الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس –سيدي بلعباس
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل م د في الأدب العربي

– مشروع الرواية المغاربية والنقد الجديد–

جماليّة الفراغ البـاني

في الرّواية الجزائريّة المعاصرة

إعداد الطالبة :
فكرون شهرزاد

بإشراف الأستـاذ :
– أ.د. بركة لخضر

لجنة المناقشة

أ.د رفاس سميرة	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د. بركة لخضر	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د.سعداني يوسف	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د.جريو خيرة	جامعة تموشنت	عضوا مناقشا
د.رخروخ عبد المجيد	المركز الجامعي النعامة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :(1438–1439)هـ–(2017–2018)م

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

قال الله تعالى :

﴿ ربي أوزعني أن اشكر نعمتك التي أنعمت علي

و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه

وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾

النمل الآية 19

© Ladie Lynn
http://ladielynn.com

إنّي رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلاّ قال في غده :

لو غيّر هذا لكان أحسن

و لو زيد هذا لكان يستحسن

و لو قدّم هذا لكان أفضل

و لو ترك هذا لكان أجمل

هذا من أعظم العبر

و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر

الأصفهاني

شكر و عرفان

لله الفضل من قبل و بعد ،فالحمد لله الذي منحني قوة الصبر و الإرادة على إنجاز هذا العمل .

أتوجّه بخالص الشكر إلى أستاذي المشرف " الأخضر بركة " الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته و نصائحه القيّمة ،و كان له الفضل الكبير بعد الله عز و جل في خروج البحث على هذا الوجه .

كما أتقدّم بالشكر الكبير إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة العمل و تصويب هناته .

كما لا يفوتني أن أتقدّم بالشكر لجميع أساتذتي الذين لم يبخلوا عليّ بالتوجيهات

أخصّ بالذّكر رئيس المشروع الأستاذ الدكتور "قادة عقاق " ،الأستاذ الدكتور "فتحي محمد " ،و رئيس القسم "سعيد عكاشة "،و الأستاذة الدكتوراه" جريو خيرة" .

إهداء

❖ إلى والدي العزيز ..... رحمة و عرفانا

❖ إلى التي لم يسعفها الحظ لمباركة هذا العمل..... طيب الله ثراك

❖ إلى كل أفراد العائلة ....

❖ إلى عبد القادر

❖ إلى كل الذين وقفوا بجانبي منذ بداية العمل ...

أهدي هذا العمل

شهرزاد

مقدمة:

تعدّ الرّواية جنسا أدبيّا من خلال انفتاحها على صيرورة التراكم الإبداعي، وتكسير أنماط الحكي القديم في ظل بلاغة التجريب التي اغتدت تعبّر عن الذّات، ومشكلات الواقع اعتمادا على تقنيّات فنيّة جديدة،لذا عرفت الرّواية العربيّة تحوّلا ملحوظا في العقود الأخيرة على يد مجموعة من الرّوائيين، حيث قام هؤلاء بتوظيف تقنيّات روائيّة كمحاولة تخليص الكتابة من أسر النماذج التقليديّة استنادا إلى اللّغة المنزاحة،وبهذا فإنّ الكتابة الرّوائيّة الجديدة تنطوي على أساليب فنيّة جديدة تفتح بذلك فضاءات رحبة للتأويل وفق إستراتيجيّة قرائيّة جماليّة، طافحة بسحر الفراغات.

وإذا عدنا إلى خصوصيّة الرّواية الجزائريّة، نلفي أنّها انعتقت من رتابة الكتابة الكلاسيّكية، وارتدت أساليب إبداعيّة مبتكرة في إطار نزوعها إلى التجريب وتمثيلها للواقع، إنّها لوحة فنيّة تستحثّ المتلقي على استنطاقها بغية استكشاف ما خفي منها، وتفجير دلالتها.

من هذا المنطلق، تضمّن النص الرّوائي الجزائري لغة منزاحة تستجيب لحاجيّات الذات وتطلّعاتها، وذلك من خلال تلك الفراغات التي يعيد من خلالها القارئ بناء نص جديد،حتى غدت الفراغات في هذا السّياق محرّك التفاعل بين النص والقارئ، ومن ثمة عدّ القارئ عنصرا فاعلا في خلق معنى النص، وبناء جماليّته، هذه الجماليّة مؤدّاها اكتشاف فراغات النص، ومنتهاها الإحساس بلذة القراءة.

في هذا المضمار، انصّب اهتمامنا على روايات "الحبيب السائح" و"بشير مفتي" عبر أعمالهم الإبداعية، وهو ما دفعنا لاتّخاذها مدوّنة عمل باعتبارها أنموذجا، وقد أثارت هذه الرّوايات العديد من التساؤلات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- ما هي إستراتيجية توظيف الفراغات لدى الروائيين الجزائريين؟
- ما علاقة الفراغ بمشكّلات السرد؟
- ما القيمة الجماليّة التي يضفيها الفراغ على النص؟
- كيف ينتج القارئ هذه الجماليّة في سياق النص؟

هذه الإشكاليّات المطروحة حاولنا الإجابة عنها ،وذلك من خلال تحليل هذه الرّوايات مستعينين بالمنهج الوصفي التحليلي، وذلك لما أملته طبيعة الموضوع من جمع المعلومات وتحليلها.

أمّا دافع اختيار الموضوع، وهو الرغبة في اكتساب معارف جديدة في هذا الموضوع (جمالية الفراغ الباني)، وبخاصة الجانب التطبيقي إيمانا منّا بضرورة الخوض في المدوّنة الجزائريّة باعتبارها شكلا مناسبا للتعبير عن قضايانا،وهذا ما سنحاول استكشافه في روايات الحبيب السائح، وبشير مفتي.

وقد قسّمنا بحثنا إلى مدخل نظري، وثلاثة فصول، تناولنا في المدخل النظري مفهوم الفراغ ثم تطرقنا لوظائفه، وعلاقته بالنص والمتلقي.

أمّا الفصل الأول الموسوم ب:" مفهوم الفراغ"، فقد قسّمناه إلى مبحثين، حيث خصّصنا المبحث الأول، وبشكل مفصّل لمفهوم الفراغ في النقد الغربي، والمتمثّل عند إيزر، إنجاردن وكلوبفر وبارث وإمبرتو إيكو، في حين خصّصنا المبحث الثاني لمفهوم الفراغ في النص السّردي وتجليّاته عند بعض الرّوائيين الجزائريين أمثال أحلام مستغانمي وعبد الحميد بن هدوقة، بالإضافة إلى محمد مفلاح وفضيلة الفاروق.،وقد ركزنا على الفراغ من خلال بعض التقنيّات الزمنيّة .

جاء الفصل الثاني من الأطروحة موسوما ب"الفراغ وجماليّة البنيّة الزمنيّة والمكانيّة"، وقد تناولنا فيه مبحثين، استعرضنا في المبحث الأول مفهوم الزّمن، أقسام الزّمن، ثم بيّنا كيف يتمظهر الفراغ من خلال التقنيّات الزمنيّة.

أما المبحث الثاني منه، فخصّصناه لدراسة المكان فبدأنا الدّراسة بتحديد مفهوم المكان، وبيّنا أقسامه وأهميّته وتناولنا بعد ذلك مفهوم الفضاء وأقسامه، ثم قدّمنا جماليّة تشكيل المكان وعلاقته بالفراغ من خلال مكان الحلم والذاكرة والاغتراب النفسي، ثم تطرّقنا لبلاغة المكان في الرّواية وأوضحنا كيف تتحقّق جمالية المكان بفضل اللّغة الانزياحيّة التي لا تلبث تولد فراغات تجذب المتلقي بتلك النشوة فيحسّ بجماليّة المكان.

أما الفصل الثالث الموسوم بـ" الفراغ و جماليّة الوصف والحدث"،تطرّقنا في المبحث الأول لمفهوم الوصف ثم قدّمنا أنواعه ووظائفه، وتحدّثنا بعد ذلك عن جماليّة الموصوفات، ووقعها الجمالي لدى المتلقي استنادا إلى تقنيّة الفراغات،ثم تطرّقنا لدراسة لغة الوصف التي تقدّم للقارئ متعة المقروء من حيث درجة الانفتاح على المعنى لتأسيس أفق انتظار جديد، أمّا المبحث الثاني

خصّصناه لدراسة الحدث، وقسّمناه إلى مجموعة من العناصر بينّا مفهوم الحدث ثم ذكرنا أنواعه وعلاقته بمشكّلات السّرد، ثم أوردنا جماليّة تشكيل الحدث من خلال الحدث الغامض والحدث غير متوقع.

ختمنا هذا البحث بخاتمة تضمنت نتائج البحث التي توصلنا إليها.

كما ينبغي الإقرار أنّ الصعوبة الحقيقيّة التي اعترضت طريقنا، قلّة الدراسات المتخصّصة في هذا الموضوع خاصّة الجانب التطبيقي أمام ضغط هاجس الوقت.

- صعوبة التحصل على بعض المراجع المهمّة، خاصة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة.

من أجل إنجاز هذا البحث اعتمدنا على مكتبة متنوعة من المصادر والمراجع نذكر منها: بنية النص السّردي لحميد الحمداني، الفن الرّوائي عند أحلام مستغانمي لشهرزاد حرز لله ، ، بنية الشكل الرّوائي لحسن البحراوي ، خطاب الحكاية لجيرار جينات، بنية الخطاب الرّوائي لشريف حبيلة، منطق السرد لبقرومة حكيمة، شعرية الخطاب السردي لمحمد عزام، جماليّات السّرد في الخطاب الرّوائي لصبحية عودزعرب، الفضاء الرّوائي لجينيت وآخرون ، وظيفة الوصف في الرّواية لعبد اللطيف محفوظ.

وقد اعتمدنا في هذه الدّراسة على روايات الحبيب السائح، وبشير مفتي، تماسخت، زهوة، الموت في وهران، غرفة الذّكريات، بخور السّراب، دميّة النّار، إلى جانب ذلك اعتمدنا على

بعض الرّوايات الجزائرية، ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، هوامش الرحلة الأخيرة لمحمد مفلاح، تاء الخجل لفضيلة الفاروق.

وختاما أوجّه كامل الشكر والامتنان لكل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، خاصّة الأستاذ المشرف " بركة الأخضر" على قبول إشرافه ،كما أشكره على توجيهاته القيّمة ونصائحه التي كانت لي بمثابة السراج الذي أنار هذا البحث، دون أن أنسى رئيس المشروع الأستاذ "قادة عقاق" .

ورغم هذا، نحمد الله تعالى على منحنا قوة الإرادة والصبر في إنجاز هذا العمل ، فإن أصبنا فيه فهو توفيق من الله تعالى، وإن أخطأنا فالكمال لله تعالى وحده.

والله ولي التوفيق

فكرون شهرزاد

سيدي بلعباس في 1-1-2018.

المبحث الأول:الفراغ في النقد الغربي

تمهيد

يعد الفراغ عنصرا بنائيّا في النص، ذلك لأنّه يفتح أفق تخيّل القارئ ، ويدعوه إلى إتمام ما لم يقله النص.

ومن ثم، فإنّ الفراغ في النص يحثّ فعاليّة القارئ"حين يورِّط النص قارئه ويرغمه على اتّخاذ موقف من السرد المكتوب، و على تبنِّي رأي بخصوص المساحة البيضاء، فإنّه يضبط نشاطه ويوجهه"[1] كونه يستدعي القارئ للتفاعل معه وتأويله على النحو الذي يراه مناسبا.

وهكذا، يبدو الفراغ يثير عمليّة التخيّل ، فالقارئ هو الذي يكشف ما بدا مستغلقا، وهو الذي يقرّ للنص بالسمة الإبداعيّة باجتلاب دلالات لا تحصى إليه عن طريق ملء تلك الفراغات و الشقوق.

فالفراغات إذن " هي عبارة عن بياضات موجودة في النص تسمح للمتلقي بالكتابة عليها لإضافة ما لم يكتبه المبدع، مما يثري النص و يميِّزه عن غيره من النصوص الصامتة التي لا تسمح لمتلقيها إلا بقيام بفعل التلقي السلبي دون أن تفسح له مجالا للتفاعل مع النص بملء فراغاته المفترضة"[2] ، ففي هذه المساحات تكون للقراء فرصة إعمال خيالهم ، و سدِّ ما خفي .

وملء الفراغات فكرة جاءت بها نظرية لاستقبال من خلال رائديها الألمانيين اللّذين يرون"أنّ العالم الذي ينشئه النص لا يمكن له إلاّ أن يكون ناقصا ، إذ أنّه ليس من

---

[1] أحمد سحلول ، نظريات القراءة و التأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،2001، ص 73

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1، 2006، ص152

المستحيل وحسب أن ننشئ عن طريق النص الأدبي عالما كاملا بديلا للعالم الواقعي"،[1] فالنص بناء ناقص، و القارئ هو الذي يقوم بسدّ هذه البنية المستترة محملة بإشارات النص عن طريق الفراغ الكائن فيه.

و لا شكَّ في أنّ رؤية هذه النظريّة مرتبطة " بملء الفراغات في النص،ليقوى الإسهام الذاتي للقارئ، وعلى الخصوص عندما ما يشير إلى المعاني المهيمنة للنص، و يوحي بأنّ المعنى يعود للنص لا للقارئ"[2].هذا باعتبار النص يعتمد نوعا من الاقتصاد في الكلام ، تاركا الباب لكل متلق لاستكمال هذه الإضافات على النحو الذي يراه ملاءما، ومن هنا تنشأ العلاقة بين النص والقارئ ، بحيث يصبح القارئ شريك العمليّة الإبداعيّة من خلال محاورته النص الذي يكتب مع كل قراءة جديدة.

إنّ الاهتمام بالفراغ كان له صدى مختلفا عند العديد من النقاد المعاصرين الذين عكفوا على مساءلة دلالاته فما تعريف الفراغ عند مختلف رواده إنجاردن، إيرز ،كلوبفر ،إيكو ، بارث؟ وما علاقته بالقارئ؟.

الفراغ عند رومان إنجاردن:

يرتبط مصطلح الفراغ باسم باحث متميِّز يدعى رومان إنجاردن "Roman ingarden" (1893-1970) شخصيّة لها صداها في النقد الغربي، فيلسوف ظاهراتي phonemenology ، حيث قامت فلسفته على رفض الفلسفات التي استبعدت الذات،

[1] أحمد سحلول ، نظريات القراءة و التأويل الأدبي وقضاياها (م س)،ص 61

[2] محمد عزام ، التلقي و التأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع ،دمشق،ط1، 2007، ص 110

وبذلك " صار المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي ، ولا سبيل للإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المد ركة"[1]،وهكذا فإنّ القراءة بحسب -إنجاردن*- لا يمكن أن تنطلق في بناء المعنى إلاّ من خلال الذات،لأنّ القيمة الجماليّة للنص تنبثق من تفاعل الذات مع الموضوع.

ومن ثم، نبّهت الظاهراتيّة بإلحاح أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أنّ يهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص،" فالنص لا يقدم إلاّ مظاهر خطاطيّة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق "[2]، فالنص لا يمكنه أن يرى النور ما لم يحض بقراءة القارئ، وتجاوبه معه تجاوبا فعليّا يمكنه من الغوص في أعماقه واستكناه دلالاته، وتاليّا يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقّق .

فبحسب وجهة نظر الظاهراتيّة ، فإنّ فعل القراءة ينطلق من الذات وأنّ النص يجذب متلقيه، وهذا يدل على أنّ الظاهراتيّة " تبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع والتفاعل الذي يحصل بينهما، مما يؤدِّي إلى استخراج مفاهيم جديدة للنص تقوم على حث على القراءة كشرط لوجود النص"[3] ،ومن هنا نستشف أنّ معنى النص لا يمكن أن يبنى إلاّ بتفاعل القطبين، غير أنّ هذا المعنى لا يتأسس دفعة واحدة وإنّما عبر المراحل المتعاقبة لتحقيق جماليّته.

---

* إنجاردن أحد تلاميذه ادموند هوسرل يعد شيخ الفلسفة البولندية، وواحد من أعظم علماء الجمال في هذا العصر.

[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول و تطبيقات ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط1، 2001،ص34.

[2] فولفجانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب ، ترجمة: حميد الحميداني و جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل ، د.ط،د.ت ، ص 12

[3] أحمد بوحسن،في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط،ط1، 2004،ص 33

إنّ المعبر الذي مرّ به إنجاردن من خلال رؤيته للعمل الفني الأدبي هو انشغاله بالإجابة على هذه الإشكالات: هل يعد النص مساويا حقيقيّا لقصد المؤلف؟ هل العمل الأدبي ينتمي إلى الموضوعات الواقعيّة أم المثاليّة؟.

ما العناصر المؤلفة لطبقات العمل الأدبي؟.

أين تقع الفراغات ضمن هذه الطبقات؟.

سنقف عند أبرز المفاهيم التي كانت أكثر تأثيرا في عمل " إنجاردن" هو مبدأ القصديّة فقد بيَّن الفروق بين الموضوع الطبيعي والعمل الفني من الوجهة القصديّة فرأى أنّ " الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي لأنّ الحالة الوجوديّة للعمل الفنِّي تكون غير منفصلة عن العمليّة القصديّة المناظرة و المحدِّدة بها تماما،فالعمل الفني بوصفه موضوعا قصديّاخالصا إنّما يكون نتاجا قصديّا للنشاط الفنِّي noenatic of artistic activity و إنّ فهم أسلوب وجوده، و تعيين بنيته لدى المشاهد أو المتذوق إنمّا يتم على هذا الأساس أي باعتبار بنيته تكون مقصودة ، وليس لها وجود مستقل عن هذا القصد".[1]وهكذا يكون العمل الفنِّي قصديّا، ومادام يتّصف بالقصديّة فإنّ إمكانيات تحقيقاته تكون مختلفة من قارئ إلى آخر.

في حين أنّ الموضوع الطبيعي على خلاف ذلك لأنّه" لايكون معتمدا في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته الماديّة و الصوريّة ، فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به،

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية– دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية–، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،ط1، 1992، ص 322.

و لذلك فإنّ بنيته تحيا خارج الوعي، وهو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي وأفعاله القصديّة"[1].

وباختصار يمكن القول ،بأنّ الموضوع الواقعي ينشأ في نقطة معيّنة في الزمان، و يمتدّ وجوده لزمن معيّن ومن الممكن أن تحدث فيه تغيّرات أثناء وجوده،أمّا الموضوع المثالي مخالف تماما للموضوع الواقعي، فهو موضوع لازماني و تاليّا لا يتغيّر[2].

وقد استدلّ " إنجاردن " بمسرحيّة " فاوست" لجوته Goethe فمن حيث تصنيفها إلى الموضوع الواقعي فقد وجدت في نقطة زمنيّة معيّنة، وطرأت عليها بعض التغيّرات ، فمن الممكن أن يأتي وقت تكف فيه عن الوجود ، وعلى الرغم من التغيّرات التي تطرأ عليها إلى أنّ هذا العمل الأدبي . يبقى هو نفسه مادام هذه التغيّرات تمسّ مضمونه، أمّا إذا نظرنا إلى هذه المسرحيّة باعتبارها موضوعا مثاليّا فهي عبارة عن حشد من الجمل،و الجمل ليست شيئا واقعيّا، وانّما معان مثاليّة وهذا يتعارض كونه ينشأ في فترة محدّدة، و يحدث فيه تغيير[3].

و بناء على هذا وجد " إنجاردن " أنّ الموضوع القصدي ينطبق على العمل الفنّي ، و أنّ أسلوب وجوده يختلف عن الموضوع المثالي و الموضوع الواقعي،فالعمل الفنّي ليس موضوعا مثاليّا، لأنّه نتاج نشاط قصدي من جانب الفنان، وتاليّا لا يمكن أن ننسب له وجودا

---

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ص322

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص 404

[3] ينظر: سامي إسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب ،جامعة الزقازيق ، 1996، ص44

والعمل الفنّي ليس موضوع واقعيّا، لأنّه لا يملك نظير موضوعي في العالم الواقعي، وعليه هذه الموضوعات توجد بشكل مستقل عن القصد[1].

إنّ العمل الأدبي عند " إنجاردن" هو بنية مؤلّفه من أربع طبقات عن طريقها يتم بناءها:

الطبقة الأولى: طبقة صوتيّات الكلمات

الطبقة الثانية: طبقة وحدات المعنى

الطبقة الثالثة : طبقة الموضوعات المتمثِّلة

الطبقة الرابعة: طبقة المظاهر التخطيطيّة

كل طبقة من هذه الطبقات تؤدّي وظيفة أساسيّة، لأنّها تكون مختلفة من حيث عناصرها التي تتكوّن منها، ومن حيث وظيفتها البنائيّة ، هذه الطبقات تكون في نفس الوقت متلاحمة معا، لأنّ كل طبقة مكمِّلة للأخرى ، وتكون أساسا لها من خلال إسهامها في بناء القيمة الجماليّة للعمل الأدبي[2].

وفيما يلي سوف نتعرض لمناقشة الطبقات الأربع للعمل الأدبي:

1- طبقة صوتيات الكلمة the stratum of words sounds:

تتكون طبقة صوتيّات الكلمة من كلمات وجمل مركّبة، كما أنّها تؤدّي دو كبير في إيضاح العمل،و تشكيل باقي طبقاته، حيث تجد فيه باقي الطبقات نقطة للتعبير عن نفسها.

---

[1] ينظر: سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س) ، ص 335

[2] ينظر: سامي إسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن (م س)، ص 411.

هذه الطبقة عند "ّإنجاردن" تقوم بدور مهم فعندما يتم إدراك " صوت الكلمة" محدّد ، فإنّ هذا الإدراك من قبل الذات يؤدِّي مباشرة إلى إتمام فعل قصدّي يكون فيه معنى ما مقصودا ، هذا المعنى لا يكون معطى بوصفه موضوعا، و إنّما يشرع في أداء وظيفته باعتباره يقصد موضوع يكون محدّدا من خلال الكلمة أو الجملة.[1]

هنا تصبح المادة الصوتيّة _صوت الكلمة – لها معنى محدّد من خلال الوظيفة القصديّة التي تؤدِّيها، و هي حمل المعنى.

وبناء على هذا ، تشكّل طبقة صوتيّات الكلمة دورا مهمّا في بناء العمل الأدبي، و يمكن أن نرصد هذا الدور من وجهتي نظر مختلفتين: أوّلهما من وجهة النظر الإنطولوجيّة الخالصة وثانيهما من وجهة النظر الفينومولوجية من قبل الذات القارئة.

فعلى المستوى الأنطولوجي مثلا، فإنّ الصياغات الصوتيّة تقوم بدور مهم ، لأنّها تشكّل داخل العمل الأدبي طبقة لها كيفياتها الجماليّة الخاصة بها، و المرتبطة مع طبقات الأخرى فعلى سبيل المثال ، فإنّ طبقة وحدات المعنى تبنى على الطبقة الصوتيّة ،حيث تكون فيها المعاني مشكّلة من خلال أصوات الكلمة التي تحدِّدها ، وبدون صوت الكلمة ينعدم وجود المعنى[2].

ومن ثمة ، تعد الطبقة الصوتيّة مكوِّنا جوهريّا في العمل الأدبي، حيث تؤسِّس معناها من خلال بنيتها الصوتيّة المحدّدة لها، دون وجود هذه الطبقة الصوتيّة ، فإنّ

[1] ينظر: سامي إسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن (م س)، ص 411.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 62.

العمل الأدبي بأكمله يتوقّف عن الوجود، لأنّ الطبقات الأخرى تقتضي وجودها وخاصة وحدات المعنى.

2-طبقة وحدات المعنى The stratum of meaning :

لقد اهتمّ " رومان إنجاردن" بطبقة وحدات المعنى اهتماما بالغا " لأنّها تعد شرطا لظهور الطبقة الثالثة و الرابعة و لوجود العمل الأدبي ككل"[1]، فهي تشكل طبقة مركزيّة لا يمكن لعناصر العمل الأدبي أن تنفصل عنها كونها تستمدّ كل الطبقات أساسها الوجودي منها.

يرى " رومان إنجاردن" أنّ طبقات وحدات المعنى تشمل جميع الوحدات الدلاليّة الحاملة للمعنى شأنها في ذلك.شأن طبقة الصياغات الصوتيّة ، فإذا كانت هذه الأخيرة تتكون من كلمات جمل وجمل مركبة، فإنّ العناصر المؤلّفة لهذه الطبقة هي: وحدات المعنى الخاص بالكلمة Word meaninig و الوحدات العليا للمعنى Highter units of meaning الخاصة بالجملة و الجملة المركبة[2].

يميّز " إنجاردن" بين نوعين من وحدات المعنى الموضوعات القصديّة الخالصة بالأصالة originally purely intentionnel objects و الموضوعات القصديّة الخالصة المستمدّة derived purely intentionnel objects يتعلّق النوع الأول من الموضوعات بقصديّة الكاتب، فهي تستمدّ وجودها و ماهيتها من خلال أفعاله العيانيّة الواعية، أمّا النوع الثاني، فهو تلك الموضوعات المتعلّقة بالمتلقّي ، و التي يتم تعيّنها من

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س) ، ص 415.

[2] ينظر: سامي إسماعيل ، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجاردن (م س)،ص 64.

خلال النص، لأنّها عبارة عن صياغة تخطيطيّة للموضوعات القصديّة يتعيّن على القارئ ملئها[1].

ومن هنا نلاحظ أنّ الموضوعات القصديّة يتم استكشافها من خلال الصيّاغات اللغويّة للنص الأدبي، وتاليا لا تكون لها قصديّة ما لم يتم تفسيرها من طرف القارئ.

و بالجملة ، إنّ طبقة المعنى على قدر كب دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ير من الأهميّة بالنسبة لبنية العمل الأدبي كونها تؤسّس الفهم و الاتّصال المشترك و بذلك، فإنّ أي نقص في هذه الطبقة سوف يؤثر في فهم العمل الأدبي ككل، لأنّ الذات القارئة سوف تبتعد عن اكتشاف المعاني القصديّة المتضمّنة في النص[2].

3-طبقة الموضوعات المتمثّلة the stratum of represented objects:

تعد طبقة الموضوعات المتمثّلة ذات أهميّة كبيرة في بنية العمل الأدبي، ويعتمد بنائها على الطبقتين الأولى و الثانية ، بالإضافة إلى الطبقة الرابعة التي تستند عليها وتظهر هذه الطبقة على قدر كبير من القصديّة، لأنّ مقاصد القارئ تتوجّه إلى الموضوعات المتمثّلة عند قراءته للعمل الأدبي، و ذلك بغية إدراك الموضوع المتمثّل بصفة موضوعيّة.

تتمثّل طبقة الموضوعات التي توصف مثل الأشياء والأشخاص و المشاعر و الأحداث، وهذه الموضوعات لها قصديّة،لأنّ العمل الأدبي لدى " إنجاردن " يشير إلى

[1] ينظر: سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ص 415.

[2] ينظر :سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ص 338

موضوع ما حيث يكتسب من خلال هذه الموضوعات المتمثِّلة جماليّته لدى القارئ أو المشاهد[1].

يشير" إنجاردن" على أنّ الموضوعات المتمثِّلة وإن كانت تبدو كما لو كانت واقعيّة فإنّها من حيث وجودها لا تكون واقعيّة على الإطلاق ، فهي تنتمي إلى المجال الخيالي للعمل الفنِّي، و لهذا ينبغي فهمها على هذا الأساس وحده، ولا ينبغي أبداً فهمها كما لو كانت تحدث داخل العالم الواقعي الفعلي"[2] من هنا ندرك أنّ هذه الموضوعات تؤدِّي معناها القصدِّي ولاعمل لها خارج القصديّة كما أنّها ليست متأصِّلة في الوجود الواقعي وإنّما لها وجود خيالي، أي واقع ينتمي إلى عالم العمل الأدبي.

يميّز " إنجاردن" بين الموضوعات المتمثِّلة والموضوعات الواقعيّة من حيث الزمان و المكان ، فالنوع الأول المكان التخيّلي بموضوعاته التخيليّة Imaginational objects التي لا تظهر فيه إذ لا يمكن فصله عن الخبرة التخيليّة ذاتها ، وتاليّا يكون نفسيّا ذاتيّا، والنوع الثاني هو المكان المثمثِّل أو المتخيِّل imagined space بموضوعاته المتخيِّلة وهو المكان المتمثّل في العمل الأدبي، وكذلك فرّق " إنجاردن، بين الزمان المتمثِّل والزمان الواقعي، ففي الزمان المتمثِّل يكون الماضي و الحاضر.و المستقبل بمثابة لحظات يرسمها نظام و ترتيب الأحداث المتمثِّلة في العمل الأدبي و الزمان الواقعي لا يمكن أبدا يسترجع الماضي[3].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 338

[2] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ،ص 338

[3] المرجع نفسه، ص 425

يرى "إنجاردن" أنّ الزمان و المكان ينطويان على مواضع اللاّتحديد spots of indetermination ، "فعندما يصوِّر لنا مؤلِّف رؤية ما تحدث في حجرة ما، و لا تكون هناك أيّة إشارة إلى المكان الخارجي المحيط بالحجرة ، فإنّ ذلك يعني أنّ وحدات المعنى لم تسقط هذا المكان الخارجي عن نحو محدّد، و لكن لأنّ من ماهية المكان المتمثِّل أنّه يكون مثل المكان الواقعي له خاصيّة الاتِّصال فإنّنا نشارك في تمثّل المكان الخارجي المحيط بالحجرة ،ولا نقول أو تعتقد أبدا في أنّ حدود هذا المكان المتمثِّل تنتهي عند جدران هذه الحجرة"[1] وبذلك إنّ انتقال الكاتب من مكان إلى آخر يصحبه فجوات ، ومن ثمة يكون القارئ مطالبا بأن يحدِّد ، و يملء الموضوعات اللاّمتحدِّدة بناء على أفق توقعه .

و بناء على هذا، إنّ الموضوعات الواقعيّة بحسب "إنجاردن" تكون محدّدة بشكل تام، لأنّها لا تحتوي على أية مواضع من اللاّتحديد بخلاف الموضوعات المثمثِّلة القصديّة فهي تحتوي على عدد لا حصر له من مواضع اللاّتحديد أو الصياغات التخطيطيّة schematic formation ومن ثمة فإنّ هذه المواضع تحتاج إلى عمليّة ملء من طرف القارئ و التي تسمح باكتمال العمل الأدبي[2].

وعليه، فقد ميّز" إنجاردن " بين نوعين من مواضع اللاّتحديد " نوع يمكن إزالته أثناء القراءة من خلال إسقاطات النص التي تطرح حشدا من الاحتملات التي بها يمكن ملء مواضع اللاّتحديد ، و نوع آخر يكون النص صامتا إزاءه، حيث لا يشير النص إلى آية احتمالات أو إمكانيات يمكن بها ملء و إكمال هذه المواضيع"[3] فالنوع الأوّل هو ضرب

[1] سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ، ص428

[2] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3] المرجع السابق ، ص427

من الفراغ الاحتمالي يتطلّب من القارئ ملئه بحشد من الاحتمالات، أمّا النوع الثاني فهو خال من أي احتمال يمكن القارئ من ملئه.

فالنص بحسب "إنجاردن" تشتمل بنيته على مواضع اللاّتحديد توجد بها فراغات تستدعي من القارئ ملئها، وتاليّا بناء الموضوع الجمالي.

4-طبقة المظاهر التخطيطيّة(appearances) shematized aspects :

تنبثق المظاهر التخطيطيّة من طبقة الموضوعات المتمثِّلة في العمل الفنِّي و تتمها " الموضوعات المتمثِّلة في العمل الفنِّي لا تكون محدّدة بشكل واضح و تام، على النحو الذي تكون عليه نظائرها في العالم الواقعي فالأشياء أو الأشخاص أو الأحداث تشكل عن كل مظاهرها أو ملامحها بشكل عياني دون أن تفتقد أيّا منها، أمّا في العمل الفنِّي، فإنّ هذه الموضوعات لا تكشف عن كل مظاهرها بشكل محدّد وعياني، و إنّما تكون مبسوطة في العمل من خلال رؤية أو وجهة نظر معينة أو منظورات اختزالية أو جانبية محدّدة، هذه الرؤى و المنظورات و الأشكال في العمل الفنِّي تؤسِّس طبقته الرابعة"[1] فالموضوعات المتمثِّلة في العمل الأدبي لا تظهر بشكل محدّد سواء كانت متّصلة برؤية معيّنة أو بمنظور معيّن يمكن أن تنطوي على مواقع تتّسم بالغموض تدعى بمواقع اللاّتحديد ،هذه الموضوعات المتمثِّلة غير محدّدة يتعيّن على القارئ ملئها.

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (م س)، ص 339

إنّ العمل الأدبي –بحسب إنجاردن – هو عبارة عن صياغة تخطيطيّة تنطوي على مواضع من " اللاّتحديد" تظهر بشكل واضح في طبقة الموضوعات المتمثِّلة، ذلك لأنّ هذه الطبقة تتكوّن من أشياء و أشخاص وأحداث تنطوي على عدد كبير من مواضع اللاّتحديد تتمثّل في هيئة فراغات، ومن ثمة يتعيّن على القارئ ملئها[1].

وعليه ، إنّ " مواضع اللاّتحديد" التي ينطوي عليها العمل الفنيّ تظهر بشكل جليٍّ في طبقات الموضوعات المتمثِّلة التي تنطوي على مواضع تتّسم بالإبهام ، هذه المواضع تكون بمثابة فراغات يتعيّن على القارئ ملئها وفقا للقصد المتضمّن فيه، ومثال ذلك قول " روبرت هولب" ضرب الطفل الكرة يواجه هذا المثال العديد من الفراغات مثل : ما هو سن الطفل؟ ماهو جنسه؟ ما هي بشرته؟ ومن ثم فالنص الأدبي ينطوي على عدد لا نهائي من المواضيع غير محدّدة منسوبة إلى موضوع معيّن. [2]

فالنص بحسب "إنجاردن" عبارة عن "جوانب تخطيطيّة توجد بها فراغات بيضاء وأماكن شاغرة يسمِّيها "إنجاردن" بالفجوات أو عناصر اللاّتحديد، و هي التي تؤدِّي إلى عدم التوافق بين النص و القارئ ثم تتحوّل إلى تفاعل واتِّصال متبادل بينهما، أي أنّ هذه الفراغات هي التي تعيق تماسك النص ممّا يستدعي استجابة القارئ، تتجسّد هذه الفراغات قي شكل معان و موضوعات جماليّة تضمن للنص التماسك و الانسجام"[3] و بالفعل إنّ هذه الأماكن الشاغرة الموجودة في النصوص هي التي تمكِّن النص من التفاعل مع القارئ وبناء المعنى الخفي بمعنى أنّها تحثه على تحديد ما هو غير محدّد مع ما هو معطى في النص أمامه.

---

[1] ينظر :المرجع نفسه،ص 444.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر:عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي، ط1، 1994، ص 89–90.

[3] حميد سمير، النص و تفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، إتحاد كتاب العرب ،دمشق، د.ط، د.ت ،ص 36

في هذا السياق يرى "إنجاردن" "إنّ القراءة عمليّة إكمال أو ملء لا تسمح بأيّ نوع من التبادل بين القارئ و النص"[1]، ولذا فإنّ القراءة تسير في اتّجاه واحد من النص إلى القارئ وما على القارئ إلا أن يشارك مشاركة فعّالة في بناء معنى النص وتحقيق انسجامه.

هذا النشاط الذي يقوم به القارئ سمّاه" إنجاردن"التحقّق العياني للأشياء concretization، فيعني به " نشاط يقوم به القراء يتعلّق باستبعاد العناصر المبهمة أو الفراغات أو الجوانب المؤطِّرة في النص أو بملئها.[2]

ما يقوم به القراء هو ملء الفراغات، كي يصبح العمل محدّدا ، وبهذه التحقّقات تصبح الفرصة للقّراء لإعمال فكرهم، و تشغيل مخيالهم، وإضافة ما لم يقله النص .

بيد أنّ ملء الفراغ بحسب" رومان إنجاردن" يختلف باختلاف قدرات القرّاء في ممارسة لعمليّة التحقيق العياني ذلك " بأنّ ملء الفراغات بأشياء محدّدة يتطلّب قوة إبداعيّة يضيف إليها إنجاردن المهارة وحدّه الذّهن"،[3]وهكذا إنّ تعيّن العمل الفنّي هو جسر يقيمه القارئ كي يعيش تجربة جديدة عند الاحتكاك بعالم لا يعرفه ، و لكن هذا اللّقاء لا يمكن أن يتمّ ما لم يصحبه قوة إبداعيّة فعّالة تحفّز القارئ على ملء الفراغات بإسقاطاته الخاصة.

يمكن القول، إنّ مواقع اللاّتحديد تؤدّي دورا أساسيّا في عمليّة التفاعل بين النص و القارئ و مهمّة القارئ هو إزالة الإبهام في تلك البنية التخطيطيّة، وتاليا إنّ مواقع اللاّتحديد هي التي تعطي شكلا وزنا للمعنى، وحين يشغل المتلقّي مخياله، فإنّ قصد المؤلّف يتّسع ليتّخذ معنى أكبر ويتحقّق الموضوع الجمالي لدى القارئ.

---

[1] بسام قطوس، مدخل إلى المناهج النقد المعاصر ،دار الوفاء للنشر و الطباعة ،ط1، 2006، ص 166،

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر:عز الدين إسماعيل (م س)،ص 91

[3] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر:عز الدين إسماعيل (م س)،ص 91

الفراغ عند إيزر Wolfgang Iser :

يرتبط اسم " إيزر" بمدرسة كونستانس الألمانية ناقد و فيلسوف من أقطاب نظريّة التلقّي اشتغل بالتدريس داخل جامعات ألمانيا وخارجها من أهم كتبه، " فعل القراءة" الذي يشتمل على معظم المبادئ الخاصة بنظريّة التلقّي.

أسهم ولفغانغ إيزر **Wolfgang Iser** بمعيّة المنظِّر الألماني هانس روبرت ياوس **Hans Robert yauss** في إرساء هذه النظريّة ،حيث سمِّيت الأولى "نظريّة التأثير و الاتِّصال" و عرفت الثانية " بنظرية التلقّي و التقبّل".

أكّد "إيزر" على دور القارئ والنص معا، في حين أكّد "ياوس" على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي[1].

انطلاقا من هذه النظريّة ، يبدو أنّ ما قامت به مدرسة كونستانس الألمانيّة من خلال منظريها أنّها أعادت الاعتبار للقارئ في إنتاج العمليّة الإبداعيّة بوصفه شريكا أساسيّا في العمليّة التواصليّة.

في هذا الصدد أكّد " إيزر " على أهميّة القارئ، و العلاقة التي تجمع بينه وبين النص والقائمة على جدليّة التفاعل" إنّ الشيء الأساس في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا نبّهت نظريّة الفيمينولوجيا بإلحاح إلى أنّ دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلِّي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك

[1] ينظر:بسام فطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر (م س) ،ص 165

النص"[1] يتّضح أنّ دراسة العمل الأدبي ينبغي أن يهتم بالنص الفعلّي، وبالأفعال المرتبطة بالتجاوب، وتاليا يمكن خلق توافق النص وانسجامه الجديد من خلال الجوانب المخطّطة.

من هنا يتّضح لنا أنّه العمل الأدبي مركّب من قطبين يسمى أحدهما بالقطب الفنّي **artistic** و الآخر بالقطب الجمالي **aesthetic** ،أمّا الأول فهو نص المؤلّف، والثاني هو التحقّق الذي ينجزه القارئ ، وفي ضوء هذا التقاطب يتبيّن أنّ العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص أو مع ذاتيّة القارئ، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين[2] .

وهنا يصرّ " إيزر" على مفهوم "وجهة النظر الجوّالة" حيث أنّها تسمح للقارئ أن يغوص في عالم النص "كون النص بكامله لا يمكنه أبدا أن يدرك دفعة واحدة....، ولا يمكن تخيّل موضوع النص إلاّ من خلال المراحل المختلفة و المتتابعة للقراءة".[3] ففعاليّة القراءة محكومة بوجهة النظر المتحرّكة التي تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل النشاط الإبداعي للقارئ ، لأنّ النص يفهم تدريجيّا و عبر مراحل متعاقبة.

و بهذه الطريقة يرى " إيزر" أنّ وجهة النظر الجوّالة تشكّل منظورها الخاص أثناء كل لحظة من لحظات القراءة، لكنّها لا تبق محصورة داخل ذلك المنظور، بل تنتقل بشكل مستمر بين مختلف المناظير النصيّة ، وكل انتقال يمثّل لحظة قراءة معيّنة ولذا ينبغي للقارئ أن يحتفظ بالأجزاء المنظوريّة السابقة في كل لحظة حاضرة دون تجاهل اللحظة الجديدة، وبذلك يبقى الماضي ممارسا تأثيره على الحاضر، وعلى هذا فإنّ وجهة نظر الجوالة لا

---

[1] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر:حميد الحمداني و جيلالي الكدية (م س)،ص 12

[2] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر:حميد الحمداني و جيلالي الكدية (م س)،ص12

[3] المرجع نفسه ،ص57.

تقع في أي منظور من المنظورات، كما أنّ موقع القارئ يتحدّد من خلال الترابط بين هذه المنظورات[1].

ومن هنا افترض " إيزر" أنّ في النص فجوات يتم ملئها من طرف المتلقّي أطلق عليها إنجارن ingarden "مواقع اللاّتحديد"حيث يدفع هذا اللاّتحديد إلى إقامة ذلك اللاّتناسب يبين النص و القارئ أي السماح بقيام التواصل ذاته[2] هذا اللاّتناسب يعزّز درجات الاتّصال مع النص الأدبي، و يثير نشاط القارئ لإتمام ما هو ناقص، وتاليا إنتاج الموضوع الجمالي.

وفي هذا الصدد، تتبّع إيزر نماذج التفاعل التي انبثقت من البحث التحليل النفسي مناقشا مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وفق شرط " اللاشيء "، "فالتفاعل بين شخصين في الحقل النفسي لا يحصل إلاّ لأنّنا نستطيع أن نجرّب كيف يجرّب بعضنا البعض، ومن هذه الحقيقة تنشأ الحاجة الأساسيّة من أجل تأويل الذي ينظّم عمليّة التفاعل كلّها"[3] وعلى أيّة حال فإنّ كل العلاقات الشخصيّة تقوم على "اللاّشيء" الذي يساهم في ملء الفراغ الناتج عن اللاّتجريب.

---

[1] ينظر: سامي إسماعيل، جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ إيزر، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، ط1، 2002،ص153-154.

[2] ينظر: عبد العزيز طليمات،فعل القراءة بناء المعنى و بناء الذات قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر ، منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية بالرباط سلسلة ندوات و مناظرات رقم 24 ، الدار البيضاء،1993، ص157.

[3] فولفغانغ إيزر فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب تر: حميد الحميداني و جيلالي الكدية (م س)،ص 97.

وعليه، يحدث التفاعل الثنائي، لأنّنا نتفاعل كما لو كنا نعرف خبرات الآخرين بنا ، كما أنّ الناس لا يمكنهم تجريب كيفيّة تعامل الآخرين لهم،فتحدث الفجوة بينهما ، ومن ثمة فإنّ " اللاّشيء" Nothing هو محفِّز التّفاعل بين الأشخاص.[1]

و بناء على ماسبق ذكره، فالفراغات لدى إيزر هي "تلك المساحات التي يحدث فيها التفاعل بين المتلقِّي و النص، وهي عبارة عن بياضات موجودة في النص تسمح للمتلقي بالكتابة عليها لإضافة ما لم يكتبه المبدع ممّا يثري النص و يميِّزه عن غيره من النصوص المصمتة"[2] ،هذه الفراغات تثير خيال القارئ و تحثّه على ملئها بناء على أفق توقعه.

تتضح ديناميكيّة الفراغات لدى " إيزر" من خلال الربط بين أجزاء النص المختلفة ، حتى إذا لم يشر النص نفسه ذلك ، فهي منظورات خفيّة تحثّ القارئ على تشغيل مخياله وتكملة ما لم يقله النص، و تاليا حين ترتبط المنظورات النصيّة بعضها ببعض يبدأ الموضوع التخيّلي في التكوين وتختفي الفراغات[3].

وعليه ، اعتبر إيزر تقنيّة " الفراغات" بنية ديناميكيّة في النص لأنّ" الشيء المفقود في المشاهد التي تبدو تافهة ثم الفراغات التي تنبثق من الحوار هو ما يحثّ القارئ على ملء البياضات بواسطة الإسقاطات ،حيث يجذب القارئ داخل الأحداث، ويلزم بإضافة ما يلمح

---

[1] ينظر: سوزان روبين و أنجي كروسمان ، القارئ في النص مقالات في الجمهور و التأويل،تر/ حسن ناظم و حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة ط1، 2007، ص 132-133.

[2] فاطمة البريكي، مدخل إلى الأداب التفاعلي (م س) ،ص 152.

[3] ينظر: سامي إسماعيل ، جماليات التلقي – دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ إيزر، (م س)- ،ص 88

فيها من معنى من خلال ما لم يذكر، إنّ المعاني الضمنيّة وليست التصريحات هي التي تعطي شكلا وزنا للمعنى". [1]

و من ثم ،فقد يتولّد الشيء غير مذكور من طرف الكاتب في مخيِّلة القارئ لكي يأخذ معنى أكبر حتّى بالنسبة للمشاهد التافهة يمكن أن تثير خيال القارئ و تظهر عميقة، وتاليّا فالنص يثير باستمرار وجهات نظر القارئ والذي سرعان ما يتغيّر عندما تسدّ الفراغات ويبدأ التواصل بين الطرفين.

وقد استند إيزر في تحليله لبنية الفراغات لتعليقات " فرجينيا وولف" حول روايات جين أوستين Jane Austen قائلة "وهكذا فإنّ " جين أوستين" هي سيِّدة العاطفة الأكثر عمقا ممّا يبدو في الظّاهر ،إنّها تحثّنا على إضافة ما ليس موجودا هناك و ما تقدِّمه هو شيء تافه فيما يبدو، و لكنّه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ ، و يضفي على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر استمرارا"[2] فالمعاني الضمنيّة حسب " فرجينيا وولف" هي التي تزيد من تفاعل القارئ والنص ، حيث يتولّد الشيء الخفيِّ، و يضفي على المشاهد فاعليّة المشاركة بين النص و القارئ ،وتاليّا يتحقّق التواصل الجمالي المنظِّم لعلاقات التفاعل بين الشريكين.

ومن ثم يرى " إيزر" أنّ مناطق الفراغ تنقسم إلى قسمين:

الانفصلات و الانفكاكات Disjonction التي يتوقّف فيها السرد و القص، فهي تشغل مخيال القارئ و تحثّه على التفكير ، و تاليّا يقوم بملء الفراغات ، أمّا النوع الثاني يطلّق

[1] فولفغانغ إيزر ،فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب،تر: حميد الحميداني و جيلالي الكدية (م س) ،ص 100

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

عليه " إيزر مناطق النفي Patentrel négation وهي المناطق التي يتدخّل فيها القارئ لإضافة ما لم يقله النص بناء على أفق توقعاته، و بذلك تقوم العلاقة غير متناسبة بين الطرفين و يتمّ رفض بعض ما يقدّمه النص، ومن هنا تبدأ عمليّة متبادلة للإسقاط بين الطرفين والتي تؤول إلى الفشل[1].

هذه المناطق التي حدّدها " إيزر" كلاهما يساهم في عمليّة الاتّصال، فالانفصالات و الانفكاكات تغري القارئ، و هذا ما يحفّزه على ملء الفراغات بإسقاطاته الخاصة، ، أمّا مناطق النفي فهي تستحضر بعض العناصر للقارئ ثم تعيد إخفائها ممّا يولّد حالة توتّر بين الطرفين تؤدّي إلى الفشل ،و بموجب ذلك يعمل القارئ على تنظيم أجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الجمالي بناء على إستراتجيّة النص التي تخلق أماكن الغموض.

فضلا عن ذلك ميّز "إيزر" بين أنواع من الفراغ:

الفراغ الناتج عن السهو: هو عبارة عن اتّصال سهى عنه النص ؛أي نقط الاتّصال المفكّر فيها و التي يقوم القارئ بملئها بناء على أفق توقعه ، فهو فراغ أهملته إستراتجيّة النص عن غير قصد[2].

الفراغ الناتج عن اللاّتوافق بين المنظور و الأفق: هو المكان الفارغ الذي يحدّد هنا كخلفيّة فاقدة للملاءمة التيميّة بين الخلفيّة و الموضوع[3].

---

[1] ينظر، عبد العزيز طليمات،بناء المعنى و بناء الذات قراءة في بعض أطروحات و ولفغانغ إيزر (م س) ،ص 158.

[2] ينظر: جلال عبد القادر، جمالية الفراغ في النص السردي " سيدة المقام" لواسني الأعرج أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة جيلالي اليابس ، سيدي بلعباس ،2006-2007،ص161.

[3] فرانك شويرويجن نظريات التلقي، تر: محمد خيري البقاعي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب، ط1،1998 ،ص44

فراغ النفي:هو فراغ ناتج كما ذكرنا عن اللاّمسابقة تخضع لها عناصر المخزون في مستوى اندماجها النصّي[1].

وهو ما يتواضع عليه كل من القارئ و النص ، و عليه النص في هذه الحالة ينكر هذا التواضع و يعمل على إلغائه.

وهكذا ، إنّ تقنيّة الفراغات لدى "إيزر" بنية ديناميكيّة، لأنّها تحقّق الاتّصال بين النص القارئ وتمكّنه من إعادة بناء نص جديد يتحقّق بالمعايشة والإحساس.

لقد صنف " روبرت هولب" **Robert Hoolb** الفراغ عند "إيزر" إلى :

1- **فراغ بسيط**: هو فراغ وجهة النظر الجوّالة الذي ينتج عن التوتر الذي يواجه القارئ في الأعمال الروائيّة يتحتّم التخلّص منه و ذلك عندما نكسر مسار الحكاية فجأة، و يستمر من منظور آخر أو اتّجاه غير متوقّع ، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط الأجزاء غير المترابطة ، على هذا ليس سوى أبسط وظيفة للفراغ[2] . ومن هنا يمكن القول أنّ القارئ يحقّق حضوره، باعتباره يمثّل منظورا متحرّكا ،ومن ثم فإنّ الفراغ الذي ينتج عن انكسار مسار الحكاية يسمح للقارئ بأن يربط الأجزاء غير مترابطة بدورها و التي بدورها تخضع للتأويل بموجب تفاعل القارئ معها.

2- **فراغ الأفق**: و يسمّيه " إيزر" الخواء فهذا " الضرب من الفراغ يتضمّن حركة وجهة نظر الطوافة نحو وضع خاو من الناحية الموضوعيّة"[3] أي أنّ القارئ عندما يحقّق الانسجام

---

[1] فرانك شويرويجن نظريات التلقي، تر: محمد خيري البقاعي،(م س) ،ص 43

[2] ينظر، روبرت هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية تر:عز الدين إسماعيل ، (م س) ،ص 221.

[3] المرجع نفسه،ص22.

بين الموضوع سابق ينطلق من فهم ما يليه في هذه الحالة إذا لم يرتبط الموضوع الثاني مع الموضوع الأول (المحقّق)،فإنّ جريان التفكير يتوقّف و ينتج عن ذلك فراغ لا يكتمل إلاّ إذا جدّدنا جريان القراءة وأرضى الموضوع الجديد توقّع القارئ.

ومن ثم ينبغي على كلِّ موضوع جديد أن يحقِّق التوقعات التي أثاره الموضوع السابق حتّى يتمكّن القارئ من تحقيق أفق جديد والربط بين مختلف المناظير النصيّة.

فراغ السلب: قسّم " إيزر هذا الفراغ إلى محورين :

أ- **محور التعاقب**: هو محور أساسي في تشكل الفراغ البسيط وفراغ الأفق، لأنّه يحدِّد مسارا في النص من خلال تعاقب القراءة خطيّا[1].

ب- **محور التزامن**: يمثِّل هذا الفراغ شكلا آخر ذلك لأنّ هذا الضرب من الفراغ " يتمّ من خلال عملية ملء الفراغات على المستوى التعاقبي يكسب القارئ منظورا تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة و غير صالحة، وعندما يحدث هذا يقع السلب، و ينشأ فراغ حيوي على محور التزامني لعمليّة القراءة"،[2] معنى هذا أنّ أثناء القراءات المتتابعة يحقّق القارئ حضوره و ينفتح النص بالتدريج أمامه، و بذلك يكتسب النص منظورا جديدا وتاليا يتحقّق فعل التلقي في النص من خلال الفجوات التي تظهر على المحور التزامني.

ومن هنا، يتّضح أهميّة "السِّلب" بالنسبة "لإيزر" كونه أساس عمليّة التواصل، ثم يمكّن للقارئ أن يمسك النص بين يديه، ويتبيّن العلاقة القائمة بين المنظورات والتي بدورها تتبدّل بموجب تفاعل القارئ مع النص.

---

[1] ينظر، روبرت هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية تر:عز الدين إسماعيل ، (م س) ، ص221

[2] المرجع نفسه ،ص 223.

وبناء على ما سبق ذكره، تؤدّي الفراغات دورا أساسيّا في عمليّة التفاعل بين النص و القارئ وذلك " في ضوء لعبة الضياء والظلام التي يثيرها النص في اعتماده الكشف والخفاء ، التصريح والسكوت الإشارة والإهمال"[1] ، و عليه إنّ افتقار النص إلى القصد المحدّد هو الذي يحفِّز القارئ على تكمله ما لم بقله النص،فما هو مخفيّ يحثّ القارئ على إكماله.

و بالجملة ، حاول "إيزر" Iser تطوير نظرية أستاذة " إنجاردن" Ingarden من علاقة وحيدة ذات اتجاه واحد إلى علاقته تبادليّة ذات اتجاهين .

فالنص -بحسب "إيزر" Iser- ينطوي على فراغات تتيح الفرصة للقارئ ليربط بين المظاهر المختلفة للموضوع فينقل المعنى من حالة الكمون إلى حالة التجسيد عبر علاقة جدلية تفاعليّة ،لأنّ سمة التفاعل هي التي تخلق لدى القارئ التحرك نحو النص لسد فجواته، و تاليّا تحقيق التفاعل بين القارئ و النص.

الفراغ عند " كلوبفر" R.Kloeppfer

انتهج الناقد الألماني " رولف كلوبفر **R**.Kloeppfer أسلوبا جماليّا سمي بمواقع اللاّتحديد لدى " إنجاردن"Ingarden و استبدله بالفراغ وهو "يشكّل معطيات الخلل في النص التي ينبغي على القارئ أن يتمِّمها و يملأها "[2] هذه الأماكن تشتغل محفِّز أساسي للتواصل في عمليّة القراءة بين المبدع و المتلقي.

ومن هنا صنّف كلوبفر Kloeppfer الفراغ إلى خمسة أنواع مختلفة من خلال عمل جاد قام به يتمثّل فيما يلي:

---

[1] حبيب مونسي، القراءة و الحداثة مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية، إتحاد كتاب العرب،دمشق، دط، دت، ص282.

[2] فرانك شويرفجين،نظريات القراءة ، تر :محمد خيري البقاعي (م س)،ص44

1- **فراغ نقص الملاءمة:** هو شكل من أشكال اللاّتحديد غير المحقّق يفضي إلى ما يشير إليه النص، بسبب نقص في الملاءمة. [1]

2- **فراغ الخلل:** كل مكان أو "نقطة" في النص يحسّ بها القارئ بخلل بسبب نقص في التركيب[2].

3- **فراغ المسكوت عنه:** كل مكان أو نقطة في النص تعتمد إسكات شيء ما لتفعيل مشاركة القارئ[3].

4- **فراغ الدلالات المتعارضة:** كل مكان أو نقطة في النص يخفق القارئ في تحديد دلالاتها.[4]

5- **فراغ التكثيف:** هو كل مكان أو نقطة في النص تند رج في أفق مرجعي أكثر تكثيفا إلى درجة أنّ القارئ لا يمكنه بناء دلالة واحدة[5].

و عليه ، فإنّ الفراغ لدى " كلوبفر" kloeppfer محرّك عمليّات التفاعل التي تحدث بين النص والمتلقي، و فحوى هذا التقسيم أنّ طريقته في تحديد الفراغ تبدوا أكثر تكرارا، خاصة النوع الثاني (فراغ الخلل) الذي يتواجد في النوع (1) و (3) (فراغ نقص الملاءمة فراغ المسكوت عنه)، أما النوع الرابع والخامس (فراغ الدلالات المتعارضة، و فراغ التكثيف) يترك الفرصة للقارئ للوقوف على دلالات النص .

---

[1] فرانك شويرويجن نظريات التلقي، تر: محمد خيري البقاعي ،(م س)،ص45

[2] اليامين بن تومي،مرجعيات القراءة و التأويل عند نصر حامد أبوزيد،منشورات الاختلاف ،دار الأمان ، الرباط، ط1، 2001، ص 225.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

[4] فرانك شويرفجين نظريات القراءة، تر: محمد خيري البقاعي (م س)،ص 45.

[5] جلال عبد القادر،جمالية الفراغ في النص السردي "سيدة المقام" لواسيني الأعرج أنموذجا ،بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير (م س)،ص 71.

الفراغ عند أمبرتوايكو:(Emberto-eco)

يعد أمبرتوايكو (**Emberto-eco**) سيميائي إيطالي من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر الذين اهتموا بمقولة الفراغ ،و بحثوا في بنية الشفرات، والسنن المتحكّمة في النص من خلال مؤلّفه البنية الغائبة **structure absente**.

يرى أمبرتوايكو أنّ الاتّصال الأدبي نشاط مشترك بين القارئ و النص لأنّ "أحدهما يركّب رسالة و يقوم بإرسالها والآخر يتلقّاها و يقوم بفك شفراتها، و إعادة بناءها بصورة عالم متخيّل"[1] ومن ثم فإنّ الفاعليّة المستمرّة في العمل الأدبي تكمن في الإرسال والتلقّي يحتلّ فيها المؤلِّف القطب الفنّي و القارئ القطب الجمالي.

و لهذا الغرض بالذات يؤكّد " إيكو"أنّ النص إن هو إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي (التعبيري) بآليّة تكوينه ارتباطا لازما، فأن يكوّن المرء نصا يعني أن يضع حيِّز الفعل إستراتجيّة ناجزة تأخذ في اعتباره توقّعات حركة الآخر"[2] .و عليه إنّ الكاتب وهو يكتب يتجاوز ذاته نفسها ليضع نصب عينه القارئ ؛ إذ لا يمكن اعتبار النص شبكة من العلاقات الفارغة مادام تتشكل معالمه من التأثير المتبادل بين النص والقارئ .

و بناء عليه ، إنّ النص في تكوينه يحتاج إلى تحريك إستراتجيّة شأنه شأن أي إستراتجيّة ففي الإستراتجيّة الحربيّة – مثلا- يرسم الإستراتيجّي نموذجا للعدو من أجل إلحاق الهزيمة به بخلاف المؤلِّف الذي يسعى من خلال نصه أن يجعل الخصم رابحا لاخاسرا؛ لأنّ هدف المؤلِّف تحقيق فاعليّة التواصل المستمر بين القطبين[3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي و السياقات الثقافية،دار أوبا للنشر و التوزيع،ط1،2000،ص10.

[2] إمبرتوإيكو، القارئ في الحكاية –التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية- ،تر/أنطوان أبوزيد ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط1، 1996،ص 67.

[3] ينظر: أحمد أبو الحسن، نظرية الأدب –القراءة، الفهم و التأويل، دار الأمان للنشر و التوزيع ،الرباط ،ط1، 2004، ص33

وهكذا ، لكي تنظِّم الإستراتجيّة النصيّة يلجأ الكاتب إلى مجموعة من الكفايات التي من شأنها أن تمنح العبارات المستخدمة معنى، لذا نرى الكاتب ينظِّمها ويجعلها قابلة للتأويل، وذلك حين يخلق قارئا نموذجيّا يكون جديرا بالتعاضد من أجل التأويل النصِّي بالطريقة التي يفكّر بها المؤلِّف نفسه.[1]

فالقارئ النموذجي بحسب " أمبرتوايكو (**Emberto-eco**) "هو القادر على تحليل النص على النحو الذي افترضه المؤلِّف و الذي باستطاعته أن يفسِّر بالدرجة نفسها التي أبدع بها المؤلِّف"[2] إنّ هذا المتلقيِّ النموذجي هو الذي يمتلك نفس قدرات الكاتب حتّى يتمكّن من تأويل النص و إخراجه في صورته المكتملة وفق تصور المؤلِّف.

إنّ قارئ " امبرتوإيكو" "في قصة ما يقرأ بطرق مختلفة، فلا وجود لقانون يفرض عليه طريقة معيّنة في القراءة وعادة ما يتّخذ النص وعاء لأهوائه الخاصة، وهي أهواء مصدرها عالم آخر غير عالم النص، و لا يقوم النص سوى بإثارتها بشكل عرضي"[3]،ومن ثمة فإنّ المؤلِّف يقصد قارئاَ بعينه ينخرط في مهمّة بناء النص وفق أهوائه الخاصة، وتشكيل معنى النص.

إنّ قارئ" إمبرتوإيكو" (**Emberto-eco**)هو إستراتجيّة نصيّة يتوقّعها المؤلِّف حين يكتب نصا عن عالم يتصوره و يأمل بوجوده، وتاليا إنّ هذا القارئ يقوم ببناء عوالم النص الممكنة حسب السياق الثقافي الذي يحيط به.

---

[1] ينظر:إمبرتوإيكو، القارئ في الحكاية، تر/أنطوان أبوزيد (م س) ،ص68.

[2] تسعديت فواري، المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، إتحاد كتاب العرب، دمشق دط، 2008، ص114.

[3] إمبرتواإيكو، نزهات في غابة السرد ، تر: سعيد بنكراد،الدار البيضاء، ط1، ، 2005، ص 28

وهذا ما يحدِّد " طبيعة القراءة و دورها في تحيين المضمر والكامن والمبهم والغامض والمسكوت عنه، فالقارئ ليس مدعوا إلى قراءة الرّواية وتحديد معناها أو معانيها فحسب إنّه مطالب أيضا و أساسا بالكشف عن إستراتجيّات الذات التي تقف وراء هذا البناء التخيّلي الذي يعج بالحقائق والأوهام و تحديد موقعه داخلها، فهذه الاستراتجيّات ذاتها لا تبنى خارج الذات التي تستهلك النص و تستوعب دلالاتها"[1]، تغدو القراءة من منظور " إيكو" تحولا من قراءة عادية إلى قراءة فنيّة تستكشف مكامن النص ومجاهله في ضوء لعبة الخفاء و التصريح التي تثيرها النص لأنّ البناء التخيّلي هو ما يحثّ القارئ على الانفعال معه و تاليا إضافة ما لم يقله النص.

وهكذا، يصبح القارئ جزءا لا يتجزّأ من النص " فالعلاقة الغيابيّة تستدعي حضوره، لأنّ طبيعته البلاغيّة التي تقوم على الإيجاز أو بالأحرى على أساس الاقتصاد في الأداء اللغوي"[2] مادامت العلاقة الغيابيّة تتيح بناء التخيّل البنّاء، فهي تحتاج إلى القارئ يضيف للنص دلالات جديدة.

غير أنّ المهمّة التي ينيطها " إمبرتوإيكو" (**Emberto-eco**) للقارئ تنشأ من طبيعة النص أولا وما أسماه بـ" التوقّع" ثانيا و عليه " فإنّ القارئ النموذجي يكون مدعوا إلى المساهمة في تنمية الحكاية إذ يستبق المراحل المتوالية فيها، ذلك أنّ استباق القارئ يشكّل حصة من الحكاية التي ينبغي أن تتوافق مع الحكاية التي يزمع قرائتها و حال تتم له القراءة، يثبت إذا كان النص مطابقا لتوقعه أم لا"[3] ،و الحال أنّ القارئ يسعى إلى استباق مجاري

---

[1] إمبرتواإيكو، نزهات في غابة السرد ، تر: سعيد بنكراد ،(م س) ،ص11.

[2] أحمد يوسف، شعرية الغياب و جمالية الفراغ الباني، مجلة تجليات الحداثة ، العدد 4، جا وهران ، 1966، ص116.

[3] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد (م س) ، ص148

أحداث جديدة و هو يحاور النص الجديد فتنتقل الذات القارئة من حال إلى حال مكتسبة أفقا جديدا يتمّ معنى النص.

فعندما نقول "ركب محمد" يتوقّع القارئ ركوب معيّن، فالسؤال الذي يتبادر إلى ذهن القارئ متى؟ و إلى أين؟ و لأيّة غاية؟ ومن ثمة إنّ الاختلاف في فهم معنى النص يعود إلى اختلاف العلاقة التي ينشأها هذا القارئ مع النص عن تلك التي ينشأها قارئ آخر، فكلّ نص يثير لذى القارئ توقّعا معيّنا يجعله يخرج المعنى من حالة الكمون إلى حالة التجسيد .

في ضوء هذا التصور يرى " إيكو أمبرتوايكو (**Emberto-eco**)" أنّ الرّواية المعاصرة منسوجة من غير المقول ، ومن مسافات فارغة توكّل توقّع القارئ إلى نزهات أكثر جرأة"[1] ،إنّ النص السردي مليئ بالفجوات ، و هذا ما يثير المتلقّي إلى ملء الفراغات التي تعطي دلالة أكبر للنص.

وعليه، فالنص بحسب " إمبرتوإيكو (**Emberto-eco**)" "نسيج من الفضاءات البيضاء و فرجات ينبغي ملئها، هذه الفرجات تترك بيضاء من طرف المؤلِّف لسببين : هو أنّ النص آلة كسولة أو مقتصدة تحيا من قيمة المعنى المقدم من طرف القارئ"[2].

---

[1] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد (م س) ، ص115.

[2]Le texte est donc un tissu d'espace blancs, d'interstices à remplir et ce lui qui la émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés blanc pour deux raisons parce sens qui y introduite par le destinateur voir : Umberto eco,lector in Fabula,Editions ,grasset P66.67

إنّ هذه الفراغات تمثّل الشرط الحاسم للوقع الجمالي ، و تفعّل التأثير المتبادل بين النص و القارئ ، فالمؤلِّف و هو يكتب النص ينبغي أن يترك مساحات بيضاء لمتلقِّيه ، لأنّ اللاّمقول هو الذي يحدث التفاعل بين الطرفين، و يشغل مخيال القارئ.

ووفقا لما سبق ذكره، يصبح النشاط التعاضدي فعل يعمل على تنشيط النص، و هنا يقول " إيكو" "أزمعت على معالجة جانب النشاط التعاضدي الذي يعمل على حثّ المرسل على أن يستمدّ من النص مالا يقوله بل ما يصادر عليه مسبقا أوما يتضمنه أو يضمره، وذلك من أجل أن يملأ الأصداء الفارغة"[1] ،هذا النشاط التعاضدي يخلق لدى القارئ التحرّك نحو النص لملأ الأصداء الفارغة، و في هذه العمليّة تؤسِّس العلاقة بين النص و القارئ و تختفي الفراغات.

وهكذا، فإنّ " إيكو" يبدو مهتمّا بمسألة الفراغ، فهو يرى " أنّ النص آلة كسولة تتطلّب من القارئ بذل جهد تعاضدي جبّار لكي يملأ فراغات " ما لم يقل" و"ما قيل" التي لبثت بيضاء "[2] هذه الفراغات تمثل النشاط الحاسم للأثر الجمالي، و تمكّن القارئ أن يعيش تجربة جديدة عند الاحتكاك بعالم خفيٍّ.

فالفراغات عند " إيكو" تظهر في شكلين فراغات لم يصرح بها، و فراغات صرح بها من قبل، فالفراغات التي لم يصرح بها يقصد بها تكملة ما قصد إليه مما لم يقل، و فراغات صرح بها هي فراغات ثانوية يقصد بها إعادة بناء معنى كان موجودا من قبل.

---

[1] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد (م س)، ص7

[2] المرجع نفسه ،ص59

و بناء على ماسبق ذكره، فالقارئ دائما يتدخل في تشكيل معنى النص و إعادة بنائه عن طريق سدِّ هذه الثغرات لأنّه، من المستحيل على المؤلِّف أن يصف الشخصيّات الروائيّة أو مكان الرّوائي أو الحدث الرّوائي وصفا كاملا فلابدّ من حضور القارئ لإعادة بناء النص، ومن ثمة يستحيل على المؤلِّف أن يقول كل شيء حتى يجد القراء فرصة للممارسة خيالهم .

ومثال ذلك يقول " إيكو أمبرتوايكو (**Emberto-eco**)" دخل زيد إلى الغرفة و تعجبت مريم فرحة وقالت :" أنت رجعت إذًا"على القارئ أوّلا أن بفهم أنّ استعمال فعل " رجع" يقتضي بأنّ الفاعل قد استبعد، أمّا استعمال الأداة " إذًا " معناه أنّ مريم لم تكن تنتظر هذا الرجوع.[1]

تؤدِّي الفراغات دورا أساسيّا في عمليّة التفاعل بين النص والقارئ باعتبارهما شريكي العمليّة التواصليّة ذلك لأنّ " اللاّتوازن بين النص والقارئ غير المحدّد هو الذي ينمي التواصل"[2] ويغدو هذا النشاط الذي يحدث بين الطرفين محرِّك التفاعل بينهما ، فيه تستكشف مكامن النص، و يحدث الاتِّصال المستمر بين القطبين.

خلاصة القول، إنّ القارئ الذي تحدّث عنه " إيكو" هو الذي يمتلك قدرة موسوعيّة فائقة تمكِّنه من تحليل النصوص على النحو الذي افترضه المؤلِّف و الذي بإمكانه ملء فراغات النص بالدرجة التي أبدع بها المؤلِّف، و هكذا لم تخل دعوة " إيكو" من ملاحظات لعلّ أبرزها أنّها أعلت من سلطة "القارئ النموذجي" الذي ساهم في سدِّ

---

[1] إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد (م س)، ص7

[2] غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الإبستيمولوجية و علاقتها بنظريات الاتصال،دار التنوير ، الجزائر،ط1، 2013، ص 132.

الفراغات ونقلت بناء المعنى من سلطة المؤلِّف إلى سلطة القارئ، و بهذا يبدو موقف المؤلِّف موقفا ثانويّا مقارنة بموقف القارئ.

الفراغ عند رولان بارث Roland Barthe:

يعدّ " رولان بارث"Roland Barthe من رواد الأدب الفرنسي، و أحد أعلام جماعة Telquel كتب العديد من الكتب (الكتابة في درجة الصفر، لذّة النص) و غيرها من كتب أغنت المكتبة الحديثة بعلم و فكر واسعين، و قد كان عبد الله الغذامي صائبا حين قال : " إنّه لم يحظ أحد بالتربّع فوق سنام النظريّات النقديّة مثلما حظي بارث لأنّه وهب مقدرة خارقة على التحوّل الدائم و التطوّر المستمرّ حتىّ حقّق صفة أهم ناقد أوروبي"[1].

و تجدر الإشارة أنّ " رولان بارث" Roland Barthe من النقّاد الأوائل الذين اهتمّوا بفعل القراءة في العديد من إسهاماته ، خاصة مقاله الذي كتبه سنة 1968 أعلن فيه عن موت المؤلِّف، و ميلاد القارئ" و المؤلِّف لم يعد هو الصوت الذي خلف العمل أو المالك للغة أو مصدر الإنتاج ووحدة النص لا تنبع من أصله ومصدره، ولكنّها تأتي من مصيره ومستقبله"[2]و هكذا ربط بارث نظريته بوجود قارئ محاولا قطع الصلة بين المؤلّف و النص ، فالمؤلِّف لم يعد مالك النص إنّما نقلت سلطته للقارئ في فهم النص، و استكناه دلالاته.

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص 64

[2] المرجع نفسه،ص66

ومن ثم، ربط" بارث" بين القراءة و القارئ، هذه القراءة تفرض غياب المؤلِّف حتىّ يبدو النص غير كامل و مشلول لكي يتسنّى للقارئ معالجته من خلال الاتِّصال ببنيته المفتوحة"[1]،لتغدو سيرورة القراءة عن طريق منح القارئ سلطة إنتاج النص وفتح النص على احتمالات عديدة من الدلالات.

يذهب " رولان بارث" إلى أنّ النص الأدبي يحتاج إلى قارئ ، لأنّ "النص برأيه هو نص كتب بشكل يجعل متلقِّيه منتجا بدلا من مستهلكا ، و هذه النصوص تستكتب قارئها أو هي " قابلة للكتابة" ،لأنّ المتلقِّي يعيد كتابتها أثناء قراءته لها"[2]، لم يعد القارئ بحسب بارثRolandBarthe مجرد مرسل إليه يقرأ النص إنّما أصبحت سلطة الإبداع في فهم النص و صنع دلالاته؛ لا قيمة لها من دون قارئ.

وبهذا يعلن "بارث" عن الصِّراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد فيقتل " بارث" منافسه المؤلِّف ، ويتفوّق القارئ عل المؤلِّف، ليتيح الفرصة للعاشق كي يمارس حبه مع معشوقه الذي يتفرد به لوحده[3].

وهكذا، أصبح النص لا قيمة له من دون قارئ يمنحه معناه ،ولم يعد القارئ – بحسب بارث- مجرد مستهلك ، و إنّما هو شريك العمليّة الإبداعيّة ، وعليه تصبح القراءة بالنسبة للقارئ عمليّة إنتاجيّة لا استهلاكيّة، لأنّ القرّاء هم الذين يخلقون معاني النص ودلالاته.

---

[1] الطيب بن عون،نظرية الكتابة عند رولان بارث و تجلياتها في النقد الأدبي العربي المعاصر-بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه- كلية الآداب و اللغات والفنون،جا الجيلالي اليابس،سيدي بلعباس ،2013-2014،ص93

[2] أمنة غصن، قراءات غير بريئة في التلقي و التأويل،دار الآداب للنشر و التوزيع ،بيروت،ط1، 1999، ص70.

[3] ينظر: عبد الله الغدامي، الخطيئة و التفكير من البنيوية إلى التشريحية (م س) ،ص64.

في ذات السياق ، يعرض " بارث" نوعين من النصوص هما: النص الكتابي و النص القرائي، فالنص الكتابي القراءة فيه هي إعادة كتابة له ،لأنّ القارئ فيه لا يقرأ وإنّما يكتب بخلاف النص القرائي الذي يقرأ دون أن تعاد كتابته[1].

هكذا ،نادى " بارث" بضرورة أن تكون النصوص مقروءة، لأنّ" النص يبقى دائما مفتوحا يوجّه القارئ في عمليّة المشاركة و كأنّ ممارسة القراءة هي الإسهام في التأليف[2] وبهذا يعيد القارئ إنتاج النص من خلال قراءته له، فيصبح النص عمليّة إبداع جديد؛ لأنّ دلالة النص يحدِّدها القارئ لا النص، و عليه يخرج النص من حالة الكمون إلى حالة الإنجاز.

لقد تمكّن " بارث" من تمرير أفكار عصره عبر قناة الكتابة " فالكتابة في نظره صيغة موقف جديد يجد الكاتب نفسه فيه وهي حالة من حالات وجود الصمت"[3]، من ثّم أصبحت الكتابة مساحة بيضاء تنتظر القارئ أن يخلق المعنى الذي يريده، و بهذا الكتابة فعل متجدِّد عبر ما تكتنفه من صمت باعتبار أنّ في سلسلة النص كثيرا من الفجوات التي ينبغي ملئها من قبل القارئ.

و بما أنّ الكتابة حوار بين الكاتب والنص الذي يكتبه، والقارئ هو الذي يملأ ثغرات النص :" فإنّ الصمت يفجّر الكلمة على اعتبارها نتفة من كتابة مشفّرة، بل على اعتبارها

---

[1] ينظر: محمد عزام، التلقي و التأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1، 2007 ص34.

[2] المرجع نفسه،ص 96

[3] رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص 103.

نوراً وخواءاً" [1]،هذا الخواء يتيح الفرصة للمتلقّي بأن يشغِّل مخياله، وكلّما قويت هذه المساحات البيضاء ازداد تفاعل المتلقّي معها باجتلاب دلالات لا تحصى.

إنّ العلاقة التي تربط الذات بالكتابة عبر النص تظلّ علاقة إيروسيّة ، فهناك المتعة le plaisir و هناك اللذّة la jouissance فالمتعة شعور عادي تماما (..) أمّا اللذّة فمتطرِّفة تثير القلق و لا يمكن وصفها و التحدث عنها[2]، فقد وضع بارث حدودا فاصلة بين اللذّة و المتعة، فلذّة النص بالنسبة لبارث تكمن في النص الذي يسرّ، بملأ وصادر عن ثقافة لا يقاطعها، أمّا نص المتعة فهو النص الذي يثير القلق لدى القارئ يخلخل معارفه في التاريخ و الثقافات و علم النفس، يحرِّك أذواقه، إمكانياته ، ذاكراته و قدراته اللغويّة[3].

من هنا نستشفّ أنّ النص من منظور "بارث" "فضاءا شاسعا متعدِّد المشارب و المنافذ يلج القارئ إلى عمقه باختيار هذه المشارب بلذّة قصد فك الشفرات ، وكسر الحواجز و استنطاق ما فيه من صمت"[4] ، يرتبط النص بوجود قارئ إذ لا وجود لنص بدون قارئ

---

[1] رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة (م س) ،ص 100

[2] ينظر:أمنة غصن، قراءات غير بريئة في التلقي و التأويل (م س) ،ص97

[3] Le texte de plaisir celui qui contente empli donne de l'emphorie, ce lui qui vient de la culture ne rompt pas avec elle, texte de jouissance celui qui déconforte fait à vaciller les assisses historique , culturelles psychologique du lecteur la consistance de ses gouts de sens valeurs et de ses souvenir , met en crise son rapport au langage Roland Bathe , le plaisir du texte, Edition du seul, 1973 ,p22-23.

[4] عبد القادر العشابي، بنية الكتابة الحداثية دراسة في الأسس النقدية و الجمالية،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الحديث و المعاصر ، كلية الآداب و اللغات والفنون ، جامعة سيدي بلعباس، 2014-2015،ص46

يفكّ مافيه من صمت، ومن ثم محاولة بناء أفق جديد عن طريق استكشاف ما في النص من شقوق.

صفوة القول، إنّ النص الأدبي في الفكر البارثي يبقى دائما مفتوحا يحتاج إلى منتج لا مستهلك يملأ ما فيه من صمت، و تصبح الكتابة حالة تمثّل ذاتي، وهذا ما طرح لدينا تساؤلا هل يمثّل القارئ سلطة النص بعيدا عن سلطة المبدع؟.

إنّ المتتبّع للمفاهيم لدى النقاد الغربيين سيلاحظ أنّ هناك اتّفاق بدءا " إنجاردن" الذي وظّف مصطلح مواقع اللاّتحديد التي يعطي شكلا ووزنا للمعنى إلى " إيزر " الذي يرى أنّ مناطق الفراغ تنقسم إلى قسمين (الانفصالات و الانفكاكات disjonction ومناطق النفي patentrel négation ،إلى " كلوبفر" الذي يعبّر عنه بأنّه " معطيات الخلل في النص ينبغي على القارئ أن يتمّمها و يملأها ، ثمّ " إمبرتو إيكو" الذي يرى " أنّ النص آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأنّ يقوم بجزء من مهامها و حذار إذا قال النص كل شي"،أمّا "بارث" يرى «الكتابة حالة من حالات وجود الصمت"، و بالتالي فالفراغ هو تلك المساحات البيضاء التي يتركها المبدع للمتلقي لإضافة ما لم يقله النص عبر علاقة جدليّة تفاعليّة، و من هنا يظهر الأثر الجمالي عندما يثير الفراغ أفق توقّع القارئ فينتقل النص من حالة الكمون إلى حالة التجسيد.

المبحث الثاني:الفراغ في النص السردي

إنّ أهم ما يثير الانتباه في الكتابات الروائيّة الراهنة هذا التغيير في الكتابة لدى المبدع حيث أصبحت تقنيّات السرد الرّوائي ذات حضور بارز ممّا كانت عليه،وكان ذلك لمقاصد معيّنة تجعل القارئ أمام كم من مضمرات تجعله يتلقى النصوص بشغف.

و عليه، إنّ قارئ النص هو الذي يقوم بفعل القراءة، فيكمن دوره في سدِّ ثغرات النص لاستكمال النقص، فإذا كان النص يجتذب المتلقي بفراغاته ، فإنّ القارئ يقوم باستكمال العمليّة الإبداعيّة ، و تصبح القراءة عمليّة تفاعليّة بين المبدع و المتلقِّي[1].

ومن هنا أولت الرّواية عناية فائقة بهذه التقنيات باعتبارها تساهم في بناء الفنِّي للنص الرِّوائي ،كما أنّها تجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الرِّوائي لإيجاد الروابط الخفيّة، وإتمام ما سمّاه " إيكو" مساحات فارغة في النص[2].

وبهذا ، فإنّ النصوص الرِّوائية لم تعد نصوصا مغلقة تفرض سلطتها على المتلقيِّ ، بل نصوص مفتوحة لتأويلات القارئ بناء على الفراغات التي يتركها المؤلِّف للقارئ باعتباره قارئ النص يضيف له دلالات جديدة ، فما العلاقة التي تربط الفراغ بالتقنيات السرديّة؟.

---

[1] ينظر: تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء (م س) ، ص99.

[2] ينظر : صلاح صالح،سرد الأخر الأنا و الآخر للغة السردية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص 41.

1-1-الفراغ و الصيغة السردية:

إنّ الرّواية بوصفها محكيّا أو مرويّا، فهي إرسال سردي بين طرفين ، وجود شخص يحكي، و شخص يحكي له" بما أنّ الراوي كائن من ورق ،فإنّه يفترض وجود مروي له انطلاقا من أنّ أي خطاب لا بد له من مخاطب"[1] ،هذا الرّاوي بلاشك يحتل موقعا مهمّا في بناء الأحداث ، ويقابله المروي الذي يقوم بالرّبط بين نسيج النص، و تأويل دلالاته.

من ثم ، فإنّ الصيِّغة " هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، و تحديد خطابات المتكلِّم في الرّواية سواء تعلّق الأمر بكلام السّارد أو كلام الشخصيّات"[2]

إنّ الروائي حين يكتب نصّه السردي يضع نصب عينه الطرف الثاني في العمليّة الإبداعيّة كونه يسهم في تكملة النص عن طريق الربط بين أجزاءه ،و سدِّ الفراغات التي يتركها خيال المؤلِّف للمبدع،حيث تبدأ متعة النص عندما يحدث التواصل بين الطرفين[3].

و عليه ، إنّ أبرز السبل التي اعتمدها كتاب الرّواية العربيّة المعاصرة لجعل القارئ يشارك في صنع معنى النص، وبناء دلالاته توظيف بعض التقنيّات السرديّة الحديثة، كالتلاعب بالأنساق الزمنيّة، تنويع الضمائر ،كذلك الأمر بالنسبة لتنويع طرائق السّرد فهو تابع لرؤية الرّوائي ، والزّاوية التي ينظر منها إلى حوادث روايته وما على القارئ إلاّ الربط بينها من خلال سدِّ فراغات النص. فيا ترى كيف يتمظهر الفراغ انطلاقا من هذه التقنيّات السرديّة؟.

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ، إتحاد كتاب العرب، دمشق،د.ط، 2005، ص 84.

[2] محمد بوعزة ، تحليل النص السردي- تقنيات و مفاهيم-دار الأمان، الرباط،دط،دت،ص109

[3] ينظر : المرجع نفسه ، ص271

– الرؤية السرديّة:

لقد نشأ مصطلح الرؤية انطلاقا من العلاقة التي تجمع السّارد بالعالم الحكائي، فهي " الطريقة التي ينظر بها الرّاوي إلى الأحداث عند تقديمها ، أوهي وجهة نظره ومن هنا تلازم هذين المصطلحين وتداخل، فلا راو من دون رؤية و لا رؤية دون راو"[1] .

وقد عرف هذا المصطلح العديد من التسميّات،فالبعض يسمِّيها وجهة نظر(Point de vue)[2] ، والبعض الآخر يطلقون عليها التبئير (Focalisation)[3] ،و غيرهم الموقع .[4]

من ثم ،فإنّ وجهة النظر "تكشف على مستويات عرض الحكاية من خلال موقع الرّاوي إزاء الحدث و الشخصيات"[5].

أمّا مصطلح التبئير " هو تحديد زاوية الرؤيّة ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إمّا أنّ يكون شخصيّة من شخصيّات الرّواية، أو راويّا مفترضا لا علاقة له بالأحداث "[6]،في حين أنّ الموقع" له طابع اجتماعي لا يمكن تغييبه"[7].

وبهذا يمكن القول ،أنّ مصطلح (الرؤيّة) هو أكثر اقترابا للتقنيّة على أساس أنّ السارد يرى أحداث قصته رؤيا عينيّة من خلال العالم الذي يرويه بأشخاصه و أحداثه.

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي (م س) ،ص 91-92.

[2] المرجع نفسه ،ص90

[3] جيرار جينت،خطاب الحكاية- بحث في المنهج-تر:محمد معتصم و آخرون،منشورات الاختلاف،ط3،2003،ص201

[4] يمنى العيد ،الراوي و الموقع و الشكل-دراسة في السرد الروائي-مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت،ط1، ،1986، ص53

[5] محمد عزام،شعرية الخطاب السردي (م س)،ص91

[6] حميد حميداني،بنية النص السردي،من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،دط،دت،ص46

[7] يمنى العيد ،الراوي والموقع والشكل (م س) ،ص53

أقسام الرؤية السرديّة:

تنقسم الرؤية السرديّة إلى العديد من الأقسام لدى بعض النقّاد أمثال:توماشفسكي،تودوروف،جيرار جينات الذين انطلقوا من تقسيم الناقد الفرنسي جان بويون(Jean Pouillon) الذي قسّم الرؤيات إلى ثلاث ،وكان لتصنيفه هذا أثر كبير في التصنيفات اللاحقة ذكرها من خلال (كتابه الزمن و الرّواية):

1-الرؤية من خلف (Vision par derrière):يكون الرّاوي فيها عليما بكلِّ شيء محيطا بالأحداث.

2-الرؤية من الخارج (Vision du dehors):يكون الرّاوي فيها أقل معرفة من الشخصيّة.

3-الرؤية مع (Vision avec): تتساوى فيها معرفة الشخصيّة بمعرفة الرّاوي[1].

و قد ميّز الشكلاني الروسي توماشوفسكي(Tomachevski) بين نمطين من السرد سرد موضوعي" Objectif، سرد ذاتي Subjectif، ففي النظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كلِّ شيء،أمّا في نظام السرد الذاتي ففيه يتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي فهو الذي يخبر بها، و يعطيها تأويلا معيّنا يفرضه على القارئ.[2]

[1] ينظر : جان بويون،الزمن والرواية،نقلا عن محمد عزام،شعرية الخطاب السردي (م س) ، ص93

[2] ينظر : الشكليين الروس،نظرية المنهج الشكلي ،تر/ابراهيم الخطاب،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1،1982،ص189

وسيرا على خطا جان "بويون"Jean pouillon ستعتمد على تقسيم "تودوروف" أTodorovf، و "جيرار جينات" G. Genette بالتحليل انطلاقا من بعض الأسئلة التي أثارتنا يمكن أن نوجزها فيما يأتي :

ما الموقع الذي يحتلّه الرّاوي بالنسبة للأحداث؟ وكيف يتجلى الفراغ في ضوء هذه التقنيّة؟.

اختزلت الرؤية لدى "تودوروف" Todorov إلى ثلاث أصناف مع بعض التغيّرات فيما يخصّ الرموز التي استخدمها:

- 1 **الرؤية من خلف السارد >الشخصيّة الروائيّة:** في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصيّة الروائيّة ، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة إنّه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله[1].

في هذه الحالة يكون السّارد عليم بكل خفايا أبطاله، ففي رواية " تاء الخجل" لفضيلة الفاروق جسّدت الكاتبة هذه الرؤية من خلال استخدامها لضمير المتكلم:

كان المساء موحشا،و البستان يختنق من الملل.

و أنا واقفة من السور الخلفي أتأمّل بيتك.

وصورة العرس الكئيب الذي حضرته البارحة.

ما زال جرحا في ذاكرتي[2] .

ينطبق ضمير المتكلم المفرد "أنا" على الشخصيّة التي تنقل أحداث الرّواية (الحكاية) أو ترويها، إنّه سارد الرّواية العليم بكلّ شيء، فالكاتبة اختارت هذا الضمير، لأنّها كانت على

---

[1] تزفيتان تودوروف ، مقولات السرد الأدبي،تر/حسين سحبان و فؤاد الصفا، منشورات إتحاد كتاب العرب ، ،ط1،1992،ص58

[2] فضيلة الفاروق، تاء الخجل ،رياض ريس للكتب و النشر ، بيروت ، ط2، ،2006،ص 25.

وعي بالسلطة التي يمارسها " الأنا" على القارئ إذ يجعله يتتبّع مسار القصة على امتداد الصفحات.

أحسست بموجة الغضب المتأهّبة في كلامه فقلت له:

أنا لا أستجوبك كصحافيّة أنا أناقشك كفضوليّة أو كصديقة[1].

لكن السؤال الذي يطرح لماذا يلجأ الكاتب لهذه التقنيّة؟.

إنّ ضمير التكلّم يخلق نوع من التشويق لدى المتلقّي، لاتّخاذه بينه و بين ما سيحكي مسافة يخلقان لديه نوعا من الفضول من خلال لعبة الإخفاء دون وضع علامات صريحة تدلّ عليها " ماتت "رزيقة" و "راوية"' نقلت إلى مستشفى المجانين و " يمينة" لا تزال تتمسّك بالأرانب الصغيرة و أغنيات " سيرتا" و قصص غادة السمّان، قرأت الكتب الثلاثة، وطلبت منّي أن أحضر لها رابعا فكّرت أنّ لها مخطوطي[2].

إنّ استخدام كلمة (فكّرت) في المقطع السّالف الذّكر قد تحمل دلالات كثيرة تدفع القارئ إلى تأويلها أيكون المقصود بها هو السّارد؟ أم البطل؟ أم الكاتب؟.

إنّ السّاردة بصفتها الشخصيّة التي تقصّ علينا قصّتها الخاصة مستخدمة ضمير المتكلّم، و تروي لنا هذه القصّة على لسان (الصحفيّة) التي تمثّل منظورها بدقّة، هذا يدلّ على أنّ الكاتبة كانت حريصة على أن تكون الرّاوية والشخصيّة المحوريّة، فهي تدخل إلى الخطاب لتعلن عن وجودها داخل الرّواية، وتستخدم " الأنا " لتتمحور على إثبات ذاتها فهذا المقطع تقول فيه:

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س) ،ص67

[2] المصدر نفسه، ص81.

"بعد أسبوع اتّصل بي في المكتب، قال إنّ مخطوطي جميل ويستحقّ النشر، ذهبت لرؤيته لإتمام الإنفاق فتفاجأت به يطلب منّي الزواج"[1].

يتبيّن لنا من خلال ما سبق ذكره، أنّ توظيف ضمير المتكلِّم من خلال هذه الرؤية له مزايا فنيّة لا تقتصر على إبراز السّارد فقط، بل تستدرج القارئ لكشف لعبة الخفاء وملء الفراغ على مدى السّرد، و عليه يظلّ السّارد حاضرا في العمل الروائي ، فهو الذي يبدعه و ينسج أحداثه، و يتحدّث عن نفسه بضمير المتكلِّم، و يسيِّر جميع شخصيّات الرّواية ،فهو بمثابة الشخصيّة البطلة التي تقدِّم مواقف الكاتبة نفسها من قضايا العصر من أجل إقناع القارئ و إيهامه بمصداقيّة الطرح.

فلمّا كان الكاتب يريد ممارسة لعبة الإخفاء في هذه الرّواية أورد هذا الضمير لاستمالة القارئ نحو تأويل النص، وتبادل المواقع من خلال ملء هذه الفراغات التي تثيرها لعبة الضمائر.

2-الرؤيّة مع السارد =الشخصيّة الروائيّة:

هي الرؤيّة التي تكون فيها معرفة السّارد مساويّة لمعرفة الشخصيّات، في هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرف الشخصيّة الروائيّة، ولا يستطيع أنّ يمدّنا بتفسير الأحداث قبل أن تتوصّل إليها الشخصيّات الروائيّة[2] الراوي= الشخصيّة الروائيّة.

[1] فضبلة الفاروق، تاء الخجل (م س) ، ص 84

[2] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر/ حسين سبحان و فؤاد الصفا (م س)، ص 51-ص 63.

تطرح من خلال الرؤيّة إشكاليّة استعمال الضمير سواء المتكلِّم المفرد أو الغائب، فالسارد في رواية " تاء الخجل" لفضيلة الفاروق تحدّث بضمير المتكلِّم ثم غير المنحى باستعمال ضمير الغائب المفرد دون أن تؤثر على الإخبار مع السارد والشخصيّة الروائيّة.

ضحكت ضحكت من كل قلبي:

تبدو مضحكا...(واصلت بسخرية).

العالم سيقرأ جريدتنا التي توزِّع عشر آلاف نسخة في الوطن ولاتصل حتى جيراننا في المغرب وتونس، ولا تدخل الأنترنت؟" يا رجل ما تخليك معاي" (قلتها بلهجة مصريّة) وخرجت!.

ها هو جسر "ريمة...!.

تشدّ الحبال ماضية العتيق في الانتحار!.

ها هو القعر المخيف لوادي الرِّمال، حريص على إخفاء أسرار موتاه.

ها هي المستشفى على بعد مئة متر مني![1].

على الرغم من هيمنة ضمير المتكلِّم إلا أنّ ذلك لم يمنع من وجود تقنيّات أخرى ، وردت على لسان الشخصيّة ذاتها ، هو ضمير الغائب لكن لماذا هذا الانتقال من ضمير المتكلِّم إلى ضمير الغائب؟.

هل استطاعت الكاتبة ممارسة لعبتها الفنيّة كي تدخل القارئ إلى عالم قصِّها لملأ هذا الفراغ؟

– إنّ لجوء الكاتبة إلى الانتقال بين هذه الضمائر (أنا هو –هي) يمكّنها من التواري خلف الضمير ، فتمرِّر أفكارها بشأن ما طرحته وإدعته خدمة لقناعتها أو رفضا لها، ينضاف إلى

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل(م س)، ص61-63

ذلك ما يلعبه هذا الضّمير في شدّ انتباه المتلقيِّ، ذلك لأنّ الإيهام واللّعب بالضّمائر يشغّل مخيال القارئ لمعرفة ما يريده الكاتب.

اتّخذت فضيلة الفاروق من هذه التقنيّة وسيلة للصّمت لأنّ الرّواية تحكي بألم كبير معاناة النساء المغتصبات في الجزائر خلال فترة العشريّة السوداء ،كما أنّ هذه الرّواية فيها نقد لاذع للدولة و الإرهاب ، والمجتمع الذي لا ينظر إلى المرأة المغتصبة نظرة احتقار وعار[1].

إنّ رحلة الروائيّة في "تاء الخجل" هي رحلة صداميّة مع واقع الجزائر المرير، مع الذات مع الآخر، فبطلة الرّواية لم تجد شيئا يسمى الإنسانيّة ، حيث لم يكن مع " راوية" و" يمينة"... سوى المآسي والمحن و افتقاد المجتمع إلى الحوار بكل أشكاله.

وتجدر الإشارة إلى أنّ قصديّة اجتذاب المتلقيِّ بواسطة الانتقال من ضمير إلى ضمير يدخل في المساحة البيضاء التي يتركها الكاتب للقارئ ليشارك في صنع نسيج النص، وإيجاد الروابط الخفيّة بين هذه الضّمائر.

3-الرؤيّة من الخارج السارد < الشخصيّة: في هذه الحالة تكون فيها معرفة الرّاوي أقل معرفة شخصيّات الرّواية[2] تتساءل البطلة عن يمينة، وهنا نلمس جهل السّارد في تجاوز أفق الشخصيّة زمانيّا ومكانيّا:

تقول الروائيّة فضيلة الفاروق في رواية " تاء الخجل":

أين يمينة؟.

أجابني بالفرنسيّة.

---

[1] عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربية ، النايا للدراسات و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2011، ص77.

[2] تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: حسين سبحان و فؤاد الصفا (م س)، ص 42-59

Dans la morgue

بعض اللغات وجدت فقط لتخفّف من وزن الموت، لأنّ بعضها يضاعف من وزنه وواقعه، سقط المخطوط من يدي تناثر على البلاط، سقط لكلام من اللِّسان، تناثر على البلاط.

لماذا ماتت؟.

أجاب باللّغة نفسها.

c'est la vie!

أيّهما يفسّر الآخر؟[1].

هو سارد حاضر لكنّه لا يتدخّل ، إنّه يروي من خارج على مسافة بينه، و بينما يروي عنه[2]، والسؤال الذي يخامرنا في هذا السّياق حول إغراءات هذه الضمائر –كيف يتسنّى للقارئ الإمساك بوظيفتها الجماليّة؟.

تشير عبارة (أين يمينة) أنّ السارد حاضر في سرده ، لكنّه لا يريد أن يتدخّل أو جاهل لمعرفته بالأشياء ،و تاليّا لا معرفة للراوية بيمينة ، فهي نكرة بالنسبة له، فالرّاوي حرص في هذا المقطع على ممارسة وظيفته بصفته سارد.

يستمرّ الرِّوائي في سياق السّرد يوهم القارئ بعدم تدخّله في موت " يمينة" تبقى دلالات موتها مجهولة بالنسبة له.

وهكذا، تطالعنا الرِّوائية، " فضيلة الفاروق" من خلال هذا الإصدار بالتواري خلف الضّمائر ، فالكاتبة تحتاج دائما لتمرّر أفكارها من أجل إقناع القارئ بمصداقيّة ما تقول

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)،ص 91

[2] محمد عزام،شعرية الخطاب السردي(م س)، ص 90

وعليه هذه اللعبة القائمة على التخفّي من خلال هذه الرؤية تخادع القارئ وتربكه للإمساك بها، وملء الفراغات المحتجبة وراء لعبة الضّمائر.

-التبئير (focalisation):

على غرار هذا المقترح قدّم "جيرار جينات"G.Genetteمصطلح التبئير (focalisation)بديلا للرؤية مع وجود اختلاف في المصطلح انطلاقا من تمييزه بين من يرى؟ و من يتكلم؟.

وعليه، إنّ مصطلح التبئير يتعلّق بالتقنيّة التي تستخدم في الأعمال القصصيّة ، ويقصد به "تحديد زاوية الرؤيّة ضمن مصدر محدّد، وهذا المصدر إمّا أن يكون شخصيّة من شخصيّات الرّواية ،أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث"[1] ،حيث ينهض السؤال هنا على من يرى باعتبار التبئير يمنح المنظور إمكان رصد الوضع التي تقدّم من خلاله المواقف والأحداث[2].

ينقسم التبئير بحسب -جيرار جينات- إلى ثلاث أقسام تبعا للمنظور الذي تدرك منه الأحداث:

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص 46

[2] ينظر: منصوري مصطفى، سرديات جيرار جينات و أثرها في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة سيدي بلعباس، 2007-2008 ، ص 158

التبئير الداخلي Internal Focalization :

إنّ التبئير الداخلي لا يتحقّق تحقيقا تامّا إلاّ في المحكي المعتمد على المونولوج الداخلي ،كما أنّ مبدأ هذه الصّيغة ألاّ يصف السّارد الشخصيّة البؤريّة أبدا، ولا يشير إليها من الخارج، ولا يحلِّل أفكارها تحليلا موضوعيّا.[1]

من نماذج التبئير الداخلي أن يتمّ السّارد وصف الشخصيّة إلاّ ظاهريّا ، ليتيح للقارئ فرصة إعمال فكره لملأ الفراغ و معرفة شواغل الشخصيّة بغية النّفاذ إلى حياتها الداخليّة، لنقرأ هذا المقطع من رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي:

" كان حبّك يجرفني شبابه وعنفوانه، وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللاّمنطق... تلك التي يكاد يلامس فيها العشق في آخر المطاف الجنون أو الموت...[2].

إنّ هذه الطريقة المستخدمة من طرف الكاتبة تجعل القارئ وهو يتابع السّرد من خلال هذه التقنيّة يطرح مجموعة من الأسئلة بخصوص أسرار هذه الشخصيّة الداخليّة،إنّ كلمة "حبّك" التي استدلّت بها السّاردة تحمل دلالات كثيرة تدفع القارئ إلى تأويلها متى بدأت أوّل قصّة حبٍّ بين الطّرفين؟

لنقرأ مقطعا آخر نموذجا على ذلك:" عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أنّ لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقّا، الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبّأ به ،أو أتوقّع عواقبه

[1] ينظر:جيرار جنيات، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم و آخرون، منشورات الإختلاف ط1، 1996،ص 203

[2] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،دار الآداب للنشر و التوزيع، ط2، 2010، ص 101.

عليّ، لأنّني كنت أجهل وقتها أنّ الأشياء غير العادية قد تجد معها أيضا كثيرا من الأشياء العادية.[1]

ينبني استخدام السّاردة لهذا " المونولوج " على لعبة تضليليّة للقارئ، ليستكشف عوالم الشخصيّة الباطنيّة ، ويطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بالثغرات الموجودة في هذا المقطع من هذه الفتاة التي أحبّها البطل؟ كيف انتهت علاقتهما؟ ليكتشف القارئ بأنّ هذه القصة تتحدث عن رسّام هاجر إلى فرنسا يدعى " خالد " بعد أن بترت ذراعه خلال كفاحه ضدّ الاستعمار الفرنسي، وفي أحد المعارض التي أقامها بباريس،يجتمع صدفه بحياة ابنة قائده سي الطاهر، ليكون هذا اللّقاء بداية قصّة حب بينهما، لتأخذ القصّة فيما بعد منحى آخر يكتشفه القارئ في نهاية الرّواية.

إنّ توظيف الكاتبة لهذه التقنيّة، هو حمل القارئ على ملء هذا الفراغ المتعلّق بعوالم الشخصيّة الداخليّة، و استمالة نحو تأويل النص، لهذا يجد القارئ نفسه من خلال هذا المونولوج مجبر على الغوص في أبعاد هذه اللغة ، وسر دلالاتها باحثا عن ثغرات يتسلّل منها إلى الداخل لتتبع المعاني المحتجبة خلف هذه المقاطع.

1- التبئير الخارجي Extrat focalisation

تكون فيه معظم المعلومات المطروحة محصورة فيما تقوله الشخصيّات دون أن يكون هناك أيّ تلميح إلى ما يفكّرون فيه أو ما يشعرون به و بذلك، فالمحكي براني الحكاية على حدِّ قول " جيرار جينات" جهل السّارد البين لأفكار البطل الحقيقية" [2] .

---

[1] أحلام مستغانمي ،ذاكرة الجسد ،ص14

[2] جيرار جينات،خطاب الحكاية ،تر/محمد معتصم و آخرون، (م س)،ص204

و مثال ذلك ما ورد في رواية " هوامش الرحلة الأخيرة" لمحمد مفلاح " لماذا أنت معي الآن؟ ماذا تريدين منّي؟ انطقي..... انطقي ... مزّقت أعصابي لماذا أنت حزينة وتدخنين بعصبيّة، وكأنّك سجينة ؟ ألم تقترفي جرما ما في المدينة ثم لجأت إلى شاحنتي؟ أنت غريبة عنّي، ولكنّني أصبحت أشعر عنك بعاطفة الأبوّة تكلّمي ... من أنت؟ ولماذا اخترت شاحنتي؟ أرجوك تكلّمي يا فتاة الحلوة تكلّمي"[1].

إنّ الفراغات المتواجدة بهذا المقطع السردي لا يعلن فيها السّارد عن الحذوفات الموجودة علنا، إنّما يهتدي إليها القارئ بإفتقاء أثر الثغرات ، فقد حذف الكاتب كثير من الأمور التي تتعلّق بالجانب العاطفي التي يخص شخصية " ساجية" ، ليفجأنا في نهاية الرّواية بحالتها الاجتماعية المزرية " ساجية فتاة غريبة اللأطوار ... تحب ركوب الشاحنات لتبتعد عن المدينة الصاخبة بضعة أيّام ثم تعود إليها، فهي تسكن في البيت المحاذي للمقهى ... أصيبت بصدمة منذ مقتل والدها في مدينة مرسيليا اسمه عصمان الرّاقد، كان مهاجرا و أعتقد أنّه من قرية قريبة من منطقتك.

"كيف تصرّفت معك تلك المخبولة؟

مخبولة؟ أليست زوجة تاجر ثري؟![2].

أمّا في رواية " تاء الخجل" لفضيلة الفاروق ،فإنّ الكاتبة أغفلت الحديث عن حياة الشخصيّة " خالدة" الصحفيّة فلا نعلم أي شيء عن حياتها سوى أنّها عاملة بدار الصحافة، "لكنّ حين بلغت موجة اغتيال الصحافيين ذروتها أدركنا جميعا أنّ باب الحديد

[1] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرةّ ، منشورات دار الكتب ، دط،2012،ص 22-23.

[2] المصدر نفسه ، ص93

الذي نغلق به مقر الجريدة لن يحمينا ما دمنا مشتّتين، أظنّ أنّنا شيئا فشيئا توحّدنا بعد أن قتل منّا اثنان، وفرّ بعضها إلى فرنسا و لندن و دول عربيّة عدّة..."[1].

وطبيعيّ أنّ هذا يحدث فراغ كبير ؛ لأنّ الكاتبة تحجب لنا حقيقة هذه الشخصيّة تاركة ثغرات للقارئ ليتسنّى لها فيما بعد مفاجأتنا بالكشف عن جوانب من حياتها العاطفيّة: " وصلتني رسالة منها بعد عدّة أشهر تصف لي حياة سجنها الذي اختارته ،كدت أحدثها عنك و عن حبّك المتفرع في جسدي كجذور سنديانة عتيقة، و عن سرّي الجميل الذي يجعلني أواصل الكتابة و أواصل الحياة"[2].

وعليه، الشيء الذي لا يمكن إغفاله أنّ كلّ رواية تتعمد أن تترك في نسيجها ثغرات لجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الرّوائي من قبيل تسيير أحداث الرّواية، و إيجاد المساحات الخفيّة .

التبئير في درجة الصفر:

يختصّ هذا النوع بالمحكي الكلاسيكي ، و يتعلّق عامة بما يعرف بالرّاوي المحيط بكلّ شيء[3] ،حيث يختصّ السّارد بمهمّة التأطير الخارجي للأحداث المتوقّعة ، فيظهر حضوره قبل دخول أصوات الشخصيّات ، فهو يراقب الأحداث يوجّه الشخصيّات لا شيء يحدث دون معرفته.

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)،ص 35

[2] المصدر نفسه،ص 39

[3] جيرالد برنس و آخرون، قاموس السرديات،تر: السيد إمام ، ميريت للنشر والتوزيع،ط1 ،2003،ص173

يلجأ السّارد لاستخدامه هذه التقنيّة على إغراء القارئ بمعرفة هذا السّارد العالم بكلّ شيء، فهو يمثّل المخاطب بالنسبة له، فاصطناع هذا الشكل الفنيّ ليس إلاّ محاولة من السّارد لترك الفراغات للقارئ ، لإثارة جملة من الأسئلة الاستفزازيّة:

- من يتحدث إلى القارئ؟.
- ما الموقع الذي يحمله السّارد بالنسبة للأحداث؟.
- ما الفراغات التي يتركها السّارد للقارئ لتشغيل مخيّاله؟.

هذا الأسلوب لجأ إليه محمد مفلاح في روايته" هوامش الرحلة الأخيرة " مقدِّما المكان من زاوية نظره" ففي مدينة وهران تقلقني السياقة أكثر ، أتمنّى بسرعة الخروج من شوارعها المزدحمة بالمركّبات، شعرت برغبة ملحّة في شرب قهوة، دخلت حيّ المدينة الجديدة في حدود الساعة السادسة مساءا كانت الأمطار تهطل بغزارة.... بدت لي المدينة امرأة شقيّة هجرها عشاقها تعربّت تحت سيول الأمطار" .[1]

إنّ السّارد قدّم لنا المكان في حلّة جميلة ، حيث أبرز لنا ملامحه بلغة جميلة ،و التي من خلالها يدرك القارئ أنّ السّارد ينظّم لنا الحكي عند تدخلاته لوصف مدينة وهران تحت الأمطار الغزيرة بامرأة شقيّة لا تجد من يسعدها، فكانت رؤية برانيّة خارجيّة بصوت يقوم بتقديم هذه المادة الحكائيّة تاركا في نسيجها مساحات فارغة من أجل أن يملأها المتلقيّ.

و تبعا لهذه الرؤية (التبئير في درجة الصفر) تتخلّى الشخصيّات عن دورها فاسحة المجال للسّارد بالنظر إلى الأحداث دون الكشف عن مقاصده و نواياه تاركا الثغرات للقارئ، لكي يملأها وفق التصوّر الذي تمليه عليه أفكاره و رؤاه.

[1] محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص 7

1-2- الفراغ و المفارقة السرديّة:

يعدّ الزمن عنصرا من العناصر الأساسيّة المكونة للخطاب السّردي، ومنه تنطلق أبرز التقنيّات السرديّة، ومن ثم لابدّ التفريق بين زمن القصّة وزمن الحكاية، ذلك أنّ " زمن القصة هو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيّلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية هو زمن المكتوب الذي يعرض الرّاوي فيه لتلك الحوادث"[1].

و لهذا، فإنّ الفراغ يظهر عندما لا يتطابق زمن القصة مع زمن الحكاية ،لأنّ " زمن الخطاب زمن خطيّ يخضع لنظام كتابة الرّواية على أسطر صفحاتها في حين أنّ زمن الحكاية، زّمن متعدّد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد الأمر الذي يؤدّي إلى ظهور تقنيتين سرديتين هما: تقنيّة الاسترجاع وتقنيّة الاستباق" [2].

إنّ أوّل شيء تفعله ذات القاص لتحقيق ذلك هو خلخلة الترتيب المنطقي لجريان الأحداث فتغيّر مجرى السّرد" إمّا بالرجوع إلى الوراء لاسترجاع أحداث وقعت في الماضي أو على العكس من ذلك تقفز لاستشراف ما هو واقع أو متوقّع من الأحداث"[3].

وعليه، تكون هذه المفارقات بمثابة أشكال الفراغ السردي يتركه الكاتب للقارئ ليملأها ذلك، لأنّ هذا النوع من التقنيّات وسيلة لتدارك الموقف ، وسدّ كلّ فراغ حاصل في القصّة[4].

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، دار العربية لعلوم الناشرون،الجزائر،ط3،2001، ص100.

[2] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص 73.

[3] شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي،دار الغرب للنشر و التوزيع،د.ط،د.ت، ص 192.

[4] ينظر: بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف ،ديوان المطبوعات الجامعية ،د.ط، 2001، ص 115.

-الفراغ الاسترجاعي:

يعدّ الاسترجاع من أهم التقنيّات الزمنيّة حضورا في الخطاب الرّوائي، فالسّارد يوقف عمليّة السّرد ليعود إلى الوراء لاستذكار الماضي سواء أكان قريبا أو بعيدا، لذلك يعرّفه "جيرار جينات" Gerard.Génette بأنّه" كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصّة"[1] ، و بذلك يتمّ ذكر أحداث ثم وقوعها بالنسبة لزمن القصّة بينما يكون السّرد قد تجاوز هذه الأحداث فيسترجعها السّارد ضمن النظام الزمني للحكي.

غير أنّ ترجمة هذا المصطلح تختلف من باحث إلى آخر، فهناك من يستعمل مصطلح لواحق " analèpse" و هناك من أطلق عليه اسم " الارتداد" و هناك من سمّاه" سابقة زمنيّة" أو " الاستذكار".

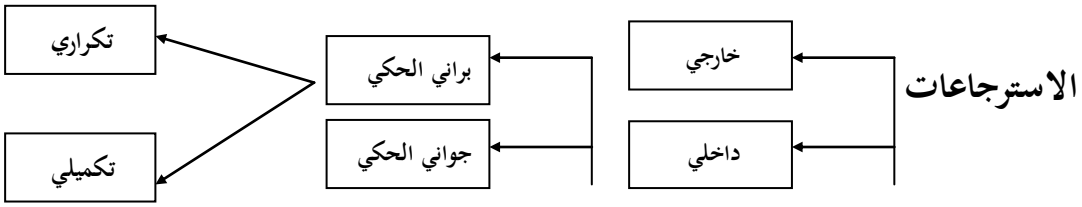
يحقّق الاسترجاع analèpse وظائف عديدة:

1- الإشارة إلى أحداث سبق السّرد أن تركها جانبا.

2- سدّ الفراغ الذي حصل في القصّة و الذي أسقط عمدا من طرف الرّاوي.

3- يساعد الاسترجاع على فهم مسار الأحداث، و تفسير دلالاتها أو التذكير بأحداث سبق إثارتها فيما سبق من السّرد ، تكرارا يفيد التذكير أو لتغيير دلالة بعض الأحداث.

وقد قسّم " جيرار جينات " الاسترجاع إلى ثلاثة أقسام:



ترسيمة الاسترجاع

[1] جيرار جينات ،خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/ محمد معتصم و آخرون (م س)،ص51.

1-2-الاسترجاع الخارجي : analépse externe

وظيفته الوحيدة هي " إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السّابقة"[1]،كما يوظّف الاسترجاع الخارجي عادة قصد إعطاء فرصة للقارئ لإعمال فكره، لذلك يستعمله الكاتب" لسدّ ثغرات زمنيّة ناجمة عن إسقاطات زمنيّة سابقة لا يمكن فهم الأحداث ، دون سدِّها أو عندما تظهر شخصيّة روائيّة جديدة على مسرح الأحداث ليعرِّف بماضيها ، و طبيعة علاقتها بباقي الشخصيّات الأخرى"[2].

إنّ السّارد حين تحدّث في رواية" هوامش الرحلة الأخيرة" لمحمد مفلاح عن شخصيّة روائيّة جديدة دخلت مسرح الأحداث " رأيت فتاة أنيقة واقفة عند باب شاحنتي لم ألتفت إليها ركبت الشاحنة و حين وضعت المفتاح في ثقب الزر المعدني طرقت الفتاة الباب ، و هي تشير إلى أن أفتحه[3].

ويقول أيضا: "لقد وجدت الدفء في غرفة الشاحنة بدت لي في العشرين أو أقل"[4] فالسّارد لم يحدّد لنا طبيعة الشخصيّة تحديدا دقيقا، إنّما فتح المجال للقارئ بأن يتخيّل كل ما أسقط علينا أن نتخيّل هذا الجزء الفارغ.

وما نلاحظ في هذه الرّواية ، أنّ السّارد ترك هذه الشخصيّة غامضة حتّى نهاية الرّواية " ساجية فتاة غريبة الأطوار تحبّ ركوب الشاحنات لتبتعد عن المدينة الصاخبة بضعة أيّام ثم تعود إليها، فهي تسكن في البيت المحاذي للمقهى (...) أصيبت بصدمة منذ

---

[1] جيرار جينات ،خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر:محمد معتصم و آخرون (م س)،ص61.

[2] ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال دار الهومة للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر، د.ط، 2010، ص 63.

[3] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س) ، ص13.

[4] المصدر نفسه ، ص92-93

مقتل والدها في مدينة مارسيليا اسمه عصمان"[1] ،فالمؤلِّف يحرص على جذب المتلقيّ و جعله متشوِّقا لمتابعة أحداث روايته و ملء الثغرات المسقطة من النص.

من ذلك أيضا ما ورد في رواية " تاء الخجل" لفضيلة الفاروق " فتحت باب غرفتها لم أجد أحدا ،كان السرير فارغا ومرتّبا، دقّت أجراس قلبي دقّات متباعدة وهادئة و ...."[2].

في هذا المقطع السردي، والمنتهي بثلاث نقاط يدل على توقّف السّرد عن متابعة الأحداث الواقعة في الحاضر، يبرز لنا فراغ نتيجة الانقطاع المفاجئ من قبل السارد، فقد تبادر كثيرا من الاحتمالات في ذهن القارئ بخصوص البطلة " يمينة" هل غادرت المكان أم ماذا حدث لها؟.

غير أنّ السارد وظّف عنصر التشويق للقارئ قصد ملء هذه الفراغات بخصوص وضعيّة البطلة لكن سرعان ما تابع حاضر السّرد، وسدّ الفجوة السردّية الغامضة.

وقفت أمام طبيب المداومة أسئله:

أين يمينة؟.

أجابني بالفرنسية.

Dans La Morgue

لماذا ماتت ؟.

أجاب باللغة نفسها

C’est la vie

---

[1] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)،ص93.

[2] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل (م س) ، ص90

أيّهما يفسر الآخر.

حين نسأل لماذا مات فلان؟ نجاوب إنّها الحياة!!.

متى ماتت؟.

البارحة بعد أن غادرت[1].

فالبطلة " يمينة "لم تغادر المكان بحثا عن مكان أفضل ، إنمّا غادرته إلى عالم الخلود الأبدي، فالقارئ بمجرد ما يواصل قراءة الرّواية يدرك لا محالة هذه الفراغات التي تركتها السّاردة و التي قد تتوافق مع أفق توقع القارئ، وقد تحطّم أفقه.

1-3-الاسترجاع الداخلي : analèpse Interne

يقع في ماض لاحق لبداية الرّواية[2] يقترح جينات تسميتها" برّاني" الحكاية*hétéradiegétique أو بعبارة أخرى هو" استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية ،أي بعد بدايتها يحتاج الاسترجاع الداخلي إلى سدِّ الثغرات بين الأحداث، فحين يصل السّرد إلى نقطة موت البطل يجد القارئ نفسه أمام ثغرة زمنيّة تجعل الأحداث تدور في زمنيّة غير واضحة[3].

ففي رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق بعد موت البطلة " يمينة" نجد السّارد يواصل القصّة في المقطع الثاني، ويعود السّرد في الصفحات المواليّة " بكيت... أمنيتك الأخيرة لم

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)، ص91.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص71.

* براني الحكاية hétéradiegétique حين تكون شخصيات المحكي الثاني مختلفة تماما مع شخصيات المحكي الأول أما جواني حكاية handiégétique يعني به تطابق شخصيات المحكي الأول مع المحكي الثاني.

[3] عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح (م س)،ص 65.

تتحقّق يا يمينة، الجسر يهتزّ بدونك ، الأمنيات تقفز بدونك، أرانبك الصغيرة نامت إلى الأبد ، ومخطوطي المسكين لم تقرئيه[1].

" هاهي حقيبتي في انتظاري ، حصّتي في الوطن ، هاهي أقلامي في انتظاري ، أوراقي في انتظاري هاهو المجهول يصبح بديلا للوطن[2].

غير أنّ المسافة الزمنيّة الفاصلة بين (موت البطلة) ،والمتواليّة من السّرد مجهولة الطول والأحداث، فالسّارد ترك فراغا للقارئ، ليعرّف أو يحدّد هذه المدّة المجهولة.

تنقسم هذه الاسترجاعات الداخليّة إلى أنواع متعدّدة يحدِّدها نوع النص على النحو التالي:

1-2-1 استرجاعات داخليّة برانيّة الحكي االHétérodiégétique

هو الذي يسير عل خط زمن الحكي، لكنّه يحمل مضمونا سرديّا مخالفا لمضمون السّرد الأوّل مثل ذكر شخصيّة روائيّة جديدة أسقطها الحكي منذ مدة يقوم السّارد باسترجاع ماضيها[3].

في رواية هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح" أشار السّارد إلى شخصيّة " ساجية" في بداية الرّواية دون ذكر تفاصيل حياتها" تعجّبت من عبارتها الغريبة لم أفهم علاقة حب الشتاء بنوع الجنس البشري التفت نحوها ألقت عليّ نظرة ذات معنى، لقد قرأت ما يجول بخاطري ، و تابعت كلامها ، وهي تمسك خصلة متمرّدة من شعرها"[4].

---

[1] فضبلة الفاروق، تاء الخجل (م س)،ص92

[2] المصدر نفسه ، ص94

[3] ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية و المكانية في موسم الهجرة إلى الشمال (م س)، ص 18

[4] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س) ، ص13-14

ثم عاد السّارد مع نهاية الرّواية، و ذلك من أجل تقديم شخصيّة " ساجية" بعدما ترك الفجوات للقارئ ، لكي يملأها، و يتساءل عن طبيعة هذه الشخصيّة الأنثويّة " ساجية" فتاة غريبة الأطوار... تحب ركوب الشاحنة لتبتعد عن المدينة الصاخبة بضعة أيّام ثم تعود إليها ، فهي تسكن في البيت المحاذي للمقهى، أصيبت بصدمة منذ مقتل والدها في مدينة مرسيليا اسمه عصمان محمد الرّاقدكان مهاجرا"[1] .

1-2-2 استرجاعات داخليّة جوانيّة الحكي honodiégétique

هو الذي يسير تماما على خط زمن السّرد الأوّلي ينقسم هذا النوع بدوره إلى:

1-2-2-1 استرجاعات تكميليّة: complétives

تأتي لتسدّ فجوة سابقة في الحكاية، يمكن أنّ تكون هذه الفجوة حذفا، أي نقائص في الاستمرار الزمني[2].

فالاسترجاع التكميلي وظيفته سدّ الفجوات السابقة في الحكاية مثل النقص الذي نجده في الفترات الزمنيّة ، مثال ذلك إقامة البطل (سي معمر الجبلي) في الصحراء تعوض جزئيّا عن حذف عدة سنوات طويلة قضاها البطل بهذا المكان، و هذا ما يخلق تشويشا لدى القارئ لمعرفة هذه المدّة.

نقرأ هذا الاسترجاع التكميلي في مهد تسلسل زمن المحكي" حين ظهرت لي العمارة الصفراء تذكّرت حقيبتي السوداء التي رافقتني مدّة سنوات من وإلى " عين أمناس" أي منذ اليوم الذي اشتغلت فيه سائقا بشركة سونطراك"[3].

---

[1] ا محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س) ،ص97

[2] جيرار جينات ،خطاب الحكاية بحث في المنهج ،تر: محمد معتصم و آخرون (م س)، ص66

[3] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص97.

فالسّارد لم يحدِّد المدّة التي قضاها البطل بالصحراء إنمّا تركها في شكل فراغات للقارئ ليتمّها بناء على أفق توقعه.

1-2-2-2 استرجاعات تكرارية répétitive :

يعود الحكي بين الفينة و الأخرى إلى ماضي الحكي عن طريق التذكّر[1] تكمن أهميّتها بتعبير " جيرار جينات" في اقتصاد الحكاية[2].

تنقلنا القراءة إلى مرحلة جد صعبة عاشها البطل (معمر الجبلي) وهو بالصحراء بعيدا عن الأهل ، حينما تذكّر صورة عائلته فأنتابه إحساس بالفراغ " لما ظهرت هذه الفتاة المشاغبة في أيّامي الخريفيّة تذكّرت زوجتي و ماذا تفعل يمينة الآن، تشكو من حياة الوحدة ، وصعوبة تربية الأولاد"[3] ،ظل البطل "معمر" في هذه الرّواية يلتقط صور الماضي من حين إلى آخر في عمق الأشياء التي تحيط به (أسرته، أصدقائه ، المدينة التي ترعرع فيها).

يكشف هذا الاسترجاع التكراري في سدّ كثير من الفراغات التي ظهرت في بداية الرّواية فقد يتساءل القارئ بمجرد تصفّحه لهذه الرّواية عن طبيعة هذه الشخصيّة وعلاقتها بعائلته غير أنّ سرعان ما يجد الإجابة عن هذه الأسئلة التي شكّلت فراغا لديه، فحقّا كانت شخصيّة مكافحة ، تحبّ زوجها وأبنائها وتعمل المستحيل على إسعادها ، والدليل الغربة القاتلة التي فرضتها عليه ظروف العمل بالجنوب الجزائري.

---

[1] جيرار جينات ،خطاب الحكاية، تر/محمد معتصم و آخرون (م س) ، ص 64.

[2] المرجع نفسه،ص65

[3] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س) ،ص33.

نخلص أنّ الفراغ الاسترجاعي بصفته مفارقة زمنيّة، يحفِّز المتلقيِّ على التواصل مع النص الرّوائي حيث يستدعيه إلى المشاركة في النص بفكره و أرائه وفق إستراتيجيّة خاصة تترك للقارئ كثير من الفراغات.

– الفراغ الاستباقي:

إذا كان الاسترجاع"analépese" يقصد به الرّجوع إلى الوراء من أجل استذكار أحداث جرت في الماضي ، فإنّ الاستباق "prolepse " ، "هو كلّ مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقّع حدوثها"[1] وهو بهذا المعنى "حكي شيء قبل وقوعه[2].

تكمن وظائف الاستباق فيما يلي:

- توطئة لأحداث لاحقة.
- التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيّات.
- إعلان ما ستؤول إليه مصائر الشخصيّات لاحتمال زواج أو مرض أو موت[3].

غير أنّ القارئ قد تستوقفه مقاطع سرديّة تبعث في نفسه الرغبة في معرفة دلالاتها ليتساءل عن طبّعة هذه الأحداث هل ستقع حتما؟ هل ستصل الشخصيّة إلى مبتغاها؟.

لاشكّ أنّ هذه الحيرة تشكِّل فراغات لدى المتلقِّي يخلقها دائما الشعور" بمعرفة ما سيجري" انطلاقا من تأويلاته المفترضة.

ينقسم الاستباق وفق تصور – جيرار جينات– إلى قسمين:

---

[1] محمد عزام،شعرية الخطاب السردي (م س)،ص 107.

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد، التبئير) (م س)، ص 77

[3] محمد عزام،شعرية الخطاب السردي (م س)،ص 107–108.

2-1-1 الاستباق الخارجي: le prolepse externe

تقع الاستباقات الخارجيّة " خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى ، ووظيفتها ختاميّة في أغلب الأحيان ،إنّها تصلح للدفع بخط ما إلى نهايته المنطقيّة"[1].

إنّ السّارد يطلع المتلقيّ على ما يحدث مستقبلا،و حين يتمّ إدخال هذا المحكي المستبق يوقف المحكي الأوّل كي يصل إلى نهايته، وقد جاءت الاستباقات الخارجيّة في رواية " هوامش الرحلة الأخيرة" لمحمد مفلاح على الشكل التّالي:

" زوجتي حيويّة و في قمّة نضجها"[2] لعلّ أوّل ما يثير التشويق و استباق الأحداث في هذا المقطع الحكائي هي كلمة (حيويّة) ،التي نعتبرها استباقا زمنيّا لطبيعة القصّة ، فنحن نعلم أنّ البطل (سي الجبلي) عندما غادر بيته بحثا عن العمل في الصحراء ترك عائلته بما فيها زوجته تكابد شظف العيش، ودافع المؤلِّف هنا اهتمام القارئ. والرغبة في متابعة الأحداث لملء هذا الفراغ من خلال هذا التساؤل: هل مازالت زوجة " سي الجبلي" حيويّة أم ساءت حالتها؟، و هذا ماسنكتشفه عند نهاية أحداث الرّواية . في سيّاق آخر يقول الرّوائي " سأعود وسأمضي وقتي كلّه في البيت"[3].

بدأت قصّة " معمّر الجبلي" بسفره إلى الصّحراء حتى يوفِّر العيش الهنيء لعائلته ، و هذا ما يجعل القارئ يرى هذه الشخصيّة أمامه تتحرّك وتتكلّم ، ولا شكّ إذا ذكر الكاتب في مقدّمة النص ملخّصا لأحداث القصّة أفسد التشويق وحب الاستطلاع ، غير أنّ ما

---

[1] جيرار جينات ،خطاب الحكاية،تر: محمد معتصم و آخرون (م س)، ص 77

[2] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص82

[3] المصدر نفسه ، ص60

لاحظناه في هذا المقطع أنّ سبق الأحداث يترك الفراغ لدى القارئ يضاعف من حدّة تشوّقه بخصوص نهاية البطل.

هذا الفراغ يكتشفه القارئ في نهاية الرّواية " وقفت أمام باب شقّتي، وأنا في غاية الانفعال ،كانت الساعة تشير إلى الواحدة بعد الزّوال"[1].

2-1-2 الاستباق الداخلي:la prolepse Interne

هي عبارة عن "إشارات مستقبليّة تسهم في وظيفة الخبر الأساسي في القصّة"[2] ، ولقد جاءت الاستباقات الداخليّة في رواية "تاء الخجل " لفضيلة الفاروق على الشكل التّالي:

"كان الموت يحاديها تماما "[3]، فالسّارد استبق الأحداث في هذا المقطع، وكان ذلك من خلال الحوار الذي اختلج صدره، ولما تواصل الحكي وتوالت الأحداث الرّوائية تحقّق ما كان يشعر به السّارد " موت البطلة."

" كم بكيت يمينة.

كم بكيت ربيعها الذي غادر مستعجلا.

كم كان قسنطينيّا ذلك الرّبيع.

كم كان يشبه الجسور التي تهتزّ.

نامي " يمينة"..."[4]

---

[1] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)ص33.

[2] بوقرومة حكيمة، منطق السرد في سورة الكهف ،ديوان المطبوعات الجامعية ،د.ط، 2011، ص 106

[3] فضيلة الفاروق ، تاء الخجل (م س)،ص 73.

[4] المصدر نفسه،ص92-93

غير أنّ ورود مثل هذه الإيماءات المستقبليّة تفتح المجال للقارئ لتشغيل مخيّاله و اقتفاء أثر الثغرات الواردة في النص .إنّ قارئ هذا المقطع يرى على صفحة مخيّلته منظر الفتاة لحظات احتضارها ، وما تعانيه من سكرات الموت، وغير ذلك من تفصيلات هذا المشهد المثير يجعل القارئ يتبع الأحداث في لهفة بالغة لمعرفة مصير البطلة كما لاحظناه في المقطع الثاني.

هناك أنواع أخرى من الاستباقات على حدِّ قول "جيرار جينات":

1- **الاستباق التكميلي A complétive**: كالحديث عن المستوى الدِّراسي لأحد الشخوص حين يلتحق بالمدارس الثانويّة مثلا[1].

ومثال ذلك استباق البطل " سي الجبلي" لمستقبل ابنته زهور في رواية هوامش الرحلة الأخيرة " لمحمد مفلاح" "كيف سيكون مصير ابنتي أعيش حتى تكبر وتنتهي تعليمها وتصبح موظفة"[2].

2- **الاستباق التكراري A Répétitive** : هو الذي يذكر فيه الكاتب حدث قبل وقوعه مرارا موحيا بأنّ التفصيلات التي تتعلّق به ستذكر لاحقا[3]،ومثال ذلك قول السّارد في نفس الرّواية "سأعود إلى بيتي مهما تكن الظّروف[4] .هذا الاستباق المتواجد في المثاليين من شأنه أن يفتح المجال للقارئ لكي يسأل ويتخيّل لاستكمال فراغاته، وعليه تبقى في ذهن القارئ تساؤلات كثيرة عن مصير الشخصيّات، فالبعض أجابت عنه الرّواية و البعض الآخر لم تجب عنه إنّما تركته مفتوحا لمخيال المتلقيِّ.

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي(م س) ، ص 58.

[2] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)ص63.

[3] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي (م س) ،ص58

[4] محمد مفلاح ،هوامش الرحلة الأخيرة (م س) ص60-61.

خلاصة القول، إنّ توظيف المؤلِّف للفراغ الاستباقي و الاسترجاعي في الرّوايتين السالفة الذكر، قد ساهم إلى حدٍّ كبير في الكشف عن بنيتها الزمنيّة، فالفراغ الاستباقي أعطى طابع التشويق للقارئ إلى رغبة في متابعة أحداث القصّة ،كما عبّر عن قدرة المؤلِّف في إثارة وعي المتلقيِّ للاستطلاع وملء الفراغ ، أمّا الفراغ الاسترجاعي ذكّرنا بالحوادث السابقة بغية سدّ الفراغ الذي حصل في القصّة.

هذا النوع من التقنيّات يساعد على التذكير بأحداث سبق إثارتها أو يمكن توقّعها وهذا يدل على أنّ هاتين التقنيتين من أهم التقنيّات السرديّة التي تجذب المتلقيِّ، وتثير فضوله لملء فراغات النص .

– الفراغ والوتيرة السردية:

تمثّل المدّة (la durée) الوجه الثاني لنظام الزّمن في السّرد الروائي"فالديمومة نعني بها سرعة القص، ونحدِّدها بالنظر إلى العلاقة بين مدّة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص، قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[1]

ترتبط الحركة السرديّة بعنصر المدّة (la durée) على مستوى الزّمن السّردي من حيث درجة سرعتها أو بطئها بأربع حركات سرديّة "التلخيص" و "الحذف" فيما يسمىّ

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفارابي، بيروت، د.ط.دت، ص124.

بتسريع حركة السّرد، "والمشهد" و"الوصف" فيما يسمىّ بإبطاء حركة السّرد"[1] وبذلك تؤدِّي الديمومة دورها في تحديد العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية وطول النص الذي تسرد فيه.

وعليه، تعدّ عمليّة تسريع السّرد من التقنيّات السرديّة التي تدخل في صميم الفراغات (الثغرات) انطلاقا من تقنيّة (الحذف) و(التلخيص) ولعلّ أوّل ما يتبادر إلى ذهن القارئ بخصوص هاتين التقنيتين لا يعدو أن يكون تساؤلاً كيف تطبق تقنيّة "التلخيص" و"الحذف" على النص الرّوائي؟ وما علاقة هاتين التقنيتين بالفراغ؟.

1- تقنية الحذف: ellipses

يعدّ الحذف تقنيّة زمنيّة تساهم في تسريع حركة سرد الأحداث ويطلق عليه أيضا (القفز)[2]، (القطع)[3]، (الثغرة)[4]،(الإسقاط[5])،إذ" يتمثّل في قفز السّرد على فترة زمنيّة من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب"[6]، وذلك أنّ الجزء المحذوف من الحكاية غير

---

[1] -آمنة يوسف، بحث في تقنيات السرد (م س)، ص 70.

[2] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (م س)، ص 125.

[3] - حميد الحميداني، بنية النص السردي (م س)، ص 77.

[4] - سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة المصرية للكتاب، د.ط، 1974، ص 54.

[5] - حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 156.

[6] - محمد القاضي، معجم السرديات،دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 30.

متعارف عليه ولاتشير إليه أحداث الرّواية، وتلك ميزة بعض المحكي يترك الفراغ للقارئ وإلاّ غدا العمل الرّوائي عملا مكتملا لا يجذب متلقّيه لاقتفاء أثر الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزمني.

ويبدو مصطلح (الحذف) أكثر إيحاء من المصطلحات الأخرى، ذلك لأنّ السارد يرمي إلى تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة إلى حذفها، حيث لا نجد لها في الخطاب ذكرًا.

وبمصطلحات "تودوروف" Todorov،فالأمر يتعلّق بالحذف أو الإخفاء، أي عندما يكون جزء من القصّة مسكوتا عنه في السّرد كليّة أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنيّة تدلّ على موضع الفراغ الحكائي من قبيل (مرت بضعة أسابيع) أو (مضت سنتان)[1].

وتظهر وظيفة الحذف كونه يؤدّي دورا حاسما في اقتصاد السّرد، وتسريع وتيرته عن طريق إلغاء الزمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها[2].

[1] – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (م س)، ص 156.

[2] – المرجع نفسه ،ص15

وبذلك يؤدِّي الحذف دورا مهمّا في بناء نسيج النص من خلال إضمار الكاتب السنوات المحذوفة بإشارات زمنيّة أو مضمونيّة على أنّها فراغات تمكّن القارئ من تخيّل ما أسقط من القصّة،وتاليا تفتح له المجال لتشغيل مخيّاله.

ينقسم الحذف إلى نوعين هما:

أ- حذف معلن : هو الحذف الذي يصرّح فيه السارد بالفترة الزمنيّة المحذوفة من قبيل (ومرت خمسة أيّام)، (وبعد سنوات) وينقسم هذا الحذف إلى قسمين:

1- الحذف المحدّدE Determiné: وهو ذاك الذي تتحدّد فيه المدة الزمنيّة المحذوفة من الحكاية من قبيل هذه الإشارة (انقضت ثلاث سنوات).[1]

من ذلك مثلا ما نجده في هذا المقطع من رواية "هوامش الرحلة الأخيرة" لمحمد مفلاح الذي يعلن فيه السارد عن استخدام تقنيّة الحذف المحدّد بشكل واسع في روايته، ومن مظاهر هذا الاستخدام المقطع الآتي:"شربت قهوتي في ثلاث رشفات،ودخنت سيجارة ثم وضعت ثمن القهوة على المائدة ونهضت،ثم تحركت نحو الباب الزجاجي، عاودني نفوري من قيادة

[1] – لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر ، لبنان،ط1،2002، ص 75.

الشاحنة، قضيت أكثر من عشر سنوات سائقا بمديريّة الأشغال البترولية متنقلا بين مدن الشمال وورشات عين أمناس"[1].

يستخدم السّارد في هذا المقطع عبارة (عشر سنوات) ليبين عدد السّنوات التي قضاها بهذه المنطقة، ثم يرسم الحالة الاجتماعية استنادا إلى هذا المعطى الزّماني، دون أن يسرد السّارد تفاصيل الأحداث أو يشير إلى مضمون تلك الفترة المحذوفة التي قضاها البطل بالصحراء، وهو يكابد عناء الوحدة القاتلة بعيدا عن زوجته وأبنائه.

هذا ونلمس في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق حذفا محدّداً ثم تعيين فيه المدّة المحذوفة:

"أنا عن نفسي وجدت الحل،سأترك المسرح وسأتزوج ثم أعود إلى سكيكدة موطني الأصلي.

- كنت أنتظر أي شيء إلاّ هذه المفاجأة.
- يزعجك أن أترك المسرح يا خالدة؟
- إنّك موهبة يا كنزة.
- ربّما، لكن ليس في هذا البلد.
- عندنا فقط، تعتزل مواهب الفن قبل أن تبدأ.

[1] – محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص 11.

- خمس سنوات وأنا أعطي وقتي و تفكيري وجهدي للمسرح فهل أعطاني شيئا".[1]

تظهر أولى صور الحذف المحدّد في عبارة (خمس سنوات)، فعن طريق هذا المشهد الحواري الذي دار بين البطلة "خالدة" و"كنزة" حول احترافها التمثيل والمسرح، وكيف اضطرّت إلى نبذ حلمها والزواج في بلد يسوده التطرف على المرأة وسط ألغام الإرهاب وصور الاغتصاب والقتل الجماعي والشتات، استخدمت السّاردة هذا النمط من الحذف متجاوزة أحداثا مضى عليها (خمس سنوات) من حياة كنزة وسط أجواء الجمهور والمسرح، لتدفع بالسّرد إلى الأمام.

إنّ لجوء السّاردة إلى هذا النوع من الحذف من أجل إقتصاد وتيرة السّرد وتسريعه عن طريق إسقاط فترة زمنيّة من زمن الحكاية دون التفصيل إلى ما جرى فيها من أحداث.

2- حذف غير محدّد E Indéterminé:

هو ذاك الذي لا تتحدّد فيه المدّة المحذوفة من زمن السّرد[2] ومثاله (انقضت سنوات عديدة)، يستخدم "محمد مفلاح" في روايته "هوامش الرحلة الأخيرة" هذه التقنيّة "وسكت الرجل فقلت له:

---

[1] - فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)،ص 38- ص 39.

[2] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (م س)، ص 75.

لقد قضيت سنوات طويلة في هذه المنطقة، ولم تأخذ فيها عن أداء عملي بل كنت أعود إلى القاعدة السكنية قبل تاريخ انتهاء مهمّتي أنت تعلم هذا جيّدا.

علا صوت عبد السلام الحسّي قائلا:

لولا مساعدة مسؤول مخزن مؤن قاعدة "تيانتي" لتوقّف نشاط الورشات أتدري من هو الخاسر في القضيّة؟ طبعًا الوطن.

سيّدي رئيس القطاع نبهني إلى الخطأ الجسيم الذي ارتكبته يا معمر"[1].

يتحقّق في هذا المقطع الحذف غير محدّد يسرع الزّمن على نحو ظاهر، ويظهر الحذف بشكل واضح في قول السّارد (سنوات طويلة)، فعن طريق هذا الحوار الذي دار بين البطل "معمر الجبلي وصديقه حول المدّة التي قضاها البطل مغتربا اغترابا روحيّا عن أسرته، حيث ترك السّارد فراغا حدثيّا يمكن أن يملأ بالكثير من الأحداث المحتملة قضاها البطل بعيدا عن عائلته، ويكون الكاتب هنا قد قفز على الفترات الميّتة في القصّة لانعدام الأحداث فيها.

ومنه في "تاء الخجل" "أظنّ أنّ شيئا فشيئا توحّدنا بعد أن قتل منا اثنان،وفرّ بعضنا إلى فرنسا ولندن، ودول عربية عدّة وفرّ واحداً إلى الجبل التحق بالجماعة التي رفعت السلاح سنوات الموت التي علمتني أنّ الحياة هباء، ولعلّي كنت سألجأ إليك في تلك الفترة الحمراء"[2]،

[1] – محمد مفلاح،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص 68.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)، ص 35.

تتّضح ملامح هذا الحذف من خلال عبارة (سنوات الموت)، إذ تجسِّد هذه العبارة زمنا صعبا يعود إلى العشريّة السوداء(فترة السواد العظيم)، وما لاقته المرأة من اختطافات واغتصابات كنوع من أنواع العنف،فالسّاردة عملت على تسريع حركة السّرد من خلال إسقاط ما جرى من أحداث دمويّة في هذه الفترة (فسنوات الموت) تكشف للقارئ عن المعركة الشّرسة في الجزائر عام 1995 بين الجماعة المسلّحة والمتمثّلة في جبهة الإنقاذ، والحكومة الجزائريّة والمخلّفة لصور القتل والقهر والدمار الشامل والاغتصاب لكلّ الفئات لاسيّما النّساء والأطفال.

هذا ونلمس في رواية "ذاكرة الجسد" حذف غير محدّد تهدف فيه الكاتبة كل ما حدث لخالد بباريس وتحيلنا هذه الفقرة إلى ذلك في قولها:"تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكّرني دون مجال للشكّ بأنّني في مدينة عربيّة فتبدو السّنوات التي قضيتها بباريس حلماً خرافيًّا".[1]

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، (م س)، ص 11.

3- حذف صريح E Explicite:

هو ذاك الذي يصرّح عن وجوده مع تحديد مدّته أو من غير تحديد، ويأتي الحذف الصريح على صورة تلخيصيّة سريعة جدّا (انقضت بضعة أعوام أو على شكل توقّف سيستأنف النص بعده السّير بذكر المدّة التي انقضت بين زمن الوقوف والاستئناف (بعد سنتين عاد سمير).[1]

في رواية "هوامش الرحلة الأخيرة" يواجهنا حذف من هذا النوع" وبعد أيّام قليلة عدت إلى ركوب الطائرة، وحين انطلقت الطائرة حبست أنفاسي حتّى استوت في الفضاء الرّحب"[2] نرى بوضوح أنّ السّارد قد أعلن عن موضع الحذف (بعد أيّام قليلة) جاء بشكل محدّد، ليبرز لنا من خلال هذا المقطع الأيّام التي قضاها البطل بعيدا عن مكان العمل المتواجد بالجنوب الجزائري.

ومن النصوص التي تضمّنت أيضا هذه التقنيّة رواية "ريح الجنوب" يقول:" ارتمت نفيسة على أمّها التي جلست إلى جانبها فوق السّرير، وانهالت بالبكاء، ولم تجد الأم ما تروّح به عن ابنتها إلّا الدموع، وبقيتا تبكيان متعانقتين برهة من الوقت"[3]، هذا الحذف يفتح باب

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (م س)، ص 75.

[2] – محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة، ص89.

[3] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2012، ص 10.

التأويل للاحتمالات الممكنة لمعرفة مقدار هذا الوقت الذي مكثت فيه الأم رفقة ابنتها في جوّ يسوده القّهر والضّجر فما على نفيسة إلاّ أن تبتلع أحزانها وتلوذ بالبكاء لتخفّف عن آلامها.

وفي رواية "ذاكرة الجسد" نجد هذا الحذف المفعم بالمعنى يكشف عن أبعاد نفسيّة،" انتهى بعد ذلك كرم القدر البخيل،فقد استشهد (سي طاهر) بعد بضعة أشهر دون أن يتمكّن من رؤية ابنه مرّة ثانية"[1]، فاستعمال الكاتبة لهذه التقنيّة جعلها تسقط كل الأحداث التي جرت بعد استشهاد "سي الطاهر" في ساحة الفداء دون أن يفرح بمولوده الثاني "ناصر".

4- حذف موصوف: E Descriptive

هو ذاك الذي يقدّم إلى جانب الإشارة الزمنيّة إشارة وصفيّة أو معلومة مثلاً (انقضت بضع أعوام من السعادة) —(بعد سنوات من التنقّل)[2]فمثلاً في رواية "هوامش الرحلة الأخيرة" "تذكّرت كلّ الأصدقاء ناصر النقابي،وعواد الحارس، وحميد الروخو، وشريف الميكانيكي، ورزقي السائق قضيت سنوات جميلة في النادي وحول إبريق الشاي، وفي الهواء الطّلق أمام شاشة السينما"[3].

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 46.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (م س)، ص 75.

[3] – محمد مفلاح،هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص98.

والظّاهر أنّ الكاتب وظّف الحذف الموصوف في هذه الرّواية عندما حذف الكثير من الوقائع والأمور التي تتعلّق بفترة مكوث "معمر الجبلي" بالصحراء قضاها رفقة أصدقائه يتجاذبون أطراف الحديث عن عائلاتهم، ويتسامرون طوال اللّيل حتّى الصّباح.

ومن أمثلة هذا الحذف أيضا في رواية "تاء الخجل" "أتذكّر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معًا أنا وأنت؟ أتذكّر صخب عيوننا؟ أتذكّر أجمل السّنوات التي أمضيناها معا"[1].

إنّ عبارة "أجمل السّنوات" التي استدلّت بها السّاردة تحمل دلالة مكثّفة تدفع القارئ إل تأويلها،لأنّ هذه العبارة تجعل القارئ يستشعر أنّ ثمة تلخيص موصوف بأجمل السّنوات التي قضاها الحبيبان في ذلك الزّمن الباكر، وباختصار، فإنّ هذا التّلخيص قد ساعد على المرور عبر سنوات طويلة في عدد معدود من الصّفحات لا تتجاوز الأسطر.

وتتّضح هذه التقنيّة في قول عبد الحميد بن هدوقة:"ألا تذكرين تلك الأيّام السّوداء التي عشناها؟ كانت أيّاما تشبه القرون،ومع ذلك انقضت والحمد لله، هدّدت فرنسا وزمجرت، وملأ الأرض والسّماء دويّا ولكنّها في النّهاية انكسرت وبقيت الأرض لأهلها"[2]،وقد اختزلت هذه التقنيّة مدّة زمنيّة تقدّر بالأيّام تسمح للقارئ أن يتصوّر الأيّام السّوداء التي عاشها

[1] – تاء الخجل، فضيلة الفاروق، ص 12.

[2] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب (م س)، ص 33.

الشّعب الجزائري تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، وما انجرّ عنها من فنون التّعذيب اللاّ متناهيّة راح ضحيّتها الأطفال والشيوخ والنساء.

وفي رواية "ذاكرة الجسد" تستوقفنا هذه التقنيّة "تراني كنت أتوقّع منذ سنتين أمسيّات بائسة كهذه لن يكون لها سوى صباح واحد"[1] ،فقد أوجزت الكاتبة الأمسيّات البائسة التي قضاها خالد أثناء تواجده بقسنطينة، والتي أحسّ فيها بالضّياع والرّتابة أكثر من قبل وسط عالم غريب عنه.

فهذا الحذف الموصوف يصوّر مظاهر الاغتراب والبؤس الحضاري، ويظهر عوامل التشاؤم والملل الذي يحيط بالمدينة،وهذا ما جعل "خالد" يشعر بالاغتراب الروحي في بلده.

5- حذف ضمني: E Implicite

وهو ذاك الذي لا يعلن النّص عن وجوده صراحة، ولكنّ القارئ يستنتجه من بعض الانقطاعات، فمثلا في رواية (هوامش الرحلة الأخيرة) ،نجد أنّ السّارد لم يطلعنا على ما دار من حديث بين "معمر الجبلي" وساجية، ويتجلّى ذلك في قوله: "لكن ما حكاية زوجها الثري؟ هل كرهته وهربت منه؟ ممكن يا إلهي؟"[2] ثمّ يستمرّ السّارد في سرد الأحداث دون أن

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 22.

[2] – محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة (م س)، ص 19.

يخوض في تفاصيل حياتها، والأسباب التي كانت وراء هروبها من البيت؟ ممّا يدلّ أنّ الحذف هنا أضمر مقابل اختزال وقائع ساجية المحيّرة، ويمكن تمثيل الحذف الافتراضي بحالات نموذجيّة أخرى:

1- الحذف المقرون بتقنيّة البياض، ويظهر في شكل تقنيتين:

1-1- تقنية النجيمات الثلاثة: تظهر بين حين لآخر،بسبب انقطاع حاضر السّرد الرِّوائي عن متابعة تسلسل أحداثه.[1]

وقد لمسنا هذا في رواية "تاء الخجل" لفضيلة الفاروق:

"أريد هواء لا تملأ رائحة الاغتصابات[2].

* * *

من خلال هذه التقنيّة تركت السّاردة فراغا للقارئ لكي يملأه، فكلمة (اغتصابات) توحي بالمعاناة التي تكابدها المرأة في مجتمع متسلِّط، وكأنّ السّاردة توجّه رسالة صارخة إلى المجتمع تدعوه إلى إعادة الاعتبار للمرأة كشخصيّة لها كيان في المجتمع، وليس وعاء للرّغبات المكبوتة، وسياسة العادات والتقاليد الجائرة.

[1] – شهرزاد حرزالله ، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي (م س)، ص 198.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 37.

الملاحظ أنّ الروائي وظّف هذه التقنيّة ليستوقف المتلقّي كي يساهم في الرّبط بين نسيج الأحداث التي تمّ حكيها فيتمكّن من الإلمام بفترة العشريّة السوداء.

نجد هذه التقنيّة في رواية "ريح الجنوب":"فوجدت القمر أفرغ كل ما فيه من نور على الأرض، فإذا هي سكرى بالنور ! وقفت فترة وجيزة أمام النافذة ثم عادت إلى فراشها، فخلعت بغضب قميص النوم، ورمت به فوق المقعد الخشبي، وارتمت في الفراش عارية!" [1]

* * *

هذه التقنيّة الموظّفة من قبل الرّوائي تتيح للقارئ فرصة تخيّل، والتعمّق في ما أخفته، سبب الانقطاع الحاصل في سرد الأحداث، "فنفيسة ""تتفاجأ بوجود "رابح" بغرفتها، ووقوفه أمام جسدها العاري، وتفكيره في الارتماء عليها دون استحياء.

فمشهد "نفيسة" وهي عارية، مهّد للقارئ فرصة تخيّل باقي الأحداث عن طريق النجيمات التي تركتها الكاتبة للقارئ ليقرأ ما خلفها من فراغات.

ونلمح هذه التقنيّة في رواية "ذاكرة الجسد":

"خالد ...قل شيئا...لماذا لا تجيب ؟

[1] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب (م س)، ص 120.

قلت لك بشيء من السخرية المرّة.

لأنّ رصيف الأزهار لم يعد يجيب.

هل تعني أنّك لم تعد تحبّني؟

أجبتك بصوت غائب :

أنا لا أعني شيئا بالتحديد..إنّه عنوان لرواية أخرى للكاتب نفسه !

ماذا قلت لك بعدها، لا أذكر من الأرجح أن يكون هذا آخر

ما قلته لك قبل أن أضع السمّاعة، ونفترق لعدّة سنوات"[1]

* * *

إنّ هذه الصورة المشهديّة تتبعها هذه النجيمات إشارة إلى أنّ ثمة فراغات تملأ تجعل المتلقيِّ يسرح بخياله ليملأ هذه الثّغرات من خلال المشاهد الموالية.

1-2 تقنية النقط المتتابعة:

هي التقنيّة التي ترد للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، قد تنحصر في نقطتين أو ثلاث نقاط أو أكثر"[2] حيث استخدمت فضيلة الفاروق في نفس

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 386.

[2] – شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي (م س)، ص 198.

الرّواية هذه التقنيّة،ففي سياق سردي على النحو الآتي:"سأقول لك متى التوت جوارحي فعلاً، ومتى تحرّكت زلازل الدّاخل بقوّة غيّرت خارطة مشاعري.

سنة العار ...

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 101 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم".[1]

إنّ هذه النقاط التي وظفتها الكاتبة (...) تفتح من خلالها أفقا واسعا للقارئ ليستكشف هذه الثّغرات، (سنة العار) تمثّل فترة العشريّة السّوداء، وما نجم عنها من أنواع العنف الجسدي ضد النّساء الجزائريّات بعد اختطافهنّ واغتصابهنّ وقتلهنّ بصورة بشعة يندى لها الجبين داخل وطن مليء بالقضبان، وكأنّها المرأة مسؤولة عن كل الحوادث التي جرت لها.

كما أنّ رواية "ريح الجنوب" مليئة بالفجوات التي تفسح المجال لمخيلة القارئ أن تملأها، ويتمثّل ذلك في ثلاث نقاط متتالية (...) كما في قول الكاتب على لسان نفيسة "لا ...لا هذا أيضا ليس اختيارا أي اختيار بقي لي إذن؟ الرضوخ ؟لا الفرار؟ فكرة... الفرار، ولم لا؟ شيء من الجرأة والتدبير يكفي لأن أتخلّص نهائياً من هذه المأساة فكرة ممتازة فكرة لم تخطر لي على البال؟ أبسط الحلول هو أشدّها بعدًا عن دائرة التفكير... عجباً فكرة كهذه

[1] – فضيلة الفاروق تاء الخجل (م س)، ص 35-36.

تبقى مختفية إلى الآن ! الفرار هو الحلّ وهو الطريق وهو الاختيار آه يا إلاهي إنّني بعد أشعر بالسعادة..."[1].

وقول الكاتب أيضا على لسان الرّاعي:" هي تودّ شيئا آخر وتتظاهر بإرسال الرّسالة ظننتني غبيّا لا أفهم ما تريد !... المرأة هي المرأة سواء عاشت بالجزائر أم بالبادية... لكنّها جميلة ! لم أدر أبدا أنّها جميلة إلى هذه الدرجة !"[2].

الملاحظ في مقاطع الرّواية أنّ تقنية النقط المتتابعة قد احتلّت كثافة واسعة، وهي متروكة لمخيال القارئ ليتدبّرها، إذ يبدأ التفاعل بين القارئ والنص، كلما سدّ القارئ هذه الثّغرات.

ومثال ذلك في نفس الرِّواية:"لم يغب عن نفسها ما تعني أمّها بالمستقبل ...وأغمضت عينيها كأنّها تود بذلك أن تفلت من المكان، ومن هذه الأم الغبية، ومن هذا الواقع البشع"[3]، وقوله أيضا،" ونظرت إلى وجه ابنتها تتأمّله محاولة أن تعرف التأثير الذي أحدثه فيها تصريحها، ولكن نفيسة لم تمكّنها من ذلك قامت بغضب واتّجهت نحو حجرتها تاركة أمّها تتمتم معاتبة لائمة هذه البنت التي لا تعرف الأمومة إلّا ولا ذمة..."[4] ،فاستعمال

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب (م س)، ص258

[2] المصدر نفسه ،ص 112

[3] – المصدر السابق ، ص 101.

[4] – المصدر السابق نفسه ،الصفحة نفسها

الكاتب لهذه النقط المتتابعة إشارة إلى أنّ ثمة حذف، عن الوضع المزري الذي كانت تعيشه "نفيسة" وسط جو أسري تنعدم فيه الرحمة خاصّة بعد قبول والدها تزويجها من "مالك" شيخ البلدية خدمة لمصالحه الخاصّة.

"فنفيسة" هي صورة المرأة المثقّفة والطّموحة، رفضت أن تكون خادمة مثل والدتها متحدّية هذا المجتمع الرّيفي الذي ينقص من شأن المرأة ويخضعها لعاداتهم الجائرة.

أمّا رواية "ذاكرة الجسد" قلّما كانت تضع الكاتبة ثلاث نقاط متتابعة ومثال ذلك:" تفحصتها وكأنّني أكتشف وجودها ثم عدت أتأمّلك عساني أجد في ملامحها جوابا لدهشتي.

عبد المولى ... عيد المولى.

وراحت الذاكرة تبحث عن جواب لتلك المصادفة"[1].

وكذلك قوله "فمن منكما ابنة (سي طاهر) ... تلك التي حملت اسمها وصيّة من الجبهة حتّى تونس".[2]

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 55.

[2] –المصدر نفسه،الصفحة نفسها

من خلال هذه التقنيّة يكتشف القارئ بأنّ الأقدار جمعت "خالد" بابنة القائد الثوري" "سي الطاهر" الذي أوصاه على أن يحمل اسمها ليسجّلها رسميّا في سجل الولادات وهي لم يتجاوز عمرها الخامس.

6- حذف افتراضي:E Hypothétique

يتساوى مع الحذف الضمني في عدم وجود قرائن دالة على تعيين مكانه وزمانه، والطريقة المؤكّدة لمعرفته تكمن في "انقطاع في الاستمرار الزمنيّ للقصة مثل السّكوت عن أحداث فترة من المفروض أنّ الرّواية تشملها وإغفال الحديث عن جانب من حياة شخصيّة ما"[1]، من ذلك مثلاً قول "فضيلة الفاروق":

"فتحت جريدة ذلك الصباح ورحت أقرأ أخبار الموت،

قلبت الصفحة فازدادت ... الموت

أغلقتها متأفّفة، فعلّق رجل بقربي

"أجريدة هذه أم مقبرة؟

أجبته: الوطن كله مقبرة !

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (م س)، ص 164.

ولذنا بالصّمت"[1]

والظّاهر أنّ الكاتبة استعانت بالحذف الافتراضي في (تاء الخجل) عندما حذفت الكثير من الوقائع التي تخصّ فترة العشريّة السّوداء، فالوطن بالنسبة لها مقبرة وسط قمع الجماعة الإرهابيّة المسلّحة، وصور الاختطاف والاغتصاب والقتل الجماعي، لهذا قرّرت الرحيل منه في صمت بعدما أيقنت أنّه مكان لقهر الذّات، وعدم الاعتراف بالمرأة نتيجة سلطة الأعراف والأزمة الوطنيّة التي عرفتها الجزائر فترة التسعينات

أمّا في "ذاكرة الجسد" نلاحظ أنّ الكاتبة استعانت بالحذف الافتراضي عندما حذفت كثيرا من الوقائع التي جرت بين خالد وحياة بدءا بانفصالهما ثم زواج "حياة" من رجل آخر وتاليا حضور "خالد" مراسيم الزفاف.

"أعتقد ،أنّني أنا ..هل نسيت صوتي؟ !

ثم أضفت أمام صمتي

كيف أنت ؟

أحاول أن أصمد...

تصمد في وجه من ...؟

[1] – فضيلة فاروق، تاء الخجل (م س)، ص 95-96.

في وجه الأيّام ...

قلت بعد شيء من الصمت ... وكأنّها شعرت بذنب ما:

كلّنا نحاول ذلك

ثم أضفت

هل أخباري هي التي أزعجتك ؟

عجيب سؤالك"[1]

-تقنية التلخيص: sommaire

يستخدم الرّاوي تقنيّة التلخيص بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث حيث يطلق عليه عدّة تسميات هي (المجمل)[2]، (الإيجاز[3])، (التلخيص)[4]، ونعني به "سرد في بعض فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيّام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال".[5]

---

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س) ، ص 274–ص 275.

[2] – جيرار جينات، خطاب الحكاية، –بحث في المنهج– (م س) ، ص 109.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي (م س) ، ص 127.

[4] – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) (م س) ، ص 145.

[5] – جيرار جينات، خطاب الحكاية، –بحث في المنهج– (م س) ، ص 109.

ويعطي مصطلح "التلخيص" تحديدا دقيقا عن بقية المصطلحات كون الأحداث الملخّصة يستدعي عرضها شهورا أو سنوات ويقدِّمها المحكي في صفحة أو أقل، فالملخّص يتميّز أيضا بحساب طول النص، ، فالسّارد يقصّ في بضعة أسطر ما مدّته أشهر أو سنوات دون تفصيل، بينما يلغي الحذف سنوات أو أشهر من عمر الأحداث.

وللتلخيص وظائف عديدة بحسب سيزا قاسم:

1- المرور على فترات زمانيّة طويلة في عدد محدود من الصفحات تليه قدرة القارئ على منح المختزل هامش من الاكتمال.

2- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.

3- تقديم عام لشخصيّة جديدة لم تكن الحاجة ملحّة إلى ذكر التفاصيل المتعلِّقة بهم.

4- عرض الشخصيّات الثانويّة التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيليّة.

5- الإشارة السريعة إلى الثّغرات الزمنيّة، وما وقع فيها من أحداث[1].

إنّ الموقع الذي يشغله التلخيص على خطيّة الزمن السّردي خطّي يتراوح بين عدّة مستويات:

[1] سيزا قاسم،بناء الرواية (م س) ،ص56

أ- التلخيص على مستوى زمن الماضي:

من خلال هذا النموذج تعمل الخلاصة على تسريع حركة السّرد وتقديم ماضي شخصيّة جديدة لم يتّسع السّرد لعرضها بصورة تفصيليّة ومن أمثلة ما ورد في هذا المقطع الذي يتعلّق بشخصيّة الرجل الذي تزوّج حياة حيث اكتفى الرّاوي بذكر سي، وبقي الاسم غامضا يقول خالد طوبال عن هذا الرجل:" ولكن سي ... كان أكثر من ذلك كان رجل الصفقات السريّة، والواجهات الأماميّة، كان رجل العملة الصعبة، والمهمّات الصعبة كان رجل العسكر ... ورجل المستقبل"[1]،فكلمة "سي" هنا يقصد بها زوج حياة اختصر لنا الرّاوي كل ما مرّ به من ظروف في حياته بهذه الصورة الشاملة والمقتضبة.

وهذا مثال آخر يلخِّص فيه الرّاوي فترة كفاح (خالد) مع (سي طاهر) والتحاقه بالجبهة عندما كان عمره 16 سنة "في سجن (الكدية) كان موعدي النّضالي مع (سي الطاهر) كان موعدا مشحونا بالأحاسيس المتطرّفة، وبدهشة الاعتقال الأوّل...وكان (سي الطاهر) الذي استدرجني إلى الثورة يوما بعد آخر يدري أنّه مسؤول عن وجودي يومها هناك، وربّما كان يشفق سرّا على سنوات الست عشرة على طفولتي المبتورة ... وعلى (أمي) التي كان يعرفها جيّدا، ويعرف ما يمكن أن تفعله بي تجربة اعتقالي الأوّل ولكنّه كان يخفي عنيّ

[1] - أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س) ، ص 270.

كل شفقته تلك ..."[1] وعليه قدّم الرّاوي من خلال هذه الأسطر المختصرة مجملا لفترة كفاح البطل التي دامت سنوات أمضاها مناضلا في صفوف الثورة بمعيّة "سي الطاهر" ويظهر الاختلاف بين زمن السرد (عدّة أسطر) وزمن الحكاية (سنوات النضال).

وفي "تاء الخجل" تقول فضيلة الفاروق:

"منذ جدتي التي ظلّت مشلولة نصف قرن من الزمن، إثر الضرب المبرح الذي تعرّضت له من أخي زوجها وصفّقت له القبيلة، وأغمض القانون عنه عينيه منذ القدم"[2]، وهنا يظهر استخدام الرِّوائية للخلاصة في هذا المقطع الذي يكشف شعورها اتّجاه الماضي فتجسّد ماضي جدّتها المفعم بالشّقاء من خلال تلخيصه في بضعة أسطر.

بينما في "ريح الجنوب" تحقّق هذا التلخيص عندما لخّص الكاتب الأحداث الماضية التي ألمت بالشّعب الجزائري، والتي راحت ضحيّتها زليخة "كانت أيّاما تشبه القرون ومع ذلك انقضت والحمد لله، هدّدت فرنسا وزمجرت وملأت الأرض والسماء دويّا، ولكنّها في النهاية انكسرت وبقيت الأرض لأهلها".[3]

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س) ، ص30.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)، ص 11.

[3] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب (م س)، ص 33.

وقوله أيضا:"وغلبت الدموع خيرة،وهي تتحدث عن هذه الذكرى الأليمة التي ذهبت فيها ابنتها زليخة ضحيّة تقدير خاطئ أثناء الثورة، كما ذهب الآلاف من الجزائريين "[1].

ب–التلخيص على مستوى زمن الحاضر:

لابدّ من الإشارة أنّ الخلاصة لا تستغني عن الماضي الذي يظل يشتغل عليها،وتاليا خلاصة الحاضر تربط بين الماضي والحاضر، وتمكّن القارئ من استجماع صورة واضحة عن الأحداث التي يسعى السّرد أن يلمّ بها.[2]

من نماذج هذه الخلاصة نقرأ في نفس الرّواية هذا الأنموذج الذي جاء بصيغة المخاطب:"عندما أبحث في حياتي اليوم أجد أنّ لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة حقّا الشّيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبّأ به، أو أتوقّع عواقبه عليّ لأنّني كنت أجهل وقتها أنّ الأشياء غير العادية قد تجرّ معها كثيرا من الأشياء العادية.

ورغم ذلك مازلت أتساءل بعد كل هذه السّنوات أين أضع حبّك اليوم؟ أفي خانة الأشياء العادية التي قد تحدث لنا يوما كأيّة وعكة صحيّة أو زلّة قدم..أو نوبة جنون؟

أكنت زلّة قدم أو زلّة قدر؟

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب (م س)، ص 33.

[2] – حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي (م س)، ص 148.

أم...أضعه حيث بدأ يوما "؟[1]

يشير هذا المقطع إلى أنّ الشخص المخاطب هو حياة،حيث حاول السّارد استعمال ضمير المتكلِّم إجمال العلاقة الوديّة التي كانت تربطه بحياة من خلال هذه الأسطر، وهذا ما يجعل القارئ يتيه داخل عالم النص لمعرفة خبايا السّارد الذي لا يقدِّم كل شيء دفعة واحدة،إنّما يستدرج القارئ من أجل أن يبذل جهدا لملأ فراغات النص.

ونجد له تمثيلا في رواية "تاء الخجل"عندما لخصت السّاردة السّاعات التي تحرّرت فيها الفتيات على أيدي الإرهاب في زمن الحاضر وما جرى فيها من حوادث ووقائع "ولكنّي عرفت من مصادر خاصة أنّ مجموعة من الفتيات حرّرن منذ ساعات من أيدي الإرهاب، بعضهن في المستشفى الجامعي في جناح خاص أريد أن تتحدثي معهنّ باكرا، وأريد الموضوع جاهزا بعد الظهر".[2]

هذا ونلمس تلخيصا مميّزا تلخص فيه الكاتبة كل ما وقع، وتحيلنا هذه الفقرة إلى ذلك في قولها:

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 14.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)، ص 43.

"وها هو خبر نعيه يقفز مصادفة من مربع صغير في جريدة إلى العين(...)ثم إلى القلب فيتوقّف الزمن (...) يتكوّر النبأ غصّة في حلقي فلا أصرخ (...) ولا أبكي".[1]

من خلال هذا النموذج تعمل الخلاصة على تقديم هذه الأحداث في زمن الحاضر بصورة موجزة ،فقد تم تلخيص كل الأحداث التي وقعت في هذا اليوم الذي مات فيه "زياد" مستشهدا.

الواضح أنّ إشارة الرّاوي إلى مستوى قصّه الحاضر تّمثل في كلمة (اليوم)، غير أنّنا ما نلاحظه على هذا المقطع أنّ الماضي ظل متحكّما في اشتغال آلية التلخيص، ويظهر ذلك في قول السّارد (أكنت زلّة قدم).

ت–التلخيص على مستوى زمن المستقبل:

يتعلّق هذا النوع من المجملات بما سيحصل مستقبلا، إذ يقوم الرّاوي باختزال ما سيجري من أحداث في فترة زمنيّة لاحقة نجد هذا النوع في مقطع من رواية "ريح الجنوب" هذا المقطع جاء بصيغة الغائب ليظهر شعور البطلة بالحياة التي تنتظرها مستقبلا "فكّرت نفيسة قليلاً في كلام العجوز، وحاولت أن تتصوّر جدواه من خلال ما تحلم به من حياة لها

[1] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 247.

في المستقبل فلم تجد أي نقطة للمقارنة"[1] يبدو جليّا من خلال هذا المقطع اختزال السّارد لعدد الأيّام التي تتمنّاها العجوز لنفيسة، بدون تفصيل، وذلك في بضعة أسطر، والصراع النفسي للبطلة الناتج عن عدم انسجامها مع واقع القرية المرير الذي يحيل إلى عالم الصّمت.

وإذا عرجنا إلى نفس الرّواية في مقطع آخر "وإذا رأت العجوز خيرة تبكي قالت:" لا تبكي يا خيرة إنّ أيّام الأحزان تقابلها أيّام المسرّات".[2] لعلّ أوّل ملاحظة لهذا المقطع كون السّارد لم يحدّد الأيّام السعيدة التي تنتظر خيرة في المستقبل القريب بعد الذكرى الأليمة التي ذهبت فيها ابنتها زليخة غدرًا أثناء الثورة.

أمّا في "تاء الخجل" فقد لخّصت الكاتبة الأيّام التي قضتها "يمينة" وهي تصارع سكرات الموت في أسطر، والمتوقّعة موتها عاجلا:

"كانت قد ازدادت شحوباً

شعرت أنّ الموت يركض نحوها مستعجلاً

للموت رائحة غريبة، تشبه رائحة الأدويّة

---

[1] – عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب(م س)، ص 37.

[2] – المصدر نفسه، ص 33.

والمستشفيات، وقد أردت أن أبعد فكرته عنّي، لكنّه اقترب كثيرا".[1]

ومنه في "ذاكرة الجسد" فقد اختزلت الكاتبة كل الأحداث التي ستجري لاحقا كتلخيص فترة كفاح "سي الطاهر"، وتجربته النضالية ضّد الاستعمار الفرنسيّ "كان الفرنسيون الذين عذّبوه وسجنوه لمدّة ثلاث سنوات يعرفون ذلك جيدا، ولكنّهم كانوا يجهلون أن (سي الطاهر) سيأخذ بثأره منهم بعد ذلك بسنوات، ويصبح الرأس المطلوب بعد كل عمليّة يقوم بها المجاهدون في الشرق الجزائري".[2]

وتم هذا بطريقة ملخصة في أسطر قليلة، فنؤكّد أنّ زمن السّرد كان سريعا جدا، وتاليا زمن القصّة أكبر بكثير من زمن السّرد .

انطلاقا ممّا سبق ذكره،يفتح االتلخيص على مستوى الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) أفق انتظار واسع المعالم ضمن صيرورة الرّواية، إنّه يتّسم بطابعه الاختزالي للأحداث وهذا يجعله يلقي بالقارئ في تضاريس النص، باعتباره خالق لأفق انتظار معيّن، وفق إستراتيجيّة فاعلة لا منفعلة تترك كثيرا من الفراغات.

[1] –فضيلة الفاروق، تاء الخجل (م س)، ص 64.

[2] – أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد (م س)، ص 32.

وبالجملة، يلجأ الكاتب إلى تقنية الحذف والتلخيص لإثراء الإيحاء في النص وتكثيفه من جهة،وجذب خيال القارئ من جهة أخرى لملأ هذه المساحات البيضاء المفترضة، وهو بافتراضه لتلك الأحداث التي حذفها الرّاوي أو اختزلها يصبح شريك العمليّة الإبداعيّة عن طريق تقديم تأويلاته التي يراها مناسبة.

المبحث الأول : جماليّة البنية الزمنيّة

تمهيد

ممّا لا شك فيه أنّ النص الروائي إبداع خيالي سردي ينطوي على جملة من البنيات السّردية تتضافر قيما بينها لتشكّل نصا جميلا .

و إذا عدنا إلى خصوصيّة الرّواية الجزائريّة لا سيّما في بنيتها الزمنيّة و المكانيّة نلفي أنّها تصنع للقارئ عالما مشوّقا ينقله السّارد من العالم الواقعي إلى العالم الخيالي ،و ذلك باختيار الأمكنة المجردة واصطناع الأزمنة المتداخلة بطريقة فنيّة تستحث القارئ للحفر في المعاني الثاوية عبر عوالم النص المتخيّلة.

من هذا التميّز ،وقع اختيارنا على روايات " الحبيب السائح " و " بشير مفتي " ،و الإشكالية التي يطرحها هذا الفصل قيما تمثلت البنية الزمنيّة والمكانيّة ؟

وكيف تمظهرت الفراغات عبر البنية الزمنيّة والمكانيّة في روايات الحبيب السائح و بشير مفتي ؟

وماسر الجماليّة التي تتميّز بها؟

1–1– مفهوم الزمن:

لا يختلف اثنان في مدى أهميّة هذا العنصر الحيوي في حياتنا، و تظهر هذه الأهميّة كون " الزمن يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى بل حيثما استقرّت بنا النوى ،بل حيثما نكون ،و تحت أي شكل وعبر أي حال نلبسها "[1] ،و هذا دليل يؤكد لنا على ارتباط الإنسان الوثيق بعنصر الزمن.

فما حقيقة الزمن ؟

[1]– عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للنشر و التوزيع ،دط ،دت ،ص 259

إن تحديد مفهوم الزمن لم يكن بالشيء السهل ،لأنّه يتّسم بالضبابيّة و التعتيم ،بحيث اختلفت حوله الآراء ،شأنه في ذلك شأن القضايا الأخرى التي يصعب تحديد مفهومها على حدٍّ قول بشير بويجيرة "تصبح عمليّة تعريفه ،و تحديد معالمه بدقّة ،عمليّة لا تخلو من المبالغة و التهويل ،بينما كل ما يمكن التطرق إليه هو محاولة الإحاطة ببعض خصوصيّاته "[1]،لعلّ هذا الإبهام يجعلنا نتوه في فكِّ طلاسم سحره .

في حين إنّ المعجميين يضعون له تعريفا مختلفا ،حيث نجد في تراثنا العربي اللغوي قاموس المحيط للفيروز الأبادي في مادة زمن " محرِّكة و كسحاب العصر ،و اسمان لقليل الوقت و كثيره ج أزمان وأزمنة وأزمن ،وأزمن بالمكان "[2].

أمّا معجم السرديّات "لجيرالد برنس "يرى أن كلمة زمن tense يطلق على مجموعة العلاقات الزمنيّة السرعة "speed " ، الترتيب الزمني "ordre " و المسافة "distance "القائمة بين المواقف والأحداث المرويّة و سردها بين القصة "story" و الخطاب "discoure " ،المروى "narrated "و السّرد "narrating " [3].

و إذا تأمّلنا الحدّ اللغوي للزّمن نجده يفتقر إلى الإقناع ،و بخاصة إذا وجدنا الوقت مرادفا للزّمن في بعض المعاجم العربية الأخرى التي تجنح للوقت و الدّهر ،سواء أكان قصيرا بالساعات ،أو ممتدّا يقدّر بالسنوات والأعوام ،وهو تعريف يشوبه النقص ، أمّا المعاجم الخاصة بالسّرديّات، فهي تجنح إلى مجموعة العلاقات الزمنيّة "السرعة "و" الترتيب الزّمني " ،وكأنّ حركة الحياة قاصرة على معنى "السرعة " و"البطىء " لتستقيم .

[1]– بشير بويجيرة محمد ،بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970–1986)،منشورات دار الأديب ،وهران ط1،2008 ص47

[2]– مجد الدين محمد يعقوب الفيروز أبادي ،القاموس المحيط ، ج47 ،دار الجيل ،بيروت ،دط ،دت ، ،ص 2347

[3]– جيرالد برنس ،قاموس السرديات ،تر:السيد إمام ،ميريت للنشر و المعلومات ،ط1،2004،ص 198

أمّا الشقّ الثاني لمفهوم الزّمن ،فقد اتّخذ دلالات كثيرة اصطنعته حقول معرفيّة عديدة فنجده عند الفلاسفة و المفكرين و الأدباء العرب و الغربيين على حدٍّ سواء .

إنّ تتبّع الزّمن عبر الفلسفات قديمها و حديثها ،يحتاج إلى تفصيل و مع ذلك ،فإنّه يمكننا الوقوف على بعض التعاريف الموجزة لهذه الآراء المتضاربة ،فمنهم من أنكر الزّمن ،و منهم من وصفه بأنّه محيّر .

يرى "أحمد طالب " أنّ أوّل فكرة ظهرت حول مفهوم الزّمان هي مبدأ الحركة والتطور لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال "هيرقليطس" و "برمنيدس" وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزّمان ،بعد أن كان الوجود في نظرهم مرتبط بالمكان فقط" [1].

أمّا القديس "أوغسطين" حاول أن ينظر للزّمان من خلال البحث في حاضر ثلاثي الأبعاد ،وهو ما يسميه بحاضر الماضي ،وحاضر الحاضر و حاضر المستقبل" ليس للزّمان وجود ما دام المستقبل ليس بعد ،و الماضي لم يعد موجودا ،و الحاضر لا يمكث لكنّنا مع ذلك نتحدّث عن الزّمان بوصفه ذا وجود حن نقول إنّ الأشياء التي ستقع "ستكون" ،و إنّ الأشياء الماضية "كانت"،والأشياء الحاضرة تمرّ ينا "[2].

يعد" أفلاطون " أوّل فيلسوف تناول مشكلة الزّمان تناولا فلسفيّا حيث إنّ الزّمان عند أفلاطون له بعدان إذا نظر إليه من خارجه باعتباره ملامسا لظواهر زمنيّة كاليوم و الشهر والسنة تكوّن لنا البعد الميتافيزيقي له ّ [3].

[1]– أحمد طالب ،مفهوم الزمان و دلالاته في الفلسفة و الأدب ،بين النظرية و التطبيق ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،دط،دت ،ص 9

[2]– بول ريكور ،الزمان و السرد و الحبكة و السرد التاريخي ،تر: سعيد الغانمي و فلاح رحيم ،دار الكتاب الجديد المتحدة ط1،2006،ص26

[3]– علاء الدين محمد عبد المتعال ،تصور ابن سينا للزمان و أصوله اليونانية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ،ط1،2003،ص 25

و قد أدخل " أفلاطون " عنصرا جديدا إلى تصوّره هو موضوع بداية الزّمان و نهايته ،فانتقل بذلك من نظرة الزّمان الطبيعيّة الميتافيزيقيّة إلى نظرة تربط الزّمان بالإنسان ،و بالمكان و بالأزل[1] .

من ثمة ،خطا مفهوم الزّمان عند –أفلاطون– خطوات كبرى حتّى غدا الزّمن المحك الرئيسي الذي يمكن من خلاله فهم موضوع بداية الزّمان ونهايته "إنّ الزّمان قد ابتدأ ،وبالتبعيّة يمكن أن ينتهي "[2].

على ضوء هذا ،فالزّمان بالنسبة لأفلاطون قد ابتدأ مع العالم عندما خلقه الله تعالى ،و يمكن أن يكون له نهاية حتميّة.

لقد خالف " أرسطو " أستاذه "أفلاطون " ،فالزّمن يرتبط –في نظره– بالطبيعيّات كالحركة فارتباط الزّمان بالحركة نقطة بارزة في نظر أرسطو " فالحركة بما هي حدث خام ،و إدراك حسيٍّ مباشر لا يمكن أن تكون مقاسه لكنّنا نستطيع أن نبني انطلاقا من تجربة الحركة مفهوما زمنيّا يكون مقدارا قابلا للقياس"[3]،إذ يرى وجوب الإلمام بمختلف تجارب الحركة لقياس الزّمن ،لأنّنا بدون استمرار الزّمان لا يمكننا تصور الحركة.

و الحركة – بحسب أرسطو– لها أهميّة بالغة كوننا بفضل الحركة نقيس الزّمان بالطريقة نفسها التي نقيس بها المكان بالمسافة المقطوعة [4].

[1]– ينظر : عبد الرزاق قسوم ،مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد بن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،دط،دت،ص23

[2]– المرجع نفسه ،ص 22

[3]– ريمي ليستين ،أبناء الزمان – السببية – الأنطروبيا– الصيرورة ،تر: محمد حسن إبراهيم ،منشورات دار الثقافة ،دمشق ،دط 1998،ص 25

[4]– ينظر :المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

إذا ربطنا مفهوم الزّمان بالفكر الفلسفي لدى العلماء المسلمين نجده عند كل من "الكندي " و " ابن سينا " و" ابن رشد " و غيرهم ممّن أثروا الثرات بدراستهم المتنوعة التي لا تزال معينا لا ينضب في إثراء تراثنا الفكري .

يعرّف "الكندي" الزّمان بأنّه "مدّة تعدّها الحركة غير ثابتة الأجزاء »[1]،بهذا يكون الزّمان عند الكندي مرتبط بالحركة ،وهو بهذا التعريف يبتعد عن تعريف "أرسطو" ،أمّا من ناحية تصور "الكندي" لتناهي الزّمان وأنّ له بداية ،فإنّه يؤكّد :" أنّ كل محمول في الجرم من مكان أوحركة ،أو زمان وجملة كل ما هو محمول في الجرم فمتناه أيضا"[2] .

بمعنى أنّ الجرم والحركة والزّمان لها نهاية ،هذا يعني أنّ "الكندي " يدلّل على تناهي جرم العالم وبداية الزّمان ،و تاليا وجود مبدع لهذا الكون هو الله سبحانه و تعالى.

و إذا كان " أرسطو" يربط الزّمان بالحركة ،فإنّ "الكندي" يشاطره الرأي ،لكنّه يرى عوضا عن ذلك أنّ الزّمان مدّة وجود الشيء ما دام موجودا ،فإذا زال وجوده زال زمانه.

يعد "ابن سينا" نابغة عصره ،حيث جمع بين علم الطب والفلسفة متأثّرا بأفكار "الفرابي" و "أرسطو" حتى أصبح يتشابه معهما في كثير من الجوانب .

إذا كان "أرسطو" يربط الزّمان بالحركة ،فإنّ "ابن سينا" يرى أنّ الزّمان ليس هو مجرد الشعور بالحركة بل يتعلّق بالمسافة التي تقع عليها الحركة أيضا[3].

[1]– حسام محي الدين الآلوسي ،فلسفة الكندي و آراء القدامى و المحدثين فيه ،دار الطليعة ،بيروت ،دط ،1984 ،ص 215

[2]– المرجع نفسه ،ص 114

[3]– ينظر:علاء الدين محمد عبد المتعال ،تصور ابن سينا للزمان و أصوله اليونانية (م س)،ص147

من ثمة يتّضح تصوّر "ابن سينا" للزّمان حيث لم يتابع أرسطو كل المتابعة مضيفا في طياته التجدّد والشعور و التغيّر و النسبة [1].

إنّ الملفت للانتباه في تصور "ابن سينا" أنّ بعض هذه الخصائص استلهمت من القرآن الكريم ، وذلك من خلال قوله تعالى :﴿ **وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَتَيْنِ فَمَحَوْنَا آيَةَ اللَّيْلِ وَجَعَلْنَا آيَةَ النَّهَارِ مُبْصِرَةً لِتَبْتَغُوا فَضْلًا مِنْ رَبِّكُمْ وَلِتَعْلَمُوا عَدَدَ السِّنِينَ وَالْحِسَابَ وَكُلَّ شَيْءٍ فَصَّلْنَاهُ تَفْصِيلًا** ﴾[2].

فقد استلهم "ابن سينا " من هذه الآية الكريمة أنّ الزّمان منسوب إلى الله تعالى للدلالة على انّه الفاعل الوحيد في الكون، فضلا عن ضرورة التغيّر لإدراك الزّمان ،لأنّ هذا التغيّر لصالح الإنسان .

استنادا إلى قصة "أهل الكهف" اكتشف "ابن سينا" أهميّة الشعور والتجدّد ،ذلك لأنّ الله تعالى عندما تحدّث عن الفتية لم يذكر لنا الفترة التي لبثوها هناك بالضبط بل قال (يوما أو بعض يوم) ثم صوّر هيئتهم، وهم نيام في الكهف ،فحسبوا أنّهم لبثوا يوما أو بعض يوم ،من ثّم فإنّ هذا الشعور والتجدّد في حياتهم ينبئ عن الزّمان الذي لا يعلم مقداره إلاّ الله تعالى .

أمّا "ابن رشد"فقد استقى مفهوم الزّمان من معلّمه اليوناني "أرسطو" مؤكّدا «بأنّ تلازم الحركة والزّمان صحيح ،وأنّ الزّمان هو الشيء يفعله الذهن في الحركة ،لأنّه يمتنع وجود الزّمان إلاّ مع الموجودات المتحرّكة التي لا تقبل الحركة ،أمّا وجود الموجودات المتحرّكة أو تقدير وجودها فيلحقها الزّمان ضرورة »[3].

و من هنا نلاحظ أنّ الزّمن و الحركة متلازمان و يستحيل أن يفصل أحدهما على الآخر .

وفي الفلسفة الحديثة حاول "غاستون باشلار" أنّ يؤسّس لمفهوم الزّمن من خلال علم النفس حيث أكّد في كتابه "جدلية الزّمن"أنّ الفلسفة النفسيّة لم تعد سوى فلسفة زمانيّة" [4] ،فهو يرى :" أنّ

[1] ينظر:علاء الدين محمد عبد المتعال ،تصور ابن سينا للزمان و أصوله اليونانية (م س)، ص 294

[2] –الإسراء،الآية 12

[3] –ابن رشد تهافت التهافت،دار الكتب العلمية ،بيروت،ط2003،2،ص62

[4] – غاستون باشلار ،جدلية الزمن ،تر: خليل أحمد خليل ،المؤسسة الجامعية للدارسات و النشر و التوزيع ،ط2 ،1992 ،ص 15

النفس لا تستطيع أن تنفصل عن الزّمان "[1]،فالزّمان يمشي جنبا إلى جنب مع النفس مصهورا فيها غير أنّنا لا نستطيع الإمساك به ،و لا نحسّه ،لأنّه بكلّ بساطة شعور نفسي يترك فينا إحساس بالفرح عندما يتسارع نبضه ،أو إحساس بالحزن عند تثاقله على حدٍّ قول عبد الملك مرتاض :" الزّمن كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا ،و في كلّ مكان من حركاتنا ،غير أنّنا لا نحسّه ،ولا نستطيع أن نلتمسه و لا أن نراه ،و لا أن نسمع حركته الوهميّة على كل حال "[2].

و قد أثار النص القرآني هذه المسألة بطريقة مغايرة تجاوزت مفهومه الدنيوي من ذلك قوله تعالى:﴿ **تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ** ﴾ [3] ،ففي هذه الآية القرآنيّة يخرج الزّمن عن تقديره الطبيعي المتعارف عليه في حياتنا الدنيويّة إلى تقدير لا يعلمه إلا الله تعالى يتجاوز اليوم و الشهر و السنة على حدٍّ قول أحد الباحثين :" لا وجه بمقارنة اليوم الإلاهي بسنين البشر ، ولقد أدرك المفسِّرون ذلك ،فذهبوا إلى أنّ يوما إلهيا من النعيم أو العذاب يماثل ألف سنة ممّا يعدّون "[4].

و بذلك يمكن القول ،بأنّ طبيعة الزّمان في الدنيا تختلف عن طبيعته في الآخرة إمّا أن يكون طويلا لشدّته على الكفار ،و إمّا لأنّه على نقيض ذلك بالنسبة للمؤمنين .

اعتمادا على ما سبق ذكره ،إذا تأمّلنا هذه التعريف ألفينا أنّ الفلاسفة لم يتفقوا على تعريف واحد للزّمن ،ممّا يساعد على ظهور دلالات تختلف باختلاف الميدان المعرفي، فالبعض ربطه بالمسافة والحركة والنفس ،والبعض الآخر ربطه بالوجود و المكان و الأزل ،لذا يبقى الزّمن يشوبه الغموض مهما بحث فيه العلماء و المفكرين ،فإنّ الوصول إلى ماهيّته غدا هاجس يجذب فضول الإنسان منذ الأزل .

[1] – غاستون باشلار ،جدلية الزمن ،تر: خليل أحمد خليل (م س)، ص 14

[2] – عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد (م س) ،ص 262

[3] – سورة المعارج ،آية 4

[4] – علاء الدين محمد عبد المتعال ،تصور ابن سينا للزمان و أصوله اليونانية (م س)،82

أمّا في مجال العمل الرّوائي ،يتلاعب الرّوائي بالأزمنة ،ممّا يجعل فهم القرّاء للأحداث أمرا صعبا، " لأنّ السّارد حين يسرد حكاية ما عبر نص روائي ما لا يستطيع الاجتزاء باصطناع زمن معيّن يتّسم بالرّتابة والوحدة ،بل تراه شاء أم أبى يضطر إلى اصطناع كل الأزمنة الممكنة متفرّقة متباعدة أو متزامنة متقاربة"[1].

وقد أشار "هنري جيمس " إلى صعوبة تناول عنصر الزّمن وأهميّته في البناء الرّوائي ،واعتبره الجانب الأكثر صعوبة وخطورة ،إذ يستدعي جهدا كبيرا من الرّوائي،خاصة مشكلة الديمومة وكيفيّة تجسيدها في الرّواية [2].

و في عمله التنظيري الرّائد بحوث في الرّواية الجديدة "لميشال بوتور" ففي رأيه:« أنّنا لا نعيش الزّمن كأنّه استمرار إلاّ في بعض الأوقات ،ومن حين لآخر تأتي القصّة على دفعات ،و لكنّنا بين هذه الأمواج من الدّفعات تقفز قفزات كبيرة »[3] .

وقد أشارت"شهرزاد حرزالله" في كتابها العمل الرّوائي عند أحلام مستغانمي:« إنّ الزّمن عنصر من العناصر الأساسيّة المكوّنة للخطاب السردي ،وإذا كان الزّمن في الرّواية التقليديّة له علاقة بالزّمن التّاريخي والوقت الماضي ،فإنّه في الرّواية الجديدة قد فقد توازنه الخطّي ،وأصبح يتماشى مع إمكانيّات التبدّل والتحوّل الموازي لمتغيّرات العصر الجديد ،لذلك اتّخذ أشكالا مختلفة و معقّدة "[4] .

[1] – عبد الملك مرتاض ، في النظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد (م س)،ص 272

[2] - ينظر :سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية ،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط ،1984 ،ص 26

[3] – ميشال بوتور ،بحوث في الرواية الجديدة ،تر : فريد أنطنيوس ،منشورات عويدات ،بيروت ،ط3 ،1997،ص 100

[4] – شهرزاد حرزالله ،العمل الروائي عند أحلام مستغانمي ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،دط ،دت ،ص 177

إنّ الزّمن الرّوائي على حدٍّ قول "حسن البحراوي " قد وضع الباحثون أمام مشكلات جعلتهم يصرفون جهودا طائلة للتعرف على ماهيّة الزّمن ،وإدراك كنهه مهملين مهمّته الأصليّة التي هي تحديد موقعه في النص [1].

وتذكر "سيزا قاسم "أسباب اهتمامها بعنصر الزمن يمكن إجمالها فيما يلي :

1– الزّمن عنصر محوري ،وعليه يترتّب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ،كما أنّه يحدّد طبيعة الرّواية وشكلها .

2– ليس للزّمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل :الشخصيّة أو المكان ،فالزّمن يتخلّل الرّواية كلّها ،ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئيّة، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرّواية [2].

من هنا نستشف أنّ الزّمن عنصر بنائي مهمّ في تشكيل العمل الأدبي ،وبخاصة الرّواية ليس باعتبارها تقوم على سرد الأحداث تقع في زمن معيّن ،و إنّما لكونها تداخل بين كلّ الأزمنة الممكنة متباعدة كانت أو متقاربة يصعب على القارئ الإمساك بها .

[1]– ينظر:حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن–الشخصية) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط2،2009،ص 116

[2] -ينظر:سيزا أحمد قاسم ،بناء الرواية–دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (م س)،ص26-27

1–2 أقسام الزمن السردي :

1–الفكر الغربي:

–توماشفسكي (Toma Chevski)

يعد الشكلانيين الروس من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزّمن في أعمالهم الأدبيّة عموما ،وفي الأعمال الحكائيّة خصوصا تأتي في مقدِّمة التصوّرات التي قدّمها هؤلاء تصوّر توما شفسكي toma chevski و الذي ميّز بموجبه بين نوعين من العمل الحكائي :

الأول : سمي "بالمتن الحكائي" أو الحكاية ما وقع فعلا أي افتراض وقوع الأحداث

الثاني : أطلق عليه اسم "المبنى الحكائي "أو الموضوع الكيفيّة التي يتعرّف بها القارئ على ما وقع، أي من خلال المدّة الزمنيّة التي تتم فيها قراءة النص [1].

على الرغم من إشارة الشكلانيين الروس إلى المبنى الحكائي والمتن الحكائي وجعلهما نقطة لانطلاق دراستهم إلاّ أنّهم لم يركّزوا على طبيعة الأحداث في ذاتها ،و إنّما وجّهوا تركيزهم في العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث، وتربط أجزاءها ببعضها البعض ممّا جعل طريقة عرض الأحداث عندهم تقوم على طريقتين ،فإمّا أن تأتي خاضعة لمبدأ السببيّة فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص ،و إمّا تعرض دون اعتبارات زمنيّة [2].

و بهذا تكون الشكلانية قد ركّزت في دراستها للنص الحكائي على اعتبار أنّ الزّمن في الرّواية يتّجه نحو زمن الأحداث .

[1]– ينظر: تزفيطان تودوروف ،مقولات السرد الأدبي ،تر: الحسن سحبان و فؤاد الصفا،منشورات اتحاد كتاب العرب ،الرباط ط1 ،1992 ،ص 41

[2]– ينظر : حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (م س)،ص 107

–تزفيطان تودوروف :(T.TODOROV)

لقد انطلق تودوروف في دراسته للزمن الروائي من خلال تمييزه بين ما سمّاه زمن القصّة وزمن القراءة وزمن الكتابة .

1–زمن القصة (t.de l'histoire): هو الزّمن الخاص بالعالم التخيّلي، وهذا الزّمن يخصّ العالم المتحدّث عنه .

1– زمن الكتابة (t.de l'écriture) :هو زمن مرتبط بعمليّة التلفّظ أي الحالة التي يتكلّم فيها الرّاوي عن قصّته الخاصة .

2– زمن القراءة (t.de la lecture): هو الزّمن الذي يصاحب القارئ و هو يقرأ النص حيث يختلف باختلاف ثقافات القرّاء،والزّمن الذي يمرون عليه أثناء القراءة[1] .

هذه أزمنة داخليّة –بحسب تودوروف – هناك أزمنة خارجيّة يحدّدها أيضا في ثلاثة أزمنة :

1– زمن الكاتب : يقصد به انتماء الكاتب إلى زمن ثقافي معيّن.

2– زمن القارئ : هو المسؤول عن التفسيرات الجديدة التي يقدّمها بحسب الأزمنة التي يعيشها

3– الزّمن التّاريخي : الذي يتّخذ من التّاريخ مادة الحكي[2].

و عن طريق الأزمنة الداخليّة والخارجيّة تتّضح رؤية "تودوروف"للزّمن الرّوائي ،وتتشكّل معالم أفكاره .

[1]– عثماني ميلود ،شعرية تودوروف ،عيون المقالات ،الدار البيضاء ،ط1 ،1990 نص 46

[2]– المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

يحذو "تودوروف " حذو الشكلانيين في تمييزه بين زمن القصّة وزمن الخطاب ،فزمن القصة متعدِّد الأبعاد يمكن أن تجري أحداث كثيرة في وقت واحد، في حين أنّ زمن الخطاب هو زمن خطّي يرتّب الأحداث واحد بعد الآخر ضمن حدود زمنيّة محدّدة [1].

و يظهر "تودوروف " بتقسيم آخر على نحو أكثر وضوح متمثِّلا في زمن القصّة وزمن الخطاب :

1– زمن الخطاب :(خطّي) يخضع لنظام كتابة الرّواية على أسطر صفحاتها .
2– زمن القصة : متعدِّد الأبعاد يسمح بوقوع أكثر من حدث قي آن واحد [2]

فالقصّة بحسب –تودوروف– يمكنها أن تكون موقعا لأحداث كثيرة تجري في وقت واحد لكن في الخطاب الكاتب مضطرّا إلى تنظيم الأحداث تنظيما متتاليّا حدثا تلو الآخر ،و هذا ما يتيح للسّارد إمكانيّة التصرف في الأحداث حسب ما يقتضيه العمل الرّوائي .

–ميشال بوتور : (**Michel Butour**)

لقد حاول "ميشال بوتور" في نفس السيّاق من خلال كتابه " بحوث في الرّواية الجديدة "1964 أن يقدّم لنا تقسيما جديدا بشأن الزّمن في العمل الرِّوائي :

زمن خاص بالمغامرة (أحداث وقعت في ثلاث سنوات مثلا) ،وزمن خاص بالكتابة (ولتكن ثلاثة اشهر) ،و زمن متعلق بالقراءة (لتكن ثلاث ساعات مثلا) [3].

[1]– ينظر : شريف حبيلة ،بنية الخطاب الروائي ،دراسة في روايات نجيب الكيلاني ،عالم الكتب للنشر و التوزيع ،ط1 ،2010،ص 46
[2]– ينظر:سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي – زمن ،السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،ط4،2005،ص 73
[3]– ينظر:ميشال بوتور ،بحوث في الرواية الجديدة ،تر : فريد انطونيوس (م س) ،ص 101

من تجليّات الزّمن أيضا الطِّباق يتمثّل في العودة إلى الماضي لحظة الكتابة في الحاضر الذي تتجلّى من خلاله النظرات تشير إلى المستقبل ،أوما أطلق عليها "ميشال بوتور" بالمشاريع أي عالم الإمكانات[1].

إلى جانب هذه التقنيّة يشير لنا أيضا إلى تقنيّة "الانقطاع الزّمني " الذي يقصد به استحالة أن يروي الكاتب جميع الحوادث وفق تسلسل زمني معيّن ،فيضطرّ إلى القفز قفزات كبيرة من زمن إلى آخر مستعملا :"وفي الغد ..." و "بعد قليل..."،"و لما رأيته ثانية ..." ،لكن يرى بوتور أنّ هذه الطريقة فيها شيئا من التقدّم [2].

و في معرض حديثه عن السّرعة ذكر "ميشال بوتور" ثلاثة أزمنة :

زمن المغامرة ،وزمن الكتابة ،وزمن القراءة ،ويفترض وجود تقدّما في السرعة بين هذه الأزمنة فالكاتب يقدِّم لنا خلاصة نقرؤها في دقيقتين ،وقد كتبت في مدّة قدرها ساعتين بينما يكون البطل قد أمضى يومين في القيام بها [3].

–جيرار جينات :(Gérard Genette)

لقد تطرّق جيرار جينات Gérard Genette في كتابه خطاب الحكاية لعنصر الزّمن الرّوائي من خلال التمييز بين زمنين زمن الشيء المروي و زمن الحكاية يقابله (زمن الدال ،و زمن المدلول) عند اللّسانين ،و التي يقصد بها زمن القصة و زمن الحكي [4].

والظّاهر أنّ جيرار جينات تناول بالدراسة العلاقة بين زمن القصّة و زمن الحكي و خلص إلى ثلاثة علاقات هي :

[1]– ينظر: ميشال بوتور ،بحوث في الرواية الجديدة ،تر : فريد انطونيوس (م س) ،ص 100

[2]– ينظر :المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3]– ينظر: المرجع السابق ،ص 101

[4]– ينظر : جيرار جينات ،خطاب الحكاية ،تر : محمد معتصم و آخرون ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط3 ،2003 ،ص 45

1– علاقة الترتيب الزّمني (ordre) :يعنى بنظام ترتيب أحداث الحكي بنظام تسلسلها المنطقي في القصّة والمولِّدة للمفارقات الزمنيّة التي يوجزها في عنصرين أساسين:الاستباق والاسترجاع [1].

2– علاقة المدّة (durée) : هي تلك العلاقة التي تربط بين المدّة المتغيّرة لهذه الأحداث وطول النص ،والخاضعة لعلاقة السرعة [2]،وتندرج ضمنها أربع تقنيّات سرديّة هي : التلخيص ،الوقفة المشهد ،الحذف .

3– علاقة التواتر : (fréquence) : بين القصّة و الحكي ،ويظهر جليّا بين القدرة على التكرار في القصّة والحكي على حدٍّ سواء و يحدِّده "جيرار جينات " في ثلاثة أنواع :

1– تواتر انفرادي : أن يروي مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة .

2– تواتر تكراري :يروي مرّات عدة ما حدث مرّة واحدة

3– تواتر ترددي :يروي مرّة واحدة ما وقع مرّات لا متناهية [3]

2–الفكر العربي:

أمّا الزّمن في الدراسات العربيّة عرف عدة تقسيمات بحسب اختلاف الباحثين نجد الناقد "سعيد يقطين" الذي يرى بأنّ النّص الرّوائي يشتمل على ثلاثة أزمنة هي (زمن القصة و زمن الخطاب و زمن النص) .

1– زمن القصة : هو زمن المادة الحكائيّة ،و كل مادة حكائيّة ذات بداية ونهاية ،و هي تجري في زمن يمكن قياسه .

2– زمن الخطاب : فيه يظهر دور الكاتب في إعطاء زمن القصة بعدا متميِّزا .

[1]– جيرار جينات ،خطاب الحكاية ،تر : محمد معتصم و آخرون (م س)،ص 47

[2]– المرجع نفسه، ص 46

[3]– المرجع السابق ،ص 130–131

3– زمن النص: مرتبط بزمن القراءة من خلال تزمين زمن الخطاب في النص[1] .

في حين قسّمت الناقدة "سيزا قاسم "الأزمنة إلى قسمين:أزمنة خارجية و تتضمّن :

- زمن الكتابة : وضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب فيها .
- زمن القراءة: وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ فيها [2].

أمّا الأزمنة الداخليّة فتتمثّل بحسب النّاقدة في الفترة التاريخيّة التي تجري فيها الرِّوايِة ،و مدّة الرّواية وترتيب أحداثها و موقع الرّاوي من الأحداث [3].

تطرح النّاقدة "يمنى العيد " مسألة ازدواجيّة الزّمن في القصّ (زمن القصّ ،زمن الشيء الذي يقصّ عنه القصّ) .

و اعتبرت النّاقدة أنّ هذه الازدواجيّة ميزة يشترك فيها القصّ الأدبي (القصص المكتوبة) ، والقصّ السينمائي (قصّ مقدّم بواسطة شريط سينمائي والقصّ الشفهي ... و أنّ زمنيّة النص هي زمنيّة مأخوذة من القراءة الخاصّة [4].

و كنتيجة لزمن الوقائع ،و زمن القصّ تبرز أمور ثلاثة :الترتيب ،المدّة و التواتر[5] .

صفوة القول، إنّ التقسيم الذي جاء به هؤلاء النقّاد يسجّل اهتماما نعني به مدّة التلقي أو القراءة بعد ما كان الزّمان يعني الماضي فحسب ،وهكذا تنصهر قراءة القارئ الذي يدخل عالم النص فتندرج معارفه في تركيب جديد ناتج عن التفاعل بينه وبين مختلف الأزمنة و تاليا ،أصبحت طبيعة التلقي

[1]– ينظر :سعيد يقطين ،تحليل الخطاب الروائي (م س) ،ص 89

[2]– ينظر :سيزا قاسم ،بناء الرواية ،دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ (م س)،ص 26

[3]– ينظر :المرجع نفسه ،ص 26

[4]– ينظر :يمنى العيد ،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفرابي ،بيروت ،ط3 ،2010 ،ص 110–111

[5]– المرجع نفسه ،ص 111

حاضرة في العمليّة السرديّة من خلال زمن القراءة ،و أصبح الكاتب يحسب حسابها عن طريق رسم بعض التصوّرات تمكّن القارئ من استكشاف ثغرات النص ،وتبقى ثنائيّة "زمن الخطاب و زمن النص" تلائم سيرورة السّرد ،و يمكن للقارئ أن يحدِّدها في أي نص روائي.

1–3 الفراغ و التقنيّات الزّمنيّة :

–الافتتاحيّة :

تشكِّل الافتتاحيّة في النص الرّوائي أهميّة خاصّة يوظّفها الكاتب حسب – مقدرته الإبداعيّة – كونها تمنح القارئ مفتاحا لمواصلة قراءة النص ،و إثارة أفق توقعه ليتمكّن من الربط بين الأحداث التي ستنشأ فيما بعد .

من هذا المنطلق، يمكن القول أنّ الافتتاحيّة توضع القارئ في أجواء الزّمن الذي تجري فيه الأحداث بصفتها "تصف ماضيّا تاريخيّا أو ماضي حياة شخصيّة ،وقد تصف مكان الأحداث التي ستسرد وتكون دليل القارئ وهو يتابع مجريات الأحداث "[1] ،من ثم كان الماضي و المكان عنصرين مهمّين في بناء الافتتاحيّة .

و للافتتاحيّة وظيفة إغرائيّة تميِّزها عن غيرها من الأجزاء لأنّ :" الكاتب يسعى من خلالها إلى تقديم معلومات تكون بمثابة مفتاح تساعد القارئ على متابعة السّرد ،و فهم الأحداث "[2]،و من ثمة تشدّ انتباه القارئ ،و تحفزّه لمواصلة التفاعل مع النص و ملء فراغاته .

[1]– الشريف حبيلة ،بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني (م س) ،ص 113

[2]– المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

إنّ الافتتاحيّة الجيّدة تلك التي تشجّع القارئ على الولوج لعالم النص،لذا من واجب المبدع أن يتفنّن في صنعها ،ويعتني بنسجها ليجذب خيال المتلقي قراءة وتدبرا و إمعانا ،وتاليّا تشكّل الافتتاحيّة أرضيّة لقيام النص من خلال الثّغرات التي تتركها للمتلقي ليشارك بدوره ما دام مخياله يسعفه .

1–1 روايات الحبيب السائح :

إنّ المتأمّل في روايات "الحبيب السائح " يلفي أنّ رواية "تماسخت" لا تخلو من افتتاحيّة :"وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ،فطلبت من مرافقي أن يجهز عليه، فتردّد قليلا ثم أخرج مسدسه ،و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي :أنت كريم بن محمد ابن عمي و تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك ؟ أنا سأبيدكما يا طواغيت!و أخرج مدفعا ،فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر و تدحرجت أمامنا فانحرفنا ننزل شعبة ،حتى إذا كنّا نصعد منها واجهنا البغل برأسيه الآدمي منهكا و بيده محشوشة يصوبّها لنا ،و لكنّه سرعان ما ارتعش وقال : أنا تعبت " ومدّ لي السّلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة وتهاوى ،والتفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح الدّيك يشبه عويل الرّيح في تماسخت يوم عدت من رقّان مرعبا بهول التفجير"[1].

تبدأ فاتحة الرّواية عندها يتراءى للذّات السّاردة وجودها مع شخص غريب في الغابة قبل أن تتفاجأ بشخص له جثّة بغل ورأس إنسان تكتشف من ملامحه أنّه ابن عمّه يقوم بتهديده ثم يرميّه بقذيفة وقعت دون أن تنفجر تلتفت الذّات السّاردة باحثة عن رفيقها فلم تجده ،فتسمع صياح الديكة في تماسخت .

تنطلق هذه الفاتحة من زمن الحاضر يعرض فيها السارد الفتنة القائمة بين الأقارب ،وهي مؤشّر على عوالم الرعب والدّمار والدم لترجع بنا إلى الماضي عبرها يقدّم الحبيب السائح المكان .

[1]– الحبيب السائح ،تما سخت ،دم نسيان ،فيسير للنشر ،د.ط،2012،ص 5

ينقل لنا السارد حاضر شخصيّة "كريم" المليئ بالمأساة في زمن العشريّة السّوداء ممّا أضفى على الرّواية أجواء حزينة باعتبار "الوحش" دال على الجرائم المتواليّة للأبرياء ،وهو الوحش الذي رمز إليه الكاتب في الافتتاحيّة بذلك الكائن الذي اتّخذ شكل بغل و رأس إنسان .

أمّا المكان فقد تطرّق إليه السارد دون إطالة "تماسخت" وهو مكان معلوم قصر من قصور منطقة توات (أدرار) وهو دلالة على التشويه فتماسخت بعد كل هذا هي محنة الجزائر فضلا عن توظيف الكاتب صياح الدّيك في تماسخت و هو دلالة على ميلاد فجر جديد .

فافتتاح الرّواية بهذه الرؤيا دلالة على حالة الضياع ،واختتامها بـ"يقظة و صياح الديك " بشارة فأل لحياة جديدة .

وهكذا يدرك القارئ أنّ هذه الافتتاحيّة المليئة بالفراغات تؤشّر إلى ما ستكون عليه عوالم المتن الحكائي ،و التي حوّلت واقع الجزائر إلى كابوس أثقل كاهل الجزائريين في زمن الحاضر تجسّده شخصيّة "كريم الصحفي " الذي اضطرّ إلى مغادرة الوطن بحثا عن ما يلهيه ،و يدفعه إلى نسيان آلامه وجروحه إنّه البحث عن حياة أفضل بعيدا عن محنة الجزائر المليئة بالموت والقتل و المأساة .

أمآ رواية "زهوة" فقد افتتحها الرّوائي "الحبيب السائح" بقول "نيتشه" ليجعل القارئ عرضة للحيرة لا يمكن فهمها إلاّ عن طريق فكّ طلاسمها :

"أنا وقدري ،فلا نتكلم للحاضر ،و لا نتكلّم لزمن اللاّزمن أيضا "[1]نيتشه ،هكذا تكلم.

من يتأمّل هذه الافتتاحيّة ،و يحاول إدراك كنهها يلفي أنّ الرّوائي انتقاها بإحكام لتتلاءم مع رؤاه " أنا و قدري " يقصد بالقدر (القسمة و النصيب) ،لكن القدر هنا يتّخذ معنى آخر مصاحبا لرغبة الرّوائي في الإبداع ،بل هو الإبداع ذاته ،وكأنّ الكاتب يريد أن يقول "أنا و إبداعي " هذا الإبداع الذي

[1] الحبيب السائح ، زهوة ،دار الحكمة للنشر،الجزائر،ط1،2001،ص4

يخصّه وحده من خلال الأعمال التي يتركها ،والتي تصلح لكلّ الأزمنة ،لأنّ زمن الحاضر سرعان ما يتلاشى وميضه ،ويبقى المستقبل دائم و متجدّد بتجدّد قرائه الذين ينهلون من منابعه .

و بذلك يمكن أن نقول أنّ الرّوائي يلتحم مع عالمه الإبداعي لحظة الكتابة التي تتجاوز الحاضر إلى المستقبل البعيد .

ثم يواصل الرّوائي قوله "لا نتكلّم لزمن اللاّزمن " إنّ الرّوائي يكتب كلاما متميّزا يتماشى مع الزّمن الذي يعيش فيه إنّها كتابة مبنيّة على قصديّة :تتوقّع قارئا معيّنا في زمن معيّن بعيدا عن المجهول ،ليفهم كلامه و يظل خالدا . و كأنّه يريد أن يحمّس القارئ لقراءة روايته، و إستكشاف عوالمها في الزّمن الذي يعيش فيه.

و إذا قرأنا افتتاحيّة رواية " الموت في وهران " نلفي أنّ هناك عنصران مهمّان الزّمن الواقعي و التخيّلي والوصف ،فقد بدأت الافتتاحيّة بالحديث عن الواقع والتخيّل "أسماء الشخوص هنا من فعل التخييل أي تطابق لها في الواقع لن يكون سوى محض الصدفة "[1].

حيث نجد أنّ الرّواية قد مازجت بين الواقع والمتخيّل كون الرّوائي "الحبيب السائح" سرد لنا واقع الذي عاشته الذات الجزائرية بما يحويه من قهر ويتم وسلطة متعسّفة سعى من خلال البناء السّردي المتخيّل تجسيده على أنّه واقعي ،وتاليا يشعر القارئ و هو يتابع أحداث الرّواية أنّه داخل واقع لا خيال.

أمّا المهمة الثانيّة للافتتاحيّة تقديم وصف لشخصيّات الرّواية ،من ذلك تحفظ الكاتب اتجاه القرّاء إلى أن أسماء الشخوص من فعل التخييل رغم أن أسمائها متداولة في مجتمعنا الجزائري .

إنّ هذين العنصرين قدّما للقارئ الخلفيّة العامة للرّواية ،وزرعا بذرات التشويق لما ستقدّمه عوالمها لاحقا انطلاقا من أسماء الشخصيّات .

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران ،فضاءات للنشر و التوزيع ،ط1 ،2016،ص 5

2-1 روايات بشير مفتي :

و إذا تصفّحنا روايات "بشير مفتي " وجدناه يفرد لرواية "غرفة الذكريات " ودميّة النّار""افتتاحيّة ويتخلّى عنها في رواية "بخور السّراب" "في تلك السنة الكئيبة من سنوات المحنة الأفق غائم ،والحياة مظلمة ،والجنون يعرب منتشيا السّاعة تجاوزت منتصف اللّيل الحدود مغلقة ،وفي الحانة العالم يشرب ويغنيّ لم نكن نفكّر لو خرجنا الآن من كان سيصل إلى بيته ،ومن كان سيهلك في الطّريق ،حتىّ إنّ واحدا منّا كان يصرخ : لماذا نغادر الحانة ،و غدا إذا سنلتقي فيها من جديد ؟ لماذا لا نمكث هنا حتى تنتهي الحرب ؟"[1].

تبدأ هذه الافتتاحيّة من الحاضر استعرضت جزء منها أحداث هذه الرّواية المكان والشخصيّات بعرض ماضيها التي تستشرف المستقبل .يعرض المكان بالحانة، وهو المكان المحوري الذي يستدعيه الكاتب لاستحضار الماضي الذي يظلّ راسخا في ذهن البطل مع أصدقائه " في الحانة العالم يشرب ويغني "[2].

أمّا الحاضر فمليئ بالشخصيّات الذين كانوا يلتقون بهذه الحانة تسرد أحلامهم ،قصص غرامهم مأساتهم ،واقعهم المرير الذي يعيشون فيه ،لأنّها قصّة جيل عانى الويلات في فترة العشريّة السّوداء، وبقي يسرد ذكرياته من خلال ذلك الزخم من التساؤلات والآلام التي كانت تثقل كاهلهم في وطن جرفه طوفان الدّماء الأبرياء .

ورغم قصر هذه الافتتاحيّة ،فإنّ الكاتب استطاع أن يعرض أحداثا في أسطر قليلة تختصر كل صفحات الروايّة تركها الكاتب إلى بداية الرّواية الفعليّة تاركا المجال للقارئ ليملأ الفراغات التي بقيت

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1،2014،ص 9

[2]–المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

عالقة بذهنه في بداية قراءاته ،لذا كانت السيطرة في الافتتاحيّة للحاضر بينما ظهر الماضي وانحصر فيه كومضات ،لأنّه جزء من هذا الحاضر الذي يسير معه في خط واحد لا يفارقه .

فالكاتب من خلال هذه الافتتاحيّة رسم لنا ملامح شخصيّة "عزيز مالك " الطموحة ،القلقة كانت تعيش في وحل الظلام داخل وطن مليء بالآلام و الانكسارات ،حيث تعرّف على مجموعة من الشعراء جعلته ينظر إلى الحياة بعين أخرى ،وحفّزته لتحقيق أمنيته في عالم الكتابة الرّوائيّة انعكاسا لجيل لا يزال يعيش تحت قضبان القتل والدم ،فلم يجد منفذا سوى هذه الحانة "غرفة الذكريات " التي يختلي فيها رفقة أصدقائه تمتزج فيها الطموحات بالمخاوف ،والحقيقة بالأوهام ،والأمان بالقتل .

أمّا إذا أمعنا النّظر في رواية "دميّة النار " ألفيناها تستهلّ بمقدِّمة عنوانها "الروائي " إذ يقابل الروائي بطل هذه الرواية "رضا شاوش "،حيث يقول "التقيت بطل هذه الرّواية السيِّد "رضا شاوش" وأنا في الرابعة و العشرين من عمري كنت حينها في عزِّ شبابي ،و اندفاعي للحياة "[1].

لقد بدت هذه الشخصيّة غامضة وتثير الحيرة بالنسبة الروائي " كان يبدو أكبر من سنِّه دقيق الملامح ،وذا وجه يثير الحيرة والتساؤل ،غير أنّ ما شدّني إليه لم يكن شكله ،ولا نظرته المرتابة من الآخرين ،ولا لأنّني لاحظت أنّه كان يطاطأ رأسه باستمرار كلّما سقطت نظرة غريبة عليه كما لو أنّه يحاول إخفاء جرح عميق في صدره "[2].

قرّر الرّوائي التقرب منه ،والتعرف عليه للإكتشاف عالمه الداخلي الذي يضمره لهذا حاول الكاتب من خلال هذه الافتتاحيّة جذب متلقّيه للغوص في عالم الرِّواية ،واستكشاف شخصيّة "رضا شاوش" المليئة بالغموض ،والتي تجسّد دورها في كتابة هذه الرّواية من خلال المخطوط الذي سلّمه للروائي، لأنّه كتب نصّه هذا ،وليعرِّف الجميع أنّني أنشره من دون زيادة أي حرف ،لقد كتبت هذا التقديم فقط

[1]– بشير مفتي ،دمية النار ،الدار العربية للعلوم الناشرون ،ط1،2010،ص 5

[2]–المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

لأنسب لنفسي ما كتبته أنا ،ولأترك صوته يحكي قصّته كما كتبها هو ،وعلى لسانه متمنيّا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة "[1].

إنّ الافتتاحيّة تجذب أفق انتظار القارئ حيث لا يجد نفسه إلاّ أمام فراغ تحديد طبيعة هذا العامل لا سيّما الشخصيّة البطلة ،فيلجأ إلى سدّ فراغاته ومن ثم يحاول القارئ ،وهو يتابع أحداث هذه الرّواية إلى معرفة رؤية الرّوائي الذي لا يعلم من أمر الشخصيّة الرئيسيّة شيئا إلى رؤية بطلها "مالك شاوش" هناك صوتان "صوت الرّوائي " في المقدِّمة ،وصوت "رضا شاوش " في باقي المتن الرّوائي ،و تاليّا إنّ الطّريق الذي رسمه بطل هذه الرّواية للقارئ يكشف عن الصراع بين الأقوياء والطبقة الضعيفة التي يحرّكونها بحسب مصالحهم الخاصّة ،متى شاءوا ،وفي أي وقت يريدون ،وهذا ما يحاول القارئ معرفته من خلال هذه الافتتاحيّة المليئة بالفراغات "سيصلك هذا المخطوط ،وأنا في عالم آخر ،ليس بالضرورة الموت "[2].

صفوة القول ،إنّ المتأمِّل في هذه الافتتاحيّات يلفي التداخل بين الجيلين ،جيل التسعينات "بشير مفتي "مع الكتابة الرّوائيّة لجيل السبعينات "الحبيب السائح" عن طريق التجريب ،والانفتاح على كتاباتهم والتي تتميّز ببعض الخصائص المشتركة من ناحية المضمون "الأزمة الدمويّة " ،ومن الناحية البناء "تداخل الأزمنة ،و تحديد المكان والشخصيّات ".

إنّ نموذج هذه الافتتاحيّات الرّوائية هو نموذج يتمتّع بقدرة حكائيّة عالية تضع القارئ في عالم مليء بالغموض ،وتاليّا يعيد بناء الأسئلة التي أثارته انطلاقا من تأويلاته الخاصّة ،والجماليّة التي تتركها الفراغات في نفسيّته .

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 21

[2]– المصدر نفسه،الصفحة نفسها

–الاسترجاع :Analépse

يمثّل الاسترجاع* تقنيّة زمنيّة تتمثّل في إيراد أحداث سابقة للنقطة الزمنيّة التي بلغها السّرد [1]،لأنّ السّارد يتوقّف عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السّرد ليعود إلى الوراء مسترجعا الذكريّات الخاصّة بالأحداث والشخصيّات .

وسنقتصر فقط على ما هو موجود من أنواع الاسترجاع في روايّات "الحبيب السائح" ،و"بشير مفتي".

1–الاسترجاع الخارجي:Analépse complétive

هو ما كانت فسحته الزمنيّة واقعة خارج سعة الحكاية الأولى ،وظيفته الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى [2]،وهو ينقسم إلى عدّة أقسام :

–الاسترجاع الخارجي الجزئي : و هو الاسترجاع الذي يكتفي فيه الرّاوي بذكر جزء من ماضي الشخصيّة القصصيّة لأجل أن يتعرّف القارئ على بعض خصائص تجاربها الحياتيّة [3]،ونلمس هذا في رواية "دمية النار " حيث يطلعنا السّارد على ماضي شخصيّة "سعيد بن عزوز " بعدما ترك فراغا للقارئ في بدايّة الرّواية "عرفته في سنوات طفولتي طفلا رثّ الثّياب تعيس الملامح كان يبدو وكأنّ السماء غاضبة عليه ،أو منتقمة منه ،لكنّه كان مع ذلك نبيها جدا أو كنت أشعر أنّه

---

[1] - Gérard Genette,figures III,édition du seuil ,paris ,1972 ,p 82

*– استرجاع مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من الحاضر استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر اللحظة التي تنقطع عنها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيّا لكي تخلى مكانا للاسترجاع ،جير الدبر نس ،قاموس السرديّات ،تر:السيد إمام ،ميريت للنشر و المعلومات ،القاهرة ،ط1،2003 ،ص 16

[2] – جيرار جينات ،خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ،تر: محمد معتصم و آخرون ،(م س)،ص 60

[3] – نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني ،قراءة نقدية ،دار غيداء للنشر و التوزيع ،ط1،2012،ص 52

يزاحمني في الذّكاء في المدرسة حيث درسنا معا حتّى السّادسة .فلم يوفّق في امتحان الانتقال إلى المتوسّطة ،وأثّر عليه ذلك ،وأضطرّ إلى إعادة السنة "[1].

أمّا في رواية "بخور السراب " فالسّارد يعود بالزّمن السّردي إلى الوراء ليقدِّم لنا شيئا من ماضي هذه الشخصيّة "جدّتي حليمة الملحدة والغريبة عن الدين ،والتي كانت لهذه الأسباب و غيرها ملعونة من العائلة ،ولم يذكرها قط والدي بخير حيث كان يكثر من سبّها عندما تتذكرها أمّي في رأسها طيفا بعيدا ،وعالما غريبا ،هي التي تربّت في أحضان جدّي معزوز صاحب الأنفاس الطيّبة ،والأذكار الصّالحة وكتابات في الروح السّامية »[2]،من البديهي أنّ هذه الصّفات التي تميّزت بها الجدّة حليمة كانت وراء كره العائلة لها ،و نفورها منها .

في حين نجد في رواية "زهوة "إسترجاعاآخر مقدّما صورة جزئيّة عن شخصيّة "خولة" مضمرا تفاصيل حياتها ،فلا يصرّح بها كليّة و إنّما يتركها للقارئ ليتمّها "تعكّر ذهنه بصورة خولة تظاهرت له من خلف السطور باهتة كقرص قمر وراء غيمة شتويّة فنغز قلبه شقاء الغرباء "[3]،ويقول في موضع آخر "خولة ثلث طفلة وثلث امرأة ،وثلث آخر من فحولة خفيّة ،كانت خلقا مركّبا " [4]،وهكذا عن طريق هذه التقنيّة البارعة ازدادت الفراغات التي يثيرها الرّوائي اتّساعا في ذهن القارئ لمحاولة رسم انطباع عن هذه الشخصيّة .

–الاسترجاع الخارجي التكميلي :يعود بنا الرّاوي إلى الخلف ليعطينا بعض المعلومات عن ماضي شخصيّة ما و كل مقطع من المقاطع الاسترجاعية في هذا النوع يعد متمّما للمقطع الذي قبله ممّا يساعدنا في نهاية الأمر على تكوين صورة واضحة عن تلك الشخصيّة[5] يظهر هذا النوع في رواية "

[1] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 58

[2] – بشير مفتي ،بخور السراب ،الدار العربية لعلوم الناشرون ،الجزائر ،ط1 ،2007 ،ص 27

[3] – الحبيب السائح ،زهوة (م س)، ص 76

[4] – المصدر نفسه ،ص 90

[5] - نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات السرد و آليات تشكيله الفني ،قراءة نقدية ،ص 53

"بخور السراب " ،والتي تدور أحداثها حول وفاة أب الطفل ،والذي كان بينه وبين ابنه علاقة غير وديّة ،غير أنّ السارد ،و هو يسرد هذه القصّة يترك فراغا للقارئ سرعان ما يعود إلى الوراء ليملأه " لم أستطع الذهاب إلى الجنازة ،كنت أعرف أنّ كل أفراد تلك العائلة المقدّسة ستحضر في ذلك اليوم ،وكنت أنفر من لقائهم مؤكّدا لنفسي أنّ المقبرة هي مكانة أمقته،وأنّ والدي لن يحسّ بأيّة غربة هناك إنّ كل الموتى سيظهرون له ،ويتزاحمون عليه فلطالما ترّحم على الجميع ،لطالما غرس زهورا على ترابهم وسقاهم بماء عطر ،وقرأ على أرواحهم ما يسكن الخوف و يريح الرّاحلين إلى دار الخلود "[1].

نجد مقطعا آخر متمّما لهذه الشخصيّة "كنت أتهرّب من هذه الوضعيّة طوال فترة وجودي ،و أنا أقاوم سلطة والديّا عليّ ،ولم أشكّ الثانية واحدة أنّ عالمه غريب عن عالمي ،وأنّ كل ما من شأنه أنّ يبعدني عنه هو الحل الأمثل لمشاكله "[2]،ويستطيع القارئ من خلال هذين المقطعين أن يكوّن في ذهنه صورة متكاملة عن تلك الشخصيّة التي تميّزت بالصّرامة و التدين و الحرص على ممارسة شعائر العبادة ترى العالم بعين أخرى غريبة عن الآخرين من أمثاله .

ونلمس أيضا في رواية "دمية النار" هذا المقطع "كان أبي كتوما جدّا ،ولا يتحدّث مع أحد ، ومهنته جعلته بعيدا عن النّاس لا يخالطهم ولا يخالطونه يهابه الجميع ، وكان يحلو له أنّ يرى أثر هيبته تلك على الوجوه التي تبتسم له بزيف ،وهو يمرّ من قدّامها ،وتحييه بخضوع عندما يقف أمامها ،هل كان ذلك هو مصدر قوته ،الصّمت المهيب ،عدم الكلام إلاّ بمقتضيات الحاجة ،أم أنّه تعلم من عمله أنّ يكون كذلك ،كتوما وسريّا ومهاب الجانب "[3]،ثم يعود السارد في مقطع آخر ليكمّل خصال هذا الرّجل "مدير السّجن ":" صرت أبي بشكل لا واع ،فكّرت حينها في النّاس الذين عرفتهم سابقا ،فكّرت بشكل خاص في عملي العربي هو الذي كان سيقول لي بالتأكيد :ناضلت بكل شراسة لكي لا تكون

[1]– بشر مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 37

[2]– المصدر نفسه ،ص 123

[3]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 32

مثله ثم ها أنت ترتدي ثيابه القديمة ،إنّ والدك لم ينتحر إلا ليبرئ روحه ،ويصفّي خلافاته مع ضميره ، وأنت ما مصيرك يا ترى ؟"[1]،و بهذا المقطع تكون قد اكتملت صورة أب"رضا شاوش" التي اتّسمت بالعنف ،فهو رجل قاس و شرس يحترف مهنة التعذيب بالسجن تظاهر بالجنون ،و شاع أنّه انتحر بعدما قامت المنظّمة بتصفيّته .

ونلاحظ هذا الاسترجاع الجزئي في رواية "الموت في وهران " يمثّل له بهذين المقطعين : " أمّا حسنية فكانت بعد بضعة أشهر من ذلك ،إذ ترجع إليّ على انتظار أو صدفة تغرق في كأس شجونها أو في نار سجائرها تحرقها "[2] ،" كانت لا تزال بالثانويّة في السنة النهائيّة لما أجبرت على قبول خطبة عبد الجبار معموري ،الطالب في معهد الطب الذي كان تعرف عليها قبل أشهر خلال عمليّة فحص لها مع أستاذه في قسم الاستعجالات في مستشفى المدينة ، كانت أمّها توفيت منذ نصف عام و كان والدها سرعان ما عاود الزواج "[3].

وبنظرة سريعة إلى هذين المقطعين نصل إلى أنّ السّارد قد ترك فراغات للقارئ حول هذه الشخصّية ،فكلمة "شجونها" تترك القارئ في حيرة لا تتّضح في ذهنه ،فيأتي هذان المقطعان لملء الثغرات وربط الأحداث :" فثمّة انقضى عليها فعاركته وقاومته إلى أن خارت مزّق أحشائي بوحشيّة حيوان ضار"[4]، و يقول في موضع آخر "ثم استلقت والدي اغتصب حياتي كما اغتصبت بكارتي بالنتيجة نفسها ،كان فاحشا عاش في الزّنا ،وها أنا مثله أتمرغّ فيها ،هل من مفر ؟"[5]وهكذا فإنّ هذين المقطعين مكملين لفراغ أحدثه السّرد و تجاوزه و لن يستكمل إلا بعد قراءة صفحات من الرّواية ،و تاليّا تتّضح صورة حسنيّة للقارئ.

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 122
[2]– الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 67
3– المصدر نفسه ،ص 69
4– المصدر السابق ،ص 70
5– المصدر السابق نفسه ،ص 82

2–الاسترجاع الداخلي Analépse interne :تكون فسحته الزمنيّة متضمّنة في الحقل الزّمني للحكاية الأولى[1] ،أي أنّه يقع في صلب الزّمن الحاضر الذي يسير فيه زمن الحكي أحداث القصّة ولهذا النوع هذا الشكل :

–استرجاع داخلي تكميلي :يأتي إمّا لتبيان طبيعة العلاقة التي تربط بين شخصيتين قصصيتين ولم يفسح المجال لهذه العلاقة بالظهور في بداية القصّ ،فيتمّ تقديمها في وقت لاحق [2]ومثال ذلك نجده في رواية "زهوة" ،فإنّ الفراغ يسجّل حضوره منذ البداية ،فلا يعلم القارئ شيئا عن هذه العلاقة التي تربط يوسف بأخته ربيعة حيث يكتنف الغموض في حقيقة علاقتها في البداية أهو أخوها أم تربطه بها علاقة وديّة "يوسف أنت أخي ،أنا أختك ربيعة فصرّها إليه كما يقبض على هباء وهمس مندهشا :أختي مرتعش الصّدر بكلّ التساقطات العاطفيّة التي اجتاحته بفيض حنين إلى حضن أمّه ،فحرّكت شفتيها ملامستين حافة أذنه :أنا أختك أنت أختي انتظرتك طويلا لألمسك ،هكذا !فاقشعرّ أيّها الأب العزيز ،و أنجبت بنتا ؟كم تمنّتها عزيزة!»[3]

أمّا إذا تصفّحنا رواية "دمية النار "نلاحظ ظهور شخصيّة "سعيد بن عزوز "صديق "رضا شاوش" الذي يكنّ له كل الحقد والعداوة بسبب مسائل شخصيّة " لكن ما أثارني هو ظهور اسم سعيد بن عزوز على ساحة الأحداث هل بدأ يلعب هو الآخر في هذه الساحة ؟ و كيف ؟ و لماذا؟ وماذا يريد أن يحقّق؟"[4]،وقوله أيضا:" أثناء الطّريق لم يكلّمني سعيد بن عزوز ،وبداخلي استيقظت الأسئلة ، والذكريات القديمة مواجهتنا ونحن صغار أشياء من قعر الماضي الطفولي البعيد أشياء أهملتها عن وعي

1– جيرار جينات ،خطاب الحكاية ،بحث في المنهج ،تر:محمد معتصم و آخرون (م س) ،ص 61
2– نفلة حسن أحمد العزي ،تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني ،قراءة نقدية (م س)،ص 57
3– الحبيب السايح ، زهوة (م س)،ص 101
4– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 51

وأخرى بقيت لصيقة ..."[1] يجسِّد الرّوائي شخصيّة "سعيد بن عزوز " فهو كالبحر في الجبروت والقهر من خلال تصرفاته ،لكن بعض المؤشّرات تدلّ على الأسئلة والهواجس التي انتابت "رضا شاوش" في خضم هذا اللّقاء الغامض مع صديقه "سعيد بن عزوز" ،حيث يبقى القارئ مشدودا لهذه العلاقة التي لا يعرف مصيرها حتى نهاية القصّة من خلال الثغرات التي تركها الرّوائي .

في حين نجد في رواية (بخور السراب) توظيف الرّوائي هذه التقنيّة بهدف جلب انتباه القارئ و فتح أفقه كي يقبل على النص بوعي جديد ،مستبطنا عوالمه الداخليّة.

"بيرة أخرى ...

نسيان آخر...

صمت جديد ضد عبثية العالم ،ضدّ رحلة الحياة اللاّمجدية ،ضدّ تعفن الأحلام ،كل الأحلام لا أنسى خالد رضوان أبدا "[2]ويقول أيضا : "بعد تلك السهرة المجنونة مع خالد رضوان أصبحنا أصدقاء أو بالأحرى شخصين يلتقيان باستمرار ،يتحدّثان باستمرار ،يعبران طريقان مختلفين لكن يشدّهما خيط من الحلم ،وخيط من الحقيقة ،وخيط من الوهم ،كنت بحاجة إليه ،وأحسب أنّه كان بحاجة إليّ ،فهو بالرغم من حماسة الثوري وشغفه بالخطب وغير ذلك ،وكان في الحقيقة قليل الكلام نادر الحركة ،و يحبّ العزلة والانطواء على النّفس "[3].

إنّ هذه العلاقة التي تربط البطل بصديقه خالد رضوان في بداية القصّ تجعل للقارئ متحفّزا من أجل معرفة طبيعة العلاقة التي تربط الطرفين لكونها مضمرة ،والتي لا يستشفّها إلاّ بعد تتّبع أحداث الرّواية ،وبالتالي يستطيع القارئ المشاركة في بناء المعنى من خلال التفاعل مع فراغات النص.

1- بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 51-52
2- بشير مفتي ،بخور السراب ،(م س) ،ص 13
3- المصدر نفسه ،ص 45

في حين نلاحظ في رواية "الموت في وهران " ظهور شخصيّة عبدقا النكريطو ،"فإنّ عبدقا النكريطو كما كنت اكتشفته لم يكن سوى عامل تقني في مسرح وهران يتقاضى راتبا زهيدا غير منتظم لم يكن يكفيه هو و زوجته و ابنته إتمام شهر على الخبز والحليب "[1]،ثم يصل السّارد في مقطع آخر ليتمّم العلاقة التي تجمع هواري بعبدقا النكريطو :"كان النكريطو هو الذي دقّ عليّ :" قالت إنّها صديقة جاءت تعزّيك ،وكان هو الذي في اليوم الأول من المأتم جلب المقاعد الجماعيّة من المدرسة المجاورة ونصب القيطون في ساحة العمارة لاستقبال المعزّين الباحثين عن الأجر "[2]،وهكذا تتحدّد العلاقة بين عبدقا نكريطو و الهواري ،وبهذا المقطع بعدما بقي القارئ في حالة انتظار على مدى صفحات إلى أن يستأنف السّرد من جديد ليملأ الفراغ الذي أحدثه اسم عبدقا النكريطو في البداية دون أن يحدّد طبيعة العلاقة الوديّة التي تجمعهما خاصّة بعد وفاة والدة هواري ،والمشاكل التي تعرّض لها لا سيّما مقتل صديقته حسنيّة،" هو الذي داوم زيارته لي خلال مدّة وضعي تحت الرقابة القضائيّة "[3] .

1- الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 31
2- المصدر نفسه ، ص 49
3- المصدر السابق ،ص 97

–الاستباق :Prolépse

فالسابقة هي عمليّة سردية تتمثّل في كون كل مقطع سردي يروي أو يثير أحداث سابقة عن أوانها [1]وبالنظر إلى وظائف الاستباق * المذكورة سابقا ،يقسّم إلى نوعين الاستباق كتمهيد (amorce) ،و لاستباق كإعلان (annonce).

1–استباق تمهيدي :Prolépse Amorce هو مجرد استباق لأحداث محتملة الوقوع في عالم السّرد حيث تتطلّع الشخصّية للمستقبل ،وتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ،ومعانقة المجهول و استشراف أفاقه[2] ومن أمثلة ذلك ما نجده في بداية رواية "غرفة الذكريات " التي يرسم لنا فيها الرّاوي صورة قائمة عن مستقبله "في سنة 1990 أنهيّت دراستي الجامعيّة بمعهد الآداب بالجامعة المركزيّة وأنا أشعر بأنّني مقبل على عالم الحقيقة والواقع "[3] يمكن اعتبار هذا المقطع السردي بمثابة تنبؤ لما سيجري لاحقا من خلال الفراغات التي تركها الرّوائي ،حيث نلاحظ أنّ عبارة "عالم غامض و مخيف " هي مؤشّر واضح للمصير المحتوم الذي ينتظره، وذلك ما حصل فعلا في النّهاية " كان ذلك في يوم 5 أكتوبر من عام 1995(...)سهرنا أنا وجمال كافي نخلّد ذكرىّ وفاة صديقنا سمير عمران في حانة مزيان التي كان يحب الشرب فيها أكثر من غيرها .استحضرناه كما لو أنّه بيننا ،وأخبرنا عن حال البلد زاد غمّه على غمّه ،وأن حياتنا تشبه الظلمة فوق الظلمة وأنّه بيننا أن هجر هذه المنطقة التعيسة من العالم..."[4]،وبهذه العبارة تتبين لنا أنّ الاستباق قد حقّق غايته في التمهيد لاستفزاز المتلقي ليحرّكه ،ويدفعه إلى اكتشاف مكامنه وثغراته .

---

1 - voir¸ Gerard Gentte ¸figure III¸ p 82

*– استباق : prolepese أحد أشكال المفارقة الزمنية anachrony الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقامن لحظة الحاضر ،جيرالد برنس ،قاموس السرديات ،تر : سيد إمام (م س) ،ص 158

2– ينظر : حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي ،(الفضاء ،الزمن ،الشخصية) (م س) ،ص 33

3– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س)، ص 23

4– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

هذا و نلمس في رواية " بخور السراب " استباقا مميّزا ،حيث تحيلنا هذه الفقرة إلى ذلك في قوله:"لا أنسى خالد رضوان قلت في اللّيل عندما تنزل السكينة يتوهم الجميع أنّ الغد لابد أن يكون أحسن الغد المخيف والقاتل حيث الحكمة ضالّة و مضلّة "[1] وهنا أيضا يكون الاستباق توقّعا صريحا لما سيأتي وبالفعل ففي الأحداث اللاّحقة سوف يحصل ما تنبّأ به البطل ،وهو تمهيد لتضليل القارئ ،واقحامه لسدّ ثغرات النصّ ،والذي سيعلن عنه في موضع من مواضيع الرّواية ،" تبدو الجزائر كقطعة مسلوخة من لحمها شواء رمادي ،لا يظهر سطحها إلاّ حرائق الوجع وألسنة الرماد المتصاعدة ،روائح الدخان التي زكمت الأنفاس ،أصوات تتأوّه بوجع وفجور أنوار مدينة تنطفئ تحترق هي الأخرى في عرس الدّم الرّاعف هكذا بدت لي ،وأنا أقف على شرفة الأبيّار مع خالد رضوان ".[2]

يتّضح من هذا الاستباق أنّ ما كان يخشاه البطل هو جرح متعدّد الأبعاد يلتصق بالذّات وهمومها وانكساراتها ،ويلتصق أيضا بوطن يغرق في وحل المأساة بجزائر العنف و الدّم و الموت .

في حين إذا تصفّحنا رواية "تماسخت" إنّ الاستباق متواجد بفاتحة الرّواية المعنونة بـ"رؤيا" وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر ،فطلبت إلى مرافقي أن يجهّز عليه ،فتردّد قليلا ثم أخرج مسدّسه ،و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي :" أنت كريم بن محمد سأبيدكما يا طواغيت !" وأخرج مدفعا ،فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر وتدحرجت أمامنا فانحرفنا ننزل شعبة حتّى إذا كنّا نصعد منها ،واجهنا البغل برأسه الآدمي منهكا ،وبيده محشوشة يصوّبها لنا ،ولكنّه سرعان ما ارتعشت وقال : "أنا تعبت" ،و مدّ لي السلاح فلم أمسكه ،فسقطت المحشوشة

1 – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س)،ص 142

2- بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 150

وتهاوى ،التفت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح ديك في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير "[1].

لقد مثّلت هذه الافتتاحيّة نوعا من الاستباق الزمني للدخول في أجواء الرّواية ،بعد أن قدّمت للقارئ تصورات وأفكار عن عالم المحكي من خلال تلك الفراغات التي تحّفز المتلقي لبناء توقّعاته ، وتمنحه حالة الانتظار والتوقّع لما سيأتي .

يظهر للذات السّاردة من خلال هذه الافتتاحيّة وجودها مع شخص غريب في الغابة قبل أن تتفاجأ بشخص له جثة بغل ،و رأس إنسان تكتشف حقيقة علاقتها الأسريّة .من طرف السّارد الذي يعمد إلى تهديده ثم رميه بقذيفة مدفع ،تلتفت الذّات السّاردة باحثة عن مرافقها فلم تجده بجانبها فسمعت صياح الدّيكة في "تماسخت" خائفا من هول التفجير من كل مكان .

هذه الافتتاحيّة تؤشّر إلى ما ستكون إليه عوالم المتن الحكائي من مأساة ،قتل ،موت متربّص من خلال قوله "تريد أن تقتلني بهذا الطاغوت " تجسّده شخصيّة كريم الصحفي الذي غادر الجزائر قهرا كغيره من الطبقة المثقّفة خوفا من الإرهاب ،حيث تبدأ رحلته من الرباط إلى تونس ثم العودة إلى الجزائر مسقط رأسه .

فانفتاح الرّواية بهذه الافتتاحيّة مؤشّرا دالاّ على هاجس محنة الجزائر مع الواقع المرير أمام تراجيديا حقيقية في سراديب مغلقة عاشتها الجزائر في فترة العشريّة السّوداء ،ممّا أضفى على الرّواية صور سوداء يلونها المصير المؤلم ،والمأساة الحزينة ،باعتبارها الوحش الذي يتّخذ شكل بغل ،ورأس إنسان دلالة على الموت المتربّص ،والدم المراق في حق الأبرياء .

1– الحبيب السايح ،تماخست ،دم النسيان (م س)،ص 4

و من ثمة ،تطرح الرّواية في كل صفحاتها محنة الجزائر "الإرهاب – الاغتيال –الموت" ،إنّها تبحر في ما هو مأساوي و بالتّالي هي رحلة صداميّة مع الذات ،مع الآخر ،مع الجزائريين أنفسهم في وطن مليئ بالدّماء.

2–الاستباق إعلان :Prolépse annonce

أمّا الاستباق كإعلان فهو "يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السّرد في وقت لاحق "[1].

وإذا كان الاستباق التمهيدي يمهد للحدث اللاحق بطريقة ضمنيّة ،فإنّ الاستباق الإعلاني يخبر صراحة عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيليّة ،فهو حتمي الحدوث لاحقا ليترك القارئ في حيرة وتساؤل .

و من النّماذج الرّوائيّة التي وظفت الاستباق الإعلاني ،رواية "بخور السراب " يقول السّارد :" في هذا الخبث الجماعي و الحمق الأعمى الجميع يدفع الثمن ،سأدفعه مثلهم، لن يأخذ الأمر وقتا طويلا في ترتيب مقتلي ،لقد شعرت بالخديعة "[2]

فقد أعلن السّارد أنّ نهايته مأساويّة ،و هذا ما حدث فعلا :

"سمعت طلق الرصاص من خلفي

لم أنظر لوجهي في المرآة الصدئة المقابلة لي

حانة الأقواس

1– حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمن ،الشخصية) (م س) ،ص 137

2– بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 161

الأصوات

الرصاص

الحاج موحا

غنيمة مومس الريمشلي

ضوضاء

رأسي

لم أسال من قتل من ؟

رأيت دمي يسيل ؟

و أنا ألتفت لأعرف من القاتل ،كان رأسي قد عام ،وعيناي تفتحتا على الأفق ،كنت قدّمت"[1] فقد حاول الرّوائي من خلال هذه التقنيّة شد انتباه القارئ ،ولا شكّ إذا ذكر في مطلع الرّواية ملخّصا للأحداث ،ولم يترك فراغا أفسد التشويق على المتلقي .

أمّا إذا تصفّحنا رواية "دميّة النار" نلفي أنّ السّارد أشار إلى سنوات ما بعد دون أن يحدّد طبيعتها "سألته بعدها عن أحواله ،فقال أمورا غير مهمة ،وبعد كأسين راح يحدّثني عن مخطوط يكتبه ،و هو رواية كما يظن أو سيرة خياليّة أو كما قال : لا أدري ما هي .

أظهرت له اهتمامي و رغبتي في قراءتها ،و قلت له إنّني لولا الكتابة لما استطعت أن أعيش للحظة واحدة ،فكلّ شيء تحوّل لسجن قال :أفهمك .

1– بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 182–183

ثم أضاف :الأمور لن تستمرّ بهذا الشكل ستتغيّر بالتأكيد لكن المستقبل بعد الحرب سيكون أكثر غموضا "[1].

هكذا تنغلق هذه العبارة على هذا الإعلان الذي يثير فضول القارئ في لهفة بالغة ،كما أنّ استعمال السّارد كلمة "ما بعد الحرب" تجعل القارئ يتشوّق لمعرفة النهاية :" لقد انتهت الحرب ،وصار له دور آخر في فترة ما بعد تلك السنوات المظلمة من القتل والخوف ،إنّ قوته تكمن في شراء دمهم الذين بقوا أحياء سياسيين ومعارضين ،ومثقفين وغيرهم ،وهو الذي يحدّد الثمن أحيانا لا يشتريهم بالمناصب و النقود ولكن بالابتزاز"[2] ،ولعلّ أوّل ما يثير انتباهنا في هذا المقطع هو كلمة "انتهت الحرب" التي نعتبرها استباقا زمنيّا لطبيعة الرّواية ،إذ يبدأ الرّوائي التفصيل بأنّ السنوات التي أعقبت الحرب نجمت عنها ظهور جماعة الظل ،و جعلت لثلاثيّة السلطة والقوة والمال إغراء لذوي النّفوس الضعيفة ،لا سيّما "رضا شاوش" التي شاءت الأقدار أنّ ينهج نهج والده في القوّة والجبروت ،وينظمّ إلى جماعة تعيش في الظل ،ويصير واحدا من رجالها "صرت أبي بشكل لا واع ،فكّرت حينها في النّاس الذين عرفتهم سابقا فكّرت بشكل خاص في عمّي العربي هو الذي كان سيقول لي بالتأكيد :"ناضلت بكلّ شراسة كي لا تكون مثله ،ثم ها أنت ترتدي ثيابه القديمة ،إنّ والدك لم ينتحر إلاّ ليبرئ روحه ،ويصفّي خلافاته مع ضميره وأنت ما مصيرك يا ترى ؟"[3].

وهكذا من خلال تتبعنا لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في روايات الحبيب السايح و بشير مفتي نصل إلى أنّها ساهمت إلى حدّ كبير في استمالة القارئ ،واستدراجه لقراءة النص إمّا عن طريق التطلّع لمستقبل الشخصيّات وهي تعيش حاضرا مليئا بالأمل ،أو الرجوع إلى الوراء لتوضيح الرؤية لدى المتلقي من خلال تلك الفراغات .

1– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 19
2– المصدر نفسه ،ص 155
3– المصدر السابق،ص 122

كما نلاحظ أنّ السّارد ينتقل بين هذه الشخصيّات ،ففي نقطة زمنيّة يحكي عن شخصيّة ثم ينتقل إلى شخصيّة أخرى وفي لحظة زمنيّة أخرى ومرحلة أخرى من حياته ،وكذا تتداخل الاستباقات والاستراجاعات ،بحيث يبدأ مقطع سردي باسترجاع معيّن ثم يتداخل معه استباق آخر متصل بشخصيات أخرى ثم يتم السّارد الاسترجاعات الأولى بغية إثارة المتلقي ،وتشغيل مخيّلته كي يتفاعل مع النص ،و يملأ الثغرات .

و لعلّ ما لحظناه على هاتين التقنيتين هو طول المساحة النصيّة التي تتجاوز الصفحات لا سيّما في تقنيّة الاستباق وهذا يبعث الملل في القارئ ،و هو ينتظر تلقي الحدث لمتابعة أحداث الرّواية .

من هنا نستشفّ أنّ مهمّة الفراغات هي جذب خيال القارئ للتفاعل معها ،وتشكيل الأثر الجمالي ،وبذلك يغدو هذا الأثر عاملا من عوامل التفاعل بين نص المؤلّف ،والإدراك الذي يحقّقه القارئ هذا الفراغ يبني أفقا واسعا من التوقّعات .

–الحذف: Ellipse

يعد الحذف تقنيّة زمنيّة تعمل على تسريع السّرد عن طريق تجاوز فترة زمنيّة معيّنة من زمن القصّة وعدم التطرّق لما جرى فيها من أحداث [1] ،وهو أنواع :

1–الحذف المحدّد : هو الحذف* الذي يصرّح به السّارد بحجم المدّة المحذوفة.

1– ينظر :حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي ،(الفضاء ،الزمن ،الشخصية) (م س)،ص 156

*– الحذف :ellipse إحدى السرعات المعياريّة للسّرد تحدث عندما لا يحدث أي : جزء من السّرد مع مواقف و أحداث تكون قد وقعت في القصّة ،تحدث مجرد قطع في الاستمراريّة الزمنيّة ،بالقفز على حدث أو أكثر ،جير الدبرنس ،معجم السرديات،تر: السيد إمام (م س) ،ص 56

من أمثلته مثلا ما حدث في رواية "دمية النار " عندما تذكّر البطل "رضا شاوش" والده ،وتذكّرت والدي الذي كان قد مات منذ سنتين ،و شعرت بنقمة ،و أنا أقول نفسي :كم ستلد الجزائر من هذا النوع الذي لا يتحقّق إلاّ بتدمير الآخرين "[1] .

فبين كلام البطل عن والده هناك جزء مسقط من القصّة ،إذ لم يخبرنا البطل عن الأحداث التي جرت في هذه المدّة التي أعقبت وفاة والده.

كما نجد حذف في موضع آخر :"لقد كانت تلك آخر مرّة ألتقي فيها برضا شاوش ،ولقد سألت عنه عشرات الناس ،فلم يعرفه أحد ظننت أنّني تخيّلته بالفعل ،أو أنّ عمله من السريّة بحيث لا يعرفه احد ومضى على ذلك اللّقاء عشر سنوات "[2].

هناك جزء محذوف ،والمتمثّل في السّنوات التي قضاها كلا الطرفين بعيدا عن الآخر ،هذا النمط من الحذف ألغى أحداث دامت (عشر سنوات) من زمن الحكاية ليدفع بالسّرد إلى الأمام .

ومنه في رواية "غرفة الذكريات " انتقلت إلى الجامعة،و ارتبطت بمشاغلي الجديدة ،وغابت عنّي أخباره حتىّ التقيت به صدفة بعد أربع سنوات تقريبا" [3]،وبعد حديث السّارد عن الجامعة انتقل مباشرة في خضم سرده إلى يوم لقاءه بصديقه متجاوزا بذلك ما يكون قد وقع في هذه السّنوات الأربعة من أحداث و كأنّه كان يريد أن يشركنا في هذا اللّقاء الحميمي الذي جمعه مع صديقه ،و يترك لنا الفراغات لتخيّل ما حدث في هذه المدّة الزمنيّة كذلك نجد حذفا آخر يقوم السّارد فيه بإسقاط مدّة قصيرة ،و يجب أن أعترف أنّه قبل ذلك بسنة فقط لم أجرأ على الاقتراب من الحانات التي كنت أبصرها عن بعد

1– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 50
2– المصدر نفسه ،ص 20
3– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 26

،و منظرها كان يثير النفور الجديد ،أمّا الدّاخلون إليها يشعرونني بالاشمئزاز المقيت "[1]لقد أعلن السّارد عن المدّة المحذوفة (سنة) هذا التحديد قد ورد مباشرة بعد عزوف "عزيز مالك " عن ارتياد الحانات كونه كان ينتمي إلى عائلة محافظة لها تقاليدها المخالفة للشرع ،فضلا ميوله إلى كتابة الرّوايات و قراءة الكتب .

أمّا رواية "زهوة" نمثّل لها بهذا المقطع :"لأنّ عبد النّور أطال سكوته ،متفكّرا في شأنه كيف صار مقودا بقوة جذب خفيّة لا قبل له بها أكثر منه في ما بدا له ترتيبات مسبقة لتوجيه مساره الجديد في المقام ،فقد ظنّه رضوان فعل ذلك ليردّه إلى ما أحبّ أن يسمعه منه عن نفسه ،لذلك تحسّر له على أنّه منذ فقد سيّده قبل ثلاثة أعوام ،ارتهنت حياته كلّية إلى مزاج سلطانة و زوجها الشيخ السبعاوي"[2]،نلمح بوضوح أنّ السارد قد أعلن عن موضع الحذف بشكل محدّد (ثلاث سنوات) ،حيث أشار فيها إلى الفترة الزمنيّة التي عاشها رضوان مع سلطانة و زوجها بعد وفاة والده (ثلاثة أعوام) دون أن يتجاوز ذلك إلى ذكر التفاصيل .

في حين نجد حذفا آخر في رواية" تماسخت" :" التقينا قبل يومين في ندوة الرّواية ،طلب المكاوي قهوة ،ثم خاضوا في حديث متشعّب عن الأدب والكتابة ،خلاله كان الضاوي اعتذر لارتباطاته "[3].

لقد حذف السّارد من زمنيّة السّرد فترة يومين كاملين التقى فيها "المكاوي" مع "كريم" ، والمفروض إنّ هذين اليومين حدثت فيها أحداث كثيرة ،لكنّ الرّوائي لم يسرد أي حدث من تلك الأحداث ،واكتفى بالإعلان عن الفترة المحذوفة فقط (يومين).

1- بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 30
2- الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 112
3- الحبيب السايح ،تماسخت ،دم النسيان (م س) ،ص 91-92

و يقول أيضا :" في منتصف النهار كانا صعد أدراج عمارة غير بعيدة السنترال ،فقد ضغط المكاوي على زر جرس الباب ففتح كريم مغتبطا :

- "عبد الحميد !
- من وجدة لهنا ازددت طولا !
- أربع سنوات
- مرحبا بك ،و بصديقنا المكاوي" [1]

في هذا المقطع أعلن البطل "كريم " عن مدّة افتراقه مع صديقه عبد الحميد ،والمتمثّلة في (أربع سنوات) يجعل القارئ يتخيّل هذا الجزء المسقط لم يخبرنا السّارد ماذا فعل عبد الحميد في هذه الفترة.

و في رواية " الموت في وهران" يقفز السّارد على فترة زمنيّة من حياة شخصيّة "هواري " ،و كأنّ الشخصيّة لم توجد في هذا الزمن بقوله :" فسنواتي الثلاث في ثانوية لطفي كانت ثقيلة على مزاجي ممطّطة وخائفة تخلّصت من بعضها "[2]،فالسّارد حذف لنا أحداث ثلاث سنوات قضاها في ثانويّة لطفي بحلوها و مرّها ،و اكتفى بقول (سنواتي الثلاث) .

و في حديثه عن وفاة والدته فقد تجاوز السّرد أربعة أيّام "صبيحة اليوم الرابع من المأتم بعد أن فكك الكيطون و أرجع المقاعد "[3] ، فالمدة المضمرة إذن أربعة أيام تجاوز فيها كل الأحداث التي حدثت أثناء وفاة والدته حيث لم يقم بذكرها .

2–حذف غير محدد : هو الحذف الذي لا يعلن فيه الرّاوي صراحة عن حجم المدّة المحذوفة على نحو واضح.

1– الحبيب السايح ،تماسخت ،دم النسيان (م س) ،ص 91
2– الحبيب السايح ،الموت في وهران ،فضاءات (م س) ،ص 29
3– المصدر نفسه، ص 51

من أمثلة هذا النوع من الحذف مقطع من رواية "دمية النار" " تركت أمر رضا شاوش بعدها أو تركني هو ، لم أره قط لسّنوات عديدة حتىّ أنّني ظننت أنّني تخيّلت وجوده فقط لقد قطعت أشواطا في الكتابة والحياة في تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمّر عام "[1].

وقوله أيضا :" هكذا كانت تلك الفترة الحالمة والحرجة بالنسبة للإسكافي "عمّي العربي تلك السنوات التي مرّقت فيها الطفولة بسرعة البرق "[2]

إنّ المتأمّل في هذين المقطعين يلاحظ عدم تصريح السّارد بالمدّة المحذوفة (سنوات عديدة –تلك السّنوات) ،ففي المقطع الأوّل أخبرنا الرّاوي عن المدّة الزمنيّة التي فرّقت بينه وبين صديقه "رضا شاوش" أمّا في المثال الثاني يشير لنا "رضا شاوش " إلى السّنوات التي مرّت فيها طفولته بسرعة البرق تاركا الفراغات للقارئ ليتخيّلها انطلاقا من تصوراته و رؤاه .

في حين نلمس في رواية " تماسخت" حذفا آخرا :"إذ ظهرت له ملامح النازل منها أشعت في ذهنه لحظات لقائه في وجدة منذ أعوام "[3].

و يقول : " قبل مغادرة كريم مكتبه بأيّام قليلة ،كان أستاذ الرياضيّات جاره في العمارة ،زاره بدعوى استشارته في مراجع ذات علاقة بموضوع تاريخي ثقافي زعم له أنّه يعدّه بحثا لوزارة التربيّة "[4].

فالسّارد في المقطع يستغني عن ذكر عدد السنوات التي ابتعد فيها عن صديقه مكتفيا بعبارة (منذ أعوام) ،كما يبرز هذا النوع من الحذف غير معلن في القطع الثاني ذاكرا الأيّام التي غادر فيها كريم

1- بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 17
2- المصدر نفسه ،ص 36
3- الحبيب السايح ،تماسخت (م س)،ص 83
4المصدر نفسه ،ص 163

مكتبه ،فبعبارة (أيّام قليلة) كانت بمثابة الزّمن الفاصل الذي يحدّد تلبية "كريم " طلب أخيه بالذهاب إلى المحافظة .

نلمس أيضا في رواية " غرفة الذّكريات " حذف غير محدّد نمثّل له بقول عزيز مالك "أصبحت مختلفا عن ذلك الشاب الذي سأحكي لكم عنه ،انتهت سنوات الحرب القذرة بلا رابح و خاسر "[1].

و يقول أيضا :" مضت سنوات عديدة عن فراقها من سمير عمران ،و لم يبق من كل ذلك ،إلاّ ضوء الذكريات المتوهّجة وبريق الأحلام القديمة ،التي تظلّ تلمع مرّات كثيرة "[2].

ففي الحذف الأول قفز البطل على سنوات غير محدّدة العدد أفضت إلى انتهاء الحرب دون التعرض لما جرى فيها من أحداث ،و في نفس السيّاق نجد حذف لفترة أطول قدّرت بالسّنوات تجاوز فيها السّارد كل المراحل التي مرّت ب "باية " و"سمير عمران " من حياتهما ،ليضاعف شوق القارئ في لهفة بالغة لمعرفة عدد السنين (سنوات عديدة) ،كما أنّ كلمة (فراق) تجعل القارئ يتشوّق لمعرفة ماذا حدث في هذه الفترة .

و إذا تصفّحنا رواية " الموت في وهران " نلاحظ قول السّارد :"فلأيّام ظلت ترى نور يستجلب انتباهها إليه من سيارته ،كلّما خرجت من إقامة البدر الجامعية "[3].

وقوله أيضا :"بعد أيّام من خروجي من السّجن قالت لي في بيتزيريا شارع خميستي : أنا مقتنعة بأنك لم تكن أنت السّبب في موت تلك الفتاة "[4].

1- بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 17
2- المصدر نفسه ،ص 23
3- الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 73
4- المصدر نفسه ،ص 105

في المقطع الأوّل يشير السّارد إشارة عابرة لما جرى لحسنيّة متجاهلا المدّة الزمنيّة (الأيّام) ،أمّا المقطع الثاني أسقط السّارد المدّة التي قضاها هواري بالسّجن واكتفى بذكر (بعد أيّام) دون ذكر التفاصيل .

3–حذف مضمر :

هو الحذف الذي لا يعلّن فيه السّارد عن حجم المدّة الزمنيّة المحذوفة عن طريق اقتفاء اثر الثغرات و الانقطاعات الحاصلة في التسلسل الزّمني الذي ينظّم القصّة [1].

فمثلا في رواية " زهوة " نجد أنّ السارد لم يطلعنا على كلّ الأحداث التي جرت بعد وفاة والد يوسف ،وقد لمسنا ذلك في قوله :" فاستفسره عن حال أمه عزيزة ،فأخبره أنّه لم يعد لها من أنيس بعد وفاة زوجها نذير في حادث غامض غير خادمتها بهيجة ،و زوجها الكفيف معلم القرآن الذي اختارته لها بنفسها ليقيمها عندها"[2] جرى بين "عبد النور" و "يوسف" خلال اللّقاء الذي تمّ بينهما في الزيارة الأخيرة ،وهو يطمئنه على صحته ،إذن فالحذف هنا حذف ضمني .

و في الرّواية نفسها يواجهنا حذف من هذا النوع أيضا ،إذ بينما يتحدّث رضوان عن وفاة والده: "قال له :كنت قبل ذلك مكرها على إظهار الخضوع لهما ،لأنّهما كانا كفّلاني إثر موت والدي مستدركا و يجب أن يعلم سيدي أنّ سلطانة أكثر من زوجها ،ألحقت بربيعة ندوبا نفسيّة مؤلمة جدا"[3]،سرد رضوان الأحداث التي أعقبت وفاة والده ،عندما تكفلت سلطانة بهما ،و ألحقت الأذى بأخته ربيعة دون أن يخوض في تفاصيل معاناتها ،ممّا يدلّ على أنّ الحذف هنا غيّب أيّام الشّقاء التي قضاها الأخوين تحت جبروت سلطانة و زوجها السّبعاوي .

1– حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (م س)،ص 162
2– الحبيب السايح ، زهوة (م س) ،ص 7
3–المصدر نفسه ،ص 112

وهذا أنموذج ثان من رواية "تماسخت " :"صافحته مقربة وجها هادئا جميلا حد أن شمّ عطرها الحشوم ،و شفت له أنّها تشتغل مدرّسة ،وأنّها مفتونة بأنّ تصبح صحافيّة ،وأبدت له نيّتها في أن تتعاون مع الجريدة

- جميلة
- كريم "[1]

يعلن فيه السارد عن استخدامه الحذف بشكل ضمني فعن طريق هذا المشهد الحواري الذي دار بين "كريم " و" جميلة " استخدم الرّاوي هذا النمط من الحذف ملغيا كل الحديث الذي جرى بينهما في معرض حديثهما عن عملهما ،و حلمها بأن تصبح صحافيّة مثله دون أن يخوض في التفاصيل تاركا الثغرات للقارئ لتشغيل مخيّلته ،و إتمام ما لم يقال .

تقرأ في الرّواية نفسها هذا الأنموذج :" كان كريم لقي جميلة على حزن بديع بوشاح من ورق التين والزيتون و البنفسج و زهر الرمان .

طائران نحن بلون النواش !

أحسّك الرّبيع في أيّامي

و على قهوة ،عقب الغذاء في مطعم الكليّات ،كانت تذكّرت له .

و قاومت أمّي أن لا تنهار أمام المغريات والمغريين كانت ليلة التحاقه بالثكنة ،دسّت له في حقيبته عسلا وزيت زيتون في الصّباح وجدتها على حافة سريره الفارغ ،كانت تبكي بكاءها ليلة جاءها خبر ابتلاع البحر فلوكة الوالد " [2].

1- الحبيب السايح ،تماسخت ،دم النسيان (م س)،ص 58-59

2- المصدر نفسه ،ص 188

يشير هذا المقطع السّردي إلى الحياة المأساويّة التي عاشتها جميلة عقب وفاة والدها ،وقد حذف السّارد كل الأيّام السّوداء التي قضتها جميلة رفقة عائلتها تبكي خبر نعيه المفاجئ دون الغوص في الأحداث .

نسجّل حذفا آخر في رواية "بخور السراب " بعد وفاة والدي غرقت في جوّ من الاكفهرار والحزن ، بدأت أنطوي من جديد على نفسي ،وأتجنّب الحديث مع جدّتي حليمة التي ظلّت تحترم ما يحدث لي فلا تقلقني بحضورها بالكاد تخرج من حين لآخر من غرفتها بمساعدة تلك الفتاة التي تؤويها تذهب إلى المطبخ ساعة الغذاء ،أو إلى الحديقة التي تحب المكوث بها "[1]،فمن المؤكّد أنّ وفاة والد البطل قد مرّت عليه فترة زمنيّة طويلة حتى وصل إلى هذه الحالة الحزينة ،لكن لم يتم الإشارة إلى هذه الفترة ،على رغم من كون القارئ يستشفّها ضمنيّا من الكلام .

ومنه قوله أيضا : "كنت قد اجتزت السّن الأولى من دراستي الجامعيّة من دون مشاكل ،وبنفوّق لاحظه الجميع ،تعرّفت في بداية سنتي الثانية على ذلك الشاب المعاند خالد رضوان كان مدهشا حقّا بصوته الجهوري "[2]،لعلّ في قول السّارد (تعرّفت في بداية سنتي الثانية) إعلان واضح على وجود ثغرة في تسلسل الأحداث تؤكّدها لفظة (في بداية) التي يمكنها أنّ تعلن عن بداية حدث لاحق ربين البطل وخالد دون سرد أحداث هذه الفترة .

في حين نجد في رواية " دمية النّار " حذفا آخر "صحيح لقد خطرت ببالي أسئلة غريبة حينها ماذا سأفعل بابن أعطيته للحياة دون أن يكون ذلك قصدي ابن ظل الطريق ،و سار مع المتمردين مثله و أمه تتزوج ألذّ أعدائي ،و تبقى وفيّة لكراهيّتها حتى لو أدعت أنّها سامحني "[3].

1- بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 38
2- المصدر نفسه ،ص 38
3- بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 162-163

و قوله أيضا : "وصلت لعين المكان ،كانت قوّة من الجيش تحاصرهم "[1] ، فالسّارد هنا استغنى عن كلّ السّنوات التي فارقت فيها رانيا ،في حين تجتاز في المقطع الثاني كلّ الأيّام التي قضاها يبحث عن والده "عدنان" الذي ولد له سفّاحا من رانيا مسعودي ،وسار على نفس طريق جدّه ،ووالده .

ومن أمثلة هذا الحذف قول السّارد في رواية "موت في وهران " :" كنت وقفت على قبر جدّي جنبا لجنب لداع ملحّ هوّسني بأمّي أراني إيّاها غير ما مرّة بينهما ،كان ذلك بعد أربعينيتها مثل أسبوعها كنت قوّمت تكاليفها بما يكفي عشرين "[2]،فمن السّياق نفهم أنّ هناك حذفا للفترة التي أعقبت وفاة والدة هواري ،ويتجلّى لنا من عبارة "أربعينيتها" ،لكن السّرد تجاوز هذه النقطة تماما.

–التلخيص : sommaire

تتميّز هذه التقنيّة بطابعها الاختزالي عن طريق المرور على أحداث و سنوات في فقرات زمنيّة سريعة مكثفة [3].

ترد التلخيصات [*] وفق نوعين :

1– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 162–163

2– الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 121

3– ينظر :حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (الفضاء ،الزمن ،الشخصية) ،(م س)،ص166

*– التلخيص أحد السرعات السرديّة الأساسيّة ،فعندما يكون زمن الخطاب أصغر من زمن القصّة عندها نستشعر أنّ مقطعا سرديّا بالغ القصر بالنسبة للمروى الذي يقدّمه هذا المقطع ،جيرلد برانس ،قاموس السّرديات ،تر: السيد إمام (م س) ،ص 193

1–التلخيص بالزّمن النّفسي :

يتعلّق بالموقف النفسي من الماضي والحاضر ،ويظهر الزّمن في المونولوجات والحوارات الداخليّة التي تعرض من خلالها الهواجس و الأحاسيس [1].

ونمثّل لهذه التقنيّة بهذا المقطع من رواية " غرفة الذكريات ":" لقد سجنت نفسي في حياة الوحدة لفترة طويلة بعد عشريّة السّنوات المذمومة ،عندما سال الدم بطريقة مذمومة و مفجوعة و ظنّنت أنّ كلّ شيء بعد نهاية تلك العشريّة السّوداء سيتغيّر إن لم يكن للأحسن كما نحلم ،فعلى الأقل لن يكون بسوء ما سبقها من عذابات لا تشفى ،وجراحات لا تندمل ،غير أنّ الأمور لم تتحسّن على الإطلاق وصرت أكثر يأسا من العالم الذي أعيش فيه "[2] .

عبر هذا المقطع لخّص "عزيز مالك "سنوات العنف في فقرة قصيرة لا تتجاوز الأسطر ،و يظهر اهتمام السّارد بالزّمن النفسي حينما أشار إليه بقوله (سجنت نفسي في حيلة الوحدة لفترة طويلة)فكان شاهد على أحداث هذه الحقبة الزمنيّة التي خلّفت له إحباطا نفسيّا في رحلته الصّعبة مع الموت جراء الأزمة الدمويّة التي أدخلت الجزائر في متاهات الأسئلة المعقّدة ،لذا عبّر عن حالته النفسيّة من خلال هذه الأسطر.

أمّا في رواية "دمية النار " يقول : " زاد موت عمّي العربي خلال سنوات الحرب من مضاعفة إحساسي بالأرق ،وبالطبع أو كالعادة لم أذرف دموعا عليه لكنّ قلبي ارتعش ،أحسست بأنّني شيئا ميّي ظلّ على مرّ السّنوات "[3].

1–ينظر: سليمان حسين ،مضمرات النص والخطاب ،دراسة في عالم جيرا إبراهيم جبرا ،منشورات ،إتحاد كتاب العرب،دمشق،1999،ص 257

2– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 13

3– المصدر نفسه ،ص 150

ويقول أيضا : " مع مرور السنوات شعرت أنّني تحوّلت صرت شخصا آخر ،يجب أن أوكّد هذه الحقيقة ،و أنّني في تلك اللحظة الزمنيّة المدنّسة فقدت روحي "[1].

إنّ إحباط البطل النفسي في المقطع الأوّل كان نتيجة فقدانه صديق العمر "عمّي العربي "،لهذا استدعى الماضي بواسطة اللّحظة الحاضرة بما فيها من أحداث أثقلت كاهله ،وهنا شعر بالتمزّق إزاء صديقه الذي لم يتحمّل رحيله .

أمّا المقطع الثاني حاول تلخيص فيه كل السّنوات التي صنعت من البطل "دمية الشر " تدار بحسب أهواء الآخرين ،وميولهم لتحطيم كل من يقف في طريقهم ،لهذا استعمل كلمة (روحي) التي توحي بالحالة النفسية المضطربة التي عاشها البطل ،و هو يرتدي ثوب والده في ظل عمليّات القمع الجائرة التي لا تفضي إلاّ الألم والصّمت.

في رواية "زهوة " يورد لنا الرّوائي المثال الآتي : "فسرح يوسف نفسه في الشساعة المخضرّة تراقصت له فيها ظلال من زياراته لجدته هنالك وراءه بعيدا ،فيها حول عبد النور نظرة إلى الحبل ،وقال: من هناك من تلك الغابة المتكيّفة الآن على صمتها ،حدث بعد ثلاثين عامل فقط من طرد الغزاة ،نزلت فئة غاشمة ليلا ،فغدرت بالباقين ممّن كانوا حملوا السلاح لتحرير هذه الأرض التي نمشي عليها ،وأثخنت فيهم هم وأولادهم وأحفادهم ونسائهم ،ونهبت أموالهم ،وسبت نسائهم ثم صعدت ملطخة الأيدي والإقدام بدمائهم كما اغتصبوا منّي خولة "[2].

اختزل الرّوائي في هذه الأسطر القليلة ،فترة كفاح الشعب الجزائري ،وكان التلخيص هنا ممزوجا بالحذف حين قدم سنوات الحرب ،حيث قام بتلخيصها في بضعة أسطر ،واكتفى بتحديد المدى الزمني

1– بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 118

2– الحبيب السايح ،تماسخت (م س) ،ص 22

وذلك عندما قال (بعد ثلاثين عاما) ،فجسّد بذلك نفسيّته اتّجاه حبيبته "خولة " متّخذا من هذا المكان وسيلة لمواجهة السأم تاركا القارئ يشاركه أحزانه و يحاول تخيّل ما لم يقله .

و كذلك في رواية "تماسخت " قوله :" كانت صورة سيّدة بدت على حزن نبيل عامرة كبرياء ، وهي تتحدث عن زوجها المغتال ذبحا في عيادته ،ماذا كان يحمل غير سماعه النبض و بسمة لمرضاه ؟ مثلوا به ! لم يكن زوجي فحسب و لكن صديقي و رفيقي ،ذهب في خياره إلى نهايته ،لم يستسلم لمساوماتهم عليّ لأرتدي الحجاب الأفغاني أو لأتخلّى عن وظيفتي و رفض بإصرار ابتزاز أميرهم يهدّده في رسالة بأن يدفع الجزية في انتظار أن تحسم الجماعة رأيها فيه ،من اغتالوا زوجي لا يواجهون "[1].

تجلّى التّلخيص بالزّمن النّفسي في أنّ السارد لخّص لنا نفسيّة السيّدة الحزينة اتّجاه رفيق عمرها ،لم يذكر اسم زوجها ،واكتفى بكلمة (زوجي) ،(صديقي و رفيقي) كذلك لم يذكر تفاصيل اغتياله واكتفى بكلمة (اغتالوا زوجي) ،كما لم يذكر أسماء الذين قتلوه ،و اكتفى بكلمة (الجماعة) .

و منه أيضا قوله :"أحسّ كريم أنّه أشرق ببهاء وهو تلذّذ جرعة أخرى من معتّقات أقبية تيغنيف متوهّما أنّه صار في مقدوره أن يخترق جدران الخرسانة من خولة وأن يقهر جاذبيته السحق تحته و أن يصرخ في عمق اللّيل حتىّ يبدد من ذهنه صور الخوف و اليأس المتراكمة بطول المسافة حتىّ الرّباط ومنها إلى وهران إلى الجزائر فتونس ،و منها عودة إلى البدء "[2] .

إنّ الرّوائي حاول تلخيص عالم شخصيّة كريم من الدّاخل ،وكأنّه يعبّر عن ذاته الملتهبة في فترة أحرقت كل شيء جميل في نفسيّة الجزائري .

ونلمس أيضا في رواية :الموت في وهران "تلخيصا سريعا لفترة درس فيها هواري بالثانوية "فلا شيء إذا كانت متوسطة عقبة أنبتته في كياني غير بذرة التثبيط ،فقد امتلأ قلبي سأما من قاعاتها الدراسيّة

1- الحبيب السايح ،تماسخت (م س) ،ص 28-29

2-المصدر نفسه ،ص 51

المكتظّة البائسة الجدران ،وأنشحن قلبي تمرّدا على نظامها "[1].فالبطل يوجز في هذا المقطع نفسيّته الحزينة طوال السنين التي كان يدرس فيها بمتوسّطة عقبة كونها أحداثا لا تلعب دورا في المسار التطوري للأحداث .

و يقول في موضع آخر : "ها هي حبّات المطر على الزجاج نافذة البهو ترتفع مثل أحلامي سأقوم من حيث صرت صباح كل يوم حتّى منتصفه أجلس على السدّاري الثاني إلى الطاولة بهذا القلم لهذه الأوراق منذ رحلت بختة الشركي "[2] يلخّص السّارد في هذا المقطع معاناة دامت أيّام في أسطر معدودة عاشها هواري بعد رحيل صديقته بختة الشركي .

2–التلخيص بالمشهد : Scéne

لقد احتّل المشهد موقعا متميّزا في الرّواية كونه "يساهم في تطوير الأحداث و الكشف عن الأبعاد الاجتماعية و النفسيّة للشخصيّات بالإضافة إلى بث الحركة في السّرد" [3]، يقوم المشهد على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع السّردية [4] .

هذا ما نجده متحقّقا في رواية "تماسخت" الذي يقول فيها السّارد : " في المساء لما نزلا إلى باليما انظمّ إليهما شخص قدّمه المكاوي :

- عبد الحق !
- ثم همس لكريم بنبرة غير واضحة
- شخصيّة مسرحيّة مرموقة "[5]

1- الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 26
2- المصدر نفسه ،ص 173
3- حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي ،(الفضاء ،الشخصية ،الزمن) (م س) ،ص 166
4- المرجع نفسه ، ص 166
5- الحبيب السايح ،تماسخت ،ص 92-93

إنّ المتأمل لهذا المقطع المشهدي يلفي أنّ طبيعته تليخيصّية حيث يكشف هذا الحوار عن العلاقة التي تجمع المكاوي و عبد الحق و كريم ،و حاول من خلاله السّارد أن يلخّص الأحداث التي جرت بمدينة وهران لا سيّما حادثة اغتيال عبد القادر علولة ،و هو مشهد يلخّص الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر في فترة التسعينات .

هذا إلى جانب مقطعا آخر :

" قبل عامين كان كريم لقي جميلة على حزن بديع ،بوشاح من ورق التين و الزيتون و البنفسج وزهر الرمان

- طائران نحن بلون النوّاش!
- أحسّك الربيع في أيّامي
- على قهوة ،عقب الغذاء في مطعم الكليّات كانت تذكّرت له .
- و قاومت أمّي أن لا تنهار أمام المعزّيات و المعزّين كانت ليلة التحاقة بالثكنة ،دسّت له في حقيبته عسلا و زيت زيتون ،في الصّباح وجدتها على حافة سريره الفارغ ،كانت تبكي بكاءها ليلة جاءها خبر ابتلاع البحر فلوكة الوالد"[1]

اكتفى السّارد من خلال هذا المشهد بعرض بعض الإشارات الخاطفة لوفاة والد جميلة دون نقل التفاصيل،هذا لجلب اهتمام القارئ ،و إثارة تساؤلاته من خلال وصف مشهد جميلة و هي متأثّرة من شدّة الفاجعة التي ألّمت بوالدها .

من أمثلة المشهد أيضا في رواية "غرفة الذكريات "نلاحظ المشهد الذي جمع بين عزيز مالك وصديق الدراسة :" بعد عودته من الخدمة التقينا طبعا و فرحت بلقائه من جديد ،حيث جاء يسأل عني

1- الحبيب السايح ،تماسخت (م س) ،ص 188

في البيت العائلي ،وتسكّعنا طويلا في شوارع العاصمة دون هدف ،ولاحظت حينها أنّه سمع الآذان عدّة مرّات دون أن يسرع الخطى كما تعود على ذلك نحو المسجد للصلاة ،فسأله :

- هل حدث شيء لم تخبرني به ؟
- ردّ علي بصوت منخفض :
- سنتان في الخدمة العسكريّة تغيّرك جدريّا
- أنت الذي كنت لا تفعل إلا بم تقتنع به
- هناك لا تحدث الأمور هكذا ...هناك تفعل ما يأمرونك به كانت فترة صعبة ،لكن لست نادما عليها ...تعلمت أشياء أخرى "[1]

من خلال هذا المشهد ارتسمت لنا صورة صديقه ،فيكشف لنا جوانب من حياتها لم يتسن للسّارد الحديث عنها بصورة مفصّلة ،إنّما ترك فراغات للقارئ ليكتشفها ،ويظهر ذلك جليّا من خلال قوله (سنتان في الخدمة العسكريّة) ،(كانت صعبة) ،فقد لخّص لنا كل السّنوات التي قضاها صديقه بالخدمة العسكريّة موظفا تقنيّة الحذف .

ويقول :"بمجرد أن وصلت زاد انقباض قلبي عندما شاهدت سيارات شرطة ،و إسعاف تقف بالقرب من باب بيته ،زاد الانقباض خذه ..انفجر في خوف رهيب لم يتملكنّي من قبل قط ،شعور لا غاية له إلا أن يفجعك من الداخل ،يؤذيك بقسوة لا مثيل لها .

وجدت حمو الكلوندستان واقفا هو الآخر أما سيّارته ...توجّهت نحوه بسرعة و سألته :ماذا حدث؟! كرّرتها عدّة مرّات دون أن أنتبه .

قال لي بصوت حزين و عيناه تدمعان !

1- بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 62

الكلاب قتلوه ...كانوا ينتظرونه قرب الباب .. ما إن نزل من سيّارتي ،و توجّه إلى المنزل حتىّ سمعت طلقات الرصاص ...عشرات الرصاصات ثقبت جسمه النحيل ،وثقبت جسد تلك الفتاة الجميلة سمعتهم يصرخون منشدين بالنّصر الذي حققوه ...

اللّعنة عليهم !

اعذرني لقد نفذت بجلدي ،حينها ذهبت لأخبر الشرطة التي جاءت بسرعة ،لكن الكلاب هربوا ..لا أعلم أين ..هربوا الكلاب هربوا !"[1]،من خلال هذا المشهد قام السّارد باختصار كل أحداث مقتل صديقه جمال ،و لعلّ ما نلاحظه هو ارتباطه بزمن الحاضر ،و لم يعتمد على تحديده لمنح القارئ فرصة حضور مخيّاله لملأ الفراغات المتروكة في هذا المشهد السردي .

و من تمثّلات المشهد في رواية "بخور السراب ":

"تردّدت في مكاشفته بالأمر عندما علمت أنّه لا يعرف الكثير عن القضيّة ،لكنّه واصل يسأل :

- سمعت أنّه دافع عن المتدينين في عدّة قضايا
- إذن أنت لا تعرف أن اختفى منذ شهور عن أنظار الجميع رد خالد بتهكّم واضح :
- هذا من صالحه ،فلا داعي لأن بغضب عليه النّظام
- لم أقصد مختف بالمعنى الذي فهمته ،و لكن زوجته ...
- ما بها زوجته ؟
- طلبت مني مساعدتها في العثور عليه
- ابتسم خالد رضوان بشكل مثير للألم :
- يا للمسكينة !ستنتظره طويلا إذن

1- بشير مقتي ،غرفة الذكريات (م س)،ص 230

- ماذا تقصد ؟
- لا أظن أنه سيعود ،هذا إن لم يكن قد قتل "[1]

اعتمد السّارد تقنية التلخيص بالمشهد من خلال عدم التفصيل في حيتيات قضيّة اختفاء صديقه البطل"طاهر سمين " في مثل قوله (اختفى منذ شهور عن الأنظار) –(ستنتظره طويلا إذن) و كأنّ – بشير مفتي – يريد من القارئ تخمين الفترة الملخّصة ،ليرقى به إلى عالم الخيال الأرحب ،و تاليا إعادة بناء أفق الأسئلة التي أثارته .

في حين إذا تصفّحنا رواية "دمية النار "نجد فراغ موجود بين مشهد حوار "السارد " مع "عمّي العربي " ومع ذلك شعلني هذا الشخص ،وسألت عنه عمّي العربي أكثر من مرّة ،فكان يجيب باقتضاب و يعطي معلومات بسيطة ،ومرّات يفضّل عدم الكلام عنه ، متعلّلا بأن يكون رضا شخص غامض ،وأنّه يعيش في عالمه الخاص ،ولا يحب أن أكترث له فأسأله مرّة أخرى :

- لقد تحدثت معه في الأدب كثيرا ،و لكنّه لا يتكلّم عن نفسه كما تفعل أنت .
- حقّا
- كما لو أنّه لا يريد أن يقاسم أحدا أسراره
- ربّما هو كذلك ..."[2]

يقول أيضا :" ما الذي يهمّك في أمره ؟

- لا أدري ...هل تعلم ظننته جاسوسا!
- عندما قلت جاسوسا أطلق عمّي العربي ضحكة كبيرة و قال ساخرا :
- ما قلت "جاسوسا"...كيف خطرت ببالك هذه الفكرة ؟

1- بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 103
2- بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 15

– لا أدري ،مجرّد حدس ،شعرت أنّ وراء هذا الشخص حياة مليئة بالمغامرات و الألغاز ..."[1]

يتّضح من خلال النماذج التعبيريّة التي دارت بين "السارد" و "عمّي العربي " أنّها تحتوي على فراغات تدفع القارئ إلى التأويل و الاستكشاف بغية الوصول إلى أعماق النص ،و هذا ما لاحظناه في هذين المقطعين من خلال تلك الاستفهامات التي تركها لنا السارد حول شخصيّة "رضا شاوش" تدعو القارئ للكشف عن الغموض المحيط بها .

من أمثلة التلخيص بالمشهد أيضا رواية "الموت في وهران " حيث يعرض السّارد مشاهد ملخّصة التي من خلالها يقتفي القارئ أثر الثغرات يقول :

" يقال الإنسان كون معقّد هذه أنا صورة خالصة منه لا أحمل إلاّ نقائصه،وتبسّمت على نبرة ساخرة إن لم أكن اخترت بيدي شيئا ممّا وقع لي فلماذا أتذمّر بهذه القسوة ؟"ثم ركزت الثريا الصغيرة من أربعة عناصر فوقها :" لو تجسد لي قدري لصرخت في وجهه من ألمي ليحسّ حريقي الدّاخلي وعصرت عينيها :"حدادي على نفسي بدأ يوم سكت ربي عن استغاثتي لتخليصي من قبضة الذي مزّق أحشائي "[2] .

يتبيّن لنا من خلال هذا المشهد أنّ السّارد لخّص لنا الأحداث التي جرت لحسنيّة مشيرا إليها إشارة سريعة دون التطرق لرحلتها مع الضياع .

صفوة القول ،إنّ توظيف تقنيّة التلخيص في روايات "بشير مفتي" و" الحبيب السايح" لخّصت بطريقة مجملة واقع الجزائر مع أحداث الأزمة الدمويّة في فقرات وسطور أو صفحات معدودة ،بحيث استعرض السّارد فيها حياة بعض الشخصيّات في مختلف فترات حياتهم و كل شخصيّة تمثل قصّة في

[1] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 16

[2] – الحبيب السايح ،الموت في وهران (م س) ،ص 79

حدّ ذاتها ،يلّخص السّارد كل هذا في رواية لا تتعدى ثلاث مئة صفحة ،و بهذا يجد القارئ نفسه أمام فراغ فيلجأ إلى التدخل و المشاركة في فهم الأحداث ،ومحاولة استنطاق الفراغات سواء في المشاهد الحوارية أو الفقرات السرديّة .

وقد ميّزت تقنيّة الحذف كل الرّوايات بأنواعه الثلاث الحذف المحدّد ،غير المحدّد والضمني ،حيث لعبت دورا كبيرا في اقتصاد السّرد ،و تسريع وتيرته ،فهي في مجملها تحكي العديد من القصص يصعب على السّارد سرد كلّ الأحداث ،وتاليا يفسح المجال للقارئ أن يتخيّل كل ما أسقط باعتبار الرّواية نسيجا من الفراغات التي تنشّط مخيال القارئ للتفاعل مع النص ،والتي يساهم بواسطتها في تحقيق الأثر الجمالي .

المبحث الثاني : جماليّة التشكيل المكان

تمهيد :

يحتلّ المكان شأوا عظيما في الدراسات الأدبيّة الحديثة "كونه لم يعد مجرد عنصر تكميلي و زخرفي مقحم بل أصبح عنصرا هاما من عناصر بنية الرّواية "[1] فلم يتلخّص دوره هامشيّا في النص الرّوائي وإنّما أصبح يسهم في بنائه من حيث إسهامه في تشكيل دلالة العمل الرّوائي انطلاقا من الحالة النفسيّة والايدولوجيّة لتلك الشخصيّات [2].

والحال أنّ المكان لا يتواجد بمنأى عن باقي مشكّلات السّرد ،وإنّما يلتحم في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الأخرى للسّرد كالشخصيّات والأحداث والرؤى السرديّة وإنّ عدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات يجعل من الصّعب فهم الدّور النصّي الذي يقوم به المكان داخل السّرد [3].

ومن ثمة، يمثّل المكان مكوّنا هاما في بنية الرّواية بحيث " لا يمكن تصور حكاية بدون مكان،فلا وجود لأحداث خارج المكان ،ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد و زمان معيّن "[4].

2–1 المكان المفهوم و الأنواع و الأهميّة :

–المفهوم اللغوي للمكان :

أورد "ابن منظور" لفظ المكان تحت جذر (مكن) فقال المكان : الموضع ،و الجمع أمكنة كقذال و أقذلة و أماكن جمع الجمع ،قال ثعلب : يبطل أن يكون مكانا فعّالا ،لأنّ العرب تقول :كن مكانك وقم من مكانك ،و اقعد مقعدك ،فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضع منه [5].

---

[1] – شهرزاد حرزالله ،الفن الروائي عند أحلام مستغانمي (م س) ،ص 90

[2] – ينظر : أحمد العدواني ،بداية النص الروائي ،مقارنة لآليات تشكل الدلالة ،النادي الأدبي ،الرياض ،ط1 ، 2011 ،ص 105

[3] – ينظر : حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (م س) ،ص 126

[4] – محمد بوعزة ،تحليل النص السردي ،تقنيات و مفاهيم ،دار الأمان ،الرباط ،د.ط،دت،ص 99

[5] – جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور ،لسان العرب ،ج 12 ،دار الأبحاث ،الجزائر ،ط1 ،2008 ،ص 157

و يذهب أيضا إلى أنّ المكان الموضع جمع أمكنة و أماكن [1].

وكذلك "الزبيدي " المكان (الموضع) الحاوي للشيء ج (أمكنة) و (أماكن) جمع الجمع[2] وردت كلمة مكان عند اللغويين بمعان متقاربة تتّفق على أنّ المكان هو الموضع والمحل .

–المفهوم الرّوائي للمكان :

لقد تعدّدت المفاهيم لدى النقّاد حول المكان في العمل الرّوائي ،فأفردوا له مكانة خاصّة في معظم مؤلّفاتهم ،فكل ناقد حاول تقديم مفهوم محدّد بحسب رؤاه.

إنّ المكان الرّوائي عنصر ينائي يتضامن مع مختلف المكوّنات الحكائيّة للسّرد لتشييد السّرد على حدّ قول الشريف حبيلة :" إنّه واحد من أهم مكوّنات المضمون الرّوائي "[3].

و يعرّفه "سليمان حسين " :" المكان المكوّن الثاني لأي وجود في بعده الكوني ،والحدّ المهم في تكوين الإنسان وسلوكه في بعده الاجتماعي ،يأتي في النص الرّوائي ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفعل ،وتنتقل إلى مسرح الفعل لتؤثر و تتأثر"[4] ،ذلك يعني أنّ المكان فضاء يتّسع ليتأثّر في بنية الأحداث الرّوائيّة والشخصيّات .

[1]– جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور ،لسان العرب ،ج 12 (م س) ،ص 157

[2]– محمد مرتضى الحسين الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس ،تح : نواف الجراح،دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،الجزائر،ط1، 2011،ص 762

[3]– الشريف حبيلة ،مكونات الخطاب السردي ،مفاهيم نظرية ،(م س) ،ص 45

[4]– سليمان حسين ،مضمرات النص و الخطاب ،دراسة فيعالم إبراهيم جبرا الروائي (م س) ،ص 303

يرى "محمد بوعزة":" أنّ المكان عنصرا أساسيّا في البناء السّردي بحيث لا يمكن تصور رواية بدون مكان ،فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث ،ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده بمعيّة العناصر المكوّنة الأخرى "[1].

أمّا "حكيمة بوقرومة " فترى :" أنّ المكان الرّوائي يمسك بشخصيّاته و أحداثه ،فلا يدع لها إلاّ هامشا محدودا لحريّة الحركة "[2] ،والقصد أنّ المكان مكوّن سردي يتفاعل مع الشخصيّات والأحداث في تشكيل بنية الرّواية من حيث الإستراتيجية بالنسبة للنّص الرّوائي على حدّ قول "محمد عزام " :" لا أحداث و لا شخصيّات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان "[3] .

يتأسّس المكان على الخيال :"هو الفضاء التخييلي الذي يصنعه الرّوائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث "[4]،فالرّوائي يشكّل المكان انطلاقا من ملكة الخيال ،ويضفي عليه الدلالات من أجل تحريك مخيال القارئ،وخلق إيهام بالواقعيّة ،وتعامل الرّوائي مع المكان لا يتمّ بالنظر إليه مجرد رقعة جغرافيّة ،و إنّما من خلال " اللغة يعطيه النص مميّزاته الخاصّة ،و أبعاده الذي تحدّده "[5].

–المفهوم الفلسفي للمكان :

تضاربت آراء الفلاسفة في تحديد مفهوم المكان ،إبتدء من أرسطو طاليس (Aristote) ، وأفلاطون (Platon) إلى نيوتن (newton) ،و ليبنز(Leibing) ،و كانط (Kant) مرورا بابن سينا والكندي ،لأنّ المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث ،إذ لا يعقل أن يعيش المرء بمعزل عن المكان فهو الذي يحدّد شعوره ،فيكشف عمّا في داخله من أحاسيس .

[1] – ينظر : محمد بوعزة ،تحليل النص السردي ،تقنيات و مفاهيم (م س) ،ص 99

[2] - بوقرومة حكيمة ،منطق السرد في سورة الكهف ،ديوان المطبوعات الجامعية ،دط ،2011 ،ص 148

[3] – محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي ،اتحاد كتاب العربي ،دمشق ،دط ،2005 ،ص 65

[4] – عمر عاشور ، البنية السردية عند الطيب صالح ،دار هومة للطباعة و النشر ،الجزائر ،دط ،2010،ص 29

[5] – الشريف حبيلة ،مكونات الخطاب السردي ،مفاهيم نظرية (م س) ، ص 41

يرى أفلاطون (Platon) المكان من خلال نظريّة المثل :" ليس إلاّ ذلك القابل الذي يقبل كل ما يلج فيه ،فهو مستودع للصور دون أن يكون له صورة ،أو مثال معيّن "[1] .

و هو "الوعاء القابل المحل "[2] إذن إنّ المكان بحسب أفلاطون هو الوعاء الذي يحوي كلّ شيء بينما عدّه أرسطو (Aristote) موجود متناه على حدّ قوله :" المكان مستقلا عن الأشياء ،باعتباره شيئا قائما بذاته "[3] و " المكان متناه ليس بعد السماء الأولى مكان "[4]،فالمكان مستقل عن الأشياء لا يمكن نفيه مادمنا نشغله،أما في الفلسفة الحديثة و المعاصرة ،فقد شغل مفهوم المكان اهتمام الفلاسفة فيذهب كانط (Kant):" أنّ المكان لا يمكن أن يكون مستمدّا من التجربة الحسيّة بل هو مستقل عنها "[5].

في حين يرى نيوتن (newton) أن المكان الرّياضي المتجانس و اللاّمتناهي هو أساس الطبيعة [6].

و قد خالف ليبنز(Hibbing) نيوتن حيث قال :" لا زمان مطلق ،و لا مكان مطلق و إنّما الزّمان و المكان يتّصفان بالنسبيّة "[7] .

[1] – مصطفى النشار ،تاريخ الفلسفة اليونانية ،دار القباء الحديثة النشر و التوزيع ،القاهرة ،دط،دت ،ص 522
[2] – المرجع نفسه ،ص 522
[3] – محمد الخطيب ،الفكر الإغريقي ،منشورات دار علاء الدين ،دمشق ،ط1 ،1999، ص 206
[4] – المرجع نفسه ،ص 210
[5] – عبد اللطيف فتح الدين ،مفهوم الزمان و المكان في فلسفة أيمانويل كانط ،مجلة يصمك ، ع4 ،دار البيضاء ،2008 ،ص 30
[6] – المرجع نفسه ،ص 22
[7] – – المرجع السابق ،الصفحة نفسها

بينما يرى علماء الهندسة المكان بأنّه ذو ثلاثة أبعاد يتضمّن الأجسام المستقرّة و كأنّه وعاء تتحرّك بداخله حركات الأجسام [1].

كما كان المكان محل اشتغال فلاسفة اليونان ،فقد شغل الفلاسفة العرب أيضا منهم "الكندي " الذي يرى المكان بأنّه "نهايات الجسم " [2].

بينما يقول ابن سينا "إنّ المكان هو السطح الباطن من الجرم المماس للسطح الظاهر للجسم "[3].

على الرغم من أنّ هناك اختلافا في تعريف المكان عند الفلاسفة الأقدمين والمعاصرين إلا أنّ المكان "هو حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين ،ويجسّدها المبدع في كتاباته"[4].

– أنواع المكان :

1–المكان المجازي :

سمي بهذا الاسم لأنّه "افتراض ،وهو المكان الذي لا يتمتّع بوجود حقيقي ،بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرد فضاء تقع أو تدور فيه الأحداث مثل: خشبة مسرح يتحرّك فوقها الممثّلون "[5]،لذلك "[5]،لذلك لا يعبّر هذا النوع عن المكان الحقيقي الذي يعيش فيه الإنسان ،و يظل خارج أحاسيسنا وتجاربنا .

[1]– فاروق عبد المعطي ،نصوص و مصطلحات فلسفية ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1 ،1993 ،ص 126

[2]– المرجع نفسه ،الصفحة نفسها

[3]– فاروق عبد المعطي ،نصوص و مصطلحات فلسفية (م س) ،ص 126

[4] – الشريف حبيلة ،مكونات الخطاب السردي ،مفاهيم سردية (م س) ،ص 40

[5]– إبراهيم خليل ،بنية النص الروائي، الدار العربية لعلوم الناشرون ،الجزائر ،ط1،2010 ،ص133

2–المكان الهندسي :

هو المكان الذي تعرضه الرّواية من خلال وصف المؤلّف للأمكنة الذي تجري فيها الحكاية واستقصاء أبعاده الخارجيّة بدقّة[1] .

3–المكان تجربة معاشة :

هو " من أكثر الأماكن تأثيرا في حياة الإنسان و يبقى مخلّدا و محفورا في ذاكرته ،فهو يشكّل دون أي مكان آخر ذاتيّته "[2].

هو المكان الأليف الذي يثير خيال المؤلّف بعد أن ابتعد عنه في هذا الصدّد يقول "غاستون باشلار " :"البيت الذي ولدنا فيه محفور بشكل مادي في داخلنا ،إنّه يصبح مجموعة من العادات العضويّة بعد مرور عشرين عاما ،ورغم السلالم الكثيرة الأخرى التي سرنا فوقها ،فإنّنا نستعيد استجاباتنا "للسلم الأول " فلن نتعثّر بتلك الدرجة العالية بعض الشيء "[3].

إنّ قارئ هذه السطور يحنّ للمكان الذي عاش فيه ،ليعود بذاكرته إلى بيت الطفولة الذي ترعرع فيه ،ويؤكد باشلار أنّ ذكريات البيوت التي عشنا فيها تبقى راسخة في ذاكرتنا طول حياتنا مجسّدة عن طريق الأحلام :" لكلّ منّا بيت للأحلام بين ذاكرة الحلم التائه في ظل ما قبل ماضينا الحقيقي ،لقد سميّت بيت الأحلام هذا سرداب البيت الذي ولدنا فيه" [4].

[1]– ينظر: إبراهيم خليل ،بنية النص الروائي (م س) الصفحة نفسها

[2]– صبحية عود زعرب ،جماليات السرد في الخطاب الروائي ،دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،عمان ،ط1 ،2006 ،ص 97

[3]– غاستون باشلار ،جماليات المكان ،تر: غالب هلسا ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ،لبنان ،ط2 ،1983 ،ص 43

[4]– المرجع نفسه ،ص 44

4–المكان المعادي :

يتجلّى هذا المكان في السّجن ،الطبيعة الخالية من البشر ،مكان الغربة ،المنفى وما شابه ذلك [1]

–أهمية المكان :

إنّ للمكان حضورا فاعلا في حياة كل منّا ،لأنّ الذّات لا تحسّ بكينونتها إلّا من خلال تفاعلها مع المكان الذي يعيش فيه ،فهو الذي يثير فينا الإحساس بالانتماء .

والإنسان بوجوده و كينونته في هذا المكان تتشكّل العلاقة بينهما القائمة على التأثير المتبادل : " لا يبقى من تلك الذكريات والأماكن إلاّ ما فعل في نفوس أصحاب تلك التجارب و انفعل بها "[2].

وتظهر أهميّته على حدّ قول صبحيّة عود زعرب :" فبقدر إحساس الإنسان بالمكان ،تكمن أهميّة وجوده ،ولا نجافي الحقيقة إذا قلنا أنّ المكان يضيق بحياة الإنسان مثل الزّمان تماما ،لأنّ وجوده في المكان سيستمر معه طوال عمره "[3].

يكتسب المكان دورا كبيرا كونه في العمل الرّوائي :" لا يمثّل خلفيّة للأحداث فحسب ،بل والإطار الذي يحتويها و هو عنصر فاعل في الشخصيّة الروائيّة يأخذ منها ويعطيها ،فالشخصيّة التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه ،فيظهر أكره في طباع السكان وسلوكهم ،و الشخصيّة التي تعيش في المدن

[1]– ينظر:صبحية عود زعرب ، غسان كنفاني ،جماليات السرد في الخطاب الروائي (م س) ،ص 98

[2]– أحمد العدواني ،بداية النص الروائي ،مقاربات لآليات تشكل الدلالة (م س)،ص 1

[3]– صبحية عود زعرب ، غسان كنفاني ،جماليات السرد في الخطاب الروائي (م س) ،ص 95

يطبعها المدن بطابعها ،و يتجلّى ذلك في سلوكها "[1]،لذا علينا أن نولي اهتماما بالغا للمكان كونه ملتحم التحاما قويّا بالشخصيّة ،ومرهون بجدليّة تعبير الإنسان عن ذاته ومشاعره .

من هنا ندرك أنّ المكان ليس مجرد إطار للأحداث والتقاء الشخصيّات لما يتميّز به من حضور على مكوّنات السّرد و معلم تكون الشخصيّة ،فهو العنصر الأساسي في تشكيل بنيّة السّرد ،إذ يبقى عنصرا مؤثرا عبر كامل مراحل الرّواية [2].

وتزداد أهميّة المكان كونه "أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفنّي ،وأصبح تفاعل العناصر المكانيّة يشكّلان بعدا جماليّا في النص "[3]،وبذلك يتميّز المكان بدرجة من الجودة بحسب مقدرة الرّوائي على تقديمه في حلّة فنيّة جديدة .

و قد أكّد "حسن البحراوي " على أهميّته عندما جعله محورا رئيسيّا حيث يقول :" المكان ليس عنصرا زائدا في الرّواية فهو يتّخذ أشكالا ،ويتضمّن معاني عديدة بل أنّه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه "[4]، أي إنّ المكان الأرضيّة التي تدور فيها الأحداث ،وتلتقي فيها الشخصيّات .

فالمكان إذن ،هو محرّك الأحداث ،وتاليا المكان جزء لا ينفصل عن باقي المكوّنات الأخرى للسّرد كالشخصيّات والأحداث والرؤى ،إذا وجدت الأحداث وجدت الأمكنة و عندما لا توجد أحداث لا توجد أمكنة ،ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد [5].

[1] – محمد صالح عبيد ،التشكيل السردي ،المصطلح و الإجراء ،دار نيوى للدراسات و النشر و التوزيع ،سوريا ،دط ،دت ،ص 83

[2] – بنظر:صالح ولعة ،المكان و دلالته في رواية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف ،عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط1 ،2010 ،ص 65

[3] – مهدي عبيدي ،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه ،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ،دمشق ،دط ، 2011 ،ص 32

[4] – حسن البحراوي ،بنية الشكل الروائي (م س)،ص 33

[5] – ينظر : مهدي عبيدي ،جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه ، (حكاية بحار ،الدقل ،المرفأ البعيد) (م س) ،ص 39

2-2الفضاء المكاني بين الماهية والعلاقة :

– دلالته اللغويّة :

ففي "تاج العروس " مادة (فضو) ،فضا المكان فضاء وفضوّا كعلوّ "اتّسع فهو فاض ،ومنه حديث معاذ في عذاب القبر "حتّى يفضي كلّ شيء أي يصير فضاء والفضاء ،بالمدّ :الساحة وما اتّسع من الأرض ،قال الراغب :المكان الواسع ،وقال أبو علي القالي :الفضاء السّعة [1].

وفي "لسان العرب " ينصرف الفضاء إلى الاتّساع أيضا مادة (فضا) :الفضاء : المكان الواسع من الأرض ،والفعل فضا يفضو فُضُوًا فهو فاضٍ ،وقد فضا المكان و أفضى إذا اتّسع،والفضاء الخالي الفراغ الواسع من الأرض و الفضاء الساحة و ما اتّسع من الأرض [2].

هكذا ،تجعل معاجم اللغة من المكان و الساحة و الخلاء و الفراغ مرادفات للفضاء ،فالفضاء لغة يحمل صفة الاتّساع و الخلاء.

– دلالته الاصطلاحية :

تضاربت الآراء بين تصورات النقّاد والدارسين الغربيين والعرب على حدّ سواء حول تحديد مفهوم الفضاء (espace) .

[1] – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ،تاج العروس من جواهر القاموس ،ج8 (م س) ،ص 175

[2] – ابن منظور ،لسان العرب ،ج13 (م س)،ص 269-270

فحميد الحمداني يضع حدودا فاصلة بين الفضاء والمكان حيث يقول :" إنّ الفضاء في الرّواية هو أوسع و أشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي "[1].

أمّا الباحث سمر روحي فيصل ،فيميّز بين الفضاء الرّوائي والمكان الرّوائي حيث يقول :" الفضاء الرّوائي والمكان الرّوائي مصطلحات بينهما صلة وثيقة ،وإن كان مفهومهما مختلفا ،فالمكان الرّوائي حين يطلق من أي قيد يدلّ على المكان داخل الرّواية سواء أكان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة ،ولكنّنا حين نضع مصطلح المكان مقابل مصطلح الفضاء بغية التمييز بين مفهومهما ،فإنّنا نقصد بالمكان المكان الرّوائي المفرد ليس غير ،ونقصد بالفضاء الرّوائي أمكنة الرّواية جميعها "[2] ،هذا الرأي يؤيّده " سعيد يقطين " في كتابه " قال الرّاوي " حيث يقول :"إنّ الفضاء أعم من المكان ،لأنّه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي "[3].

يرى " سعيد يقطين " أنّ الفضاء أعمق من المكان حاوي لأمكنة متعدّدة ،فالمكان ذو سمة جزئيّة أمّا الفضاء يمتاز بالشمول.

إذن ،فكلّ هؤلاء وجدوا في الفضاء شموليّة أوسع لكونه مجموع أمكنة متعدّدة ،في حين أنّ المكان يشكّل مكوّنا أساسيّا من مكوّنات الفضاء .

أمّا "عبد الملك مرتاض" في كتابه " نظرية الرّواية " فقد قابل مصطلح الفضاء بالحيّز ،حيث يقول:" إنّ مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز ،لأنّ الفضاء من الضرورة أن

[1]– حميد حمداني ،بنية النص السردي (م س)،ص63

[2]– سمر روحي فيصل ،الرواية العربية ،البناء و الرؤيا ،مقاربات نقدية،إتحاد كتاب العرب ،دمشق،دط،2003،ص 60

[3]– سعيد يقطين ،قال الراوي ،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،دط،1997 ،ص 240

يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ ،في حين أنّ الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن والثقل و الحجم "[1].

لقد اهتم الدّارسون الغربيّون بمفهوم الفضاء من خلال كتاب " الفضاء الرّوائي " لمجموعة من أراء المنظرين ،والصّادر عام 2002 ،ومن بينهم "ميشيل رايمون" حيث قال :"إنّ المكان وسط محمّل بالقيم التي لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان "[2] ،و الملاحظ من خلال قول " ميشيل رايمون" أنّ الفضاء هو وسط محمّل بالمبادئ المتعارف عليها ضمن المجتمع الواحد وهي مجموعة الصّفات الإنسانيّة التي تقوم عليها حياتنا .

أمّا "كلودنستين " فهو يرقى بالفضاء ليشمل كلّ الرّواية حين جعله يتشابك مع عناصر السّرد الأخرى :" إنّ الفضاء الرّوائي يتعدّى بكثير مجرّد الإشارة إلى مكان من الأمكنة ،إنّ الفضاء يخلق نظاما داخل النص مهما بدا في الغالب كأنّه انعكاس صادق خارج النص يدعى تصويره ،بمعنى دراسة الفضاء الرّوائي يرتبط ارتباطا وثيقا بالآثار الشخصيّة "[3].

إنّ الفضاء بحسب "كلودنستين " هو شبكة من العلاقات تتكاثف فيما بينها لتشييد الفضاء الرّوائي الذي تقع فيه الأحداث داخل النص .

و يذكر " رولان بارنوف " و" ريال ويلي" بأنّ الفضاء الرّوائي يشير إلى المسرح الرّوائي بأكمله يتمظهر في صورة مختلفة مع المكوّنات الأخرى :" إنّ الفضاء في الرّواية أبعد من أن يكون محايد ،فهو يتجلّى في أشكال ،ويتّخذ معاني متعدّدة "[4].

[1]– عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد (م س)،ص 185
[2]– ينظر :جنيت و آخرون ،الفضاء الروائي ،تر : عبد الرحيم حزل ،إفريقيا الشرق ،بيروت ،دط ،2002 ،ص 57
[3]– المرجع نفسه ، ص 20
[4]– المرجع السابق ،ص 87

–أقسام الفضاء الرّوائي :

ينقسم الفضاء المكاني بحسب – حميد الحمداني – إلى خمسة أقسام [1]:

1–الفضاء الجغرافي :

هو الفضاء الذي يتحرّك فيه الشخصيّات ،و تتوالى فيه الأحداث .

2–الفضاء النصي :

نعني به " الحيّز " الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعيّة على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ،ووضع المقدّمة ،وتنظيم الفصول ،وتشكيل العناوين ،وتغيّرات حروف الطّباعة ،والفضاء النصّي فضاء مكاني تتموضع فيه الأحرف الطباعيّة وتتحرّك فيه عين القارئ.

3–الفضاء الدلالي :

يكمن في الصورة التي تشكلها لغة السّرد سواء في معناها الحقيقي أو المجازي

4–الفضاء كمنظور :

فضاء يخصّ ،وجهة نظر الكاتب الذي بواسطته يقدّم القصة.

5–الفضاء الروائي :

يشتمل على فضاء الألفاظ ،و فضاء الرّموز الطباعيّة

2-3 تشكيل المكان :

–مكان الحلم :

[1]– ينظر : حميد الحمداني ،بنية النص السردي (م س)،ص 72–73

تعّد تقنيّة الحلم من التقنيّات الحديثة التي لجأ إليها الرّوائيّون لتطعيم رواياتهم ،ويرجع الفضل في ابتداعها إلى علماء النّفس حيث جعلوا من الحلم بحث نفسي يرتبط بالبنية الداخليّة في سياق تداعي الشعور .

إنّ استخدام الرّوائيون لهذه التقنيّة في الرّواية ليس بهدف الكشف عن دواخل الشخصيّة الشعوريّة فحسب،بل أصبح الحلم تفكيرا إبداعيّا يلخّص الرّوائي فيه ومن خلاله البنية المسكوت عنها ،ويمنحها قدرا من الجمال بطريقة فنيّة لغويّة تثير أفق توقع القارئ ،وهذا ما تجسّده روايات الحبيب السايح وبشير مفتي .

- **روايات بشير مفتي :**

1– رواية بخور السراب :

الغرفة : من خلال مقطع البداية يصوّر السارد المكان محفوفا بالألم والمرارة ،وبتأمّل المقطع :"عدت إلى البيت منكسر الخاطر ،ولم يفعل الشرب غير تحسيسي بألم ما أنا فيه ،تمدّدت على سرير النوم ،طفت بكل ما يوجد في غرفة النوم ،الكتب الكثيرة ،والكتاب الغريب الذي كان هناك وسط المكتبة يسطع كالنور في ظلال العالم ،صورة والدي (...) سمعت صوتا يقول لي :

- لماذا لا تقول الحقيقة :
- أية حقيقة ؟
- قلها على الأقل لنفسك
- لا أفهم ماذا يقصد ؟
- الحقيقة التي تؤلمك
- مشكلتي الكبرى أنني لا أعرفها
- أو لا تريد مصارحة نفسك بها

– لا أريد مصارحة نفسي بها ...؟"[1]

يمكن ملاحظة الحضور الطاغي للمكان من خلال وصف أثاثه (السرير ، الكتاب ،الصورة) و كذلك العلاقة التي تربط البطل بالمكان ،دون ذكر التفاصيل لكي يتخيّل القارئ شكل الغرفة .

أطّلعنا السارد على عالم الشخصيّة من الداخل للوقوف على أبعادها النفسيّة ،فالبطل يحلم بهذه الرؤية المليئة بالغضب والإكفهرار اتّجاه ميعاد ،وعدم تحقق رغبته في العودة إليها على مستوى أحلام اليقظة .

يقول البطل :

– "ألم تقل لأحمد إنّها أهم شيء عندك" ؟
– هي أهم شيء عندي لكن
– و لكن حياتك أولى هل تسمّي هذا حبّا ؟
– لا أدري لا أدري لا أدري ...
– يختفي الصوت ،يجأر صوت متوحّش في رأسي ،أجهش بالبكاء و أنام "[2]

إذا أمعنا النّظر في العلاقة التي تربط البطل بميعاد فإنّها شبيهة بالحلم ،الأمر الذي يجعل القارئ يتساءل عن طبيعة هذه العلاقة أحقيقة أم خيال محاولا ملء الفراغات .

إنّ السّارد في هذا المقطع يتوخّى الدقّة في رسم ملامح المكان على الرغم من اكتسابه قيمة عاليّة لدى البطل فتتحرّك شخوصها في إطار الحلم .

2– رواية غرفة الذكريات :

[1]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 158
[2]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 158

الحانة :

إنّ طبيعة هذا المكان مثير وجذّاب يملأه عالم اللّهو والمجون، وقد لعب هذا المكان دورا مهمّا،فمن خلاله تبلورت أحداث القصّة كونها تحتل الصّدارة في قائمة الأماكن ،فالكّاتب لم يهتم بهندسة المكان، وإنّما تركه مفتوحا لمخيال القارئ ليتخيّل المكوّنات و الشخصيّات ماثلة أماه من خلال تقنيّة الحلم ،في هذا الصدد يقول :" أشعر بالحزن و الكآبة تتغلغل في صدري ،كأنّ الذكريات تتدفّق الآن مع الحلم نقلها على الورق ،لم يعد عندي غير هذا الهدف كتابة هذه الرّواية أول وآخر ما سيكتب"[1].

لجأ الكاتب إلى تقنيّة الحلم ليعكس من خلالها حالات الأمل ،والشعور بعدم الاستقرار النّفسي الذي كان يعانيه ،وتستّر خلف قناعه من خلال هذه التقنيّة تاركا الفراغات للقارئ ليكتشفها .

إنّ أهم ميزة لتقنيّة الحلم هو تسجيل الحالة الشعوريّة للشخصيّة تبعا لوضعها ،حيث نجد أنّ هذا الحلم فتح أمامنا فرصة واسعة للتعرّف على دواخل الشخصيّة حيث يقول :" أحسني كئيبا بعض الشيء استعيد ذكريات لم تأفل قط ،و أحلاما ضاعت في الطّريق ،و جروحا لم تندمل "[2].

وهو حلم استباقي تتداعى من خلاله صور الماضي والحاضر لمستقبل مليئ بالألم حين تندمج الذات بالمحيط ،صديق انتحر من أعلى جسر قسنطينة وآخر اغتيل من طرف الإرهابيين ،وعشيقته ترحل إلى عالم آخر ،ويصرّح في موضع آخر :" إنّني أشعر كما لو أنّني لم أغادر تلك النقطة بالذات ،حيث كانت أحلام تطير و تغنّي ،والآلام تصرخ و تعوي "[3]،إنّها صورة تحاول أن تكشف لنا مدى رغبة

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص121

[2] – المصدر نفسه،الصفحة نفسها .

[3]– المصدر السابق ،ص 123

الكاتب في فتح أفق توقّع المتلقي من خلال هذه التقنية ،وما توارى فيها من وقع جمالي عندما يتأمّل القارئ في تلك الفراغات البانية ،وتجعله أكثر شعورا و إحساسا بمكان الحلم المليئ بالذّكريات الحزينة.

الدكانة الصغيرة :

مثل هذا المكان في الرّواية مكان إقامة الشخصيّة البطلة ،وهو المكان الذي اختير لتجسيد الحلم والبطل في هذا المكان يحنّ إلى المتع الحسيّة و المعنويّة آملا و متخيّلا أنّ ذلك يتحقّق في رحاب المحبوب وهي مجرّد رغبات و أحلام تراوده في هذه المرحلة من عمره : «تدبّرت عملا بمكتبة عمّي السعيد اقتات منها كان عمّي السّعيد يترك لي مفاتيح الدكانة الصغيرة ،لأجهّز كلّ شيء قبل حضوره ،وكنت أشعر بأنّ قدري مهيّأ كي أكون ما سأكون عليه ماذا أريد أن أكون ؟(...) لكن رانيا كبرت قبلي ونضجت أمّا أنا فبقيت ذلك الطفل الذي يحلم بقبل خاطفة ،ومداعبات عابرة (...) و كنت أحلم بها و أنا أقرأ بعض الرّوايات الرومانسيّة "[1] ،إنّ من يتأمّل هذا المقطع يجد أنّ هناك فراغا عندما أشار البطل قائلا (دكانة الصغيرة يحلم ،أحلم بها) ،وهي عبارة تثير القارئ ،وتحرّك فيه الأحاسيس ،إنّها تشير إلى "رانيا مسعودي " المرأة التي تخلّت عنه ،وتزوّجت غيره فانتقم منها باغتصابها ،إذ شكّل مكان الحلم كلّ الصور المتعلّقة بحياة "رضا شاوش " التي تعدّ عينة من هذا الواقع وقد ساعد هذا الحلم المرمّز على تجسيد جماليّة المكان .

تعد تقنيّة " الحلم " أوّل ما يباشر القارئ في هذا المقطع ،فالقارئ من خلال هذه التقنيّة يدرك أنّه أمام ثغرات ،"رضا شاوش " ذلك الشخص الغامض الذي يثير الحيرة والتساؤل ،أراد أن يهرب من الواقع الذي جعله بعيدا عن " رانيا مسعودي " ،لذلك راح يتخيّل امتلاكه لها في روحها وجسدها .

مدينة الجزائر :

[1]- بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص123

إنّ المدينة فضاء مهم في الرّواية ،هذا المكان من أهم العوامل التي تكون الذات وجودها من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه .

يبني مكان الحلم في الرّواية على الإحالة عن المسكوت عنه ،لأنّ طابعه جمالي يفرض قارئا يساهم في تشكيل الرؤيا ،و هذا ما جعله يصرّح بقوله :"لقد وجدت نفسي خلالها ،و أنا هائم بالفعل ألقي بنفسي بلا غاية أو هدف سيرا غريبا نحو نهاية ما ، لم يقدر لها مع ذلك أن تتحقّق (...) كانت تبدو لي مسيرتي أشبه بسيرة هذه المدينة الملطّخة بالأحلام ،والأوهام كثيرا ،لشدة ما كنت أشعر بأنّني مثلها لا أملك أصلا أتجدّر بداخله ،وأغصانا أتطاول معها ،مدينة أشبه بالحلم الكابوسي أو الكابوس الحلمي"[1].

فمن خلال هذه التقنيّة تظهر شخصيّة البطل الذي كثيرا ما انتقد ماضي والده و رفضه ،و سرعان ما اندمج هو الآخر في ذات الخليّة و صار دمية بيد الشياطين .

روايات الحبيب السائح :

1–رواية الموت في وهران :

المدرسة :

لقد وظّف الرّوائي هذا المكان توظيفا فنيّا من خلال تقنيّة الحلم يقول :"كنت أرى أنّ مريم بوخانة مدرسة اللغة الفرنسيّة مجنونة ،بناصر العوني أكثر أنا بها مسحورا درسها ظلّ يمنحني في كل حصّة لذّة فائقة العذوبة تسري في حواسي بما صورته لي أحلام يقظتي عنها أمامي قريبة أكثر على المصطبة بعيدة جدا على خشبة مسرح يؤدّي دور الغاوية اتّجاه غيري "[2] .

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 57

[2]– الحبيب السائح ،الموت في وهران ، (م س) ،ص 35

إنّ أول ما يغري القارئ في هذا المقطع الحلم الذي يحمل الكثافة والإيحاء ،و كأنّ الشاعر يرسم لنا مشهد لقاء هواري مع معلّمته بإحساسها الغريزي ،أي أنّ القيمة الجماليّة تكمن في هذا الإحساس الجميل و مغرياته مما يدلّ على أنّ السارد كان بارعا ،فهو لم يصرّح بذلك علنا ،إنّما عمد إلى إخفاء ذلك بهدف إثارة المتلقي ،و إشراكه في ملء فراغات النص .

الشقة :

يبدو للقارئ من الوهلة الأولى أنّ مكان الحلم بالنسبة "لهواري" هو الشقّة والمعروف بالضياع والأسى، والذي يمثّله المقطع التالي من هذه الرّواية :" ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيّامي أثثّها كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلاّ الفرح والحلم ؟ لا شيء إنّ لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقّة المحزونة بفراقاتي وضياعاتي المتعاقبة وحدة تبقى محاورتي وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها "[1].

و قد استطاع الكاتب أن ينقل هذا المكان ،و يعبّر عنه بطريقة فنيّة مضمرة تؤثّر في المتلقّي وتجعله أكثر ألما نقل هذه التجربة الشعوريّة عن طريق تقنية الحلم ،لأنّ البطل يتطلّع إلى تغيير واقعه بواسطة الحلم .

" كنت استلقيت في سريري بملابسي و حذائي مواربا باب غرفتي ضائعا في ظلمة نفقي ، لم تقاوم شهقة غبنها،متناهيّة إلى من البهو حيث كانت جالسة قربي على السدّاري الثاني ،كما كانت حسنية

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران ، (م س) ،ص11

ستجلس عليه يوما"[1] ،وهكذا استطاع البطل أن يقوم بتعرية و كشف حالته من خلال هذا المقطع ماضيّا و مستقبلا ،لهذا جعلنا نتساءل هل فعلا سيخرج من هذه الحالة السوداويّة ؟.

فالحلم يأخذ القارئ إلى بعيد حين يحاول فكّه ،و يبحر في عالمه ،كما أنّ الغموض الذي يلاحظ في إرجاع الضمائر أنا ،هي (استلقيت ، لم تقاوم) ،وكثرة استعمال المجاز أضفى على مكان الحلم تلك الجمالية بغية جذب القارئ ،لذلك فإنّ البطل يتوجّه إلى الماضي ،ويحلم بهذا الحلم في لحظة الاغتراب النفسي العميق .

2– رواية تماسخت :

تونس :

تعد مدينة "تونس " المكان الذي تجري فيه بعض الأحداث رواية "تماسخت " ،و ما يثير الانتباه أنّ مكان الحلم جاء مشكّل بطريقة فنيّة يمكن للقارئ من جذبه تصور باقي جزئيّاته :" بداكريم أنّ كل شيء معروض أو قائم متشابهة حدّ التّماهي بين جدران متقادمة مطلي أغلبها بالأبيض حيث يتمازج عطر المسك ،و روائح الصوف الخام و كذا المقليّات و المشويّات و الزيوت (...)

- ربّما تكون درجة الشعور بالاغتراب في هذا الفضاء أقلّ حدّة ،زرت قصبة الجزائر ؟
- إقامتي بالجزائر لم تدم طويلا
- قصبة فاس هي أيضا مدهشة !

أحلم بأن أعود إلى الجزائر ،ومن ثمة أزور المغرب "[2]

[1]– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

[2]– الحبيب السائح ،تماسخت ،(م س) ،ص 197

ومن هنا اكتفى السّارد بالملامح العامة للمكان من خلال تقنيّة الحلم ،ولا عجب في ذلك أنّ المكان الذي نلمسه هنا هو مكان شاعري يعيشه البطل بالشعور و الأحلام ،و يتمنّى العودة إليه و يقول في موضع آخر :" في جلسة العشاء و الشرب التي امتدّت إلى ما بعد منتصف اللّيل ظلّ كمال متمركزا على ذاته ،ولكن مغتسلا من تشوّهه المزاجي ،مفجّرا ابتهاجه ،كما في بدء الجلسة على انسجام كريم معه .

- الأخ كريم من الجزائر أحد المصابين بجنون الحرف مثلنا !

مطارد بسبب حلمه أن يكون حرّا "[1]

غابة :

افتتح الكاتب رواية "تماسخت " برؤيا و هي مؤشر دال على عوالم المأساة في زمن محنة الجزائر: " وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة لما وقفنا على بغل يحتضر فطلبت إلى مرافقي أن يجهّز عليه ،فتردّد قليلا ثم أخرج مسدسه و إذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي :" أنت كريم بن محمد ابن عمي ،وتريد أن تقتلني بهذا الطاغوت الذي يحميك ! أنا سأبيدكما يا طواغيت !" و أخرج مدفعا فهربنا فرمانا بقذيفة وقعت دون أن تنفجر ،و تدحرجت أمامنا ،فانحرفنا ننزل شعبة حتى إذا كنا نصعد منها واجهنا البغل برأسه الآدامي و قال :" و بيده محشوشة يصوبّها لنا ،و لكنّه سرعان ما ارتعش و قال :" أنا تعبت " و مدّ لي السلاح فلم أمسكه فسقطت المحشوشة و تهاوى ،التقت إلى مرافقي فلم أجده فصرخت فسمعت صياح الدّيك يشبه عويل الرّيح في تماسخت يوم عدت من رقان مرعبا بهول التفجير "[2].

[1]– المصدر نفسه ،ص 199

[2]– الحبيب السائح ،تماسخت ،(م س)، ص3

لقد استثمر الكاتب تقنية الحلم من خلال فاتحة الرّواية لاستكشاف عوالم الرّواية الخفيّة المليئة بالموت والقتل الشتات ،والتي حوّلت واقع الجزائر التسعينيات إلى كابوس مظلم تجسّده شخصيّة كريم الصحفي المهاجر إلى بلاد الغربة قهرا ،وهكذا نلمس في هذه الافتتاحية استباقا مميّزا من خلال تقنيّة الحلم ،و هنا تكتمل الجماليّة التي بدأت باستكشاف الفراغات ،و انتهت بمتعة القراءة .

القطار :

يعد القطار أحد الأماكن التصاقا بالشخصيّة الرئيسيّة التي تركت الجزائر كغيرها من الإعلاميين و المثقفين فهو مكان انتقال "كريم" في رحلته من الجزائر إلى المغرب ثم إلى تونس :" اغفته هزهزة القطار لحظة فرأى أنه طارد شحرورا بلا جدوى ،و قبض على فراشه بلون مرج أرضهم فتعثر فأفلتت ،و حطت إلى جانب نحلة راعية على نوار شجرة قندول كان الربيع "[1] ،فهو في حلم جميل يرى أشياء تثير النظر كالطيور و الفراشات و النحل ،و قد وظّفها الراوي من أجل إضفاء أبعادا جماليّة على زمن الرّواية الذي تراوح بين الماضي الذي يستدعيه البطل بين الفينة و الأخرى .

وفي موضع آخر يقول :« ففي القطار التاسعة اللّيلي موغلا به في عمق الضياع أحق بخروف هيمنت عليه صورة الموت و الرعب ،و ستاله طيف جميلة بين يديها باقة الورد نفسها التي وظّفها على قبرها مبتسمة برغبة دافئة ،كتلك التي أبدتها له في رواق مقر الجريدة "[2].

يرتبط مكان الحلم بالزّمن النّفسي يقف على خيال الشخصيّات وأحلامها ،كما أنّه يأخذ المتلقي إلى أبعد حدّ حين يودّ استكشاف طبيعة العلاقة التي تربط "كريم " بجميلة إحدى شخصيّات الرّواية فيغدو مكان الحلم محمّلا نفسيّا في ذات كريم ،من خلال دلالته الجماليّة عن طريق إطلاق الطّاقات الكامنة في اللّغة ،فتؤثر على المتلقّي ويشعر بتلك النشوة وهو يستكمل رموز الحلم .

[1]– الحبيب السائح ،تماسخت (م س)،ص 42

[2]– المصدر نفسه ،ص 58

3–رواية زهوة :

المكتبة :

هذا العالم المنظّم من مصادر المعرفة يقصدها الطلاّب من أجل البحث و الإطّلاع والاستعارة قصد الاستزادة و التّحصيل المعرفي ،يقول البطل :" اهتزّت منها نوافذ حجرة المكتبة العائليّة حيث جلس على السجّاد مؤجّلا قيامه ثانيا رجليه إلى الداخل مرضوض النّفس بصهيل شوق حافر إلى خولة التي كان فقدها قبل سبعة أعوام ،فغفا على دفء نار الكانون الحطبيّة ،فرأى نفسه دخل في نور كان سيقرئه في ركعته الأولى من صلاة عشائه في ليلة باردة عميقة فابتهل فألهم رؤية الشجرة المباركة ،فتوهّم أنّه هزّ بورقة من غصنها ،فأضاء له في ظلمة روحه أمان من خوف ما كان سيناديه إليه قدره "[1] ،و هنا نلاحظ أنّ البطل لم يتعرض إلى التفصيل في المكان ،إنّما نجح في خلق المشهد وتصويره عن طريق الحلم ومخالفة مألوف اللّغة في تحقيق شعريّة المكان التي تجسّدت في رمزيّة الحلم ،بحيث ترتسم أمام القارئ الصورة التي أراد الكاتب نقلها في الكشف عن طبيعة مكان الحلم المطبوع بطابع القداسة بدءا بهيئة الرجل الخاشع ختاما بالأمان الذي أحسّ به ،فالحلم مليئ بالثغرات يرسم وجهة البطل في لغة مضمرة يستكشفها القارئ .

الحجرة :

تمثّل الحجرة المكان الأليف للشخصيّة الرئيسيّة على حدّ قول "غاستون باشلار" ،و قد وظّف الكاتب تقنيّة الحلم في الكشف عن نفسيّة الشخصيّة ،لتقرأ هذا المقطع نموذجا على ذلك :" فلم تكن سوى لحظة على غفوة يوسف حتى أمسكت بمعصميه يداه بيضتان دافئتان استلتاه من فراشه و عقدتا على عينيه عصابة ،و تمسحتا بوجنتيه ،ثم شبكت شمالها يمينه ،و همس له صوت رخيم :" اتبعني يا

[1]– الحبيب السائح ،زهوة ،(م س)،ص 12

جميل! فانقاد مستنشقا عبقا من زهر الليم ،فلمّا نزعت عنه العصابة رأى نفسه داخل حجرة وفقت له فيها امرأة شابة مشتهاة في لباس رقيق لا يستر جسدها إلاّ بقدر ما يظهر مفاتنه "[1] .

من خلال هذا المقطع ربط الرّاوي مكان الحلم بالمعطى الحسّي الأكثر جذبا ممّا يجعل القارئ يستشف طبيعة المكان الفتّان عن طريق مزجه بالجنس حيث نلمحها في لغة الحلم المليئة بالرغبة اتّجاه جسد المرأة و ملابسها.

هكذا ،شكّلت تقنيّة الحلم من خلال طاقاتها التعبيريّة والدلاليّة و الإيحائيّة تركيبا فنيّا لدى الحبيب السائح وبشير مفتي ،بهدف إثارة مخيال المتلقّي للغوص في استكشاف الرموز الخفيّة وراء واقع الشخصيّات .

لذلك ،فالحلم لم يعد –كما كان معروفا– تعبيرا لا شعوريّا عن رغبات الفرد المقموعة ،و إنّما أصبح يكسب خاصيّة الوقع على المكان وما ينطوي عليه من لغة رمزيّة تثير في المتلقّي هاجس التأويل عن مكنوناتها .

3– مكان الذاكرة :

تعد تقنيّة الذّاكرة من العناصر الأساسية التي تنطوي عليها الرّواية ،فهي :" شريط متواصل ومسترسل من الأحداث "[2] فالتذكّر يقوم على استرجاع الذكريّات الماضيّة سواء أكانت قريبة أو بعيدة فقد يعني في المعجم " الصورة الذهنيّة تحضر إلى الذاكرة ،و تمثّل أحداث مضت "[3]،وقد استغل الروائيّون هذه في كتاباتهم الإبداعيّة بغرض استحضار جوانب من ماضي الشخصيّات في تداعيّات جميلة تلفت

[1]- المصدر نفسه،ص54

[2]– إدريس الكريوي ،بلاغة السرد في الرواية العربية ،دار الأمان ،الرباط ،ط1 ،2014،ص 17

[3]– كامل المهندس و مجدي وهبة ،معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ،مكتبة لبنان ،بيروت ،ط2 ،1984 ،ص 172

انتباه القارئ لاستكشاف براعة الكاتب في التلاعب بهذه التقنيّة و ما يحيط بها من أحاسيس وانفعالات .

يضفي مكان التذكر على النص عموما طابعا جماليّا عن طريق الخيال ،و اللّغة المشفّرة التي تقحم القارئ في عالم الرّواية الخاص ،و تمكّنه من بناء أجزاءه المتناثرة عبر مخيّلته ،و هذا ما نلمسه في روايات الحبيب السائح و بشير مفتي .

روايات الحبيب السائح :

1– رواية الموت في وهران :

المدرسة :

هي المؤسسة التعليميّة الأولى التي يتلقّى فيها التلاميذ أسس تعلم القراءة و الكتابة ،و قد شكّلت المدرسة بالنسبة للشخصيّة الرئيسيّة مكانا حميميّا :" ففي خريف مثل هذا الخريف كنت بلغت ستة أعوام كان ذلك في سنة 1992 ،أذكر هذا لأنّ والدي معمّر الصفصاف كان هو الذي أوصلني أوّل مرة إلى مدرستي في حي اللّوز (ليزامندي) سابقا "[1]،والمتتبّع لذاكرة هواري حول هذا المكان يكتشف ذلك الإحساس المرهف ،والمشاعر الفيّاضة ،وهذا ما نلمسه في تداعيّات هذه الشخصيّة حين تذكّرت المكان "أذكر هذا ،لأنّ حنين طفولتي لا يزال يهصرني إلى مدرستي الأولى في حي اللّوز ليزامندي سابقا"[2]وهنا نلمس نبرة الاطمئنان والشعور بالمحبة الذي يصل إلى درجة الحنين ،ولا عجب في ذلك فطفولته هي ذاكرة على ما حدث بهذا المكان.

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 11

[2] –الحبيب السائح،زهوة (م س)،ص54

من هنا يتبدّى لنا هذا التأثّر بعالم المدرسة من خلال استرجاع الشخصيّة لذكريات عاشتها منذ نعومة أظافرها كما أنّ المكان الذي نلمسه هو مكان شاعري ،عاشه البطل بالشعور و الخيال .

الغرفة : هي حيّز في مكان أو مبنى يستخدم لشتّى الأغراض ،وقد لجأ البطل إلى هذا المكان لبثّ همومه اليوميّة :" وحرّكت شفتيها إذ أتذكّر إزهارهما تحرق صدري حسرة جديدة على ذبولهما ،إنّه لابدّ سرطان كنت أردت لها كما تمنّيت أن لا تعلم أنّ النكبة أشدّ فداحة من مجرد سرطان فإنّي لن أعرف أبدا إن كنت ماشتني في ما قربته لها من تلك النتائج فافتعلت لي أنّها تجهل سبب مرضها "[1].

إنّ أوّل ما يستوقفنا في هذا المقطع ذلك الشّعور القويّ اتّجاه هذا المكان الذي يسكن ذاكرة البطل والمتمثّل في الغرفة حيث إنّ ارتباط الذّاكرة بهذا المكان هو ارتباط بما هو حسيّ ،جراح ما تزال مفتوحة على كلّ الآلام ،وفجعته بمرض أمّه المحرج اجتماعيّا فقدان المناعة (الإيدز) .

ما كان سيتوقف القارئ قبل أن يقرأ الرّواية لتطرح أمامه جملة من التساؤلات لا يجد لها إجابة سوى نهاية القراءة و يعاد ترتيب هذا المكان المنسوج في ذاكرة الشخصيّة بلغة مشحونة بطاقة رمزيّة تلفت انتباه القارئ :" لم أنتظر منها أبدا أن تحاول إن هي اخترقت حاجز صمتها ،أن تبوح لي بسرّها مع من الرجال تكون غفلت عن وقاية جسدها لم تقل صراحة و كنت أبغي أن أتقدّم على ذلك بأيّ شكل"[2].

رواية تماسخت :

الغرفة :

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 46

[2]– المصدر نفسه ،ص 47

مكان يختلي فيه البطل ليتذكّر آلامه ها هو يقول :" إذا احتلّ كريم الغرفة ،و أحكم غلق الباب بدد أي أثر أي ورق على طاولة ،مبقيا القرعة و الكأس ،آلة التسجيل و كميّة من الجبن و الزيتون والبصل الطري ... لكن نصيبا من الحزن أيضا ،و تذكّر أنّه كم كان ينظر بعبثيّة كبعض زملائه ،إلى مهنة الموت ! كذلك صاروا ينعتونها منذ اغتيال أوّل زميل لهم يومها ،وقد غادر مكتبة في الجريدة إلى الطّريق التي قادته إلى الجامعة ليدخل كليّة الصّحافة "[1] .

تبدو الغرفة مكانا للحزن ،وتذكّر الماضي الأليم التي ترك أوجاعا في قلب البطل من خلال ذلك الزخم من الأسئلة التي أثقلت كاهله حين كان يختلي بنفسه في الغرفة .

إنّ موت زميله أثّر في نفسيّته من خلال سلسلة تداعيّات حاضرة اختلطت في ذهنه خاصة إنّه اعتمد على تقنيّة الذّاكرة في استرجاع الماضي المليئ بالمأساة الخوف ،الاغتيال ،الموت ...

إنّ مكان التّذكّر في رواية "تماسخت" هو المكان الذي تصفه الذّاكرة ،حيث يتحدّث "كريم" عن ذكريّاته زمن بداية محنة الجزائر ، ماضيها الأليم زمن العشريّة السّوداء ،و أصدقائه الذين قتلوا غدرا ،لذا استطاع الكاتب أن ينسج لنا عالمه عن طريق اللّغة ،وما ينجم عنها من أحاسيس فيّاضة تسمح للقارئ من لم شتات النص .

القطار :

من العناصر المكانيّة المتحرّكة استعمله البطل في رحلاته بين المغرب والجزائر و تونس يقول :" إذ ولج القطار بين فكي الجبل أحسّ كريم مرارة الانسحاب من معركة صابر في ميدان زملاؤه ،وغيرهم يخوضون نهايتها بشرف (...) أشعر بعظيم الخجل يجتاحني كلّما تذكّرت نبأ اغتيال سي عبد القادر ليلة الخميس نزل فيها على وهران صعقة من فاجعة أخرى أعظم ،غدروا به في شارع مستغانم في أواخر

[1] الحبيب السائح ،تماسخت دم النسيان (م س) ،ص5

رمضان كان وحيدا في صدره قلب ينبض شعرا ومحبّة لم يكن يملك غير الكلمات و الحركة بحثت في سراديب ذاكرتي عن منبع للحقد عليه فقابلتني وهران على غير عادتها "[1].

إنّ المتأمّل لما ورد في هذا المقطع لا يلمس المكان بأبعاده الهندسيّة ،وإنّما يلمس ذلك المكان الذي يحمل خيال البطل عن طريق الذّاكرة ،حيث رجع بنا إلى فترة العشّرية السوادء ،وما كابده المثقّف الجزائري من عناء مستعرضا فضاعة واقع التسعينيّات عن طريق توظيف لغة مفعمة بالمشاعر الفيّاضة تجذب المتلقّي لتخيّل ما خفي من هذا المكان .

2–رواية زهوة :

جبال :

هذه القمّة الشّامخة التي تشكّل أيقونة دالّة على مكان تواجد الثّوار ،وقوّة أهلها ضدّ المستعمر الغاشم ،على قمّة الجبل ينطق "عبد النور" متذكّرا مكان نضال الشعب الجزائري :« فسرح يوسف عينيه في الشساعة المخضرّة تراقصت له فيها ظلال من زياراته لجدّته هنالك وراءه بعيدا ،فيما حوّل عبد النّور نظره إلى الجبل ،وقال :" من هناك من تلك الغابة المتكيّفة الآن على صمتها ،حدث بعد ثلاثين عاما بالباقين ممّن كانوا حملوا السّلاح لتحرير هذه الأرض التي نمشي عليها ،وأثخنت فيهم هم و أولادهم أحفادهم ونسائهم ،ونهبت أموالهم و سبت بناتهم ثم صعدت ملطّخة الأيدي والأقدام بدمائهم ،كما اغتصبوا منّي خولة "[2] .

إنّها الثورة على هذا المكان ،ليندفع نزيف الذّاكرة بمجرّد أن يشرع البطل في استرجاع شريط الذّكريات في الكشف عن هذا المكان الذي عرف بنضاله ،وجباله التي كانت مأوى للمجاهدين ،إنّه ينهل من معجم نفسي مملوء بالخوف والشوق لمحبوبته خولة التي قتلت غدرا .

[1]– المصدر نفسه ،ص 42

[2]– الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 22

و يقول في موضع آخر :" و أطرق على وقع قوائم الحصان المهدهد مستمعا لعبد النّور تذكّر:" كنت بعد ثلاثة أشهر من زواجنا ،سافرت إلى دمشق في بعثة دراسيّة قصيرة الأمد وإذ عدت قابلتني خولة بفرحة مداريّة لم تخف حزنها على اغتيال والدها الشيخ عبد الفتّاح في حاجز مزيّف ،وكنت أدركت حتىّ قبل أن تجهش في أحضاني أنّ شيئا خطيرا حصل فسألتها عن أمّها حليمة ،فجاوبتني شاهقة أنّ الصّدمة صدعتها "[1]،وليس من شكّ أنّ أوّل ما يصادفنا عند قراءة هذا المقطع هو مكان الذّاكرة حيث رسم البطل من خلاله عالمه الخاص ،وهو يسرد أحداث وقعت لزوجته بعد اغتيال والدها "عبد الفتاح " في حاجز مزيف .

ونلمس من خلال هذه التقنيّة شخصيّة "عبد النّور" الذي سافر إلى دمشق لإتمام دراسته ،غير أنّ حدثا آخر غيّر صفو حياته وسط تلك الطموحات لتكون مأساة "عبد الفتاح " وفاجعته متجسّدة في المكان من خلال ذاكرة البطل ،و تتمثّل خصوصيّة هذا المكان كونه بناء لغويّا جماليّا يؤدّي وظائف فنيّة ونفسيّة من خلال تشكيل صورة شعريّة (تجهش في أحضاني ،الصدمة صدعتها) ، وتاليّا وضع القارئ أمام صدمة المفاجأة ، ولذة القراءة لملء فراغات النص .

روايات بشير مفتي :

1– رواية بخور السراب :

المكتب :

يعد لمزاولة عمل معيّن لم يهتم الكاتب بتفاصيله بل اهتمّ بالشخصيّات المتواجدة فيه :« تذكرين يوم دخولك لمكتبي بلباسك الأسود الحزين وعينين مضيئتين لم أستقبلك بحفاوة كما كان مطلوبا منّي أن أفعل كنت لا أزال في بداية الطّريق مجردّ محام صغير يريد أن يحقّق له وجودا تصوّرت أنّ الأمر يتعلّق

[1]– الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص5

بمسألة طلاق أو إرث كما هي عادة القضايا التي تطرحها النّساء عندما يقصدن مكاتب المحامين ثم أخبرتني بالقضيّة توقّفت صامتا لوقت طّويل "[1]،إنّ مكان الذّاكرة ينقلنا إلى ماضي الشخصّية عن طريق التذكّر و يصوّر لنا حالة البطل رفقة ميعاد وهو يجري في فيضان من الحزن ،ففي الواقع الداخلي يعاني تمزّق ذاته كونه يعبّر عن أوجاع ميعاد و حالتها كونها تستحوذ على قلبه ،وتستأثر باهتمامه رغم علمه بأنّها متزوّجة من رجل آخر ،عن طريق لغة موحيّة تثير كوامن القارئ ،و تجعله يستكشف وقعها لدرجة المتعة و الانفعال .

حانة :

مكان مخصّص لبيع الخمر،حيث يشكّل المكان درجة من النشوة يعجز عن تحقيقه أي مكان آخر في علاقة الشخصيّة به :" تذكّرت كلّ شيء الآن متى بدأت الحكاية و أين انتهت ،و كيف يمكنني أن أسردها بكليّتها من ألفها إلى يائها

تذكرت آه ،نعم تذكرت

في حانة الأقواس لا يزال الجوّ مشحونا بالدخان المتراكم والضباب يحجب الرؤية ،وعيون الناس تحلّق صعودا و هبوطا و أفواههم تكرع من الجعة بلا ضابط أو حساب .

الآن تذكّرت ،كنت أشعر بانقباض آه ،نعم بانقباض ،كان وجهي يشحب ،وقلبي يذبل ،كنت أحسّ باختلاط عجيب الروح تتفتّت على آخرها ،والجنون يدقّ على باب رأسي أسمع الرّصاص خلفي لا أنظر للمرآة المواجهة لي،خيرة تتأملني بفزع لم أسأل من قتل ؟ لم أنظر إلى الوراء ،طلبت بيرة أخرى"[2].

[1]–بشير مفتي بخور السراب (م س) ،ص 17

[2]– المصدر نفسه ،ص 18

إنّ تمثيل المكان عن طريق هذه التقنيّة قد حقّق جماليّة تنمّ عن تأوّهات البطل ،وأحزانه بشكل يقنع القارئ ويشعر بأنّه عاش تجربة مؤلمة ،وهو شاهد على الأحداث الدمويّة خاصّة ما آلت إليه الطبقة المثقّفة من سنوات المحن .

من ثم نلاحظ بأنّ المكان جزء لا يتجزّأ من ذاكرة البطل لأنّ الماضي يلازمه ،وهذه الذّكريات هي عبارة عن صورة من صور التوتّر التي يعانيها البطل ،حتّى أنّه لا يجد منفذا من حالة الضياع إلاّ الحانة، إنّه مكان يحرّك الخيال ،ويوقظ المشاعر بطريقة فنيّة لغويّة إلى حدّ الذي يجعل القارئ يشارك المبدع في إحساسه بالمكان .

2– رواية غرفة الذكريات :

الحانة :

هو مكان يعكس حالة اللّاستقرار و الضياع وقد وظّفها الكاتب ليبّين حالة نفور المثقّف إلى هذا المكان لنسيان أوجاعه :" كان ذلك في يوم 5 أكتوبر من عام 1995 ،سهرنا أنّ وجمال كافي نخلّد ذكرى وفاة صديقنا سمير عمران في حانة مزيان التي كان يحبّ الشرب فيها أكثر من غيرها ،استحضرناه كما لو أنّه بيننا وأخبرنا أنّ حال البلاد زاد غمّة على غمّة ،ولأنّ حياتنا تشبه الظلمة فوق الظلمة ، وإنّنا أحسسنا فعلاً أنّ هجر هذه المنطقة التعيسة من العالم "[1] ،إنّ الحالة السوداويّة التي عاشها البطل كانت نتيجة استدعاء الماضي بواسطة اللّحظة الحاضرة بما فيها من أحداث تلتصق بالذّات وهمومها و انكساراتها فترة السّواد العظيم ،لذلك كان "البطل " في هذا المكان (الحانة) محبطا أحيانا .

صديق ينتحر من أعلى جسر في قسنطينة ،ووطن مفجوع بالآلام شهادة على ما جرى في سنوات العشرية السّوداء و ما أعقب ذلك من أحداث دامية تسكن ذاكرة " كريم "،من هنا يكتسب مكان

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 227

الذّاكرة فعاليّة إيحائيّة انطلاقا من توظيف لغة مشبعة بمعاني الألم والحزن ترتقي إلى الجماليّة من خلال الدّهشة التي تثيرها في نفسيّة المتلقّي نظرا لطبيعتها المشحونة .

مكتبة :

إنّ المكان مليئ بالدّلالات ،ففيه ينمّي البطل فكره بما تقدّمه له من محتويات حيث يقول :" أذكر تلك السنة التي بدأت أطالع فيها بجديّة وشغف ،أوذلك اليوم الذي استعرت فيع رواية من المكتبة العامة لبلديّة الجزائر الوسطى ،والتي كانت تقع تحت مبنى رئاسة الحكومة ،كانت واسعة و جميلة ،كنت كلّما مررت بها أشعرتني بالرّهبة و الذّهول كانت تلك الرّواية هي " الجلد المسحور" لبلزاك ،وغرقت معها كما يغرق عاشق في ملذّات عشقه دون أن ينتبه لأيّ شيء آخر من حوله "[1].

والنّاظر في هذا المقطع المستحضر عن طريق الذاكرة يلمس أنّ الكاتب استطاع أنّ يهندس المكان ليخرج اللّغة من المستوى العادي إلى الخاص ،وذلك من خلال ما فتحه من نوافذ تأويليّة لصورة المكان وعشقه حدّ النخاع بطريقة تركت أثرها الإيحائي عليه ،مستعمل بذلك لغة شعريّة تعبيريّة ،وندلل على ذلك بقوله :" غرقت معها كما يغرق عاشق في ملّذات عشقه دون أن ينتبه لأي شيء آخر" [2]،هذه اللغة تثير القارئ و تفتح مخيلته بالتدرج .

3–رواية دمية النار :

البيت :

مكان حميمي خاص ، يكابد فيه البطل همومه الذاتيّة ،وعن ذلك يقول البطل ،و هو يسترجع ذكرى مكان البيت :" لا أتذكّر طفولتي جيّدا بعض الومضات الخاطفة فقط ،بعض اللّحظات التي تعود

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 38

[2]–المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

عودة أليمة بصورة متقطّعة و مكسّرة ومشوّشة مثلما رأبت أبي مرّة يضرب أمّي ضربا وهو يصرخ بهذيان في وجهها :" لو فعلتها مرّة ثانية لقتلتك ...

لم أتذكّر قط سبب الضرب ،سبب كل ذلك العنف ،والصراخ والعويل والبكاء ،واللحم الأحمر و الدم النازف ،والوجه المهان أتذكر فقط حالة الألم الذي سببها حينها الموقف بداخلي "[1].

هذه الذّكريات الأليمة السّاكنة في دواخل الشخصيّة ،كانت له سجنا يملأه القلق والتوتر والاهتزازات النفسيّة .

إنّ هذا البيت الذي شهد العلاقة المضطربة بين (والد البطل ووالدته) ،شهد أيضا العنف والضرب حين كانت والدته عرضه للإهانة ،لهذا كان البطل محبط أحيانا ثم منكسرا أحيانا أخرى ،فهو لا يتذكّر من طفولته سوى مشاهد الألم والعنف ،صورة الأب المتجبّر ،وهو يضرب زوجته بسبب ،ومن دون سبب .

إنّ هذه التقنيّة يورّط من خلالها الكاتب القارئ في عوالمه السرديّة الخفيّة بلغة حزينة تنسج خيوطها الجماليّة ،وذلك محاولة تخيّل النص ،ورسم ملامح شخصيّاته الحزينة .

المكتب :

لا يختلف طبيعة المكان عن المكان السّابق من ناحية العنف والقمع ، حيث تطغى عليه صفات انحلال القيم الأخلاقيّة كونه مكان يحكمه قانون الغاب ،وهذا ما نلمسه في هذا المقطع :" أذكر عندما دخلت عليه ،كان متمدّدا على أريكته الفخمة تلك ،وهو يتناول الشّاي ،ويقرأ كتاب لم أتبيّن عنوانه،ثم عرفت بعد أن نفذت العمليّة أنّه كان مصحفا شريفا ،رمقني بنظرته الثّاقبة ،وشعرت أنّه قرأ ما جئت

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 25

أقدم عليه لم يقل لي شيئا ،بقي يقرأ ما في الكتاب، لم يرتعش ولم يصدر منه شيئا آخر ،حتى أتم ما كان يقرأه ووضع الكتاب ثم التفت إليّ:

– إذن أنت من سينفّذ العمليّة "[1]

إنّ طبيعة مكان الذّاكرة استغلالي يملأه عالم مفترس منزوع القيّم يسعى البطل من خلاله إلى اكتشاف هويّته التي تنفذ الأوامر ،ولا تملك سلطة القرار ،و ما يلاحظ على لغة مكان الذّاكرة ذات نبرة قويّة تستمدّ أصواتها من وهج الذكورة في عنفوان هيجانها النّفسي بشكل يثير مشاعر الآخرين ،فضلا على أنّها تجعل القارئ يمعن النّظر حتّى يصل إلى أفكار الكاتب .

مجمل القول ،إنّ بشير مفتي و الحبيب السائح برعا في توظيف هذه التقنيّة ،فهما لم يصرّحا بذلك علنا فجاء مكان الذّاكرة بكل ما يحمله من هموم الواقع الجزائري وعرض يوميّات الفرد يمزج بين الماضي والحاضر بفضل لغة التي تنفث من خلالها تلك الفراغات التي تخلق الإثارة لدى المتلقّي ،فتضفي على مكان الذاكرة تلك الجماليّة .

–مكان الاغتراب النفسي :

تعد ظاهرة الاغتراب من أبرز الظواهر حضورا في الكتابة الرّوائيّة عموما ،و في الرّواية الجزائريّة بالخصوص والتي يتم بواسطتها الكشف عن الانكفاء السلبي الذي تعيشه الشخصيّة نتيجة"العلاقة المتوتّرة التي تربط الفرد بمجتمعه والتي تجعله يفقد توازنه النّفسي ،وبذلك يدخل عالم الاغتراب الذي يشلّ مقدرته على الفعل ،والتحكّم في مجرى حياته ،ويؤدّي به إلى الانفصال عن الآخرين "[2] ،هذا الجانب

[1] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 136

[2] – أمينة يوعلامات ،الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث (1825–3980) بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ،أدب عربي ،جامعة تلمسان ،2010–2011،ص45

يتعلّق بذلك الاغتراب الرّوحي الذي يؤدّي إلى العزلة والانطواء ،إنّه يظلّ ميّدانا رحبا لهواجس الإنسان وما يصطرع بداخله من مكنونات .

إلاّ أنّ الاهتمام بهذه الظاهرة بدأ يأخذ مكانه في بعض الرّوايات التي جسّدت الاغتراب المكاني والنّفسي نتيجة الواقع المأزوم سياسيّا و اجتماعيّا و أخلاقيّا ،و عدم القدرة على تحقيق الذات .

على هذا الأساس ،يظفر المتلقّي لدى قراءة مكان الاغتراب النّفسي بمتعة هي عبارة عن قيمة جماليّة تتأسّس عبر لغة شعريّة جميلة تعتمد على الوصف في التعبير عن الحيّرة و التساؤل تجذب متلقّيها لقراءة ما بين السطور .

روايات الحبيب السائح :

1–رواية الموت في وهران :

الشقة :

يتجسّد هذا اللّون من الاغتراب في شخصيّة "الهواري"حيث يدور الحديث بين ذاته ،لنقرأ هذا المقطع :" في آن واحد ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيّامي أتّتها كل ما يمكن أن ملأ حياة شخص مثلي إلاّ الفرح والحلم ؟ لا شيء إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كلّ زاوية في هذه الشقّة المحزونة بفراقاتي و ضياعاتي المتعاقبة ،وحدة تبتغي محاورتي وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها "[1]، والظّاهر أنّ الماضي يلازم شخصيّة "الهواري" ،وهذا الاغتراب هو عبارة عن صورة من صور حياته المليئة بالمآسي منها: مرض والدته بداء الإيدز و اغتيال والده... و هي دوافع تشعر البطل بالاغتراب النفسي في هذا المكان .

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 11

البيت :

عكس الكاتب في هذا المكان الحالة النفسيّة للشخصيّة الرئيسيّة نتيجة لحدث رسوبه المدرسي يقول:« كان للانكسار خطوات أمّي ،نحو غرفتها أزيز قضقضة انهيار في وجداني ظللت لا أخطئ رسم اتّجاه حركتها أيضا نحو المطبخ و البهو أو الحمام ،فيما أنا موجوع بندوب كبوتي الدراسيّة أتحسّسها في عقلي ،وروحي وجسدي ،ها قد عادت أدراجها فدخلت عليّ كان في عينها الاغترابي بقيّة من دمعة شارة للضياع استقمت ،واجهتني معاندة الوقفة ،وبصرامة نبرتها كما كانت لوالدي يوم دفعني إلى داخل المدرسة ،حصرت ظهري إلى جداري الأخير :هواري ،أنا مريضة ،أنت لازم تفكر في حياتك "[1].

يمكن ملاحظة البعد الاغترابي من خلال التّداعي الدّاخلي للشخصيّة عن طريق الحوار الداخلي لينطوي على نفسه،ويهرب إلى عالمه الخاص الذي ألقى به في وحل القلق والضياع و الحيرة .

مكان الاغتراب يسجّل الضّياع في مدينة الموت تجسّده شخصيّة البطل "الهواري" الذي يعيش في وحل الظلام منذ نعومة أظافره ،ليتولّد لديه جملة من المكبوتات من خلال تقنيّة الحوار الداخلي بطريقة تخيليّة تجعل القارئ يستلذّ متعة اكتشاف المضمر .

نستنتج إذن ، إنّ الروائي يهدف من خلال هذه التقنيّة تصوير عالم الشخصيّة وصهر هذه اللغة في بوتقة التخيّل الرّوائي ،ينوع من التمويه تدفع المتلقّي إلى الغوص في النص ،وتفجير الطاقة الجماليّة .

2– رواية تماسخت :

البيت :

تعد شخصيّة "كريم " من أبرز الشخصيّات التي عايشت بعمق تجربة الاغتراب المكاني ، وذلك منذ نزوله بالمغرب في بيت المكّاوي :" في بيت المكّاوي ،حيث قضى ليلته الأولى بعد عودتهما كان كريم

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 43-44

علّق همومه ،حركته ولغته على مشجب قدره ،وصعد إلى سقيفة السطح المشرفة على بحر وهران ،فتأمّل في المدى،فلفحت وجهه ريح الشّمال الباردة يحسّ رذاذها ينقش في عظامه حروق عزلته "[1] .

هذا المكان موحشا بالنسبة لكريم ،ممثّلا في حالته النفسيّة التي بدا من خلالها منكفئ على نفسه وهو يرى عوالم السكون و الضجر في المكان الذي هاجر إليه ،و هو يعيش وحشة غريبة .

الرباط :

لقد تفجّر اغتراب "كريم " وزميله " المكاوي " في مدينة طنجة ، حيث أصبح هائمان في دوّامة من الهموم والآمال ،ولعلّ هذا راجع إلى الهاجس الكبير الذي ظلّ يلاحقهما منذ نزولهما بهذا المكان يتمثّل ذلك في قولهما :" في أحد شوارع الرّباط ،نحو السور القديم تمشّى كريم و المكّاوي ليوم جديد أخير وقد حسما أمر رحيلهما بعد أنقفل الشهر على خيبتهما

- كأنّ الرباط ليست هي الرباط بأشيائها و بشرها !
- الوطن العربي و المثقفون العرب
- يا خويا مالك أنت و مالهم ؟
- استرجع خارطتهم تتبيّن فداحة ضيق الأفق ،والتفت إلى المفاصل المنصوبة ،وأنظر ظلمة الغياهب المهيّأة ليس سوى رايات القهر !
- هوّن عليك !سيمتصّهم الملح جميعا !
- إهانة تاريخيّة مستمرّة ،مذلّة إنسانيّة شامتة ،و اغتصاب وجودي سافر ! قدرنا على هذه الأرض ،يأس مدمّر وموت بطيء .

[1]– الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 166

هل تملك أنت شبرا واحدا تستطيع الحركة فيه بلا قيد !"[1] ،فشخصيّة " كريم " هي رمز للجزائر حيث عانت مرارة الغربة و قسوتها في البعد عن الأحبة ،و هذا ما عكس صورة اغترابه النّفسي لما يسود المجتمع المغربي من مذلّة ،وفساد أخلاقي ... كل هذا يضاعف الشعور بالاغتراب ،ويؤزّم الشخصّية نفسّيا في وطن مفروض عليه نتيجة ظروفه الصّعبة المتعلّقة بوطنه المفجوع.

إنّ الاغتراب المكّاني في رواية " تماسخت " يرتبط بإحساس البطل بحالة الضّياع ،فلا يجد صديقا يواسيه و يشاركه همومه إلاّ عالم مليئ بالضيق والألم ،وقد لجأ الكاتب إلى هذه التقنيّة ليقدّم أفكاره بلغة تخفي من المعاني أكثر ممّا تصرّح به ،والتي تؤدّي بالمتلقي إلى تحقيق لذّة القراءة ،والمتعة الجماليّة و ذلك بملأ الفراغات .

روايات مفتي بشير :

1– رواية غرفة الذكريات :

الحانة :

نلمس ظاهرة الاغتراب في هذا المكان بشكل جليّ حيث لم تكن غربة " سمير " مقترنة على ذاته أو مقتصرة على محيطه الذي يعيش فيه ،و إنّما امتدّت إلى الوطن ،وهي أشدّ أنواع الاغتراب ألما وحزنا لنقرأ ما يقول :" كان سمير قد غرق في الشرب حتى بدا يتكلم شعرا ،يتحدّث وكأنّه يقول أشياء ليست لها علاقة إلاّ بالشّعر ،كلمات كثيرة تشبه أحزان الإنسان البدائي ،وهو ينظر إلى الأفق فلا يفهم فيه إلاّ أنّه يعيش في كون فسيح بلا نقطة ضوء أو علامة طريق ...

[1]– الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 136

أتساءل :لماذا خلقنا في هذه النقطة بالذات من العالم ؟ هل لنتألّم ؟ هل لنشعر أنّ حياتنا سيّئة ؟ هل لننظر إلى الوجود على أنّه مجرد مأساة حقيقيّة ؟ هل لنتعذّب فقط ؟ أنا لا أعرف الأجوبة ،و لكن أشعر أنّ هذه النقطة من العالم مؤلمة جدّا و تؤلمني كثيرا .

أرد عليه بصوت منخفض :

هل تعتقد أنّ للجغرافيا دورا في الألم ؟ أليس الأحرى القول إنّ الألم هو هذا الذي نحسّ به نحن فقط ؟ أنظر من حولك ... ألا تشعر أنّ النّاس سعيدة وهائمة في عالمها الخاص ،لا تهتم بماذا سيحدث إذا ولا يعنيها مصير الآخرين "[1]،فالواقع كان إذن العامل الرّئيسي في اغتراب البطل ،إذ تشرّب كل ضروب الواقع السياسيّة والاجتماعيّة في مرحلة حساسّة تمتزج فيها المخاوف بالآمال لجيل عاش تراجيديا الحرب الجزائريّة .

يبدو أنّ مكان الاغتراب غارقا في عالم سوداوي عنيف من خلال شخصيّة "سمير عمران " ،وما يحسّ به من اغتراب في المكان الذي يتواجد به ،فالانفصال عن الذّات والواقع ،و من ثّم العجز عن تحقيق ما يرغب فيه .

المسجد :

يبدو هذا المكان هشّا بلا قيمة على حدّ قول البطل " لكن لأقل حقيقة لم تلمسني قط أشعة السّماء السّعيدة ،ولم يهتزّ قلبي لشيء خارق ،ولم أشعر أنّني في صلاتي كنت أخشع بحقّ كما يقولون هم عن الشعور الذي يسكنهم أثناء تأدية العبادة ،كنت صغيرا ،و لهذا أطرح أسئلة كثيرة لكن كنت أحسّ إحساسا عميقا بداخلي أنّني لا أحسّ بشيء ممّا يحسّون "[2].

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 66

[2]– المصدر نفسه ،ص 39

هكذا ،كان " رضا شاوش " في المسجد حين يؤدّي الصّلاة رفقة عائلته ،يشعر أنّ كل ما فيه ينكره غير مكترثين به ،و لعلّ حديثه عن هذا المكان مرتبط بالحديث عن حالته الروحيّة و النفسّية التي تجتمع فيها كل معاني الوحدة الموحشة والنيّة والضياع ،غارق في أسئلة لا يجد لها أجوبة .

يبدو أنّ مكان الاغتراب في رواية " غرفة الذكريات "موحشا ،و ذلك عبر الأوصاف المعتّمة والمحزنة الذي بدا من خلالها البطل ،الباحثة عن هويّتها المتناثرة بلغة جميلة تجعل المتلقّي يساهم في خلق نص جديد بناء على أفق توقعه .

2–رواية بخور السراب :

البيت :

في هذا المكان يبدأ اغتراب البطل المليئ بالمرارة و الألم يقول :« هكذا بدأت أجواء الحرب تقتل بداخلي أي رغبة ،اللّهمّ إلاّ الشّعور بالحاجة إلى الوحدة ،وأحيانا النّظر من شباك النّافذة ،وتأمّل الشمس التي تغيب يوجد شيء ما كان يسطر في الغيب حركة غير عادية في سير العالم ،و لكن من يرى؟ من يسمع ؟ من بإمكانه فهم ما يحدث هنا "[1] .

إنّ هذا السّبب وحده كاف لأنّ يشكّل بؤرة اغتراب حاد فكيف لو وجدت معه أسباب أخرى أبرزها نفور البطل من والده يقول :" كنت أتهرب من هذه الوضعيّة طوال فترة وجودي وأنا أقاوم سلطة والدي عليّ ،ولم أشكّ لثانية أنّ عالمه غريب عن عالمي ،وأنّ كل ما من شأنه أن يبعدني عنه هو الحل الأمثل لمشاكلي "[2] .

[1]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 101

[2]– المصدر نفسه ،ص 123

إنّ سلطة والد البطل التي ظلّت تلاحقه في كل مكان ،وتنغّص عليه حياته في كل وقت جعلته يفرّ من المنزل ويختار مكان الانفتاح الذي تمثّله الجدّة غير أنّه سرعان ما صدم بوفاة جدّته ،فالجدّة التي فتحت بيتها بالأمس ،تغلق بابها اليوم ،فبين انفتاح القلب ،وفقدان جدّته تبدأ غربته المكانيّة التي كانت مدخلا لاغترابه النّفسي لنقرأ هذا المقطع نموذجا على ذلك :" توتّر العالم بداخلي ،ماتت أحلام وصعدت بدلها إلى المقدّمة كوابيس في تلك الأيّام المجنونة ،الشعور بالخزي يستولي عليّ ، أشرب و أشبّ دون جدوى ،فلم أكن قادرا على إسكات أصواتي الداخليّة التي كانت تغتنم فرصة العزلة لتنهشني بعنف و تجدلني بلا رحمة" [1]

حانة :

لقد لعبت الحانة دورا مهمّا في توجيه الأحداث ،ففيها التقى البطل بأصدقائه يقول :" لم أعد أرى إلاّ مساحات مظلمة تحويني ،وأرضا مهجورة تحتويني ،توجّهت إلى حانة الأقواس حيث كنت من حين لآخر ألقي بروحي المنهكة هناك على الكونتوار أستمع إلى أحاديث المخمورين قبل أن يفقدوا عقولهم و يصعدوا إلى ما فوق" [2] .

تبدو صورة المكان متمزّقة إلى حدّ كبير ،فهي مغلّفة بالنظرة القاتمة ،مليئة بالألم ومثيرة للشفقة ، فالبطل منكفئ على نفسه ،يهرب إلى الحانة لينسى ما يحاصره من واقع قاس .

إنّ أهم ميزة لمكان الاغتراب النّفسي في رواية " بخور السراب " هو تصوير حالة الشخصيّة النفسيّة التي سقطت في وحل الضياع بلغة جذابة تجذب خيال المتلقي لملء الفراغات التي تحتجب خلف القراءة.

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 160

[2] – المصدر نفسه ،ص 155

رواية دمية النار :

الحي:

لقد كان اغتراب البطل النّفسي في أساسه ناجما عن أنانيّة المجتمع بأكمله ،فلا أحد يفكر بالآخر لذلك جاء كلامه مملوءا بمرارة الغربة معبّرا عنها بأصدق الأحاسيس يقول : " لم أكن أفعل أي شيء غير التسكّع في أحياء الجزائر العاصمة دون هدف محدّد ،لم أعد أتساءل عن معنى حياتي ،أو معنى الحياة بشكل عام ،تركت ذلك للزمن الذي سيقرّر ما يريد لي ،ووالدي الذي كان يموت بصمت لم يعد إلاّ فرجة يضحك عنها أهل الحي ،إلاّ هو كان سعيدا بوضعه الجديد ،رغم عمل أخي بالزنزانة إلاّ أنّه لم يكن يملك شخصيّة والدي الحادّة و الثّاقبة ،و التي كانت تجعل الجميع يهابون منا ،كنت مع كل ذلك أشعر بضيق ،الزّمن يجري بلا معنى ،الحياة ترقص بلا هدف ،والأحلام تتبخّر نهائيّا في ألياف دماغي ، وأنا بلا دراسة ،ولا عمل و لا أي هدف ،لم أعد أطيق نفسي حينها ،صرت أنتظر من الفراغ فراغات أكثر ،صرت لا أقدر على التمسّك بأي شيء ،كان وقتي يذهب هباء منثورا ،وعمري يتقلص في المشي و النظر بلا مبالاة لخطوات الناس التي ظلّت تبدو لي باستمرار تعيسة الخطوات التي أحسست حينها أنّها تمشي هي الأخرى باللامبالاة"[1]،يزداد اغتراب البطل كون اسمه جاء مناقضا لمسار حياته المليئة بالضجر،و الروتين و الأحزان لا سيّما شخصيّة والده القاسية الذي كان يعامل أبناءه بشراسة ،الأمر الذي جعله يدخل عالم الاغتراب ،هذا يبرز لنا بأنّ مكان الاغتراب كامن في الإحساس الخانق بالفقد والحرمان لدى الشخصيّة الرئيسيّة في رواية "دمية النار " .

إنّ المتأمّل في مكان الاغتراب يستشف مرارة و ألما و إحساسا قويّا بالضّياع ،و الاغتراب النّفسي بواسطة لغة مقمعة بدلالات الألم والحزن من خلال تجاوز ما يصرّح به النص إلى المضمر ، هنا يظهر دور المتلقّي في كشف الخفي ،و إتمام دلالات النص ،باعتبار هذه الأمكنة تحتاج إلى جهد لتأويلها .

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 48

صفوة القول ،إنّ نصوص الحبيب السائح و بشير مفتي جاءت طافحة بهذه التقنيات (التذكر – الحلم – الاغتراب النّفسي) حيث اغترفت تيماتها من أزمات الوطن و محنه بلغة إبداعيّة تثير في المتلقّي هاجس التوغّل في كنه العمل الإبداعي وتاليا إنّ جماليّة المكان لا تتجسّد فقط في تسمية الأمكنة وهندستها ،بل تتجسّد في الكيفية التي يعبّر الرّوائي عن ذلك الجمال بطريقة فنيّة تثير أفق توقع القارئ لاستكشاف هذه التّقنيات ،وفراغات النّص .

2–4– بلاغة المكان :

–البنية اللغويّة :

تعدّ اللغة " وعاء يصب فيه أي عمل إبداعي"[1] ،و هذا التميّز و الفرادة في بناء اللغة الجمالي و التشكيلي ،قد جعلها "مادة الأديب ووسيلته في التعبير ،فبقدر إتقانه الفني لها يكمن سرّ نجاحه " [2]وبهذا الكتابة الرّوائيّة "تشكيل لغوي قبل كل شيء ،والشخصيّات و الأحداث والزّمان والحيّز هي لبنات اللّغة التي بتشكيلها ،و لعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص (personne) تمثّلهم شخصيّات (personnage) ضمن أحداث بيضاء" [3].

من هذا التّصور ،أصبحت اللّغة في الرّواية الجديدة تنزاح عن التقريّرية والبساطة إلى لغة تحيل عن المسكوت عنه [4] وبذلك أصبح مكان اللغة يكتسب جماليّته من خلال طاقاته التعبيريّة والدلاليّة والإيحائيّة كونه عنصرا فنيّا يقف في مقدمة عناصر التشكيل السّردي من خلال تجاوز ما يصرّح به النص

[1]– حمدي نجاة ،شعرية اللغة في أعمال ياسمينة صالح الروائية "بحر الصمت " و " وطن من زجاج " أنموذجا ،مجلة الدراسات العدد السابع ،جوان ،2015 ،ص 136

[2]– صبحية عود زعرب ،جمالية السرد في الخطاب الروائي (م س) ،ص 173

[3]– عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية (م س) ،ص 168

[4]– ينظر :شهرزاد حرز الله ،الفن الروائي عند أحلام مستغانمي (م س) ،ص 239

إلى الفراغات ،بطريقة فنيّة تحرّك خيال القارئ للقيام بدوره الفعّال في ملئها ،وهذا ما تكشفه روايات الحبيب السائح ،وبشير مفتي .

روايات الحبيب السائح :

1– رواية الموت في وهران :

البيت :

ينقلنا الكاتب من خلال هذا المكان إلى عالم البطل المليء بالآلام ،ونلمس ذلك حين يقول:"استيقظت لي منها رائحة جسدها ،مثلها مثل طقمها من الذهب الخالص ، أساور من نوع مسبيعات ،وسلسلة رقبة و خواتم و أقراط و حزام مرتبة فوق خمار وردي ،و حومتني نشوة في غيم طفولتي المفقودة ،وداعبت بشكريها و سرابيتها فاستنشقت مرّة أخرى ،أريج نعومة كانت لبشرتها "[1]،لقد انتقى الكاتب كلمات مناسبة لحالته النفسيّة باستعمال قاموس خاص ،هذا القاموس أضفى نوعا من الجماليّة ،وحقّق سمة التكثيف تجعل القارئ يتخيّل الأشياء المتواجدة بهذا المكان .

وقد تمكّن الكاتب بواسطة اللّغة من إبراز البيت كمكان يتذكّر فيه أوجاعه بفقدان أمه "وهيبة بوذراع " ،فحضور الموت بشكله الفجائي أكسب النص صفة الحزن ،و يقول في مقطع آخر :" محنة حسنية قياسا إلى فواجعي أنا ،كانت أمر من أن تترجمها كلمات ،إذا استرجع أوقات الفراغ معها في شقتي أجدني كنت الطبيب النفساني برغم أنفي كانت هي اللّحظات التي تتفتح لي فيها بألم على ماضيها ،وفيما عاداها غالبا ما حدّثتني عن مستنقعات حياتها الليليّة "[2]،و بهذه اللّغة استطاع الكاتب توصيل أفكاره بطريقة تخيليّة تجعل المتلقّي يستكشف سرّها .

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 54

[2]– المصدر نفسه ،ص 73

القبر :

إنّ أوّل ما يستوقفنا في هذا المقطع تلك اللّغة التي تثير الحيرة لدى القارئ ،وتخلق متعة التخيّل فيلجأ إلى عملية التأويل لسدّ الفراغ ،وتحقيق متعة الاستكشاف يقول :" و فيما عانيت أنّه كان لا يزال بين القبرين متّسع يكفي لضمّ قبر أمّي :" لم لا يكون قدري قيّض لي أن أكون أنا بينكما ؟" أحسست همسها في ظهري ،أنّه تعذّر عليها أن تكون إلى جوارهما ،بل صوتها أيضا :" قل لهما ! فنقيت لذاتي أكثر ممّا لجدي ،أن يكون لذلك علاقة بطبيعة موتها ،قطعا فلا يوجد في كون البشر مستقرّ أكثر مسامحة لهم ،على زلاّتهم من حضن أمهم الأرض "[1] ،فلغة المكان فاترة كونها تعبّر عن حالة البطل النفسيّة نتيجة الآلام المتتابعة التي تعرّض لها ممّا ولّد لديه ضربا من الشعور المأساوي المشحون بالحزن والحس العاطفي المرهف ،فلغة المكان ذات بعد مأساوي ناتج عن وقع الصّدمة .

2– رواية تماسخت :

مطار قرطاج :

من المعالم البارزة في تونس ،فهو المطار الذي نزل به كريم فهاهو يقول :« نزل كريم في مطار قرطاج محاصرا بمخاوفه من خيبة ثانية ،و كان ما إن تجاوز شرطة الحدود على عكاز توصية المكاوي إلى صديقه بن سالم رئيس اتحاد الكتاب " الرجاء التكفل بصديقنا كريم حال وصوله حتّى نشب سمعه صوت مذيعة المطار "[2] ،لجأ البطل إلى هذا المكان هروبا من مخاوف حاصرته ،لذا تبدو نبرة الحزن و الشعور باليأس بادية عليه ،من هنا نراه يعمد إلى الصّمت تعبيرا على حال الذّهول بلغة تخفي من المعاني أكثر مما تصرّح به .

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 121

[2]الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 193

البيت :

يشكّل هذا البيت مكان التذكّر بالنسبة للبطل من خلال ذلك الزخم من الآلام التي حاصرته يقول :" في بيت المكّاوي ،حيث قضى ليلته الأولى بعد عودتهما كان كريم علّق همومه ،حركته و لغته على مشجب قدره ،وصعد إلى سقيفة السّطح المشرفة على بحر وهران ،فتأمّل في المدى ،فلفحت وجهه ريح الشّمال الباردة يحسّ رذاذها ينقش في عظامه حروف عزلته "[1] ،إنّ اللّغة في هذا المقطع جاءت لخدمة المكان ،بحيث تعدّ تلميحا لما يمارسه الكاتب على سطوة المكان ،فبإمكانه أن يتفنّن في صنع الكلمات كيفما شاء ليتيح للقارئ هم قراءة ما بين السطور .

ونتيجة لحالة البطل النفسيّة صعد إلى سقيفة السّطح لتذكّر رحلته مع الواقع المرير ،الذّات ،وهران التي تسكن جوارحه ،إنّها رحلة الشّتات التي عايشها كغيره من الصّحفيين ،ونتج عن ذلك ضياع بين واقعه في الغرفة ،وواقع وطنه المفجوع .

3– رواية زهوة :

الخلوة :

تشكّل الخلوة ذلك المكان الذي يختلي فيه البطل مع النّفس ،حينما يبدأ ذلك الحوار الداخلي فهو بالنسبة للبطل مكان لبثّ همومه ،ونلمس هذا في قوله :" وضع عبد النّور خلال هجعته الأخيرة في الخلوة ،القلم و السجل السابع عشر جانبا ،و اسند ظهره إلى الجدار ،منتظرا عودة رضوان فعاودته لسعات سقمه أشد وخزا في أقصى مفصل من جسده فذرفت عيناه المحدّقتان في المطلق دمعتي وهن امتصّت أثرهما جذور شعر لحيته المشتعل ،لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طيلة عشرة أعوام ،كأنّها ساعات عابرة ،أو على دنيا مثل سراب كان سيغادرها ،فإنّه امتلأ بالقّناعة والرّضا ،ولا

[1]– الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 193

حسرة على عافية أحسّها راحت مثل شمعة تذوب ،فثقلت عنه حواسه ،وخانته العبارة و خذله الخيال»[1] إنّ المتأمل لما ورد في هذا المقطع لا يلمس المكان بوجوده الهندسي ،وإنّما يلمس ذلك المكان الذي يحمله الخيال عن طريق الذّاكرة تحكمه لغة تحتاج إلى متلق قادر على استنطاق النص ،وإظهار جماله التعبيري.

يكشف هذا المكان عن حالة اليأس التي انتابت "عبد النور " بعد فقد زوجته وابنه الذي كان جنينا في رحمها من طرف جماعات متطرّفة ،فهو يعيش حالة الرّضا بالرغم ما أصابه ،أمّا عن اللّغة فهي تنحو نحو جمالي حتىّ تستدرج القارئ لتقديم التّأويلات ،وملء الثغرات

روايات بشير مفتي :

1– رواية غرفة الذكريات :

الحانة :

تجاوز الرّوائي الوصف الهندسي للمكان ،ليبرز لنا حالة البطل ،فالحانة التي جمعت "عزيز مالك " بأصدقائه تتّسع إلى حدّ الانشراح كلّما زادت نشوته ،وتضيق حدّ الكآبة كلّما تذكّر همومه وانكساراته يقول :« كثيرا ما خلقت في الخمّارة هذا الشعور الغريب بالانتماء إلى ناس مختلفين ،ناس لا يربطهم بالحياة إلاّ خيط واهن كخيوط بيت العنكبوت ،خيط سحري يجعلهم عبر الحانة يستعدون أوهاهم الجميلة عن أنفسهم ،و يسقطون عنهم الأوهام السوداء لغيرهم ،الحياة هي كما قال لي جمال كافي : "نسيان كامل للحياة "

هل هي لحظة هروب مضمرة تفصح عن نفسها بهذا الشكل ؟شعور لا تفسير له بالكآبة التي يحبّها الشعراء ؟ لأنّها تسقي أرواحهم الميّتة بنور الشعر ،وأكاليل الكلمات السّاحرة "[2].

[1]– الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 5

[2]–بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 35

بواسطة هذه اللّغة المكثّفة استطاع الكاتب خلق وشائج تصويريّة في ذهن المتلقّي ،لتتكوّن لديه صورة عن هذا المكان " الحانة " المملوء بالثغرات ،في مقطع آخر يقول :« أحاول أن استجمع خيوط روحي في خيط واحد ،وأنظّم فوضى الأشياء الصّامتة ،و التي رغم ذلك أشعر أنّها على وشك أن تنفجر في أي لحظة كبر كان غاشم في شكل حكاية أو حلم أو كابوس لم ينتبه بعد ،وحاضر في كل زاوية»[1] ،إنّها لغة تتداعى فيها الكلمات ،ويكتنفها الغموض ،لتعبّر عن مشاعر الحزن التي تغمر قلب البطل نتيجة مأساة جيله الفظيعة ،و أقدراهم المأساويّة .

عبر هذه اللّغة يتعايش القارئ مع المكان ، من خلال استكشاف عوالم جديدة تدعو المتلقّي للتفاعل مع النص .

2– رواية بخور السراب :

الحانة :

نلاحظ أنّ هذا المقطع يعكس حالة البطل المليئة بالكآبة بلغة مشحونة بطاقة دلاليّة تنسجم مع توتّره الدّاخلي ،في هذا السّياق يقول :" كنت أشعر بانقباض كان وجهي يشحب ،و قلبي يذبل ،كنت أحسّ باختلاط عجيب الروح تتفتّت على آخرها ،والجنون يدقّ على باب رأسي أسمع الرّصاص خلفي لا أنظر للمرآة المواجهة لي ..."[2] ،جاء المكان في هذا المقطع مملوءا بشحنة حزينة ،حيث حاول الرّوائي أن يكشف من خلاله عن إحساس البطل بالمكان عانى المصاعب من والد قاس لا يعرف حقّ الأبوّة وتاليّا،كانت لغة المكان يكتنفها الحزن .

[1]– بشير مفتي ، غرفة الذكريات (م س) ،ص 103

[2]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 18

يقول في موضع آخر :" حانة الأقواس التي يخبو صخبها ،عيني خيرة الذابلتين ،اسقني من جديد با خيرة ،زجاجتي فارغة ،الرّصاص من خلف ، لم أسأل من قتل في تلك اللحظة المضنيّة من الحياة السكينة تنزل على المحارب عندما يتوقّف ذوي الحرب الصمت يلق كامل أجزاء روحي .

الضوء يخترقني

أرى ميعاد متفتّحة كوردة تأتي للعالم "[1]

رسم لنا السارد من خلال هذا المكان صورة بصريّة بلغة شعريّة تنقل أحاسيسه وأفكاره ،ونلمس شعورا قويّا اتّجاه الحانة التي يلجأ إليها البطل ليفرغ همومه ، لم تعد الحانة التي يعرفها الجميع بمعناها العادي بل تعدّت لتحمل مشاعر الحب والإخلاص لحبيبته "ميعاد" .

المقبرة :

مكان الترحم والذّكرى بالنسبة للبطل خاصّة بعد أن فقد والده ،فها هو يقول :" صرت أذهب إلى المقبرة عاديا بعد وفاة والدي أجلس هناك لساعات وساعات ،متأمّلا ذلك السكون المجرم ،ذلك الفراغ الكبير الذي يؤثّثه الموتى بصمتهم اللاشيء ،العدم ،الأبديّة والخوف ،تنزل علي المشاعر من كلّ الجهات ،وتتركني بين مجيء و ذهاب ،و حضور و غياب "[2] .

إنّ أوّل ما يثيرنا في هذا المقطع تلك اللّغة الشعريّة التي تجذب القارئ للغوص في سرّ إيحائها نتيجة الوقع الذي تحدثه ،فلغة المكان تضع القارئ أمام عالم روائي يسكنه الألم بفواجعه نتيجة وفاة والد البطل.

[1]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 21

[2]– المصدر نفسه ،ص 42

وما يلاحظ على لغة المكان تشخيص مشهد حزن البطل الغارق في جو من الاكفهرار والحزن تمنح المكان قيمة جماليّة و دلاليّة مصدرها اكتشاف المضمر .

3– رواية دمية النار :

البيت :

في هذا المكان ينطلق خيال البطل متذكّرا طيف رانيا "بتّ ليلتي تلك أحلم برانيا مسعودي...كان تثري الغريب ،وتيهي الكبير بلا غاية أو هدف أو صلاتي لنقطة البدء أي إلى رانيا التي زرعت وحدها تلك البذرة العصيّة على التصنيف ...الحبّ لا نعرف ماهيته ،لكن يمكن الإحساس به هذا ما قعدت أقوله لنفسي ليلا و أنا أبحر في خيالي الجامح الذي نشط فجأة ،و راح يرسم خيوطا من حرير وأفاقا واسعة لا تحدّد "[1] ،ما يلاحظ على هذا المقطع يجد أنّ "بشير مفتي " قد خلق جوّا حميما باستخدامه لغة شعريّة ،فعن طريقها رسم حبّ البطل لرانيا مسعودي ، ونقل إحساسه اتّجاهها ليتمكّن من نقل حالته بلغة رقيقة مطعمة بعبارات جذّابة ،لنقرأ الحوار التالي:" ما الغاية من الحياة ؟ يكفني أن ينبض القلب بتلك السرعة الخاطفة حتى تقول هذا هو المنتهى...

هذه هي بداية الحياة ونهايتها ،لم أنم إلاّ و أنا أقنع نفسي أنّني لابدّ من العودة لتلك المرأة والحديث معها "[2] ،وقد كان البيت بالنسبة للبطل يمثّل القاعدة لأحاسيسه ومشاعره اتّجاه حبّه النرجسي "لرانيا " عبر اختلاجات نفسيّة مضمرة تتميّز بجماليّة الوقع .

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 60

[2]– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

الشارع :

يصف "بشير مفتي " من خلال هذا المكان حالة البطل رفقة صديقه يقول في هذا الشأن : " أثناء الطريق لم يكلمني سعيد بن عزوز ،و بداخلي استيقظت الأسئلة ،والذكّريات القديمة ،مواجهتنا ونحن صغار ،أشياء من قعر الماضي الطّفولي البعيد أشياء أهملتها عن وعي وأخرى بقيت لصيقة "[1].

ما يلاحظ على هذا المكان تلك النظرة الرّماديّة القاتمة التي جعلت البطل يعيش حالة يأس ونفور ،كل ذلك ضمن نسيج لغوي حزين تستمدّ أصواتها من وهج الألم ،وهو ما يضفي عليه طابع الجماليّة المنبثقة من الفراغات ،و هو الجانب المظلم و المسكوت عنه من حياة "رضا شاوش" ،و صديق طفولته "سيعد بن عزوز " الذي يضمر له العداوة منذ نعومة أظافره .

إنّ هذا المقطع بما يتضمّنه من لغة آخادة قدّم متعة المقروء من حيث درجة الانفتاح على أفاق المعنى لتأسيس أفق انتظار جديد .

وبالجملة ،لقد شكّلت روايات "الحبيب السائح" و بشير مفتي عالما لغويّا متدفّقا يجسّده المكان في زحمة واقع يسوده بركان متفجّر من الآلام والمخاوف ،من خلال ما كان يسرده من أحداث قصد استمالة القارئ نحو تأويل النص ،و كشف الخفي منه .

– الصورة الفنيّة :

تعد الصورة الفنيّة لون من ألوان التنميق الجمالي ،في التّعبير عن المشاعر و الأحاسيس إذ " بواسطة التصوير يتم استنطاق المعاني الكامنة في الذهن و إخراجها إلى الواقع المادي في تعبير مميّز ،و إيحاء دلالي خاص " [2] ،فعن طريق الصورة يشكّل الكاتب أحاسيسه ورؤاه في قالب فني متميّز ،فالصورة إذن " هي

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 52

[2]– حفيظة عبداوي ،التصوير الفني في الإبداع الأدبي ،مجلة عود الند ، ع 94،جامعة سيدي بلعباس ،2014 ،ص 1

أداة الخيال ،ووسيلته الهامة التي يمارس بها ،ومن خلاله فاعليّته ،وتفاعله بواسطة التركيب اللغوي للمتلقّي"[1] وقد لجأ الكاتب إلى هذا اللّون ،و حاول أن يتمثّله في كتاباته قصد إرباك القارئ و إدهاشه فنيّا فتكشف له جانبا من المعنى ،و تضمر له جانبا آخر ،و عندئذ يتّضح له ما بطن .

من ثم ،تغدو بلاغة المكان من خلال توظيف الصورة هي ضرب من الجمال بما توحي به من أثر ناتج عن فعل المكان في الذات القارئة ،و هي من خلال هذا الجمال الفنّي تتيح لقارئها فرصة قراءة ما بين السطور من خلال ترك بعض الفراغات للمتلقّي كي يملأها بخياله الأخّاذ [2]،وهذا ما نحاول إبرازه من خلال روايات الحبيب السائح و بشير مفتي .

روايات الحبيب السائح :

1– رواية الموت في وهران :

البيت :

لقد ترك هذا البيت ألما كبيرا في نفسيّة البطل ،وهو يتذكّر طيف والدته في كل مكان ،فها هو يقول :" استيقظت لي منها رائحة جسدها مثلها مثل طقمها من الذهب ، أساور من نوع مسبيعات وسلسلة رقبة و خواتم و أقراط و حزام مرتّبة فوق خمار وردي ،وحوّمتني نشوة في غيم طفولتي المفقودة ، وداعبت بشكيرها و سرابيتها فاستنشقت مرة أخرى ،أرج نعومة كانت لبشرتها " [3] نلمس في هذا المقطع صور نذكر صورتين :

[1]– عبد القادر عميش ،الخطاب بين فعل التثبيت و آليات القراءة مركزية البنية و امبرالية الدلالة ،دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ،تيزي وزو ،دط ،دت ،ص 8

[2]– ينظر : دزيرة فتيجة ،الأثر الجمالي في تلقي القصة القرآنية ،مجلة دراسات أدبية ، ع 12 ،جامعة الجزائر ،2011 ،ص 139

[3]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س)،ص 54

الصورة الأولى : " :« استيقظت لي منها رائحة جسدها " نلاحظ في هذا التشكيل الاستعاري تناقضا بين (استيقظت ≠ الملابس) ،الكاتب يخرق أفق توقّع القارئ ،فالمشبه به محذوف (الإنسان) المشبه موجود (الملابس) ،القرينة (يلبس) ،فالاستعارة مكنية .

هذا المقطع طافح بدلالات الاشتياق و الحب و الحنين ،أي تألمّ البطل لوفاة والدته وافتقاده للحنان و الحب .

الصورة الثانية : " وداعبت بشكيرها " المشبه به محذوف (الطفل) ،المشبه (بشكيرها) ،القرينة الفعل (داعب) ،تدلّ هذه الاستعارة المكنيّة على شدّة تعلّق "الهواري " بوالدته .

مداعبة ⟵ العبث ⟵ المزاح ⟵ هزال

و من ثم ،صورة المكان تحمل دلالة الشوق و المحبة.

المقبرة :

ذلك المكان الذي نتذكّر فيه موتانا ،وقد شكّل بالنسبة للبطل مكان للترحم على والدته يقول البطل : :" و فيما عانيت أنّه كان لا يزال بين القبرين متّسع يكفي لضمّ قبر أمّي :" لم لا يكون قدري قيض لي أن أكون أنا بينكما ؟" أحسست همسها في ظهري ،أنّه تعذّر عليها أن تكون إلى جوارهما ،بل صوتها أيضا :" قل لهما ! فنقيت لذاتي أكثر ممّا لجدي ،أن يكون لذلك علاقة بطبيعة موتها ،قطعا فلا يوجد في كون البشر مستقرّ أكثر مسامحة لهم ،على زلاّتهم من حضن أمّهم الأرض "[1] نستكشف في هذا المقطع صورة :" لم لا يكون قدري قيّض لي " مجاز مرسل ،لأنّ الذي يقيّض ربّ القدر، العلاقة مسببيّة .

[1]– الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 121

ولعلّ المتلقي ،وهو يتأمّل هذه الصورة ،يدرك أنّ القدر أخذ منه أمّه ،ولم يتح له فرصة أن يكون بجانبها مادام أجله لم يحن بعد .

قدر ⟵ قضاء ⟵ وقت الشيء

من ثم فالصورة تدل على الخيبة و الانكسار .

إنّ التشكيل الاستعاري للمكان في رواية " الموت في وهران " يحيل على حالة الحزن التي يعيشها البطل جرّاء ما أصابه من مأساة تؤثّثه لغة مرهفة مجسّدة بشكل خفي تباشرها ذائقة المتلقّي قي بناء أفق جمالي .

2– رواية تماسخت :

البيت :

مثل هذا المكان يقصده البطل للتخفيف عن نفسه من خلال ذلك الزّخم من التساؤلات التي كان يطرحها حين يختلي بنفسه يقول البطل : :" إذا احتلّ كريم الغرفة ،و أحكم غلق الباب بدّد أي أثر أي ورق على طاولة ،مبقيا القرعة و الكأس ،آلة التسجيل وكميّة من الجبن والزيتون و البصل الطري ... لكن نصيبا من الحزن أيضا »[1] ،يتضمّن هذا المقطع صورة استعاريّة تدور حول علاقة البطل بوطنه ،لكنّ هذه العلاقة تدلّ على الحزن والتضجّر ،ويظهر هذا في قوله :" ...نصيبا من الحزن " ،حذف المشبه به (الشيء) ،واستحضر بعض لوازمه ،و هو الفعل (أبقى) على سبيل الاستعارة المكنيّة ،و من دلالات صورة المكان :

- شدة أسف البطل ،و عمق حزنه
- عدم قدرته على تحمّل الواقع الأليم

[1]– الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 5

الشارع :

مكان يمنح البطل سعة الانفتاح والإطّلاع لقضاء حاجاته ،فها هو يقول :" ثم استدار إلى أسفل الشارع الممتد ،تسافر فيه أنواره المنخولة متباعدة مثل ريوق هلاميّة سيارة ذاهبة لم تتوقّف للضوء الأحمر ظنّ بها عاشقين عائدين من سهرة ،سافرا رجال أمن ،عصابة ،جماعة مسلّحة مريضا منقولا إلى مستشفى مجنونا سارقا

أنت ؟ هذه ،لا!

كما ترك وهران منذ غادرها ،لا تزال تلبس أنوارها اللّيلية كترصيعه قفطان على جسم تلمسانيّة محتفية "[1] .

إذا تأمّلنا هذا المقطع نجد :"لا تزال تلبس أنوارها اللّيلية كترصيعه قفطان "هي استعارة مكنيّة فمدينة وهران شبّهها الكاتب "بالإنسان " ،لكنّ الكاتب لم يذكر "الإنسان " بل ذكر لازمة من لوازمه (الفعل يلبس) .

و في الصورة نفسها "تشبيه ،عناصره المشبّه "أنوار " ،المشبّه به " ترصيعه قفطان "،وجه الشبه "الجمال و الإشراق" ،حيث قدّم الكاتب هذه الصّور في نسق جميل ،وفي ذلك عدّة دلالات خفيّة :

- تصوير مدى جمال مدينة وهران
- شدة تعلقه بهذه المدينة
- إحساسه بالغربة و الوحشة
- جمال المنظر
- الحياة الصاخبة

[1]– – الحبيب السائح ،تماسخت (م س)،ص 14

- علو قدر مدينة وهران

نستطيع القول بأنّ الصّورة الشعريّة للمكان في رواية "تماسخت " جاءت لتبرز محنة البطل في فترة العشريّة السّوداء ،إذن فالصّورة ههنا تفتح أفاقا للتأويل مقابل استكشاف الوقع المميّز للغة .

3– رواية زهوة :

مكان الخلوة :

هذا المكان يختلي فيه "عبد النور " يتذكّر مآسيه من خلال جملة من الارتدادات من الحاضر إلى الماضي يقول :" لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طلية عشرة أعوام ،كأنّها ساعات عابرة ،أو على دنيا مثل السّراب كان سيغادرها ،ولا حسرة على عافية أحسّها راحت مثل شمعة تذوب فثقلت عنه حواسه ،وخانته العبارة ،وخذله الخيال "[1] ،هذا المقطع مليء بالصور الموظّفة من قبل الكاتب نكتفي بذكر صورتين :

الصورة الأولى : تشبيه " لا حزنا على سعادة أخرى مختلفة عاشها مع عالية طلية كأنّها ساعات عابرة "أركانها " : مشبّه :سعادة – مشبّه به : ساعات عابرة – الأداة :كأنّ ،وجه الشبه محذوف سرعة مرور السعادة من دلالات هذا التشبيه :

- تصوير حالة انكسار البطل جرّاء فقدان زوجته
- الروح المعنويّة التي لا تعرف الانهزام
- عزمه على نسيان آلامه

الصورة الثانية : "خنته العبارة " شبّه العبارة بإنسان يخون حذف المشبّه به "الإنسان " ،و ذكر لازمه من لوازمه الفعل " خان " وبناء على ذلك ،فالاستعارة مكنيّة ،في ذلك عدّة دلالات :

[1]– الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 5

- عجز البطل عن الإفصاح عن مكنوناته
- حالة الاستنفار التي يعيشها البطل أمام الواقع

استعان "الحبيب السائح " بالصّورة الشعرية لإبراز المسحة الجماليّة الحزينة للمكان الذي يكشف عن التناقض الحاصل بين واقع البطل وأحلامه تحت تأثير التجربة المريرة التي عايشها .

روايات بشير مفتي :

1– رواية بخور السراب :

الحانة :

يرتبط هذا المكان بمجموعة من الصّور تكشف الواقع المزري للبطل ،ندلّل على ذلك بهذا المقطع: "كنت أشعر بانقباض كان وجهي يشحب ،و قلبي يذبل ،كنت أحسّ باختلاط عجيب الروح تتفتّت على آخرها ،والجنون يدقّ على باب رأسي أسمع الرّصاص خلفي ،لا أنظر للمرآة المواجهة لي "[1] ،عند تأمّل هذا المكان تصادفنا حالة البطل الكئيبة بفضل علاقته المتوتّرة مع أبيه ،إنّ الكاتب يعرض صورا حزينة تعرب في حقيقتها عن نفسيّة منكفئة على ذاتها نتيجة ما يحاصره من واقع قاس .

نلمس في هذا المقطع صور تشخيصيّة نكتفي بذكر صورتين :

الصورة الأولى : " قلبي يذبل " حذف المشبّه به (النبات) و أبقى على أحد لوازمه و هو الفعل (يذبل) على سبيل الاستعارة المكنيّة .

و الصّورة الاستعاريّة الثانية : قوله دائما " الجنون يدقّ " ،حذف المشبّه به "الإنسان " ،و أبقى على لازمة من لوازمه ،و هي الفعل "يدقّ " ،و من دلالات هاتين الاستعارتين :

[1]– بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 18

- إحساس البطل بالانكسار اتجاه هذه الفتاة الملائكية القلب
- عدم قدرة البطل على نسيان آلامه
- إحساسه بالضياع

البيت :

هذا المكان ليس مجرّد مكان للألفة فحسب ،بل ينهض بالأحاسيس والمشاعر ،في هذا السياق يقول البطل :" توتّر العالم بداخلي ،ماتت أحلام ،وصعدت بدلها إلى المقدّمة كوابيس في تلك الأيّام المجنونة ،الشعور بالخزي يستولي عليّ ،أشرب و أشبّ دون جدوى ،فلم أكن قادرا على إسكات أصواتي الداخليّة التي تغتنم فرصة العزلة لتنهشني بعنف »[1] .

الصّورة الأولى : "ماتت الأحلام " حذف المشبّه به (الإنسان) ،و أبقى على لازمة من لوازمه هي الفعل (مات) على سبيل الاستعارة المكنيّة .

الصّورة الثانية :" تنهشني بعنف " شبّه الكاتب العزلة بحيوان ينهش ،حذف المشبّه به "الحيوان " و أبقى على لازمة من لوازمه هي الفعل "ينهش" على سبيل الاستعارة المكنيّة .

تعمل الدلالة الاستعاريّة على جعل المكان استفزازي يخترق أفق انتظار القارئ ،و يثير نظره لتلقي جمالي ،من ثم ،نفقد كلمة "حلم " في هذه الاستعارة خاصيتها التي تتميّز بها من مثل منام ،رؤيا ،أمل إدراك ،و تكسب إحدى الصفات التي تلاحق الإنسان و هي (الموت) ،وإلحاق الموت بالحلم يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعاريّة ،لأنّ الموت مرتبط بالإنسان ،و عليه لا يمكن للأحلام تموت ،فهذا دلالة على شدّة أسف البطل على زواج ميعاد ،وتاليا انكسار أحلامه .

[1]– بشير مفتي ، بخور السراب (م س) ،ص 160

أمّا كلمة " تنهشني " فتعني التمزيق ،التقطيع ،الهلاك و إلحاق النّهش بالحلم يكسب هذه الكلمة دلالتها الاستعاريّة ،لأنّ النّهش مرتبط بالحيوان ،و عليه لا يمكن للأحلام تنهش ،فهذا دلالة ضياع الحق في خضم انتشار الظلم .

2– رواية غرفة الذكريات :

حانة :

لقد وظّف الكاتب هذا المكان في كل أجزاء الرّواية للكشف عن دواخل الشخصيّة ،لنقرأ هذا المقطع : " أجلس في بار غير بعيد عن البريد المركزي ... بار صغير يشبه غرفة في مغارة ،شكله جميل وقليل الإضاءة ،بالكاد ترى الناس الذين يجلسون غير بعيد عنك ،لكن لا أهتم بهم ،و من زمن بعيد ضاع ذلك الخيط الرابط بيني و بين الجميع لقد انكسر الحلم" [1]،و الملاحظ أنّ هذه الصور الاستعاريّة كلّها استعارات مكنيّة .

الصّورة الاستعاريّة الأولى : "ضاع ذلك الخيط الرابط " شبّه الخيط الرابط بالإنسان ،حذف المشبّه به " الإنسان " ،و أبقى على لازمة من لوازمه الفعل (ضاع) .

الصّورة الاستعاريّة الثانية :" انكسر الحلم " شبّه الحلم بالشيء الذي يتكسّر ،حذف المشبّه به " الشيء" ،و أبقى على لازمة من لوازمه الفعل "تكسّر " ،و من دلالات هاتين الاستعارتين :

- توحي بالألم و الحزن اللاّمتناهي ... كل هذه الاستعارات المتواجدة في هذا المقطع تتشابك لتبرز حالة الشتات التي يعانيها البطل ،حيث أنّ حالة الضياع ،الانكسار تعكس واقع البطل في هذا المكان.

[1]– بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص103

من ذلك قوله أيضا :" رغم ذلك أنّها على وشك أن تنفجر في أي لحظة كبركان غاشم في شكل حكاية أو حلم أو كابوس لم ينته بعد ،وحاضر في زاوية "[1].

فالصّرة الأولى : تشبيهيّة أركانها :المشبّه : إنفجار الخيوط – المشبّه به :بركان غاشم – أداة التشبيه: الكاف أمّا وجه الشبه :قوة الانفجار و ضخامته .

الخيوط التي يقصدها الكاتب هي تلك الآمال التي يطمح تحقيقها شبّهها ببركان غاشم الذي هو جبل النّار ،لكن ما وجه الشبه بينهما؟

إذا تمعنّا جيّدا هذه الصّورة التشبيهيّة ،فإنّنا نلمح من ورائها أبعاد دلاليّة يريد أن يؤكّد من خلالها الرّاوي أنّ أحلام البطل أشبه ببركان ،ليكشف أنّ كل الذي حدث من تراجيديا و عنف يدلّ على سلبيّة الواقع فالكاتب استعمل التشبيه ليجسّد واقعا اجتماعيّا مزريّا بلغة فنيّة مكثّفة تثير خيال القارئ

الصّورة الثانية :" على وشك أن تنفجر " شبّه الكاتب الخيوط (بالبركان) ،حذف المشبّه به " البركان " ،و أبقى على لازمة من لوازمه هي الفعل "ينفجر " على سبيل الاستعارة المكنيّة .

تمثّل هذه الصّورة واقع البطل المظلم ،و المفعم بالأحزان ،إذ لا يملك سوى الركون و الاستسلام .

إنّ صورة المكان في رواية :غرفة الذّكريات " تجسّد عالم البطل الموحش المليء بدلالات الشّتات وهنا تظهر قدرة الكاتب الفنيّة ،فهو يؤكّد مشهدا بمشهد أو صورة بصورة ،من ثم خرج المكان من بنائه الجغرافي إلى بنائه الفنّي الاستعاري بلغة مشفّرة تحيل إلى معان خفيّة .

[1]– بشير مفتي ، بخور السراب (م س) ،ص 160

3– رواية دمية النار :

البيت :

إنّ هذا المكان هو مكان نفسي يعبّر على الحالة الشعوريّة لصاحبها ،وهذا ما يعكسه هذا المقطع: " بتّ ليلتي تلك أحلم برانيا مسعودي ...كان تثير الغريب ،وتيهي الكبير بلا غاية أو هدف أو صلاتي لنقطة البدء أي إلى رانيا التي زرعت وحدها تلك البذرة العصيّة على التصنيف ...الحبّ لا نعرف ماهيته ،لكن يمكن الإحساس به ،هذا ما قعدت أقوله لنفسي ليلا و أنا أبحر في خيالي الجامح الذي نشط فجأة ،و راح يرسم خيوطا من حرير "[1] يحتوي هذا المقطع على مجموعة من الصّور المتتابعة نذكر:

الصّورة الأولى : "زرعت وحدها تلك البذرة العصيّة " ،فالمقصود ليس المعنى القريب المباشر وإنّما وراء زرع البذرة ،و تلك هي الرّوعة في التعبير ،فالبطل أراد أن يبرز طبيعة علاقته مع رانيا ،فعبّر عن ذلك لزرع بذرة عصيّة ،و هي كناية عن المجافاة .

الصّورة الثانية : "راح يرسم خيوط من حرير " لم يصرّح فيها بالمشبّه به (الإنسان) ،وحضرت قرينة ،و هي الفعل " يرسم " نلاحظ أنّ غياب المشبّه به يصنع نوعا من الانفتاح القرائي ليثير أفق المتلقي لاستنطاق المسكوت عنه .

تفقد كلمة "خيال " في هذه الصورة الاستعاريّة المكنيّة خاصيّتها من مثل :رؤية ،صورة ،و تكسب إحدى ميولات الإنسان وهي الرسم ،وحضور الخيال دلالة على عمق العلاقة التي تربط البطل "برانيا مسعودي " ،و ما يحيط بها من مشاعر ممثّلة في الحبّ والشغف و المحبّة .

[1]–بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 60

المدينة :

شكّلت المدينة بشوارعها المكان الذي تجري فيه أحداث الرّواية يقول البطل : "كانت تبدو لي سيرتي أشبه بسيرة هذه المدينة الملطّخة بالأحلام و الأوهام الكثيرة ،لشدّة ما كنت أشعر بأنّني مثلها لا أملك أصلا أجذر بداخله ،مدينة أشبه بالحلم الكابوسي أو الكابوس الحلمي تنام بحسرة ،و تنهض بألم تنتظر شيئا ما ينقذها من هلاكها المحتوم "[1] ،هذا المقطع يتضمّن نماذج من صور نذكر :

الصّورة الأولى : تشبيه المشبّه :سيرتي ،المشبّه به :المدينة الملطّخة بالأحلام ،أداة :أشبه ،أمّا وجه الشبه كثرة تطلعه للمستقبل .

السيرة التي يقصدها الكاتب الوسط الذي يعيش فيه أشبه بمدينة ملطّخة بالأحلام،لكن ما العلاقة بينهما ؟

إذا تمعنّا في هذه الصّورة ،فإنّنا نكتشف دلالات يضمرها الكاتب ،فالمحيط هنا متعفّن ،و النّاس بؤساء لا يحملون أي شيء .

و بناء على ذلك، تصبح سيرته موصوفة بهذه الصّفات : دنس و رجس تتشكّل الصّورة الشعريّة في رواية "دميّة النار " انطلاقا من تجربة الكاتب التي يريد توصيلها للمتلقّي ،والمستمدّة من وضع البطل المتأزّم والخانق .... فيشركه في رسم الصّورة باستحضار الغائب ،والكشف عن شعريّة النص المكاني .

تحقّقت جماليّة الصّورة في روايات الحبيب السائح وبشير مفتي بفضل اللّغة المشحونة بالدلالات الاستعاريّة والتشبيهيّة ،المعبرّة عن الواقع السياسي و الاجتماعي والشخصي ،لا تلبث هذه الصّور تولّد فراغات دلاليّة تجذب المتلقّي بتلك النشوة ،فيحسّ بجماليّة المكان .

[1]– بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 67

المبحث الأول : الفراغ و لغة الوصف

I. تمهيد:

يعد الوصف تقنيّة أساسيّة في العمل الروائي ،فمن خلاله يكشف لنا المؤلّف عن حالة أو مشهد أو شخص دون أن يؤثر على حركة السّرد ، و نمو الأحداث ذلك أنّ " الوصف في الرّواية – إذا- عنصر مكمّل للسّرد "[1]،بحيث لا يوجد عمل إبداعي خاليا من الوصف ، فالوصف تقنيّة مكمّلة في عالم السّرد الذي يستدعيه .

فأهميّته من هذه الناحية ظاهرة كونه إذن نتقنيّة أساسيّة لوصف العالم الرّوائي فضلا عن تمثّل اللّغة الشعريّة ،فهو "يسم كل ما هو موجود بميسم خاص و مميّز يحدّد نوعيّة الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعيّة ،و نوعية تفكير الذات المستحضرة و الواصفة لها و تكوينها النفسي ،وانتماءاتها الطبقيّة" [2].

و على هذا الأساس تطالعنا روايات "الحبيب السائح " و " بشير مفتي " على هذه التقنيّة التي "تسم كل ما هو موجود فتعطيه تميّزه الخاص وتفرّده داخل نسق الموجودات "[3] ،وهذا ما دفعنا إلى طرح هذه الأسئلة :

- ما مفهوم الوصف ؟
- و ما هي أنواعه ووظائفه؟
- ما علاقة الفراغ بهذه التقنيّة ؟
- أين تكمن جمالية الوصف من خلال الفراغات ؟

[1] – أحمد الناوي بدري ،الوصف في الرواية ،هامش يدور على هامش ،رواية "انكسار الظل " لنصر بلحاج الطيب نموذجا ،مجلة رؤى فكرية ، ع3 ،تونس ،2016 ،ص 53

[2] – عبد اللطيف محفوظ ،وظيفة الوصف في الرواية ،الدار العربية لعلوم الناشرون ،لبنان ،ط11 ،2009 ،ص 230

[3] – المرجع نفسه ،ص 13

I. 1 مفهوم الوصف :

المفهوم اللّغوي :

جاء في " لسان العرب " ،مادة (الوصف) : " وصف الشيء له و عليه وصفا وصفه حلاه ، و قيل الوصف : المصدر ،و الصفة :الحلية و استو صفه الشيء :سأله أن يصفه له ،ووصف المهر ،توجه لحسن السير إذا جاد مشيه"[1].

أما تاج العروس :" وصف الشيء له و عليه إذا حلا ،و قيل الوصف :مصدر و الصفة :حليه قال الليث :الوصف وصفك الشيء بحليته و نعته ،وصف المهر وصفا إذا توجه لشيء من حسن السيرة قال غيره ،إذا جاد مشيه"[2].

ويعرفه جير الدبر نس :" تقديم الأشياء و الكائنات و المواقف و الأحداث في وجودها المكاني "[3].

و في معجم نقد مصطلحات الرّواية يعرفه "لطيف زيتوني " هو تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث قي وجودها ووظيفتها مكانيّا لا زمانيّا ،قد يحدّد الرّاوي الموصوف في بداية الوصف ليسهل على القارئ الفهم و المتابعة لخلق الانتظار و التشويق "[4].

فمفهوم الوصف كما جاء في المعاجم العربية مرتبط بمعنى الإبانة والجودة، وهذه الإبانة قائمة على الرؤيا،و هو في معجم السرد قائم على تقديم المواقف والأحداث قي مكان معيّن .

[1] – جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور ،لسان العرب ،ج12 ،دار الأبحاث الجزائر ،ط1 ،2008 ،ص 305-306

[2] – محمد مرتضى حسين الزبيدي ،تاج العروس ،ج10 ،تح:نواف الجراح،دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،الجزائرط2011، 1ص 792

[3] – جير الدبرنس ،قاموس السر ديات ،تر/ السيد إمام ،ميريت للنشر و التوزيع ،ط1 ،2003 ،ص 33

[4] – لطيف زيتوني ،معجم مصطلحات نقد الرواية ،دار النهار للنشر ،ط1 ،2002 ،ص 171

المفهوم الاصطلاحي :

يعد الوصف نسج لعالم الموجودات ،يعطيه تفرّده الخاص و تميّزه ،ينشأ عنه جماليّة تجذب خيال القارئ ،و قد تبلورت تبعا لذلك اهتمامات خاصة لدى النقاد العرب و الغرب على حدّ سواء تميّزت بالتنوع و التجديد .

لقد وضع " عبد اللطيف محفوظ " تعريفا للوصف حيث يقول :"ذلك النوع من الخطاب الذي ينصبّ على ما هو جغرافي أو مكاني أو شيء أو مظهري أو فيزيولوجي سواء أكان ينصبّ على الدّاخل أم على الخارج "[1].

في حين أنّ الوصف في تمثّل "محمد عزام" " تقنيّة إنشائيّة تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي ،و هي نوع من التصوير الفوتوغرافي لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين"[2] .

أمّا الوصف لدى "عمر عاشور" يتضمّن ثلاثة أبعاد هي " الواصف و الموصوف و طريقة الوصف و الموصوف في حالة الأشياء المركّبة يصير ذا بعدين يتعلّق الأول بوصف الشيء نفسه ،و الثاني بطريقة بنائه "[3].

ترى "آمنة يوسف" أنّ " الوصف كتقنيّة زمنيّة يصعب أن تخلو منها رواية ما "[4]

أمّا الوصف لدى الغربيين قد اتّخذ تعاريف عديدة ،لذا سنقتصر على بعض المفاهيم .

[1] – عبد اللطيف محفوظ ،وظيفة الوصف في الرواية (م س) ،ص 13

[2] –* محمد عزام ،شعرية الخطاب السردي ،منشورات اتحاد كتاب العرب ،د.ط ،دمشق ،2005 ،ص 29

[3] – عمر عاشور ،البنية السردية عند الطيب الصالح ،البنية الزمنية و المكانية (في موسم الهجرة إلى الشمال) ،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع ،الجزائر ،د.ط، 2010،ص 38

[4] – آمنة يوسف ،تقنيات السرد ،في النظرية و التطبيق ،دار الحوار للنشر و التوزيع ،سورية ،ط1 ،2017 ،ص 93

يعرفه "رولان برنوف و ريال أوبلي " " إنّ الوصف يتوسّل لخلق الإيقاع قي الحكي ،فهو يتحوّل بنظر القارئ إلى الوسط المحيط متيحا له بذلك استراحة بعد مقطع حدثي يثير في نفس القارئ الترقّب عندما يتوقف بالمحكي"[1] .

و ما يمكن ملاحظته على هذا التعريف أنّ هذين المنظرين ربط موضوع الوصف بالوظيفة الموسيقيّة ،فهو يخلق إيقاع خاص في تقنيّة المتلقي يجعله يشعر بالانتعاش .

من جهته "ميشال رايمون " لم يغفل عن تحديد موضوعه ،و إذا كان التعريف السابق يركز على وظيفة الوصف ،فإنّ ميشال رايمون يعرفه على النحو الآتي :" إنّه ليصعب لأن نتصور محكيّا خاليا من حد أدنى من الإشارات الوصفيّة "[2]،هكذا تخلص إلى ما أقره "رايمون" من أنّ المحكي يستلزم وجود الوصف ، بالنظر لهذه العلاقة الوشائجيّة بينهما الوصف يرتبط بمشكّلات السّرد .

أمّا "جيرار جينات " فقد وضع تعريفا للوصف مفاده :" فالوصف المتّسع يتبنى بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السّرد ،و يكون له دور جمالي خالص "[3].

أمّا "جان ريكاردو " فقد عرّفه بأنّه " الوصف عامة في الرّواية الحديثة هو وصف خلاق ،لأنّه يسير ضد المعنى أو يسبق المعنى "[4].

نلاحظ أنّ الوصف لدى العرب و الغربيين يرتبط بوصف الأشياء والأماكن والشخصيّات من جهة، والاستراحة من جهة أخرى، و هو تعريف في حقيقته يشوبه النقص كونه قائم بفضل العلاقة التي تربطه بالمشكلات الأخرى،ويبدو كأنّه توقف للاستراحة لا غير.

[1] – جنيت و آخرون ،الفضاء الروائي ،تر :عبد الرحيم حزل ،إفريقيا الشرق ،المغرب ،دط ،2002 ،ص 109

[2] – المرجع نفسه ، ص 43

[3] – جيرار جينات ،حدود السّرد ، تر: بن عيسى بوحمالة، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،الرباط ،ط1 ،1992 ،ص 77

[4] – جان ريكاردو ،قضايا الرواية الحديثة ،تر: صباح الجهم ،دمشق ،1977 نقلا عن (حميد الحمداني ،بنية النص السردي (م س)) ،ص 69

2-1 أنواع الوصف :

صنّف عبد اللطيف محفوظ الوصف إلى أربعة أنواع :

1- الوصف البسيط : يتحقّق ذلك حين يتم الاستغناء عن الأجزاء و الصّفات ،كالاقتصار أثناء وصف الشخصيّات على تراكيب وصفيّة موجزة [1]

2- الوصف المركّب :يرتبط هذا الوصف بالشيء الموصوف عن طريق الانتقال من الموصوف إلى أجزاءه و مكوّناته بفضل العنوان الذي يقدّم لنا المحيط الذي ينظّم ضمنه [2]

3- الوصف الانتشاري :يقصد به ذلك الوصف الذي يهيمن على الأشياء و المشاهد و اللّوحات بشكل يجعل السّرد خاضعا له[3]

4- الوصف الحر :يتميّز هذا الوصف كونه "منفصل عن السّرد الرّوائي بشكل مشهد قصير أو لقطة موجزة ،و إنّه إقحام مفاجئ يوقف تسلسل السّرد الرّوائي" [4].

كما قسّمت "آمنة يوسف " الوصف إلى قسمين :

1- الوصف الموضوعي :يرتبط هذا الوصف بالرّواية الواقعيّة حيث يقوم الرّاوي باستقصاء عناصر المكان و مكوّناته المختلفة التي تساعد على فهم أبعاد الشخصيّات الرّوائيّة و أوضاعها .

2- الوصف النفسي :يرتبط برواية تيار الوعي حيث تصبح الأماكن حاملة لقيم نفسيّة مؤثّرة [5]

أمّا "محمّد عزّام " يقسّم الوصف إلى :

---

[1] – عبد اللطيف محفوظ ،وظيفة الوصف في الرواية (م س) ،ص 49

[2] – المرجع نفسه ،ص 49

[3] – المرجع السابق ،ص 54

[4] – المرجع السابق نفسه ،ص 57

[5] – آمنة يوسف ،تقنيات السرد (النظرية و التطبيق) (م س) ،ص 96

1- وصف فوتوغرافي :و هو الوصف الذي يصوّر الأشياء كما هي.

2- الوصف التعبيري :و هو الوصف الذي يصّور الأشياء من خلال إحساس المرء بها [1].

في حين يقسّمه "إدريس الكريوي" إلى قسمين :

1- الوصف الحسّي : يقصد به وصف أعضاء المرأة ،و إظهار مفاتنها وصفا تفصيليّا دقيقا

2- الوصف المعنوي : هو الوصف الذي يرتبط بالأوصاف الأخلاقيّة و الدينيّة للموصوف [2].

1-3وظائف الوصف :

يضطلع الوصف بوظائف متعدّدة تختلف بحسب دورها الذي تنهض به في مجال السّرد الرّوائي و إن اختلف في عددها أو تسميّاتها ،كل بحسب رؤاه و اهتماماته .

و لعلّ "جيرار جينات" من الأوائل الذين تحدّثوا عن الوصف إذا ألفيناه يضع للوصف وظيفيتين هما الوظيفة التزينية و الوظيفة التفسيرية أو الرمزية حيث يقول :" للوصف وظيفتين متمايزتين نسبيّا أولاهما ذات طابع تزييني بمعنى ما،أمّا الوظيفة الكبرى الثانية للوصف والأكثر بروزا،لأنها فرضت نفسها على تقاليد الجنس الرّوائي مع بلزاك،هذه الوظيفة ذات طبيعة تفسيريّة و رمزيّة "[3].

و هذا ما أشارت إليه سليمة لوكام " للوصف بما هو مظهر ،وعنصر خطابي في المحكي وظيفتان حكائيتان حاضرتان في التقليد الأدبي أولاهما تزينيّة تجميليّة décorative ممثّل توقف واستراحة في المحكي أمّا الثانية فتوضيحيّة رمزيّة "[4].

[1] – محمد عزام ،شعرية السرد (م س)،ص 69

[2] – ينظر : إدريس الكريوي ،بلاغة السرد في الرواية العربية ،دار الأمان ،الرباط ،ط1 ،2014 ،ص 231

[3] –جيرار جينات، حدود السّرد ،تر: بن عيسى بوحمالة (م س)،ص77

[4] – سليمة لوكام ،تلقي السر ديات في النقد المغاربي ،دار سحر للنشر ،تونس ،دط ،دت ،ص 105

من جهته " رولان بورنوف و ريال أويلي " نجده يتحدّث عن وظائف الوصف بصفة مقتضبة و يشير إلى وظيفتين الوظيفة الموسيقيّة حيث يصرّح :" إنّ الوصف يتوسّل لخلق إيقاع في المحكي (...) كما يكون في بعض الأحيان استهلالا بالمعنى الموسيقي يعلن عن الحدث ،و ينبئ بأسلوب الأثر الأدبي"[1].

و كذا الوظيفة التشكيليّة حيث يحرص الرّوائي على "أن يجعلها شاملة لكل جزئيّة من جزئيّات المشهد و كل دقيقة من دقائقه" [2].

أمّا "جان ريكاردو" وضع أربعة أشكال للوصف تتراوح بين الوظيفة التفسيريّة و الجماليّة :

- أن يكون المعنى محدّدا للوصف الذي يأتي بعده.
- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني يكون ضروريّا في سياق الحكي.
- أن يكون الوصف نفسه دالا على معنى في ذاته دون الحاجة إلى التصريح.
- أن يكون الوصف خلاّقا أي ذا طبيعة رمزيّة[3] .

و الحقيقة أنّ النقّاد العرب قد حاولوا بدورهم الوقوف على هذه التقنيّة ، إلى حدّ أنّهم قسّموها إلى وظائف:

حدّدت "شهرزاد حرزالله" في كتابها الفن الرّوائي عند أحلام مستغانمي وظائف الوصف في :

1- الوظيفة الجماليّة (التزينيّة) : تقوم على الأسلوب بما يحويه من محسنات لفظيّة ،وضروب بلاغيّة .

[1] – جيرارد جينات و آخرون ،الفضاء الروائي ،تر : عبد الرحيم حزل (م س) ،ص 109

[2] – المرجع نفسه ،ص 110

[3] – ينظر : جان ريكاردو ،قضايا الرواية الحديثة ،تر: صباح الجهم ،دمشق ،1977 ،نقلا عن (حميد حمداني ،بنية النص السردي) (م س) ،ص 79

2- الوظيفة التفسيريّة :يكشف الوصف فيها عن كثير من الدلالات ذات الأبعاد الفكريّة و الاجتماعيّة و النفسيّة التي تمهّد لفهم الشخصيّات .

3- الوظيفة الإيهاميّة :تقصد بها تحويل العالم الرّوائي التخيلي بطريقة إيهاميّة لعالم حقيقي واقعي [1]

و من جهته "حميد الحمداني " في كتابه "بنية النص السردي " يحدّد وظائف الوصف في وظيفتين أساسيتين :

1- وظيفة جماليّة :يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكّل استراحة في وسط الأحداث السرديّة .

2- وظيفة توضيحيّة أو تفسيريّة :تكون للوصف وظيفة رمزيّة عندما تدلّ على معنى معيّن[2] .

أمّا "آمنة يوسف" في كتابها "تقنيّات السّرد " تقتصر على ذكر ثلاث وظائف أيضا:

1- وظيفة جماليّة (تزيينيّة) :يركّز فيها الرّوائي على زخرف القول ،و على المحسنات اللفظيّة .

2- وظيفة تفسيريّة دلاليّة : يقوم الوصف فيها بالكشف عن الأبعاد النفسيّة و الاجتماعيّة للشخصيّات الرّوائيّة ،ممّا يسهم في تفسير سلوكها و مواقفها .

3- وظيفة إيهاميّة : يقوم فيها الرّاوي بإدخال القارئ إلى عالم روايته التخيّلي ،موهمّا إيّاه بواقعيّة وحقيقة ما يصفه من شخصيّات ،وأحداث روايته [3].

[1] – شهرزاد حرزالله ،الفن الروائي عند أحلام مستغانمي ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،دط ،دت ،ص 200

[2] – حميد الحمداني ،بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،دط ،دت ،ص 200

[3] – آمنة يوسف ،تقنيات السرد ،النظرية و التطبيق (م س) ،ص 96

في حين يقتصر "عبد الملك مرتاض " في كتابه " في نظرية الرّواية "على الوظيفة الجماليّة " و كذلك لم تكن وظيفة الوصف حسب هذا المفهوم إلاّ جماليّة "[1].

و أيّا ما يكن الشأن،فإنّ وظائف الوصف تتعدّد لدى الباحتين العرب والغربيين،وإن اختلفوا في عددها أو تسمياتها كل بحسب رؤاه وتفكيره، وتبقى وظيفة الوصف حسب هذه المفاهيم جماليّة.

1-4 الفراغ و جماليّة الموصوفات :

-وصف الأشياء :

لقد أبدع الكتاب الرّوائيّون في وصف الأشياء إبداعا يجعل المتلقي يتفاعل معها ،و يبرز إمكاناتها المضمرة في قالب فنّي بديع يؤدّي إلى استنطاق صمتها الكامن في الأشياء و يعمل في الآن نفسه على خلق نص جديد ،و هذا ما سنحاول استكشافه في هذه الرّوايات .

-الفضاء الطبيعي :

إنّ من يتصفّح روايات "بشير مفتي " سيكتشف – لا محالة – مدى حضور هذه الأشياء ،حيث يفصح عن ذلك بقوله :" قرأت في ليلياتي تلك كيف يمكن للإنسان أن يحلم فحلمت ،ثم تلاشى كل شيء دفعة واحدة بقايا أحزان قديمة تنسلّ من الحزن المدمّر للجسد ،هذا اللعين الذي يأبى أن يموت "[2].

فصورة اللّيل ها هنا من اللوحات الفنيّة التي تثير خيال القارئ ،إذ يضفي لحظة سكون على المكان لأنه الوقت الذي يلجأ إليه البطل هروبا من واقعه الذي قتل أحلامه و مزّقها ،فلم يعد له حلما يجري وراءه ،و يقول أيضا :" لو تعلمين في أي فضاء اللّحظة في دهاليزي المظلمة حيث أنتظر أشعة ضوء

[1] – عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد دار الغرب للنشر و التوزيع ،دط ،دت ،ص 380
[2] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص5

تنبثق أنوار تخترق هذه الدكنة القاسيّة "[1]،إنّه مشهد حزن وانكسار يعيشه البطل بالشعور و الخيال فها هو يحاور اللّيل الذي أخذ منه أجمل ما يملك " ميعاد ،فحوّله إلى كائن تعيس ليس له القدرة على تنحية جراحاته سوى انتظار غد أفضل يقول :" تدفّق وجهي بالحزن ،و غاصت عيناي في الوحل ،فلم أعد أرى إلاّ مساحات مظلمة تحتويني ، وأرضا مهجورة تنفيني "[2]،فهذا هو اللّيل في رحلته السرمديّة الباحثة عن كينونة البطل الذي لم يفصح عن مكنوناته من أجل خلق عوالم متخيّلة للذات القارئة .

و يقول في موضع آخر :" لا أخفيك كنت أفرح عندما تطاردني و تهتف لي ليلا ،و تغرق في حديث طويل عن الأشياء التي تحبّها ،و كنت أشعر أنّك تقوم بالمستحيل ، من أجل أن لا تشعرني بالملل "[3] ،هذا المشهد اللّيلي تمثّل لنا في تلك النشوة عندما تجاوبت مشاعر البطل مع ليلى مرجان ،فقد وحّدهما الحب ،الذي تسرّب إلى قلوبهما ،لأنّ اللّيل يدرأ عنهما كآبة الفراق ،و حرارة الوصال .

هذا التصوير الفنّي الذي مزج فيه صورة اللّيل يظهر في لوحة مضمرة تخفي دلالات ...إنّه ضياع المجتمع يغرق البطل في محيط متعفّن ،فيبحر في وحل الظلام و العبث ..." فأغلب الذين يحبّون الشرب يأتون مساء ،و يخرجون من الحانة ليلا ربّما سيكملون شربهم في مراقص ليليّة حتىّ يفقدوا عقولهم تماما و يعودوا إلى البيت في حالة هذيان "[4] .

يقول أيضا :" الساعة صارت تشير إلى العاشرة ونصف ليلا حيث قام جمال كافي من على مقعده وقال إنّه بحاجة أن يستنشق قليلا من هواء اللّيل ،و أنّه أصيب بغمّة من هذا الفضاء الخانق الكئيب فخرج للاستراحة بالقرب من الحانة ،بينما بقيت أنا أدخّن آخر سيجارة في علبتي ،و سمير عمران انشغل

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب ،دار العربية للناشرون،ط1،2007، ،ص 13
[2] – المصدر نفسه ،ص 155
[3] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط،1، 2014،ص 19
[4] – المصدر نفسه ،ص 60

بكتابة كلمات على ورقة فلم أزعجه بتدخلي "[1] ،يبدو البطل في هذا المشهد المكاني قد ارتسمت في قرارة نفسه صورة اللّيل ممثّلة في الضّياع ،هي ذات تعيش التمزّق و الشتات رفقة أصدقائها ،إنّها في دواخل وجدانها تشهد صراعا حادّا بين الرغبة في الانفصال عن هذا المكان ،وبين ارتباطها به ،فالكاتب يعمد إلى إثارة الخيال من أجل فك رمزيّة اللّيل في حوار يفتح أفق توقّع القارئ .

فاللّيل هو من مظاهر الطبيعة الصامتة ،ويبدو جليّا من خلال هذا المقطع ليس هو اللّيل المعروف إنّه ليل سوداويّ يعبّر عن حقيقة البطل الذي كابد الويلات ،و عانى من قساوة الأب يقول :"كانت العتمة تغطّي كل مساحة الضوء ،كنت أراه ، وبالكاد أراه ،كان صوته يخترق طبلة أذني ،ولكنّني لم أكن أسمعه ،كانت الرّياح تهب من هناك لست أدري من أين بالضّبط (...) و قلبي في زاوية معتّمة ،و كان كل شيء ملفوفا بتلك العتمة التي لا أعرف من أين نزلت بدورها »[2].

إنّ صورة اللّيل في هذا المقطع يدلّ على الحياة السوداويّة التي عاشها البطل رفقة أصدقائه في مجتمع يحكمه قانون الغاب يقول البطل :" تركتهم خلفي ،وصعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض ،الملتوية فيما بينهما ،وهي تعقد حزاما ساترا لحماية هؤلاء الشباب المتمرّد الذي رفض منطق الظلام المفروض عليه ليغرق في ظلامه الآخر "[3].

إنّ اختيار الرّوائي لفظة الظّلام ذات خصوصيّة متميّزة مفادها أنّ البطل كان يحب الظّلام لتنفيذ خططه ،و هنا تبرز الغواية في السّرد ،فالمتلقي لا يعرف هذا الظّلام الذي غرق فيه البطل ،و لا وقته بالتحديد .

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 116
[2] – بشير مفتي ،دمية النار ،منشورات الاختلاف،الجزائر ط1، 2010،ص 139
[3] – المصدر نفسه ،ص163

و هكذا يتبيّن لنا ،أنّ البعد الجمالي للّيل ،و ما يكتنفه من دلالات تستهدف الإيحاء لا التصريح وذلك لغرض خلق تأويلات عديدة ،فحضور اللّيل يشي بالعديد من الإيحاءات التي لا تفصح عن مدلولاتها ،إنّما تهدف من خلال هذا المشهد الكشف عن الأبعاد النفسيّة للبطل ،و من ثمّ التخلّص من الغير ،وهذا ما يضفي لوحة فنيّة تجذب خيال القارئ و توهمه بواقعيّة الأحداث .

– النهار / الصباح :

تتكاثف في روايات بشير مفتي عناصر الطبيعة الدّالة على الصباح ،و هذا يدلّ على موقف الكاتب من المجتمع الذي يعيش فيه كما هو واضح في هذه المقاطع :" لو كانت عندي بعض النقود الكافية لذهبت لذلك الفندق الذي اسمه " ريجينا" نمت فيه حتّى الصّباح لقد فعلتها مرّتين ،كانت نومة معتبرة بعد سهرة شرب فاتنة "[1].

و نستحضر قوله أيضا :" وجدتهم في الصباح الباكر ينتظروني بالقرب من باب العمارة ،ووجوههم مكفهرّة و غاضبة ،وراغبة في الانتقام من هذا القدر اللّعين "[2] ،ففي المقطع الأول ،إنّ الصباح الذي يبحث عنه البطل ليس الصباح في كينونته ،و إنّما الصباح الذي ينسيه همومه أملا في غد أفضل .

أمّا المقطع الثاني يتحوّل المكان من الفندق إلى العمارة ،و يبرز من خلاله البطل قيمة الصباح ومكانته ،إذ يصبح الصباح ضياء لا أمل فيه ،لا يلبث أن يحطّم أحلامهم ضد رحلة الحياة اللاّمجديّة .

و يقول أيضا :" لم أذكر كيف قضيت ليلتي تلك ،ولكن في الصباح و أنا استيقظ كان رأسي يوجعني قليلا ،و أحسست كما لو أنّ ذهني توقّف عن التفكير لبعض الوقت "[3].

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س)،ص 37
[2] – المصدر نفسه ،ص 130
[3] – المصدر السابق ،ص 90

قرن البطل الصباح بالآلام و التحجّر ،و قد أحسّ بهذا الإحساس نتيجة الاختناق الذي يعيشه وما اللّيل في النّهاية إلاّ ذلك المنجى من ضلال النهار ،ومبعث هذا محيطه المتعفّن من جهة وانكساراته من جهة أخرى .

يقول في موضع آخر :" عندما جلست لوحدي عاد الضّوء قليلا بخيوط نادرة نفذت من الخارج استفقت على حقيقة أنّني قتلت ذلك الشخص لكن دون تأنيب ضمير "[1]،إنّ النّهار الذي رصده لنا البطل يحيل على واقع البطل ومعاناته التي هي من صميم وجدانه ،و هو في الحقيقة يستوقفنا عند صورة اللّيل لكن سرعان ما تحوّل إلى النّهار ،ليعطينا صورة عن نفسه ،فكأنّه يقول بأنّ ما اقترفه من أفعال شنيعة لا تحرّك ضميره ،مادام صار له عالم جديد مليء بالرعب ،و في قيادة الآخرين ...

لقد اختار البطل هذا الطريق ،و فضّل الانزواء عن الآخرين و لم يبق من النّهار سوى رائحة جرائمه المنكرة ،ما دام يمثّل دميّة الشرّ ،وكلّما نهض صباحا زادت شراسته : " يجب أن أعترف بأنّ حياتي تغيّرت جذريّا بعدما صار هناك شخص آخر يتكلّم بدلا عنّي ،ينهض صباحا ،ويقوم بمهامه التي يستوجبها مقامه الجديد "[2].

– الماء :

يعد الماء في مقدّمة الأشياء التي عرفت اهتماما كبيرا لدى الشعراء العرب قديما كونه ارتبط "بالجذب و القحط وطلب الحياة ليصبح الماء بذلك صورة شعريّة تصف تلك الحياة التي تشتهي روحها الخصب "[3] ،أمّا الرّوائيّون فقد وظّفوا عنصر الماء لماله من دلالات تختلف باختلاف رؤى كل روائي و لعلّ أجمل صورة للماء تلك التي جعلها البطل شبيهة بالماء الرقراق ،و هو يقدّم هذا المكان حين يدوي

[1] – بشير مفتي ، غرفة الذكريات (م س) ،ص 140

[2] – المصدر نفسه ،ص 144

[3] – جدي فاطمة زهراء ،صورة الماء في الفضاء الشعري – قراءة في صور تعامل الشاعر العربي القديم مع الماء ،مجلة التعليمية ع1،كلية الآداب و العلوم الإنسانية ،سيدي بلعباس ،2011،ص 329

صوت الرصاص ،و قد اكتسب الماء دلالة النظارة و الصّفاء :"تركته يغادر الغرفة ،و بقيت وحدي ظلّت ساكنة تطفو في عالم لا قلق فيه ووجود صاف كالماء الرّقراق ،فلم يساورني أيّ خوف بالرغم من سماع لأصوات رصاصات تطلق في اللّيل "[1].

في هذا المقطع تجتمع صورة الماء و الخمر ،وإذا كان ولع البطل بالخمر و هنا يولجنا لعالم الخمرة الأخّاذ يقول :" فضّلت أن أشرب الماء ،و إن كنت بداخلي في تجريب شرب بيرة حينها "[2] فالبطل أصيب بالحزن و الكآبة حينما شرب الماء ،فيغدوا الماء من منظوره شيئا غير مستساغ.

و تبدو صورة الماء في هذا المكان ممزوجة بالآلام ،فقد صوّر البطل من خلاله نفسيّته ،فالرّوائي لا يروم نقل صورة الماء ،و إنّما يبلور في لوحة فنيّة و هي مندمجة بحالته و تأمّلاته يقول :" ليتنا نقدر على نسيان عندما نريد ننسى كلّ شيء من الأوّل إلى الأخير ننسى مآسينا ،و نضع مآسينا في ثلاّجة ثم نكرّع من ماء الحياة مجدّدا لننظر عافية النسيان "[3].

بالعناصر ذاتها عالج الرّوائي "الحبيب السائح " وصف اللّيل بحثا عمّا قد يضع القارئ تحت الإحساس بجماليّة الأشياء ،أي صورة الأشياء لا تعطى دفعة واحدة ،و إنّما تقدّم ناقصة تساهم في جذب خيال القارئ بواسطة الفراغات ،كما عبّر عنه إذ قال :" أحسّ كريم أنّه أشرق ببهاء ،و هو يتلذّذ جرعة أخرى من معتّقات أقبية تغنيف ،متوهّما أنّه صار في مقدوره أن يخترق جدران الخرسانة من حولة وأن يقهر جاذبيّة السّحق تحته ،و أن يصرخ في عمق اللّيل حتّى يبدّد من ذهنه صور الخوف واليأس المتراكمة بطول المسافة حتّى الرّباط و منها إلى وهران ،فإلى الجزائر ،فتونس ،ومنها عودة إلى البدء "[4].

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص165
[2] – بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 89
[3] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 66
[4] – الحبيب السائح ،تما سخت ،دم النسيان ،فيسيرا للنشر ،دط ،2012 ،ص 51

إنّ البطل يتحدّث عن اللّيل ،و ما يحمله من مآسي ناجمة عن الفترة التي عاشها في وطنه ،ومن خلال هذه الآلام يتبدّى المعنى الرمزي للّيل ،و على القارئ أن يهتدي إلى استكشافه .

يقول في موضع آخر :" بات كريم ليلته بين وجدة و الرّباط مشدود الوجدان إلى ماضيه القريب فإنّه لم يكن في القطار اللّيلي سوى ما رمى به في حاضره المظلم بما خلّفه وراءه من صور الفجائع التي صار لها يوم الثلاثاء موعدا ليد الوحش "[1].

إنّ اللّيل الذي يتحدّث عنه البطل مليء بالحزن ،فهو حزن البطل المرهف و الذي يتفنّن في تصويره بكل أعماقه ،إنّه يمثّل صور فجائع لا يحسّ بها إلاّ من عايشها ،حيث تبرد مشاعره ،و يمتزج حاضره بماضيه ،ويصبح اللّيل زمانا يسكنه جراحات البطل و قد ارتبطت روايات الكاتب باللّيل كذلك في شكل ضياع ، وحزن متكرّر يقول البطل :" غير أنّها ،و كنت استلقيت في سريري بملابسي و حذائي مواريا باب غرفتي ضائعا في ظلمة نفقي ، لم تقاوم شهقة غبنها ،متناهية إليّ من البهو ،حيث كانت جالسة قربي على السداري الثاني ،كما كانت حسنيّة ،ستجلس عليه يوما "[2] ،لقد رسم لنا الكاتب من خلال هذا المقطع حالة الشتات التي أحاطت بالبطل بفقدان والدته ،وهكذا أصبحت صورة اللّيل تحمل الحزن في مخيّلة البطل .

إنّ اللّيل يخضع إلى وتيرة نفسيّة أساسها الاضطراب النّفسي الذي يختلج أعماق البطل ،و في هذا السّياق نورد قوله :"محنة حسنيّة قياسا إلى فواجعي أنا ،كانت أمر من أن تترجمها كلمات إذ أسترجع أوقات الفراغ معها في شقّتي ،أجدني كنت الطبيب النفساني برغم أنفي ،كانت تلك هي اللّحظات التي تنفتح لي فيها بألم على ماضيها ،و فيما عداها غالبا ما حدّثتني عن مستنقعات حياتها اللّيليّة "[3] ،إنّ

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت ،دم النسيان (م س) ،ص 66
[2] – الحبيب السائح ،الموت في وهران،فضاءات للنشر والتوزيع،ط1 ،2016،ص 43
[3] – المصدر نفسه ،ص 73

ذكر البطل اللّيل ليكشف عن عوالم مضمرة ،و قد أشار إلى ذلك دون تصريح ،إنّه ليل يشوبه الحزن والعار.

و يطالعنا مشهد آخر لليل يقول :" وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجلّلة بالصّمت أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل ،و أحنى لهما إكبارا :" أنتما في المزار ثم صافح عبد النور بحرارة بليغة ،و قبّل يد يوسف ،من غير أن يرفع بصره إليه ،و قال على رزانة جذّابة :" مرحبا بكما ،خادمكما رضوان""[1].

حاول الرّوائي من خلال هذه اللّوحة التي رسمها أن يكسّر الصّمت ليلا حين يتمّ لقاء عبد النور ويوسف برضوان حيث تزداد حميميّة المكان .

و في اللّيل تهدأ الأذهان ،ويتّسع الخيال ،ويزداد التذكّر يقول :" على لهيب أشبه بلحظة خشوع وقف يوسف ،وعبد النّور متأمّلين فضاء الخلوة المشحون بتذكارات ،آثارها بقاياها التي أجلاها بالكاد نور متسرّب من فتحة الباب ،شاخصة تنتظر أن تنطق "[2] ،حين نتأمّل هذا المقطع نلفي إنّ البطلين يرغبان في التملص من هذا الواقع عن طريق مشهديه استذكارية رائعة ،ملاذا من الحالة القسريّة التي تحاصرهما و تأخذ بخناقهما ليلا .

تختلف دلالة اللّيل في روايات "الحبيب السائح " ،لتعطي للقارئ بعدا تشويقيّا يجذب خياله ليتمّ صورته ،حيث أمسى اللّيل من خلال هذه اللّوحة الفنيّة مصدر الرّاحة النفسيّة و الاستذكار ،إنّه اللّيل الذي يكسّر قيود الصّمت ليفيض على البطل شوقا .

[1] – الحبيب السائح ،زهوة،دار الحكمة للنشر ،الجزائر،ط1 ،2011،ص31

[2] – المصدر نفسه ،ص 83

لوحة النهار :

يفصح النّهار عن دلالة لحظة إشراق جديد ،لتفتح للمتلقّي مدى فسيحا من التأويلات ،غير أنّ هذه المقاطع تكسّر أفق توقّعنا ،فيغدو العالم من خلال هذا المقطع مليئا بالغدر و الخوف حين يعمّ اللّيل:«بلاءان !

– لعنتان ... هذه في صّحة الفحلة و لا تغتم

على إصرارك ؟ المنطقة خطرة جدا ينصبون حواجز مزيّفة في وضع النهار ،وفي المناطق المعزولة يقيمون حكومتهم اللّيليّة "[1]،إنّ النّهار هنا رمز لحياة الحصار ،فهو لم يقل أنّ المنطقة محاصرة ،لكنّه حجب ذلك ليظلّ المقطع معبّرا عن فداحة الخطر في النّهار في زمن يسوده العنف .

يقول في موضوع آخر :" في منتصف النّهار ،كانا صعدا إدراج عمارة غير بعيدة عن السنترال فقد ضغط المكاوي على زر جرس الباب ففتح منذ وقف على بشاشة و ترحيب ،فنطق كريم مغتبطا .

– عبد الحميد !

– من وجدة لهنا ازددت طويلا !

– أربع سنين !

– مرحبا بك و بصديقنا المكّاوي "[2]

إنّ النّهار في هذا المقطع رمز للإشراق و الحركيّة بحكم الملاقاة التي جمعت المكّاوي و كريم بعبد الحميد ،حيث يوحي النّهار بتألّق العلاقة من خلال هذا المكان الطافح بالفرح .

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت ،دم النسيان (م س) ،ص 68

[2] – المصدر نفسه ،ص 91

فما هو الحل الذي وجده البطل في النّهار ،و لم يفصح عنه يقول :" كنت أمشي حثيثا خلفه بخطوة ،و كان هو مثل عسكري ينتظره قائده لتقديم تقريره ، لم يمل ،و لا انحرف أو كان راقبني إن مازلت على المسافة التي أخذها عنّي لما خرجنا من بيتنا في ذلك الصباح الغائم المنذرة سماؤه بمطر لابدّ كان نزل بعيدا "[1] ،إنّه صباح مليء بالاكفهرار ليفيض على البطل بالمأساويّة مشتبكا مع واقعه الأليم ،و القوانين الجائرة المرتكبة في حقّه ،و هو يتذكّر آلامه :" خلال شرودي بين حين و حين عن عين المعلّم الطّاهر فراجي في انتظاري عند المخرج وجدته هو من فتح لي باب بيتنا إذ رجعت أو كنت استيقظت صباحا فأبصرته واقفا على رأسي لم يحضر في منامي أبدا "[2] ،إنّه صباح مفعم بالحزن يخلع الفرحة عن البطل فالبطل من خلال شروده يتعرّف على ذاته و ما خفي فيها من مكابدة المجهول ،و بذلك يظلّ الصباح مفتوحا على حالة البطل المثقلة .

يقول في موضع آخر :" فقبل عامين كنت فقدت بختة الشركي أيضا في نهاية سنتها الرّابعة الجامعيّة كان رحيلها عنّي بطعم فقد أمي (...) للمزاج الذي استيقظت عليه ،أو انكسر خاطري خلال أي ساعة من النّهار قبل موعد غصّني بهم وحدتي "[3].

إنّ البطل يكتفي بالاستنكار لحظة استحضاره صورة حبيبته بختة إنّ النّهار هنا يدّل على حالة الضّياع التي يعيشها البطل و محاولة ملء أحزانه.

ففي مقطع آخر نلاحظ أنّ النّهار يرتبط بالجوانب الغامضة من حياة البطل لكن ما هي دلالته التي ينهض بها ؟ يقول السارد :"وهمس يسأله إن كان يسمعه ،فلم يعد إليه من حسّ ،فسب له صمته وواصل :" كنت أفتعل النوم كلّما صارت بعد ذلك تعود إلى البيت متأخّرة فوضعت تحت وسادتي نقودا

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 11
[2] – المصدر نفسه ،ص 23
[3] – المصدر السابق ،ص 115

لتسألني في الصباح هل وجدت ما وضعته صديقتها الجنيّة تحت رأسي "[1]،يعكس النّهار في هذا المقطع مدى المعاناة والألم اللّذان تكابدهما والدة البطل ،وتاليا إنّ ضياءه ضياء قاس لا يلبث أن ينطفئ من عيون تلك التعيسة .

رسم الرّوائي من خلال لوحة النّهار صورة رمزيّة ،إذ قرن صورة النّهار بالغبن ،و المشاعر الحزينة حين يكون أكثر ألما .

لوحة الماء :

إنّ في الماء قوة اجتذاب قائمة على الجماليّة حين تثير الخيال في متلقيها من الزاوية التي يود أن يراه من خلالها ،وفي هذا السيّاق نورد هذا المقطع :" تلك كانت طعنته الخفيّة ،لذلك مزّق ترهات تسجيلاته في القطار المغاربي ،و أطعم بها مخرأتي فندق السنترال في الرّباط ثم دار مامة في تونس و ارتياح من كل تفكير في الكتابة لاحقا :

تحب النبيذ مثلي ،و قلّل الرّحيق ،قل الخمرة !

لم يستطب يوما شراب الدجين ،و لا الباستيس

و قل هنا الماحية ! ماء الحياة !"[2].

في هذا المقطع اجتمعت صورة الماء و الخمر ،يبدو الرّوائي في هذا المشهد قد ارتسمت في ذهنه صورة الخمر الشبيهة بالماء ،فكأنّه ينقل لنا كلّ تلك الأشياء التي تعلّق بها و التي تضاهي الماء ،و بذلك يغدو التعبير عن الماء صورة جماليّة تصف تلك الحياة التي تستلذّ الخمر .

[1] – الحبيب السائح ،زهوة ، (م س) ،ص 40

[2] – الحبيب السائح ،تما سخت ،دم النسيان (م س) ،ص 20

كما لا يمكننا فصل البحر عن رمزيّة الماء ،لأنّ دلالة هذه الأخيرة تنبثق منه يقول في هذا المقطع:"على رصيف شارع طويل مزدحم حضن يدها مشيا نحو البحر ،حتّى خلال رمل شاطئه جلسا يتأمّلان أمواجه تموت ،و تحيا مثل تذكاراته كما همس لهما "[1]،إنّه شعور بالإحباط ،و اليأس المطلق وهكذا يستمر السارد في وصف البحر بصورة تقطع أنفاس القارئ ،وتفتح تأويلاته .

و ما يلاحظ في مقطع آخر إنّ الرّوائي يجمع بين الماء و الخمر :" على حانة كوميس كانوا قبالتي ثلاثة في البنتكوار ،أذهلني شربهم البيرة ! يحسّون الزجاجة الواحدة في جرتين كما يجرعون ماء على العطش"[2] ،ألاّ يشكل الماء أفق انتظار بالنسبة للقارئ ؟ إنّه توق إلى الخمر مثل التوق إلى الماء ،إنّهم هناك يغرقون في عالمهم المليء بالنّزوات الزّائلة .

و في هذا المقطع يستوقفنا السّارد بحلمه السرابي ،وهو يسبح في عالم الرومانسيّة يقول :" ها هي حبّات المطر على الزّجاج نافذة في البهو تتفرقع مثل أحلامي سأقوم ،من حيث صرت ،صباح كلّ يوم حتّى منتصفه أجلس على السدّاري الثاني إلى الطاولة بهذا القلم لهذه الأوراق منذ رحلت بختة الشركي لأرى طلائع الخريف تلبس وهران الشاحبة وشاحها ،الرّومانسي "[3].

يبدو أن هطول المطر كان يثير شعور الحزن لدى البطل فيعلوه الانكسار بمنظره ،وبذلك يغدو التعبير عن رمزيّة الماء في نفسيّة البطل أكثر ألما و حزنا .

يقول في موضع آخر :" في أواخر الصّيف الماضي ،على شاطئ الأندلسيّات الندي ،إذ كنت وقفت بعيدا عن عبدق النكر يطو أتأمّل فراغي ،هصرني حنيني إلى أمّي تشبه لي خيالها بنورس عبر على انخفاض فوق صفحة البحر المتوسط المحتفيّة عليها رقصا أشعة غروب أواخر شهر أوت ،و قد شلّت

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت ،دم النسيان (م س)،ص 60
[2] – الحبيب السائح ،الموت في وهران(م س) ،ص 18
[3] – المصدر نفسه ،ص 173

حركة آخر المصطافين إلاّ قليلا برودة نسمات خريف مبكر على هبوطها كان صوت الأمواج المتعبة يتناهى كأنفاس كائن أسطوري غارق في سبات "[1] ،الملاحظ في هذا المقطع أنّ حركة الأمواج حركة مناسبة غير أنّها تشمل على الضد لأنّها تعكس واقع يسوده تمزّقا مريرا ارتبط بشكل ما بفقدان البطل لوالدته ،وبذلك فإنّ دلالة الأمواج مليئة بالألم .

و تطالعنا صورة أخرى للماء حين يقول الرّاوي :" ثم تراجع لظنه أنّ النّوبة ستزول بزوال انفعاله قد زادته توتّرا فورة صاهلة شوقا إلى ربيعة ،وحرّك شماله مقلصا راحتها مرّة أخرى كما فعل على براشيم علاجه ،كانت قبل أيّام وضعتها بأصابعها الجميلة و أشربته من كأس الماء "[2] ،تظهر صورة الماء في هذا المقطع ممثّلة في الشّفاء ،فوجود الماء إنّما يبعث الحركة والتجدّد ،إنّه الشعور بالحيويّة و النّشاط .

ومن هنا يمكن اعتبار عنصر الماء الموظف جماليّا بمثابة الرّمز الذي يقودنا إلى استكناه أعماق النص وبناء تصوّرات جديدة و يبقى الماء في تجليه يعبّر عن الحياة تارة وعن الإحباط تارة أخرى .

و ختاما ،إنّ جماليّة الأشياء في روايات "الحبيب السائح " و"بشير مفتي " لها دلالة خاصة ،فمن خلالها يعبّران عن كلّ ما يريدان الإفصاح عنه ،إنّها لوحة وصفيّة فنيّة بما تستضمره من معاني خفيّة مفتوحة لخيال القارئ .

–وصف الأماكن :

يعد وصف المكان إحدى المشكّلات المهمّة في صيرورة الأحداث كونه " إعادة لبناء و تشكيل الأمكنة الواقعيّة التي جرت بها الأحداث الحقيقيّة عن طريق اللّغة المتاحة للكاتب "[3].

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 115

[2] – الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 9

[3] – إسماعيل زعودة ،بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة ،بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، ،قسم اللغة العربية و آدابها ، جا أبي بكر بلقايد ،تلمسان ،2013 –2014 ،ص 300

من خلال ملكة الخيال يتفنّن الرّوائيّون في وصف الأماكن بشكل يشي بالعديد من الإيحاءات تسمح للذات القارئة بخلق تطلّعات جديدة ،و كشف جماليّتها .

وعليه ،تتمثّل خصوصيّة الوصف المكاني باعتبارها بنية فنيّة خالقة لأفق انتظار معيّن ،و هذا ما سنحاول إبرازه من خلال هذه الرّوايات .

من المقاطع الوصفيّة ما ورد في روايات "بشير مفتي " يقول البطل :" في حانة الأقواس لا يزال الجوّ مشحونا بالدّخان المتراكم والضباب يحجب الرؤية ،وعيون الناس تحلّق صعودا و هبوطا و أفواههم تكرع من الجعة بلا ضابط أو حساب "[1]،لقد اكتفى الرّوائي بذكر الأشخاص المتواجدون بالحانة دون أن يطلع القارئ على الوصف الدقيق للحانة حتى يثير انتباهه لاستكمال بقيّة التفاصيل .

كما نجد الرّوائي في مقطع آخر يهمل وصف الجزئيّات يقول :" كانت مكتبة التوحيدي كبيرة وواسعة ،و بها صالون متعدّد الكراسي ،جدرانه مزيّنة بلوحات ورسومات وصور كتاب عالمين وجزائريين ،يتوسّطها مرشّ مائي مصنوع من الخزف ،ومنقوش بخطوط عربيّة كوفيّة "[2]،نلاحظ في هذا المقطع أنّ الوصف يقف على تفاصيل الأشياء ،فتغيب بذلك الجزئيّات داخل المكان ،هذا الوصف من شأنه أنّ يتيح الفرصة للمتلقّي ليملأ الفراغات التي لم تذكر قي متن النص .

يقول في مقطع آخر :" تبدو الجزائر كقطعة مسلوخة من كمها شواء رمادي يظهر سطحها إلاّ حرائق الوجع ،وألسنة الرّماد المتصاعدة ،روائح الدّخان التي زكمت الأنفاس ،أصوات تتأوّه بوجع وفجور أنوار مدينة تنطفئ تحترق هي الأخرى في عرس الدم الرّاعف"[3] ،من خلال هذا المقطع لم يقتصر الوصف على جذب خيال المتلقي بل تعداه إلى الشخصيّة الرئيسيّة التي وقفت متحسّرة على حال المدينة التي

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب ، (م س)ص 18
[2] – المصدر نفسه ،ص 63
[3] – المصدر السابق ،ص 142

زيّنت بوشاح الألم ،وعليه القارئ يستكشف جماليّة الوصف من خلال لغة المكان المليئة بالدّلالات الرمزيّة و الإيحائيّة و التي تجعله يفتح أبواب التأويل .

يكشف هذا المكان عن الحالة النفسيّة التي يعيشها البطل هاهو يقول :" دخلت الحانة فوجدتها ممتلئة على آخرها و الكراسي أغلبها ،محجوزة ،لحسن الحظ كان أستاذي الشيوعي واقفا بالكنتوار يشرب في تلك الصبيحة كأس بيرته بنشوة و سعادة "[1] ،يمثّل هذا المكان بالنسبة للبطل الاطمئنان والسعادة الذي كان يحسّها عن طريق لغة تصف المكان دون أن تصّرح به بغيّة استكمال الأوصاف الثانويّة .

ويواصل البطل تركيز وصفه حين لجأ إلى الحديث عن هذا المكان : أجلس في بار غير بعيد عن البريد المركزي ... بار صغير يشبه غرفة في مغارة ،شكله جميل ،و قليل الإضاءة بالكاد ترى الناس الذين يجلسون غير بعيد عنك "[2] .

إنّ الوصف المكاني في هذا المقطع يسهم في جذب خيال القارئ من خلال هذه الأوصاف (صغير ،جميل) التي اندمجت لتعطي القارئ صورة المكان ،فكأنّما يشاهده حقيقة ،و ذلك من أجل تكوين صورة عنه ،ليدخل القارئ في عوالمه .

جاء وصف المكان مقحما في خطاب الشخصيّات يقول :"كنت أيّامها ،وأنا أقف أمام شباك النّافذة متأمّلا حيّنا العتيق ،وهو يغصّ في الحركة ،وضجيج الناس ،والأصوات المتداخلة ،والمبعثرة في الهواء أشعر بأنني على حافة أن أسقط من ذلك العلو المرتفع للأرض "[3] ،إنّ وصف المكان بكلّ ما يحمله من آلام ،يعبّر عن أثر الواقع المعيش في الحيّ على نفسيّة البطل المثقلة بجروح داميّة ،و مأساة قويّة ،إنّه وصف يطبعه الشعور بالانكسار بما يختزله من مشاعر دفينة .

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 32
[2] – المصدر نفسه، ص 103
[3] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 47

من المقاطع الوصفيّة التي زادت الإحساس الجمالي المأساوي بالمكان هذا المقطع :" مدينة أشبه بالحلم الكابوسي أو الكابوس الحلمي تنام بحسرة ،وتنهض بألم تنتظر شيئا ما ينقذها من هلاكها المحتوم"[1] ،يعتمد السّارد في هذا المقطع على لغة وصفيّة مجازيّة (تنهض بألم – تنتظر شيئا) ،هذا الوصف يدلّ على الدّمار ،و الخراب الذي لحق المدينة في تلك السنوات الداميّة ،جراء التقتيل و العنف.

و يشير في مقطع آخر :

" رحت أراقب المكان بغير حبّ فظهر لي الحي أشبه ما يكون بحزام طويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطين والحديد المهمل ،و المغطى بأغصان النخيل ،و عجلات السيّارات المحروقة سواقي المجاري القاذورات "[2] ،لقد وصف السارد" هذا المكان وصفا ملموسا حسيّا كوجود الأكواخ الحديد و عجلات السيارات و المجاري ،غير أنّ هذه الأوصاف طبعت هذا المكان بطابع خاص يجعلنا ننفر منه ،ونحاول كشف أسراره التي لم تتّضح ملامحه المتمثّلة في الواقع المؤلم الذي عاشه البطل نتيجة قهر سلطة الأب .

أمّا روايات "الحبيب السائح " فقد تفنّن الرّوائي في جماليّة الوصف ،حيث كان يترك بعض المقاطع مضمرة ليستكملها القارئ ،من تلك المقاطع نقرأ :" وهران من هذا العلو تبدو أنهكتها متاعب نهارها وساعات وزنى ليلها ،لكنّها في الأحوال كلّها تظلّ قلاّبة ! بصخر البحر صكّت أذنيها عن أي مراودة ولبست وجهها بطين سبختها كم تخيّلت ناسها أحجارا حصنت بهم قلبها في وجه الصحراء الزّاحفة"[3] في هذا المقطع يرسم الكاتب وجه وهران الباهيّة يجعلنا نتلبس بمكانيّة الرّواية وسحرها من خلال الثّغرات التي تركها للمتلقي تمنحه متعة التخيّل .

[1] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 57
[2] – المصدر نفسه ،ص 105
[3] – الحبيب السائح ،تما سخت (م س) ،ص 6

إنّ مدينة وهران كلّ شيء في نفسيّة البطل ،فهو يراها في سحرها الأخّاذ ،وهذا ما نلمسه في هذا المقطع :" ثم استدار إلى أسفل الشارع الممتدّ ،تسافر فيه أنواره المنخولة متباعدة مثل ريوق هلاميّة سيّارة ذاهبة لم تتوقّف للضوء الأحمر ،ظنّ بها عاشقين عائدين من سهرة مسافرا ،رجال أمن ،عصابة ،جماعة مسلّحة ،مريضا منقولا إلى مستشفى (...) كما ترك وهران من غادرها لا تزال تلبس أنوارها اللّيليّة كترصيعه قفطان على جسم تلمسانيّة "[1] ،يلجأ الرّوائي في هذا المقطع الوصفي إلى تعميق دلالة المكان الرمزيّة بوشاح جمالي لا يقدّم مواصفات المكان الدقيقة بقدر ما يحاول إيهامنا حتى نتعايش مع هذا المكان من خلال التأثير المتبادل بين المكان والشخصيّة والذي يجعل القارئ يتخيّل نفسه محلّ الشخصيّة التي رسمت لنا جزئيّات هذا المكان وكأنّها لوحة فنيّة و هي تعيش حالة هلع وخوف .

وقد تكرّر وصف المدينة في مقطع آخر لما يحمل من ذكريات في نظر البطل :" قابلتني وهران على غير عادتها ،ساكنة الشرفات متعطرّة بالكافور متلفة الجمال داعرة سرّت تحت أنوارها الكابيّة حتىّ نهاية الأقواس في شارع العربي بن مهيدي "[2] ،هذا الضيّاع الذي خيّم على أرجائها إنّما يحيلها إلى صورة أكثر واقعيّة لهذا المكان ،إنّها صورة حزينة .

فالسّارد من خلال هذا المقطع لم يعن بهندسة المكان ،إنّما تركه رهين مكاشفة القارئ .

و المكان بالنسبة للسّارد له دلالة الأسرار :

" وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجلّلة بالصّمت أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل ،وأحنى لهما إكبارا أنتما في المزار ثم صافح عبد النور بحرارة بليغة ،وقبّل يد يوسف "[3] ،فالسّارد لم يرسم لنا الغرفة بدقّة ،وسلّط الضّوء على عتمتها ،فهذا المقطع الوصفي يحمل دلالة الرّاحة ،والشعور بالأمان .

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت (م س)،ص 14
[2] – المصدر نفسه ،ص 42
[3] – الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 31

فالرّوائي جعل من المكان مكمن الذّكريات ،ورمز للأحاسيس و العواطف يقول البطل :" على تهيب أشبه بلحظة الخشوع ،وقف يوسف و عبد النور متأمّلين فضاء الخلوة المشحون بتذكارات أثارها وبقاياها التي أجلاها بالكاد نور متسرّب من فتحة الباب شاخصة تنتظر أن تنطق (...) رتّبت البقالات الزجاجيّة من العسل ،وزيت الزّيتون ،ومن مربّى التين و العنب الأسود و قارورات للعطور ،و سلطانيّة فخاريّة عتيقة بغطائها "[1] .

من خلال هذا المقطع يرسم لنا السّارد هذا المكان وقت الخلوة ،و لعلّ هذا الوقت الذي يعمّ فيه الهدوء ،فالمكان اكتسب جماليّة من خلال تلك الأشياء المتواجدة به ،و التي تترك أثرا في نفسيّة متلقيّها حينما ينغمس في استكمال موصوفاتها الأخّاذة .

و في سياق الافتتان بالمكان حرص السّارد على إضفاء جماليّة للمكان اعتمادا على الأوصاف التي قدّمها بغية إرباك القارئ فنيّا يقول :" في أواخر الصّيف الماضي على شاطئ الأندلسيّات الندى ،إذ كنت وقفت بعيدا عن عبدق النكر يطو أتأمّل فراغي ،هصربي حنين إلى أمّي تشبه لي خيالها بنورس عبّر على انخفاض فوق صفحة البحر المتوسط المحتفية ،عليها رقصا أشعّة غروب أواخر شهر أوت ،وقد شلّت حركة آخر المصطافين برودة نسمات خريف مبكّر على هبوطها كان صوت الأمواج المتعبة "[2].

يتبيّن لنا أنّ هذا المقطع بما يتضمّنه من أوصاف (الندى مبكر) ذات محمول نفسي ،فالكاتب قدّم لنا متعة المقروء من خلال ومضات وصفيّة موحيّة ،إنّه يلجأ بسحر كلّما أحسّ بحاجة لذلك ،لأنّه يشعر بالأمان و الدفئ.

1- الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 85

2- الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 115

و من مقاطع الوصف ننتقي هذا المقطع :" فوق صمت القبور ،بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد ذكورا ،و إناثا من أعمال مختلفة غير تلك الصغيرة التي لا شواهد لها ،نسيا صارت لعشرات من المولودين ميّتين أو من ممّن إلى الوجود لساعات لبضعة أيّام لأشهر"[1] .

لغة الوصف تنفتح على أفاق رحبة من التأويل ،لأنّها مليئة بالفراغات ،فالبطل لا يقدّم صورة وصفيّة دقيقة للمقبرة بل يقدّم صورة حزينة محدثة طاقات جماليّة من خلال ما لم تصرّح به .

لنقرأ مقطعا آخر :" قبل سفري إلى الجزائر العاصمة بيوم كنت دخلت على عاشور بونعايم مدير عمل والدتي متوقّعا أي شيء إلاّ أن يقوم من خلف مكتبة الرّئاسي في الطابق الأول من بناية بدورين ويصافحني ثم يدعوني إلى الجلوس قبله على الأريكة الجلديّة السّوداء خطر لي فعلا إذ عانيت مظاهر الترف عادية على التحف الخزفيّة فوق صوانات من الخشب وعلى الأجهزة الإلكترونيّة ،و الثلاّجة والمقصف الصغير بكؤوس بلوريّة من أحجام وأشكال مختلفة "[2] ،إنّ الملاحظ في هذا المقطع هو أنّ الرّوائي يلجأ إلى ذكر تسميّات الأشياء دون التطرّق إلى صفاتها الدقيقة ،هذه الثّغرات التي تركها الكاتب تهدف إلى تأسيس أفق انتظار جديد لدى المتلقي انطلاقا من فنيّة الموصوفات .

بطريقة فنيّة استطاع الرّوائيان مكاشفة المكان نظرا لما يحمله من دلالات تجعل القارئ ينتقل عبر الأماكن الموصوفة ،وخصوصا في المقاطع المضمرة ،حيث جسّدت أماكن الوصف علاقة الشخصيّات بالأمكنّة ،و ما تحمله من تأثير سواء كان اشتياقا أو صراعا فيغدو بذلك المكان الوصفي لوحة فنية تثير خيال القارئ بلغة جذّابة .

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 124
[2] – المصدر نفسه ، ص 159

–وصف الشخصيات :

تعدّ الشخصيّة الرّوائيّة أهم مشكّلات السّرد ،لما تؤدّيه من دور رئيسي في بثّ الحركة والنشاط .

لقد احتلّت الشخصيّة مكانة متميّزة عن باقي عناصر البناء الرّوائي كونها :" واسطة العقد بين جميع المكوّنات السّرديّة الأخرى ،حيث إنّها هي التي تصطنع اللغة ،و هي التي تبثّ أو تستقبل الحوار وهي التي تصطنع المناجاة هي التي تصف معظم المناظر (...) ،و هي التي تنجز الحدث ،وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها و أهوائها وعواطفها "[1] .

إنّ وصف الشخصيّة فنيّا في العمل السّردي اعتمادا على اللّغة الموظّفة يجعل القارئ يشارك في بنية الوصف بملء الفراغات لتتجمّع عنده صورة الشخصيّة ،و تكتمل سمتها الدلاليّة خاصة عندما يضفي عليها القارئ بصماته الأخّاذة و لاشكّ أن :"هذا يكسوها جمالا و يولّد فيها الحركة و الخيال فيولي السّامع القارئ كلاهما وجهه شطرها ،ويظهر الإعجاب بها »[2] ،و هذا ما سنحاول تبيانه بالتركيز على عيّنات من الشخصيّة في هذه الرّوايات .

1–روايات بشير مفتي :

– غرفة الذكريات :

– عزيز مالك :

تسعى ملامح شخصيّة "عزيز" في التعريف بنفسه و تتمثّل في قوله :" اسمي عزيز مالك ،عمري الآن خمسون سنة ،ولدت في حي شعبي اسمه " باش جراح " ،ضمن عائلة كبيرة و فقيرة مثل أغلب

[1] – عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد (م س) ،ص 135

[2] – عبداوي حفيظة ،تصوير الشخصيات النسائية في القصص القرآني ،مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية ،ع 3 ،2014–2015 .،سيدي بلعباس ،ص 406

عائلات تلك الأحياء التي تحيط بالجزائر الوسطى كان عندي منذ مراهقتي حلم واحد لا شريك له أن أكتب رواية "[1] ،لقد اجتهد الرّوائي في رسم شخصيّة "عزيز " محاولا إيهامنا بواقعيّتها حتّى نتفاعل معها فأوّل ما بيّنه الرّوائي التصريح باسم الشخصيّة الرئيسيّة فوجدناه يقول "اسمي عزيز مالك " ،فمن خلال الاسم يتعرّف القارئ على عالم الشخصيّة ،ثم ينتقل بنا الرّوائي إلى تحديد العمر حتى يجذب متلقيه "عمري خمسين سنة " .

و أوّل ما يلاحظه قارئ المقطع أنّ الرّوائي لم يبيّن ملامح البطل بشكل واضح ،و ذلك بغية فتح التأويل من طرف القارئ لاستكشاف هذه الشخصيّة الطموحة الحاملة لصفات الهيبة و الوقار .

– سمير عمران :

يحيلنا هذا المقطع في الكشف عن جوانب من هذه الشخصيّة " كانت جلسة تعارف جميلة ومثمرة ،واكتشف من خلالها ذلك الشخص الهشّ الضّعيف ،و الذكيّ جدّا ،والذي يفهم بعمق ما يقوله ،رغم أنّه لم يكن يصرّح إلاّ بالقليل ،كان عندما يتحدّث معك يتحدّث بطلاقة أخّاذة ،وعنفوان جميل "[2]،يظهر من خلال هذا المقطع أنّ الروائي فتح أفاقا للقارئ ، لأنّه لم يحدّد الأوصاف الداخليّة لهذه الشخصيّة حيث أضفى هذا الوصف طابعا فنيّا على هذه الشخصيّة فصوّر ابتسامتها السّاحرة التي تحمل معاني الجمال والرشاقة و هذا ما يجعل القارئ يتحسّس المشهد كأنّه يعيش معه إنّها شخصيّة تتميّز بالتواضع ،والبساطة .

– ليلى مرجان :

لم تتمثّل هذه الشخصيّة في الرّواية تمثيلاّ دقيقا لصورة الجسد الأنثوي بالرغم من العلاقة التي تربطها بالبطل يقول :" بدت لي ليلى مرجان كالحلم الأبيض الذي يمكن أن أتشبّث به لأنقد وجودي

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 11
[2] – المصدر نفسه ،ص 55

كلّه من خلالها لكن تذكّرت كيف يوم اصطدمت بي كانت باكية العينين ،كانت حزينة ،كان شيئا ما انكسر بداخلها "[1] ،لم تحظ هذه الشخصيّة بالوصف الدقيق من طرف البطل كونها كانت تعاني التمزّق النّفسي داخل محيط موبوء ،و هذا ما يجعل القارئ يعايش حالتها دون الاهتمام بتفاصيل شكلها .

–بخور السراب :

–خالد :

لم يعن الرّوائي بتقديم تفصيل دقيق للشخصيّة رغم مشاركته في أحداث الرّواية يقول :" عيني خالد كانتا ضيّقتين صغيرتين كان فيهما بريق غامض حزن ملتهب ،شرفات تطل على عالم فسيح "[2] نلحظ من خلال هذا المقطع نوعا من الفراغ في وصف الشخصيّة فيقول (عيني خالد كانتا ضيّقتين صغيرتين) يواصل قوله (فيهما بريق غامض) ،هذا الفراغ يمكن القارئ من توقّع مسار الشخصيّة ،بعد هذا يواصل قوله :"في ثانويّة الخطابي ،الطلبة يجتمعون في الفناء كنت زعيمهم بالرغم من قصر قامتك نحالة جسدك ،شحوب وجهك "[3].

إذن نجد في هذا المقطع الفراغ يمتلأ تدريجيا عند وصف الشخصيّة ،غير أنّ وصف الشخصيّة وحده لا يحيل على أيّ دلالة ما لم يربط بحالتها الاجتماعيّة و النفسيّة ،إنّه يكشف عن واقع هذه الشخصيّة ضمن مواقف معيّنة .

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ، ص168
[2] – بشير مفتي ، بخور السراب (م س) ،ص 7
[3] – المصدر نفسه ،ص 8

أ- ميعاد :

هذه الفتاة سحرت قلب البطل يقول :" هذه الفتاة الملائكيّة القلب ،بهذه النبرة الرقيقة التي تتكلمين بها بهذه الروح الثائرة التي تخبئينها في جسد مارق غاو و مثير "[1] ما نلاحظه في هذا الوصف ذكر القلب والنبرة والجسد والتي زادت الفتاة جمالا ،ثم يستمرّ السّياق باستعمال ضمير المخاطب "أنت" والذي يوحي بأنّ هذه الفتاة تملك وزنا في نظر محبّيها .

- البطل :

قدم لنا الرّوائي شخصيّة البطل دون ذكر اسمه و نحن نتساءل لماذا لم يعطه اسما معيّنا رغم أنّه شخصيّة رئيسيّة تحرك الحدّث .

-دمية النار :

- سعيد بن عزوز :

يعدّ هذا المقطع بمثابة لعبة تضليليّة تدفع القارئ لاستكمالها يقول :"عرفته سنوات طفولتي طفلا رثّ الثّياب ،تعيس الملامح كان يبدو ،و كأنّ السّماء غاضبة عليه أو منتقمة منه لكنّه كان مع ذلك نبيها جدا "[2] ،يجد القارئ نفسه أمام هذا المقطع في موضع الدّهشة منذ أول سطر بدءا بفترة الطفولة مرورا بملامحه ،وصولا إلى سيرته ،فبين الاسم و سيرته تكمن المفارقة الجماليّة حين نلامس وقع الانكسارات ،و متاهات الحسرة بلغة حزينة تبعث الشفقة و تصف هذه الشخصيّة .

[1]- بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ،ص 15
[2]- بشير مفتي ،دمية النار (م س) ،ص 49

–والد البطل :

يبدو الرّوائي من خلال هذا المقطع يثير كوامن القارئ ،و ذلك بنية رسم صورة عن هذه الشخصيّة يقول :"صورته باقية في ذهني ،وجهه أحمر السحنة ، قامته الطويلة أنفه الذي يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة ،نظراته الحادّة ،عيناه المدوّرتان كان يخيّل إليّ أنّهما تحملان ذلك السّر الغامض "[1] .

ما يلاحظه القارئ أنّ والد البطل رجلا غامضا ... يثير الشكوك والحيرة و يصدم القارئ خاصة عندما يكشف مفاجأة غير متوقّعة ترتبط بماضيه المعقّد ،إنّه وصف مليء بالثّغرات يثير الحيرة .

– رانيا مسعودي :

فها هو الرّوائي عندما أراد رسم شخصيّة "رانيا" لم يفصّل في الوصف إنّما ترك فراغات حيث يقول :" صمتت لأبقى أنظر إليها في وجهها خاصة ،وعلامات الاضطراب والحيرة تصطبغ عليها وتنفذ إلى أعماق عينيها السوداويتين ،لقد رأيتها في قلب ذلك الاضطراب والحيرة أكثر جمالا ممّا تصوّرت ممتلئة بتلك الأنوثة المتوهّجة "[2] .

والمتأمّل لما ورد في هذا المقطع يلاحظ لغة الوصف ممتلئة فقد تضمر المعنى ،ولا تصرّح به ،و لعلّ هذا الشخصيّة من شأنها أن تترك في ذهن القارئ انطباعات محدّدت إلى حدّ تكوين صورة عن ملامحها ومواصفاتها من خلال المواقف التي قامت بها .

[1] – بشير مفتي ،دمية النار (م س)،ص 83
[2] – المصدر نفسه ،ص 93

-روايات الحبيب السائح :

- تماسخت :

أ- والدة البطل :

هي شخصيّة ثانويّة من ناحية حضورها و مثال ذلك قول الرّوائي :" فصانعته برضا باهث ملفّقة له ابتسامة مربكة خذلتها رعدة شفتيها الممزوزتين فسحب نظرته المنهزمة "[1] ،يتّضح من خلال هذا المقطع الوصفي عدم اهتمام الرّوائي بملامحها مثل ذكر الوجه وهذا ليفتح أفق توقع القارئ ،واستمالته نحو تأويل النص و التجاوب معه .

يقول مواصلا :« اكتشف شعرها فبهره فيه جديلتان أطلقتهما على صدرها ،و تمعّن أيضا في وشم دقيق بين عينيها يشبه غصنا لنبات نادر ،وتفحّص في قرطي أذنيها الذهبيتين الكبيرتين من نوع الونايس وتبسّم بشوق لبسمتها التي اختطفها منها نور الآلة "[2] .

و بتأمّل هذين المقطعين نلحظ أنّ الرّوائي لم يهتم بذكر اسم الشخصيّة ،فلا نكاد نعثر على اسمها في كل مقاطع الرّواية إنّما اكتفى بذكر صفاتها ،و لعلّ الهدف الأساسي هو محاولة إبراز الرّوائي شدّة تعلّق البطل بوالدته فهو وصف يتغيّر من جمال وإعجاب إلى حنين وشوق .

-شهلة :

في هذا المقطع يقدّم لنا الرّوائي صورة جميلة عن هذه الفتاة محاولا جذب خيال القارئ تبعا للفراغات التي يضمرها النص يقول :"كانت سيّدة بهيّة ذات جمال بهي نما إن نطقت حتىّ أحسّ كريم صعقة الحنين إلى هناك ،كان صوتها دافئا منغمسا في أنوثة نديّة ،كلّما أنهت مقطعا صفقّ لها بحرارة

[1] - الحبيب السائح ،تماسخت (م س) ،ص 8

[2] - المصدر نفسه ،ص 9

(...) كل شيء قيها صوتها و حركة شفتيها ويديها و أصابعها ،وشعرها الفحمي المفصوص "[1]،إنّها شخصيّة ذات ملامح جذّابة ،بجمالها البهي ،وصوتها الدافئ ،وشعرها ...لذا جذبت كريم ،و أيقضت صعقة الحنين إلى وطنه ،هذه اللوحة الفنيّة تضفي جماليّة على النص من خلال الأوصاف ليعمل أفق المتلقي على ملء الثّغرات الثاويّة تحتها .

-كريم :

وبالنبرة نفسها نجد الرّوائي يصف شخصيّة كريم يقول :" نزل كريم في مطار قرطاج محاصرا بمخاوفه من خيبة ثانية (...) نشعر بانجلاء عيش الحزن في قلبه ،و راحت الأشياء في عينيه تحديدا في بهو غاص بالخلق و الأمتعة و القلق و الفرح »[2] ،و بهذا الوصف تظهر لنا شخصيّة كريم و هي تحمل الوجه المناقض ،و بذلك يكون الرّوائي قد أضفى على هذه الأوصاف الخفيّة دلالات الكبت و الخوف .

-رواية زهوة :

-حليمة :

ينحو الرّوائي في هذا المقطع منحى جماليّا في وصف الشخصيّة من خلال الأوصاف التي قدّمها يقول :" كنت لما وقفت عليها وجدتها فقدت النطق ،لكنّها قابلتني ببسمة فخر عجيبة لا تبديها سوى حماة نسيب تحدس أنّه يحبّ ابنتها و بها يحبّها هي (...) ثم نزعت فولارتها عن رأسها فبان شعرها طويلا الأسفع ،فهممت بالخروج حفظا لحرمتها ،فإنّي لم أر يوما رأسها سافرا "[3] .

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت (م س) ،ص 220
[2] – المصدر نفسه ،ص 193
[3] – الحبيب السائح ،زهوة (م س)،ص 22

بنى الرّوائي وصفه الجمالي بجملة تأثيرات نلمسها من خلال لغة الوصف التي ترتدي حرارة الحزن حيث نقلت واقع حليمة المليء بالألم ،و المصاحب لأوصافها الخفيّة التي يصطنعها الرّوائي ،و من ثم فتح باب التأويل .

–زينة :

على نفس المنوال نلفي الرّوائي ينسج خيوط هذه الشخصيّة يقول :" أقبلت عليه فتاة لدنة القوام أسدلت شعرها على كتفيها العاريتين الصقيلتين ،و ضربت بازار أبيض من حرير عقدت طرفيه في ما بين نهديها ،إذ مدّت له يدها تهيب ،فضحكت بصوت عذب "[1] ،تبدو ملامح الجمال و الفتنة علامة بارزة في وصف هذه الشخصيّة ،و تأتي هذه الملامح المضمرة لتؤكّد افتتان البطل يوسف بهذه الشخصيّة لحظة لقائها ،إنّ زينة تركت باب المساءلة مفتوحا لكي تجلب قرائها لتخليّها ،واستكشاف جمالها الآسر .

–علياء :

نقرأ مقطعا آخر :" العفريتة لطيفة ،دائمة الابتهاج و كأنّها نوّارة ربيع علياء الجميلة هادئة حكيمة كل شيء فيها متزاوج و متناغم "[2] ،يبدو وصف الشخصيّة في هذا المقطع تقنيّة فنيّة رسمت بمقاييس جذّابة من خلال تلك الأوصاف تجعل المتلقي يكتشف ملامح وجهها الوضّاءة .

–الموت في وهران :

–فاطمة بودراع :

يرسم الرّوائي صورة حزينة تختزل عجائبيّة الواقع ،وهذا ما نلمسه في هذا المقطع :" ظللّت لا أخطئ رسم اتجاه حركتها أيضا نحو المطبخ و البهو أو الحمام و الكنيف ففيما أنا موجوع بندوب كبوتي

[1] – الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 56
[2] – المصدر نفسه ،ص 193

الدراسيّة أتحسّسها في عقلي ،ها قد عادت أدراجها فدخلت عليّ ،كان في عينيها بقيّة دمعة "[1] ،حاول الرّوائي من خلال هذا المقطع الوصفي تجسيد واقع فاطمة نستشفه حينما قدّم لنا أوصافها كحديثه عن عينيها المليئتين بالدّمعة كونها أصبحت مهمّشة لا قيمة لها في المجتمع الذي تعيش فيه نتيجة المرض العجيب الذي أصابها .

-جدة البطل :

يمتدّ الوصف في هذا المقطع من وصف الشخصيّة لبلغ مبلغا يثير فيه خيال القارئ يقول البطل : "كانت جميلة القسمات ،مهيبة الطلعة ،هي التي لاشكّ جرت جدّي كان ماشطا شعره غير الأسود كما يبدو إلى الحلف فيما شعرها هو مصرهم كثيف نازل في تموّج كتفيها خانة "[2]،لعلّ هذه الصورة الوصفيّة التي اقتطفناها خلقت في ذهن القارئ صورة مدهشة و جذّابة لهذه العجوز ،ومن ثمة حقّقت البعد الجمالي بخاصة إذا وظّف ذلك الوصف الذي ينهض على دعامة استمالة القارئ .

- بختة الشركي :

و قد استخدم الرّوائي هذه التقنيّة للتعبير عن جماليّة الشخصيّة ،فها هو يقول :" رمتني بنظرة عتاب عاضة على شفتيها العليا فالسفلى تباعا ثم قالت مذبوحة الصوت ،حبلى العينين سنرحل معه وقامت في قطعتين زهرتين لامة على وجهها "[3] .

يفسح إذن هذا المقطع المجال للحديث بالنسبة للشخصيّة الرئيسيّة التي تعيش حالة من الضياع والانكسار بسبب خيبته اتجاه المرأة التي أحبّها ،و هذا ما يؤكّد أنّ الشّتات بلغ ذروته

[1] - الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س)،ص 44
[2] - المصدر نفسه ،ص 62
[3] - المصدر السابق ،ص 114

حين توارى خلف هذه الشخصيّة ،و هذا ما يجعل القارئ يتتبّع هذه الموصوفات في انتظار ملء ذلك الفراغ بالتدريج .

وبذلك تكون الشخصيّة لدى " الحبيب السائح " و " بشير مفتي " قد نالت اهتماما كبيرا كونها كانت أوصافهما منصبّة على الدلالات التي تحملها و الأشد ارتباطا بواقعهما ممّا أعطى للشخصيّة سمة التميّز والتفرد ،لأنّ الإكثار من المواصفات يقلّل من توقّعات القارئ التي تنهض على فنّية الاستكشاف .

I. 5. أشكال لغة الوصف :

تعدّ اللّغة أداة تعبير ،ونواة إبداع الأديب بما تتيحه للقارئ من سحر جذّاب "بحكم زئبقيّة الخيال العامل فيها ، وبحكم الحريّة الفنيّة التي يتمتّع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته ،و هو ينفخ فيها من روحه معاني جديد و يحملها طاقات دلاليّة "[1].

من ثمة ، تتجلّى أهميّة اللّغة في بنية الرّواية كونها " العمود الفقري لبنية الرّواية حيث لا يمكن لأيّ مكوّن سردي أن يكون إلاّ بوجود اللّغة"[2] .

هذه اللّغة تنزاح عن اللّهجة العادية متلبسة لغة وصفيّة شعريّة ذات جماليّة " يسهم القارئ في خلقها ،و سد ذرائع فراغاتها ،و استحضار الغائب منها انطلاقا من سيرورة التأويل "[3].

[1] – عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية (م س) ،ص 142

[2] – المرجع نفسه ،ص 173

[3] – سورية لجادي ،دلالات الاستعارة ففي شعر محمد عفيفي مطر ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،كلية الآداب و اللغات و الفنون ،قسم اللغة العربية ،ج وهران ،2010-2011 ،ص 85

تأسيسا على هذا القول ،ترد روايات الحبيب السائح وبشير مفتي حافلة بلغة مليئة بالدّلالات طافحة بالاستعارات ،قادرة على وصف الواقع ،و نقله للمتلقي من خلال تلك المادة المكثّفة والمليئة بالفراغات ،وهذا ما نستشفّه من خلال بعض المقاطع المنتقاة من هذه الرّوايات .

-اللّغة الشعريّة :

شكلّت اللّغة عند بشير مفتي و الحبيب السائح تركيبا فنيّا بما أتاحته من طاقات إيحائيّة ،والتي تجعلها قادرة على جذب خيال المتلقي بدفقة استعاريّة تمكنّه من استنطاق النص و تذوق جماليّته للتدليل نقرأ المقطع الآتي :

" حياتي بحث ميتافيزيقي تقتات من خيبات روحيّة لا أفقهها و أساطير تعشعش في ذهني وترسم سياجا من الأسوار التي تمنع الفراشة من أن تطير "[1] ،فالمشهد الرّوائي هنا انزاح إلى لغة الاستعارة التي تثير التخيّل لدى القارئ ،فالجملة هنا تستفزّه ،و تدفعه إلى التأمّل في هذه الحياة و مصيرها و لماذا كل هذا التشاؤم ؟

شبّه الرّوائي "الحياة" " بالإنسان " ،وعلاقة المشابهة بينهما هي "يقتات " ،حيث ذكر المشبّه (الحياة) ،وحذف المشبّه به (الإنسان) و ترك لازمه من لوازمه تدلّ عليه الفعل (يقتات)على سبيل الاستعارة المكنيّة ،و تمثّل العبارة الثانية من المقولة ذاتها (أساطير تعشعش – ترسم سياجا) جملة من الاستعارات المكنيّة التي تشي بحالة الانكسار التي يعيشها البطل ،و ما يحاصرها من تأوّهات ،إذ شبّه الرّوائي "الأساطير " بـ "الطير " الذي يصنع عشّه ،فحذف المشبّه به (الطير) ،و أبقى على قرينة تدلّ عليه الفعل (يعشعش) .

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س) ، ص39

أمّا الاستعارة الأخيرة ،فأثبت فيها الرّوائي الرّسم للأساطير ،و ليس للإنسان ،هذا دلالة على حالة الضّياع و التمزّق ...

تحصر كذلك لغة شعرية وصفيّة في مقطع آخر يقول :" فحياة الناس المذهلة بعواطف يومي وقسوة المعيش كانت تجعلني ألجا إلى عالمي الداخلي ،أستجوبه عمّا أعيشه و أطلب منه في كل آن فرصة المراجعة ،و التمهّل فلا أنوّه و لا أتبحّر ،أو بالأحرى لا أعرف ،فأنسى ذاتي الداخليّة التي يعشعش فيها الرّعب ،و يسلبها الخوف "[1].

تتواجد الاستعارات في هذا المقطع ،و تفيض دلالتها مخلّفة أثرا في نفسيّة القارئ عبر الفراغات التي تتركها لغة الوصف .

حيث إنّ (استجواب العالم الداخلي) هو عبارة عن استعارة مكنيّة فالمشبّه (العالم الداخلي) والمشبّه به محذوف و هو "الإنسان " ،و كأنّ العالم الداخلي يستجوب ،و تتشاكل مع استعارة (أطلب منه) ،و هي كذلك استعارة مكنيّة المشبّه به محذوف (الإنسان) .

أمّا (ذاتي الداخليّة يعشعش فيها الرّعب) شبّه الرّوائي الذات بالمكان ،ذكر المشبّه (الذات) وحذف المشبّه به (المكان) مع ذكر لازمة من لوازمه تدلّ عليه ،وهو الفعل (يعشعش) ،غير أنّ هذا الوصف الاستعاري يمنح فنيّة ،ذلك أنّ "الذات " حين تكتسي ثوب الرّعب تصبح دالة على اليأس ،من هنا نستشف أن هذا الوصف موسوم بالضعف و الوحدة و الخيبة ...

[1] – بشير مفتي ،بخور السراب (م س)،ص 94

هناك مقطع آخر :" كان الموت يجلس بقربي كلّ يوم ، بل كنت أشعر معه كأنّه رفيقي الدائم أوظلّي الأبدي الذي يشرب معي قهوتي الصباحيّة ،و المسائيّة لا كفكرة مجرّدة ،و لكنّ كتهديد خطير يجعلك تراجع حساباتك ،و أوهامك و يقذف بك في دائرة خطيرة من الرّعب "[1].

في هذا المقطع الوصفي نلفي صورة شاعريّة جذّابة ،من العبارات(الموت يجلس قربي – أشعر كأنّه رفيقي الدائم يشرب معي القهوة – يقذف بك في دائرة خطيرة) ،وهذا ما يذكي الجماليّة لدى القارئ عندما نقل لنا الرّوائي عالم البطل المليء بالرّعب عبر هذه الأوصاف المتجليّة عبر صورة الاستعارة المكنيّة .

نلاحظ صورة أخرى تضفي على الموصوفات بعدا جماليّا من خلال ما تتركه من فراغات يقول الرّوائي : "صرت مع الوقت أحس أنّني أنتمي إلى هذه الفئة التي لا تحب أن تصحو أبدا ،أو كأنّها ترغب في نسيان العالم ،والعيش في لحظة بين الحياة و الموت هل هي رغبة هروب مضمرة تفصح عن نفسها بهذا الشكل ؟ شعور لا شعور له كآبة التي يحبّها الشعراء لأنها تستقي أرواحهم الميّتة بنور الشعر وأكاليل الكلمات السّاحرة "[2] ،يقول أيضا :" أحسّني كئيبا بعض الشيء أستعيد ذكريات لم تأفل قط و أحلاما ضاعت في الطّريق ،وجروحا لم تندمل أستعيد صورا ووجوها لم تغب عن عيوني قط "[3]،نلمح في هذين المقطعين مجموعة من الاستعارات (تفصح عن نفسها رغبة هروب –تستقي أرواحهم الميّتة – ذكريات لم تأفل ،أحلاما ضاعت – جروحا لم تندمل) ،حذف فيها المشبّه به ،و هذا ليثير حريّة التأويل لدى القارئ ،فالواقع يشي بالسلبيّة إذ يعادل التّشتت ،الانهزام ،الفتور ،الجمود ...

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 12
[2] – المصدر نفسه ،ص 121
[3] – المصدر السابق ،الصفحة نفسها

نلاحظ مقطع آخر يثير النظر ،ويدفع للمساءلة يقول :"كان يتكلّم بانكسار واضح ، وعلى وجهه علامات رغبة في الانفجار والبكاء ،لقد ضاع خيط الهداية ،وهو بالتأكيد يشعر أنّ الأشرعة تمزّقت ،والسّفينة تتمايل راقصة ..."[1].

في الصورة خيط الهداية يضيع مثل ضياع الإنسان ،لكنّ الصّورة لم تقدّم وفق هذا النمط ،و إنّما حذف المشّبه به (الإنسان) ،و استحضر بعض لوازمه هي الفعل (ضاع) ،أما الصّورة الاستعاريّة الثانية (الأشرعة تمزّقت) هي صورة توحي بالألم و الحزن ،لأنّ الشراع لا يتمزّق ، المشبّه به محذوف (الشيء) والقرينة (يتمزّق) ،فاللّغة الوصفيّة تتجسّد من خلال صورة حياة البطل ،والكشف عمّا يجول في خاطره.

نقرأ مقطعا آخر :" الحب لا نعرف ماهيته،لكن يمكن الإحساس به ، هذا ما قعدت أقوله لنفسي ليلا، و أنا أبحر في خيالي الجامح الذي نشط فجأة و راح يرسم خيوطا من حرير[2]"

ما ورد في هذا المقطع من وصف استعاري يدلّ على قدرة الرّوائي الفنيّة على إبهار القارئ (نشأ فجأة، يرسم خيوطا) ،حيث شبّه الخيال بالإنسان الذي ينشط ،حذف المشبّه به الإنسان ،و أبقى على لازمة من لوازمه الفعل (نشط) ،أمّا الخيال فهو لا يرسم ،فالذي يرسم هو الإنسان ،فالمشبّه به محذوف إنّها لغة الجمال استطاع الرّوائي من خلالها تكثيف طاقتها وشحنها بشكل يدفع على قراءتها و أوصلنا لمشاعر البطل وأحاسيسه اتجاه محبوبته رانيا .

و ترتسم صورة الاستعارة لدى "الحبيب السائح " من خلال هذه المقاطع الوصفيّة يقول : "فصانعته برضا باهت ،ملفقة له ابتسامة مربكة خذلتها رعدة شفتيها المهزوزتين ،فسحب نظرته المنهزمة دائرة عنها بغصّة في الحلق "[3].

[1] – بشير ،مفتي ،دمية النار (م س)،ص 68

[2] –المصدر نفسه،ص60

[3] – الحبيب السائح ،تما سخت (م س) ، ص 8

في هذا المقطع نلمس عدم ملائمة إسناديّة الفعل (أربك) للابتسامة ،وخذل للرّعدة ،ونظر للانهزام ،فالاستعارة مكنيّة لم يصرحّ فيها بالمشبّه (الإنسان) ،هذه الأوصاف تأخذ في نهاية المطاف صورة الأم الحائرة على ابنها المغترب .

يقول أيضا :" و أغمض ممتصّا حزنه ،فاجتاحته صور أولئك الذين جاسوا الشوارع و الساحات برايات سوداء ،وعلى جباههم عصابات كتلك التي كان المهاجمة، يحزمونها لما باغتوا إسماعيل بصيحات الويل ،ففزعت من حولهم مباهج الحياة "[1].

لدينا في هذا المقطع صورة تصريحيّة صرّح فيها بالمشبّه به (الصور) حيث يقصد الضحايا ،وقوله (ممتصّا حزنه) ،فالاستعارة في كلمة الحزن حيث شبّهها بالنبات الذي يمتصّ حذف النبات ،ورمز بشيء من لوازمه هو الفعل (يمتصّ) .

فهذه لغة وصفيّة لها علاقة وثيقة بالواقع أضفت نوعا من اللاّتوقّع والغموض بكلّ ما تختزنه من مكبوتات البطل الثاوية بين السطور .

نقرأ مقطعا آخرا :" في بيت المكاوي حيث قضى ليلته الأولى بعد عودتهما كان كريم علّق همومه حركته ،و مشجب قدره و صعد إلى سقيفة السطح المشرفة على بحر وهران فتأمّل في المدى "[2].

نستشفّ في هذا المقطع استعارة مكنيّة (علّق همومه) ،فالهموم شبّهت بالشيء الذي يعلّق حذف المشبّه به (الشيء) ،و رمز إليه بأحد لوازمه الفعل (علّق) .

فالرّوائي من خلال هذه الصّورة الفنيّة نقل تجربة "كريم " النفسيّة ، حيث جعل القارئ أمام لوحة وصفيّة رسمها باتقان .

[1] – الحبيب السائح ،تما سخت (م س)،ص 75
[2] – المصدر نفسه ،ص 166

إنّ من جمال النص وروعة الصّور ما جاء في هذه المقاطع أيضا يقول الرّوائي :" ها هي حبّات المطر على زجاج النافذة البهو تتفرقع من حيث صرت صباح كل يوم حتى منتصفه أجلس على السّداري الثاني إلى الطاولة بهذا القلم لهذه الأوراق من رحلت بختة الشركي لأرى طلائع الخريف تلبس وهران الشاحبة وشاحها الرّومانسي "[1]،من خلال قراءة هذا المقطع نجده يتضمّن استعارات (حبّات المطر تتفرقع – طلائع الخريف تلبس وهران) ،حيث شبّه حبّات المطر بالشيء الذي يتفرقع ،حذف المشبّه به الشيء ،والقرينة الدالة (تتفرقع) .

و في الصّورة الثانية المشبّه حاضر (طلائع الخريف) ،و المشبّه به محذوف (الإنسان) ،القرينة (تلبس) ،هذه الصّورة الوصفيّة أضفت ألما و لوعة على فراق المحبوبة .

ندلّل بمقطع آخر :" فوق صمت القبور ،بعثرتني أصوات القدر ناطقة بالحروف على الشواهد ذكورا وإناثا من أعماره مختلفة "[2] يصرّح الرّوائي بـ (الأصوات القدر) ،حذف المشبّه به "الإنسان " وأبقى على أحد لوازمه وهو (النطق) و قد نستغرب في علاقة أصوات القدر بالنطق في الواقع لكنّ العلاقة ظاهرة ،إذ إنّ القبور تخفي أسرارا لا تستطيع البوح بها ،لأنّ تعيش في عالم البرزخ .

إنّ الرّوائي في محاولته إضفاء الجماليّة على الرّواية ،إنّما يساهم في إثراء النص من خلال هذه المقاطع الوصفيّة الاستعاريّة يجسّد ذلك في قوله :" في أواخر الصّيف الماضي على شاطئ الأندلسيّات الندي إذ كنت وقفت بعيدا عن عبدق النكريطو أتأمّل فراغي هصرني حنين إلى أمّي تشبّه لي خيالها بنورس عبر على انخفاض فوق صفحة البحر المتوسّط المحتفية عليها رقصا أشعة غروب (...) كان صوت الأمواج متعبة يتناهى كأنفاس كائن أسطوري غارق في سبات "[3].

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 173
[2] – المصدر نفسه ، ص124
[3] – المصدر السابق ،ص 115

هناك كثير من الدلالات والإيحاءات المرسومة من خلال هذه الاستعارات حيث (تأمّل الفراغ ،و تعب الأمواج) ،فهما استعارتان مكنيّتان حذف فيهما المشبّه به (الإنسان) ،و رمز إليه بأحد لوازمه (متعبة – أتأمّل) ،إنّها لغة وصفيّة مكثفة مليئة بالتوتر ،و القلق و الاهتزازات النفسيّة .

نلفي هذا الوصف الاستعاري المليء بالفراغات في رواية زهوة أيضا بقول الرّوائي :" أنت تحوز فحولة القمر يغمز للأرض سبع ليال ،ويضحك لها كل ليلة "[1]،فالمتأمّل لهذا المقطع يجد أنّ الرّوائي قد خلق جوّا خلاّقا باستخدامه هذه الصور الاستعاريّة ،فبهذا الرسم الرّمزي تمكّن من التفنّن في جماليّة الوصف من خلال قوله (القمر يغمز – الأرض تضحك) .

نقرأ هذا المقطع :" في جلابة صوفيّة بدت ذات لون بني ،و شاش أبيض نظيف ،وقف الفتى في الباب الخارجي لحجرة مجلّلة بالصّمت أجلى عتمتها بالكاد نور قنديل »[2].

نلاحظ أنّ الرّوائي لا يستخدم الوصف الاستعاري إلاّ لخدمة الرّسالة التي يريد إيصالها للقارئ فالحجرة لا تملئ بالصّمت ،الإنسان هو الذي يصمت ،هذا وصف استعاري يبرز عالم البطل المليء بالتناقضات و الأسرار .

صفوة القول ، إنّ لغة روايات "الحبيب السائح " و " بشير مفتي " لغة شعريّة تفيض بالجماليّة لدرجة المتعة ،فواقعيّة الروايّة تبقى مرمّزة من حيث دلالتها الوصفيّة الاستعاريّة ،بحيث تجذب متلقيها لسدّ فراغاتها واستكشاف معانيها .

–اللّغة الحواريّة :

[1] – الحبيب السائح ،زهوة (م س)،ص 163

[2] – المصدر نفسه ، ص 31

يعدّ الحوار عنصر بنائي مهمّ في الرّواية إلى جانب السّرد والوصف،ينظّم من خلاله كلام الشخصيّات ،ويكشف عن موقفها و أفكارها و مشاعرها .

فالحوار هو :" الحديث المتبادل بين الشخصيات ،ووسيلة من وسائل السرد "[1].

غير أنّ الحوار الرّوائي :"يجب أن يكون مقتضبا و مكثّفا حتىّ لا تغدو الرّواية مسرحية ،و حتىّ لا يضيع السّارد والسّرد جميعا عبر هذه الشخصيّات المتحاورة على حساب التحليل ،و على حساب جماليّة اللغة "[2].

على هذا المنوال تظهر اللغة الحواريّة الوصفيّة في " خفايا الشخصيّات المتحاورة "[3]،لأنّ السّارد قد يصّرح بذلك الحوار ،و قد يأتي مضمرا خفيّا يثير القارئ ،ويستحثه على استكشاف الدلالات الثّاوية وراء تلك اللغة المليئة بالانزياحات ،فإذا تصفّحنا روايات "الحبيب السائح " و" بشير مفتي " نلاحظ أنّهما يجسّدان الحوار في كتاباتهم عندئذ تفيض لغة الحوار الرّوائي جمالا بفعل الأثر الذي تتركه للقارئ في صيرورة انجازية تطبعها الفراغات و الاضمارات ...

إنّ المتصفح لروايات "الحبيب السائح " و " بشير مفتي " يلفي هيمنة الحوار من بداية الرّواية إلى نهايتها و هذا ما يدفع القارئ للوقوف وراء هذه اللّغة ذات المواصفات الجماليّة .

حيث نجده متحقّقا في بداية الرّواية التي يستهلها " بشير مفتي " بهذا المقطع الحواري الوصفي المكثّف :" تعرفت في هذه الفترة على جماعة من الشعراء كان أهمهم بالتأكيد جمال كافي ،أذكر جيدا كيف التقيت به أوّل مرّة كان ذلك بالقرب من الجامعة المركزيّة حيث كان ينتظر شخصا أعرفه فسألني عنه فأجبته :

[1] – صبحية عودة زعرب ن غسان كتفاني ،جماليات السرد في الخطاب الروائي ، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع ،الأردن ،ط1 ،2006 ،ص 175

[2] – عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية (م س)، ص 176

[3] – محمد العيد تاورته ،تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية ،مجلة العلوم الإنسانية ، ع 21، قسنطينة،2004،ص 59

– هو نادرا ما يأتي في وقت المحدّد

– ردّ علي بجديّة و عبوس لماذا ؟

– أعرف ذلك، ولهذا جئت متأخّرا أنا أيضا ثم أضفت و قد شعرت أنّ انتظاره طال فوق اللّزوم

– من عادته أن يجلس في مقهى "طالب عبد الرحمن "[1]

من خلال تأمّل القارئ لهذا المقطع يجد طبيعته مضمرة كون أطراف الحوار الموصوفة غير معروفة و تظلّ مجهولة بالنسبة له ، فقد ورد الحوار مطعما بلغة وصفيّة تجذب متلقّيها لتلك العوالم المتخيّلة .

يقول أيضا في هذا المقطع :" ثم بعد صمت قصير شربنا فيه بيرات أخرى ،تحدّثنا عن عودة الزعيم بوضياف إلى الجزائر فسألته :إنّه زعيم و رجل ثوري ،لكن بعد كل سنوات المنفى و البعد عن الجزائر لا أدري إنّ كان يستطيع فعل شيء حقيقي للبلد ،ربّما سيخطب مثل غيره ،و يقول كلاما ،برّاقا لكنّ الواقع سيء آخر ،على الأقل هو يبعث الأمل .

طبعا ...طبعا نحن مقبلون على حرب ،أظنّ و أراه شمعة ضوء خافتة "[2]

إنّ الحوار يدور حول الرّئيس "محمد بوضياف " ،هذا الحوار مكّن الشخصيّات من اختراق الطابوهات بشكل يثير الحيرة لدى القارئ انطلاقا من لغة الحوار المكثفة التي تفتح أفق التأويل .

و من أمثلة الحوار الوصفي الذي يخترق أفق انتظار القارئ هذا المقطع :" كانت ميعاد ساحرة في ذلك اليوم كانت تنتظرني بالقرب من المستشفى باب الواد واقفة بقلق ترقب المارة

و تبحث عن وجهي فيهم جميعا

[1] – بشير مفتي ،غرفة الذكريات (م س) ،ص 49

[2] – المصدر نفسه ،ص 34

استعذبت النّظر إليهن بعيد ،و قعدت أهيم بصورتها تلك قبل أن أتقدّم نحوها

– تأخّرت عليك ؟

– أجزم أنّك تقوم بهذا متعمّدا

– لأديم شوقك إلي لا غير

– مجنون

آه، نعم كنت مجنونا بالفعل مجنونا بهذا الكائن الذي أحبّه ،بهذه الفتات الملائكيّة القلب ،بهذه النبرة الرقيقة التي تتكلمين بها ،بهذه الرّوح الثائرة التي تخبئينها في جسد غاو مارق "[1]،يلجأ القارئ إزاء هذا المقطع إلى إعمال فكره بغية استنطاق ما سكت عنه ،و ذلك من خلال لغة الوصف المليئة بالصّور و التي يصف بها الرّوائي شخصيّة البطل المهووس بميعاد إلى درجة الجنون ،الحب بكلّ ألامه توق و انتظار و جنون .

يلتقط الرّوائي مشهدا وصفيّا باستعمالاته المميّزة للكلمات في قوله :" رذاذ المطر المنعش الذي صاحب لحظة شعوري بالإغماء ،وتوقّف الناس عن الشرب ،ونظرتهم المودعة إلي هل كانوا يودعونني حقّا ؟ أم أنا الذي تخيّلت ذلك مثلما أشعر بأنّني أتخيل حياتي من جديد أصنعها ورقة وراء ورقة ،حلما وراء حلم ؟ أحسن و لا أدري ثم أدري لأنّي أحسّ ، عينان ثاقبتان تتأمّلاني و تدخلاني في صقيع جلدي روحا دافئة "[2]،لاحظنا من خلال استقرائنا لهذا الحوار أنّ توظيفه كان في معظمه مدعاة لفضول القارئ فهناك صراع في هذا المقطع بين الأنا البطل ،وواقعه السائد ، هذه الفراغات تبرز للقارئ اغتراب البطل ،وانكسار أحلامه .

[1] – بشير مفتي ، بخور السراب (م س) ،ص 15

[2] – المصدر نفسه ،ص 38

يقول في مقطع آخر :" بقيت في ساعة الشؤم تلك جامدا و قلبي يعتصر ألما أو مثل شخص يسبح في الفراغ ،و هو لا يعرف لحظة سقوطه كلماتها البسيطة في تلك اللّحظة أثبتت فشلي الذّريع فشلي المنكر ،غمامة سوداء غطّت عيني ،و بين ثانية و أخرى أحسست بالإغماء دوار خاطف صدع رأسي لكن لم يحدث أي شيء فقط نظرتي الكئيبة لوجهها و هي تصر : "افهمني جيّدا ،لقد أحببتك وربمّا لو لم يكن هناك هذا الماضي مع الطاهر لكنت أوّل حبّ حقيقي أعيشه بالفعل "[1].

إنّ البعد التلميحي لذي تقوم عليه لغة الحوار المطعمة بالجماليّة تجعل القارئ ينساق وراءها انسياقا في هذا المقطع الذي يمتزج فيه الألم بالسقوط ،والحبّ بالحلم ،والعشق بالفراق وهو ما أعطى للغة الحوار صبغة جماليّة تجذب القارئ بوقعها .

و في "دمية النار " يتمظهر الحوار كعنصر ظاهر عندما نلاحظ الشخصيّة تخاطب ذاتها يقول : " سألني سعيد بم عزوز ،و قد صار يعمل محقّقا في الشرطة عرفته في سنوات طفولتي طفلا رثّ الثّياب تعيس الملامح كان يبدو نو كأنّ السماء غاضبة عليه ،أو منتقمة منه لكنّه كان مع ذلك نبيها جدّا (...) بينما تركت أنا الدّراسة للظروف التي عشتها حينها كان ذلك بمثابة الانتصار الكبير الذي حقّقه عليّ أو حقّقه لنفسه ،وبعد أن دخل الجامعة لم أفهم سر التحاقه بسلك الشرطة .

و قال عدنان :إنّه ربّما لم يعد يجد الحاجز ليكمل طريق المعرفة بعد أنّ تركت له الساحة فارغة فضحكت "[2].

اعتمد الرّوائي على الحوار الداخلي لتقديم الشخصيّات من خلال الكشف عن طرفين متناقضين (سعيد بن عزوز) ،و (رضا شاوش) بلغة فنيّة مضمرة ،فيبدو حضورها وصفيّا ،كونها تفوح بالأسرار وتلامس المشاعر المحتدمة بين الطرفين .

[1] بشير مفتي ، بخور السراب (م س) ،ص 119
[2] – بشير مفتي ، دمية النار (م س) ،ص 49

نقرأ مقطعا آخر :

" فكّرت أن أذهب نحوها وأكلّمها ،ولكن خفت منها ،ومن نفسي ومن الحياة الظالمة التي تصنعها في حبائلها التعيسة لم تتغيّر رانيا كثيرا بل إن قلت الصدق زادت حمرة و جنتيها ،وبراءة وجهها الجميل زادت جسمها طولا بعض الشيء ... أتخيّل لا غير "[1] ،يتبيّن لنا جليّا أنّ هذا الحوار بما يتضمّنه من لغة وصفيّة شديدة الوقع تكشف عن طبيعة العلاقة الغراميّة التي تجمع رشا برانيا من خلال تلك الأوصاف المطرزة الجمال ليفرش لها الحبّ و العذاب من خلال هذه اللّغة التي تضمر المشاعر المتأجّجة ،و تجذب القارئ لمتعة المقروء .

و من بين ما أورده "الحبيب السائح " حوار الشخصيّة ذاتها بقوله :" ما الذي يكرهني على نقل وقائع من أيّامي أتتشها ،كل ما يمكن أن يملأ حياة شخص مثلي إلاّ الفرح و الحلم ؟ لا شيء إن لم تكن وحدتي التي تحيط بي من كل زاوية في هذه الشقة المحزونة بفراقاتي ،و ضياعاتي المتعاقبة ! وحدة تبغي محاورتي ،وحدة ضاقت ذرعا بوحدتها "[2].

لعلّ من بين التساؤلات التي تثير خيال القارئ عقب قراءته لهذا المقطع ما هي الجراح و الآلام التي تحيط بالبطل ؟ هذا الحوار ينحو منحى نفسيّا ،لأنّها تساؤلات تفتح أفق توقع القارئ بلغة وصفيّة تتأرجح بين البعد الفنيّ ،والبعد الحزين .

و قد اقتصرت خاصيّة الحوار المضمر على جميع شخوص الرّواية من ذلك الحوار الذي دار بين البطل وحسنيّة .

"كانت حسنيّة تزداد كل مرة قدرة على ترجمة أحاسيسها بنبوءة قابضة ،كنت أشعر بعمقها يرجل بركانا من الانفعالات كلّما أبدت لي بعضها بحساسيّة متطرّفة فعلت ذلك كلّما وجدتني لم أقدّم لها

[1] – بشير مفتي ، دمية النار (م س)،ص 58

[2] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 11

شعورا قاطعا لحالها ،و لا أجوبة نهائيّة عما جعلها تعرف مصيرا لم تكن تتمناه :" يقال الإنسان كون معقّد هذه صورة خالصة منه لا أحمل إلاّ نقائصه ،و تبسّمت على نبرة ساخرة " إن لم أكن اخترت بيدي شيئا مما وقع لي فلماذا أتذمّر بهذه القسوة ؟" ،ثم ركّزت الثريا الصغيرة من أربعة عناصر فوقها : " لو تجسّد لي قدري لصرخت في وجهه بحميم من ألمي ليحسّ حريقي الداخلي " وعصرت عينيها :" حدادي على نفسي بدأ يوم سكت ربي عن استغاثتي لتخليصي من قبضة الذي مزّق أحشائي "[1] ،لعلّ ما يلاحظه المتتبّع لهذا المقطع هذه اللّغة الحواريّة الفنيّة التي تبدو مليئة بالثغرات ،حيث يقدّم للقارئ واقع هذه الشخصيّة الغامض من أجل تفعيل دروه ليتمثّل له في نهاية الرّواية حقيقة "حسنيّة " المليئة بالصّدمات .

و مثال ذلك ما وقع على لسان البطل :

" نظرت إليها بخيبة كاسرة بادلتني بعينين لوزتين صارمتين رقة ابتسامة كانت هي خيط الوصل بيننا "هواري "؟ فجاوبتها بإيماءة على قدر " أنّ سكرتيرة والد الآنسة بختة " مضيفة على ظني الجزافي أنّها أرسلت لمرافقتي :" كلفتني أن أخبرك أنّه يتعذر عليها ملاقاتك " و أخرجت من محفظة يدها السّوداء كما هو لون حذائها ،ظرفا مدته لي علي حيرتي الفاقعة "[2].

إنّ ما يثير خيال القارئ عند قراءته هذا القطع هو تفاصيلها المبهمة تدفع القارئ لاستكشافها لماذا هذا الجفاء بينهما ؟

ماذا يحمل هذا الظرف ؟ حيث حاول الرّوائي من خلال هذا المقطع وصف حالة البطل المنكسرة جرّاء فراقه "بختة" .

و في رواية " تماسخت " يظهر الحوار بشكل كبير عندما نقل لنا السّارد ما دار بين البطل و شهلة

[1] – الحبيب السائح ،الموت في وهران (م س) ،ص 79

[2] – المصدر نفسه ،ص 171

" كان في ليله التونسي ذاك ، لفّه خجل العري المباغث إذا واجهته بها شهلة ، آخذة أصابع يده في قبضتها تدعكها في أحد شوارع تونس

– أنت هارب !

– ماذا كان سيصيبني لو كانت جميلة هي التي نثرتها في كف حقيقتي

و أطل من خلف الزجاج في الطابق الرابع

" وهران ،من هذا العلو ،تبدو أنهكتها متاعب نهارها و ساعات زنى ليلها ، لكنّها في الأحوال تظلّ قلاّبة !بصخر البحر صكّت أذنيها عن أمّي مراودة ،ولبست وجهها بطين سبختها كم تخيّلت ناسها أحجارا حصنت بهم قلبها في وجه الصحراء الزّاحفة "[1] ،إنّه حوار يكتنفه الغموض و ندلّل على ذلك بقوله (أنهكتها متاعب نهارها – لبست وجهها بطين) بلغة وصفيّة أخّاذة يحسن القارئ تأويلها لتطرح أمامه جملة من التساؤلات عن هذه المدينة التي ذهب جمالها ،حوار يخرق فضول القارئ بنية البحث عن مقاصد الكاتب .

يستمر غموض المقطع من خلال شخصيّة البطل " كريم " و من ذلك قوله :" إذ ولج القطار بين فكي الجبل أحسّ كريم مرارة الانسحاب من معركة صابر في ميدانها زملاؤه و غيرهم يخوضون نهايتها بشرق

" أظلمت نفسي عن إيحاء وازع لبقائي ،إن لم تكن أنانيّة المثقفين من البورجوازيين الصغار ،فماذا هي إذا ؟

[1] – الحبيب السائح ، تما سخت (م س) ،ص 6

وثارت فيه رغبة كاسحة في البكاء ،هو الذي عاش يصقل نظرته من ترسّبات الانشقاق المنافق و التعاطف الكاذب ،لطالما شبهته أمّه بوالده حين تفاخر به التفاتاته الواثقة وردود الفعاله الحازمة ولنظراته المتأرجحة بين الحلم و بين الريب ؟

أشعر بعظيم الخجل يجتاحني كلما تذكرت نبأ اغتيال سي عبد القادر ليلة الخميس نزل فيه على وهران صعقة من فاجعة أخرى أعظم غدروا به في شارع مستغانم في أواخر رمضان كان وحيدا في صدره قلب ينبض شعرا و محبّة ،بحثت في سراديب ذاكرتي عن منبع للحقد عليه ،فقابلتني وهران على غير عادتها ساكنة الشّرفات متعطّرة بالكافور متلفة الجمال ،لأنّها رضيت أن يراودها وحش فغرز أنيابه في قلب فنانها "[1].

لعلّ التفاصيل التي تثير القارئ في هذا الحوار عن شخصيّة "سي عبد القادر " ومدينة وهران حيث سلّط الرّوائي الأضواء حول واقع الجزائر في هذه الفترة ،و المخاطر التي كانت تحاصرها ،والتي حوّلت وهران إلى صورة موحشة لأنّها لم تبق وهران كما عهدناها ،إنّها صورة وطن موبوء يعيش في وحل الظلام تترجمه هذه اللّغة الوصفيّة المليئة بالمجاز .

يرسم هذا المقطع في نفس القارئ متعة جماليّة بواسطة لغة حافلة بالمجاز يقول الرّوائي :" و كان إذ مدّ يده إلى مشكاة نحاسيّة من بقايا أثاث مكتبة والده مصبوغة من تزايين الفوانيس العتيقة فلمسها ،بزغ له سطوع كأنّه من شمس أو من قمر ، لا هو في ليل ،فهتف له من بينهم صوت جده حسن :" أولياء ينتظرون عودتك "فرأى نفسه خلع نعله فانفتح له عليهم مسرى ملء ضبابا أبيض سرعان ما تجلت امرأة ائتزرت أكاليل حلقية من الياسمين نطقت له :" عبد النور حبيبي ،سأكون رفيقتك في رحلتك"[2]

[1]- الحبيب السائح ،تما سخت (م س) ،ص 42
[2]-المصدر نفسه ، ص12

نلاحظ أنّ هذا المقطع الحوار يعكس لغة مكثّفة تحيل على الواقع البطل المليء بالتناقضات ،و هي دلالات تنمّ عن لحظة شرود البطل ،و لقائه بهذه المرأة .

من نماذج الحوار في رواية " زهوة " نجد هذا المقطع :

" وجد نفسه داخل حجرة أخرى في زواياها قناديل نحاسيّة ملونة الزجاج خافته الأنوار ، فأقبلت عليه فتاة لدنة القوام أسدلت شعرها على كتفيها العاريتين الصقليتين ،و ضربت بإزار أبيض من حرير (...) و على انبعاث عزف شجي على عود من خلف السجاجيد مدّت له يدها فطاوعها فأجلسته على حافة السرير ،و حكّت ساقها على ساقه قائلة :" اسمي زينة ،و أنت هو يوسف ابن سيدي إدريس راقبتك من خلف حجاب منذ دخلت في الحجرة الرابعة فاستقبلت الروح فتوهّمت أنّه هو ،وصعقتك الرّعدة فدلكك رضوان ،فطمأنت إليه كأنّه هو !"[1].

ويقول أيضا :"فاحتار منجذبا عنها إلى سجّاد آخر (...) و قامت فجذبته من أصابعه فقرّبته من الكانون فانعكس لهيبه على وجهه فنادته يا فاتنا "[2] إنّ أوّل ما يستوقفنا في هذا الحوار هو ذلك الفراغ الموجود بين السطور ،فمنذ القراءة الأولى نلاحظ لغة وصفيّة جذّابة ،لأنّ الجمال والحبّ تقبض عليهما اللّغة الشعريّة التي تقحم القارئ في إعادة تشكيل نص جديد ،بحيث نجد السّارد ينقل القارئ في هذا الحوار عوالم تمتزج فيه الواقع والخيّال ،ليكشف القارئ أنّه في عالم آخر لما يدركه من علاقة تربط هذه الروح الخفيّة بيوسف .

من هذا المنطلق نجد أنّ " الحبيب السائح " و " بشير مفتي " يذكيان جذوة الفراغات في هذه الرّوايات بواسطة لغة الوصف بما تستضمره من متعة فنيّة من خلال المقاطع الحواريّة المشوقة ، و التي تجسد واقع الشخصيّات ،و التجربة التي عاشتها في تلك الفترة .

[1]- الحبيب السائح ،زهوة (م س) ،ص 12
[2]- المصدر نفسه ،ص 56-57

تمهيد:

يعد الحدث السردي بمثابة العمود الفقري لأي عمل سردي، بما يربطه بباقي مشكّلات السرد حيث يعرف بأنّه:" كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمر وخلق حرية أو إنتاج شيء"[1]

فالحدث "أساس الحكاية التي ينشئها الرّوائي بموازاة عالم الواقع، وهو كذلك أساس الحبكة التي تعنى بتنظيم الأحداث ومواقع ظهورها وطريقته"[2]، بحيث لا يمكن بناء عمل روائي دون حدث.

والحدث الرّوائي المتألّق يجب أن يكون غامضا ومضمرا حتّى يثير خيال المتلقي للتفاعل معه قراءة ومتعة، فضلا عن كون الحدث طبيعته مركّبة يرتكز على مرجعيّات غنيّة ومتنوّعة تساهم في خلق دلالات عميقة.[3]

إذا تفحصنا روايات "الحبيب السائح" و"بشير مفتي" فإنّ أوّل ما يستوقفنا فيها هو تلك الأحداث بما تستظمره من فراغات، ليعمل أفق انتظار القارئ على إنتاج تأويلات جديدة في متعة فنيّة جذّابة، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه من خلال هذه الرّوايات.

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (م س)، ص 74.

[2] – أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات التشكيل، النادي الأدبي، الرباط، ط1، 2011، ص 256.

[3] – ينظر: بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية البحث عن الوجه الآخر أنموذجا، مجلة دراسات جزائرية، ع2، 2005،ص 136.

2-1 مفهوم الحدث:

التحديد اللغوي: تبرز دلالات "الحدث" في المعاجم مختلفة، وأوّل هذه المؤلّفات في تراثنا اللغوي العربي"تاج العروس" في مادة حدث "حدث الشيء يحدث حدوثا بالضم، واحد ما حدث، وحدث الأمر:وقع".[1]

في حين أنّ الحدث في معجم المصطلح السّردي "سلسلة من الوقائع المتّصلة تتّسم بالوحدة والدلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية".[2]

على حين نجد لطيف زيتوني في معجم مصطلحات نقد الرّواية يعرّفه بأنّه "هو كل ما يؤدّي إلى تغيير أمر وخلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرّواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أومتخالفة تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيّات".[3]

وإذا استقرئنا دلالة لفظ (حدث) في المعاجم الأجنبيّة نجد معناه في:

معجمle Grand Dictionnaire français يقصد به الفعل الذي يقوم به شخص ما"[4].

[1] – محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجراح،ج3، (م س)، ص 99، ص 100.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 19.

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (م.س)،ص 74.

[4] – le Grand dictionnaire français, éclairs de plume, p6.

أمّا معجم Le Robert Microيعرّفه بأنّه "فعل إنساني معتبر في مظهره الموضوعي أكثر من الذّاتي: حادثة التّصرف".[1]

من خلال دلالات "الحدث" المعجميّة يتبيّن لنا أنّ كلمة (حدث) تختصّ بالتركيز على جملة من الوقائع ممثّلة في الفعل بوصفه حركة يقوم بها الأشخاص.

اصطلاحا:

اتّخذ مفهوم الحدث دلالات كثيرة لدى النقّاد والباحثين لذا سنقتصر على بعض التعاريف.

يربط الناقد عبد الملك مرتاض الحدث بالزمن، فيذهب إلى أنّ "الحدث من حيث يجب أن يتّسم بالزمنيّة"[2]، وذلك من منطلق أنّ الحدث مرتبط بالزّمن وواقع تحت سلطته.

في حين إنّ الحدث لدى سليمان حسين "مكوّن رئيسي لأنّ مراميها الخطابيّة لم تكن لتتعدّى قدرا ضئيلا من محاورة المتلقيّ لمجموعة من الأحداث الواقعيّة التي تدهش إحساسه وتثير مشاعره وخياله."[3]

[1]– Alain Rey, le Robert Micro, dictionnaire de la langue française, deuxième édition, 2006, paris,P14.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، (م.س)، ص 273

[3]– سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 1999،ص 374.

على حين أنّنا نجد "آمنة يوسف" كانت تنظر إلى الحدث على أنّه "العمود الفقري لمجمل العناصر الفنيّة السابقة الزّمن، المكان، الشخصيّات"[1]، ويبدو من خلال هذا القول أنّ الحدث يرتبط بكل مشكّلات السّرد، ويقتضي وجودها وكذلك اغتدى الحدث "بوصفه مكوّنا أساسيّا للحكاية التي ينشئها الرّوائي بموازاة عالم الواقع،وهو كذلك أساس الحبكّة التي تعنى بتنظيم الأحداث، ومواقع ظهورها وطريقته".[2]

ويبدو أنّ مشكّلات السّرد تنضوي تحت لواء الحدث لأنّه "بمثابة العمود الفقري التي تقوم عليها بنيتها، فالرّوائي ينتقي بعناية وباحترافيّة فنيّة الأحداث الواقعيّة والخياليّة التي يشكّل بها نصّه الرّوائي"[3].

فالحدث الرّوائي لدى عبد القادر عميش "عالم من الوقائع الجزئيّة تأتي مرتبطة متتابعة على نحو ما تقتضيه القناعات الفنيّة".[4]

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد (م س)، ص 37.

[2] – أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة لآليات التشكيل، (م،س) ص 256.

[3] – بعطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللّغات ، ع8،بسكرة،2011 ،ص7

[4] – عبد القادر عيمش، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في الخصائص والمضامين،دط،دت،ص170

نلاحظ أنّ الحدث في التحديد الاصطلاحي لا يكون منعزلا مستقلا عن باقي مشكّلات البناء الرّوائي إذن، فالحدث مكوّنا من المكوّنات الأساسيّة، وعمود السّرد بما يتضمّنه من علاقة متواشجة.

وقد بدأ الاهتمام بالحدث في الدراسات النقديّة الحديثة بدءا بجهود الشكلانيين الرّوس فقد تحدّث بروب عن عناصر القصة الثابثة ممثّلة في الوحدات الوظيفيّة التي تنتظم في نسق معيّن، وتحدث عن الطريقة التي تنفّذ بها متمثّلة في العناصر المتغيّرة.[1]

وقد ميّز بروب بين نوعين من العناصر المكوّنة للحكايات ورأى أنّ الوحدات الثّابتة هي ما تقوم به الشخصيّات.[2]

أمّا "بارث" فقد قسّم الوظائف في القصة إلى وظيفتين:

وظيفة ذات طبيعة (توزيعيّة) تتناسب مع الوظائف التي تحدث عنها بروب تتطلّب علاقات فيما بينها ووظيفة ذات طبيعة (اندماجيّة) مرتبطة بالطبع والشعور ووصف الشخصيّات وما إلى ذلك[3]، ثم قسّم بارث الوظائف إلى نمطين: وظائف رئيسيّة (النواة) تمثّل لحظات المجازفة

[1] – ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد،دراسات في القصة الجزائرية الحديثة،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط،د.ت،ص 19-20.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ينظر: رولان بارث،مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والنشر والترجمة، ط1،1993، ص 45-49.

في القصة، ووظائف تكميليّة (وسائط) وظيفتها ضعيفة، فالوسائط وحدات متعاقبة فقط، أمّا الوظائف الرئيسيّة متعاقبة ومنطقيّة في الوقت ذاته.[1]

في حين أنّ "بريمون" قدّم تصوّر خاص للمتتاليّة الحكائيّة بناء على المراحل التي تمرّ بها:

- وضعيّة تفتّح.
- الانتقال إلى بداية الفعل.
- نهاية الحدث.

وقد أكّد "بريمون" أنّ أحداث الحكي ترتّب وفق نمطين:نمط التحسين Amélioration ونمط الانحطاط Dégradation[2] .

وإذا تفحّصنا الدّراسة العربيّة ألفينا النقّاد ينقبون في النص الرّوائي ولعلّ النّاقدة يمنى العيد وجدناها تقسّم الحكاية إلى حوافز، هذه الحوافز إنّما هي أحداث أو أفعال تتوالى في السّياق السّردي تبعا لمنطق خاص".[3]

[1] – ينظر: رولان بارث،مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر:منذر عياشي،(م س) ، ص 48.

[2] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، (م س)، ص 41.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي،د.ط،د.ت، ص 43.

وممّا أضافه عبد الحميد بورايو بالقياس إلى ما جاءت به النّاقدة أنّه قسّم الحكاية إلى وحدات أساسيّة كبرى هي عبارة عن بنيات دلاليّة متكاملة تتآلف لتشكّل البناء العام للقصة، هذه الوحدات تتجمّع فيما بينها لتشكّل الحدث الرئيسي في القصّة".[1]

2-2 أنواع الحدث:

قسّم سليمان حسين الحدث إلى قسمين:

1- الحدث البؤري: هو الحدث الافتتاحي في النص، يكشف في النهاية عن تفصيلات الحدث إذ يتناولها في البدء بنوع من التعميّة الإيحائيّة ويتناول نتائجها النفسيّة على محور النص.[2]

2- الحدث التخييلي: أحداثه تعدّ أرضيّة أو خلفيّة للوحة الأحداث التخييليّة التي يكون تكوينها الرّئيسي التلاعب بالأشخاص والزّمن والمكان، فيقوم الكاتب بخلق تداخلات في زمن شخصيتين، وفي مكانهما بطريقة حلميّة تنتهي بيقظة الشخصيّة بمؤثّر خارجي.[3]

[1] - ينظر:عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة (م س)، ص70.

[2] - سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب (م س)، ص 354.

[3] - المرجع نفسه، ص 356.

أمّا "محمودي بشير" يقسّم الحدث إلى:

1-حدث السيرة الذاتيّة: يقوم على أساس حكي أو قص مادة حلميّة معيّنة

2-الحدث الغامض: يجعل أحداث الرّواية تبدو غامضة وغير مفهومة، حيث إنّ الرّوائي يبعث في قارئه الشكّ والتردّد في تحديد المعنى الذي يريده الرّوائي.[1]

3-الحدث الجنسي: هو الحدث الذي يظهر بمظهره البيولوجي أو الطبيعي المعروف أو المألوف[2].

4-الحدث المخيف:

يستفيد من الأساطير والخرافة في عرض بعض الأحداث التي تتّصف بالعنف، ولا تخلو من طابع السّحر، وهي في غالب الظنّ تمثّل الجانب السلبي للواقع الذي تعيشه الشخصيّات لتدلّ على ذلك الصراع الحاد بين شخصيّة البطل، والشخصيّات ذات الطابع الخرافي أو الأسطوري (العفاريت،الأشباح، المار)، حيث تمثّل مصدرا للأذى، والشر، والقلق في الرّواية.[3]

[1] - محمودي بشير، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية،البحث عن الوجه الآخر أنموذجا (م س)، ص 133.

[2] - المرجع نفسه، ص 38.

[3] - المرجع السابق ، ص 142.

في حين قسّمه أحمد العدواني إلى:

1- أحداث رئيسيّة: يؤدّي حذفها إلى خلل في بناء الرّواية، لأنّها تشكّل الدلالة الرئيسيّة في الرّواية.

2- أحداث ثانويّة: يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤدّي ذلك إلى إيجاد فجوة في الرّواية، فأهميّة الأحداث الثانويّة لا تكمن في ذاتها، وإنّما فيما تؤدّيه من خدمة في تقديم الشخصيّات أو توسيع الرؤية أو المساعدة في بناء الحدث الرّئيسي أو غير ذلك.[1]

2-3 علاقة الحدث بمشكّلات السّرد:

-علاقة الحدث بالمكان:

يشكّل الحدث المكوّن الأساسي للحكاية بوصفه أحد مشكّلات البناء الرّوائي الذي يتميّز عنها بتعدّد الأحداث وتتابعها.

يرتبط الحدث الرّوائي بالمكان، لأنّ المكان "عنصر مركزي في تشكيل العمل الرّوائي حيث يمكن ربطه بالشخصيّة واللّغة والحدث ربطا عضويّا"[2]،فلا يمكن للنص الرّوائي أن يستقيم دون وجود الحدث الذي يجعل بناؤه محكم، فعلاقة المكان بالحدث علاقة تواشج: ذلك أنّ وقوع

[1] - ينظر: أحمد العدواني،بداية النص الروائي (م س)، ص 257.

[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد (م س)، ص 192.

حدث من الأحداث يفرض تعيين موضع له"[1]، يعني أنّ المكان مضافا إليه الحدث لا يضع شيئا ما لم تكن هناك أحداث تقام بهذا المكان إذن، لا يمكن تقبّل مكان بمعزل عن الحدث، لأنّ الرّوائي يختار موضعة الحدث والشخوص داخل فضاء واقعي أو مستعارمن الواقع".[2]

ومن هنا تأتي أهميّة الحدث، ليس كخلفيّة لجريان الأحداث داخل القص، فحسب بل وكعنصر بنائي يستلزم المكان ذلك أنّ "المكان هو مجال تحرّك الحدث والشخصيّة"[3].

لذلك لم يكن الحدث بمنأى عن المكان، لذا يتوجّب على الرّوائي اختيار الحدث الذي يتماشى مع المكان في حلة فنيّة تشير متلقّيها، وتزيده حيوية ونشاطا.

بغياب المكان تفقد الأحداث جماليّتها، وتفقد الرّواية بريقها الذي يجعل منها عالما سحريّا جميلا:" فلا وجود لمكان ما لم يكن شريكا في الحدث".[4]

[1] – جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل (م س)، ص 74.

[2] – المرجع نفسه، ص 21.

[3] – حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 2011،ص 91.

[4] – جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، تر:عبد الرحيم حزل (م س)، ص 80

-علاقة الحدث بالشخصيّة:

للشخصيّة أهميّة كبيرة لا تقل عن باقي مكوّنات البناء الرّوائي إذ إنّ الشخصيّة الرّوائيّة هي الصانع الرئيسي للحدث".[1]

ونظرا لارتباط الشخصيّة بالحدث لا يمكن أن تكون الشخصيّة بمعزل عنها في أداء أدوارها المختلفة.

تتّصل الشخصيّة بالحدث في بناء النص السّردي، ذلك لأنّ بعض الأحداث تفترض شخصيّات معيّنة، وبدورها هذه الأحداث تحتاج إلى شخصيّات معيّنة على حدّ قول عبد الملك مرتاض:"فالشخصيّة تسخّر لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها بإنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيّات إجراءاته، وتصوّراته وإيديولوجيته وفلسفته في الحياة".[2]

وعليه تؤدّي الشخصيّة نشاطها من خلال اتّصالها مع الحدث "إنّها شخصيّات متناثرة في كل الرّواية تساعد الشخصيّة الرئيسيّة في أداء مهمّتها، وإبراز الحدث"[3]، فالحدث لابدّ له من شخصية تبثّ الحركة فيه.

[1] -سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب (م س)، ص 347.

[2] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (م س)، ص 111.

[3] - صبحية عود زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، (م س)، ص 133.

تظهر أهمية الشخصيّة من خلال علاقتها بالحدث لذلك لابدّ "للكاتب أن يحسن اختيار أحداثه وفق سلوك شخصيّاته فخلق الأحداث يقع مغزى العمل الرّوائي".[1]

وأيّا ما يكن الشأن، فإنّ القدرة العجيبة التي تمتلكها الشخصيّة على تقمّص الأدوار، وأدائها ببراعة فنيّة تجذب متلقّيها.

وبناء عليه، إنّ الشخصيّة لا يكتمل بناؤها إلاّ من خلال الدّور الذي تضطلع به في صنع الأحداث، فهي تقود الحدث وتشارك في صنعه داخل العمل السّردي.

-علاقة الحدث بالزّمن:

إنّ الحديث عن الحدث يتطلّب بالضرورة التحدّث عن الزّمن، لأنّ الحدث يقع في زمن معيّن، ولذلك لا ضير إذن إن اعتبرنا الفن الرّوائي فنّا زمنيّا باعتبار أحداثه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالزّمن.

إنّ الزّمن عنصر أساسي في بناء الأحداث، وعلاقتهما علاقة مترابطة، فهي تتشكّل داخله، ومن ثم يصاغ الزّمن بداخلها ذلك لأنّ "الزمن نسج، ينشأ عنه سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جماليّة سحريّة أو سحريّة جماليّة ... فهو لحمة الحدث".[2]

[1] – صبحية عود زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، (م س)، ص 135.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (م س)، ص 270.

تتّضح علاقة الزّمن بالحدث كون "الحدث من حيث هو يتّسم بالزّمنيّة" [1]، أي أنّ الحدث يسير في فترة زمنيّة معيّنة.

بإمكاننا أن نقول "إنّ الأحداث التي تسرد في الرّواية تقدّم باعتبارها ترتيبا معيّنا لأحداث وقعت في مرحلة زمنيّة سابقة"[2]، فالحدث والزّمن صنوان متلازمان في البناء الرّوائي من ثمة،أًصبح الزّمن في الرّواية متّصلا بالحدث كونه "يشمل تقليب الأحداث وتشويش بنائها، بتقديم ما يجب أن يؤخّر، وما يجب أن يقدّم".[3]

إنّ العلاقة القائمة بين الزّمن والحدث ظاهرة، إذ لا يمكن تقبل الحدث بمعزل عن الزّمن، ذلك أنّ الحدث يقع في فترة زمنيّة محدّدة.

إذن فالحدث مكوّن من المكوّنات الأساسيّة في بناء الرّواية باعتباره العنصر الذي يحرّك الشخصيّة ويتم عرضه في مكان معيّن، وزمن محدّد. هذه المشكّلات السّرديّة تكمّل بعضها البعض، ولا يمكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر.

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (م س)، ص 273.

[2] – أحمد العدواني، بداية النص الروائي (م س)، ص 257.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (م س)، ص 293

2-4الفراغ وبناء الحدث:

-الحدث الغامض:

هو الحدث الذي يستفزّ القارئ،وتثير مخياله، لأنّ الحدث إذا ما حدّد، فإنّ القارئ لا يشعر بمتعة القراءة، ولذّة المحكي.

تستهلّ رواية تماسخت بهذه الافتتاحيّة عنوانها "رؤيا" "وجدتني أسير مع شخص لا أعرفه داخل غابة، لما وقفنا على بغل يحتضر، فطلبت من مرافقتي أن يجهز عليه، فتردّد قليلا ثم أخرج مسدّسه، وإذا بالبغل ينهض برأس رجل من معارفي يقول لي: "أنت كريم بن محمد ابن عمي، وتريد أن تقتلني بهذا الطّاغوت الذي يحميك؟ أنا سأبيدكما يا طواغيت"[1]، بهذه الافتتاحيّة الغامضة يجذب الرّوائي المتلقّي للغوص في عوالمه السّرديّة المليئة،بالمأساة والموت، تجسّدها شخصيّة كريم، والوحش الذي اتّخذ شكل بغل، ورأس إنسان،فهذه الرؤيا تؤشّر إلى ما ستكون عليه أحداث الرّواية من قتل ورعب وشتات.

لعل ما يثير القارئ انطلاقا من الوقوف على هذا الحدث ما يقوله البطل عن حيثيّات اغتيال عبد القادر: "أشعر بعظيم الخجل يجتاحني كلّما تذكّرت نبأ اغتيال سي عبد القادر ليلة خميس نزل فيه على وهران صعقة من فاجعة أخرى أعظم، غدروا به في شارع مستغانم في أواخر رمضان كان وحيدا في صدر قلب ينبض شعرا".[2]

[1] - الحبيب السائح، تماسخت (م س)، ص 3.

[2] - المصدر نفسه، ص 42.

فالسّارد عاد بنا إلى أيام التسعينيّات، ليصوّر فظاعة وهول هذه الفترة، وبطريقة غامضة حدوث هذه العمليّة الإجراميّة كان بطلها ضحيّة الصّراع آنذاك.

يقول في مقطع آخر:"ليلة اغتيال سي عبد القادر، كانت المذيعة ذاتها زرعت قنوط الكافرين إذ قالت بأسف متفنن في نهاية الخبر المروّع أنّ العمليّة حدثت في شهر العبادة والتسامح".[1]

سعى السّارد في هذا المقطع إلى تشويق القارئ واستدراجه لملء فراغات من خلال هذا الغموض الذي يحيط بالشخصيّة "كان سي عبد القادر تأبّط كلماته، وسار مشيا إلى قصر الثقافة بخطوة حمل وديع ليكلّم ناس وهران عن المواطنة، وعن التمدّن، وعن الثورة أيضا.

صديقنا الفنان حلمه هو الذي قتله، ليس الأراذل ! اعلم حفظك الله أنّ الرّعاع لم ينجزوا يوما عملا غير صورا للتعاسة والإحباط"[2]، نلمح من خلال هذا الحدث نفسيّة البطل المفعمة بالحزن من شدّة المناظر البشعة التي راح ضحيّتها المثقّف الجزائري.

يستوقفنا مقطعا آخر: "كان للانكسار خطوات أمّي نحو غرفتها أزير فضفة انهيار في وجداني، ظللت لا أخطئ رسم اتّجاه حركتها"[3] في مفتتح هذا المقطع يبدأ الرّوائي في رسم ملامح الانكسار في لحظة من لحظات الغبن والألم.

[1] – الحبيب السائح، تماسخت (م س) ، ص 47.

[2] – المصدر نفسه، ص 48.

[3] – الحبيب السائح، الموت في وهران (م س) ، ص 43.

ونجد نوعا من هذا الغموض في قوله أيضا:

"فقد كان للطبيب أن أضاف ببرودة ناظرا إلى الكشف بين يديه أنّ فيروس نقص المناعة هو السبب"[1]،إنّ المأساة حيث أقرّ الطبيب بحقيقة المرض دون الإفصاح عن أسبابه الحقيقيّة.

وقوله: "لم أنتظر منها أبدا أن تحاول إن هي اخترقت حاجز صمتها أن تبوح لي بسرّها مع من الرّجال، تكون غفلت عن وقاية جسدها، لم تقل صراحة"[2]، ولعلّ تفاعل القارئ مع هذا الحدث الغامض يدفعه إلى التفكير حول امتناع الأم عن التصريح بحقيقة مرضها، فقد يكون مردّه إلى الخجل من ابنها، والمجتمع الذي تعيش فيه، وقد يكون متأتيّا من سوء حالتها النفسيّة.

نقرأ مقطعا آخر يمكن أن نستجلي من خلاله هذا الحدث الغامض "وكنت أردت أن أتعرّف على موضع البيت الذي قتل فيه والدي في الحي، فلاحظت أنّ صاحب الحانوت كان يترصّد في فاقتربت منه، وسألته، فأخبرني أنّ الدّار جرفت وتمّت تسويتها مع الأرض"[3]، فهذا الحدث الغامض يدفع القارئ إلى مزيد من المتعة محاولا استكشافه، وملء فراغاته، فالحدث يبدو ضبابيّا يصعب الإمساك به.

[1] - الحبيب السائح، الموت في وهران (م س)،ص 45.

[2] - المصدر نفسه، ص 47.

[3] - المصدر السابق ، ص 24-25.

ويقول أيضا:

"لكن بتلطّف إذ استبقاني في نهاية الحصّة، وهمس لي بفصاحة لأنّي لم أبد له أي استعداد للاقتراب منه، ولا كنت اقتنيت أيّا من تلك الكتيبات، فسكت عن أن أجيبه لماذا قتل والدي"[1] من خلال هذا الحدث الغامض يقف المتلقي عاجزا عن استكناه حقيقة والد البطل.

يقول :"يقينا أن أساسيّات أبي الذي أعتقدها (...) أنّه تلاشى بتلقيه زخّة رشاش في الصّدر لحظة الاشتباك مع فرقة الرّوجي، والدبختة الشركي، أبي كان أنانيّا مات خطّاء".[2]

ويبدو الرّوائي أكثر تشويقا في نزوعه إلى هذا الحدث، ويدع الحدث يحدث في المتلّقي شعورا باللّذة، بالرغم من الإبانة.

يطالعنا حدثا آخر " فاستفسره عن حال أمّه عزيزة، فأخبره أنّه لم يعد لها من أنيس بعد وفاة زوجها نذير في حادث غامض غير خادمها بهيجة وزوجها الكفيف معلّم القرآن"[3]، نجد الحدث في حقيقته منسوج في جوّ من الغموض الذي يتعذّر على القارئ معرفة أسراره.

[1] – الحبيب السائح، الموت في وهران (م س)، ص 27.

[2] – المصدر نفسه، ص 58.

[3] – الحبيب السائح، زهوة (م س)، ص 7.

وعن هذا الغموض يقول "يشير مفتي" في هذا المقطع: "جاء خبر انتحار سمير عمران فاجعا للغاية، وعرفت من جمال كافي أنّه ألقى بنفسه من أعلى جسر قسنطينة في صباح باكر حتّى يتجنّب حركة النّاس، والتي كانت من شأنّها أن تعيقه على تحقيق ما أراد، دون أن يترك أيّ رسالة يشرح فيها الأسباب والمبرّرات"[1]، إنّ مضمون هذا الحدث يفضي إلى خبر أليم نزل كالصّاعقة على البطل، لو تتبّعنا هذا الحدث لوجدناه لونا من ظلال الحزن والكآبة، وهذا الانتحار ما هو إلاّ انعكاسا للحالة النفسيّة التي كان يعيشها البطل، أي أنّ ثمّة انصهار بين الذّات، والحالة التي آلت إليها بعد اغتيال الرّئيس بوضياف، فيصبح الانتحار بالنسبة له على فضاعته خلاصا وملاذا.

لقد ضمّ هذا المقطع في ثناياه نفس الغموض الذي شهده الحدث السابق عن "مقتل جمال كافي" يقول البطل :" وصلت إلى المكان في ربع ساعة، ولكن كنت منقبض القلب، ولكن كنت مبتهجا أيضا كأنّني سألتقي بصديق لم أشاهده من سنوات طويلة بمجرد أن وصلت زاد انقباض قلبي عندما شاهدت سيارات شرطة، وإسعاف تقف بالقرب من باب بيته زاد الانقباض حدّة انفجر في خوف رهيب لم يتملّكني من قبل قطّ، شعور لا غاية له من الداخل يؤذّيك بقسوة لا مثيل لها".[2]

[1] – بشير مفتي،غرفة الذكريات (م س)، ص 194.

[2] – المصدر نفسه، ص 229.

إنّ المتأمّل في هذا المقطع تزاحمه طائفة من الأسئلة أثناء الوقوف على الحدث. ما الشعور الغريب الذي أنتاب البطل؟ ما دلالة هذا الانقباض؟

ويستمرّ الرّوائي في لعبته بخلق فضاء من الإيهام يقول: "وجدت حمو الكلوندستان واقفا هو الآخر أمام سيارته ... توجهت نحوه بسرعة وسألته: ماذا حدث؟ **!** كرّرتها عدة مرات دون أن أنتبه قال لي بصوت حزين وعيناه تدمعان:

الكلاب قتلوه ... كانوا ينتظرونه قرب الباب ..."[1]إنّ هذا الحدث لا يفصح عن نفسه بسهولة،بل يتميّز بجماليّة فنيّة خاصّة تتطلّب من المتلقّي جهدا قرائيّا، لفك لغزيّة الحدث.

وينهي الرّوائي لعبة التضليل بإنهاء الخاتمة بمزيد من الغموض بشأن اغتيال "جمال كافي" يقول: "ككل التحقيقّات في تلك الفترة الحزينة لم تصل إلى طريق واضح، أو قادت إلى تحديد مجرم محدّد".[2]

يتبدّى الغموض في وقع الأحداث، وفي مواطن الدّلالات الكامنة فيه يقول البطل: " أخذتني الرّجفة عندما اكتشفت كتابا سريّا مخبّئا بعناية في مكتب والدي، كتابا لم يكن من المفروض أن أطّلع عليه".[3]

[1] – بشير مفتي، غرفة الذكريات (م س)، ص 230.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – بشير مفتي، بخور السراب (م س) ، ص 22.

"عدت للكتاب من جديد، استغرقت وقتا طويلا في محاولة فكّ أسراره، وشرح طلاسمه"[1]، من خلال هذين المقطعين نستشف بأنّ واقع البطل غريبا إلى حدّ جعله يبحث عن أسرار هذا الكتاب السحري.

نجد البطل يعيش حالة من الصّراع النّفسي بسبب غموض هذا الكتاب يقول: "عدت للكتاب إذا بي أصفرّ وأمرض وأبرأ أنام، وأنهض لا علمي لي بمداه، ولا قوّة لي على هزيمته، تساءلت من أي طراز هو؟ وماذا يفعل بحياتي؟[2] هذه الأحداث المتتابعة بيّنت حالة البطل، وهو يغوص في الأسئلة ليكشف غموض الكتاب، ويرسم ملامح الخلاص رافضا قيم والده.

وعلى نفس المنوال ينسج الرّوائي أحداثا أخرى، حيث يقول:

"خيرة تتأملني بفزع

سمعت طلق رصاص من خلفي

لم أنظر في المرآة الصدئة المقابلة لي"[3]

وهذا الغموض يفتح بابا التأويل، كما يجسّد حالة الهلع التي يعيشها البطل في ظلّ القهر.

[1] – بشير مفتي، بخور السراب (م س) ، ص 38.

[2] – المصدر نفسه، ص 136.

[3] – المصدر السابق، ص 182.

"ضوضاء

رأسي

لم أسأل من قتل من؟

رأيت دمي يسيل

وأنا ألتفت لأعرف من القاتل، كان رأسي قد عام، وعيناي تفتّحتا على الأفق، كنت قد مت"[1]، يتبلور غموض الحدث، في الحادثة المأساويّة التي لحقت بالبطل، وهو حدث يبرّره النّهاية الفجائيّة للمثقفين الذين حصدتهم أيادي الغدر.

تنفتح رّواية "دمية النّار" بمقدّمة عنوانها "الرّوائي" واسمه بشير مفتي يقابله بطل الرّواية رضا "شاوش "التقيت بطل الرّواية رضا شاوش وأنا في الرابعة والعشرين من عمري كان حينها في عزّ شبابي، واندفاعي للحياة"[2]، هذه المقدّمة كانت فاتحة لأحداث غامضة تترك الحيرة والتساؤل في نفسيّة المتلقّي،وتدفعه لقراءتها بشغف.

[1] – بشير مفتي، بخور السراب (م س) ،ص 183.

[2] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 5.

يقول البطل: " حياتي تبدو لي وكأنّها مرّت كالسّراب أو كاللّعنة، يجب أن أعترف بأنّني اعتبرت نفسي دائما شخصا غامضا ومجهولا ليس تماما، ليس بهذا الشكل أقصد الحقيقة لا أعرف ماذا أقصد وكنت أعطي الانطباع لمن حولي بأني كنز أسرار لا ينضب".[1]

ومنه قوله:" في تلك اللحظة لم تعد الحياة بالنسبة لي الأهم، جماعتهم عصابتهم، قدرهم، لم أعد أثق في خياراتي القديمة، روحي فقدتها في تلك البرهة من الزّمن".[2]

انطلاقا من هذا الحدث يتأسّس أفق انتظار القارئ لمتابعة هذه الأحداث الغامضة يقول: "كانوا يطلبون مني أشياء غريبة، وكنت أنفّذها، وصرت بعدها واحدا منهم أتنعّم بالحياة كما يتنعّمون بها، ولم يعد عندهم مانع أن أجالسهم على موائدهم الفاخرة بمختلف المطاعم الفخمة التي يتردّدون عليها"[3]وبهذا يجد القارئ نفسه أمام تساؤلات محيرة ما طبيعة هذه الشخصيّة؟ وما دورها في هذه الأحداث؟

نلحظ من خلال هذا المقطع وصف حالة التي انتابت القارئ بنوع من الدهشة يقول:" عجيب أمر الحياة، لقد وصلت للذروة، فإذا بها تظهر لي نهاية مفتوحة، سرداب مظلم قلعة محصّنة ولكن فارغة، طريق لا يوجد بعده طريق كما لو أنّ الوصول هو النهاية في حدّ ذاته،

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 23.

[2] – المصدر نفسه ،ص 118.

[3] – المصدر السابق ،ص 120.

والغريب أنّني لم أطلب هذه الحياة، أو لم أسع إليها كما لو تكن هذه الحياة غايتي من وجودي على الأرض، في هذه البلاد، لكن الحياة شاءت أن اذهب حيث لم أقرّر الذهاب"[1].

تتجلّى جماليّة الحدث من خلال هذه اللّغة المفعمة بالغموض، وقد أكسبتها طابعا جماليّا يدفع القارئ إلى استكمال أحداث الرّواية، واستكشاف دلالتها الثاويّة وراء شخصيّة "بشير مفتي".

إنّ أوّل ما يقابل قارئ هذا المقطع هو ذلك الغموض الذي أفرد له الرّوائي مساحة تفاعليّة ، حيث يقول "مات أبي منتحرا، وهو في الرابعة والخمسين كنت حينها بلغت سن الانتصاب على ما أذكر لم يعنيني مرض أبي النّفسي حيث صار يبدو مسالما للغاية، وطيبا لأبعد حدّ".[2]

فتوظيف الرّوائي لهذه الشخصيّة الغامضة كان محمّلا بشحنات دلاليّة عميقة عمق صاحبها الذي يجعل القارئ يشارك الرّوائي لعبته الخياليّة التي تستهدف المتعة الجماليّة.

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 152.

[2] – المصدر نفسه ، ص 28.

كما يظهر في قوله أيضا:" لم أتساءل قط عن هويّة أبي عن عمله بالضّبط، عن رأيه في الحياة، كنت أحلم أن أجلس إليه، وأسمعه يحكي لي قصته، كيف قاوم؟ وكيف بنى نفسه؟ ما هي الأشياء التي حلم بها؟ والأشياء التي تركها؟"[1]

ثم يستمرّ في سرد هذه الأحداث قائلا:

"كان أبي كتوما جدا، ولا يتحدّث مع أحد، ومهنته جعلته بعيدا عن الناس، لا يخالطهم، ولا يخالطونه يتهيّبه الجميع".[2]

يقول:"والدك فعل شيئا غريبا، ليهرب من هذا السجن، لقد قام بكل ما طلبناه منه فعله، لكن عندما أنّبه ضميره، وأحسّ بأنّه لا يحمي بلده بل جماعتنا، ادّعى الجنون ليفلت من قبضتنا"[3]، هذا هو إذن والد البطل رضا شاوش نموذج للأب المتسلّط، الموالي للنّظام، وذلك بإجلاء بعض من جوانب حياته، بواسطة لغة مكثّفة تناسب غموض هذه الأحداث.

3 حدث غير متوقع:

هو الحدث الذي لا يتوقّعه القارئ، بحيث كلّما كانت الأحداث غير منتظرة، كان أثرها على المتلقي كبيرا، وهذا التأثير كفيل بتحقيق الموضوع الجمالي من خلال كثافة اللاّمتوقع يقول

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 32

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق ، ص 138.

"الحبيب السائح" في رواية تماسخت :" صدفة مؤلمة، كذلك أحسن كريم لقاء شهلة ! فامتلأ قلبه حنينا فاجعا إلى وطن بألوانه، وأنواره، ونسائه، وكلمات أهله وروائحهم"[1]، تزداد حيرة القارئ الذي لم يتعرف بعد على هويّة شهلة، وهي الشخصيّة التي تعرّفنا عليها في بداية الرّواية.

إلاّ أنّ هذا الحدث سرعان ما يصدم القارئ ببعض الإيحاءات التي تبرز علاقة كريم بشهلة "كان حيّ البارد ومحتفيا على وقع مفرقعات بمناسبة ما، إذا أغلق كريم النّافذة، وضغط شهلة ضدّ الحائط ملفوحا بحرارتها المعطّرة يحسّ نبضات قلبها في صدره"[2] يستجمع الرّوائي في هذا الحدث كل مشاعر البطل القويّة من خلال توقه واشتياقه لحبيبته شهلة، وعطرها الفوّاح، وكأنّ هذا اللّقاء غير متوقّع جاء ليزيد العلاقة هيجانا.

ومنه يقول: "وفي مطار قرطاج،عند مدخل العبور الثالث نحو الجزائر، شدّت على يده ناظرة في عينيه بشوق.

- بسمتك مرفقة، سترافقني في سفري.
- فقبّلها على خدّها.
- تهلّي في روحك".[3]

[1] – الحبيب السائح، تماسخت (م س)،ص 230.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق، ص 232.

هكذا تجسّد هذه الأحداث نبضا جماليّا مغريّا، فالبطل يرى في هذا اللّقاء حالة انتشاء لحظة مغادرته تونس في لحظة من لحظات الانكسار، إنّنا أمام لوحة فنيّة تصل إلى حدّ الانبهار بأحداثها غير منتظرة.

وتستمر الأحداث بشكل عادي حتىّ يخيّل للقارئ أنّه أمام أحداث عادية، لكن الرّوائي عمل على خلق حالة صدام من خلال اللّقاء الذي تّم بين الأصدقاء يقول:

"ففي سقيفة باليما الكبيرة، حيث انتشر هنا وهناك سياح أوربيون مبتهجون، تذوّق كريم أوّل شاي بالنعناع مترصّدا مع الضّاوي بروز المكّاوي من خلف سياجها الحديد المطروق، فلمّا وصل نهض إليه على فرحة غريب يلتقي غريبا

- مفاجأة !
- متى وصلت؟
- هذا الصباح !
- وأنا كذلك، ولكن من مكناس.
- ثم صافح الضاوي بحرارة.
- سبقتني !
- كان يجب أن أغادر
- والتفت إلى كريم"[1]

[1] – الحبيب السائح، تماسخت (م س) ،ص 90.

إذن، من الملاحظ أنّ حدث لقاء كريم والضّاوي لصديقهما المكّاوي أسهم في إثارة توقّع القارئ.

ومنه يقول:

"في منتصف النّهار، كانا صعدا أدراج عمارة غير بعيدة عن السنترال، فقد ضغط المكّاوي على زر جرس الباب، ففتح من وقف على بشاشة وترحيب، فنطق كريم مغتبطا.

- عبد الحميد !
- من وجدة لهنا ازددت طولا !
- أربع سنين !
- مرحبا بك وبصديقنا المكّاوي"[1]

فالقارئ كان متوقّعا حدثا عاديّا، ولكنّه يفاجأ بلقاء شخصيّة جديدة دخلت مسرح الأحداث، الأمر الذي حقّق جماليّة نتيجة استكشاف هذا الحدث المثير.

في هذا الحدث يلتقي كريم بصديقه الميلود:

"كان الميلود إلى جانب عبد الحميد في بهو السنترال مفاجأتهما السارة ! عرفه كريم في مسرح وهران ضيفا في ندوة النقد الأدبي سلّما على بعضهما بحرارة مستذكرين لحظات المدينة الجميلة وبملامحه السمراء الغامرة بالودّ عاتب المكّاوي على إفلاته من مكناس والتفت إلى كريم.

- صاحبك هذا ساحر !"[2]

[1] - الحبيب السائح، تماسخت (م س) ص91.

[2] - المصدر نفسه،ص 105.

فالمتأمّل لهذا المقطع من الرّواية يجد أنّ هناك أحداثا تجعل المتلقّي يقف عندها مثل (لحظات المدينة الجميلة)، وهذا دليل على الصداقة التي كانت تجمعهما، وهذا الحدث بالنسبة للقارئ غير متوقّع.

ومنه قوله:

"كان المساء ربيعيّا دافئا، وكان التراز بأثاثه القديم، وبأضواء سقيفته، التي جلسوا فيها يوحي بالحميميّة والحنين، فعلى الطاولة الخشبيّة نشر عبد الحميد اللّوز والحمص والفستق"[1]، في هذا المشهد تحصل المفاجأة من خلال هذا الحدث الحميمي الذي جمع الأصدقاء.

ومن أمثلة هذا الحدث في رواية "الموت في وهران" حديث البطل عن مرض والدته حيث يقول:" فبكبرياء عزّت لي أوجاع مفاصلها لي بداية روما تيزيم، ولم تقتنع لي برغم ذلك بأن تخضع نفسها لإجراء كشف تحليلي شامل،ومميلا جانبي الأيمن كلّه نحو على السّداري الأوّل، حذّرتها من تأثيرات الإفراط في تناول البراسيتامول"[2] فمن السيّاق نفهم أنّ والدة البطل تعانى من مرض، فالقارئ يتساءل ما طبيعة هذا المرض؟، لكن يبقى الغموض قائما حول هذا الحدث ، ثم ينتقل مباشرة إلى حدث آخر ويقول:" فلا تزال بي رغبة جارحة في أن أعرف كيف رأى الطبيب تحول، وهو يعلن إليّ أنّ أمّي عليلة،أو هل كان سبر درجة حيرتني الضارية إذ راح يعرض

[1] – الحبيب السائح، تماسخت (م س) ، ص 106.

[2] – الحبيب السائح، الموت في وهران (م (س)، ص 44.

علي نتائج التحليل متأسّفا بأنّ جسدها لم يعد قادرا سوى على إنتاج خليّة من تلك التي تكفل له حصانته"[1].

يطلعنا الرّوائي عن طبيعة مرض والدة البطل، مفاجئا قارئه بالأحداث غير متوقّعة يقول: " فقد كان للطبيب أن أضاف ببرودة ناظرا إلى الكشف بين يديه أنّ فيروس نقص المناعة البشريّة هو السبب، وأنّ تدميره بلغ مستوى نهائيّا أحسست مشرط جد حبلي إلى أمّي،فانفصلنا متباعدين"[2].

فقد يكون الحدث غير منتظر،وما سيزيد مسحة التشويق هي تلك الأسئلة التي ستظل معلّقة بذهن القارئ بلا أجوبة شافية من قبيل: الظّروف التي أدّت إلى استفحال المرض والمتسبّب في هذه الحالة.

إنّ هذا الحدث يعدّ عنصرا مشوّقا للقارئ بل يخلق نوعا من الانتظار يقول البطل:" لم أكن أنا الذي جلب لحسنيّة المادة، ولا كنت سألتها مصدرها، كما صار ذلك ديدني منذ تحرّرت عنّي ومن خوفها من كبّابة قوّادها مسخّرها".[3]

[1] – الحبيب السائح، الموت في وهران (م (س)، ص 45.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق ، ص 94.

ومنه يقول: " فقد كانت في ليلة سابقة أخرجت من محفظة يدها جريدة، ونشرتها على الطاولة واضعة من طرف أصبعها على صورته تحت عنوان "بارون وهران في قبضة الأمن كان يتاجر في المخدّرات والجنس"، وزفرت: "عرفته في ملهى الجوهرة بعد أن كنت هجرت نوار، هو الذي أسقطني في مهوى الإدمان وسخّرني لغيره، جاذبة من سيجارتها عميقا: خنزير وشاد"[1].

في هذه اللّحظة بالضّبط، يمسك القارئ خيط السّرد، وهنا مبرّر لحيرة القارئ الذي بدأ يتعرف نوعا ما على هذه الأحداث التي لا يعرف نهايتها.

فمن الأمثلة على ذلك قوله: "خللت شعرها، وبراحتي، حنّنت على خدّها السّاخنة، على نهديها، كان نبضها مدمدما متسارعا زفرت وانتحبت: "هواري ...تعرف؟ كنت نغني ... لأمّك ...لأمّي".

فهمست لها: "شكون علمك" فزفرت، ساكتة لحظة أجهشت بعدها: "هي !" وانخضت ثم تدحرجت ساكنة على الأرضيّة تلك كانت آخر حركة فارق عليها جسدها جسدي"[2].

فتقديم الأحداث على هذه الشاكلة خلق نوعا من الاضطراب في ذهن القارئ بحيث يتم تخييب أفق انتظاره بعد هذه النهائيّة الفجائعيّة التي تشكل أسئلة تتجاوز علاقة حسنيّة

[1] – الحبيب السائح، الموت في وهران (م (س)، ص 94.

[2] – المصدر نفسه، ص 95.

بالآخرين، ليغدو الحدث مشوقا أثناء استكشافنا لحالة هذه الشخصيّة المزريّة التي جرّتها إلى الانحراف.

لو تأمّل القارئ هذا المقطع، وما يختزنه من أحداث تثير أفق توقعه يقول البطل:

"فاستجاب له بغير توقّع: "منذ أن اكتشفت أنّ زوج عزيزة لم يكن هو أبي احتلّ مشاعري هاجس البحث عن ظلّي إن تبعتك فلذلك"[1]، رسم السّارد من خلال هذا المقطع الحالة الشعوريّة للبطل التي انتابته لحظة اكتشافه حقيقة والده:

و للتدليل على ذلك نقرأ هذا المقطع:"فانحنى يوسف منفعلا أكثر منه مندهشا، ولمس ببنان سبابته إمضاء بالأسود في الزاوية اليمنى من اللّوحة بخط الرقعة "محب" وهمس بإحساس اعتمال كيمياء دم الأرومة في شرايينه :" بويا إدريس **!**"[2]، إنّ قارئ هذا المقطع يشعر بالدّهشة النّاجمة عن هذا الحدث المفاجئ الذي جمع يوسف بوالده.

لا تقف المفاجأة عند هذا الحدّ بل يتعدّاه في هذا المقطع حين يقول السّارد:

[1] – الحبيب السائح، زهوة (م س) ، ص 50.

[2] – المصدر نفسه، ص 88.

"ولأنّ يوسف كان انشدّ إلى تفاصيل وجه أبيه مستحضرا في زوال سريع هذه الأكلة أو تلك ممّا كانت بهيجة تحضره له أكثر ممّا فعلت أمّه عزيزة"[1] يشكّل هذا الحدث مفاجأة للقارئ تجعله يستمتع بجماليّاته، إنّه يوحي بسمة التغيير التي تسم حياة البطل لحظة لقائه بوالده.

يشير الرّوائي في هذا المقطع إلى هذا الحدث المرتبط بلحظة اشتياق البطل لأخته، لكي يختبر قدرة القارئ على التوقّع، واستكمال الحدث يقول السّارد:

"ثم تراجع لظنه أنّ النوبة ستزول بزوال انفعاله،،قد زادته توتّرا فورة صاهلة شوقا إلى ربيعة، وحرّك شماله مقلّصا راحتها مرّة أخرى كما فعل على براشيم علاجه"[2].

وفي هذا السّياق جاء قول الرّوائي:

"كذلك نادته بصوت رخيم إذا غشيت عليه الخلوة على نور النافذة الغامر، فذهل للحظة ممعنا في وجهها البّاهر (...) منجذ بما لعينيها الحبليين، فحضنته،بشهقة: "يوسف، أنت أخي، أنا أختك ربيعة"، فصرّها إليه، كما يقبض على هباء، وهمس مندهشا: "أختي !"مرتعش الصدر بكل التساقطات العاطفيّة التي اجتاحته بفيض حنين إلى أمه، فحركت شفتيها ملامستين

[1] – الحبيب السائح، زهوة (م س) ، ص 89.

[2] – المصدر نفسه، ص 9.

حافة أذنه:"أنا أختك، أنت أخي انتظرتك طويلا لألمسك هكذا"[1]، عندما يقرأ القارئ هذا الحدث يشعر بمزيد من الدهشة نتيجة اللّقاء الذي تم بين يوسف وأخته ربيعة.

ومنه يقول أيضا:

"فانسلت منه كشعاع، وأخذت أصابع يديه الساخنتين في يديها الناعمتين، وعلّقت نظرها النمير بعينيه الوجلتين وخاطبته:"عناية هذه التي حملتك إلى المقام أحسست دائما أنّني صرخت باسمك صرختي الأولى"[2]

يقول أيضا:

"فمد عينيه إلى صورة أمه "وهي أيضا كانت لها أسرارها فتساءلت له: "من؟" فردّ: "أمّي" فتحسّرت له: "يا للقدر، أمّك التي ليست والدتي **!**"[3] هذا الحدث خرق حالة التوقّع لدى القارئ بفعل هذا اللّقاء غير منتظر بعد سنوات طوال من الفراق.

يستوقفنا هذا المقطع من رواية "دمية النّار" "لم تغرب عن ذكرى رانيا خلال تلك الشهور الغريبة حيث لم أكن أفعل أي شيء غير التسكّع في أحياء الجزائر العاصمة دون هدف

[1] – الحبيب السائح، زهوة (م س) ،ص 101.

[2] – المصدر نفسه، ص 102.

[3] – المصدر السابق ص 105.

محدّد لم أعد أتساءل عن معنى حياتي أو معنى الحياة بشكل عام"[1]، فحين نطالع هذا الحدث لا ندرك كنهه،فالرّوائي يسعى إلى تجسيده من منظور جمالي بغية خلق تطلّعات جديدة.

ومنه أيضا قوله:" لم أتصوّر أنّني سألتقي يومها برانيا من جديد، رانيا القصة غير الممكنة والحلم المروج والتي بالكاد برأ جرح عشقها الكاوي كانت حارقة عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة تجمد الدم في عروق قلبي شعرت برجفة غريبة"[2]، يظفر القارئ بمتعة جماليّة تنم عن هذا الحدث غير المتوقّع من طرف البطل نظير لقائه برانيا مسعودي.

هذا التعطش لمعرفة المزيد يجعلنا مشدودين أكثر إلى قراءة هذا المقطع الذي كسّر أفق انتظار القارئ " لم أفهم كيف أنّه ورغم مرور كل تلك السنوات لم يتغيّر شيء من ذلك اللّهب، وكيف أنّه كان يكفي لقاء صدفوي برانيا مسعودي لأعود ذليلا لمحطّة البدايات الأولى، للحبّ الذي سكن تلك الروح".[3]

على هذه الصورة يواصل الرّوائي نسج أحداث الرّواية ليدخل من خلالها القارئ إلى عوالم النص المتخيّلة بواسطة هذا الحدث غير متوقّع:" تذكّرت أو حاولت التذكّر لتسطع الحقيقة

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 49.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.

[3] – المصدر السابق، ص 61.

في وجهي كالشّمس، لا أعرف أي شيء عن أبي حكاياته الحقيقيّة، وودعها هناك ثم رحلت معه".[1]

يسرد لنا البطل منم خلال هذا الحدث قصة والده الغامضة التي يحاول كشف النقاب عنها، وتشويق القارئ لمتابعة مسار الأحداث.

ويكفي أنّ نقتطف هذين المقطعين لنتعرف من خلالهما على صورة والد البطل: "والدنا لم يصب بالجنون في أخريات أيّامه، ولكنّه تظاهر بذلك، لقد أخبرني بسرّه، وأقتنعت بما فعله، لم يكن حينها ممكنا الحديث معك في هذا الموضوع".[2]

يقول :"شيء أخير فقط، والدك لم ينتحر أنا من دفعه من الطابق العلوي لينفجر على الأرض لقد مات سعيدا على ما أظن...؟؟"[3]،وهكذا يحدث هذا الحدث غرائبيّة في نفسيّة البطل، ويشوّش أفق توقّعه، فيفاجأ تماما لما في ذهنه أمام هذا الحدث الذي فرض نفسه.

على هذا النحو يفسح الرّوائي للقارئ مجالا كبيرا من الحريّة في تخيّل هذه الأحداث حيث يقول:"وبينما كنت أفكّر على هذا النحو جاءني مرسول عنها يطلب رؤيتي، فظننت أنّها النهاية بالتأكيد أو أنّها ساعة الانتقام قد حانت"[4]

[1]-بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص 84.

[2]- المصدر نفسه، ص 143.

[3]- المصدر السابق، ص 138.

[4]- المصدر السابق نفسه ،ص 160.

ففي هذا المقطع تستوقفنا عبارة مثيرة "إنّها ساعة الانتقام قد حانت،وواضح من الشاهد بما لا يدع مجالا للشكّ وأنّ ثمة أحداثا مشوّقة مفتوحة في شكل تساؤل، يبني أفقا جديدا.

وتستمر الأحداث "لكن الأمور لم تسر في هذا الاتّجاه عندما لقيتها في مطعم الرياض، ولقد بدت لي جميلة كالعادة رغم ما أخذه الزّمن من بهائها القديم، وجلسنا معا، قالت لي بداية إنّها سامحتني على ما فعلت، وإنّها تعمل الآن لصالح النظام مع سعيد بن عزوز، لكن بقي أمر خاص تريدني أن أعرفه، فقلت لها: تكلّمي، أنا هنا لأسمع كل ما ترديني قوله

صمتت قليلا ثم تكلمت:

أقصد ابننا عدنان"[1]

ويقول أيضا "تفجّرت دموعها فجأة فصمتت، بينما بقيت أنا مشدوها للحكاية التي تحكيها لي بوقعها الغريب على نفسيّتي لتقول من جديد، لقد صعد إلى جبل"[2]يتوه القارئ في هذه الأحداث ليصطدم بأفق نصي جديد، فالبطل كان يعاني من حالة الانكسار اتجاه حبيبته رانيا، ليكتشف بشاعة الجريمة وعواقبها الوخيمة. هذا الحدث آثار القارئ من خلال اللاّمتوقّع الذي زاد الأحداث جمالا.

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ص160.

[2] – المصدر نفسه، ص 161.

ومن أمثلة ذلك أيضا هذا الحدث الذي يعكس جانبا من الحزن والحيرة يقول:"أحسست بذلك الفقد المطلق لقيمة الحياة، فكان موت جدّتي بمثابة الفاجعة التي ستسلبني لشهور مذاق الحياة ورونقها البهي".[1]

ومنه قوله أيضا:" يخيّل إلى أنّها ما غادرت هذا المكان وما كان بوسعها أن تغادره روحيّا، هي التي صاغته وجوديّا وتساكنت معه شعريّا، فهو هي، وهي هو"[2] إنّ القيمة الجماليّة لهذين الحدثين تكمن في اللّغة الجذّابة التي تصدم أفق توقّع القارئ، وهذا ما يولّد لذّة المفاجأة.

من خلال تأمّل مقطع البداية يمكن ملاحظة تكرار كلمة حزن في موضعين: "انتابني شعور مباغث بالدّهشة وأنا أنظر إليها، وجهها الملفوف بغلالة حزن سوداء نظرتها المتردّدة والحنونة، وتدفّق صوتها الممتلئ برعشة خاصة (...) سكن يعمل في الصحافة،ونشطا في مجال حقوق الإنسان، الطّاهر سمين هذا هو اسمه، وقدّمت لي صورة له ثم صورا متعدّدة كانت تظهر ميعاد فيها بجانبه"[3]، لقد سيطر الحزن على الأحداث منذ بدايتها، إذا لم يكن متوقّعا حدث اختفاء "الطاهر سمين" أن يتم بعد عام من زواجه.

[1] – بشير مفتي، بخور السراب (م س)، ص 92.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق، ص 95.

يبدو هذا الحدث مرتبط بدلالات الاستغلاق بما يشير إليه من بعد استفزازي من أجل تأويل أكثر انفتاحا :"استمر القتل والعنف خلال كل تلك السنة 1994، دون أن يظهر أي بريق للأمل بل ظلّت الحرب تزداد توقّدا وشراسة، ولم يعد الناس يثقون في أي شيء، ومجرد بقائي على قيد الحياة كان يعني لي انتصارا عظيما، وبقدر ما سعيت جاهدا لعدم حشر أنفي فيما لا يخصّني من القضايا، كنت بشكل أو آخر منغمسا حتىّ العظم في البحث عن مصير الطاهر سمين"[1]، هذا الحدث يثير القارئ، إذا لم يكن متوقّع أنّ صديقه طاهر سمين إرهابي، لأنّ المتوقّع أنّه صحفي مناضل، لذلك فإنّ هذا الحدث قد حقّق جماليّته من خلال منحه وقعا استغرابيا يساهم في إدخال القارئ إلى عالمه "أنا أفهم موقفك ولكن علي أنّ اعتذر لك يا أحمد، فأنا عندما تعرفت على ميعاد لم أكن أتصور إطلاقا أنّ زوجها إرهابي بل كنت أظن أنّه صحفي مناضل في حقوق الإنسان".[2]

وعن صداقة "عزيز" و"سمير" التي امتدّت لسنوات طوال يقول عزيز:" اكتشفت أنّ سمير عمران هو النقيض الكامل لجمال كافي، لأنّه ببساطة يثمن الحياة كما تأتيه كما هي على طبعها

[1] – بشير مفتي، بخور السراب (م س) ، ص 105.

[2] – المصدر نفسه، ص 151.

وسجيّتها، وهو يتعالى على الآخرين ويعتقد بالحق في المشاركة، فلا شيء يبنى من طرف واحد ... لا أقول أحببته، ولكن ملت نحوه جذبني لشخصه بسرعة"[1].

إنّ بداية المقطع السابق بهذا الحدث يتعارض مع فكرة التشويق التي يرويها البطل، ويفاجأ قارئه بأحداث غير منتظرة يقول: "جاء خبر انتحار سمير عمران فاجعا للغاية وعرفت من جمال كافي أنّه ألقى بنفسه من أعلى جسر قسنطينة في صباح باكر، حتى يتجنّب حركة الناس، والتي كانت من شأنها أن تعيقه على تحقيق ما أراد"[2]، عن أوّل ملاحظة يجب تسجيلها في هذا المقطع هو ورود هذا الحدث غير متوقّع والذي يشكّل ذروة النص، فالقارئ لا يعرف لماذا انتحر سمير؟ ولماذا هذا الانتحار المفاجئ؟ وما هي ملابسات القضيّة ؟.

لكن تبقى مسألة الانتحار منافية لفكرة الانتظار لا تجيب عن تساؤلات القارئ:" تلقين خبر انتحار بألم وفاجعة، رغم أنّ سمير عمران لم يحضر إلى مدينة العاصمة إلاّ قليلا فقد هدرها ليعمل صحفيّا في جريدة بشرق البلاد".[3]

[1] – بشير مفتي، غرفة الذكريات (م س)، ص 192.

[2] – المصدر نفسه، ص 194.

[3] – المصدر السابق ، ص 195.

وبنظرة دقيقة نجد حديث البطل في بداية المقطع عن صديقه جمال كافي أكثر تفاؤلا حيث يقول: "رأيت جمال كافي في أسعد لحظاته في أرقى حالاته الشعريّة، قلت حتما سيعود بعد هذه اللّيلة كما كان سابقا، كما عرفته أوّل مرّة ذلك الشاعر الذي لا ينهزم أو يموت"[1]

وبدت خيبة أمل البطل لحظة وصوله إلى المكان، حيث يطلعنا على الحادثة بقوله: "وصلت إلى المكان في ربع ساعة، ولكن كنت منقبض القلب، ولكن كنت مبتهجا أيضا كأنّني سألتقي بصديق لم أشاهده منذ سنوات طويلة".[2]

ويأتي حدث آخر خرق حالة انتظار القارئ بقول البطل "وجدت حمو الكلوندستان، واقفا هو الآخر أمام سيّارته... توجّهت نحوه بسرعة وسألته ماذا حدث؟ كرّرتها عدة مرات دون أن انتبه.

قال لي بصوت حزين، وعيناه تدمعان:

الكلاب قتلوه ... كانوا ينتظرونه قرب الباب..."[3]

[1] – بشير مفتي، دمية النار (م س)، ، ص 228.

[2] – المصدر نفسه، ص 229.

[3] – بشير مفتي، غرفة الذكريات (م س)، ص 230.

وهكذا إذن، تبيّن لنا بوضوح أنّ هذه الأحداث ساهمت في إحداث حركة تضليليّة في ذهن القارئ، وهذه خدعة فنيّة يلجأ إليها الرّوائي لجذب متلقيه لاستكشاف عالمه السّردي المليء بالفراغات.

وبالجملة، لقد تفنّن الحبيب السائح و بشير مفتي في رسم الحدث بلغة ساحرة ترتدي لعبة الغموض والتضليل، بطريقة تخييليّة تجعل القارئ يستلذ متعة الاكتشاف من خلال مقاربتها للواقع المليء بالمخاوف، وتطلّعات الذّات لا سيّما في فترة السواد العظيم.

في ختام هذه الرحلة الاستكشافيّة ، وعوالم موضوع جماليّة الفراغ الباني في الرّواية الجزائريّة المعاصرة نخلص إلى جملة من النتائج، والتي تتمثّل فيما يلي:

- يتحدّد الفراغ بكونه بياضات موجودة في النص تسمح للمتلقي بقراءتها، وتفجير بنيتها المضمرة، لأنّ المؤلف يقدّم للقارئ عملا ليكمله، و يتحدّد دوره من خلال فاعليّة التأويلات المقترحة التي تحملها الفراغات،ممّا يتيح له بناء نص جديد.

- يطرح الفراغ سؤال المرسل إليه، أي القطب الجمالي باعتباره شريكا أساسيّا في العمليّة الإبداعيّة يستولي على عرش الكتابة، و يعمل على سدّ الفراغات من منطلق أنّه يضيف للنص دلالات جديدة يتفاعل معه في حواريّة بنّاءة تثير بناء التخيّل لدى القارئ.

- للفراغ وظيفة إبلاغيّة تظهر من خلال مقاصد الكاتب التي يحاول طرحها، وهو يكتب عمله الإبداعي عن طريق إخفاء المعنى المراد تبليغه للقارئ، والوظيفة التأثيريّة الناجمة عن التفاعل القائم بين القارئ والنص،ومن ثم فإنّ هذا الفعاليّة تثري النص ، و تجعله دائم التجدّد و التغيّر بحسب القراء و ثقافتهم .

- روايات الحبيب السائح، وبشير مفتي ذات بنية سرديّة مكثّفة من حيث بناء أحداثها، يصعب كثيرا فهمها ، و إعادة بنائها من جديد، و اختيار الأمكنة فلا نجد المكان واضحا في هذه الرّوايات مثلا ممّا يدلنّا على أنّ المقصود جذب خيال القارئ و إدخاله في دائرة الإدهاش،بالإضافة إلى تداخل الأزمنة وغموض الشخصيّات، فقد استغنى الرّوئيان عن

الخصائص الفيزيولوجية،واستبدلها بخصائص أخرى من أجل تحريك قدرة القارئ في البحث عن أبعادها الاجتماعية.

- قدّم الحبيب السائح وبشير مفتي متنا، روائيّا مشوّقا يفتح متعة التأويل والمساءلة في ظلّ رهان التجريب الذي يتجاوز المألوف إلى الإبداع من خلال توظيف تقنيّات فنيّة جديدة تعبّر عن واقع انكسار الذّات وتمزّقها في ظلّ الأزمات التي عصفت بها .

- تبيّن لنا من خلال هذا البحث أنّ اشتغال عنصر الرؤية يخضع لوضعيّات الرّوائي، والزّاوية التي ينظر منها إلى حوادث روايته، وبذلك يجعل القارئ يشارك في صنع نسيج النص باحثا عن المعاني المحتجبة.

- أمّا على مستوى اشتغال الزّمن، فقد تبدّى لنا أنّ هناك تلاعب بالزّمن من خلال توظيف مختلف التقنيّات الزّمنيّة حيث لعبت دورا كبيرا في اقتصاد السّرد و تسريع وتيرته بالإضافة إلى الرجوع إلى الماضي بإعتباره إمتدادا لحاضر متعفّن تعيشه شخصيات الرّواية محاولة التملّص منه من خلال العودة إلى الماضي.

- إنّ المكان الموظّف في هذه الرّوايات ليس مجرد ديكور تجرى فيه الأحداث، إنّما المكان الذي تؤثثه لغة الحلم والذاكرة، والاغتراب النفسي من خلال تحويل الصّورة الماديّة إلى صورة تخييليّة تحكمها لغة فنيّة تولّد في القارئ إحساسا جماليّا من حيث درجة الانفتاح على المعنى، كما اعتبر مكانا نفسيّا عبّر عن شعور البطل المتلاحم معه من خلال ربطه بين الماضي والحاضر في ظل الواقع الأليم الذي عاشته الشخصيّات.

- تتميّز الأحداث في هذه الرّوايات بلغتها الغامضة، وانقطاعها فهي تقدّم فيضّا من الإضمارات تعكس حيرة القارئ، وتوقّعاته ،نتيجة الأحداث التي عاشتها الجزائر.

- بطريقة فنّية استطاع الرّوائيّان أن يتفنّنا في الوصف بلغة فنيّة تلامس مكامن الألم والحب، وتدخل القارئ في دائرة الإدهاش من خلال جماليّة الموصوفات،حيث وردت اللّغة السّرديّة لدى الحبيب السائح، وبشير مفتي حافلة بالدلالات، طافحة بالاستعارات تصف الواقع، وتنقله للمتلقي في نكهة فنيّة ممتعة.

- إنّ انفتاح روايات الحبيب السائح، وبشير مفتي على هذه التقنيّات تجعل القارئ شريك العمليّة الإبداعيّة وطرفا مهمّا في استكمال فراغاتها، وتاليّا يكتمل بناء النّص، ومعه تتحقّق جماليّة القراءة والاستكشاف من خلال متعة المقروء التي تثري النص بدلالات جديدة لم تكن في بنيته القبليّة.

- ما يمكن استنتاجه، هو أنّ تجربة الحبيب السائح تتقاطع مع تجربة بشير مفتي، إذ تدور في مجملها حول موضوعات هاجس الوطن و محنه،وعرض يوميات الفرد و انشغاله بها تمنح القارئ فرصة استكناه دلالة النص، وتضفي جماليّة، إنّها جماليّة الزّمن والمكان، وجماليّة الوصف والحدث.

1- الحبيب السائح :

ولد سنة 1950 بمنطقة سيدي عيسى رواية معسكر ،نشأ في مدينة سعيدة ثم تخرّج من جامعة وهران (ليسانس آداب) ، انتقل إلى العمل بالتدريس ،و في سنة 1994 غادر الجزائر متّجها نحو تونس حيث أقام بها نصف سنة قبل أن يشدّ الرحال نحو المغرب الأقصى ،ثم عاد بعد ذلك إلى الجزائر ليتفرّغ للإبداع الأدبي .

أعماله :

أ- المجموعات القصصيّة :

- القرار 1979
- الصعود نحو الأسفل 1981

ب- الرّوايات :

- زمن النمرود 1985
- ذاك الحنين 1997
- تلك المحبة 2003
- مذنبون 2009

2- بشير مفتي :

ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة ،تخرّج من كلية اللّغة و الأدب العربي ،ثم التحق بسلك الصحافة ،كما عمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافيّة ،و هو أحد المشرفين على منشورات الاختلاف بالجزائر .

أ-أعماله الروائيّة:

- أرخبيل الذباب 2000
- شاهد عتمة 2002
- بخور السراب 2005
- أشجار القيامة 2007
- خرائط لشهوة الليل 2009

3- فضيلة الفاروق :

ولدت سنة 1967 في مدينة أريس بقلب جبال الأوراس التابعة لولاية باتنة ،تلقّت تعليمها في مسقط رأسها إلاّ أن نالت شهادة البكالوريا سنة 1987 ،درست الطب مدّة سنين غير أنّها سرعان ما غيّرت دراستها ،و التحقت بمعهد الآداب ،لكنّها غادرت الجزائر نهائيّا سنة 1985 إلى بيروت بعد حصولها على ماجستير لتجد مكانا لها وسط كل تلك الأقلام .

أ- **أعمالها الرّوائيّة :**

- لحظة لاختلاس الحبّ 1997
- مزاج مراهقة 1999
- تاء الخجل 2001
- اكتشاف الشهوة 2005
- أقاليم الخوف 2010

4- أحلام مستغانمي :

ولدت أحلام مستغانمي يوم 3 أفريل 1953 بتونس ، التحقت بأوّل مدرسة عربيّة للبنات بالجزائر ،ثم انتسبت لثانويّة "عائشة أم المؤمنين " ،تخرّجت من كليّة الآداب بالجزائر العاصمة عام 1971 ثم انتقلت للعيش في باريس مع بداية الثمانينات ،و هناك تزوّجت بصحفي لبناني تحصّلت على دكتوراه في علم الاجتماع .

أعمالها الرّوائيّة :

- ذاكرة الجسد 1993
- فوضى الحواس 1997
- عابر سرير 2003
- نيسيان كوم 2003
- الأسود يليق بك 2012

5- محمد مفلاح :

روائي و قاص ،ولد سنة 1953 بولاية غليزان ،أنجز العديد من الأعمال الإبداعيّة ،و الأبحاث المتعلّقة بتاريخ و تراث منطقة غليزان ،التحق بسلك التدريس سنة 1971 ،كما تقلّد عدّة مسؤوليّات بالمجلس الشعبي الوطني .

أعماله :

أ- الرّوايات :

- الانفجار 1982
- هموم الزّمن الفلاّقي 1984
- انكسار 2010
- عائلة من فخار 2008
- هوامش الرحلة الأخيرة 2012
- خيرة و الجبال 1988

ب- المجموعات القصصيّة :

- السائق
- أسرار المدينة
- الكراسي الشرسة
- معطف القط مينونش
- اللؤلؤة
- وصيّة الشيخ مسعود

ج- أبحاث التاريخ و التراجم :

- أعلام من منطقة غليزان 2006
- الشعر الملحون بمنطقة غليزان 2008
- شهادة نقابي 2005

6- عبد الحميد بن هدوقة :

ولد عبد الحميد بن هدوقة في 9 يناير 1925 بالمنصورة ولاية برج بوعريريج ،انتسب إلى معهد الكتانيّة بقسنطية ،انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس ،ثم عاد إلى الجزائر ،و درس بمعهد الكتانيّة بقسنطية بين 1954-1955 ،عمل في الإذاعتين الجزائريّة و الأمازيغيّة ،و قد تقلّد عدّة مناصب منها : مدير المؤسسة الوطنيّة للكتاب ،رئيس المجلس الأعلى للثّقافة.

أعماله الروائيّة :

- ريح الجنوب 1971
- نهاية الأمس 1975
- بان الصبح 1980
- الجازية و الدراويش 1983

1- رومان إنجاردن Roman Ingarden :

ولد انجاردن سنة 1893 بكراكوف (النمسا) ،درس الرياضيّات و الفلسفة في جامعة لوو ، ثم انتقل إلى جوتنجن لدراسة الفلسفة ،انتقل انجاردن إلى بولندا لإتمام مسيرته الأكاديميّة في التعليم الثّانوي قدّم أطروحة الدكتوراه الموسومة بـ" الحدس و الفكر عند هنري بيرغسون "عام 1918عمل انجاردن أستاذا في جامعة نيكواتوس كوبرينكوس في توروف عام 1945 ،توفي سنة 1970 نتيجة إصابته بنزيف دماغي .

أعماله :

- في الرسم التجريدي
- هوسرل و مثاليّة الجدل
- علم الجمال و علم الوجود للعمل الفني

2- فولفغانغ إيزر wolfgang Iser :

ولد فولفغانغ إيزر عام 1926 بألمانيا ،درس اللغة الإنجليزية و الفلسفة و اللغة الألمانيّة ،ليشتغل بالتدريس في عدّة جامعات داخل ألمانيا و خارجها منها :جامعة هيدلبورغ و فورزبورغ و كولوني و كونستانس و ألمانيا .

كان عضوا بأكاديميّة هيدلبورغ للفنون و العلوم ،و بالجمعيّة الإنجليزيّة للأدب المقارن وبالأكاديميّة الأمريكيّة للفنون و العلوم ،و بالأكاديميّة الأوروبيّة ،و هو مؤسّس وحدة البحث المسمّاة الشعريّة و الهيرمينوطيقا ،و عضوا بمجلس تأسيس جامعة (بيليفيلد).

أعماله :

- القارئ الضمني The implied reader
- فعل القراءة The act of reading
- التوقع Prospecting
- التخيل و الخيالي The fictive and the imaginary

3- هانز روبرت ياوس: Hans robert yauss

ولد هانز روبرت ياوس علم 1921 من أبرز أعلام مدرسة كونستانس الألمانيّة ،درس على يد غادامير في جامعة هايديلبيرغ درس ياوس فقه اللغات الرومانسيّة ،و النقد الأدبي في جامعة كونستانس وجامعة السوربون في فرنسا ،تحصّل على درجة الأستاذيّة عام 1959 ،توفي ياوس سنة 1997.

أعماله :

- دفاع محدود عن التجربة الجماليّة 1972
- التجربة الجماليّة و التّأويل الأدبي (1977-1982)

4- رولف كلوبفر Rolf kloeffer :

ولد رولف كلوبفر في ميونيخ ،بدأ حياته المهنيّة كمساعد باحث في جامعة فرايبورغ عام 1966، و أستاذ مساعد في توبرلين عام 1969-1971 ،درس موضوعات الفلسفة في جامعة السوربون وكولونيا و فرايبورغ .

أعماله :

- نظريّة الترجمة الأدبيّة 1967
- الشعريّات و اللغويّات 1975
- مكوّنات لغويّة في الشعر الحديث 1970

المهام التي تقلدها :

- خبير في مؤسّسة الأبحاث الألمانيّة
- رئيس الرابطة الألمانيّة لروما (1973-1979)
- مدير معهد الاتّصالات و الدّراسات (1998- 1987)
- رئيس الجمعيّة الألمانّية للسيميائيّة (1985-1988)

5- رولان بارث Rolan Barthe

ولد رولان بارث سنة 1915 بشيربورج ،رائد من رواد النقد البنائي و التفكيكي المعاصر ،اعتمد في تحليله للأثر على مفهوم النسق أو النظام ، و قد انطلق من اللغويّات تحت تأثير أفكار دي سوسير من ثمة راح يؤسّس النقد الأدبي وفق دعامة لغويّة ،توفي سنة 1980.

أعماله :

- الكتابة في درجة الصفر 1953
- الأسطورة 1960
- النقد و الحقيقة 1963
- دراسات نقديّة 1967

6- امبرتوايكو Umberto eco

ولد امبرتوايكو في مدينة ألساندريا بأقليم بييمونتي ،حاول والده دفعه إلى سلك المحماة ،غير أنّه درس الفلسفة رغبة في تحقيق طموحاته ،تحصّل على الدكتوراه في الفلسفة عام 1954 ،و حاضر في جامعة تورنيو ،توفي عن عمر يناهز 84 سنة .

أعماله :

- نزهات في غابة السّرد
- الأثر المفتوح
- آليّات الكتابة السّرديّة
- التأويل بين السيميائيّات و التفكيكيّة
- السيميائيّة و فلسفة اللّغة

ثبت المصطلحات (عربي – فرنسي)

A

Accueil	استقبال
Acte de compréhension	فعل الفهم
Action	فعل إدراك
Acte de perception	تأثير
Anesthétique	قطب جمالي
Analepse	الاسترجاع
Analepse complétive	استرجاع تكميلي
Analepse externe	استرجاع خارجي
Analepse interne	استرجاع داخلي
Analepse répétitive	استرجاع تكراري
artistique	قطب فني

B

Blancs	البياضات

–C–

Compréhension	الفهم
Concrétisation	التحقق العياني

–D–

Disjonction	الانفصالات
Durée	المدة

–E–

Effet	أثر
Emplacement nom identifier	مواقع اللاتحديد
L’ellipse	الحذف

E. déterminé	حذف محدد
E. descriptive	حذف موصوف
E. explicite	حذف صريح
E. implicite	حذف ضمني
E. indéterminé	حذف غير محدد
E. hypothétique	حذف افتراضي

–F–

Focalization	التبئير
Focalization externe	تبئير خارجي
Focalization interne	تبئير داخلي

–J –

Juissance	اللذة

–H–

Andiégétique	جواني الحكاية
Etéradiegétique	براني الحكاية
Horizon d'attente	أفق التوقع

–I–

Interaction	التفاعل
Intentionnel	القصدية
Interprétation	التأويل

–L–

Lecteur implicite	القارئ الضمني
Lieux d'indétermination	أماكن اللاتحديد
Lieux vide	الفراغات

–M–

Mode	الصيغة

–N–

Narrateur	سارد
Négation	السلب
Not-dit	المسكوت عنه

–O–

Objet esthétique	الموضوع الجمالي
L'ouverture du roman	الافتتاحية الروائية

–P–

Perspective	المنظور
Phénoménologie	الفينومينولوجيا
Point de vue	وجهة النظر
Le point de vue mobile	وجهة النظر الجوالة
Prolepse	الاستباق
Prolepse externe	الاستباق الخارجي
Prolepse interne	الاستباق الداخلي

–R–

Raconteur	سارد
Réception	التلقي
réponse	استجابة
Roman	رواية

-S-

scène	المشهد
Sommaire	التلخيص
Structure absente	البنية الغائبة

-T-

La théorie de la réception	نظرية التلقي

-V-

Visio avec	الرؤية مع
Visio de dehors	الرؤية من الخارج
Vision par dernière	الرؤية من الخلف

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1/المصادر:

- أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2010.
- بشير مفتي،بخور السراب، دار العربية الناشرون،ط3،2007.
- بشير مفتي،دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- بشير مفتي،غرفة الذكريات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.
- الحبيب السائح، تماسخت دم النسيان، فيسير للنشر، دط،2012.
- الحبيب السائح،زهوة، دار الحكمة للنشر، الجزائر، ط1، 2011.
- الحبيب السائح، الموت في وهران،فضاءات للنشر والتوزيع،ط1، 2012.
- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2012.
- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2،2006.
- محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة، منشورات دار الكتب، د.ط، 2012.

2/ المراجع العربية:

- ✓إبراهيم خليل،بنية النص الروائي،دار العربية لعلوم الناشرون، الجزائر،ط3، 2001.
- ✓أحمد بو الحسن، نظرية الأدب،في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014
- ✓ أحمد بو الحسن،نظرية الأدب ،القراءة والفهم والتأويل ،دار الآمان للنشر و التوزيع ،الرباط،ط1،2004
- ✓ أحمد طالب،مفهوم الزمن ودلالته في الفلسفة بين النظرية والتطبيق،دار الغرب للنشر والتوزيع،د.ط،د.ت.
- ✓ أحمد العدواني، بداية النص الروائي مقاربة لآليات التشكيل، النادي الأدبي،الرباط،ط1، 2011.
- ✓ إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2014.
- ✓ أمينة غصن،قراءات غير بريئة في التلقي و التأويل،دار الآداب للنشر والتوزيع،بيروت ط1،1999
- ✓ آمنة يوسف،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، د.ط، د.ت.
- ✓ بسام قطوس، مدخل إلى المناهج النقدية المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.
- ✓ بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، تطبيقات المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 2001.
- ✓ تسعديت فوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط 2008.

- ✓ حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط،د.ت.
- ✓ حسام محي الدين الألوسي، فلسفة الكندي وآراء القدماء والمحدثين، دار الطليعة بيروت، 1984
- ✓ حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي،الفضاء، الزمن، الشخصية. المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 2009.
- ✓ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- ✓ حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية،د.ط، 2011.
- ✓ حميد حمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000
- ✓ حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب د.ط، 2011.
- ✓ ابن رشد، تهافت التهافت، دار الكتب العلمية،بيروت، ط2، 2003.
- ✓ سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 1992.

- ✓ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، زمن السرد والتبئير ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005
- ✓ سعيد يقطين، قال الراوي –نظرية البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،د.ط، 1997.
- ✓ سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب –دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، منشور اتحاد كتاب العرب، دمشق،د.ط، 1999.
- ✓ سليمة لوكام، تلقي السرديات في النقد المغاربي، دار السحر للنشر، تونس د.ط،د.ت.
- ✓ سمير الروحي فيصل، الرواية العربية –البناء والرؤيا- مقاربات نقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.
- ✓ سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العام المصرية لكتاب، د.ط، 1974
- ✓ شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكلاني، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2010.
- ✓ شهرزاد حرز الله، الفن الروائي عند أحلام مستغانمي، دار الغرب للنشر والتوزيع،د.ط،د.ت.
- ✓ صبحية عود زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع عمان، ط1، 2006.

- ✓ صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا وآخر في اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 2003.
- ✓ صالح ولعة، المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن مونيف، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010.
- ✓ صالح الهويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أبريل، ط1، د.ت.
- ✓ عبد الجليل مرتاض، في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2 2007.
- ✓ عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
- ✓ عبد الرزاق قسوم، مفهوم الزمن في فلسفة أبي الوليد ابن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط،د.ت.
- ✓ عبد القادر عبو ،فلسفة الجمال ،في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ،بحث في آليات الشعر الحداثي،إتحاد الكتاب العرب ،دمشق،دط،دت
- ✓ عبد القادر عميش، الخطاب بين حقل التثبيت وآليات القراءة المركزية البنية والإمبريالية الدلالة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د.ط، د.ت.

- ✓ عبد القادر عميش، قصة الطفل في الجزائر، دراسة في الخصائص والمضامين د.ط،د.ت.
- ✓ عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية،الدار العربية لعلوم الناشرون، لبنان،ط1 2009.
- ✓ عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار أوبا للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
- ✓ عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006.
- ✓ عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، النايا للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا ط1، 2011.
- ✓ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
- ✓ عثماني ميلود،شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار البيضاء، ط1، 1990.
- ✓ علاء الدين محمد عبد المتعال، تصور ابن سينا للزمان وأصوله اليونانية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،د.ط،د.ت،2003.
- ✓ علي عبيد، مقاربات سردية، دار الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2014.
- ✓ عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط،2010.

- ✓ غنيمة كلوقلي،نظرية التلقي وخلفياتها الاستيمولوجية وعلاقاتها بالنظريات الاتصال دار التنوير، الجزائر، ط1، 2003.
- ✓ فاروق عبد المعطي، نصوص ومصطلحات فلسفية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1993.
- ✓ فاطمة بريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1 2006.
- ✓ محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، د.ط، د.ت.
- ✓ محمد الخطيب، الفكر الإغريقي،منشورات دار علاء الدين،دمشق، ط1، 1999.
- ✓ محمد عزام، التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، دمشق.
- ✓ مصطفى النشار،تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القباء الحديثة للنشر والتوزيع، القاهرة د.ط، د.ت.
- ✓ مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامينة، منشورات الهيئة العامة للكتاب دمشق، د.ط، 2011.
- ✓ نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، قراءة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

- ✓ يامين بن تومي، مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبوزيد، دار الأمان، الرباطط1، 2011.
- ✓ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت د.ط،د.ت.
- ✓ يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، دراسة في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، ط1، 1986.

3/ المراجع الأجنبية:

- ➢ Eco, Umberto, Lector in Fabula, édition grasset.
- ✓ Gérard Genette, Figure III, édition du seuil, paris, 1972.
- ➢ Roland Barthe, le plaisir du texte ; édition du seuil ,1973.

4/ المراجع المترجمة:

- ✓ إمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا، ط1، 2009.
- ✓ إمبرتو إيكو، نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بن كراد، الدار البيضاء، ط1 2008.
- ✓ إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويل في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 1996.

- ✓ إيزر فولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحمداني و جيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، د.ط، د.ت.
- ✓ بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة،ط1، 2006.
- ✓ تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي، تر:حسين سحبان وفؤاد الصفا، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، 1992.
- ✓ جيرار جينات، حدود السرد، تر:بن عيسى بوحمالة، اتحاد كتاب المغرب، الرباط ط1 1992.
- ✓ جيرار جينات، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف ط3، 2003.
- ✓ جيرار جينات وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق بيروت، د.ط، 2002.
- ✓ روبرت هولب،نظريةالتلقي،تر: محمد خيري البقاعي،مركز الإنماء الحضاري حلب ط1، 1994.
- ✓ رولان بارث،الكتابة في درجة الصفر، تر:محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري ط1، 2002.

✓ رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1993.

✓ ريمي ليستين، أبناء الزمن السببية- الأنطروبيا، الصيرورة، تر: محمد حسن إبراهيم منشورات دار الثقافة، دمشق، د.ط، 1998.

✓ سوزان روبين وإنجي كروسمان، القارئ في النص، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1 ،2007.

✓ غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2، 1992.

✓ غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1983.

✓ فرانك نشويروجين، نظريات التلقي، تر: محمد خيري البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.

✓ ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطينيوس، منشورات عويدات بيروت، ط3، 1997.

✓ نظرية المنهج الشكلي ،نصوص الشكلانيين الروس،مجموعة من المؤلفين،تر:إبراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط1،1982

5/ المعاجم العربية:

- ✓ جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار الأبحاث الجزائر، ط1، 2008.
- ✓ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، ط1 2003.
- ✓ جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،ط1 2003.
- ✓ كمال المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط2، 1984.
- ✓ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1 2002.
- ✓ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الجيل بيروت،د.ط، د.ت.
- ✓ محمد القاضي، معجم السرديات،دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- ✓ محمد مرتضى حسين الزبيدي، تاج العروس تح: نواف الجراح، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2011.

2- المعاجم الأجنبية:

- Alain Rey, le Robert Micro, dictionnaire de la langue française, deuxième édition, 2006, paris.
- Grand dictionnaire de français, Eclairs de plume.
- La Rousse encyclopédique universelle, édition du club, France loisir, paris, 2004.

6/ الدوريات:

- ✓ أحمد الناوي بدري، الوصف في الرواية –هامش يدور على هامش رواية الانكسار الظل لنصر بلحاج الطيب أنموذجا، مجلة رؤى الفكرية، ع3،لبنان، 2009.
- ✓ أحمد يوسف،شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني، مجلة تجليات الحداثة، ع4 ،معهد اللغة العربية وآدابها، وهران، ،1996.
- ✓ بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية، البحث عن الوجه الآخر أنموذجا، مجلة الدراسات الجزائرية، ع2، وهران، 2005.
- ✓ حفيظة عبداوي، تصوير الشخصيات النسائية في القصص القرآني، مجلة النقد ع3، سيدي بلعباس،2015.
- ✓ حفيظة عبداوي، التصوير الفني في الإبداع الأدبي، مجلة عود الند، ع94، سيدي بلعباس، 2004.

✓ عبد العزيز طليمات، فعل القراءة وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات فولفغانغ إيزر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع24، دار البيضاء، 1993.

✓ عبد اللطيف فتح الدين، مفهوم الزمن والمكان في فلسفة إيمانويل كانط، مجلة بصمك، دار البيضاء، 2008.

✓ فتيحة دزيره، الأثر الجمالي في تلقي القصة القرآنية، مجلة الدراسات الأدبية، ع12 الجزائر، 2011.

✓ محمد العيد تاوته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية ع21، قسنطينة، 2004.

✓ نجاة حميدي، شعرية اللغة في أعمال ياسمينة صالح، رواية بحر الصمت ووطن من زجاج أنموذجا/ مجلة الدراسات، ع7، جوان، 2015.

✓ يحي بعطيش، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، ع8 ،بسكرة، 2011.

7/الرسائل الجامعية:

✓ إسماعيل زعودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2013-2014.

✓ أمينة بوعلامات، الاغتراب في الشعر الجزائري الحديث (1925-1980)، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة تلمسان، 2010-2011.

✓ سامي إسماعيل، علم الجمال الأدبي عند رومان إنجارذن، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب، جامعة الزقازيق،1996.

✓ سورية مجادة، دلالات الاستعارة في الشعر محمد الغنيمي مطر، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، 2010-2011.

✓ الطيب بن عون، نظرية الكتابة عند رولان بارث وتجلياتها في النقد الأدبي المعاصر بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس 2013-2014.

✓ عبد القادر جلال، جمالية الفراغ في النص السردي، سيدة المقام لواسيني الأعرج بحث مقدم لنيل شهادة الماجسيتر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة سيدي بلعباس 2006-2007

✓ عبد القادر العشابي، بنية الكتابة الحداثية، دراسة في الأسس النقدية والجمالية أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة سيدي بلعباس، 2014-2015.

✓ مصطفى منصوري، سرديات جيرار جينات وأثرها في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2007-2008.

فهرس المحتويات

إهداء

مقدمة أ

مدخل : ماهية الفراغ بين العلاقة والوظائف 6

الفصل الأول : مفهوم الفراغ 25

المبحث الأول : الفراغ في النقد الغربي 26

- إنجاردن 27
- إيزر 40
- كلوبفر 48
- إيكو 50
- بارث 56

المبحث الثاني : الفراغ في النص السردي 61

1-1 –الفراغ والصيغة السرديّة 62

–الرؤية السرديّة 63

–التبئير 71

1-2 –الفراغ و المفارقة السرديّة 77

–الفراغ الاسترجاعي 78

– الفراع الاستباقي 85

1-3– الفراغ والوتيرة السرديّة 89

–تقنيّة الحذف 90

–تقنيّة التلخيص 109

الفصل الثاني : الفراغ و جماليّة البنية الزمنيّة والمكانيّة –روايات الحبيب السائح وبشير مفتي –أنموذجا 119

المبحث الأول : جماليّة البنية الزمنيّة 120

تمهيد 120

1-1–مفهوم الزّمن 120

فهرس المحتويات

-المعاجم 121
-عند الفلاسفة 122
-عند النقاد 127
1-2-أقسام الزّمن 129
أ-الفكر الغربي 129
-توماشوفسكي 129
-تزفيتان تودوروف 130
-ميشال بوتور 131
-جيرار جينات 132
ب-الفكر العربي 133
-سعيد يقطين 133
-سيزا قاسم 134
-يمنى العيد 134
1-3-الفراغ والتقنيّات الزمنيّة 135
-الافتتاحية 135
-الاسترجاع 142
-الاستباق 149
-الحذف 155
-التلخيص 164
المبحث الثاني : جماليّة تشكيل المكان 175
تمهيد 175
1-1-المكان:المفهوم و الأنواع و الأهميّة 175
-المفهوم اللّغوي للمكان 175
-المفهوم الروائي للمكان 176
-المفهوم الفلسفي للمكان 177
-أنواع المكان 179

فهرس المحتويات

-أهميّة المكان 181
1-2-الفضاء المكاني بين الماهيّة و الأنواع 183
-دلالته اللّغوية 183
-دلالته الاصطلاحيّة 183
-أنواع الفضاء الرّوائي 185
أ-الفضاء الجغرافي 186
ب-الفضاء النّصي 186
ج-الفضاء الدلالي 186
د-الفضاء كمنظور 186
2-3-تشكيل المكان 186
-مكان الحلم 186
-مكان الذاكرة 197
-مكان الاغتراب النفسي 207
2-4-بلاغة المكان 216
-البنية اللغويّة 216
-الصورة الفنيّة 224
الفصل الثالث : الفراغ و جماليّة الوصف والحدث 236
-روايات الحبيب السائح و بشير مفتي – أنموذجا
المبحث الأول : جماليّة بنية الوصف 237
تمهيد 237
1-1-مفهوم الوصف 238
1-2-أنواع الوصف 241
1-3-وظائف الوصف 242
1-4-الفراغ وجماليّة الموصوفات 245
-وصف الأشياء 245
-وصف الأماكن 257

فهرس المحتويات

-وصف الشخصيّات	264
1-5-أشكال لغة الوصف	273
-اللّغة الشعريّة	274
-اللّغة الحواريّة	280
المبحث الثاني : جماليّة بنيّة الحدث	290
تمهيد	290
2-1-مفهوم الحدث	290
2-2-أنواع الحدث	296
2-3-علاقة الحدث بمشكلات السرد	298
-علاقة الحدث بالمكان	298
-علاقة الحدث بالشخصيّة	300
-علاقة الحدث بالزّمن	301
2-4-الفراغ و بناء الحدث	303
-الحدث الغامض	303
-الحدث غير المتوقع	313
خاتمة	332
ملحق	336
ثبت المصطلحات	346
مكتبة البحث	351
الفهرس	367

تم بعون الله

الملخّص

حاولت هذه الدراسة الموسومة بـ"**جماليّة الفراغ الباني في الرواية الجزائريّة المعاصرة**"الكشف عن تجربة روائيّة متميّزة للروائيين الحبيب السائح و بشير مفتي اللّذان جمعا بين إبداع القول،وتأنّق اللفظ بلغة إبداعيّة طافحة بالدلالات تكتنز كثيرا من الفراغات وتكشف عن عوالم الذات المنكسرة في ظل الأزمات التي عصفت بها ،لاسيّما فترة السواد العظيم ،من هنا كان البحث عن جماليّات الفراغ الباني في الرّواية الجزائرية .....،بذلك فقد قسّم بحثنا إلى مدخل نظري وثلاثة فصول ،تناولنا في الفصل الأول مفهوم الفراغ،ثم انتقلنا إلى تبيان جماليّة الفراغ بالدراسة والتحليل من خلال مشكلات السّرد: الزّمان،المكان،الوصف،الحدث.

في الخاتمة رصدنا أهم النتائج التي توصلنا إليها،والتي تكشف عن الجوانب الفنيّة في روايات الحبيب السائح و بشير مفتي عبر متعة الاستكشاف التي حقّقتها القراءة .

Abstract

Through this study,which is illustrated by the aesthetics of the graphic emptiness in the contemporary Algerian novel writing we attempted to disclose adistinctive novel writing experience made by the Algerian novelists Al-habib Al-Saih and Bachir Mefti.These two novelists combined the creativity of words with the eloquence of a language that is full of evidences,setting the light on the so many aspects of the broken-self during crises and dark periods.

Starting from this point , the research paper for the aesthetics of the graphic emptiness in the algerian novel wriiting ,has been divited into a theoretical introduction and three chapters .

In the first chapter,we discussed the concept of emptiness and then moved on to the aesthetics of emptiness itself while studying and analysing the problems of narration (the settings) :the time, the place , the description and the event .

In the conclusion part , we focused on the most important finfings, which unveil the technical aspects in Al-habib Al-Saih and Bachir Mefti's novls through the pleasure of exploration and discovering achieved during the reading process.