الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

المشهد السردي في "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي الطور الثالث ل.م.د

تخصص: تحليل الخطاب السردي الجزائري

إعداد الطالبة:

– العربي فاطمة الزهرة

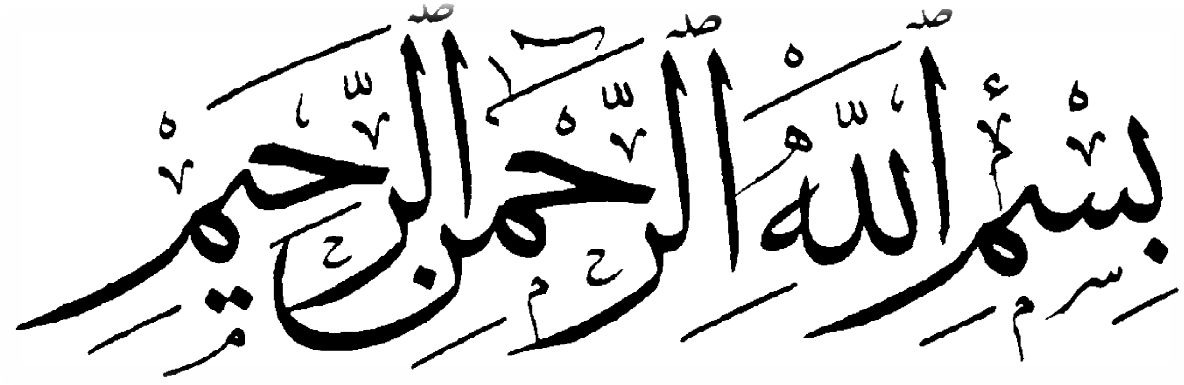
إشراف الأستاذ:

– أ.د غروسي قادة

لجنة المناقشة

■ د. برادي بغداد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
■ أ.د. غروسي قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
■ أ.د.قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ أ.د.بلي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي ع. تموشنت	عضوا مناقشا
■ د. سعيداني يوسف	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
■ د.جريو خيرة	أستاذة محاضرة –أ–	المركز الجامعي ع. تموشنت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2018– 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

أحمد الله تعالى وأشكره على ما أمدني به من عزيمة وإصرار
لإتمام هذا العمل المتواضع.
والذي أتمنى أن يكون ذا منفعة لغيري.
أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور "غروسي قادة"
الذي شرفني بتوجيهاته في هذه الرسالة.
كما أتوجه بالشكر الجزيل أيضا
للدكاترة المكونين للجنة المناقشة والذين وافقوا على مراجعتها
وإثراءها بتدخلاتهم وملاحظاتهم القيمة.
كما أشكر كل من أمدني بالنصيحة والمساعدة.

إهـــداء

إلـــى:

مصدر فخري

..... والدي الكريمين

سندي وعضدي في هذه الحياة

..... زوجي حفظه الله

فلذة كبدي وقرة عيني

..... أميري الغالي "أيمن"

أسرتي كبيرا وصغيرا

وكل الأقارب والأحبة

مقدمة

مقـــدمـــة

تأتي هذه الدراسة كما هو موضح من العنوان" **المشهد السردي في رواية" القلاع المتآكلة" لمحمد ساري،** كمحاولة للوقوف على المشهد السردي بوصفه إحدى الطرق والآليات الناجعة التي تسهم إلى جانب عناصر أخرى في بناء النص وإنتاجه، وطرق تشكل المعنى فيه، فاسحة للقارئ آفاقا رحبة للقراءة والتأويل.

من هنا تتأسس غاية هذا البحث وعلى معاينة المشهد استنادا إلى عنصر السرد، بوصفه نمطاً مهيمنا على النص الروائي. وقد أثبتت الدراسات التحليلية للأعمال الإبداعية التي تنتهج طرائق السرد ما للكيفية المتبعة في الحكي من أهمية في عملية الإبلاغ المقصودة.

كما عمدنا في هذه الدراسة التركيز على المشهد السردي كتقنية دون الوصف أو الحوار وإن كان كل عنصر يخدم الآخر، وليس من السهولة بمكان أن نعزل كل طرف عن الآخر في قراءتنا للرواية الشكل التام، والمتجانس والموحد لكل هذه العناصر.

أما عن دواعي اختيارنا لهذا الموضوع هو معرفة دور المشهد كتقنية بارزة في السرد يعول عليها في بناء قراءة دينامية شاملة وجامعة لكل عناصر النص الروائي خاصة، وسبب ثان أفرزه البحث، كونه لا يزال موضوعاً بكراً وخاصة في الاتجاه الذي حددته الدراسة، أما عن سبب اختيارنا لهذه الرواية فلأنها من أحدث الأعمال الروائية للمؤلف الجديرة بالقراءة، والتي تستفز القارئ وتراوده عن نفسه لاحتضانها من جهة، كما أن العنوان

بأبعاده ودلالاته الرمزية يوضح من البداية أنه العتبة الأولى التي رصد من خلالها محمد ساري واقع التغيرات الجذرية التي مرت بها الجزائر منذ التسعينيات إلى اليوم والذي تجلى فيه المشهد بصورة واضحة من جهة ثانية كما سيأتي بيانه في المتن لاحقا.

ومن الأسئلة المحورية التي واجهتنا ونحن نطرق باب البحث، أولا: دور القراءة في تحيين الأثر الفني وبث الحركة في المشاهد وبالتالي نقله من مستوى النص إلى مستوى العرض والتمثيل؟ ومن ثم الكيفية التي نسجت بها أحداث هذه القصة ودور المشهد السردي في إخراجها؟ وما هي أهم الأطر التي ساعدت على تأثيثه؟ ثم لماذا يلجأ روائي ما إلى تكثيف المشاهد على نصه، ولماذا يعمد آخر إلى تقليصها أو إيجازها؟ ومن هنا أيضا تساءلنا عن قيمة حضور المشهد في النص السردي، ومدى إسهامه في عملية توجيه الخطاب إلى دلالة بعينها ؟ ثم إذا كان العمل الروائي كغيره من فنون الأدب منتج بالضرورة من أجل القراءة، فكيف إذن نتلقى المشهد داخل النصوص السردية؟ وما هي مسوغات قراءته أو تحيينه؟ هذه الأسئلة وأخرى آثارها البحث في ثناياه وجوانبه المتعددة والمتفرعة محاولة الكشف عنها تارة، ومساءلتها تارة أخرى.

كما واجهت الدراسة تعثراً راجعا لغياب الأرضية التي تعنى "بالمشهد السردي"، وذلك لندرة الدراسات والأبحاث السابقة لهذا الطرح، ونعني بذلك تناول العمل الفني ضمن إطار كلي متجانس ينشد نسقا مشهديا موحدا لعناصره لا صورا جزئية أو بنى صورية. ومع ذلك فقد استأنست، الدراسة ببعض الإضاءات القيمة أعانت في الوصول إلى المبتغى اذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: المشهد السردي في القران الكريم (قصة

سيدنا يوسف- عليه السلام-)، والتردد السردي في القران الكريم (قصة سينا موسى عليه السلام) لموسى حبيب، التصوير الفني في القرآن الكريم لسيد قطب، وغيرها،...

وأما عن منهج البحث ، فقد استثمرت الدراسة لأكثر من منهج خاصة المنهج البنيوي لجيرار جينيت والمنهج السميائي .. كنت قد بدأت البحث بمدخل عام ضمنته الإرهاصات الأولى والنظرية للموضوع وجوانبه الأخرى المطروقة، كما جاءت دراستي في ثلاثة فصول. عني الفصل الأول منها: بالتأطير المادي للمشهد السردي في رواية "القلاع المتاكلة" الذي ضمنته أيضا أربعة مباحث هي على الترتيب:(الزمان والمكان، الحركة، اللون ،وتراسل الحواس (الأهواء)) وبكيفية تعالق هذه العناصر مجتمعة ومتظافرة معاً صعوداً أو نزولاً ومتبادلة دور الهيمنة والحضور لتنسج مشهداً منسجما.

والفصل الثاني خاص بالتأطير اللغوي والفني للمشهد الذي تضمن ثلاثة مباحث رئيسة: (الترابية السردية، الإيقاع السردي، الصيغة السردية)، وفيه تتبعت الصيرورة الزمنية للسرد من خلال تقنية الاسترجاع والاستباق إضافة إلى رصد أهم الصيغ اللغوية التي انبنت بها الحكاية ناشدة الحركة (الإيقاع) الدلالية التي انقادت إليها استجابة لطبيعة المشهد

أما الفصل الأخير فقد عنونته، بتحيين المشهد السردي (من الدياكروني إلى السانكروني) الذي تضمن هو الآخر لثلاثة مباحث جاءت كالآتي: الصوت السردي، المشهد/ السينوغرافيا، المشهد/ البناء الدرامي. أين استعنت فيه ببعض خصائص الفنون المتداخلة وحقل الرواية من مثل: المسرح والسينما وفنون العرض والإخراج،... بغية معرفة طريقة تركيب المشاهد وتعانقها العضوي.

اختتمت القراءة ببعض الإشارات التي حاولت فيها الإلمام بشتات الموضوع وبعض النتائج العامة التي أسفرت عنها الدراسة،كما أدرجت في الأخير ثبتا خاصا بالمصطلحات التي استثمرها البحث في ثناياه.

وحسبي من هذا كله أن أكون قد وفقت ولو بقدر يسير.

والله من وراء القصد.

العربي فاطمة

سيدي بلعباس، يوم: 16-04-2019

مدخل: المشهد السردي

أولا: مفهوم المشهد.

ثانيا: مفهوم السرد.

إن أي خطاب سردي لا يخلو من كونه نظاما تركيبيا ومؤشرا ترابطيا في علاقاته الدلالية، الأمر الذي جعل معظم الدراسات الحديثة، تعمد في تحليلها للنصوص السردية الكشف عن بنياتها والتدقيق في عناصرها بصورة شاملة ومتكاملة، بعيدا عن تلك النظرة الجزئية التي تلجأ إلى تفكيك عناصر العمل الأدبي، والنظر إلى بنيته من خلال هذا التجزيء والتقسيم، بحيث يتيح لها **المشهد** هذا التأطير، الذي يسمح بمقاربة مجموعة العلاقات الداخلية والخارجية التي تنتظمها في الوقت ذاته.

بداية يحدد الإشكال حول ماهية المصطلح (المشهد)؟ وما هي أسسه ومقوماته التي تجعلنا نقول عن نص سردي ما أنه نص فني محكم البناء والنسج والسبك؟

أولا: مفهوم المشهد:

أ– لغة:

مشتق من الجذر الثلاثي (شَ، هَ، دَ)، يَشْهَدُ، والشَهِيدُ: من أسماء الله الحسنى، والشَهِيدُ: الحاضر، وهو ما أضيف إلى الأمور الظاهرة...

و**المُشَاهَدَةُ**: تعني المعاينة، والمِشْهَدُ [مفرد] ج. مَشَاهِدْ، وهو المجمع أو المحضر من الناس...

و**المَشْهَدُ** كذلك: اسم مكان: منظر، مرأى، مكان المشاهدة، وقيل: شَاهِدٌ ومَشْهُودٌ، فالشَاهِدُ: النبي صلى الله عليه وسلم، والمِشْهُودُ: يوم القيامة، وقيل: الشَاهِدُ: يوم الجمعة، والمِشْهُودُ: يوم عرفة لأن الناس يشهدون ويجتمعون فيه[1].

ومنه قوله تعالى: "قَالُوا تَقَاسَمُوا بِاللَّهِ لَنُبَيِّتَنَّهُ وَأَهْلَهُ ثُمَّ لَنَقُولَنَّ لِوَلِيِّهِ مَا شَهِدْنَا مَهْلِكَ أَهْلِهِ وَإِنَّا لَصَادِقُونَ"[2].

و**الشَهَادَة**: عالم الأكوان الظاهرة، و**المُشَاهَدَةُ**، الإدراك بإحدى الحواس.

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، باب الدال، مادة (ش ه د)، ط1، ص 238 – 239 – 240 – 241.

[2] سورة النمل، الآية 49.

ب- اصطلاحا:

يقصد بمصطلح "**المشهد**": التقنية التي تقدم الشخصيات في وضع الحوار المباشر "فمع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن"[1]. وهو مرتبط بالفنون التعبيرية السردية ارتباطا وثيقا، بحيث يتساوى أو يكاد يتطابق فيه زمن السرد مع زمن الحكاية أو القصة، لكن بالرغم من هذا التطابق الزمني، فإنه يوجد مفارقات زمنية بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة (من منظور التلقي) وعبر كامل المسار السردي.

وهو حسب ما أورده جيرار جينيت "G. Genette" عن "مارسيل بروست" "MARSEL Proust" " بؤرة زمنية تتداخل فيها الاستردادات والاستشراقات والترددات الوصفية، وتدخلات السارد"[2]، وهنا تكمن استحالة ضبط "المشهد" في السرد أو تحديده: سرعة، أو بطأ، أو توقفا.

يسهم الحوار في تشكيل المشهد داخل النص السردي عبر تنامي الأحداث وبث الحركة فيها، ما يجعل القارئ يشعر باستمرارية السرد، وعن طريق الانتقال عبر الزمان والمكان، بالإضافة إلى أدوات الربط والعلاقات الدلالية في النص، التي تعمل في تلاحم على نمو الموضوع، من خلال جملة الأحداث التي "تخضع لضرورة التوالي والتعاقب، أو

[1] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977، ص 253.

[2] G. Genette : figure III, frontière du récit communication, 1970, p : 85.

تستجيب لضرورة التجاور والآنية"[1]، إلى جانب هذا تلعب اللغة دورا مهما في تحديد الأبعاد المشهدية داخل النص السردي، وهي تحمل أبعادا ودلالات نفسية واجتماعية، أين يتضح المشهد من خلال الدراسة المتفهمة لأبعاد الشخصية النفسية والحركية والسلوكية والفكرية والإيديولوجية...، وطبعا يأتي دور الخيال هنا ليوحد كل هذه العناصر في تعاضدية بنائية، نامية لينقل الأشياء من حالة التجريد واللامرئي إلى حالة من التجسيد والتشخيص والمرئي، بحيث تبدو ضربا من مشاهدة المشاعر بعد تخيلها، تدريجيا من الأبسط إلى الأعقد لتخرج في الأخير بحلة "مشهد".

والمشهد في الفن المسرحي يعني ["المنظر" "Scène"، قد يكون الوحدة من الفصل في المسرحية، بكل حيثياتها، كما قد يطلق "المشهد" كذلك على موقف أو أكثر في الفصل الواحد][2]، إن الإستعارة المسرحية قوية الحضور، فأصل كلمة "سْكنيه" "Skène" اليونانية هو بناء خشبي في وسط حلبة التمثيل، وبتوسع الاستعمال أصبحت كلمة مسرح تدل على حلبة التمثيل هذه، ثم المكان الذي تجري فيه الأحداث، إلى أن أصبحت تعني جزءا من فصل أو مشهد[3].

أي أن مصطلح المشهد من مصطلحات الفن المسرحي بالدرجة الأولى، على الرغم من التفاوت "التقني" الذي يميز المسرح، وكذا طابع العرض، نتيجة لمؤثرات خارجية

[1] مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، ط1، 2009، ص 130.

[2] حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 245.

[3] ينظر، ماري ميشال- تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فايز بشور، ص 92.

من آلات وتقنيات تعمل على إبرازه كآلات التصوير، وزاوية الالتقاط ونسبية الإضافة، الضوء...

وفي السينما فالكلمة لها معنيان:

1- الإخراج الذي يترجم بتنظيم الممثلين في المكان.

2- المشهد يعرف بوحدة أحداثه وفي نماذجيته التركيبية التعبيرية الكبرى لشريط الصور.

وهنا يميز أيضا "ميتز" "Metz" بين: "المشهد "scène" الذي يقوم على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقية، وبين "المتتالية Séquence" التي تتميز بإيجازات زمانية[1]

يعبر مصطلح "المشهد" حسب جيرار جينيت "G. Genette " عن كلية النص السردي في المقابل، تمثل الحذوف جزءا من النص وفقا للمنظور الزمني[2].

يضعنا هذا الحديث عن مفهوم "المشهد" بما هو الإطار العام الذي ينظم عناصر الفن القصصي بما فيه من أحدث وشخصيات، وزمان، ومكان... أمام مفهوم آخر يمكن أن يعادل "المشهد" ويقارب دلالته، في مرحلة متقدمة من مراحل تطوره، آل وهو مفهوم "الصورة الفنية"، ولا نريد أن نقف هنا وقفة مفصلة للصورة كالتطرق لوسائل

[1] ينظر، ماري ميشال- تيريز جورنو، ص 93.

[2] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص ص 119 – 120.

تشكيلها، وأنواعها، ومصادرها، ولا حتى للبحث في مسألة مفهومها القديم أو الحديث، ولكننا سنركز على ما يرتبط وتحديد مفهوم "المشهد" لاحقا.

1- مقاربات "المشهد" في التراث العربي:

قد يبدو الحكم منذ البداية على غياب وجود قاعدة تأسيسية لمفهوم "المشهد" في تراثنا العربي مجحفا، إذ أن ضخامة هذا التراث وتراكم الأحكام النقدية به، حال بين البحث والتنقيب في دقائق المسائل التي تعرض في الساحة النقدية الحداثية.

غير أن نظرة فاحصة لثنايا القضايا المطروحة فيه، ستكشف فعلا عن وعي عميق، وفهم دقيق لهذه القضايا الفكرية والنقدية، وهو ما لمسناه ونحن نتحرى عن الجذور التراثية المؤسسة لمفهوم "المشهد" بمعناه الحداثي المتطور، أين وجدنا آراء اقتربت من وصف "المشهد" لا بالشكل الذي يتغياه البحث هاهنا، ولكن في معرض الحديث عن الصورة بأنواعها: الدرامية، الفنية، الشعرية، الكلية...، والتي كانت الغاية منها إقامة وصف كلي ينتظم النص.

وكانت البداية مع **"عبد القاهر الجرجاني"** الذي حاول الاقتراب من وصف المشهد وذلك في معرض حديثه عن "النظم" ونظرته إلى الاستعارة، حيث رأى أن: "مما هو أصل في شرف الاستعارة أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات، قصدا إلى أن يلحق الشكل بالشكل، وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد..."[1].

[1] ينظر: الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط5، القاهرة، 2004، ص ص 74 – 80.

إن حديث الجرجاني عن جمع الاستعارات في البيت أو في القصيدة، يقترب من مفهوم المشهد بما هو الإطار الكلي للنص، وبالرغم من أنه لم يقدم لنا تفسيرا دقيقا عن هذا الكم المتراكم من الصور والتشبيهات، إلا أنه جعل خلاصة "المشهد" هي النظم.

وهي عند "**أبي حيان التوحيدي**" احتفاء من حيث الصياغة والتراكم الهائل للألفاظ، الغاية منها توسيع البؤرة الدلالية للصورة، مما يتيح المجال لتخيل الحقول المعرفية المشكلة للصورة وهي حينئذ غاية السارد، وكأن أبا حيان يسعى جاهدا في توليف هذه الألفاظ حتى ليظهر المقام أو الموقف أكثر تضخيما وتعظيما، وهي تجمع بين طاقة حركية وطاقة نفسية معا، ما يسوغ لشعرية الصورة عند أبي حيان التوحيدي المتمثلة في طاقتها الإيحائية التي يسعى من خلالها أبو حيان دائما إلى تحقيق العجيب والمدهش في جميع نصوصه، وهنا "يتحول المتلقي إلى عنصر فاعل في الرقعة الإبداعية... والغرابة تتولد من العجيب في النص... وهو يتحول إلى إبداع كلما كان أعجب..."[1].

يقول في وصف مجلس غناء راسما حال احد شيوخ الصوفية وانفعلاته النفسية والجسدية :فإنه إذا سمع هدا منها* "ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب، وهاج وازبد، وتعفر شعره، وهات من رجالك من يضبطه ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعض بنابه، ويخمش بظفره، ويركل برجله، ويخرق المرقعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة ويخرج في العباءة وكأنه عبد الرزاق المجنون..." [2].

---

[1] صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظيم والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص12.

* يقصد المغنية (نهاية) جارية ابن المغني إذا اندفعت بشدوها.

[2] التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين، أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص 168.

تمثل حالة "الجنون" بؤرة سردية ومركزا دلاليا يستقطب كل عناصر الصورة السابقة، فألفاظ: (تمرّغ، هاج، هات، يخمش، يركل، يخرق، يلطم) ألفاظ ذات بعد دلالي مضاعف، كما أنها تنضوي على طاقة حركية مادية وأخرى نفسية، وهذا ما يشكل الصورة البلاغية الممثلة "التشبيه التمثيلي (كأنه عبد الرزاق المجنون)" هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإننا نلحظ أيضا إلى جانب الصورة البلاغية صورة أخرى لفظية (حشد كما كبيرا من الألفاظ) لتضخيم وتهويل الموقف. والعلاقة بين طرفي الصورتين علاقة تكاملية فكلاهما يشترك في نواة دلالية واحدة هي "الجنون" وهذه عادة أبي حيان التوحيدي في توسيع مركزية الصورة ونواتها هادفا إلى توسيع التخيل وفتح المجال للحقول المعرفية المشكلة للصورة والتي يتخذها السارد غاية يسعى إلى تحقيها[1]

إن البحث عن سر الغريب والعجيب في النص يعني تذوق النص والاقتراب منه، ولأبي حيان رأي خاص في ذلك إذ يرى أنه يجب أن يمتلك القارئ استعدادا لتقبل النص، والرغبة في مواجهة الأثر الأدبي "... وإنما أقلبك من فن إلى فن لئلا تمل الأدب لأنه ثقيل على من لم تكمن داعيته من نفسه"[2].

ومن هنا جاءت فكرة التكثير اللفظي وتوسيع أفق تشكيل الصورة عنده، بغية الدفع بمخيلة القارئ (المتلقي) إلى الانشغال بتجسيد حال الأشياء، والوقوف على دقائق

[1] ينظر، عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2012، ص ص 38-39.

[2] التوحيدي أبو حيان: البصائر والذخائر، مج 1، تح: د. إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، د.ط، 1964، ص ص 99 – 100.

التفاصيل فيها والصورة المتوسعة "هي التي تفتح فيها كل عبارة فسحة عريضة للمخيلة، كما أن كل عبارة تعدل تعديلا قويا العبارة الأخرى"[1].

وباختصار إن فكرة أبو حيان التوحيدي حول توسيع الصورة هي نفسها فكرة الأبعاد التي يتأسس عليها "المشهد" في تشكله السردي وإلى أي حد أو مدى يمكنه التجلي والكشف.

وغير بعيد عن هذا، يوسع "حازم القرطاحني" دائرة الوعي بكيفية تشكل الصورة الكلية للنص، وبتظافر مجموعة من الصور الجزئية أو الثانوية ضمن إطار خيالي محدد، إذ يقول: "يجب تخبيل أجزاء الشيء عند تخييله (تصويره)، حتى تتشكل جملته لتشكل أجزائه، فتقوم صورته بذلك في الخيال الذهني على حد ما هي عليه خارج الذهن، أو أكمل منها إن كانت محتاجة إلى التكميل"[2].

بهذا التعريف يقترب القرطاجني كثيرا من مفهوم "المشهد" إذ أعطى للتخييل وجهان: الأول: أن التخييل مرتبط بالواقع، وهنا ركز على فكرة "المحاكاة" التي "ليست نقلا حرفيا، بل صياغة واقع فني يثري الواقع المجرد بجمالياته الخاصة"[3].

[1] رينيه ويليك – أوستين وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص 211.

[2] القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقي، ط1، ص 119.

[3] عليم محمد عبد الفتاح: شعرية المشهد – دراسة في الأنماط والنصية، دال للنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2012م، ص 50.

أما الوجه الثاني: هو أن التخييل لا يخرج عن دائرة الإدراك والحس الذهني أي نقل للمجرد من العالم اللامرئي إلى العالم المرئي، أو بتعبير آخر إلباس المعنوي ثوب المادي المحسوس، وهنا يتقاطع مفهوم الصورة بالدلالة المعجمية والاصطلاحية "للمشهد".

وبهذا يتجاوز القرطاجني النظر إلى التصوير على أنه مجرد استعارة أو جمع لاستعارات إلى النص المصور أو النص الصورة.

2- المشهد: المفهوم الفلسفي والفني.

قد سبقت الإشارة إلى الجانب الفلسفي لمفهوم "المشهد" كالإشارة إلى حقل الفنون التشكيلية، حيث وجدناه يقارب مفهوم "الصورة" بالتعبير المجازي، و "هي تمثيل وتشخيص الشيء أو كائن ما بالرسم أو بالنحت أو بالتصوير الضوئي، والصورة إما مفردة أو متجاورة مع أخرى، فتحكي بخطوطها وانحناءاتها، بظلالها ونغماتها، وبألوانها وتدرجاتها اللامتناهية بين الأبيض والأسود، تحكي الإنسان لكن بلغة أخرى، بالضوء واللون والظل والخط والجسد والانفعال والوجدان"[1]، وهنا تأتي أهمية النظريات النقدية التي اهتمت بالتشكيل الفني والإبداعي، كالشكلية الروسية، والبنيوية من خلال احتفائها بالتشكيل اللغوي للنص وفي طليعتها أيضا النظرية الجشطالتية في عنايتها بالأشكال والخطوط والألوان،... كمؤشرات خارجية تعمل على تعزيز قوة إدراك الأجسام والأشكال بكل أبعادهما وبالتالي تصورها وتجسدها عبد الخيال الخيط الرابط بينهما،

[1] حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 245.

و"قد لا يضار المشهد حال تحققه، وفق مبدأ تتابع الصور، من التنافر الذي تبدو عليه الصور متجاورة وفق المفهوم الجشطالتي "لأن التناقض الداخلي في بعض المنعطفات يمكن أن يهون أمره أحيانا، إذا كان الإدراك العام لا ينتبه إليه، لأن الشعور المسيطر الشامل قد يعوض عن تمزق الصور"[1].

ما يمكن قوله في هذا الصدد أن الصور الجزئية مهما تعددت في النص، ومهما كانت درجة الغرابة والتداخل فيها، فإنها تبقى دائما في تلاحم خفي قد لا يظهر من المعاينة الأولى، ولكنه يكتمل في الأخير باكتمال الحالة الشعرية المرسومة إذ أن "دور الصور هنا يشبه دور آلات العزف، لا تستطيع أي منها أن تصنع لحنا، لكنها تتعاون فيما بينها بخلق إحساس"[2].

أطلق حبيب مونسي على هذه الخصيصة المشهدية مصطلح "التعشيق" بين المشاهد فيقول: "وكأن المشهد حين يستقل بالأحداث والشخصيات بعضا من السرد لا يريد لاستقلاليته أن تكون مطلقة، تعزله عن بقية المشاهد السابقة واللاحقة بل يتضمن المشهد تمهيده الخاص الذي يفتتح به عرضه السردي، كما يتضمن في خاتمته تمهيدا للمشهد الذي يليه، ذلك هو التعشيق الذي نلحظه بين المشاهد، فلا يكون بينها من الفجوات ما يوحي بالتفكك السردي، لأن قيام المشهد يتحقق وفق قانون السبب والنتيجة، كما أن العناصر التي تؤثث المشهد ينشأ عنها العلاقات ما يمتد خارج إطار

[1] ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، د.ط، 1981، ص 250.

[2] عليم محمد عبد الفتاح: شعرية المشهد، ص 60.

المشهد الواحد، فيكون شبكة من العلاقات الخارجية التي تجد حقيقتها في التحقيق النهائي للسرد"[1].

إنها الخاصية التي يقدمها السرد ويوفرها الزمن للمشهد، في المقابل يتسنى له (السرد) قسطا من الوقت حتى يسترجع أنفاسه ليستأنف وظيفته بعد ذلك حين يدفع بالعناصر المشهدية في حركة تسير نحو الأمام تارة فتوصل الأحداث إلى غاياتها أو منتهاها، كما يمكن أن يعود إلى الخلف فتكون وظيفته حينئذ تغطية الفجوات أو الثغرات التي خلفها وراءه.

ومن هنا اقترح "آيزر": "وجهة النظر الجوالة (الطوافة)" حتى يتحقق التفاعل بين القارئ والنص، فهي "تتيح للقارئ أن يتحرك داخل النص كاشفا خلال ذلك المنظورات المختلفة التي يترابط بعضها ببعض، ثم تعدل من المعنى في القراءة والانتقال"[2].

باعتبار أن القارئ لا يمكنه أن يدرك النص دفعة واحدة، وقد يحصل أن القارئ وهو يحاور النص يصادف أن المعنى الذي تشكل لديه يخالف ما يقوله النص، ولذلك وجب عليه التجول داخل النص مما يدفعه إلى الأمام لكن دون تناسي الخلف دائما.

أما فيما يخص إضاءات التراث حول مفهوم المشهد كنا قد تطرقنا إلى فكرة "التخييل" بالمفهوم الفلسفي الأرسطي للشعر عند القرطاجني أو التي سماها الجرجاني بـ

[1] مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم – قراءة في قصة سيدنا يوسف –، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد، ط1، 2009، ص ص 170 - 171.

[2] فولفغانغ ايزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: لحميداني حميد وكدية جيلالي، مطبعة النجاح، مكتبة المناهل، فاس، الدار البيضاء، د.ط، ص 22

"الإيهام" والذي لا يكون إلا عن طريق "المحاكاة" التي قال عنها حازم القرطاجني أنها "التشبيه والتمثيل والتركيب سواء كانت مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام" ولايقف عند هذا الحد، بل يقرنها بالغرابة فيقول "إن الإغراب والتعجيب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها وتأثرها"[1].

تختزل هذه الرؤية في أن "الجمالية" هي درجة الاندهاش، والإنبهار الناجمة عن الشعرية (العمل الفني)، فنحن لا تنفعل ونندهش فعلا إلا للغريب والعجيب، وبهذا يكون حازم القرطاجني، قد بنى قاعدة تأسيسية شكلت أرضية لمشروعه التأويلي يعول عليها كثيرا.

والتخييل عند حازم هو: "أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها انفعالا من غير روية، إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[2]، يفهم من هذا القول أن القرطاجني عمد إلى إشراك السامع (المتلقي) في العملية التأويلية (معنى المعنى بتعبير الجرجاني)، وهو ما قامت عليه نظرية التلقي والقراءة عند ياوس وآيزر بالأخص التي انبنت على مجموعة عامة من المرتكزات لعل أهمها: الفلسفة الظاهراتية عند هسرل وانغاردن، وكذلك الفكر الهيدجري عبر امتداداته التأويلية التي استقبلها عند جادامير، يضاف إلى ذلك البحوث الشكلانية لمنظري براغ، موركافيسكي، فوديكا... إلى البنيويات المختلفة: ليفي ستراوس،

[1] القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 71.

[2] مصلوح سعد: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980، ص 89.

رولان بارت،... في كل هذا حاول القرطاجني الوصل بين التراث البلاغي العربي والفلسفة الأرسطية بالأخص.

3- المشهد في الفكر الصوفي:

أما في الفكر الصوفي، فإن دلالة "المشهد" لا تقف عند حدود الحس، وإنما تتجاوزه إلى المشاهدة "Contemplation" أو المشاهدة الخيالية " Contemplation imaginative" والتي هي "انفصال، تبدأ بهجر الصور لشهود أصلها، وأصلها الخيال فأنت تظن أن الخيال انعكاس الصور أو نتيجة لوجودها في حين تثبت المشاهدة أن العكس هو الصحيح، فالخيال يدخلك في المعقولات والمعقولات تدخلك في التجريد، حتى الوصول إلى المشاهدة العينية، والمشاهدة ليست شهود عين، وهي إحساس بعد أن يشرق النور الإلهي في فؤاد العبد فيملأه حضورا"[1].

و"المشاهدة" عند الجرجاني: "رؤية الأشياء بدلائل التوحيد ورؤية الحق في الأشياء"، وهي عند الإمام الغزالي ثلاثة أنواع: مشاهدة بالحق وهي رؤية الأشياء بدلائل التوحيد، ومشاهدة للحق وهي رؤية الحق في الأشياء، ومشاهدة الحق وهي حقيقة اليقين بلا ارتياب"[2].

[1] عرابي محمد غازي: النصوص في مصطلحات التصوف، دار قتيبة (مشاهدة)، دمشق، 1985، نقلا عن عليم عبد الفتاح شعرية المشهد، ص 51.

[2] عليم محمد عبد الفتاح: شعرية المشهد، ص 51.

إن المشاهدة من المنظور الصوفي مرتبطة بالباطن والحدس والروح ولذلك فالتأويل العرفاني (الإستشرافي) تأويل مستمر لا مآل له عكس التأويل العقلاني "يستلزم كلاما غير محدد Parole indéfini، وغير قابل للجمع intotalisable"[1].

في حين أن مفهوم المشهد في حقل الفن مرتبط بالإدراك الحسي العيني البصري وكثيرا ما نجد في النص الروائي هذا التوازي بين المفهومين (الحدسي والحسي) وينطبق هذا القول على روايات تيار الوعي، وعلى نصوص محمد ساري خاصة، حيث تتجاوز حد المعاينة البصرية إلى المعايشة الباطنية.

[1] ينظر: الذهبي العربي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، الدار البيضاء، 2000، ط1، ص 120 وما بعدها.

ثانيا: مفهوم السرد

أ– لغة:

السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متناسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له.

ومنه في الحديث "كان يسرد الصوم سردا"، ومنه أيضا أن رجلا قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أسرد الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم، وإن شئت فأفطر.

والمسرد: اللسان، والسرد: الخرز في الأديم.

وقيل سردها: نسجها وهو تداخل الحلق بعضها في بعض[1]، فالسرد: الحلق، وهو الزرد ومنه قيل لصانعها سراد، وزراد[2].

1– السرد في المعجم السيميائي الغربي:

(قصة، حكاية، نبأ) – رواية، سردا Récit:

السرد في رأي جيينت "G. Genette" هو النص المنطوق السردي الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث" ولابد من فصله عن القصة (أو الخرافة أو التاريخ)

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، مادة "سرد"، صادر بيروت، ط1، ص 211.

[2] المصدر نفسه، ص 212.

كتعاقب أحداث تجري روايتها (أو سردها) يشكل مستقبل أيضا عن الإعلام الذي سيظمه بشكل حكاية أو نبأ.

ومن هنا اقترح كريستيان متز Christian Metz تعريفا:

- السرد: مغلق له بداية ونهاية حتى ولو كانت الأحداث التي يرويها لم تنته بعد.

- للسرد: زمانية مزدوجة: وهي زمانية الشيء المروي، والذي يمكن أن يجري طوال سنين، وزمانية السرد ذاته الذي سيدوم في حالة فلم 90 دقيقة، وفي حالة كتاب زمن قراءته.

- السرد: دائما هو نوع من الخطاب: فثمة دائما شخص يسرده (يرويه)، أي مرجع خارجي، خلافا للعالم الذي يرويه.

- السرد (القص) يروي أحداثا، وهو لا يستطيع أن يرويها إلا لأنها مضت، فالسرد عندما يكون الحدث قد انتهى[1].

ب– اصطلاحا:

يقصد بالسرد في الاصطلاح عملية الحكي التي يقوم بها راو إلى مروي له، وليس بالضرورة أن يكون هذا المروي له قارئ مفترض، بل قد يكون شخصية في القصة مثلا.

[1] ماري ميشال – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، د.ط، ص90.

وهنا تأتي أهمية التمييز بين السرد، وبين الحكاية (القصة)، كما أن في عملية السرد يمكن البدء بآخر حدث في القصة: "موت البطل مثلا"، ثم يعود السارد الراوي ويسرد الأحداث الأولى من القصة في شكل فلاش باك (عودة إلى الخلف)، أو يمكن أن يسرد الأحداث التي وقعت في منتصف القصة، وعليه فإن هذه الأحداث تخضع للترتيب الزمني الذي يمكن أن يكون على الترتيب الآتي: ز1، ز2، ز3...، أو يمكن أن يأتي بالشكل التالي: ز4، ز2، ز1، ز3...

وقد صنف جيرار جينيت "G. Genette " هذه التقنيات، وفقا للمعيار الزمني كالآتي: الاسترجاع، والاستباق أي سرعة الزمن السردي (الإيقاع) تحت ما أسماه بالترتيب، ثم التلخيص أو الخلاصة الوقف (التوقف)، والحذف (الاستراحة) والمشهد الذي هو موضوع الدراسة ضمن ما سماه بالمدة، وهو ما سيأتي بيانه لاحقا في المتن.

للسرد صيغ متنوعة، حيث يمكن أن يروي شفاها أو كتابة، أو يكون عن طريق الصور والإيماءات "فاللوحة الزيتية تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه والهاتف النقال يسرد مخزون ذاكرته الإلكترونية"[1].

2- مفهوم السرد عند الشكلانيين الروس:

شكلت بحوث الشكلانيين الروس ثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب خاصة، والفن عموما، وفي محاولة لخلق نظرية خاصة للأدب وجعله علما أدبيا مستقلا

[1] عميش عبد القادر: شعرية الخطاب السردي – سردية الخبر، دار الأمل، ص 12.

انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية، وبالتركيز كذلك على الوظائف التي تؤديها عناصر المادة في مجمل النص.

إن هذه الرغبة أعطت دفعا جديدا للأبحاث العلمية المشتغلة بتحليل الخطاب السردي والتدقيق في البنيات الداخلية للحكي، وبالأخص في الأشكال النثرية، بتعدد أنماط السرد، حيث أكد بورس إيخنباوم (أحد أقطاب المدرسة الشكلانية) على وجود شكلين سرديين استنادا إلى وظيفة الحكي ويتمثل "الشكل الأول في عملية قص الحدث، أما الشكل الثاني فيتعلق بالسرد المشهدي وفيه تأتي أهمية الحوار بين الشخصيات في أفعالها نحو هذا النمط من السرد متأثرا بالمسرح لاعتماده على الحوار"[1].

3- مفهوم السرد في النقد الغربي الحديث:

يرجع الفضل في ريادة البحوث والدراسات البنيوية للقصص لـ كتاب "الخرافات" للفرنسي بيدي "Joseph BEDIER" مع نهاية القرن التاسع عشر، وقد اعتبر هذا الأخير القصة "كيانا حيا لا يمكن الدخول إلى أعضاءه دون أن يتم القضاء عليهما"[2].

وعليه فقد فتحت دراسة الحكاية الخرافية طريقا منهجيا جديدا أمام النقد الروائي، ذلك لاعتمادها على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية، وكذا في الكشف عن العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها، ومن ثم كانت السردية "هي العلوم التي تبحث عن تشكيل نظرية لعلاقات النص السردية، إنها لم تهتم بالنص السردي مفردا أو

[1] إبراهيم عبد الله، الغانمي سعيد، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 13.

[2] J. PEDIER : Les fabliaux, 6° ed, Honoré champion, Paris, 1964, p 186.

بالقصة" بحيث أصبح الاهتمام منصبا على الكيفية التي بها يتم الحكي أو السرد، وليس المضمون في حد ذاته (الرسالة، الخبر)، وعليه فإن السرد هو تلك الطريقة أو الكيفية التي تقدم أو تعرض بها المادة الحكائية (أحداث القصة).

في حين أنّ "علم السرد" "Narratologie" هو دراسة القص واستنباط الأسس التي تقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، وهو أحد فروع البنيوية الشكلانية.[1]

وكان قد أشار إميل بنفنست "EMILE Benveniste" "إلى أن الخطاب هو كل تلفظ يتصور متكلما ومتلقيا، ويكون لدى الأول نية التأثير على الثاني بطريقة ما"[2].

نقف هنا أمام تنوع وتعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من الخطابة اليومية (أقل مستوى) إلى الخطبة الأكثر صنعة وزخرفة، وإلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية وتستعيد أدوارها ومراميها، أما الحكاية (القصة) فهي الطرح الموضوعي التاريخي (ما حدث بالفعل)، وإذا كان الخطاب هو الكيفية التي يقدم بها السارد الأحداث فإن تحليل الحكاية (القصة) هو تحليل للموضوع، أما تحليل الخطاب فهو تحليل للشكل "كيفية الأداء"[3].

[1] ينظر، ميجان الرويلي ، سعد البازغي ، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 174.

[2] MEKE Bel : Narratologie (Essai sur la signification Narrative dans Outre Roman Modernes), Parais Edition Klincksie, 1977, p 05.

[3] Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T, Gallimart, Paris, p 24 - 12 - 42.

ولذلك قدم كيزر "W. Kayser" الشكل على المضمون الحكائي "كميزة أساسية تقدم بها القصة المحبكة في الرواية"[1]. والسرد بهذا المفهوم نظام تواصلي إذ يجمع بين الخطاب السردي، الذي ينتجه السارد، وبين كلام الممثلين، كما أن عملية السرد لا تقوم إلا بوجود أو حضور هذين الطرفين: الطرف الأول وهو السارد "Narrateur"، والطرف الثاني ويقصد به المسرود له "Narrataire"، أما السرد "Narration" فهو الكيفية التي تروي

بها أحداث القصة عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي[2]:

السارد ←——— القصة ———→ المسرود له.

والسرد إذن مرادف للحكي في دلالته، لأن كلاهما لا يعني تتابع الأحداث حقيقية أو خيالية فكما لا يستطيع المرء أن يعيش دون أن يأمل، ولا أن ينام دون أن يعلم فكذلك لا يستطيع أن يعيش دون أن يسرد، ويحكي، ويخرف...، فكل هذه المظاهر سرود لحكايات أنجزتها اللغة وصورها الأسلوب، وأبدعها الخيال، فالصمت حكاية...، ومن ثم يصير السرد باعثا على الاستنتاج والاستنباط وإعادة تشكيل الحدث الكلامي، وذلك من خلال محاولتنا الاقتراب من شذرات النص بغية الوصول إلى خفاياه ومكنوناته[3].

[1] T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, In « Communications », N° 8, Du Seuil, Parais, 1996, p 126.

[2] ينظر: شرشار عبد القادر: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، ط1، 2009، ص 124.

[3] ينظر:مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع ،ص339.

يأخذ مفهوم السرد مجالا أوسع وأرحب لاستيعاب كل أنواع النصوص والخطابات على اختلاف أنواعها (أدبية وغير أدبية)، كونه ظاهرة حكائية ماثل في كل شيء الجماد والحياة، والإنسان بطبعه يميل إلى السرود ويتلذذ بها، حتى وإن لم يسرد عليه فإنه ينكفأ على ذاته ليسرد لها (المنولوج).

وكان قد أشار جيرار جينيت "Gérord Gennette" إلى هذا في تحديده لمفهوم السرد "أنه توالي الأحداث وتتابعها سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وعلاقاتها التسلسلية المختلفة"[1]، كما "أنه حاضر في الأزمنة، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات"[2].

بهذا المفهوم الواسع يصبح السرد وفي نظر الكثيرين عماد الخطاب الروائي حتى، صار نظرية عامة تبحث في مختلف جوانب الخطاب السردي، وقد كانت السيميائيات أهم علم تفرع عن علم السرديات، كونها اهتمت بهذا المحكي (الخطاب)، ولبحثها في طرق تشكل المعنى داخله، وضمن سيميائية المحكي أوجد الباحثون ثلاثة مجموعات وأقسام تهتم بطرق تشكل المعنى.

1- التحليل البلاغي: " وهو يعني بتحليل البنية السطحية للنصوص السردية.

2- نحو السرد أو قواعد السرد "Narratologie" (علم السرديات): ويسعى إلى دراسة لغة ونظام السرد من خلال بنيته العميقة.

[1] Gérard Genette, figures III, P 71.

[2] تزفيطانتودروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، (المعارف الجديدة)، الرباط، المغرب، 1992، ص 9.

3- شعرية الفن السردي: ويسعى إلى وصف تقنيات التأليف القصصي بالإضافة إلى الجانب الجمالي والفني فيه.

كما اعتمدت السيميائية السردية في دراسة المحكي، وتحليل الخطاب السردي بشكل أساس على أعمال فلادمير بروب "Vladimir propp"، والذي ارتكز عمله على بنية القصة لأنها كائن حي ينمو حول نواة ثابتة، واستحالة عزلها عن العناصر المتغيرة من خلال تناوله لبعض الحكايات الشعبية، وقد أثبت بروب في فرضيته على "وجود الخرافة العجيبة، كمقولة متميزة بين الحكايات الشعبية، أما المكونات المشار إليها فهي الوظائف وهي أفعال قارة، نوعية، تقوم بها شخصيات متنوعة، وذات تأثير في تطور الحبكة"[1].

حيث لاحظ بروب من خلال جمعه لحوالي 100 خرافة/ حكاية شعبية أنها تنطوي تحت بنية واحدة، كما أن كل نسق يختلف عن الآخر، وأن هناك أشياء ثابتة لا تتغير وهي الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، التي تتغير في كل الحكايات وكذلك كيفية آدائها للفعل وقد سمى بروب الأفعال بالوظائف، وحددها بـ 31 وظيفة كما أن وظيفة واحدة قد تحوي مجموعة من الأفعال وفعل واحد يمثل عدة وظائف وبهذا يكون بروب قد حقق عملا هاما حيث عاين ضرورة التمييز بين مستويين للتحليل هما: الأفعال والوظائف.

[1] فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986، (المدخل)، ص 7.

ويعد قريماس "A. J. Greimas" أهم الأعلام الذين تبنوا أعمال بروب في دراسة الحكاية وتطويرها إلى جانب جوزيف كورتيس، كلود يبرمون، كلود ليفي ستروس، ورولان بارت من خلال كتابه "الدلالية البناوية" 1966/1963م والذي به اتضحت مفاهيم السيميائية السردية.

وكان قد تبنى قريماس من بروب مبدأين:

مبدأ البساطة، ومبدأ الشمولية، ومن هنا جاءت فكرة البحث عن ما وراء تلك البساطة، واستجلاء أفق تلك الشمولية، إنه مشروع يتجاوز حدود الظاهر البسيط ليستنطق الباطن المركب، وما تعتوره من دلالات.

كما استفاد كذلك من ملاحظات كلودليفيستراوس "Claude levi Strauss" الذي وصف أعمال بروب بالمتضخمة (31 وظيفة) وقال أن الخطاب السردي ككل تحكمه الثنائيات على غرار بروب (الأحادية) فإذا كان هناك رحيل للبطل فهناك عودة، الافتقار ≠ تعويض الافتقار[1]...

وهو ما سماه قريماس بالتناظر الوظيفي في المتن الحكائي، بالاعتماد كذلك على الفلسفة اليونانية (المنطق الأرسطي) حيث جسد تلك الحركة الدلالية فيما أسماه بـ: "المربع السيميائي" الذي تحكمه علاقات: التضاد، والتضمين والتناقض، كما تنبه إلى مسألة التشكيل المعنوي، وكيف يتشكل المعنى في المتن الحكائي، حيث اعتبر الخطاب

[1] J. Courtes, Introduction à la Sémiotique narrative et discourtive préface de Greimas (A. J), Hachatte, université, 1976, pp 7 – 8.

الأسطوري مكونا من وحدات وأنها، لا تحمل دلالة إلا لكونها منظمة في شكل رزم متداخلة فيما بينها، ومن ثم توصل إلى إيجاد تناقضات نموذجية في الوظائف من خلال مربعه السيميائي، الذي لا يقوم على تعارضات ثنائية، وإنما رباعية، وبهذا التوسع يصبح مفهوم السردية بأنها تسلسل للأحداث وهو ظاهرة لتتابع الحالات والتحويلات في النص السردي، والمسؤولة عن إنتاج المعنى "Narrativity" (علاقة الفاعل بالموضوع).

وكان هدف قريماس من خلال المربع السيميائي هو رصد تلك البؤر المشتتة والمتناثرة في النص، وتتبع الحركة الدلالية في الخطاب، الذي لا يتم إلا وفق ما أسماه بالبرنامج السردي (المقطوعة السردية) ببعديه العلمي (الكفاءة والإنجاز والأداء) والمعرفي (الإعداد والتقويم)، وبفضل تتبع الأدوار العاملية التي تؤديها الشخصيات.

فكل شخصية في المتن السردي ترتبط بالعامل ووجود العامل مرهون بوجود الشخصية، وهنا تأسست عند قريماس فكرة "النموذج العاملي" " Le chimatactanciel" بمساعدة كلود بيرمون "Claude BREMOND"، أما العلاقة التي تجمع من عامل وآخر قال عنها: بالقول السردي الملفوظ السردي، والتي وصفها كلود ليفي سراوس قبله بـ "الوظيفة الفضفاضة"[1].

كما اعتبر رولان بارت "R. Barthes" السرد فعلا لا حدود له، وهو يشمل كل أنواع الخطابات الأدبية وغير الأدبية "فأنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفوية كانت

[1] Courtes (J), Introduction à la sémiotique narrative et discoursive préface de Greimas (A, J), Hachette, université, 1976, p 08.

أم مكتوبة... فالسرد حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية... فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"[1].

إن عالمية السرد وشموليته أمر صعب من عملية تفكيكه، ومعرفة خصائصه وبالتالي، فإن كل الأبحاث المقدمة في مجال السرد، لا يمكن أن تتجاوز حد المقاربة ليس إلا، وإن كانت هناك محاولات جادة في هذا البحث، فهي لا تتعدى مستوى الوصف المبسط لهذه الظاهرة العالمية.

4- مفهوم السرد في النقد العربي الحديث:

يجمع جل النقاد والباحثين العرب على أن "السرد" بمفهومه المتطور، لم يتبلور كنظرية عند العرب قديما – على الرغم من أنهم مارسوا السرد – إلا مؤخرا، نتيجة للاحتكاك المتواصل بينهم وبين الغرب، خاصة مع التطور الحاصل في اللسانيات ومختلف العلوم الأدبية الحديثة.

يرتبط مفهوم السرد ارتباطا شديدا بـ "القصة القصيرة" المادة الحكائية التي تبنى عليها الرواية، على أساس أن كلا من القصة القصيرة والرواية "نوعان أدبيان ينتميان إلى جنس واحد هو السرد"[2]. والسرد في أصل اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة... ثم أصبح يطلق على الأعمال القصصية... ثم تطور حتى صار يطلق على

[1] رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع8، 1988/9، الدار البيضاء، ص 7.

[2] يقطين سعيد:قضايا الرواية العربية الجديدة–الوجود والحدود–الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرباط، ط1،2012، ص49.

النص الحكائي أو الروائي برمته، إنه الطريقة التي يختارها الروائي، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذا نسج الكلام ولكن في صورة حكي، وبهذا يعود السرد إلى معناه القديم في المعاجم العربية التي قدمته بمعنى النسيج[1].

إن معنى النسج هنا يشير إلى العلائق التي تربط عناصر السرد بعضها ببعض على المستوى الداخلي والخارجي معا.

يعرف سعيد يقطين ايضا السرد أنه "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[2].

يشمل ذلك خطاب السارد والمسرود له معا ضمن الوضع الخيالي العام للمحكي وهي نظرة تنقل الفعل من لغة الثبات والسكون واللامعنى إلى لغة الحركة والمعنى أو بتعبير آخر تحيينه من النص إلى العرض (المباشر) وكأنه يجري الآن وبهذه النظرة الشاملة يتوسع مفهوم السرد ليتوافق مع ما ذهبت إليه الجهود والآراء الغربية كما رأينا سابقا.

وعموما لم تختلف وجهات النظر كثيرا لدى العرب المحدثين حول مفهوم السرد فهي تجمع على أن السرد هو الطريقة والشكل الذي تقدم به القصة (المضمون) وبهذا

[1] ينظر: لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991، ص 45.

[2] يقطين سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م، ص61.

تتحدد أنماط الحكي، ولذلك فقد عرف رشيد بن مالك السردية بأنها "تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية وغير السردية"[1].

وإذا كانت الرواية تجمع بين الخيال والواقع وهي تسرد أحداثا وشخصيات وما يربطها من علاقات وروابط سردية عندئذ "يصبح السرد عبارة عن نظام من التواصل وليس مجرد عرض للأحداث"[2].

تتسع القراءة الإنزياحية للنصوص السردية، وتنفتح على لانهائية المعنى لتتجاوز مقصدية مؤلفها، وحتى مقصديتها في حد ذاتها، منتجة رؤية أوسع تجتمع فيها كل عناصر العمل الأدبي (باث، رسالة، مستقبل) وبما يحيط بها من سياقات، زيادة على ذلك فإن الحدث في المتن الحكائي "يدفع مخيلة القارئ إلى مواصلة هذا الحدث وتطويره ومحاولة وضع نهاية منطقية له"[3].

يقول بول ريكور في شأن النص والتأويل إن النص باعتباره كتابة ينتظر قراءة ما ويستوجبها، وإذا كانت القراءة ممكنة فلأن النص ليس مغلق على ذاته بل مفتوح على شيء آخر، أن نقرأ يعيني – بافتراض أكثر عمومية – أن ننتج خطابا جديدا وأن نربطه بالنص المقروء، هذا الارتباط بين الخطاب القارئ وبين الخطاب المقروء يكشف داخل

[1] بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – انجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، 2000م، ص 121.

[2] قطوس بسام: شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية "اميل حبيبي"، مجلة أبحاث، جامعة يرموك، الأردن، ع/2، 1996م، ص 200.

[3] جبار سعيد: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص137.

التكوين الداخلي للنص ذاته – قدرة أصيلة على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد، وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام والتأويل هو النهاية الفعلية لهذا الارتباط"[1].

إنها القراءة الإنتاجية المثمرة للنصوص، وهو نفس ما تراه نظرية التلقي في أن الجمالية ليست للنص وحدها مهما بلغت درجة تعبيره، بل بفضل القراءة المنتجة، وهي كما ترى أن العمل الأدبي مهما كان جنسه الأدبي والفني فإنه يتضمن بالضرورة قطبين هامين يمثلان شخصية النص وهويته الفنية وهما: "القطب الفني، والقطب الجمالي، ويتمثل الأول في النص الذي وضعه المؤلف، بينما يتمثل الثاني في عملية التعيين، التي يقوم بها القارئ وعبر هذا الاستقطاب نتبين أن العمل الأدبي لا يتحقق جماليا في النص ولا في فعل القراءة، وإنما على وجه التحديد في هذه المنطقة التي ينصب فيها النص والقراءة معا"[2].

مما لا شك فيه إذن أن نظرية التلقي هي الرهان المنهجي الذي راهنت عليه حركة العصر المعرفية، لأنها فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التخيل، وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال الأدبي.

ولأنها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة فحسب، وهو ما تجسد بالفعل من خلال الآليات التي اعتمدتها، وفق رؤية دينامية، تفاعلية شاملة وجامعة لكل عناصر الخطاب الأدبي.

[1] بول ريكور: مجلة العرب والفكر العالمي، نحو مفهوم جديد للتأويل، ع/3، 1988م، ص 47.

[2] Iser. Wolfgang el acto de leer، فضل صلاح : شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، ط1، 1999م، ص 142.

- **"ساري "بين الراهن الإبداعي والنقدي":**[1]

محمد ساري: من مواليد 1958م أستاذ بجامعة الجزائر، كاتب ومترجم، نشر روايات عديدة: على جبال الظهرة (1983)، السعير (1986)، البطاقة السحرية (1997)، الورم (2002) الغيث (2007) وبالفرنسية: Le labyrinthe (2000) / le naufrage (nouvelles) (2010).

أما عن ترجمته، فقد ترجم روايات عديدة من الفرنسية إلى العربية لكتاب جزائريين أمثال مليكة مقدم، بوعلام صنصال، ياسمينة خضرا، مالك حداد، رشيد بوجدرة، ومحمد ديب ،كما نشر كتبا نقدية ومقالات ودراسات أدبية عديدة:

وتعد رواية "القلاع المتآكلة" من أهم وآخر الأعمال التي حظيت باهتمام القراء والدارسين نذكر منهم: ثناء كل من الأستاذ إبراهيم صحراوي (أستاذة بجامعة الجزائر) والأستاذة فتيحة شفيري (أستاذ بجامعة محمد بوقرة ببومرداس) من منطلق أنها تشكل وثبة نوعية لمسار صاحب "الورم" وقد أضافا: أنها من أجود نصوصه وأكثرها تحكما في تقنيات الكتابة الروائية والتي قامت على تقنية الاسترجاع وهي أساس روايات تيار الوعي.

وهي تعود بالقارئ إلى العشرية السوداء ومآسي تلك المرحلة التي ذاقت فيها الجزائر ويلات العنف المسلح، عبر استرجاع يوميات بلدة صغيرة على أطراف الجزائر العاصمة "أين تستيقظ قرية عين الكرمة على وقع حادثتين مفجعتين تدخلانها في دوامة

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، الغلاف (الواجهة الخلفية).

عنف تعصف بسكينتها، هجوم مسلح على شاحنة الشرطة التي تحمل المساجين للمحاكمة يخلف مجزرة مروعة، واكتشاف جثة ابن موظف متقاعد من قطاع التربية داخل ساحة المتوسطة التي يقطن بها وهي ملطخة بالدماء ماهي حيثيات وملابسات الحادثتين؟ يحاول المحامي والسارد لأحداث هذه الرواية اكتشافها.

تغوص هذه الرواية في حاضر وماضي شخصيات متعددة من واقع المجتمع الجريح، شخصية المحامي الذي يتحسر على ما وقع من تغيرات شوهت وجه القرية الآمنة التي دخلها ذات يوم وفي محفظته أول تعيين له معلما في متوسطتها "ابن باديس" والأستاذ المتقاعد "رشيد بن غوسة" صديق المحامي المقرب، الذي يكتشف جثة ابنه "نبيل" الذي تحوم حوله شبهة انضمامه إلى الجماعات المسلحة التي أعاثت فسادا ورعبا بأهل القرية، وهو (رشيد) الذي كرس حياته لتعليم الأجيال الجديدة معاني التنوير والحداثة، الابن الذي يجد نفسه مساقا في دوامة أحلام كبيرة تحولت إلى كوابيس الأم الممزقة بين صراع زوجها وابنها، والتي تقاوم سرطانا يمتص حياتها يوما بعد يوم، محافظ الشرط الذي يحلم بدولة القانون، المولع بكتابات جان جاك روسو، وشخصيات أخرى كثيرة من أعوان الشرطة الذين استغلوا الفوضى العارمة للاغتناء، وشباب حي "البراريك" الذين انساقوا هم أيضا، تحت ظروف حياتهم غير المستقرة خلف خطابات مغرية أوصلتهم إلى العصيان المسلح.[1]

تعلو أصواتهم جميعا وتتداخل وتتشابك لتحكي مسارات هشة، تشبثت بقلاع تصورتها متينة وقادرة على حماية تلك الأحلام الواعدة، ولكن الزمن والحتميات التاريخية

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، الغلاف (الواجهة الخلفية).

هدت تلك القلاع من عليائها، ليجدوا أنفسهم عرضة للتآكل الزاحف المؤدي إلى زلازل داخلية مدمرة"[1].

إنها بحق رواية تسرد كل أشكال الصراع بما في ذلك الصراع الأيديولوجي والديني والنفسي، والثقافي....، الذي اتخذ شكل التطرف والعصيان والتمرد، وتدمير كل العلاقات الإنسانية.

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، الغلاف (الواجهة الخلفية).

الفصل الأول:

التأطير المادي للمشهد السردي

في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري

المبحث الأول: الزمان والمكان.

المبحث الثاني: الحركة.

المبحث الثالث: اللون، الماهية، فاعلية ووظائف في السرد المشهدي.

المبحث الرابع: تراسل الحواس (الأهواء).

المبحث الأول: الزمان والمكان

أوّل ما يصادف الباحث في هذا الاتجاه من البحث هو مشكل التداخل المصطلحاتي للمفهومين (المكان/الزمان)، فمن المصطلحات التي يتردد ذكرها بذكر "المكان" الفضاء، المكان، الحيّز، وكما تشير اللغة في حد ذاتها إلى ذلك فإنّ "الفضاء" يطلق على العمل الروائي ككل فيقال الفضاء الروائي ليشمل العالمين معاً الواقعي والخيالي، فهو أعمّ وأوسع من "المكان" الّذي يطلق عادة على مجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي كتسمية الشوارع، المقهى، المسجد، البيت، المدرسة... على الرغم من وجود نظرة أخرى توسع من مفهوم المكان داخل العمل الروائي ليصبح معادلاً للفضاء بمفهومه الأوسع كما هو الحال عند سيزا القاسم. في حين أنّ "الحيّز" يكون أضيق من المكان والفضاء كالزاوية من الشرفة أو الغرفة، وحتى على مستوى الفضاء التخييلي للعمل الفني فقد يكون "الحيّز" دالاً على وجهة نظر ضيقة للشخصية الروائية أو حتى المؤلف.

أمّا عن الزمان والزمن: فإن الأوّل يتجه نحو الأزل وهو ممتد لذلك الفضاء يمكن أن نسميه بـ"زمن الكون" وهو يشمل "الزمن" ذي البعد الخطي الممثل بالماضي والحاضر والمستقبل ويطلق عليه بـ"الزمن الإنساني أو البشري".

تفرض طبيعة البحث هنا (أعني بذلك الدراسة المشهدية) تناول عناصره في إطار كليّ متجانس مفضٍ بعضه إلى بعض لا فصل عنصر عن الآخر «ذلك أنّ العزل والفصل يقتل الوحدة التي تتبادل فيها العناصر تأثيراتها الجمالية والدلالية»[1]، ولهذا ارتأيت في هذا

[1]- مونسي حبيب، "المشهد السردي"، ص 189.

المبحث الجمع بين العنصرين (الزمان والمكان) نظراً للتقاطع الكبير بينهما إذ يعدّان وجهان لعملة واحدة. كما يتيح السّرد للمشهد فرصة التشكل والبناء وذلك عبر تجزئة الحوار إلى مقاطع تفصل بينها فراغات وانقطاعات تمتد في الزمان والمكان.

تعددت الأمكنة داخل الرواية هندسية أو فنية، عامة كانت كالشوارع، والمقاهي والمدارس والساحات والأسواق...، أو خاصة كالبيت والغرفة...، أو أليفة أو طاردة بتعبير "باشلار" "G. Bachlar" .

وكل الأمكنة المذكورة في الرواية ترصد صورة التآكل الذي لحق بالبلاد في تلك الفترة وما صاحبها من تبعات بدءا من العنوان كما وقد سبقت الإشارة إل ذلك.

كما أنها أول عنصر يستقبل في جميع المشاهد فكان افتتاح المشاهد بالتأطير المكاني أولا ومن ثم باقي العناصر.

ونظرا لطابع الحوار الذي يغلب على المشاهد خاصة من نوع الحديث النفسي "المونولوج" فإنه يصعب تحديد هذه الأطر المكانية وحتى الزمانية لانجرافنا وراء السرد، عندئذ تكون اللغة السردية وحدها السبيل إلى ذلك.

ومن المشاهد التي حوت مقاطع حوارية متعلقة بالقصة الرئيسة والثانوية فيها أسهمت في الكشف عن مكان وزمان جريان أحداثها وأبعادها الدلالية والنفسية المرتبطة بهاو هذا المقطع الحواري الذي جرى بين المحامي وسكان قرية سيدي مرزوق المسلحين لما حضروا لنقل جثمان محافظ الشرطة "سي أحمد".

أهلاً وسهلا بكم... أتمنى أن لا يكون السفر قد أتعبكم...

لا بأس... والو... الحمد لله...[1]

نتعرّف هنا على هذا المكان "قرية سيدي مرزوق" وخصوصياته التي تنتظم باقي العلاقات، فكلمة "السفر" تشير إلى المسافة الطويلة التي تبعد بين هذه القرية والمدينة (عين الكرمة). ثم إنّ دلالة الفعل "أتعب" تبرز تلك المشقّة التي يتكبدها هؤلاء السكان وسكان الأرياف المماثلة والمناطق النائية للوصول إلى المدينة "المكان الآمن" في نظرهم آنذاك على الأقل. ورغم الاقتصاد اللغوي في السرد فإننا نستشعر تلك العواطف والأحاسيس التي كانت تنتاب هؤلاء السكان اتجاه هذا المكان. إنّه مصدر الخوف والقلق فهو المكان المفضل لكمائن الإرهابيين، ثم إننا حينما نستحضر الزمان هنا و الذي غالبا ما كان ليلاً شتوياً بارداً وفي ساعات متأخرة، تزداد تلك الإيحاءات النفسية الباعثة على التوتر، حيث ينعدم النوم والأمن، ويعمّ الفزع والهلع، الكل يترقب، والقلوب ترتجف والأجساد ترتعد...، ومن جهة أخرى فالبياض الطباعي في هذا الحوار منح قوة أخرى لاستمرارية الدفق السردي، ذلك أنّ الصمت في هكذا مواقف يكون أبلغ من الكلام. إضافة إلى دوره في تحفيز القارئ وتنشيط ذاكرته على ملأ تلك الثغرات المنجرة خلف السرد.

وبالنظر إلى الفعل الذي ينهض به كل من الزمان والمكان داخل السرد يمكن عدّها من ضمن شخصيات العمل الروائي القادرة على توجيه وتغيير الأحداث، وتأثيث المشاهد انفتاحاً، بؤرة وانفراجاً.

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 213.

1- إيقاع الفضاء/ المكان/ إيقاع الزمان:

يبدأ تأطير المشهد عند محمد ساري باعتماد تقنية الوصف والتصوير وشيئا فشيئا تتقلّص حدود معايشة المشاهد عند القارئ لتنتقل من مستوى المعايشة الشعورية إلى المعايشة البصرية، ويمنح الإيطار المكاني هذه الخاصية للمؤلف «عين الكرمة، لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال، الدافئة الحضن، التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة، أتأبط محفظة صغيرة تحوي أوّل تعيين لي مدرّسا في متوسطة ابن باديس، أحسست يومها بصدري ينتفخ ابتهاجا وأنا أمشي الهوينا، ...، بعد سنوات من البؤس والوجع، عاشت فيها عائلتي ما لا يُحتمل ولا يتصور، أتألمّ لمجرد تذكّرها،... آه على تلك الأيام»[1]. و«في محاولة لتشطير المشهد قصد التركيز على بعض صوره من باب تغليب الحركة فيما نراه، وللتعرف أكثر على دينامية باطنية»[2].

إذ لا يكتفي بمجرد نقل اليومي كصور جامدة، ثابتة، بل أيضا ما يصحبها من مشاعر وتغيير يمسّ كل جوانب التفضية (Spatialisation). وبالرجوع إلى المقطع السابق (حول مدينة عين الكرمة) نجد أن التغيير الذي طرأ على هذا المكان يصاحبه تغيير في الشخصية أيضا سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي «أنا أيضا لم أبق ذلك المعلّم الساذج مدرّس التاريخ الذي لا يرى في الناس إلا مظاهرهم المتودّدة المنافقة...»[3].

[1]- ساري محمد، "القلاع المتآكلة"، ص 18.

[2]- ينظر: نجمي حسن، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص 119.

[3]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 18.

إنّ هذا النوع من التأطير اليومي للمشهد يدفع «بامتداد المشهد القروي في المشهد الحضري»[1]، كما يجمع تفاصيله: «تغيرت عين الكرمة تغيراً جذرياً... شيئاً فشيئاً غصّت شوارع المدينة برجال غرباء،... هذه هي عين الكرمة اليوم... تصدّعت، تورّمت، تشوّهت،... من قرية تشعرك بالأمان والاطمئنان،... إلى مدينة... تدخل في نفسك الكآبة وينتابك الخوف ومعه الرغبة الشديدة في مغادرتها مع أوّل حافلة»[2].

التقاط مثل هذه التفاصيل المشهدية يبرز ذلك التقاطع القائم بين المدينة والقرية، بين زمنين أيضا، وما يصحبها من مشاعر ومواقف مانحا بذلك الفضاء بعداً زمنياً، في المقابل تمثل المدينة الزمن الحاضر التعيس بالنسبة للشخصيات بالأخص المحامي عبد القادر بن صدوق.

ومن جهتها هي الأخرى، تمنح المؤشرات اللسانية المستخدمة في الحكي قراءة أخرى للفضاء الزماني والمكاني للرواية سواء منها ما دلّ على السرد الاسترجاعي أين تشتغل الذاكرة، المتمثل في صيغة الماضي المهيمن على الرواية تقريبا. لكن ما يميز دلالة الماضي هاهنا أنّها دلالة غير ثابتة ولذلك فقد جاء مقرونا بالحاضر أو المضارع حتى يمنحه الحركة والاستمرارية والديمومة التي تغذي الصور وتبث الروح في المشاهد.

نجد هذا في المقاطع الحوارية خاصّة منها: الحديث النفسي "المونولوج": «... دفّنا أبي تحت رذاذ المطر، وأرجلنا تتخبّط في الوحل، **لم أبك ولم أشعر** بالحزن... **وقفت** تحت

[1]- نجمي حسن، شعرية الفضاء، ص 122.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 21، 22، 23.

المطر **أتابع** مراسم الجنازة و**أقول** مع نفسي الليلة **سأنام** إلى الصبح، **سأرتاح** من السعال ومن البكاء والنواح، هي أيضا كانت تصرخ باستمرار ولا **تتركنا ننام**. **كنت أتمنى** لها الموت في قرارة نفسي،... حكاية قديمة وانتهت، لماذا أحييها الآن؟ ما الذي أصابني؟...»[1].

ومنها ما دلّ على السرد الاستباقي أين تشتغل المخيّلة، مثلما جاء في هذا المقطع الحواري لعبد القادر بن صدوق وهو يهاتف صديقه رشيد ليلة مقتل ابنه نبيل:

– هدِّئ روعك يا صديقي، ربّما لم يصب إلاّ بجرح أفقده وعيه...

– لا... لا... إنّها رصاصة... سمعت دويّها من البيت... رصاصة مسدس وليست طعنة خنجر أو ضربة عصا. «تمتمت بذهول "رصاصة مسدس" وبسرعة تشكلت بذهني صور كما لو أنني شاهدتها... المسافة بين منزلي ومتوسطة ابن باديس لا تتجاوز الكيلومترين. استبد بي الانقباض والقلق،... أتخيل ابن صديقي جريحا لا يزال يتنفس...»[2].

إنّها بالفعل قراءة وتخمين مستقبلي لأحداث ومجريات جريمة مقتل نبيل دلت عليها عبارات "تشكلت بذهني" "هي افتراضات دارت بخلدي" "تتدّفق أمام بصري صورة المأساة مثلما تخيّلتها"، "أتخيّل وهذا استجابة لحالة الانتظار والقلق التي انتابت المحامي لمعرفة

[1]– ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 39.

[2]– المصدر نفسه، ص ص 8– 9.

تفاصيل الجريمة. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحديث عن الاسترجاع والاستباق سيأتي لاحقا بشيء من التفصيل.

إنّ محمد ساري في نقله لتفاصيل التأطير المشهدي لا يقف عند حدود الوصف بل يبلغ إلى جسّ تلك العلاقة الوطيدة بين الشخصيات والأمكنة داخل الرواية، يقول جورج بولي G. Poulet في أعمال مارسيل بروست: « إنّ الأمكنة تلعب في خيال الناس دورا لا يختلف عن ذلك الذي يلعبه الأشخاص... إن الأمكنة أشخاص»[1].

حيث يصبح المكان مشاركاً للشخصية في الفعل الروائي، فذكر مدينة: البليدة، البويرة، مثلاً...، وأيضاً مختلف القرى والضواحي المجاورة كفيل بتصوير الأزمة ونقل الصراع الدامي لفترة العشرية السوداء وما لحقها من تبعات «تحدّد السفر ليلاً. انطلقت الحافلة مع الغروب باتجاه الجنوب، أحضرت والدة عبد الجبار قفتين ضخمتين، ثقيلتين. خمّنت أن بداخلها أطباق أكل وملابس،... غابت الشمس كليّة بعد حوالي ساعة من بداية الرحلة، بالذات في مضيق الشّفة، والحافلة تعرج بنا عبر الدورات المتثعبنة، صاعدة باتجاه أعالي مدينة البليدة، الطريق إلى المدية أعرفها، وقد سلكتها أكثر من مرة حينما كنت أزور أعمامي وأنا صغير،... جبال شامخة مشجرة ومضيق عميق مهيب يثير الرعب، فتنتابني رعشة ترعد أحشائي وتملؤني ذعراً...»[2].

إنّ هذا المكان الواقعي بقي شاهداً على هذه الأحداث وسيبقى كذلك، وبهذا البعد الواقعي أيضا تختفي الحواجز والتعارضات بين ما هو مكتوب وبين ما هو مقروء حيث

[1]- نجمي حسن، شعرية الفضاء، ص 141.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 187- 188.

يتنامى الإحساس بالوعي المكاني للقارئ كما يذهب إلى ذلك باختين: «كما لو كانت الكتابة متجهة فقط نحو تحويل المعالم الخارجية والأبنية إلى مشاعر وأمزجة للتخاطب بين الكتابة والقراءة»[1] وهو الأمر الذي سنركز عليه في الفصل الأخير "في تحيين المشهد"، ثم إن مثل هذه التفاصيل والجزئيات منحت المشاهد بعداً نفسياً صاحب الشخصية عبر تنقلها من حيز لآخر فنبيل عبر رحلته مع صديقه ياسين ووالدته لزيارة ابنها عبد الجبار في السجن كان أكثر انقباضا وقلقا وخوفا وذعراً، وضيق المكان عبر هذا الطريق الطويل الملتوي، الوعر المسالك من نقطة البداية إلى نقطة الوصول يشكل تهديدا لحياة نبيل وفي الوقت ذاته يكشف عن أفكاره ومعتقداته وبعض المعلومات المهمة عن حياته التي من شأنها أن تفسر ظروف وملابسات مقتله فيما بعد.

إنّ الخوف والضعف الذي طبع شخصية نبيل نجده حاضراً كذلك في الأمكنة التي ارتادها ليحفر في عمق أعماقه، ويخرب ويهدم كل شيء جميل بداخله ليصنع منه شخصية متآكلة مهددة بالسقوط في أية لحظة.

وبالإشارة إلى العلامات المكانية والزمانية عموما ترتسم الشخصية وتبرز معالمها، وتتحدد أدوارها ووظائفها بفضل الحوار، كما تتجسد الأحداث لتثبت في الأخير هوية المشهدّ، ومن ثم كان معلم الزمان والمكان الخيط الرابط الذي يشدّ إليه كل عناصر المشهد الأخرى، والتي من شأنها التحرّك في ضوءهما.

[1]- ينظر: نجمي حسن، شعرية الفضاء، ص 141.

وتبعاً للتعدد الدلالي للأمكنة، تتعدد المشاهد هي الأخرى كذلك، وعموما في الرواية يمكن تصنيفها إلى مشاهد داخلية تجري أحداثها في أماكن منغلقة كالشقة والكوخ، المكتب،... التي تجري فيها حوارات بين شخصيات رئيسة أو ثانوية كانت، كمشهد حوار رشيد مع ابنه نبيل أ و مع زوجته نصيرة، أو كمشهد عائلة بن صدوق: الأم والأخ الميلود العائد من الجيش بعد فترة طويلة. وتكمن عناية السارد هنا في التركيز على أحد الوجوه (الشخصيات) وتحديدا على جانب من جوانبها كالجانب الفكري والإيديولوجي أو النفسي الديني...

مثل ما يصوره مشهد نبيل وهو في غرفته يكتب مذكراته:

الجمعة 28 سبتمبر العاشرة ليلاً...

اللعنة على هذه الحياة... اللعنة... اللعنة ما ذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول اقتله إنه كافر وزنديق... اقتله تتقرب به إلى الله وتضمن مكانا في الجنّة.

ويحدثني ياسين عن الأكل في الجنّة وأنا لم آكل ما هو موجود في الحياة الدنيا، وحور العين، كيف هي حور العين؟

ماذا سأفعل؟ سيعود أبي بعد قليل... هل سأنفذ أوامر ياسين وعبد الجبار؟[1]

يعرض المقطع الذي جاء في شكل حوار نفسي الجانب النفسي والفكري لشخصية نبيل الذي تسيطر عليه أفكار الآخرين بشكل واضح كما يحيل الظرف الزماني الذي

[1]- الرواية، ص ص 224- 227.

يضغط عليه (مجبر على قتل والده في اليوم عينه) بشكل كبير، وجزاء في ذلك جنة الخلد. كما تتكشف عوالم أخرى لنيل كضعفها الديني ومع ذلك ورغم كل هذه التناقضات والنقائص إلا أنّها حافظت على صفة النبل بعدم استطاعتها قتل الوالد رشيد والإقدام على الانتحار.

كما تمنح الأماكن الخارجية المشاهد الخارجية التي عرضت بالتناوب مع المشاهد الداخلية فرصة الاستمرارية والديمومة أكثر وفي جعلها أكثر حركة ونفسا وعمقا، فتصوير لمشهد تجمع الناس في ساحة أول ماي، أو أمام قصر العدالة، أعطى تمثلا واضحا لهذا القطاع أو القلعة، وصور العفن الذي لحقها.

الأسرة... المجتمع هي الأخرى أيضا خاصة في هذه الفترة (العشرية السوداء) من خلال مشاهد يوميات طفولة عبد القادر بن صدوق ومعاناة أخته فتيحة، سعيه وراء كسب لقمة العيش (تصوير الجبال والأحراش، وبعض النباتات الموجودة بالمنطقة كالمجير والفليو، والدوم،...) مما أعطى المشاهد كذلك فسحة جمالية لديكورات طبيعية خلابة، وجعلها أكثر دينامية كتلك التي تمنحها عدسات الكاميرا التصويرية

المبحث الثاني: الحركة.

حافظ الكاتب على نصيّة القول لدى الشخصية (من خلال التنصيص) حتى يمنحه الشرعية والمصداقية، ومن الخصوصيات الفنية أيضا لهذا المسلك هو التخلص من رتابة السرد والحكي وبالتالي الانتقال من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر (التحيين).

وقد اعتمد ساري على هذه التقنية كما سنفصل لاحقا في الفصل الثاني ضمن المبحث الأول، في عدة مواضع وبمختلف المستويات قد تطول أو تقصر حسب تدخل الراوي أو الشخصية، وكذلك حسب الإقناع والتوصيل. كما أنه يختلف في الصيغة والصياغة، فهو تارة خطابي تقريري، وتارة سردي حكائي، وأخرى مذكرة، كما يأتي واقعيا وأيضا خياليا، يعود للماضي ويسترجعه.

كما أن تدفق الزمن، وامتداد الأجسام يتوقفان على السرعة التي تتحرك بها هذه الأجسام، وفي ضوء ذلك تتحدد ماهية كل من الزمان والمكان «إنها حركة حيّة' تنبض بها الحياة الظاهرة للعيان أو الحياة المضمرة في الوجدان، وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن لبث الحياة في شتى الصور مع اختلاف الشيّات والألوان»[1].

في العمل الروائي، حتى الوصف التقريري الثابت أو الوثائقي كما يطلق عليه البعض الذي يقف فيه السارد على أدق الجزئيات كلون البشرة، والملابس والزهور والأشجار والشوارع...، الذي يأتي في الكثير من الأحيان عفويا، يكون له دور هام في إخراج المشاهد

[1]- ينظر سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط17، القاهرة، 2004، ص 36 وما بعدها.

والصور وتزيينها «ولأن هذه الأشياء التافهة، أو التطفلية، تصبح في نظر القارئ قطعة فسيفساء في اللوحة»[1].

والنماذج عن ذلك عديدة في هذه الرواية، كالذي ورد في وصف مدينة عين الكرمة كيف كانت وكيف أصبحت «عين الكرمة، لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال، الدافئة الحضن التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة،... تغيّر كل شيء، كبرت المدينة واغتنت ولكنها فقدت براءتها وطيبتها»[2].

وفي معنى التصوير إشارة قوية للحركة من شأنها أن تمنحه آفاقا وأبعادا توسع من هذا المفهوم، ولذلك كانت ركيزة الأسلوب القرآني المفضلة، به تجتمع وتحضر كل عناصر التخييل «فإذا المعنى الذهني حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص أو حيّ، فأمّا الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة، وفيها الحركة، فإذا أضاف إليها الحوار فقد استوت لها كل عناصر التخييل»[3].

إن التصوير في المشهد الوصفي السابق لمدينة عين الكرمة يساعد على تأثيث المشهد قطعة قطعة وهو في الآن ذاته مفعم بالحركة، حيث جسّد لنا مراحل التغير لهذا المكان، والأشخاص والأشياء الذين تربطهم علاقة به بدءا بالمحامي عبد القادر بن صدوق.

[1]- الكريوي إدريس، بلاغة السرد، دار الأمان (الرباط)، منشورات ضفاف (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة)، ط1، 2014، ص 223.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، ص 18.

[3]- قطب سيد، التصوير الفني في القرآن الكريم، ص 36.

عند معاينة الحركة داخل المتن السردي نلجأ إلى المؤشرات اللغوية ونعني بذلك الأفعال خاصة من خلال تقصّي دلالتها الزمنية المرتبطة بطبيعة الحال بسياقات النص المختلفة والمتغيرة. وقد تراوحت الأفعال في هذه الرواية بين المضارع الدال على الحركة والاستمرارية والتجدّد والدينامية، أين وجدناه في غالب الأحيان يتعدى هذه الدلالة ليعبر آفاق الرؤيا كما هو الحال في فعل "الكشف" الذي ورد ذكره كثيرا خاصة بلسان المحامي، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على دور الحركة المجسّدة في دلالة هذا الزمن في تحريك الأحداث وبالتالي استمرار السرد ومد المشاهد الجامدة والساكنة بالنفس والروح، التي تنتعش معها روح القارئ كذلك.

إلى جانب ذلك نجد الماضي الدال على الثبات والاستقرار من خلال بعض الأفعال التي وردت بشكل ملفت مثل: التذكر والكينونة، إلاّ أنّها وفي أحيان كثيرة تتجاوز الدلالة السابقة إلى المستقبل، وسنفصل ذلك أكثر في الفصل الثاني.

وفي الجمع بين الدلالتين التحام الزمنين، المتضادين، اللذان نتج عنهما حركتين: سلبية ثابتة (الاسترجاع) وأخرى إيجابية دينامية (استباق).

وهذا الاضطراب الحركي المتوازي أحيانا، والمتضاد أحيانا أخرى يخضع بطبيعة الحال لمثيرات الشخصية وما يحيط بها سواء كان عالمها الداخلي (الاضطرابات النفسية والسلوكية المرتبطة بها) مثلا عند شخصية "رشيد" وابنه "نبيل"، أو عالمها الخارجي كشخصية "المحامي".

من جهة ثانية يكشف لنا فعل "القراءة" لهذا المزج بين الزمنين عن تضارب العواطف لدى الشخصيات، وحتى وإن كانت الحركة الاضطرابية سلبية أو إيجابية، أم أفقية أو عمودية، تصاعدية أو تنازلية، انسيابية المنحى، فإنها ساعدت على رسم معالم الشخصية الداخلية والخارجية، وإيضاح صورتها في عين القارئ وهو يتتبع خط السرد من البداية إلى النهاية. وهنا يظهر دور الشخصية أو العوامل كما يسميها "قريماس" "A.J. Greimas" في توجيه الأحداث داخل القصة، وبث الحركة في المشاهد.

وعموما، إن معلم الحركة يسهم في تحديد مسارات الخطاب وتوجيهها، وضمن ذلك كله تتحدد أنواع الخطابات التي تضبط المقاطع السردية المكتنزة في المشاهد والصور، ثم إنّ الفعل حركة تدرج الحدث في صلب السرد فيتحدد المكان والزمان مباشرة جراءها «إننا حين نقرأ المشهد السردي، نقبل على كتلة لغوية واحدة، تروي لنا الأحداث في تتاليها السببي والزماني، غير أننا لا نلتفت إلا قليلاً إلى حركة المفصلة التي تتحرك بالأحداث من حيز إلى آخر، ومن زمان إلى زمان، وكأننا في اندفاعنا وراء الأحداث، لا نعاين الحركة التي تندس في أطراف المشهد المشاهد...»[1].

وجدنا هذا في المشاهد المتعلقة برسم معالم الشخصيات وعوالمها، إذ يبدو للوهلة الأولى مجرد حشد وحشو وتكثيف لصورها فقط إلا أننا ومع استمرار السرد كشفنا أهمية كل تفصيل فيها في تأثيث المشاهد اللاحقة وربط أجزاءها والتحام خيوطها.

[1] – مونسي حبيب، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص 144.

وبفضل الحركة يتشكل المشهد في الظلال، ظلال اللغة أولاً، ومن ثم تأتي بقية العناصر الأخرى، كلٌّ بنسب متفاوتة لتضيف باقي اللمسات إلى المشهد وبفضل تكاثفها معاً تتشكل اللوحة وتكتمل الصورة لتعانق آفاقا وعوالما أخرى، تعيدها إلى مرحلة التفكيك والتجزيء، باعثة فيها الحركة والاستمرارية من جديد ولا يتأتى ذلك إلا بفضل القراءة، التي تمنح المشهد أكثر من إخراج.

تجلّت الحركة بصورة واضحة منذ البداية حتى قبل الولوج إلى المقاطع السردية، ونعني بذلك من العنوان "القلاع المتآكلة" المشهد الملتحم، الذي حضرت فيه كل عناصر المشهد، من حركة، مكان، وزمان، لون، الشخصيات وما تحمله من صراع. فالعنوان كما هو جليّ بمعناه المجازي منح باقي مقاطع المتن قوة وشحنة درامية لأنه مفعم بالحركة والصراع، بحيث يمكن أن نقف عند بعض الدلالات التي يصنعها هذا العنوان من خلال التشاكلات الخطابية الموازية كما هو موضح في الشكل الآتي:

القلاع المتآكلة	
دلالة التضمين	دلالة التعيين
القلاع	القلاع
القصور الممالك الرؤساء السادة الأفكار، المثل الإيديلوجيا القيم، المبادئ... الأنظمة،...	السلطة، القوة، الملك،الحكم، النفوذ، الرئاسة، السيادة، القيادة، ركائز، أوتاد،...
المتآكلة	المتآكلة
المهترئة، الفاسدة المدمرة، المخربة الصدئة، الميتة العفنة، المتطاحنة المتناحرة،...	بقايا وآثار معالم ورموز أطلال

فيتشاكل عن العنوان الأول "القلاع المتآكلة" مثلا:

- القصور المهترئة.
- الأفكار الصدئة والعفنة والميتة.
- الأنظمة الفاسدة،...
- الإيديولوجيات المتطاحنة.

ثم إنّ صيغة الجمع التي طبعت العنوان نجدها تحمل في طياتها أبعاداً حركية تنم عن استمرارية الأحداث داخل المتن، لأن صورة الوطن الحقيقية مثلتها قلاع وليست قلعة واحدة، والوظائف التي أنيطت بشخصيات الرواية هنا خير دليل على ذلك، بداية بقلعة العدالة (القانون) المتمثلة في وظيفة المحاماة لدى كل من عبد القادر بن صدوق، سي الناصر، وقلعة الأمن والشرطة التي مثلها المحافظ سي أحمد مع بعض رجال شرطة عين الكرمة، وقلعة الإعلام والصحافة مع الإرهابي يوسف عياشي، كذلك قلعة الصحة من خلال صورة المستشفى الذي تلقت فيه نصيرة زوجة رشيد العلاج إضافة إلى الطبيب الذي أجرى عملية إجهاضها، قلعة التعليم لدى كل من (عبد القادر بن صدوق سابقا ورشيد بن غوسة)، قلعة التجارة: مع عمار الشيفون وجماعة من تجار عين الكرمة بسوق المكسيك، قلعة السياسة (الرئيس هواري بومدين، بوضياف،...)، قلعة الأسرة وباقي المجتمع أسرة عبد القادر بن صدوق، رشيد، محافظ الشرطة سي أحمد،...، قلعة التطرف والتمرد: الجماعات الإرهابية (عبد الجبار، ياسين،..). إذ أن كل هذه القلاع لم تبن على أسس ومبادئ متينة وسليمة، فكانت النهاية السقوط والانهيار، ونرجع ذلك إلى غياب روح المسؤولية وتخلي الفرد عن جماعته والسعي وراء المصالح الشخصية وتغطيتها بالمصلحة العامة.

المبحث الثالث: اللون، الماهية، فاعلية ووظائف في السرد المشهدي.

يدخل اللون والضوء في الآليات التي تتحكم في الذات الرائية في إدراك العالم المرئي داخل النص الروائي، وإعادة صياغته من خلال قيمه الفنية الخاصة، فتبقي على بعض العناصر الواقعية، لكنها تضع ملامح جديدة، فيتحرك المعنى داخل النص وفق ضرورة دلالية تتغير بالنظر إلى المسار السردي للنص على العموم.

ومن هنا تراءت لنا تساؤلات كبيرة حول حضور اللون كعنصر فاعل في السرد، وكذا مسارات التشكيل اللوني ودلالتها؟ ثم مدى تفاعل هذا الأخير مع باقي فضاءات الرواية، ودرجة تأثيره فيها؟

وللعرب تصور خاص بالألوان، فهذا ابن منظور في معجمه "لسان العرب" يشير إلى اللون أنّه: « هيئة كالسواد والحمرة، ولوّنته فتلوّن، ولونُ كل شيء: ما فصل بينه وبين غيره، شبه ألوان الظلام بعد المغرب يكون أولا أصفر، ثم يَحمر، ثم يُسودُّ بتلوين البُسْرِ يصفرُّ ويَحمَرُّ، ثم يُسْودُّ»[1].

يربط ابن منظور في تعريفه هذا اللون بالمادة، حيث تبرز أهمية البيئة والمحيط في تحديده، ولذلك وجدنا الألوان الأساسية عند العرب: سواد وحمرة وصفرة. كما يضيف الرازي إلى ذلك قائلاً: «فلان مُتلَوِّنٌ أي لا يثبت على خلق واحد ولوّن البسر تلوينا إذا بدا فيه أثر النضج واللون الدقل وهو ضرب من النخل»[2]. وهنا يظهر تأثير الألوان على

[1]- ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص ص 259- 260.

[2]- الرازي محمد ابن أبي بكر ابن عبد القادر، مختار الصحاح، مطبعة الكلية، مصر، ط1، 1911، ص 550.

الإنسان، فتثير فيها الانفعالات، والتحوّلات والتي كثيراً ما نجدها مصاحبة لسلوكاته المختلفة.

1- اللون/ الضوء:

يتكشّف العالم البصري، بفضل الضوء وإسقاطه على الأشياء والمرئيات، هذه المادة الفيزيائية تعدُّ « شكلا من أشكال الطاقة المشعّة، ويشتمل على ضوء الشمس الذي هو ضوء أبيض على كل ألوان الضوء التي تشكّل الجانب المرئي من الطيف الكهرومغناطيسي»[1].

ومن هنا تأتي أهمية الضوء في إدراك العالم المرئي، وغيابه أو انعدامه، يُدخل البصر في النقيض من ذلك، ويجعل كل ما حوله في دائرة العتمة والعماء، وبفضل هذا الإشعاع، وعلى حسب طول الموجات وقصرها تتشكّل باقي الألوان التي تُضاعف من حجم إدراكنا للعالم ولذواتنا على حد سواء، ولذلك يعرّف بعضهم اللون « أنه ذلك التأثير الفيزيولوجي الناتج على شبكية العين، فاللون إحساس ليس له وجود خارج الجهاز العصبي، لكل الكائنات الحية الموجودة...»[2].

كما أن إدراك اللون يشكّل جانبا من سلوك الإنسان، « وإنّ سلوك الإنسان يتحدد بثلاثة أبعاد هي: البيئة أو العالم الخارجي بما في ذلك المجتمع والعالم الفيزيولوجي

[1]- شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2007، ص ص 124- 125.

[2]- قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، دار علاء الدين، سورية، ط1، 2006، ص ص 74- 75.

الداخلي الذي يتضمن متغيرات كثيرة من بينها، الانفعالات، وإنّ اللون غالبا ما يرتبط بالإحساس بالسرور أو بنقيضه، ويفضل معظم الناس بعض الألوان أكثر من غيرها»[1].

وتبقى درجة التأثير هذه مرهونة بمختلف السياقات الثقافية والاجتماعية والبيئية وبحسب تركيبة الألوان التي تتوافق وطبيعة وأمزجة الناس، فتثير فيها انفعالات متعدّدة.

كما يمنح اللون بأبعاده ودلالاته المختلفة للعالم قيما عميقة ومكثّفة، من شأنها أن تعيد بناء تصوراته، وتحديد صياغته ووجوده أو انعدامه بالنسبة إلى وعينا. ومحمد ساري في هذه الرواية، وعير مقاطعها المختلفة، حاول تطويق كل الإشارات الضوئية ليشير إلى وعي الذات بالمتغيرات الثقافية، والتقلبات الاجتماعية من مستويات أو طبقات اجتماعية لمختلف الشرائح إلى طرق التعامل، ثم التقاطعات والتنافرات بينها. يقول جاك فونتانييه ''J. Fontanille'' في هذا الصدد: « إلى جانب الانتشار البراغماتي للضوء في الصور الفضائية وفي العناصر الطبيعية يمكن إعادة تكوين بعد معرفي حقيقي تكون فيه آثار الضوء تجليات للمعرفة والجهل والانبهار أو النسيان»[2]. ولذلك هو في المسرح معادل للإضاءة، وهو مرتبط كذلك بالمزاج المراد خلقه للتأثير على المتلقي.

يظهر استخدام الألوان كذلك محاكاة الطبيعة الكونية في تغيراتها وتحوّلاتها الصغرى والكبرى (النهار، الليل، الإشراق، الغروب، المساء،...) والرّسام يعمل على خلق التجانس بين ألوان ريشته، فتعكس ظلالها جمال اللوحة، ومصمم الديكور في المسرح يراعي أهمية

[1]- قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، دار علاء الدين، سوريا، ط1، 2006، ص 75.

[2]- فونتانييه جاك، سيميولوجيا المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، ط1، 2003، ص 74.

التدرج اللوني هذا ويحاول أن يخلق تلك التكوينية في الألوان (الإضاءة) وبهذا يكون اللون/الضوء أحد أهم عناصر التشكيل الفنّي.

وقد تجلت فاعلية الألوان في رواية "القلاع المتآكلة" على المستوى الخطابي عبر الصور والمشاهد اللغوية الواصفة للأفضية والأشياء، والأسطح المادية، لتتعدى ذلك في فاعليتها هذه إلى تحريك القيم الدلالية للنص. وبفضل الإدراك الحسّي للذات الذي يبث البعد التوتري، فيحرّك وينقل اللون/الضوء من مسار دلالي إلى آخر، ويخضعه للتثبيت أو الانتشار، في علاقات انفعالية وتفاعلية معاً. وتظهر عندئذ آثار الألوان في النص مصاحبة لتحولات الذات والتي تنعكس بدورها كلية على الصور والمشاهد.

يمنح الضوء اللوحة فرصة التعبير عن نفسها « فبواسطتها تصدر عن الأشياء قوة خرساء تتحرك عندما تصبح جد مكثفة بانفجار أخرس، ومحمّل لكل حضور إنساني»[1]. «يتذكّر رشيد بأن وهران الباهية بدت له في ذلك الفجر الشتوي قبيحة منفّرة، بخلاف ما يقال عنها كان المطر يسقط رذاذا خفيفا، الجدران رمادية كئيبة والبنايات عملاقة تئن تحت السماء السوداء الواطئة، الخانقة للأنفاس»[2].

تنعدم الحركة في هذا النموذج، فضوء الفجر الشتوي هنا يحيل إلى الضبابية التي سطت على المكان ليعبر عن الاختناق والموت والجو اللاإنساني خاصة لما يمتزج مع اللون الرمادي والأسود، تصبح الرؤية هنا في تماس مع اللون والمادة والشكل (الجدران رمادية كئيبة/ البنايات عملاقة تئن تحت السماء السوداء)، ويتغلغل الضوء في أعماق الشخصية

[1]- محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، ص 76.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 81.

كاشفا عن عوالمها الداخلية وتطلعاتها المستقبلية، حيث كان رشيد وعشيقته نصيرة يمران بأصعب الظروف ويعيشان كابوساً، وأمام مشكلة أرقت حاضرهما واعترضت طريق سعادتهما (التخلص من الحمل الغير شرعي).

إنّ الأزمة التي تناولها محمد ساري في روايته هذه لا يقابلها إلاّ لون السواد والدم، وهما: اللونان اللّذان صبغا الرواية منذ بدايتها إلى نهايتها.

تفتتح الرواية بمشهد استشرافي في شكل حوار داخلي، يتنبأ فيه المحامي عبد القادر بن صدوق بمستقبل دموي للبلاد خاصة وأنّ بوادر العفن قد بدأت تنبعث إذ يقول: «... القضية **معقدة**، وخيوطها **لاهبة**، **قنبلة انشطارية موقوتة** تنتظر على أحرّ من **جمر الغضا انفجارها** بين الفينة والأخرى،... فليستر الله ويحوّل مجرى **الزوبعة الجارفة** بعيداً عنّا، إنّ **التنين رابض** على حواف النفوس الحائرة **يزأر ويجأر مهدداً متوعداً**، **وشواظ نيرانه** بدأت **تلفح** الوجوه، لا أظن أن هناك قوة قادرة على **صدّ هجومه** أو ثني عزيمته في **إضرام النار**، ... **لا يُروَّض** التنين إلاّ **بقربان**...، هذا **المفترس** القابع في **عتمة الأسوار الخلفية**...»[1].

تستوقفنا في هذا المقطع الكلمات ذات الوقع الحادّ، حيث تبرز فاعلية الحواس مجتمعة ومتضافرة معاً لتجلي مشهد الدّم والسواد، كما تظهر أهمية التدرّج اللوني ودلالاتها النفسية المصاحبة لها: ذلك حين نقيم قراءة إسقاطية لأثر الكلمات السابقة على معاني النص بما يتوافق وتركيبة الألوان، وذلك بالتدرّج ووفقا لخط تصاعدي يبتدئ من لون فاتح

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 07.

إلى غامق فقاتم، ما يعكس في الآن ذاته انفعالاً تصاعديا مثير للقلق والخوف والتوتر نظراً لأهمية القضية وخطورة الأزمة ودرجة تطورها (راهن وأبعاد مستقبلية).

وكانت فاتحة المشهد السابق بداية لتشكل اللون الأحمر باعتباره رمز الخطر والدم والحرب.... (معقدة، لاهبة، قنبلة، انشطارية، أحر، جمر الغضا، الزوبعة الجارفة)، ويزداد تدرجه حدّة وقتامة (التنين، رابض، يزأر، يجأر، مهددا، متوعدا، شواظ نيرانه، تلفح، قربان) ليصبح في الختام ظلاماً وسواداً (المفترس، عتمة الأسوار الخلفية...) فيغطّي عندئذ كل الجوانب والفضاءات ويحجبها عن الرؤية، وبهذا يكون اللون هو الموضوع نفسه الذي بنيت عليه أحداث الرواية، «... ذلك أن توزيع اللون والظلال ليس بالعمل الطارئ على الإنجاز الفني، بل هو من صميم العملية الإبداعية ذاتها. ومن ثم لا يكون اللون محض تزيين للموضوع، بل اللون هو الموضوع في هيئته الدلالية التي يستجيب لها في موقعه المحدّد من مجال اللوحة. إذ لا يجوز لنا أن نتصوّر الموضوع فراغا يأتي اللون لملئه أخيرا، شأن الفعل الذي يأتيه الأطفال في تلوين كراسات الرسم بل الموضوع هو ذلك اللون الذي يأخذ تدرّجاته من الموقع والعلاقات التي تربطه بغيره من العناصر المجاورة والمتباعدة»[1]، إذ تظهر نتيجة تفاعل كل عناصر المشهد في الأخير منصهرة داخل اللون الموحّد للدلالة، كما يسهم أيضا في إخراج المشهدي من خلال تلاحم المشاهد فيما بينها.

[1]– مونسي حبيب، التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010، ص 95.

2- سيميائية اللون:

يلعب الوصف دوراً هاماً في تجلية المناظر والمواقف والمشاهد الحافلة بالألوان بطاقاتها المشعّة والمتنوعة، المشكلة للعمق والمحيطة بالمنظر، ينسجها الخيال لتتفجّر فوق فضاء اللوحة فتضيئها ذلك أن الوصف في هذه الحالة « لم يعد مقصوراً على أماكن الحركة (الشارع، الحي، البيت) أو المظاهر الجسدية أو الخارجية للشخصيات أي أنه ليس مقصوراً على الحالات التي يأخذ فيها السرد والحوار المكانة الأولى، ويظل فيها الوصف مجرد إشارات ثانوية تعمل في خدمة الإخراج الدرامي للحركة، بل يحضر الوصف في كل فقرة، في كل فصل، من البداية حتى النهاية مرافقا للسرد والحوار ومندمجا معهما»[1].

عندئذ تكون للوصف الوظيفة السردية، كما هو الشأن عند فلوبير في "مدام بوفاري" أي عندما يكون الوصف هو الحديث نفسه.

وعندما تنتقل دلالة اللون في المشهد من مستوى الوصف السطحي إلى الرمز كاشفا عن العوالم الداخلية للشخصية ولمختلف الفضاءات النصيّة، حيث تبرز فاعلية تشاكل الألوان داخل المتن الروائي ناسجة شبكة علائقية قوية لها تأثيرها الخاص على باقي العناصر الأخرى المؤطرة لمشهد السرد.

إضافة إلى توفيق الروائي في اختيار الألوان المناسبة للمقام السردي، أين نجد اللون الأحمر في طليعة الألوان قوة وحضوراً، وفي كل الفصول فمثلاً من البداية في المشهد الدموي

[1]- محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، ص 72.

لمقتل "نبيل"، وكذلك في مشهد الختام بالقضاء على المجموعة الإرهابية أي باكتمال اللوحة.

في المقابل وفي نظر المحامي عبد القادر تتحوّل دلالة هذا اللون من النقيض إلى النقيض من لون يرمز للخطر والتهديد، باعث ومثير للحركة والتوتر والانفعال العنيف إلى لون أبيض كاشف عن الأسرار والخفايا، فقضية نبيل وكشف لغز مقتله كانت سببا في حلّ العديد من القضايا المهمة، كما قادت كل أحداث الرواية إلى نقطة الانفراج، «فالأحمر "الدم" هو السبيل للتخلّص من الذل، وهو سبيل الانتصار والكرامة المنشودة»[1]، وهذا ما كان عليه نبيل بن رشيد بن غوسة، الذي رفض إيديولوجية والده المخالفة لإيديولوجيته الإسلامية المتطرّفة، وكثيرة هي الشجارات التي دارت بينه وبين والده خاصة منها ما جاء في دفتر يومياته.

وإلى جانب الصراع الخارجي بين الأب والابن نجد كذلك الصراع الداخلي الذي عاشته نفسية نبيل بين حب الأب بما فيه من عيوب، وبين تطرّفه الديني وهنا تتجسّد قمّة الدراما في تصوير ونقل هذه المأساة، التي انتهت بقتل الابن نفسه بدلاً من الأب.

ولذلك فقد قامت عناية السارد على اختيار الشخصيات الملائمة لتمثيل الأدوار المسندة إليها وهذا الاختيار سببه ما يميز هذه الشخصيات من عمق وغموض (نبيل، رشيد، ياسين، يوسف عياشي... إضافة إلى المحامي عبد القادر بن صدوق). وتحظى باهتمام القارئ كذلك وبتعبير "هنكل" « أن جميع الناس الذين يلفهم الغموض أو تشكل

[1]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر : الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص ص 44- 45.

حياتهم لغزاً غامضا علينا يستثيرون شغفنا»[1]، كما أن المحيط الذي ترتاده هذه الشخصيات يعكس دوماً الألوان الساخنة كالأحمر، المثيرة للقلق والتوتر والاندفاع. وهو ما يجعلنا نقول بأن هذه الرواية لوحة دموية درامية مأساوية آسرة.

تظهر الألوان كذلك المواقف والسلوكات الفردية والجماعية كون أنها أحد المؤشرات الثقافية والاجتماعية، فإلى جانب لون الدم يحضر اللون الرمادي بقوة في هذه الرواية من ذلك ما تعلق بلون الثياب الذي اختاره السارد لبعض شخصياته كالشيخ في قضية طلاق ابنته، والمحامي سي الناصر، الإرهابي عبد الجبار، حتى يمنحها أبعاداً دلالية مضاعفة إضافة إلى البعد النفسي والفيزيولوجي والاجتماعي، إذ أن من دلالات هذا اللون « أنه يغلف كل شيء، وصاحبه غير متحمس لتحمل المسؤولية، يعزل نفسه، ويبقى محايداً غير ملتزم يراقب من بعيد، وهو غامض سلبي في بعض الأحيان، متقلب، عديم الشخصية، طفيلي، متلون»[2].

فشخصية المحامي "سي ناصر" شخصية خالية من الإثارة، وهو يفسّر اختفاءها في باقي الأحداث، بالرغم من أنها كانت عاملاً قويا لعبد القادر بن صدوق، فمن خلالها دخل المحاماة من بابها الواسع « هكذا دخلت المحاماة من بابها الواسع... معه تعلّمت المهنة وسراديبها المنيرة منها والمظلمة، تعلمت أن القانون مطّاط يمكن عجنه بشتى الأشكال...»[3]. يعكس هذا اللون الموقف الحيادي من القضية المطروحة (الموضوع) الذي

[1]- روجرب هينكل، قراءة الرواية، ترجمة: صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995، ص ص 239- 240.

[2]- مختار أحمد عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص ص 185- 186.

[3]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 48.

تبناه السارد بلسان المحامي عبد القادر بن صدوق، بالرغم من تواجده في كل الأحداث ودرجة قربه منها منذ البداية حتى النهاية، إنه موقف العدالة التي وقفت عاجزة أمام التآكل الذي نخر كل الجوانب الحياتية.

وقد غطّى لون "الرماد" إجمالاً المشهد الذي انتظمت في إطاره كل الأحداث فهو لون الخراب والدمار، كما هو موضح من العنوان، أين كان لا بد لهذه القلاع بعد أن أوطنها التآكل، من السقوط والانهيار.

ومن جهتها كذلك أظهرت أماكن الرواية ذلك التأثير القوي للألوان على المحيط العام للشخصيات بفضل أبعادها المختلفة: الاجتماعية، الدينية، الثقافية، الفكرية والفلسفية...، مؤطّرة بذلك أبعاد الشخصية كذلك: النفسية والاجتماعية وحتى الفيزيولوجية، وهو ما نجده في المقاطع الوصفية للأمكنة التي اختارها السارد مسرحاً لأحداثه داخل المشاهد السردية، من ذلك المقطع الوصفي الذي ورد ضمن مشهد سرد المحامي عبد القادر بن صدوق لأحداث وتفاصيل مراسم دفن نبيل ابن صديقه رشيد من البيت إلى المقبرة «... يعمّ اللون الإسمنتي على الجدران التي لم تجدّد صباغتها منذ عهد نوح، تنتشر الأوحال في الطرقات... أوقفنا السيارات على طول الطريق المعبّد...»[1]، حيث يقيم الوصف هنا « باعتباره علامة دالة داخل النسيج الروائي، علاقات متعددة على مجمل عناصر الكتابة الروائية، فهو إلى جانب كونه يسم كل ما هو موجود بميسم خاص ومميز يحدد نوعية الأشياء من حيث دلالتها الاجتماعية، ونوعية تفكير الذات المستحضرة والواصفة لها، وتكوينها النفسي وانتماءاتها الطبقية،... ولأن من سماته الانفلات من الحصار

[1]- محمد ساري، القلاع المتآكلة، ص 49.

الذي يطوقه ويحاول تقليص حركيته الدلالية، ذلك الحصار الذي يحاول إحالته إلى مجرد "تمثيل بصري" متمرّد على أخلاقية اللغة المتمتعة بكونها قادرة على تجاوز الدلالات المعيارية لأدلتها»[1]، حيث يتحرّر الوصف من تلك التعاريف والتحديدات القصدية التي جعلت من الوصف في الرواية مجرّد "تمثيل بصري" حسب ما نظم بول فاليري أو عبد طيّع في خدمة السرد دائما كما يذهب إلى ذلك جيرار جنيت.

يكشف المقطع السابق أهمية حضور اللون كمكوّن سرّي فعّال، ومؤثر قوي على كل عناصر المشهد، خاصة وأنّه متعلق بالإطار الذي تمسرحت فيه، أين عمّ اللون الرمادي (لون الإسمنت) مدينة عين الكرمة، التي أصبحت مكاناً طارداً، ومعادياً – بتعبير باشلار– للسكان، إذ أن من دلالات هذا اللون أنه « يرمز للمناطق الغير آهلة، وأشبه بمنطقة منزوعة السلاح، وأرض خلاء لا أصحاب فيها»[2]، ولأنه مكان مهجور، ومنفّر للسكان، فهو يشدّ كذلك كل العناصر الأخرى إلى هذه الدلالة، ويكسو هذا المشهد بطابع الصمت، حيث تتباطأ وتتثاقل الحركة، ويطول الزمن حتى ليبدو وكأنّه متوقف.

وغير بعيد عن هذا، تبدأ الدلالة السابقة للون الرمادي في الاختمار، والتدرج في الصمت لتصنع مشهد الخوف والقلق والتوتر ذلك عندما يصبح سواداً وظلاماً «... بمجرد أن وطئت أقدامنا القارعة المحفرة انطلقنا مسرعين كعدّائين مصرّين على الفوز بمسابقة، كان أحدهما يدير رأسه من حين لآخر ليتأكد من أننا نقتفي آثارهما، ظلمة حالكة تخيّم على

[1]– محفوظ عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، ص ص 23– 24.

[2]– مختار أحمد عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ط2، 1997، ص ص 185– 186.

الحيّ...»[1]، حيث يسرد عبد القادر بن صدوق وعن طريق الوصف كذلك مشهد زيارة موكله الصحفي يوسفي عياشي ليلاً رفقة رجلين ملثمين (الإرهابيين) وأخذهم له لمكان إقامتهم، ولما كانت المباني والجدران تحت الضوء لا يغطّيها سوى لون الإسمنت الذي يثير في النفس النفور والقلق والاختناق وعدم الارتياح، فإن الليل كذلك يلفّها بسواده ويحوّل ذلك الضوء الفاتر (الرمادي) إلى ظلمة وعتمة « مشيت عشرات الأمتار وأنا لا أبصر شيئاً أمامي، أغرقت قدماي في برك مياه وأوحال كادت تسقطني أرضا...»[2] حيث انقاد عبد القادر بن صدوق ومرافقيه إلى جحر الأفاعي « توقف الملثمان عند مدخل بناية في طور البناء تتشكّل من طابقين، أخرج أحدهما مصباحا كهربائيا صغيرا وأضاء لنا الطريق»[3]، إذ يشعر هذا النوع من الأماكن المظلمة بالتشاؤم والموت والخراب والصمت. غير أن دلالة السواد هذه تصنع دلالة أخرى مفارقة، فنتساءل عن ما بعد هذا التشاؤم؟ والموت؟ والخراب؟ والصمت؟...، ثم إن كان لون السواد يمثل الماضي المظلم والتعيس (أيام الشقاء) من حياة المحامي عبد القادر، بما في ذلك من تدهور للأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... (تنامي الأزمة)، فإن **الأسود** يصبح في مرحلة متقدمة حاسماً بلا أمل في المستقبل، أو ضربا من الائتلاف خاصة وأن الناس اليوم أصبح شغلهم الشاغل هو الحفاظ على حياتهم. يضيف عبد القادر وهو برفقة يوسف عياشي والإرهابيين دائما «... شخصيا لم أعد أهتم بالموضوع، تعوّدنا على الأوحال والبرك المائية والظلمة، أصبح شغلنا

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 110.

[2]- المصدر نفسه، ص 111.

[3]- نفسه، ص 111.

الشاغل الحفاظ على حياتنا،... أنا لا أخاف من الظلمة ولا تثير في نفسي الريب بل تلفني العتمة بسكينة واقية لأنّها تحميني من العيون العدائية...»[1].

وهكذا يتخذ اللون صورة الوصف تارة، سواء أكان بصورة مباشرة واضحة وصريحة (أسود رمادي،...) أو بالإشارة والتشبيه والكناية (الظلمة، العتمة، الليل، السماء) وأخرى يكون مشاركا لطبيعة الجو السردي، وفقا لمتخيل الشخصية، وكذا طبيعتها وبنيتها السردية، شخصية ياسين (الكحلوش) مثلا تحوي السوداوية والعداء مما طبع الجو المحيط بالسرد بالسواد خاصة ما تعلّق بماضيها وحاضرها وحتى مستقبلها، بل ويتعدى إلى كل ما يحيط بها ويجاورها (قوة تأثيرها على شخصية نبيل)، كما يحمل دلالة قارية مكانية (إفريقيا) أو أمريكا الجنوبية، المكسيك تحديداً «... شيئاً فشيئاً غصّ شوارع المدينة بر جال غرباء، معظم شبّان ضُمَّر، دُكَّن... نسي اسم الساحة القديم لتصبح ساحة المكسيك، ثم سوق المكسيك...، قرى تلهبها الشمس، وسكانها تعساء، حفاة، عراة، بالمظلات الدائرية العريضة...، لم أعد أشعر بألفة حينما أتجول بأزقة عين الكرمة... الوجوه غريبة وملامحها شرسة متعديّة...»[2].

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 111.

[2]- المصدر نفسه، ص 202.

المبحث الرابع: تراسل الحواس (الأهواء):

لما كانت اللغة نابعة من وحدة الوجود أي وحدة الجوهر باختلاف المادة وتعدّد أشكالها أو مظاهرها فإن جميع الألوان تحويل من النور، وكل عطر مزيج من الهواء والضياء والتعابير الأربعة التي تجمع بين المادة والإنسانية: الصوت، اللون، الشكل، العطر منبعها أصل واحد[1]. وبهذا فتتشابه الحالات النفسية التي تبلغها عن طريق الحواس المختلفة ما دام مصدرها واحد على نحو ما اتخذه الرّمزيون وفي طليعتهم "بودلير Baudelaire". ويحدث أن تتبادل وتخلع الحواس الأدوار فيما بينها، وقد يترك الصوت أثرا في النفس شبيها بذلك الذي يتركه اللون أو تخلقه الرائحة.

جاء بلسان المحامي عبد القادر بن صدوق "الجدران رمادية كئيبة البنيات عملاقة تئن تحت السماء السوداء الواطئة"[2].

في هذا المشهد أضيفت خواص معنوية على أشياء مادية جامدة، ذلك أن الذي يكتئب هو الإنسان وليس الجدران، كما أن الذي يئن هو الإنسان المريض وليس البناية، فهذا التصوير كما يعبر عن بشاعة المكان الموصوف، فإنه ينقل انفعال السارد اتجاه ما يصف ويعبر عن موقفه من ذلك، مما يجعلنا نشعر وكأنه يجري الآن. بالفعل إنها اللحظة التي يتعانق فيها الخيالي بالموضوعي (الواقعي والحسي).

[1]- غطّاس أنطوان، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949، ص 93.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 81.

إن اجتماع دلالة الألوان (الرمادي والسواد) ودلالة شعور الكآبة وصوت الأنين مما يثير في النفس باقي الحواس الأخرى ويستدعيها، بما في ذلك حاسة "النظر" من شأنه أن يرفع من قيمة المشهد الحسية "فما دامت اللغة في أصلها مجرد رموز تثير في نفوسنا إحساسا وخواطير وانفعالات يرمز لكل منها لفظ معين، وما دام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية أو على الأصح أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس، فإنه يصبح من الحكمة بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما في نفسه، وينقله كاملا إلى نفس الغير"[1].

ثم إن أثر صوت الأنين في النفس شبيه تماما بأثر شعور الكآبة فكلاهما يصبان في حقل دلالي واحد هو الحزن وهو حال لوني الرماد والسواد.

فقد يحدث أن تخلع الحواس أدوارها وتتبادلها فيما بينها، ودافع ذلك إخراج كل ما في النفس والتعبير عنه، وبحسب أهمية الشيء المعبر عنه تنفعل الحواس في إظهاره ونقله كأن تعبر الرائحة عن طعم السعادة أو الحزن "... أحسست يومها بصدري ينتفخ ابتهاجا وأنا أمشي الهوينا، أستنشق روائح أزهار مزارع البرتقال المحيطة، وحواسي كلها منتشية..."[2].

فأول ما يستقبلنا في هذا المشهد المعبر موقف السعادة التي غمرت عبد القادر بن صدوق يوم كان يحمل أول تعيين له كمدرس في متوسطة ابن باديس هو دور حاسة

[1]- محمد منظور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 33، نقلا عن العشابي عبد القادر، جمالية المشهد في الإبداع الشعري، مقاربة للمشهد الشعري عند أبي القاسم الشابي، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي بلعباس، 2008م، ص 93.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 18.

"الشم" في نقل نشوة السعادة والفرح، لتتصدر باقي الحواس الأخرى المعبرة عن هذا الموقف، فما كان الصدر لينتفخ ابتهاجا لولا قوة الاستنشاق وعمقه، وما حركة المشي، مشي الهوينا إلا لأثر رائحة الأزهار العتيقة وما تبعثه في النفس من غمرة السعادة والاطمئنان، حتى لتنتشي الحواس كلها فلنا أن نتخيل إلى جانب ذلك صوت الصمت الرنان الصادر من عمق أعماق المحامي المتناغم بما يحيط به من مناظر... ولنا أن نقرأ أيضا في قسمات الوجه تلك الابتسامة العريضة وبريق العيون.

وبفضل الحواس تنقل خلجات النفس وتتشخص الأشياء والجمادات ويكشف الجوهر والباطن، وعندئذ تبدو المشاهد والصور حية تتحرك في عين المشاهد / القارئ.

كما قد يعبر اجتماع الحواس أو تصدر أحدها في مشهد ما عن قوة أخرى خفية لا يعدم دورها هي الأخرى في الرفع من قيمة المشهد وعلى قوة إحياءه، إنها قوة الحدس، كما هو الحال بالنسبة للرؤية (العين)، حيث "تبدأ العين بالتفاصيل بالأجزاء والمقاطع للإمساك بالشامل والممتد تبدأ بالمرئي للإمساك باللامرئي"[1].

فترتقي المشاهد الحسية إلى عالم الفيض ناشدة الكمال والحقيقة المطلقة لا على مستوى الحكي ولا على مستوى الخطاب (السرد) فحسب بل وفي الذات القارئة أيضا.

[1]- نجمي حسن، شعرية الفضاء، ص 109.

الفصل الثاني:

التأطير اللغوي والفني للمشهد السردي

في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري

المبحث الأول: التراتبية السردية.

المبحث الثاني: الإيقاع السردي.

المبحث الثالث: الصيغة السردية.

المبحث الأول: التراتبية السردية.

يقوم تحليل الخطاب السردي حسب جيرار جينيت "G. Genette" على مجموع العلاقات القائمة بين الخطاب والأحداث وفق الآتي[1]:

1- العلاقة بين الحكي والقصة (Récit et histoire).

2- العلاقة بين الحكي والسرد (Récit et narration).

3- العلاقة بين القصة والسرد (Histoire et narration).

كما يعتبر أن الحكاية نظام زمني مزدوج، فالأول زمن الأحداث المحكية (زمن القصة) والثاني هو زمن الحكاية (زمن الخطاب)، وعليه فإن البنية الزمنية للنص السردي تتم بدراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث تتم دراسة العلاقة بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة، والحكاية، وكذلك علاقات السرعة بين ديمومة الأحداث أو المقاطع القصصية، وما تستغرقه من مدة تمثل طول النص وعلاقات التواتر بين نسبة تكرار الأحداث في القصة والحكاية.

في هذا المبحث سندرس الترتيب الزمني، بالتركيز على تقنيتي: الاسترجاع والاستباق على أن نلحقها فيما بعد بدراسة المدة والتواتر ضمن مبحث الإيقاع.

[1] Gérard, Genette : Figures III, Edition du Seuil, 1972, p 71.

- **الترتيب (Ordre):**

تعني دراسة الترتيب الزمني في الحكاية، مقابلة لترتيب الأحداث في الخطاب السردي بتتابع ترتيب نفس الأحداث في القصة[1]، الأمر الذي يسمح بوجود تمفصلات زمنية، أو كما سماها هو "بالمفارقات الزمنية" "Anachronies" ويعني بهذا مختلف أشكال التنافر والانحراف بين الترتيب القصصي والترتيب الحكائي، أي أن هناك زمن محوري أو ما يمكن وسمه "بدرجة الصفر" للفعل السردي، وهنا تأتي أهمية هذه الدراسة التي تعنى بتقنية "المشهد" بالتركيز على الدور السردي، أين تتضاءل المفارقة الزمنية نحو التساوي والمطابقة بين زمن الحكاية وزمن القصة، ففي المشهد يتساوى ويتطابق الجزء السردي بالجزء القصصي من حيث مدة الاستغراق الزمني.

تعمد الكتابات المعاصرة إلى خرق هذا الترتيب التتابعي والكرنولوجي للأحداث ذلك أن الزمن في الكتابة الحديثة أصبح شيء هلامي يصعب تحديده: فزمن الرواية يبتعد عن نمطية الزمن الطبيعي ذي الخطية المعهودة "وهذا الزمن ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي، وخصوصا الروائي، وتصميم هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها"[2].

ومع تكسير خطية الزمن السردي تتعرقل مهمة وعملية تحديد بدايات ونهايات المقاطع والأحداث من جهة، وعلى افتتاح واختتام المشاهد من جهة أخرى، كما يمكن للمفارقة أن تغطي مدة من القصة طويلة كانت أم قصيرة أي "المدى Amplitude"[3].

---

[1] Gérard, Genette : Figures III, p 77 – 78.

[2] يقطين سعيد: تحليل الخطابي الروائي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 10.

[3] يقطين سعيد: تحليل الخطابي الروائي، ط4، 2005، ص 77.

ولما كان "المشهد" في الأساس قائما على الحوار الذي تتحرك به الشخصيات وتتجاذب أطراف الحديث، وبالخصوص في حالة الحكي بأسلوب مباشر، فإن التطابق بين الزمنين يكون تاما "فكأن القص مشهد نصغي إليه، وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان"[1].

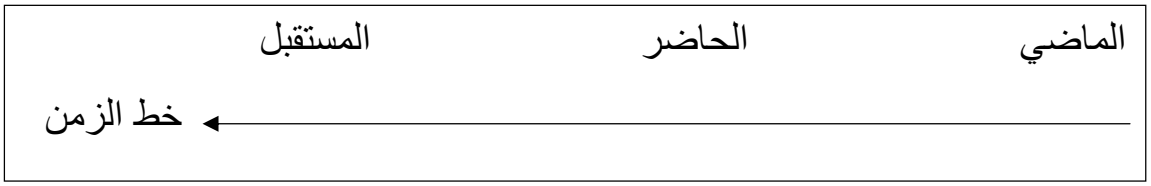
تتحدد وظيفة المشهد هنا في إيضاح معالم الشخصية المتكلمة من خلال الأسلوب اللغوي الذي تتحدث به "ومعرفة الزاوية الحوارية التي تتحدد منها"[2]، كما تتضح سيماتها وطبائعها، وأفكارها، وميولاتها، وفي أحيان كثيرة تتعدى ذلك كله إلى الكشف عن جزء من نواياها، وفي هذا الصدد يمكن أن يكون للحديث الداخلي (المنولوج) مثلا دور في تجلية الصراع، والبوح بالمكنونات من خلال زمن الاستباق أو الاستشراف، كما سيأتي تفصيله لاحقا.

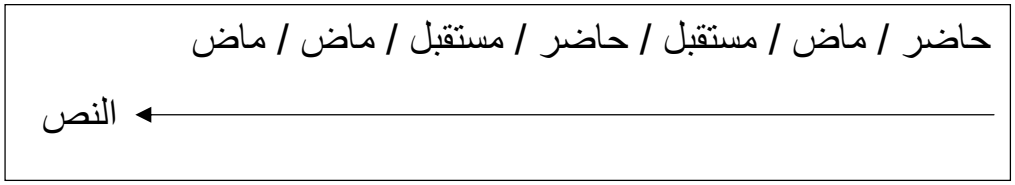
ويمكن توضيح شكل المفارقة الزمنية من خلال ترتيب الأحداث في النص القصصي بالشكل الآتي[3]:

[1] العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 83.

[2] بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 166.

[3] أحمد القاسم سيزا: بناء الرواية، رواية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 29.





إذا كان الأصل في رواية قصة ما يفترض حدوثها – أولا – في زمن سابق عن زمن سردها، فإنه لا يمكننا استحضار هذا الماضي إلا عبر الزمن الحاضر، بوجود مثير أو محفز، أو من خلال التعرض لموقف أو حالة تحيلنا إلى العودة إلى الزمن الماضي، ومعايشة الحدث من خلال هذا الاستحضار، وكما يقول باشلار "G. BACHLAR" أنه "لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة"[1]، نسمي تقنية العودة إلى الماضي واستحضاره في الزمن الحاضر بـ "الاسترجاع Analepse"، أو "الاستذكار Rétrospection"[2].

وهو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، مما يعني أن استدعاء الماضي له بواعث مهمة، تمنح الحكي خواصا فنية وجمالية.

قد بنى محمد ساري رواية "القلاع المتآكلة" على تقنية الاسترجاع على أساس أن ما كتب فيها هو في الأصل مما حدث، ولذلك حظي الاستذكار بأهمية بالغة ضمن

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المطبوعات الجامعية، ط3، 1992، ص 47.

[2] ينظر: المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، ص 80.

الإطار السردي العام للرواية، وقد أفادت هذه الاستدعاءات للماضي في عمومها على تغطية بعض الجوانب المهمة من مسار السرد، إذ عملت على ملء الفجوات أو الفراغات التي خلفها السرد وراءه، ومن هنا تأتي كذلك أهميتها في توصيف المشاهد ومنحها قيمتها المستحقة.

وفي هذا الصدد ميز "جنيت" بين نوعين من الاسترجاعات: داخلية وخارجية وهذا التقسيم كان على أساس علاقة المفارقة بالحكاية الأولى، فإذا كان المدى "Amplitude" أو الاتساع لا يتعدى الحقل الزمني للحكاية يسمى: "استرجاعا داخليا"، وهو أخطر هذه الأنواع لتداخله مع الحكاية الأساسية.

وعموما فإن الاسترجاع أو الاستذكار سواء كان كشفا أوليا أو مدخلا أو موزع داخل الحديث، يعتبر من أهم الوسائل الكثيرة الاستعمال في الرواية، وكذلك في اللوحة التشكيلية، والقطعة الموسيقية، وفي الحقيقة إن ادخال مقاطع مسترجعة من الماضي قد استعمله "هوميروس" في فن الملحمة، كما استخدمت هذه التقنية في مجال "السينما" كالعروض المسرحية، أو الأفلام تحت تسمية: "فلاش باك" "Flash-Back"، حيث يبدأ الراوي/ السارد الحكي من الماضي إلى الحاضر كصورة العجوز مثلا في فيلم 'التيتانيك" وهي تحكي...، أو من خلال "الحلم" وكذلك في الأشرطة الوثائقية من خلال "إعادة اللقطة" مثلا.

كما وجدت هذه التقنية كذلك في العروض المسرحية تحت ما يسمى بـ: "Feed back" أو ما يعرف "بالفعل الراجع" الذي يترجم كذلك من منظور التلقي إلى

"الفعل المرتد"، الذي يدل على رد فعل مستقبل الرسالة وعودتها إلى المرسل، وهو يعمل على تعزيز التفاعل بين المتفرج وبين العرض.

جاء توزيع الأحداث في رواية "القلاع المتآكلة" على خمس حكايات تعددت فيها أصوات الشخصيات الساردة، كما تراوح زمن السرد فيها بين الماضي والحاضر، ولكن من خلال المعاينة لاحظنا أن الزمن المتحكم في سير الأحداث هو الزمن الماضي (القريب والبعيد) خاصة ما تعلق بالحكاية الرئيسة (حكاية المحامي عبد القادر بن صدوق)، أما باقي الحكايات فكلها ثانوية، وهي على الترتيب وحسب الدور السردي المتحكم في سير الأحداث وتوجيهها نحو الإنفراج: حكاية الصديق المتقاعد مدير المؤسسة التعليمية رشيد بن غوسة، ثم حكاية ابنه نبيل، حكاية السجين الصحفي يوسف عياشي، وحكاية محافظ الشرطة سي أحمد.

أما عن الحكايات الأخرى فتبقى متصلة دائما بهذه الحكايات الخمس، وبالرغم من تعدد الأصوات الساردة في هذه القصة، وفي افتراقها وابتعادها عن مسار السرد الحكائي الأول (الحكاية الرئيسة) إلا أنها وفي نقطة ما من تضاعيف السرد تتقاطع وتتصل بالحكاية الرئيسة، على أساس أن الهدف والغاية الأسمى من كل هذه الاسترجاعات هي إثارة الحكي، وسد الثغرات والفجوات التي يتركها السرد وراءه.

أشرنا سابقا إلى نوع من أنواع الاسترجاع آل وهو الاسترجاع الداخلي، حيث قسمه جينيت كذلك إلى قسمين: (غيرية القصة) أي التي تتناول خطا قصصيا وبالتالي مضمونا قصصيا[1].

1- استرجاع داخلي خارج حكائي: "Analepse interne hétéro diégétique"[2]:

وهو استرجاع – كما يظهر من خلال التسمية – غير مرتبط بمحتوى أو مضمون الحكاية الأولى، ومن ذلك المقطع السردي الذي استرجع فيه رشيد بن غوسة وهو صديق المحامي المقرب، مدير مدرسة ابتدائية متقاعد، علماني ليبرالي لأقصى درجة وقد تولدت لديه ردة فعل عنيفة ضد الدين بسبب والده الذي كان يجبره على الصلاة في أوقاتها دون هوادة أو لين فيقول: "... هذه الممارسات الدينية أعرفها أنا أيضا، وعانيت منها الأمرين، أتعرف أن أبي كان يصر على جمعنا خلفه في صفين، واحد للذكور، وواحد للإناث لأداء الصلاة، وكان يوقظنا عند الفجر بصوته الجهوري وتهديداته المتواصلة... القيام بالوضوء في صباح الشتاء القارسة الماء كالجليد، وعلينا أن نخرج إلى الساحة... إلى دورة المياه البعيدة في زاوية مظلمة...هو الذي كرهني بالدين..."[3].

فبالإضافة إلى وظيفة هذا الاسترجاع في تزويد القارئ بمعلومات حول هذه الشخصية (رشيد/ نبيل)، فإنه كذلك يدفعه إلى إعادة قراءة الحدث وبناءه استنادا إلى

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص61.

[2] Gérard, Genette : Figures III, p 90.

[3] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 62 – 63.

الزاوية الآنية التي تشكلت لديه وهو بالفعل ما وجدناه مع شخصية رشيد التي اكتفى السارد في الفصول الأولى بعرض جزء من حياتها وهو حياتها الراهنة أو الحاضرة، وبهذا أوكل للسرد الاستذكاري مهمة "إخراج" صورة شخصية رشيد ورسم الإطار الكلي (المشهد)، الذي أطر لها داخل العمل ككل.

2- **استرجاع داخلي داخل حكائي:** "Analepse interne homodiégitique":

وهو استرجاع في الحكاية الأولى، وذلك من خلال مضمون الأحداث، وقد ورد هذا النوع من الاستذكار كثيرا في الرواية من ذلك ما قصه المحامي عبد القادر بن صدوق عن عائلته لرشيد بن غوسة محاولة منه التخفيف من ألم رشيد، ومواساته ،وحتى يتقاسم معه وابل الهم والمصائب التي لحقت به:

"... استرسلت ولأول مرة في سرد شقاء والدي في أسابيعه الأخيرة، كلما تذكرتها انقبض قلبي وانقطعت شهيتي للحياة، ذلك الكوخ المظلم دوما وأبي ممدد في زاوية معتمة، سكون رهيب لا يكسره إلا السعال الحاد المتواصل... وأبي الشاكي بلا توقف: صدري يغلي، يحترق... فرج يا ربي بالشفاء أو بالموت، وأنا وأخي نتابع عذابه عاجزين منهارين، يرفع عيوننا إلى السماء مرددين: آمين يا رب العالمين..."[1].

وهو استرجاع داخلي "تكميلي" في الحكاية الأولى " Analepse interne complétive" إذ أن هذه التفاصيل المتعلقة بحياة عبد القادر بن صدوق لم يكشف لنا عنها السرد منذ البداية، ولكنه آثر تزويدنا بها في مراحل متقدمة من زمن القصة، وعلى

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 65.

فترات متفاوتة (متقاربة أو متباعدة)، حتى تبقى كل الأحداث الأخرى مشدودة إلى السرد الأول أو الحكاية الأولى، من جهة ثانية يقوم هذا النوع من الاستذكار (التكميلي)بملء الفجوات والثغرات التي أهملتها الحكاية عبر حركة الزمن السردي أو كما يسميها جينيت "بالحذف المؤجل (paralipse)[1]، فتوزيعها بهذا الشكل عمل مقصود من المؤلف، وكأن الاستذكار التكميلي يريدنا أن نراجع الأفق* الحاضر الذي تشكل لدينا عن الأحداث التي قد وصل إليها السرد، وعن الشخصية ودرجة نماءها وحضورها داخل وعبر المسار السردي، كما يعمل على "التكثيف السردي" الذي يمنح المشاهد أكثر من إخراج (تأويل).

وبالعودة إلى المقطع السابق نكتشف أن ماضي عبد القادر بن صدوق لم يختلف عن ماضي صديقه رشيد، إذ هو صفحة سوداء سعى جاهدا لمحوها من ذاكرته أكثر من مرة "...ولكن تلك الأماكن، وذلك الطفل الشقي لم يعد إلا صورة موجعة في الذاكرة تحضرني في حالة الاسوداد والعزلة، شذرات متقطعة متشبعة، ولكنني أنتفض ضد وقاحة مجيئها دون دعوة، فأسد جميع المنافذ التي يمكن أن تتسرب منها..."[2].

---

[1] Gérard, Genette : Figures III, p 93.

* يمثل أفق الانتظار حجر الزاوية لنظرية التلقي وهو عند "ياوس" يعني استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية بفعل الفهم عند المتلقي. وقد حصره في ثلاثة عوامل:

1- المعرفة القبلية أو التجربة المسبقة التي اكتسبها القارئ عن الجنس الأدبي.

2- أشكال وموضوعات الأعمال السابقة (العلائق الضمنية التي تربط النص بنصوص أخرى).

3- التعارض بين اللغة الشعرية (العالم الخيالي) واللغة العملية (العالم الواقعي).

- ينظر، ياوس هانز روبرت، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، د.ط، ص 46.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 50.

صورة ماض قاس نكد حاضره، بل وتعدى ذلك دائرة الوعي ليستقر في اللاوعي، فلم يكن أمامه من بد سوى الاعتراف به ومن دون وعي أو قصد، وكانت اللغة حاضرة بدورها في تجلية ذلك، فعبارة مثل "بلا تفكير مسبق" تحيلنا إلى أن هذه الصورة السوداوية لماضيه لا تأبى مفارقته، ولا هو أيضا يريد أو بالأحرى يستطيع إخراجها أو التخلص منها، مثل هذا الاعتراف كان يشعره بالخجل أو الضعف فلطالما كان عبد القادر في نظر المجتمع (الحاضر)، وخاصة في نظر أصدقائه صورة لشخصية محترمة ومثقفة، مثال للتحدي ،والطموح والاستقلال ،والتحرر...، فكيف ينزل الآن عن هذه المكانة ويحط من قيمته وشأنه بالأخص أمام أعز أصدقائه رشيد الذي لا يعرف شيئا عن هذا الماضي، هي إذا الحركة التي اندست في السرد وتحديدا في عبارة "بلا تفكير مسبق" دليل على أن اعترافه غير مقصود (زلة لسان).

كما كان لهذا التناقض في حياة الشخصية الرئيسة أثره القوي في توجيه الأحداث باعتبارها المحور الفاعل في السرد، وحتى على باقي الشخصيات، "لا تتحرك فيه المحور الفاعل إلا من خلال هيمنة الشخصية الرئيسة وبتوجيه منها"[1]، وكل شخصية في النص مهما كانت درجة حضورها في الدائرة السردية، وخصوصا شخصية رشيد، نبيل، يوسف عياشي والدة عبد القادر بن صدوق، والد رشيد...، قد تحدد مصيرها داخل الحكاية، فهي شخصيات لا تستلم بسهولة للظروف كلية، بل تكابد وتصارع من أجل البقاء، متمسكة بمبادئها التي قادتها نحو نهاية مرسومة، ارتبطت كلها بمحور العامل (الشخصية الرئيسة).

[1] ينظر، مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم، ص ص 17 – 18.

وهناك **استرجاعات داخلية تكرارية** "Analepse interne répétitive" :

وهي العودة إلى الماضي من خلال التذكر عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف وأحداث معينة ومثل ذلك المقطع السابق من الفصل الخامس، إذ هو استرجاع داخلي تكميلي تكراري في الآن ذاته، فقد سبق لعبد القادر أن سرد أحداثا تتعلق بوفاة أبيه وحتى أخته في فصل سابق من فصول الرواية (الفصل الثالث) "...رد فعل لا إرادي يذكرني في كل مرة بالشهور السابقة التي كان فيها أبي طريح الفراش، يكاد صدره يتفجر من كثرة السعال، ونحن أمي وأخي الكبير وأختي الصغيرة... نتفرج عاجزين ينهشنا الرعب... حيث كانت قلوبنا تتمزق مع كل كحة تصدر من أبي المرمي في زاوية الكوخ..."[1]، أين عادت به الذكرى نفسها إلى هذا المشهد في الفصل الخامس أي بعد استغراق دام (24) أربع وعشرين صفحة من زمن السرد ،حيث كان الاستذكار التكراري وسيلة لاستدراك الموقف السابق كتحديد الأطر الزمانية والمكانية بشيء من الدقة، والوصف، التي تشد إليها كل عناصر المشهد بما في ذلك من تفصيل "إن التذكير بوقائع سابقة، سبق سردها من قبل من خلال التكرار، يمنح الوقائع تأويلا جديدا مقارنة بالأحداث التي جاءت بعدها، ما يستدعي كذلك ويستوجب على القارئ إعادة تشكيل الدلالة المشهدية، وقراءة الحدث من زاوية مخالفة أو مختلفة أو سحب تأويل مسبق، واستبداله بتفسير جديد"[2].

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 38.

[2] ينظر: بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص 122.

ففي المشهد الأول (ص 38 في الرواية) اكتفى السارد (بلسان المحامي) فقط بذكر وتحديد المكان دون وصف (زاوية الكوخ...)، أما الزمن فهو: ليل من ليالي الشتاء البارد والقارص "كم كانت قاسية تلك الليالي الشتوية الباردة"[1]، ولنا أن نتصور هذا المشهد القاسي والمؤثر: ظلام دامس يحيط بكل أنحاء المكان (وصف خارجي تمثل في الليل) برد قارص زرق الوجوه، تجمدت معه أدنى حركة داخل البيت سوى الاستماع لصوت صفير البطون الجائعة أو صوت السعال الحاد والمزعج، إضافة إلى صوت المطر المتدفق على الكوخ والذي أبى أن يتوقف... ضغط وانقباض نفسي رهيب مستمر وممتد عبر فصل الشتاء، إنه "الإخراج" أو التأويل الذي انتهى إليه هذا السرد التكراري للمشهد ذاته، تعميقا لدلالته وتكثيفا لرمزيته التي تبقى في انفتاح مستمر و متجدد مع كل حضور (تكرار)، ومع كل قراءة.

وعند معاينة المشهد المكرر (المشهد الثاني ص 65) من الرواية أين تتعمق دلالة وقع وأثر هذا المشهد في نفسية عبد القادر خصوصا وفي نفسية القارئ كذلك حيث عمق من وصف المكان والزمان فإضافة إلى (زاوية الكوخ) أضاف (كوخ مظلم دوما الزاوية معتمة) وهنا يتعانق السرد بالوصف، إذ أن انتقاء لمكان بعينه هو انتقاء لحالة وصفية تحدد نوع المكان أو نوعية الوعي به أو التفاعل معه أين "تترجم خصوصية الأشياء إلى أفكار ومشاعر...، لا تقول لنا ما تعاني أو ما تفكر لأنها لا تعاني ولا تفكر، غير أنها تقول لنا ما نعاني ونفكر به، وتساعدنا في الوقت ذاته على قول ذلك"[2].

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 38.

[2] ينظر: محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009، ص 25.

انتقل الوصف (وصف المكان) أي المشهد المكرر من الخارج إلى الداخل، وهنا تنتقل الدلالة الوصفية الحسية إلى الدلالة النفسية أو المعنوية، ثم ألحق الوصف بإضافة ظرفية زمانية (دوما) فالظلام لا يفارق هذا الكوخ ليس في الليل فقط بل وحتى النهار (انعدام النور الطبيعي) خاصة وأن هذا المكان "يقع في أسفل هضبة مرتفعة عن وسط القرية إذ أن المجيء يكون عبر منحدر يسهل المشي، أما الصعود فيحتاج إلى طاقة إضافية"[1]، فهذه الهضبة المرتفعة كانت تحول بين ضوء الشمس والكوخ تكون الجهة الأمامية للهضبة مقابلة للشمس أما الجهة الخلفية أين يقع الكوخ فينعكس الظل، وحتى يعمق الدلالة النفسية كذلك أضاف في وصف الحيز من الكوخ(زاوية أو الركن): معتمة.

يصبح المكان "عندئذ تعبيرات مجازية عن الشخص، لأن بيت الإنسان امتداد له فإن وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[2]، من خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها داخله، فعبد القادر يشعر بالقنوط والضيق والانقباض من هذه الأماكن، انه المكان المعادي ،كلما عادت به الذكرى إليه.

وباختصار إن إطالة عمر السرد، من خلال هذا الاسترجاع التكراري لمشهد بعينه يحيلنا كذلك إلى امتداد دلالة هذا المشهد القائمة في نفسية عبد القادر بن صدوق وكذا في ذاكرته (حضورا أو غيابا).

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 99.

[2] رينيه ويليك، وارين أستين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1987، ص 288.

أما النوع الثاني من الاسترجاع فقد سماه "جينيت" ب"**الاسترجاع الخارجي**"، الذي يرتبط بالمدى والسعة، لكن لا تربطه أية علاقة بين تسلسل ومضمون الأحداث بالحكاية الأولى (خارجي) وهو كذلك قسمان:

1- استرجاعات خارجية جزئية : Analepses externe partielles

تتعلق بسرد أحداث ماضية ليقفز السارد ويعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهدفها دائما تقديم معلومات توضيحية ضرورية في القصة.

وقد جاءت كلها في هذه الرواية في شكل تمهيدات وتعريفات بشخصيات جديدة حتى يتزود القارئ بمعلومات عنها، من ذلك ما رواه عبد القادر بن صدوق لما عادت به الذاكرة خمس سنوات إلى الوراء من عمر القصة، ليسرد تفاصيل قضية أخرى كان قد تولى مهمة الدفاع عنها أين التقى بصاحبها أمام المحكمة بينما كان ينتظر محاكمة الإرهابيين الثلاثة الذين كانت تقلهم شاحنة المساجين، والذي كان من بينهم "يوسف عياشي" موكل عبد القادر بن صدوق، يقول: "تقدم مني شيخ ملفوف في جلابية رمادية قديمة... حياني بذكر اسمي أكيد أنه يعرفني، ولكنني لم أتعرف عليه بسرعة، وأثناء إفراغ الشيخ لسخطه، تذكرت أنني توليت الدفاع عن ابنته منذ أزيد من خمس سنوات... شيئا فشيئا استرجعت ذاكرتي صورة تلك الفتاة..."[1]، فهذه الاسترجاعات مستقلة عن الحكي الأول، ولكن هدفها لا يقل شأنا إذ أنها أسهمت في كسر لحظة الانتظار القاتلة التي كان الجميع يترقب وصول شاحنة المساجين إلى المحكمة

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص ص 33 – 34.

خاصة عند سماع دوي انفجار، وطلقات نارية كثيفة، إنها حركة خفية ضامرة في نفيسة كل من كان حاضرا في المحكمة تخفي ورائها خوفا ورعبا، وإطباقا أخرس الجميع، ولكنها بدت أكثر عمقا لدى هذا الشيخ الذي نفذ صبره اتجاه صهره الذي طلق ابنته ولم يدفع الكفالة المفروضة هي إذا الحركة التي اندست في السرد، (لحظة الانتظار...) فكان استدعاء المشهد كاستجابة فنية تحول الفراغ أو الصمت إلى لغة، والسكون إلى حركة ظاهرة عبر تناسل عناصر هذا الأخير.

2- استرجاعات خارجية كلية "Analepses externe Complétives":

وهي "سرد أحداث ماضية وفق تتابع متصل ومستمر حتى نقطة بداية الحكاية الأولى"[1]، ومثل هذا في النص قصة عبد القادر المناضل وهو في طريقه إلى المقبرة لتشييع جنازة شقيقه محافظ شرطة عين الكرمة سابقا "سي أحمد" وهو شخص مقرب إلى المحامي عبد القادر بن صدوق كذلك، هذا الاسترجاع خارجي غير مرتبط بالحكاية الأولى ولكنه متصل ومستمر حتى بداية الحكي.

كان "سي أحمد" ضحية للهجوم المسلح على شاحنة المساجين، حيث روى فيه شقيقه عبد القادر سيرة نضاله وكفاحه هو وكل رجال قرية "سيدي مرزوق" ضد الإرهابيين المتمردين الذين يسعون إلى الخراب والقتل، وزعزعة الأمن ونشر الرعب والذعر والخوف في أواسط القرى النائية خاصة، وقد استغرقت مدة هذه الحكاية الصفحتان (218 – 220)، من زمن السرد في حين استغرقت قرابة الثلاث ساعات (10:00 سا

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60 وما بعدها.

– 13:00 سا) من زمن القصة الأصلي، ثم بعد ذلك استأنفت الحكاية الأولى من جديد، كما لو أن شيئا لم يعترضها "سلك الموكب الطريق الصاعد نحو أعالي الجبال بمحاذاة واد مغطى بأغصان الأشجار... تركنا الطريق الولائي ودخلنا طريقا بلديا محفرا..."[1]، تكمن وظيفة هذا الاسترجاع في التأثيث المشهدي من خلال توسيع دائرة الرؤية، حين يكشف عن الجانب النفسي الخفي للمحامي عبد القادر وصديقه بوعلام سعدون، حينما استبد بهما الخوف والقلق في الطريق إلى مقبرة "سيدي مرزوق" باتجاه الجبل "الطريق ضيقة ملتوية، وضفافها مشجرة، بحيث تغطي الرؤية كلية... شعرت بالإنقباض وعادت إلى ذهني حكايات الحواجز المزيفة التي تقيمها الجماعات المسلحة"[2].

وكذلك في قوله: "سار الموكب بسرعة سيارتي في الوسط، تتدرج خلف السيارات الأولى، انصب اهتمامي على عدم الابتعاد عنها دون الاكتراث بهوية القرى والمدى التي نقطعها..."[3].

إن هذا الخوف اندس في مشهد السير، ولم تكشف عنه حركة متقدمة من السير كتلك التي كشفت عنها الحركة إلى الخلف، إنها حركة الصمت الخفية، فيظهر الخوف أكثر قوة عبر الاسترجاع وللاستئناس وتبديد سواد هذا الخوف، وكسر هاجس الصمت، جيء بقصة هذا الرجل البطل المقاوم، وحتى يملأ الفراغ الذي سكت عنه السرد "فالفراغات البانية تمكن القص من الاقتصاد كما تمكن السرد من الانفتاح على الإنتاج

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 216.

[3] نفسه، والصفحة نفسها.

الخاص لكل قارئ تلك هي دعوى المشاركة التي يتيحها الفراغ في التقنية السردية"[1]، وهنا يفتح المجال للمخيلة لتستعرض تأثيثات لا متناهية في تشكيل وتلوين هذه الفراغات.

إلى جانب الاسترجاع الخارجي والداخلي، يوجد نوع آخر من الاسترجاع وهو "**الاسترجاعات المختلطة Analepses mixtes**" يكون فيها المدى سابقا لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعتها لاحقة لها"[2]، وهذا النوع كثير في الرواية وقد جاء كتلخيص لأحداث وشخصيات لاحق عرضها وزمن السرد.

وعلى العموم فقد غلب على رواية "القلاع المتآكلة" الاسترجاع الخارجي والداخلي، عمد فيها محمد ساري إلى المزاوجة بين زمنين الماضي والحاضر، وهي خاصية تميزت بها الرواية الحديثة، حققت له أبعادا فنية وجمالية، مبتعدا بذلك عن النمطية المعهودة للرواية التقليدية ذات الاتجاه الزمني الواحد.

إلى جانب الاسترجاع الذي هو رجوع إلى الماضي واستحضاره، وجدت كذلك مفارقة زمنية أخرى تعنى بزمن المستقبل وتلك هي الاستباقات أو الاستشرافات "Prolepses" وهي عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، أو "هو كل مقطع سردي يسرد أحداثا سابقة عن أرصانها، أو يتوقع حدوثها"[3].

ولما كان هذا التوقع سابق لأوانه فهو استشراف وتنبؤ مستقبلي، ويمثل عكس الاسترجاع، كما يكثر حضوره في الخطابات السردية للسير الذاتية "Autobiographie"، وفي النصوص التي يغلب عليها استعمال الضمير المتكلم،

[1] مونسي حبيب: المشهد السردي في القلاع المتآكلة، ص 20.

[2] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 60.

[3] G. Genette : figures III, Editions du Seuil, Paris- France, 1972, p. 82.

وعموما فإن نسب ورود الاستباق في رواية "القلاع المتآكلة" قليلة مقارنة بمقاطع الاسترجاع، وهي كذلك تنقسم إلى قسمين: داخلية وخارجية، فالاستباقات الداخلية لها صلة بالحكاية الأولى التي تمثل نقطة التمفصل الزمني التي تحدد صفة المفارقة باتجاه الماضي أو المستقبل[1]. بحيث يمكن أن نميز فيها صنفين:

أ- استباقات تكميلية (Prolepses complétives):

وهي عبارة عن تنبؤات مستقبلية لشخصية ما، وقد تمثل هذا في النص من خلال المقطع الحواري الذي دار بين المحامي عبد القادر بن صدوق ومحافظ الشرطة سي أحمد، أين صرح هذا الأخير برغبته في العودة إلى عائلته الكائنة بقرية "سيدي مرزوق" بعد التقاعد فمشهد مثل: "... وأخي واحد منهم هل تراني أعود إلى هناك؟... ولكنني سأنتهز أول عطلة لزيارة أحراش طفولتي، كم اشتقت إلى روائح تلك الغابات والحديث إلى أهلها..."، مضيفا: "سكت سي أحمد عن الكلام وتنهد بعمق..."[2]، ودور هذا الاستشراف هو الإعلان "Annonce" عن المواقف والأحداث التي سيشهدها السرد مستقبلا إن الطريقة التي قتل بها "سي أحمد" – كما أخبرنا عنها السرد لاحقا – التي تمثلت في مباغتة من الإرهابيين بالهجوم على الشاحنة المتجهة نحو المحكمة والتي كانت تقل مجموعة من المساجين من بينهم ثلاثة عناصر إرهابية، وعليه فإن "سي أحمد" قتل غدرا، ولذلك لم يتسن له الوقت الكافي للتعبير عن رغباته وآماله "إذ عبر هذا

[1] المرزوقي سمير، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

[2] ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 203.

الاستشراف عن حذف ونقصان مقبل..."[1]، كما يضعنا هذا الاستشراف في المقطع السابق أمام دقة وضع المشهد بالرغم من أنّ وظيفته كانت إعلانا ضمنيا لما سيأتي يمكن عدّه استشرافا "Amorce" أي إلى "مجرد إشارة لا معنى لها في حينها إلا في وقت لاحق وبطريقة إرجاعية"[2]، فالرغبة التي استبدت بسي أحمد رغبة جامحة أو هي فيض من فيوضات الروح إلى معانقة خالقها، إنه الشعور بدنو الأجل، وهنا نقلنا السرد الاستشرافي مباشرة من المعاينة الحسيّة لمشهد الرغبة – كونها لم تكن مجرد رغبة – إلى المعايشة الباطنية الحدسية، فهي الرغبة الكامنة فينا والتي تشدنا دوما إلى مكان أو بيت الطفولة (الماضي) بتعبير باشلار.

جاءت صيغة الحكي في بداية المشهد على لسان الشخصية (سي أحمد)، ثم وفي لحظة تأزم الحدث (كم اشتقت) أفلتت حلقة من السرد لا نستشعر فقدانها من القراءة الأولى أو بقراءة سريعة، لكنها تستدعينا لالتقاطها مباشرة أول ما نلتفت إلى قراءة الجملة الموالية، أين تغير نقل الخطاب من مباشر (بلسان السارد / المحامي)، حينها يتوجب علينا العودة إلى قراءة الحدث الأول، وإعادة توزيع أجزائه عندئذ تكون لنا من القراءة حظ الوقوف على تلك الحلقة المفقودة من السرد، وعلى الرغم من الاقتصاد اللغوي في مشهد الاستشراف، إلى أن مساحته تتسع لتبلغ مداها، كما تمتد كذلك أزمنته وأمكنته، إذ تحيل تلك الحلقة المفقودة إلى حذف تمثل في لحظة من الصمت تعانقت فيها المشاعر والأحاسيس وتمازجت فيها الألوان، وتناغمت فيها الألحان، وتماهى

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 80.

[2] G. Genette, figures III, p : 112 – 113.

فيها الزمان والمكان، وارتقت فيها الروح لتحضن، أفق الفيض بكل جوارحها، إنها لحظة النشوة (تنهد بعمق) التي غمرت سي أحمد مجرد ذكر مكان طفولته وحنينه وتوقه إليه، وبالفعل كان له ذلك إذ أخبرنا السرد لاحقا بوفاته بعد يومين فقد من لقاءه مع المحامي عبد القادر بمطعم الجيجلي "قبل يومين فقد حدثني المرحوم عن اشتياقه لسيدي مرزوق وأهلها...، ويتمنى من صميم قلبه لو تسمح له الظروف بزيارتها قريبا"، ثم يضيف شقيق سي أحمد (عبد القادر) تفسيرا غيبيا آخر لمشهد، الاستشراف السابق فيقول: "الموت كان يناديه... هكذا مع جميع المهاجرين... حينما يشتد الشوق في قلوبكم، هذا يعني أن أحد أفراد العائلة ممن لا يزالون في مسقط الرأس سيخطفه الموت، غالبا ما يكون أحد الوالدين"[1].

ب- استباقات تكرارية Prolepses Répétitives:

وهي التي تعلن عن الموقف الذي سيأتي ذكره لاحقا، "كما أنها قلما توجد إلا في حالة من تلميحات وجيزة، فهي ترجع مقدما إلى حدث سيروي في حينه بتفصيل"[2].

ومنه ما تكرر في هذه الرواية وهو متعلق بالحكاية الرئيسة فيها، وعند معاينة المشهد في كليته لهذه الحكاية (الأولى) تظهر أهمية الإعلان في هذا الاستشراف من خلال إثارة التوقع وحالة الانتظار عند القارئ، لما كان السرد وفي كل مرة وكل فصل يطلعنا بأحداث وتفاصيل مهمة عن موضوع الحكاية الأولى، كالذي ورد في الفصل الأول ومن البداية سبق للمحامي عبد القادر التكهن بالمصير المنتظر لتفاصيل قضيته

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 213.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 81.

"قنبلة انشطارية موقوتة ننتظر على أحر من جمر الفضا انفجارها بين الفينة والأخرى، وأنا على يقين من لا أحد سيخرج منها سالما..."[1]، أو كالذي جاء في الفصل الثاني أين عاد إلى تفاصيل قضيته دائما وهو يؤكد على خطورتها مستقبلا "قلت إن قضيتي قنبلة موقوتة، إن تفككت خيوطها ستلطخ شظاياها الجميع"[2]، ثم يزودنا ببعض المعلومات عنها، حتى يشركنا في إيجاد الحل، وما يلبث إلا أن يعود وبعد تأزم للأحداث، وبالتحديد في الفصل التاسع أين تكرر استباق في مقطعين: الأول: الذي جاء كتمهيد "Amorce" للنهاية، ويدور حول التساؤل الذي دار بين المحامي عبد القادر وموكله يوسف عياشي، حول مصير هذا الأخير بعد وشايته بالجماعة الإرهابية، واتهامه بقتل ستة من أعوان الشرطة، جاء الحوار بحثا عن حل أنسب "... **لا تتصور** أنهم **سيستقبلونك** بالورود، و**يعيدونك** إلى السجن كما لو أن شيئا لم يحدث، أكيد أنك **ستخضع** لاستنطاق شديد، و**يعدّون** لك محضرا مفصلا حول ما حدث لك، **سيجبرونك** على تزويدهم... ماذا سيكون موقف الجماعة المسلحة منك بعد هذه الوشاية؟"[3] سيأتي بعد ذلك انفراج الأزمة وتلقي المصير المتنبأ به مسبقا، ورد ذلك في الفصل الأخير "ارتفعت قليلا عن الجثة، إنه هو حقا..."[4]، وبالفعل فقد قتل يوسف عياشي في إثر الهجوم المضاد الذي قامت به شرطة عين الكرمة خاصة ومباشرة بعد مقتل محافظ الشرطة "سي أحمد" ومن جهتها كذلك إن اللغة السردية قد صنعت الحدث

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 7.

[2] المصدر نفسه: ص 23.

[3] نفسه: ص 162.

[4] نفسه: ص 236.

في مشاهد الاستشراف "فالمضارع بما هو دال على الحاضر أو الاستقبال فإنه يعمل على خلق ضرب من النقلة السحرية من عالم الحضور إلى عالم الرؤيا الغيبي..."[1].

جاءت باقي الاستباقات خاصة بالنصوص المتضمنة في الحكاية الأولى، حيث كان "الإعلان" "فيها مجرد إطلاع لا تعرف قيمته البذرية إلا فيما بعد وبكيفية استعادية"[2].

ثم إذا كان الاسترجاع يفيد في سد الثغرات التي سبقت، فإن الاستباق يفيد كذلك في ملأ الفراغات اللاحقة، مما يعين القارئ على تحديد – مسبقا – العناصر التي ستصنع وتأطر المشهد في اختتماه، وكأن هذه الاسترجاعات أو الاستباقات في مجملها تعمل على توجيه القارئ إلى دلالة محددة هي الدلالة الضمنية للمشهد.

[1] ينظر: مونسي حبيب: المشهد السردي، ص 140.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 84.

المبحث الثاني: الإيقاع السردي:Rythme narrative

يحدد الإيقاع الذي هو مأخوذ من الكلمة اللاتينية ريتموس "Rhythmous" من روتموس "Rhuthmous" أنه ضرب منتظم، قياس ووزن دورية أو العودة إلى مسافات منتظمة في الزمن لحدث ما، أو ظاهرة ما: إيقاع الأيام والليالي، الفصول، إيقاع المد والجزر"[1].

وهو مرتبط بمفهوم آخر يمكن على إثره تحديد نوع الإيقاع وهو مفهوم الحركة وهذا الارتباط تشهد عليه حتى اللغة نفسها فمعنى "وقع" أي: انساب، أو تدفق.

وحتى مبتعد كثيرا عن مسار الدراسة، ونبقى دائما مع مسألى الزمن فبعد أن تطرقنا في المبحث السابق إلى مقارنة بين زمن القصة بطول النص الروائي تحت ما سماه جينيت بالترتيب، ننتقل في هذا المبحث إلى دراسة السرعة السردية التي تحكم زمن الحكاية، أين سنركز عنايتنا على مسألتي: المدة، والتواتر كما سنتبين وتيرة الإيقاع من خلالهما، الذي انتظم أحداث هذه الرواية.

2- المدة (الديمومة) Durée:

تقوم الدراسة هنا -كما وقد سبقت الإشارة – بالتطرق إلى العلاقة بين الحكاية والقصة أي مدة استغراق الحدث في القصة، ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي في

[1]Grand dictionnaire Encyclopédique, Larousse, Ede, librairie, Larousse Tome 7, Paris, 1984, p : 9181.

الحكاية[1]، حيث يتم قياس زمن القصة بالثواني والدقائق والساعات، والأيام والشهور، والسنوات، أما طول النص القصصي فيقاس بالسطور والصفحات[2].

وقد نبه جينيت إلى صعوبة البحث في مسألة المدة، وذلك لأنه لا أحد يمكنه قياس مدة حكاية من الحكايات، كما يقترح لدراسة سرعة السرد أربع حركات سردية سماه "باللاتواقتات" وهي: التلخيص (Sommaire)، الوقف/ الوقفة (Pause)، الحذف (Ellipse) إضافة إلى المشهد (Scène)، أي أننا سنتعقب آثار الإيقاع.

وقبل أن ندخل في دراسة هذه الحركات نشير بداية إلى أن دراستنا لها ستكون من زاوية مشهدية مبرزين نوع الإيقاع، حركته، ودوره أو وظيفته في ذلك "إذ يمكن لحكاية أن تعمل دون مفارقات زمنية لكنها لا تستطيع أن تعمل دون لا تواقتات أي دون آثار الإيقاع"[3]. ويقصد بالمفارقات الاسترجاعات والاستباقات.

1- التلخيص / الخلاصة / المجمل "Sommaire":

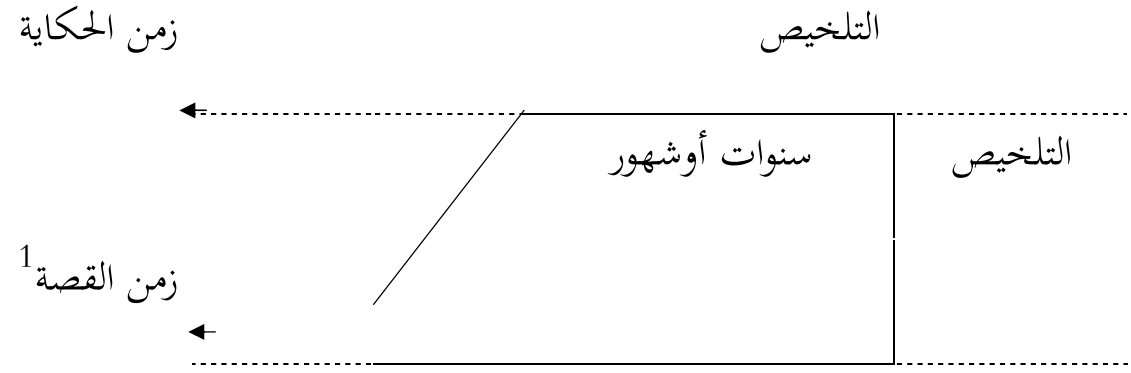
وهو سرد وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر، أو ساعات، واختزالها في صفحات، أو أسطر، أو عبارات دون التعرض للتفاصيل، وفيه يكون زمن القصة أكبر من زمن الحكاية.

[1] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 84.

[2] ينظر: إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، د.ط، 2002، ص 128.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 102.

إن الخلاصة أو التلخيص "Résumé" تعني الإختزال والاقتصاد في التعبير، وعرض الأحداث بشيء من التركيز والإيجاز والتكثيف، وحسب جينيت دائما فإن تقنية التلخيص تعد وسيلة الانتقال الطبيعية بين مشهد وآخر، يمكن توضيحه بالشكل الآتي:



إن عملية تفحص السير السردي في "القلاع المتآكلة" تؤكد كثرة التلخيصات كون أنها أولا قامت على حكاية رئيسة تفاصيلها جد معقدة، وخيوطها جد متشابكة وثانيا لأنها حوت كذلك قصصا أخرى ثانوية عديدة، متشعبة الأحداث، مع وجود رابط خفي يجمعها بالحكاية الأولى دائما، فهي وإن بدت متباينة أو متباعدة أحيانا عن مسار السرد الأول فإنها في نهاية المطاف تنضوي تحت مظلة واحدة.

ومع التلخيص يبدو إيقاع الزمن السردي في الحكاية سريعا مقارنة بوقعه في زمن القصة ولجوء السارد للتلخيص يسمح له بعدم الوقوع في سرد كل الأحداث الماضية وخاصة تلك التي ليس لها تأثير في تطور الأحداث، وقد ورد الملخص ضمن

[1] سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص29.

الاسترجاعات الخارجية التي جاءت كتعريفات بالشخصيات وماضيها خاصة عند ظهورها لأول مرة في الرواية.

ورد سرد ملخص لقصة رشيد بن غوسة وحبيبته نصيرة وعلاقة الحب والألفة التي جمعتهما قرابة الثلاثين سنة، في مساحة نصية وسعتها سبعة عشر صفحة ونصف من الفصل الخامس، أين روى رشيد تفاصيل لقاءه بنصيرة والحب الذي جمعهما، ثم المشاكل التي اعترضتها، إلى أن اجتمعا في الأخير واستقرا في بيت واحد تغمره السعادة والحب ولكن لم يدم هذا طويلا، فسرعان ما انقلبت حياتهما إلى الأسوء، خاصة بعد مقتل ابنهما نبيل، وإصابة نصيرة بمرض السرطان، وتمثلت وظيفة هذا التلخيص في الكشف عن ماضي هذه الشخصيات حتى نتمكن من تحليل وفهم أحسن لحاضرها، "وبهذا يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد الذي تتم به الخلاصة..."[1].

جاء في الفصل الثاني ملخص بشكل تقديم موجز وسريع للأحداث والتغيرات والتقلبات التي عصفت بمدينة عين الكرمة وأهلها "عين الكرمة لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال الدافئة الحضن، التي آنست العيش بين أسوارها الآمنة، منذ اليوم الأول الذي نزلت فيه من الحافلة ذات صباح سبتمبري، أتأبط محفظة صغيرة تحوي أول تعيين لي مدرسا في متوسطة ابن باديس، حواسي كلها منتشية، بعد سنوات من البؤس والوجع عاشت فيها عائلتي ما لا يحتمل ولا يتصور، أتألم لمجرد تذكرها..."[2].

[1] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 151.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 12.

يمتزج الملخص هنا بالوقفة الوصفية، مما يجعلنا نقف على خلاصة استذكارية تتعلق بماضي عين الكرمة الآمن، وخلاصة مستجدة متعلقة بحاضر مهدد ومخيف، وعلى النقيض من ذلك تماما كانت حياة عبد القادر بن صدوق تتذوق مرارة العيش وتعاني البؤس والشقاء، والحرمان، إلى حياة أفضل وبهذا يكون المؤلف قد أعطى لنا "صورة مصغرة" عن روايته، هي النافذة التي أرادنا أن نعبر من خلالها إلى روايته، فعمل الروائي أشبه ما يكون بعمل المهندس المعماري، فقبل البدء في أي مشروع، يجدر به تقديم مجسم أو مخطط مصغر عن عمله كدراسة شاملة حتى يجسده على أرضية الواقع، عندئذ تكون وظيفة الملخص هي التأطير الكلي للمشاهد وعرضها بصورة مقتضبة وسريعة، دون الاهتمام بتفاصيلها وأجزاءها إلا فيما سيلحق بعدها من مستجدات.

2- الوقف / الوقفة (Pause):

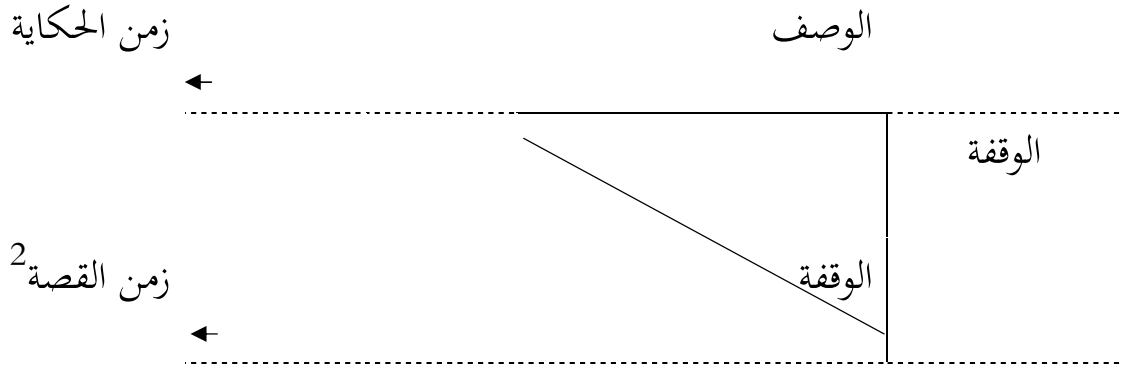
وفيه يلجأ السارد إلى الوصف مما يعيق السرد ويبطئه، أي تقليص الزمن القصصي (التخييلي) في المقابل تمديد الخطاب عبر المكان (النص/الكتابة)، ويميز جينيت كذلك بين نوعين من الوقفات الوصفية: وصف الشخصيات أو الأمكنة، دون أن يؤدي ذلك إلى تقدم في سيرورة الأحداث والوقائع (الوصف الموضوعي)، أما الوصف الثاني هو الذي يسهم في تسلسل الأحداث كأن تكون وقفة تأملية لشخصية تكشف لنا عن مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما[1] (الوصف الذاتي)، حيث يكون نمطا

[1] ينظر: المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 80.

مساعدا وخادما للسرد ولذلك "فإن أول ما يجب مراعاته هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد، أو لتقوية الجانب الشعري"[1].

للوصف إذن: وظائف جمالية تزيينية، توضحية وتفسيرية، وفي هذه الحالة فهو يشبه تلك الرتوشات أو اللمسات الفنية التي يضفيها الرسام بين الفينة والأخرى على لوحاته: من تعميق أو تفتيح للألوان، وكذا الأبعاد، والظلال... حتى يكسبها شحنات دلالية مضاعفة، تجعلها أقرب وضوحا وملامسة وإدراكا.

إضافة إلى أنه أداة تشكل صورة المكان، وفيه يكون زمن القصة أصغر من زمن الحكاية كما هو موضح في الشكل الآتي:



وبهذا يكون الوقف قريبا من المشهد إذ أن كلاهما يشتغل على حساب الزمن السردي أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقتصر

[1] بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص176.

[2] سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية، ص 55.

ولكنهما يفترقان، بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة[1]، وهو إعلان عن وجود خلل في الإيقاع الزمني للسرد، ولكننا سنتطرق إلى وظائف أخرى يضطلع بها الوصف غير تلك الوظيفة التقليدية التزيينية التي تجعله مجرد زمن ميت ضمن حركة الزمن السردي للحكاية.

يمكن للوقفة الوصفية أن تقوم بدور تنظيمي داخل السرد "فيوجه قراءته بتقديمه معلومات غير مباشرة عن مستقبل الشخصيات"[2]، ولكي تقوم الوقفة الوصفية بهذا الدور لابد لها من أدوات أو وسائل تنهض عليها، وأول أداة هي المشاهدة أو الرؤية البصرية، فهناك دائما العين التي ترى وتحكي المشهد الحكائي، لا يقصي هذا طبعا دور باقي الحواس الأخرى وإنما حركة العين الأولى هي التي تستدعيها "فهي عضو لمعرفة الإنسانية الأكثر فاعلية، منها يبدأ التخييل سيرورة اشتغاله، وبواسطتها كحاسة مركزية للإدراك ينطلق النشاط المعرفي والإبداعي..."[3]، وكلما كانت مسافة النظر (الوصف) إلى الشيء الموصوف أقرب، كان المشهد الموصوف أوضح، كما لا يمكن بأي شكل من الأشكال لهذه الرؤية البصرية أن تكون على درجة من الوضوح أو الدقة إلا بتحقق شرط الضوء، "فالضوء يعتبر عاملا حاسما في تشكيل المناظر الروائية، وكما في فن الرسم فإن الضوء في الرواية يقطع الأحجام، ويخلخل المنظورات والألوان"[4]. وهذا ما يؤكد قرب الوصف الروائي من التصوير السينمائي إضافة كافية تسهم في التقاط أجزاء المشاهد

[1] بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص 175.

[2] المرجع نفسه، ص 179.

[3] نجمي حسن: شعرية الفضاء، ص 112.

[4] بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ص ص 183 – 184.

وتحديد أبعادها المختلفة على اختلاف نوعية الإضافة طبيعية أو اصطناعية كانت، نقرأ في هذا المشهد من الرواية:

"وقفت ونظرت عبر النافذة المطلة على الساحة، كان النصف الأكبر من الساحة غارق في ظلام لا يسمح برؤية شيء ثم إن زاوية النظر حيث شقتي ضئيلة تحجبها جدران الأقسام... مشيت خطوات في الساحة، رفعت رأسي باتجاه جاري المنحني على جدار شرفته واصل الإشارة باتجاه مكان المراحيض... عند المنعطف، رأيت الجسد ممددا، تعرفت على ابني مباشرة، ضوء المصباح كان ينير المكان..."[1].

على هامش هذا المقطع تتأكد فاعلية الرؤية البصرية والإضاءة في تقريب صورة المشهد، وقد بدأ السارد شيئا فشيئا يوسع من حقل الرؤية أو زاوية النظر الأمر أشبه بعدسة الكاميرا، كما تقلصت المسافة بين العين الواصفة ومكان الجريمة فاكتملت اللوحة باتضاح الجثة والتعرف عليها.

في المقابل يمكن لمشهد قائم بالوصف مثل: "... ذلك الكوخ المظلم دوما، وأبي ممدد في زاوية معتمة، سكون رهيب لا يكسره إلا السعال الحاد المتواصل"[2]، "زيادة إلى أن كوخنا يقع في أسفل هضبة مرتفعة عن وسط القرية..."[3] أن يكون الضوء فيه عاملا معارضا ومعاكسا للرؤية، إذ أن ارتفاع الهضبة الشامخ حجب الضوء الطبيعي (الشمس)

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص ص 13 – 14.
[2] المصدر نفسه، ص 65.
[3] نفسه، ص 99.

عن الكوخ، ما يجعل السارد يقدم اعتذاره مسبقا عن وصفه الدقيق لهذا الكوخ ويكتفي بوصفه بالظلام.

لما كان لإيقاع (النفس) في الرواية عموما لا يرتبط بالجمل، وإنما هو مرتبط بوحدات كبرى، أي بمقاطع حدثية، لا يقتصر دور نقلها على السرد وحده بما هو حركة زمنية أكثر حيوية، فقد نتصادف كثيرا بمقاطع وصفية تعرض توقفا في حركة زمن الحكاية، ولكنها يمكن أن تعبر كذلك عن الحدث، أو على الأقل التمهيد له.

وهنا تتظافر الوظيفة السردية والوظيفة الوصفية "لتشكلان في النهاية العالم الممكن للرواية"[1]، لأن توقف السرد بمجرد دخول الوصف لا يلغي وظيفته وإنما كلا الوظيفتان تعمل على صناعة الحدث وفي سرية لا نستشعرها أحيانا كثيرة، كما هو الحال في هذا المقطع الوصفي: "هذه هي عين الكرمة اليوم... تصدعت، تورمت، تشوهت، من جراء الزحف الريفي الفوضوي، وفوق كل هذا ها هو الإرهاب يغرقها في أوحال جهنم برصيد اختراعاته البشعة في وهق الأرواح وتشويه الجثث التي فاقت إنجازات إبليس التاريخية، من قرية تشعرك بالأمان والإطمئنان من الإحتكاك الأول إلى مدينة يمتد عمرانها الخرساني القبيح إلى ما لا نهاية، دون معالم يسترشدها الزائر، تدخل في نفسك الكآبة وينتابك الخوف ومعه الرغبة الشديدة في مغادرتها مع أول حافلة"[2].

وفيه قدم السارد وصفا ملخصا وسريعا عن أحداث حكايته كتمهيد للحظات مهمة ستأتي، أين استهل بتحديد الإطار المكاني لمصرع الأحداث التي عصفت بماضي

[1] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 42.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 23.

عين الكرمة لتقلب سافلها عاليا فيها، ولتجعل حاضرها مستنقعا عفنا، وهو ما يهيئ القارئ لاستقبال ما سيأتي من أحداث، وبهذه الوظيفة (التمهيدية)، لا يكون الوصف مجرد زمن ميت ضمن زمن الحكاية، لا يحرك الأحداث، وإنما يشعرنا بتقديمه لهذه الومضات باستمرارية الإيقاع السردي، رغم تعرقل السرد عن متابعة الأحداث فينشأ عن الوصف ما يسمى بالسرد الوصفي، فيكون الوقف في عملية الوصف دون انقطاع لعملية السرد، ففي هذه الحالة يبدو "الوصف شبه منعدم، إذ لا نحس بوجوده أثناء القراءة السريعة أو العادية، وتتمثل تلك العلاقة في وجود أفعال حركية ووصفية في آن واحد"[1]. بل وفي أحيان كثيرة يلجأ السارد إلى سرد الحدث بالوصف، فتبدو الأحداث "مخبوءة ومتسربة عبر سراديب الجمل الوصفية"[2]، كما هو في المقطع الآتي: "...غصت ساحة أول ماي، مكان انطلاق المظاهرة باتجاه ساحة الشهداء، بمئات الحافلات بأرقام جميع الولايات، آلاف المناضلين بالقمص الإسلامية واللحية..."[3].

وقراءة لوصف كهذا، تحيلنا مباشرة إلى التصوير المبالغ فيه للحشد الغفير الذي تجمع بساحة أول ماي ليمتد حتى ساحة الشهداء، أين تجمعت وفود الجماعة المسلحة والمنضوية تحت اسم "الإخوان المسلمين" في مظاهرات احتجاجية مناهضة للنظام السياسي، وداعية لتأسيس دولة الخلافة الإسلامية، غير أنه يمكن لقراءة فاحصة ويقظة أن تكشف وهمية الوصف وتضليله لأحداث سكت عنها السرد، وسكوت السرد هنا ليس اعتباطا، وإنما مبرر، وكأن اللجوء إلى سرد الحدث بالوصف يمنح السرد فرصة

[1] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 43.

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 140

مراجعة الحدث وإيجاد خيوط الربط والحبك والملائمة والمناسبة لما سيستأنف من أحداث لاحقة.

تبقى دلالة السرد المسكوت عنها متضمنة في الوصف أين تكون أكثر انفتاحا كما هو موضح في الجدول الآتي:

الدلالة المتضمنة للوضعية (التعينية)	**الدلالة المسكوت عنها (التضمينية)**
غصت، امتلأت من مكان إلى مكان بمئات الحافلات بأرقام جميع الولايات آلاف المناضلين بالقميص الإسلامي واللحية	لم تعد عناصر قليلة الحركة الجماعية (التهديد والخطر) الحافلات (الكثرة ورمز الجماعة) وليس السيارات المشاركة دون استثناء، والعاصمة هي العينة (مركز الدولة والحدث) تضاعف العدد ⟸ التدافع والحشد علامات سيميائية ⟸ (الإسلام في نظرهم)

إن عملية تعالق الوحدات الوصفية بالوحدات السردية المسكوت عنها أشبه ما يكون بعمل آلة التصوير الفوتوغرافي إذ أنها تلتقط الصورة وصفا (تأمليا) لتلتفظها سردا، أي أنها تنقلها من عالم الحركة إلى عالم السكون (تحبس الأنفاس) لتخرجها فيما بعد (صورة) تعبر وتسرد لحظة التقاطها وبذلك تعيدها إلى عالمها الأول ذاك.

وبهذا التردد المتواصل بين وصف الحدث أو سرد الحدث يخلق نوعا من التوافق والتوازي أو التفاوت والتباعد في سرعة الزمن السردي سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي للبنى والتراكيب فعلى رأي أومبرتو إيكو "فهناك روايات تتنفس مثل الغزلان، وأخرى مثل حوت، أو فيل، إن التناغم لا يكمن في طول النفس، بل في انتظامه، وإذا حدث أن انقطع النفس في لحظة ما، وتوقف فصل أو (مقطع) قبل النهاية التامة للنفس فإن هذا سيلعب دورا هاما في الاقتصاد العام للمحكي، فهو قد يشكل نقطة قطيعة، أو قلبا مفاجئا للأحداث..."[1]، ولذلك كانت الرواية الجيدة هي التي يتحكم فيها السارد بنظام وإيقاع منتظم للسير، وبتعبير إيكو: "إن الدخول إلى رواية ما شبيه برحلة إلى الجبل، بحيث يجب اختيار نفس واختيار إيقاع للسير...، كما أن الرواية العظيمة هي تلك التي يعرف مؤلفها متى يسرع، ومتى يتوقف، وكيف يقدر درجة الوقفات، أو الإسراع ضمن إيقاع أصلي ثابت..."[2]، إذ يلح إيكو على مسألة متابعة الإيقاع، وعدم الانسياق وراء المضمون فقط.

استنادا إلى الوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف عبر مجرى السرد في علاقته بزمن الحكاية يمكن لنا أن نقف عند بعض الحالات التي تمثل علاقة الوقفة الوصفية بالزمن السردي.

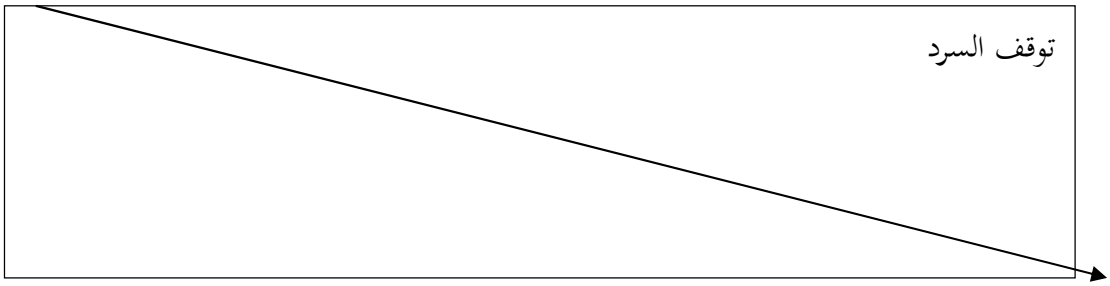
[1] أومبيرتوايكو: حاشية على اسم الوردة، تر: بنكراد سعيد، دار كرم الله، ط 2012، ص ص 49 – 50.

[2] المرجع نفسه، ص ص 48 - 50

ففي حالة وصف الشخصية وصفا خارجيا:

"كان سي ناصر كهلا نحيفا، يردي بذلة رمادية دون ربطة عنق، بشنبات رقيقة، أشقر اللون، قلت في نفسي، هذا لا يكون إلا قبائليا أو جليجليا، استمع إلي وأن أعرض عليه مشكلتي..."[1].

في هذا المقطع الوصفي، نشعر فعليا بتوقف زمن الحكاية، حيث نلاحظ أن الوصف قد تعدى الملامح الجسمانية إلى الملابس والألوان، بما هي جزيئات للصورة الموصوفة حتى يقربها أكثر إلى ذهن القارئ "وبذلك نحصل على علاقة متنافرة بين محوري الكتابة والحكاية حتى لتبدو كتابة الحكاية، حكاية للكتابة، وحيث التوقف التام للحكاية:



الحكاية الشيء الموصوف[2]

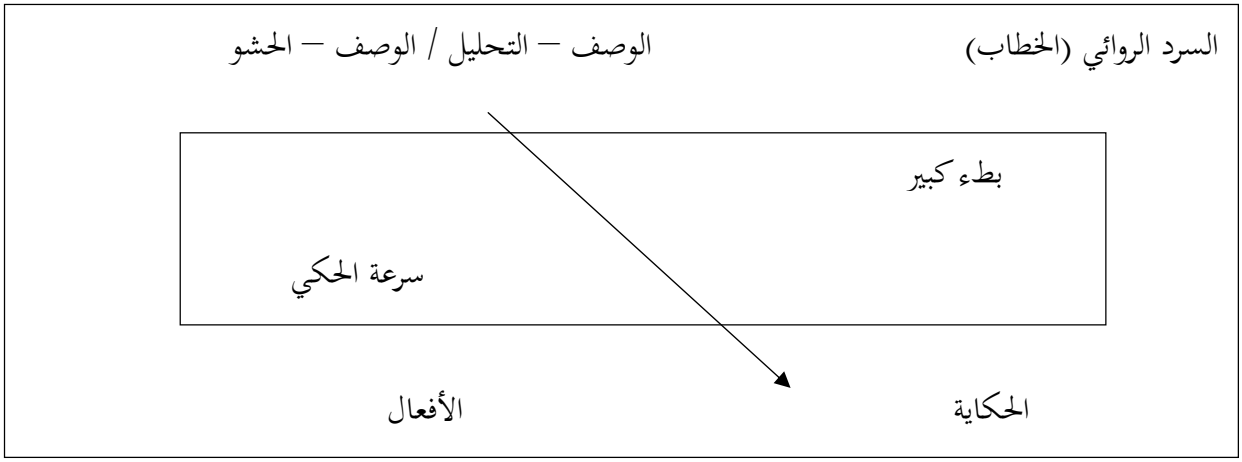
كما وجدت أمثلة عن وصف الشخصية من الداخل "لذلك يتسابقون على الجنائز فيتحدثون بلا توقف يحكون حكايات عجيبة غريبة لحوادث وقعت منذ شهور،

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 42.

[2] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 65.

وفي أقاصي الدنيا كأنما يريدون التطهر من قنط الموت الذي يسكنهم، كأنما بحضورهم الجسدي إلى غاية حافة القبر يستعطفون الموت لعله سيستثنيهم إلى حين..."[1].

حيث قام السارد هنا بتحليل الأفعال الخارجية تحليلا نفسيا، كما كان الوصف توضيحا للسرد أو بتعبير ريكاردو حشوا، وعليه نحصل على زمن شبه متوقف في الحكاية، ثم إن التحليل السيكولوجي لفلسفة الموت، والتطهير...، يشخص التحركات النفسية التي تمر بها الشخصية من خوف، وقلق، وفشل وحزن وإحباط...، كما يضعنا هذا التحليل النفسي أمام مشهد الحافة بين الحياة والموت فالإنسان إذ يقف على القبر يطل عبره على العالم الآخر فيرى مصيره في مصير من يرقد أمامه، ولذلك يهرع إلى التطهر أملا بمصير أفضل، من خلال هذا المشهد أعطى الكاتب تفسيرا ميتافيزيقيا وجوديا للموت وعبثية هذا الأخير، وبهذا الاستعراض الوصفي، نحس بتثاقل وتباطؤ زمن السرد[2].



[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 51.

[2] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 64.

وحين يمتزج السرد بالوصف، نشعر عادة ببطء نسبي يسم الحكاية، وكأن السرد لا يريد الاستغناء عن الوصف عند سرد الأحداث، في المقابل يوازيه امتداد طفيف لصالح زمن الخطاب من خلال الأوصاف[1] "هناك وجدت الخبر اليقين، إنه فعلا كمين نصبه الإرهابيين عند المدخل الجنوبي للمدينة، وبالضبط في جسر الصفصافة، بقرب من الأكواخ القصديرية تلتوي الطريق في ثلاث دورات ضيقة، تحيطها أدغال شوكية تلتف حول أشجار الحور والصفصاف، تمتد عبر مجرى الوادي الجسر ضيق لا يسمح إلا بمرور سيارتين خفيفتين لذلك تضطر الشاحنات والحافلات إلى التوقف نهائيا، قبل العبور فوق الجسر، إنه المكان المناسب لنصب كمين مسلح وإمكانية الانسحاب سهلة..."[2].

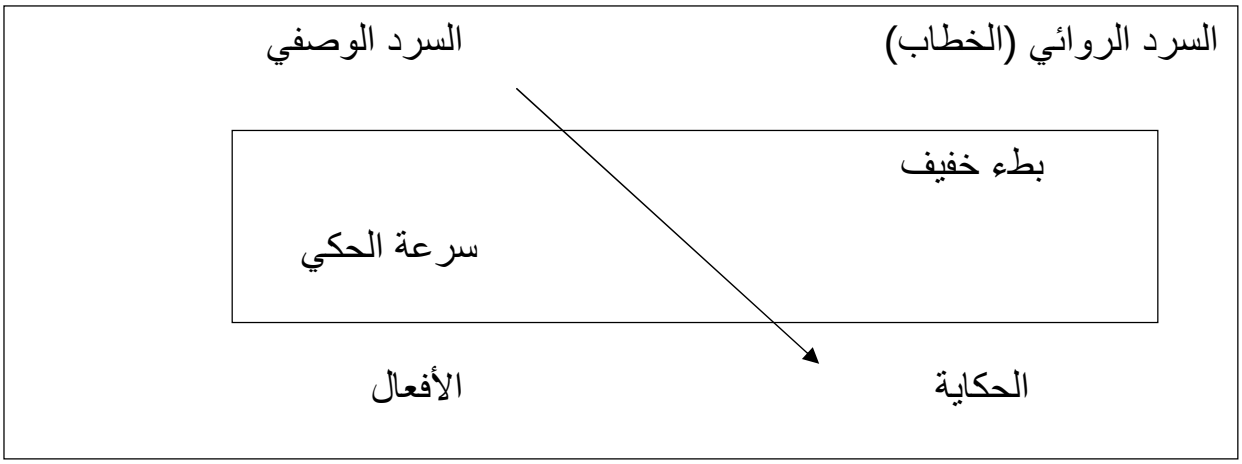
يكاد لا يظهر على هذا المقطع فارق زمني كبير بين زمن السرد وزمن الحكاية، وذلك لتخلل الأوصاف، أين كانت عناية السارد بالتطرق لأدق الأوصاف، وذلك تدريجيا مراعاة للقارئ، "فالعين التي تكتب المشهد تضع جيدا في حسبانها عين أخرى، هي عين القارئ التي تلتقط هذا المشهد"[3]، ثم إن "المحاماة" تستدعي تقصي الأشياء والتحري عنها، ومن ثم استقراءها لاستيعابها، هكذا أراد عبد القادر بن صدوق أن يرينا مصرع الجريمة، حتى نستنتج ما أمكن عن تفاصيل هذا الكمين[4].

[1] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 64.

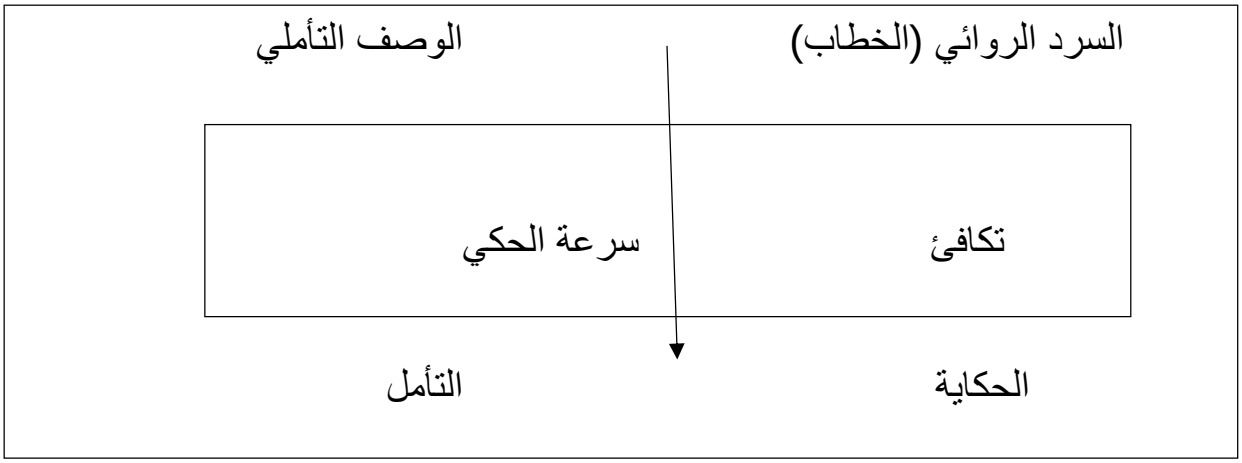
[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 35.

[3] نجمي حسن، شعرية الفضاء، ص 109.

[4] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 64.



أما حينما يكون الوصف تأمليا، أو ملاذا لشخصية ما، حيث تبتعثه بصرية الشخصية (سواء كانت البصرية منصبة على الداخل أو الخارج) للهروب من انفعالات منبعثة من أحداث محرجة، فإن العلاقة بين الزمنين تتوازى[1].



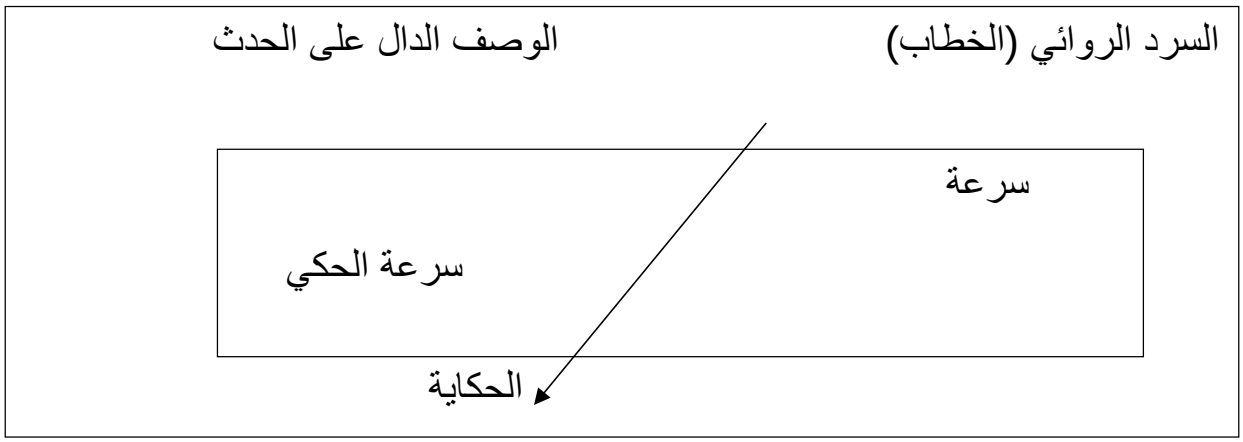
يقول رشيد بن غوسة مخاطبا عبد القادر بن صدوق: "أقول لك صراحة إن كراهيتي للحكومة والنظام السياسي عموما تضاعف هذه الأيام الأخيرة، بدا لي المستشفى كزريبة بشعة بروائحها الكريهة وركام الأوساخ المرمية هنا وهناك، المراحيض بلا

[1] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 64.

مياه، أبوابها مكسرة، لا نظافة ولا حياء، المرضى يأتون بأفرشتهم وأغطيتهم وأهلهم يحضرون لهم الأكل يوميا..."[1].

عبر رشيد بن غوسة عن سخطه وتذمره وكرهه لنظام الحكم أين بدا غاضبا وثائرا بسبب الإهمال الذي تعرضت له زوجته نصيرة لما أدخلها المستشفى، فالكل يتهرب من المسؤولية، وقد جاء هذا المقطع في شكل حوار دار بينه وبين المحاكي عبد القادر بن صدوق، إنها صورة درامية حيّة لواقع مهيب آلت إليه الأوضاع نتيجة الفساد وغياب الرقابة، خلو المسؤولية...، أُوكِل للصراع مهمة نقلها ووصفها إن زمن السرد وزمن القصة خطان متوازيان فلم يشعرنا هذا الوقف الوصفي بانقطاع زمن السرد وذلك لأنه في صميم الحكاية ولم يكن مجرد حشو.

وفي الحالة التي يكون فيها الوقف الوصفي معبرا عن الحدث "فإنه يصبح اقتصادا لغويا (للسرد) ومن ثمة، فإنه يجعل زمن السرد أكثر سرعة من زمن الكتابة[2].



[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 70.

[2] محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، ص 63.

يضعنا الوقف هنا مباشرة في صلب الحكاية، ويكون الإيقاع سريعا، تتوالى فيه الأحداث والوقائع نجد في هذا المشهد الحواري الذي دار بين محافظ الشرطة سي أحمد ورشيد بن غوصة في تحقيق حول تفاصيل جريمة قتل نبيل: "أه صحيح... فيه واحد قصير القامة، شديد السمرة، بشاشية وبالطو فوق عباءة، رأيته مرة واقفا قرب سياج المتوسطة المغلق...تفحصني من تحت العين كما لو أنه كان يضمر شيئا مريبا"[1]، إنها المواصفات التي شخصت هوية قاتل نبيل صديقه "ياسين"، وقد ورد هذا الوصف ضمن مقطع استرجاعي داخل الحكاية، فكثيرا ما نجد بأن الوقفة الوصفية إضافة إلى المشهد يأتيان ضمن مقاطع الاسترجاع أو الاستذكار، وفيهما عموما يكون إيقاع الزمن السردي بطيئا، عكس التلخيص والحذف فإننا نلفي فيها نوعا من السرعة في التدفق السردي.

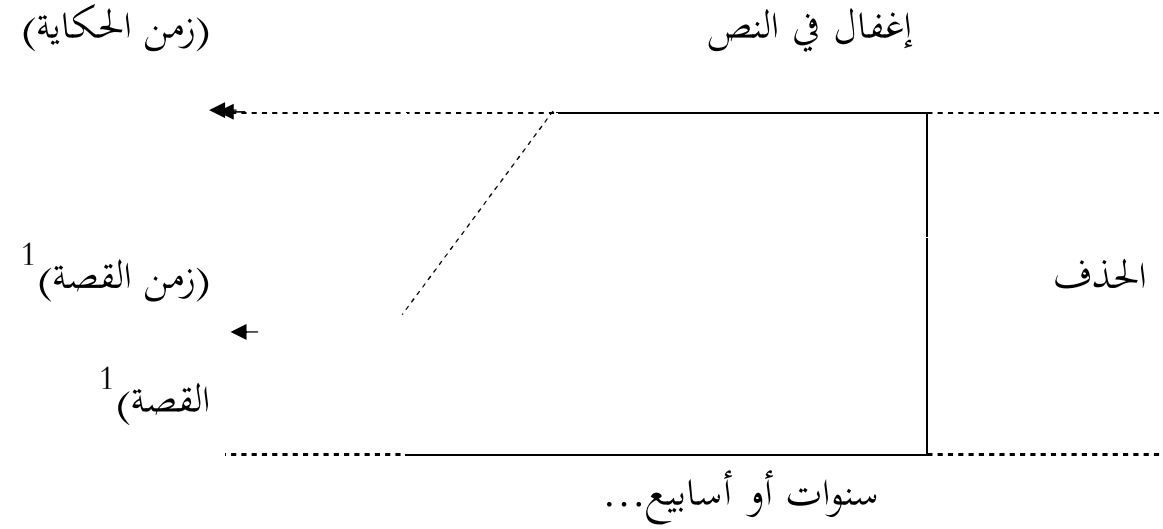
3- الحذف : (Ellipse)

الحذف إسقاط فترة طويلة كانت أم قصيرة من زمن القصة، سواء صرح بها السارد من مثل (Explicite): "فيما بعد، أو في السنة التالية، مرت بضع أسابيع، مضت سنتان...، وتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية"[2]، أو أنه لم يصرح بها كأن يقول: سنوات عديدة، وقد يكون الحذف في فقرة واحدة أو بين الفقرات، كما قد يوجد بين الفصول، مؤديا بذلك دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته.

[1] ساري محمد، الرواية (القلاع المتآكلة)، ص ص 91 – 92.

[2] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صيام الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، 1977، ص 254.

وحسب "جينيت" في حالة إذا ما كان الحذف ضمنيا أو كان إفتراضيا "Hypothétique" غير مصرح به فإن هذه الفترة المتجاوزة والمسكوت عنها تكون غامضة، الأمر الذي يجعل القارئ في موقف صعب، يتعذر عليه تحديدها، ومع ذلك يمكن تعيينه من خلال استحضاره عن طريق الاسترجاع وعلى عكس الوقف يكون فيه زمن القصة أكبر من زمن الحكاية، كما هو موضح في الشكل الآتي:



يبدو الحذف على المستوى الظاهري أو السطحي مجرد قفزة أو إسقاط لفترة زمنية من زمن القصة، لا تؤثر على ما سيأتي من أحداث، ولكن على المستوى الباطني العميق نجد أن توظيف هذه التقنية أحيانا يكون بفعل مقصود من المؤلف، وكأنه بهذا الحذف يريد لهذه اللوحة أن تكتمل عند هذا القدر من الأحداث، حتى يمنح المشهد شيئا من الغموض الذي يثير أفق توقع القارئ، فاتحا بذلك الحرية لبناء آفاق تأويلية جديدة ومستمرة بتجدد كل قراءة، كما يسمح له بإقامة التعارض القائم بين ما هو مهم وبين ما هو مهمل في زمن القصة وزمن الحكاية.

[1] سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية، ص 55.

ورد الحذف الصريح أو "المعلن"[1] بكثرة في هذه الرواية، فقد تنقل فيها السارد بين زمني الحاضر والماضي:

"أثناء إفراغ الشيخ لسخطه، تذكرت أنني توليت الدفاع عن ابنته منذ أزيد من خمس سنوات بطلب من المحكمة"[2].

ورد الإعلان عن الحذف في هذا النص متأخرا عن مكان قيام الحذف بالفعل لأنه من ضمن المقاطع الاسترجاعية، وكما ميز "جان ريكاردو" من دون تحديد المصطلحات "بين الحذف الذي يمس القصة فقط وهو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها، وبين صنف يلحق بالقصة والسرد معا ويكون في حالة القفز من فصل لفصل آخر، فتحدث فجوة زمنية في القصة"[3].

وفي النص السابق حدد الحذف "بخمس سنوات" والذي يفهم منه أن السارد أراد أن يفهمنا بأن شخصية عبد القادر بن صدوق لديها خبرة خمس سنوات أو ربما أكثر في مجال المحاماة وبهذا تكون فائدة هذا الحذف تقديم معلومات مهمة عن الشخصية الرئيسة ومع ذلك مثل هذه المعلومة قد لا نصل إليها إذا ما نظرنا إلى سرعة توالي الأحداث، ثم إن معلومة كهذه عن هذه الشخصية ستفيد كثيرا في رسم ملامحها، بل تجعلنا متيقظين بكل ما سيصدر عن هذه الشخصية من أقوال وأفعال. ولكن إذا ما نظرنا إلى زمن القصة فيمكن أن تكون هذه الخمس سنوات لا أهمية لها في حياة

[1] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 159.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 34.

[3] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 156.

الشخصية لأنها تمثل مرحلة البداية في هذه المهنة، ذلك أن القضية المطروحة فيها (قضية طلاق) ليست قضية صعبة أو خطيرة مقارنة بقضايا أخرى، كالقتل أو الانتحار...

أما عن الحذف الضمني الذي هو حذف غائب في ثنايا النص، وغير مصرح بمدته الزمنية، وهذا النوع ورد بكثرة في هذه الرواية كون القصة أولا قصة بوليسية، لا تكشف فيها الحقائق بسهولة، فقد تتضمن في تصريحات وأقوال وأفعال الشخصيات، وحتى في سلوكاتها مما يدفع بذهن القارئ إلى التحقق والتحرّي في دقائقها لفك وحل خيوطها، بهذا الأسلوب أراد السارد أن نفكر، وثانيا أن "السرد عاجز عن الالتزام بالتتابع الزمني الطبيعي للأحداث، ومضطر من ثم إلى القفز، بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة"[1].

من ذلك في النص حذف ساعة وتاريخ وفاة نبيل، وهذا الحذف امتد من بداية الحكاية إلى نهايتها (حذف طويل) أي من الفصل الأول تحديدا في الصفحة الثانية عشرة حين أدلى الأب رشيد بتصريحات إلى محافظ الشرطة سي أحمد: "لا أعرف... لا أعرف ماذا حدث... حينما عدت إلى البيت حوالي العاشرة ليلا، وجدت نبيل... وجدته جالسا في الصالون، على ركبتيه دفتر وفي يده قلم، بمجرد أن رآني أغلق الدفتر بحركة فظة، لم يرد على سلامي، التفت إلي، نظرة سريعة، ثم أدار وجهه كما لو أنه كان يخفي شيئا ما، أحسست بالارتباك في حركته"[2].

[1] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 162.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 12.

فمن الواضح في هذا المقطع ورود بعض المؤشرات التي توحي بقدوم الكارثة...، إنه مشهد اللقاء الأخير للأب وابنه، يضيف رشيد: "ولكن هذا المساء لم ينبس بكلمة، وقف والتحق بغرفته بعد قليل، وأنا بالمطبخ، سمعته يقرأ القرآن بهمس مسموع كعادته،... بعد قليل سمعت صرير الباب وعرفت أنه خرج..."[1]، "أخذت كتابا من كتب نيتشه العظيم ورحت أغرق فيه هواجسي... لم أعرف كم مر من الوقت، ربما قرأت أكثر من عشر صفحات، حينما روعني دوي طلقة رصاصة..."[2]، "... صرخت: نبيل... نبيل... كان الجسد ملطخا بالدماء..."[3]، ليقفز السرد بعدها وفي الفصل الرابع أين عاد السادر بلسان عبد القادر بن صدوق دائما إلى قصة نبيل، ويشرع مباشرة في سرد أحداث ومراسيم الدفن "اليوم دفنا نبيل بعد صلاة العصر..."[4]، وقد جاءت فترات الحذف هذه مصحوبة بحكايات ثانوية، ولذلك فإن تركيب والتحام أجزاء هذا المشهد لم يكن سهلا من أول قراءة، ومع سرعة الإيقاع السردي يتعذر وصول الصورة بوضوح مما يجعلنا في كل مرة نجتهد في تركيب سيناريو جديد يربط بين أجزاء الصورة المتقطعة وطبعا هنا "سيتيح للكتاب تجاوز فائض الوقت في السرد ويسهل عليه ترتيب عناصر القصة في استقلال عن الخطية الزمنية المهيمنة على السرد"[5].

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] نفسه، ص 14.

[4] نفسه، ص 48.

[5] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 163.

تزداد مساحة الحذف وقفزات السرد لما نصل إلى الفصل الثامن أين بدأت خيوط الجريمة تتضح وكان ذلك عبر مذكرات نبيل التي كانت بحوزة المحامي عبد القادر بن صدوق وحتى هذه المذكرات حوت حذوفا كثيرة منها ما يتعلق بحكاية نبيل وكيف عصفت به ريح الطغاة إلى الهاوية، ومنها أيضا ما تعلق بعلاقته وأسرته وخاصة والده رشيد كالأسباب التي جعلته يكره والده ويرغب في قتله...، كانت أول صفحة بتاريخ: الجمعة 4 فيفري ثم توالت بعد ذلك التواريخ على الترتيب: (الثلاثاء 18 فيفري، الإثنين 7 مارس، السبت 12 مارس، الجمعة 18 مارس، السبت 19 مارس، الجمعة 24 أفريل، الخميس 2 جوان، الثلاثاء 11 جوان، الأحد 16 جوان، الجمعة 17 جويلية أي من الصفحة 134 إلى الصفحة 144) من الفصل الثامن، ثم استأنفت قراءة اليوميات في الفصل التاسع إذ جاءت التواريخ: (السبت 23 سبتمبر، الثلاثاء 14 أكتوبر، الجمعة 4 ديسمبر، الثلاثاء 3 مارس من الصفحة 164 – 169)، ليحدث بعد ذلك انقطاع ، حيث روى علينا السارد قصة أخرى بالموازاة مع قصة نبيل وهي قصة اختطاف والده رشيد، وقد دامت مدة هذا الانقطاع ستة عشر صفحة ونصف من زمن الكتابة/القراءة، وساعات غير محددة من زمن القصة، وكان هذا الانقطاع الزمني، كافيا للتشويش على الأحداث الخاصة بقصة نبيل ما يضع القارئ في موضع حرج يتعذر معه تماما بلوغ الصورة إلى مداها .

تواصلت الحذوف الضمنية بعد ذلك خاصة بعد اكتشاف المحامي لوجود صفحات ممزقة: "وأثناء تصفحي، لاحظت أن أوراقا قد مزقت في نهاية الدفتر، وأثر التمزيق حديث العهد، صفحات قليلة تمكنت من عدها... أربع صفحات، من مزقها؟

نبيل؟ رشيد الذي اكتشف سرا لا يريد إفشاءه؟[1]، ثم بعد مواصلة قراءة الصفحة الأخيرة التي ذكر فيها الشعر والسنة (أوت 92)، بخلاف التواريخ السابقة التي سجل فيها اليوم والشهر فقط، الآن بدأت الصورة تعود تدريجيا، إذ أن التواريخ [4 فيفري، 18 فيفري، 07 مارس، 12 مارس، 18 مارس، 19 مارس، 24 أفريل، 02 جوان، 11 جوان، 16 جوان، 17 جويلية، 23 سبتمبر، 14 أكتوبر، 04 ديسمبر]، كانت من عام 91، في حين أن تاريخ [03 مارس، أوت 92]، كانت من عام 92، كما نلاحظ أنه لم يورد ذكر السنة الميلادية كاملا، بل اكتفى بذكر جزء منها، ذلك أن الجزء الثاني (1900م) وهو متضمن في الحكاية أساسا وهو زمان الأزمة (فترة العشرية السوداء) وخاصة فترة الانقلاب الرئاسي بين بن بلة، وبومدين، ثم زروال، ثم إن سرعة توالي التواريخ المتلاحقة تحلينا إلى الفترة التي كان فيها نبيل في عطلة غير منشغل بالدراسة ولذلك انكب على تدوين مذكراته، في حين يشير تباعدها إلى فترات الدراسة أو انشغاله، ورفقائه خاصة ياسين...

بقي سر مقتل نبيل لغزا محيرا لعبد القادر بن صدوق "كانت هذه آخر الصفحات المكتوبة زودتني هذه اليوميات بمعلومات كبيرة عن أفكاره وأصدقائه، ولكنها بقيت خرساء عن ظروف وملابسات مقتله، تناولت الدفتر من جديد، ودققت في أثر الصفحات الممزقة، من مزقها؟ هل مزقت بعد أن ملئت باعترافات حرجة؟ أم لاستخدامها لأغراض لا علاقة لها بالموضوع، كيف لي أن أعرف؟ سأحدث رشيد ربما

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 185.

عثر عليها وسط أغراض ابنه"[1]، ولكنه لم يفاتح رشيد عن الصفحات المفقودة من الدفتر اليومي لنبيل، فالظروف لم تسمح له بذلك، ولذلك نتصادف مجددا هنا بحذف ضمني آخر ولكنه مفترض كما يسميه جينيت "وليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة..."[2]، وهذا النوع من الحذف صعب الإدراك "لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل أحيانا تستحيل موضعته في موقع ما"[3]. يدخل في هذا النوع كذلك البياضات المطبعية التي تعقب انتهاء الفصول، فقد كان رشيد متواجدا في المستشفى مع زوجته نصيرة ثم نجد المحامي عبد القادر بن صدوق في الفصل الأخير (الثاني عشر) يكتشف سر مقتل نبيل ويفك هذا اللغز المحير، وذلك بعد إيجاده لإحدى الصفحات المفقودة، وهو ما جعلنا نتساءل: كيف وصلت هذه الصفحة إلى عبد القادر؟ إن لم يكن هناك لقاء مفترض بينه وبين رشيد، يصعب تحديده الزمني ولكنه موجود أشارت إليه مساحة البياض التي تركت في الفصل الحادي عشر وامتدت جزء من الفصل الثاني عشر "الجمعة 28 سبتمبر العاشرة ليلا...".

اللعنة على هذه الحياة... اللعنة... اللعنة...، ماذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول اقتله، إنه كافر وزنديق... اقتله تتقرب به إلى الله وتضمن مكانا في الجنة..."[4]، ثم

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 194.

[2] بحراوي حسين: بنية الشكل الروائي، ص 164.

[3] كحال بوعلي: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 20.

[4] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 224.

"اقتله... لا أقتله... لا أقتله... وياسين ينتظرني... ما أقول له؟ رأسي يغلي، بصري مشوش... سأخرج حالا... لا أستطيع البقاء هنا... لا أستطيع..."[1].

يعود بنا هذا التاريخ وبالتحديد التوقيت الزمني (العاشرة ليلا) إلى البداية في الفصل الأول تحديدا في التصريح، الذي كان قد أدلى به رشيد بن غوسة إلى محافظ الشرطة سي أحمد "...حينما عدت إلى البيت حوالي العاشرة ليلا وجدت نبيل...، وجدته جالسا في الصالون... بعد قليل سمعت صرير الباب وعرفت أنه خرج..."[2]، لم يتحدد زمن الوفاة بدقة في البداية ولكنه يقدر بأكثر من عشر صفحات من قراءة كتاب "... لم أعرف كم مر من الوقت، ربما قرأت أكثر من عشر صفحات حينما روعني دوي طلقة رصاصة..."[3]، وبعد اتخاذ رشيد قرار الخروج لمعرفة الأمر واعتراض زوجته له خشية أن يكون كمينا نصبه إرهابيون يتربصون به إذ أجابها: "لا تخافي إني كنت خارج الدار قبل ساعة فقط"[4]، فبعد تتبعنا واقتفاءنا أثر الثغرات والإنقطاعات الكثيفة في التسلسل الزمني وجدنا أن وفاة نبيل كانت في حدود الساعة الحادية عشر ليلا أي بعد خروجه من البيت في حدود العاشرة ليلا مما يعني كذلك فارق زمني يقدر بحوالي الساعة من زمن القصة وصفحتان من عمر السرد فترة قد تمثل مدة مكوثه في غرفته وإكماله لكتابة آخر صفحة من المذكرات، ثم قراءته القرآن بهمس مسموع...، قبل أن يخرج إلى الساحة ويقرر الانتحار "...نعم لقد انتحر نبيل لأنه رفض قتل أبيه، صوب الرصاصة المخصصة

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 228.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] نفسه، ص 13.

[4] نفسه، ص 14.

لرشيد باتجاه صدره، رفض أن يعود إلى ياسين بدون تنفيذ المهمة، أي سيطرة روحية كان يمارسها عليه ياسين؟ عجز عن مناقشته ورفض المهمة القذرة التي كلف بها لنبيل شخصية هشة، وهو خجول إلى حد الخضوع المطلق لهيمنة ياسين"[1]، فعلا توفي نبيل في يوم الجمعة 28 سبتمبر حوالي الحادية عشرة ليلا.

كانت مهمة السرد شاقة ومتعبة في جمع ولم شتات ومتفرقات هذا المشهد نتيجة للإيقاع المتسارع والمضطرب أحيانا، ولكن السارد قد تحكم فيها بفضل تقنية الاسترجاع التي مكنته من الربط بين الأحداث (الماضية والحاضرة)، متخفيا تحت قناع اللغة، تاركا فجوات عديدة للقارئ كي يملأها حتى تكتمل صورة العمل.

2- التواتر السردي:Fréquence narrative

يعرّف "جينيت" التواتر السردي بأنه "علاقات التواتر والتكرار بين الحكاية والقصة[2] وتحدد قيمة التواتر في كيفية وقدرة السارد على تكرار الأحداث السردية في الحكاية والقصة بحيث يمكن لأي حدث من الأحداث بأن يقع، وأيضا أن يتكرر وقوعه مرة أخرى وهذه "الظاهرة شبيهة بالتي يفرضها الوصف"[3]، أي أن الوظيفة التي تنهض عليها الحكاية الترددية، كتلك التي يقوم بها الوصف باعتبار أن هذا الأخير "يصدر في أغلب الأحيان عن تكديس سمات ترددي"[4]، ووفقا لذلك نمير بين ثلاث أشكال من التواتر:

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 228.
[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 126
[3] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص 260.
[4] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 132.

2-1- التواتر الانفرادي/التفردي Fréquence Singulatif

وهو أن يروى مرة واحدة ما وقع مدة واحدة، حيث نجد نصا واحدا يروي في الحكاية مرة واحدة ما حدث في القصة مرة واحدة وصيغته (ح1/ق1)[1].

وهذا النوع من التردد لم يكن له حضور قوي في الرواية لأنها قامت على الاسترجاع ومع ذلك يمكن أن نمثل له بالمشهد الذي استرجع فيه المحامي عبد القادر قصة الشيخ وابنته في الفصل الثاني، والذي كان قد تولى قضية طلاقها منذ أزيد من خمس سنوات، أثناء لقاءه به صدفة أمام المحكمة، فهذا الحدث – ولأنه ثانوي – تمثلت وظيفته في ملأ لحظة الانتظار أو كالمشهد الذي ورد ضمن المقطع الاسترجاعي لوالدة يوسف عياشي وهي تسرد له قصة حياة والده وجده كما روتها لها جدته في الفصل التاسع.

يظهر تأثير الحكاية التفردية ضعيفا على مستوى السرد، بما أنها حكاية ثانوية ولذلك جاء الإيقاع سريعا (على مستوى القراءة)، بحيث لا تلتفت القراءة إلى الحدث أو الفعل الدسيس فيه، ولكن هذا لا ينفي عنها الوظيفة الدرامية التي تضفيها على الحكاية أو الرواية عامة، ذلك أن "استحضار حدث سابق في حاضر السرد كأنه يتراجع إلى العلة التي أنشأت الحدث الحاضر فتعمل فيه عمل التذكير "Rétrospection"[2]، وبالعودة إلى السياق الذي ورد فيه المقطع التفردي الأول "قصة الشيخ وابنته)، السياق

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 130.

[2] ينظر، مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 2010، ص 96.

الذي تحدث فيه عن فساد الأنظمة الحاكمة وعلى رأسها قطاع العدالة من خلال إدراج هذه القصة التي لم يأخذ العدل فيها مجراه الحقيقي فلا زالت هذه الأسرة تعاني التشتت والتهميش... وبعد أن كشف الفساد، وفشل نظام الحكم من الجانب السياسي والتاريخي والاقتصادي وحتى الثقافي والإيديولوجي، ها هو الآن يسلط الضوء كذلك على الجانب الاجتماعي، وبهذا يكون قد أعطى لنا صورة شاملة للأوضاع التي آل إليها المجتمع، والتي استحالت معها الحياة مما ينبأ بانفجار بركاني قريب لا محال، وفي كل هذا كانت الشخصيات هي من تعبر عن أفكارها وعرض أسباب الأزمة بعينها هي. وكما تراها هي، ولذلك اعتبر ميخائيل باختين "Mikhail Bakhtine" "أن التعدد اللغوي المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه)، هو خطاب الآخر في لغة الآخر، وهو يعين على تكسير التعبير عن مقاصد الكاتب، وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت إنه يخدم بتأن متكلمين ويعبر عن نواياهم المختلفة..."[1]، ومحمد ساري لم يحطم منظورات شخصياته، بل كان يتحفى بقناعها حتى يقنعنا بآراءها، كما احتفظ بأفق تواجده كمتلق خارجي أعلى "Exotopie Supérieur"[2].

وينعكس هذا على الإيقاع النفسي للقارئ الذي يتلون وينفعل ويتفاعل مع كل توتر فمثل هذه المشاهد تفردية تستدعي أكثر من قراءة واحدة للعمل لمعرفة وظيفتها داخله.

[1] Mikhail Batktine, Du discours romanesque in : Esthétique et théorie du roman, Traduit du Russe par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978, p144.

[2] باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987، ص 60.

وأما على مستوى النص (الكتابة)، وبما أن المشهد السابق يعرض الوقف أو التوقف الذي يعني تمطيط الزمن السردي، والابتعاد عن السرد الأول أو الحكاية الأولى مما يخلق لنا نوعا من التواتر البطيء نسبيا، سواء أكان الوصف حسيا أو معنويا فإن "الإبطاء في هذه الحالة لا يقدم الأحداث، وإنما يفلسف ما فيها من مواقف ومشاعر، إنه يعرضها على العين الداخلية للقراءة"[1]، إذ ينتقل الإيقاع الوصفي تدريجيا من المستوى البطيء إلى مستوى أكثر تواترا عندما يوصل بحلقة السرد الموالية.

كما يمكن أن يروى عدة مرات ما وقع أكثر من مرة، أي أن هناك عدة نصوص تروى في الحكاية عدة مرات ما حدث في القصة أكثر من مرة وصيغة هذا الشكل (ح ن/ ق ن)، وهذا النوع من التكرار التفردي ورد بصورة مكثفة خاصة في المشاهد التي تضمنتها مذكرات أو يوميات نبيل، وبالتحديد مشهد طرده من الثانوية والذي تكرر في القصة أكثر من ثلاث مرات وكذلك الحكاية:

"الثلاثاء 18 فيفري: اليوم طردني معلم الفيزياء من القسم..."[2].

"السبت 12 مارس: طردونا اليوم جميعا، أقصد جميع الملتحين..."[3].

"الجمعة 18 مارس: رفضنا حلق اللحي، ورفض المدير السماح لنا بالدخول..."[4].

[1] مونسي حبيب: التردد السردي، ص 90.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 135.

[3] المصدر نفسه، ص 136.

[4] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 137.

كما تمثل هذا النمط أيضا في تلك الزيارات المتكررة للصحفي يوسف عياشي لبيت المحامي عبد القادر بن صدوق، وكذلك زيارة هذا الأخير لبيت صديقه رشيد، وعموما فإن هذا "النمط الترجيحي التفردي لا تتعدى فيه تكرارات الحكاية تكرارات القصة، بل تتوافق معها"[1].

وفي ظل مشهد الطرد المتكرر انعكست مشاهد نفسية تتوالد معها ألوان من المشاعر المتضاربة والمضطربة، بما في ذلك الحقد والضغينة للنظام خاصة لدى كل من ياسين ونبيل، أو الخوف والتمرد؟ الخوف عند نبيل من اكتشاف الأب رشيد أمر تغيبه (طرده) من المدرسة، والتمرد عند ياسين الذي لم يكن لسلطة الأب مانع من إيقاف عنفه، وكل ذلك عجل من انقطاعهما وتركهما للدراسة، وزاد من تمسكهما بمبادئهما في الإيمان بتأسيس دولة الخلافة الإسلامية أي الدخول في المواجهة وبالتالي نقل الصراع من المستوى الداخلي إلى المواجهة الخارجية.

2-2- التواتر التكراري: Fréquence Répétitif

أي أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، أو بتعبير آخر أن يروى ما حدث في القصة مرة واحدة، مرات عديدة من الحكاية وصيغته (ح ن/ ق1)[2].

إننا نستطيع الجزم بأن هذا النمط هو الذي بنيت عليه كل المقاطع أو الفصول في هذه الرواية، ذلك لأنه يقوم على الاسترجاع والعودة إلى الوراء لإعادة ذكر ما سبق

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 130.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 131.

سرده عن طريق التذكر، أو يعيد ذكر الحدث من وجهات نظر مختلفة وبأسلوب مغاير مثل المقاطع التي كان يعود فيها المحامي عبد القادر إلى ماضيه، وإلى طفولته تحديدا، ليروي لناقصة معاناته هو وأسرته (مرض والده، ثم أخته، وبعد وفاة أخوه الأكبر الميلود...).

وهذه الحكاية الترددية كان لها وقع خاص في نفسيته، إذ أنه كلما يتذكرها يستبد به القلق والتوتر والانقباض، إن هذه الاستردادات التكرارية استدعتها مثيرات خارجية وداخلية كتداعيات لمواقف أخرى مشاكلة ومشابهة، فحديثه عن والده مثلا جاء بالموازاة وتشاكلا مع حديث صديقه رشيد بن غوسة عن والده كذلك، الذي تختلف صورته في ذاكرته عن تلك الموجودة بذاكرة المحامي، الذي كلما عادت به الذكرى إلى هذه الأحداث إلا وانباته هستيريا مفاجئة لينهض مستنفضا منها فارا من هذا الماضي الأسود الذي صار ظلا لا يفارق حاضره، وحينذاك يكون لنا من القراءة ووفقا للسياق الجديد للموقف، تفسير مفاده أولا تهربه من الارتباط وتأسيس أسرة أو عائلة ظنا منه أنها تقييد لحريته رغم أنه أصبح محام مشهور له كل متطلبات العيش الرغيد لا شيء في ذاكرته اسمه "أسرة أو عائلة" سوى لقطات مؤلمة، صورة أب مريض بسعال حاد مهدد على حصير مقمل... وأخت تعاني هي الأخرى من مرض الصرع...، أخ غائب طوال السنة لا يحضر إلا كضيف.

وربما هي راجعة كذلك لكثرة اطلاعه على قضايا ومشاكل أسرية كثيرة بحكم المهنة كالطلاق والتشتت الأسري كما حل بصديقه رشيد، كل هذه العوامل شكلت حواجزا مانعة في الاستقرار وبناء أسرة متماسكة ومثالية، هذا من جهة، ومن جهة

أخرى كانت هذه المحطات الاسترجاعية، وفي كل مرة تدفع بعبد القادر بن صدوق إلى تحقيق طموحاته وآماله، وكانت المحاماة هي السلم الذي أطل منه عبد القادر على عالم النجومية والأضواء والتميز.

المبحث الثالث: الصيغة السردية "Mode narrativité ".

يطلق اسم "الصيغة" "على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل"[1].

يتبنى جينيت هذا التعريف الذي ورد في قاموس "ليتريه" بالمعنى النحوي قائلا: "إن هذا التعريف الملائم لا غنى لنا عنه البتة هنا، فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يروي وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط هي التي تشير إليها مقولة "الصيغة السردية""[2]، أولى "جنيت" اهتماما بالغا لمفهوم الصيغة جاعلا منها الخلاف الجوهري بين السرد والسيمياء، لأنها الخاصية الأساسية وليس المحتوى، فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسد من خلال أية صيغة تمثيلية"[3].

فالصيغة السردية إذا هي الكيفية التي يعتمدها السارد في تقديمه لمادته الحكائية، ويتضح من العنوان أن هذه الرواية التي بين أيدينا، توحي بتعدد الساردين والحكايات أيضا، وهنا نتساءل: هل اقتصر فعل الحكي فيها على حكي الأحداث، أم على حكي الأقوال، أم أنه جمع بينهما؟ ثم ما هو موقفه من الأحداث؟ وما موقعة من ذلك كله؟

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 177.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] G. Génette, nouveau discours du récit, seuil, paris, 1983, p12.

يستند جينيت في تنظيم الخبر السردي إلى شكلين من مكونات الخطاب:

1- المسافة "Distance":

وفي هذا المستوى وجد جينيت أن هناك صيغتين للسرد مستندا إلى آراء أفلاطون وهما[1]: إما أن تكون قصة خالصة (Récit Dur): ويكون سرد الأحداث فيها بطريقة مباشرة من السارد، دون أن يحاول إقناعنا بان هناك أحد غيره يتحدث، وإما أن تكون محاكاة: ويكون فيها سرد الأحداث بلسان الشخصيات، كما يحاول السارد إيهامنا بأنه ليس هو المتحدث، ومن هنا قدم مظهرين للحكي معتمدا كذلك على مصطلحي، العرض والقول (Showing/telling): 1/ حكي الأحداث Récit » « d'évènements، وحكي الأقوال « Récit de paroles ».

إذ يعتمد السارد في تقديم المادة الحكائية وبطريقة التناوب بينه وبين الشخصيات على محكي الأحداث أو الأفعال، وعلى محكي الأقوال بنسب متفاوتة، إلا أننا وفي معاينتنا للمشهد في كليته نجد أن عناية السارد تركز على محكي الأفعال مقارنة بمحكي الأقوال، الذي نجده يستقل بالمقاطع التي حوت مشاهد حوارية بين الشخصيات ذلك "أن الأفعال أساسا إما تكون سابقة الأقوال، فيكون القول تبريرا لها، وإما أن تكون تالية للأقوال، فيكون القول مسوغا لها"[2].

[1] G. Genette, figures III, p 186.

[2] مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم، ص 74.

1-1-حكي الأحداث Récit d'événements :

وهو تقديم مجموعة من الأحداث على لسان راو، قد يكون إما شخصية من الشخصيات، أو طرف غير مشارك في هذه الأحداث، وعليه فهو مرتبط بمسافة الراوي وما يسرد من أحداث، فكلما كثر حضوره قلت كمية الإخبار لقصة خالصة، وكلما قل حضوره كثرت كمية الإخبار (محاكاة).

كما يعبّر حكي الأحداث عن القيام بالفعل مع القدرة والتفاعل بين الذات والآخر، جاءت نصوص حكي الأحداث في رواية "القلاع المتآكلة" عبارة عن عرض مطول لماضي الشخصيات من قبل السارد مثل ماضي: المحامي عبد القادر بن صدوق، رشيد بن غوسة، نبيل...

اهتم السارد بحكي الأحداث بنفسه وعلى لسان الشخصية البطلة (المحامي عبد القادر بن صدوق) بصيغة المتكلم من بداية الحكي إلى نهايته، أي أن حكي الأحداث ورد كذلك ضمن حكي الأقوال عندما تولت الشخصيات عملية السرد:

"...كان علي أن أقوم بتربص لمدة سنة كاملة عند أحد المحامين قبل أن يسمح لي بممارسة المهنة في البداية..."[1]، "...شاركت اليوم في مظاهرة صاخبة بشوارع العاصمة، تغيبت عن الدراسة، وذهبت مع ياسين باكرا، أخفيت قميصي داخل محفظتي خوفا من أن يراني أبي..."[2].

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

تقصّد المؤلف في هذه الرواية عملية نقل الأحداث بلسان الشخصية بنفسها حتى يضفي على الكلام صبغة الموضوعية، إضافة إلى الإيهام بواقعية الأحداث، وبالتالي تكون المشاهد التي صورها أقرب إلى المتلقي نتيجة للاحتكاك المباشر بالحدث، بل يصبح القارئ في قلب الحدث حيث يتم التفاعل بين فاعل حاضر وخطاب ماض.

إن العلاقة القائمة على التعارض بين المحاكاتي والقصصي، تحيل إلى تحديد زمني أي السرعة السردية، وما دامت كمية الأخبار هي عموما في علاقة عكسية مع سرعة الحكاية، كما تحيل من جهة أخرى إلى درجة حضور المقام السردي أو بتعبير "جينيت" "وجه من وجوه الصوت"[1]، وفي حالة هذا التظاهر، كما يسميها أفلاطون، بأن السارد ليس هو من يتكلم أي أن صوت السارد يمتزج بصوت الشخصية، كما هو الحال بالنسبة لمحمد ساري مع شخصية المحامي، وهنا يكون السارد أكثر شفافية في القص، كما يمنح المشهد القوة في الظهور، والهيمنة في السرد.

"ولن نقول هنا، إن هذا السارد يدع القصة تقص نفسها، ولن نقول أيضا أنه يقصها دون أن يهتم بالخضوع لها، فليست القصة هي المقصودة، بل "صورتها"، أثرها في الذاكرة"[2].

تضمن حكي الأحداث حكي الأفكار، أين يمتزج صوت السارد بحكي الشخصية وبالتالي يكون الفعل من خلال تفكير الشخصية أو ما يدور بذهنها، كهذا المقطع الذي يسترجع فيه المحامي عبد القادر للحظات التي كانت تجمعه بأصدقائه "بحانة

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 182.

[2] المرجع نفسه، ص183.

الخيّام"، والإغراق في الشرب وإفراغ الهموم هروبا من الواقع المر الذي نكد عيشهم: "... سهرة أمس قضيتها برفقة ندمائي في حانة سي شعبان القبائلي...، ألتقي برشيد، عبد العزيز الصيدلي، الربيع أستاذ العربية...، عبد الله رائد الجيش المتقاعد لنعزف أوجاعنا ومرارتنا في كؤوس من البيرة والنبيذ إن ما يجمعنا ويغذي جلستنا هي هرمونات الشكوى الدائمة من الحياة الخاصة والعامة نحن الآن في خريف العمر، ومعظم أحلامنا الرائعة التي رافقت حماس السنوات الأولى للاستقلال تبخرت، بل ومسخت إلى كوابيس تنخر أحشاءنا قبل عقولنا..."[1].

وكانت وظيفة هذا الحكي تزودنا بمعلومات عن الشخصية البطلة، إذ صور العلاقات الاجتماعية التي تربطها بالآخرين وهذا ما يطلق عليه في الفن السينمائي "بالتنميط – Typage"، أي بتقديم أشخاص متميزين، تساعدنا خصائصهم الخارجية (الأجسام، الملابس، السلوك...) على مماهاتهم فورا مع جماعة أو مع طبقة اجتماعية ما"[2]، استطاعت شخصية عبد القادر بن صدوق أن تشق لنفسها طريقا نحو الشهرة والمكانة بفضل إرادتها القوية وصمودها وتحديها الصعاب والظروف القاهرة، فالأشخاص المذكورة أسماءهم في المقطع السابق ينتمون إلى طبقة اجتماعية مثقفة تمثل كذلك شرائح مختلفة (التعليم، الطب، الأمن، المحاماة...).

وهي كلها قلاع تنهض عليها الدولة، كان للتحقيق (المحاماة) دور كبير في تجلية الصراع الداخلي فيها وفيما بينها ورفع بصمات التآكل عنها، خاصة وأن المحامي عبد

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 26 – 27.

[2] ماري ميشال – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السيمائية، تر: فائز بشور، ص 104.

القادر كان على مسافة جد قريبة منها، وبهذا ينسجم العنوان مع النص (المضمون) وتتكشف علائقه.

1-2-حكي الأقوال Récit de paroles:

يقف السارد هنا بين الحدث وأقوال الشخصيات، من خلال نقله لأقوال الشخصيات وفق صيغة سردية خاصة، وبحسب مسافته من هذه الشخصية أو تلك ويكون نقل الأقوال مباشرة على لسان الشخصيات، أو إدماج هذه الأقوال ضمن خطاب السارد.

وكانت رواية "القلاع المتآكلة" قد قامت على هذا النوع من الحكي أكثر من النوع الأول (حكي الأحداث)، وتجلى ذلك كثيرا في المقاطع الحوارية خاصة منها ما دار بين المحامي عبد القادر بن صدوق والمحامي سي الناصر، أو بين صديقه رشيد بن غوسة...

وقد تنوع حكي الأقوال بين حوار وأفكار ومونولوج كشف عن ماضي الشخصيات، أفكارها وتطلعاتها وهو ما وجد بصورة مكثفة في قصة كل من: المحامي عبد القادر بن صدوق، نبيل، رشيد بن غوسة، وفي حالة استلام الحوار دور الهيمنة في المشهد، يتراجع السرد، ويكتفي السارد حينها بدور المنظم لحوار السرد المشهدي "Récit Scénique"، مثل ما جاء في الفصل السادس، الذي افتتح بالحوار مباشرة في مشهد التحقيق الذي فتحه محافظ الشرطة سي أحمد مع رشيد بن غوسة[1]:

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 90.

– قضية المرحوم ابنك معقدة، يا السي رشيد.

حط محافظ الشرطة، سي أحمد، الملف الذي كان يتصفح أوراقه وثبت نظره في وجه الأب المفجوع، الجالس بجانبي مقابل المكتب العريض...

أضاف المحافظ بصوت حازم:

– لقد أثبتت تحرياتنا أن المسدس الأوتوماتيكي الذي وجد في يد ابنك ملك للشرطي المغتال قبل أربعة أشهر في سوق المكسيك.

– قال رشيد:

– قلت لك أول أمس إن هؤلاء الكلاب قتلوه، وتركوا المسدس بين يديه لغرض ما.

وجاء التمهيد لهذا المشهد في نهاية الفصل الرابع في المقبرة أي بعد الانتهاء من مراسيم دفن نبيل حينما طلب سي أحمد محافظ الشرطة من المحامي عبد القادر مرافقة رشيد بن غوسة إلى مكتبه لفتح التحقيق بطريقة حوارية كذلك، وهو ما يؤكد أهمية الحوار المباشر / الديالوج / Dialogue الذي يعمل على توليد الأحاسيس ضمن المشاهد نظرا لدرجة قربه من الواقع.

ولذلك فقد عد من أخطر الصيغ الكلامية، ثم "إذا كانت الحركة تمثل الوجه الصامت من المشهد، فإن الحوار فيه يرفع الوجه الناطق الذي يعطي للأفعال والأحاسيس بعدها التواصلي"[1].

نلمس من كلام المحافظ خطورة القضية التي بين يديه لأن التحقيق كان قد كشف عن قضية أخرى لها علاقة مباشرة بموت نبيل فالسلاح الذي كان بحوزة نبيل هو نفسه سلاح الشرطي المغتال قبل أربعة أشهر في سوق المكسيك، اتهام خطير يوجه لنبيل الآن بعد أن وري التراب.

وهكذا تتحول شخصية بيل من الضحية إلى المتهمة، ولأنها تحمل موضوع قيمة (سلاح الجريمة / عقدة القضية) فقد أريد لها أن تتبادل الأدوار وبالتالي استمرار الحدث: "إن الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق)، لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات المتنوعة التي كانت هذه الشخصية فاعلا فيها وسندا لها"[2]، فشخصية نبيل لم يظهر لنا السرد تأثيرها على الحدث الرئيس للقصة إلا بعد الوفاة أي بعد اختفاءها عن مسرح الأحداث، وفي كل هذا كان السارد مؤطرا ومنظما إذ يعطي الكلمة للشخصيات وهي تتبادل أطراف الحديث، إلا أنه وفي أحيان أخرى يتخلى عن هذا الدور ويترك شخصياته تتبادل الحوار مباشرة، فعبارة من مثل قول رشيد بن غوسة خاصة بعد مقتل ابنه،

[1] مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم، ص 74.

[2] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: بن كراد سعيد، تقديم عبد الفتاح كليتو، دار كرم الله، ط 2012، ص40.

وخصوصا بعد علمه أنه كان هو المستهدف بالقتل: "أنا الذي سيزرع الرعب في صفوف هؤلاء الدراويش"[1]، فلا يوجد من فرق آخر بين المنطوق الحاضر في النص، والجملة التي يخمن أن البطل تفوه بها، غير الفروق التي تنجم عن المرور من الشفوي إلى المكتوب، إن السارد لا يروي جملة البطل، بل لا نستطيع القول بأنه يقلدها: إنه ينسجها ثانية[2].

وفي هذه الحالة نسجل تقارب، بل تطابق بين زمن القص وزمن الحكاية، وتتقلص تلك المسافة الزمنية بين المحاكاتي والقصصي.

كما جاء حكي الأقوال ضمن حكي الأفكار، وذلك عندما تسرد الشخصية ما يدور بذهنها، وهذا النوع من الحكي (حكي الأفكار) يمثل علاقة الشخصية بذاتها، وقد تجلى ذلك عند استرجاع عبد القادر بن صدوق ما حكاه له صديقه رشيد بن غوسة عن تفاصيل اعتقاله أيام كان في الجامعة ينشط في نقابة للطلبة: "... أتذكر أني كنت عنده في البيت، لهذا وصل حديثه إلى مسمع ابنه نبيل، ما زالت نبرته المليئة بالغضب والضغينة تملأ أذني كأنني أسمعه الآن..."[3].

إن الشخصية الساردة هنا تسرد معاناة صديقها من خلال ذهنها، وعبر استرجاع ذاكرتها، كما يكشف عن أفكار وتوجهات شخصية رشيد، وحتى يكون

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 230.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 184.

[3] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 169.

القارئ كذلك مهيأ لنقبل أفعالها وحتى ماضيها، كما يمكن أن نميز هنا على مستوى حكي الأقوال بين ثلاث حالات[1]:

1-2-1- الخطاب المسرود (Discours narrée):

وهو الخطاب الذي ينقل فيه السارد أقوال الشخصية ويحللها، ويكون ذلك بتقديم المضمون فقط، والتخلي عن عناصر كلام الشخصية، وهذه الصيغة هي الأبعد مسافة لتميزها بالاختصار ولذلك يرد هذا النوع في حكي الكلام بصورة قليلة حيث يكتفي السارد بنقل مضمون كلام الشخصيات، منه ما ورد في المقال الصحفي الذي نشره "يوسف عياشي" في الجريدة الأسبوعية حول اختفاء بعض الشبان من قرية عين الكرمة، والذي نقل المحامي عبد القادر بن صدوق مضمونه: "...يذكر في مقاله أن بعضهم التحق فعلا بالجبال للانضمام إلى الجماعات الإسلامية المسلحة هروبا من المداهمات الليلية لمتواصلة لقوات الأمن..."[2]، وعناية السارد بنقل المضمون لا تخلو من غاية، فهو وإن يشير إلى أهميته في سياق القصة الأصلية، فإنه لا يكتفي بصياغة تلك الأهمية في السرد وحسب، وإنما ليظهر الجديد فيه أيضا، هذا الجديد الذي فرضه سياق السرد: السياق الداخلي "الذي يتيح لنا قياس درجات العواطف التي تبثها شخصيات السرد، فلا نتخيلها انطلاقا من سياقنا الخاص، بل نتمثلها على النحو الذي عايشها أصحابها في آنهم ذلك"[3].

---

[1] G. Genette, figures III, p 186.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة ، ص ص 23 – 24.

[3] مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، ص 56.

إن الجدة في المضمون السابق تكمن في كونه "المرتكز" الذي قام عليه السرد، وهو الحدث الرئيسي ككل وإليه تنشد كل خيوط القصص الأخرى (نبيل، محافظ الشرطة سي أحمد، عبد الكريم، ياسين...)، وقد أنيطت للمحامي عبد القادر بن صدوق مهمة كشف ملابساتها، وهو ما يفسر حضور هذه الشخصية على طول المسار السردي ومنذ بداية الحكي إلى نهايته، ومهما كانت مسافة قربها أو بعدها عن الأحداث، وربما تكون هذه أخطر قضية يستلمها المحامي عبد القادر في مشواره بالمحاماة.

وأحيانا أخرى يختار السارد حكي الأفكار بدلا من حكي الأقوال، وذلك في شكل مونولوج "Monologue" أو خطاب داخلي، "... أطرقت برأسي لثواني أفكر في هذا الاقتراح الغريب، أهي طريقة لاستدراجي وقتلي؟ لا... أنا محام، وليست لي عداوة معهم، هم يحترمون المحامين لأنهم دافعوا عن شيوخهم يوم زجت بهم السلطة العسكرية في السجن وكنت واحد منهم"[1]، "قلت في نفسي أهذا وقت هذه الحكايات يا رجل؟ ربما كنت أنت متعودا ومحصنا ضد الخوف أما نحن فلا..."[2].

إنه تمثلٌ للحظة التي تنقسم فيها الذات المتكلمة قسمين "كي تتعمق في وعيها الباطني لتدرك العالم الخارجي الذي يحيط بها..."[3]، إذ بدت لنا شخصية المحامي من الخارج شخصية قوية، طموحة، شغوفة بالحكم، صامدة في وجه قساوة الظروف، ومن

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 220.

[3] الغرابي الجيلالي: عناصر السرد الروائي رواية "السيل" لأحمد التوفيق أنموذجا (دراسة سردية)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2016، ص 59.

خلال المقطعين السابقين، نقلنا الحوار الداخلي إلى عمق شخصية عبد القادر بن صدوق ليكشف لنا عالمها الداخلي في خضم الأحداث الدامية المتتالية، والتي أوجست خوفا في ذاتها يزداد وقعه كلما ازدادت سرعة هذه الأحداث وتلاحقت، إنها الحركة الخفية لهذه الشخصية تظهر مع كل حركة تقربها من الخطر ولذلك جاءت حركة هذه الشخصية بطيئة في فضاء الرواية عموما، لا تخطو خطوة إلا وتضع لها ألف حساب، إنها تدرك تماما حجم الخطر الذي هي فيه، ولم تبخل اللغة من جهتها أيضا في رصد هذه الحركة، وهي بذلك تطاوع السرد، وتحيك له كل الوسائل لاستظهار كل خفي واستجلاء كل ضامر ذلك ما عبر عنه الفعل "تمددت" في بداية الحكي، فالمد في اللغة: الجذب والمطل، تمدد الرجل: تمطى[1]، الذي يحمل معنى الحركة البطيئة أو الثقيلة.

1-2-2- الخطاب المحول "Discours transposé "

لا يكتفي فيه السارد بنقل أقوال الشخصيات، بل يقوم بتحويلها إلى أسلوب غير مباشر، وإذا ما جعلها في خطابه الخاص مع الحفاظ على المضمون إننا أمام سلسلة من الخطابات، حيث يكون كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر، إذ يعمد السارد فيه إلى تحويل الكلام الأصلي وفق وجهة نظره الخاصة إننا نقترب من مسألة التبئير ويخضعه بذلك إلى ميولاته، يقول عبد القادر بن صدوق في مشهد تشييع جنازة محافظ الشرطة "سي أحمد": "... وصلتني كلمات إمام المسجد حول الحياة والموت والجنة والنار، كلمات تسمعها عند تشييع كل جثمان..."[2]، فالسارد لم ينقل كلام الإمام الأصلي

[1] ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ص ص 396 – 397.

[2] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 222.

وإنما اكتفى بنقل مضمونه، أولا لأنه كان غارقا في بحر من التأملات حول سر إصرار الناس على الدفن في مسقط الرأس وأرض الأجداد؟ فيكون هذا الشرود الذهني قد حال بينه وبين سماع خطاب الإمام، مما جعله يلتقط فقد لبضع كلمات منه حول الجنة والنار والحياة والموت، كما يضمر هذا الخطاب المحول كذلك معتقدات السارد الفكرية خاصة موقفه من الوجود، إذ تلخصت معاني الحياة والموت والجنة والنار عنده في كون أنها مجرد كلمات نسمعها عند تشييع كل جثمان، وهذا النوع من الخطاب يكشف عن الجانب الفكري والإيديولوجي للشخصية.

1-2-3- الخطاب المنقول (Discours rapporté):

ويمثل الدرجة القصوى من المحاكاة ويتميز بأن السارد ينقل كلام الشخصيات مباشرة، نقلا حرفيا بكل خصائصه الأسلوبية والدلالية وهو أكثر الأشكال محاكاة لما هو في الواقع، بحيث يعطي فيه السارد الكلمة حرفيا لشخصياته كما وجد هذا النوع من حكي الأقوال في النمط المسرحي منذ هوميروس، لاعتماده على الحوار والمونولوج.

تجسد الخطاب المنقول بشكل كبير في رواية "القلاع المتآكلة" فهي رواية من النوع البوليفوني Polyphonique، الذي تتعدد فيه الأصوات الساردة، كما تتعدد اللغات والأساليب، شخصيات كثيرة حوتها الرواية، تحكمت في سير الأحداث، سجلت حضورا قويا للخطابات المنقولة حيث يمنح السارد الكلمة مباشرة للشخصية، حتى في المشاهد والمقاطع التي ضمت أحداثا ثانوية وأول نموذج لهذا النوع كان مع عبد القادر بن

صدوق بطل الرواية، كذلك رشيد بن غوسة، نبيل الذي روى قصة حياته اليومية ومعاناته مع أسرته خاصة علاقته بوالده من خلال دفتر يومياته.

يفتك بذلك المشهد حق الصدارة في السرد الروائي من بداية الحكي إذ ينقل الخطاب المباشر المشهد من مستوى الضبابية إلى مستوى التجلي والشفافية، ويصيح القارئ على مقربة من الحدث، بل ينقله إلى حد المعايشة، ثم إن استخدام صيغة المتكلم تثير في القارئ فاعلية التجاوب وقابلية الحوار، كما يظهر حديث الشخصيات وتحاورها، مفارقة زمنية بين سرعة السرد التي تبدو أبطأ وأدنى من كمية الإخبار العليا، ومرد ذلك حتما إلى كثرة المشاهد والوقفات إلى حد صعوبة تحديد بدايتها ونهاياتها، فهناك مشاهد متداخلة ومتشابكة الأحداث في المقابل وعلى طريقة حكي الأحداث تكون السرعة السردية بدرجة أعلى مقابل كمية الإخبار القليلة للسارد من أجل ملء الفراغات التي خلفتها سرعة السرد، وذلك إما حذفا أو تلخيصا واختصارا.

والنتيجة إذا إما مشاهد أو صور جزئية متعددة تأتي بصورة متقطعة ومتباعدة أحيانا تنمو وتتظافر خيوطها في تعاضد وتلاحم لتظهر في الختام صورة واحدة ملتحمة حينا آخر وهو بالفعل ما وجد في هذه الرواية عبر فصولها الإثنا عشرة، فبعض المشاهد استغرقت أكثر من فصل إلى الفصلان أو الثلاث، كمشهد مقتل نبيل فقد مهد له السارد (المحامي) (افتتاح / بداية)، في الفصل الأول وذلك من الصفحة الثامنة إلى الصفحة السابعة عشر معلنا بذلك حجب الستار على تفاصيل نهاية هذا المشهد إلى حين...، ليعود إليه مجددا في الفصل الرابع أي بعد استغراق حوالي الثلاثين صفحة [18 – 48] من عمر السرد أين نجد محمد ساري يعود إلى قصة نبيل ويصور مراسيم دفنه،

الأمر الذي يزيد من تشويق القارئ ويحثه على متابعة القراءة وتتبع واستقصاء تفاصيل هذه القصة، وهذا المشهد الشنيع، كما يمكن أن يكون هذا مؤشرا عكسيا لبداية تسرب الملل والشعور بالضجر وبالتالي عدم متابعة القراءة، وهنا تدخل حنكة المؤلف في الجمع والربط بين أواصل وأطراف المشاهد، والفصول، وبث جسر التواصل بينها، من خلال عنصر الحبكة التي تخلقها بنية النص عموما باكتمال وتعالق عناصره المكانية والزمانية واللغوية والإيقاعية...

هي الرغبة إذا من المؤلف في إعطاء المشهد عبر الإطالة والإبطاء والوقف للسرد كل التغطية من ديكور وإضاءة وحركة وصوت ولون وما إلى ذلك من وسائل الإيضاح ليخرجه في الأخير في شكل لوحة مكتملة الرسم والإيحاء، وحتى يمنح القارئ فرصة المشاركة في تركيب أجزاء هذه اللوحة إذ عمد إلى إخفاء تفاصيلها وتشظيتها داخل النص "يشير المصطلح التشظي éclatement إلى النص الذي تتناثر أجزاؤه في فسحة الكتابة من غير أن يخضع إلى نظام التوالي السببي، وكأن المؤلف يعمد إلى هذه التقنية لإحداث كثير من التشويش في نظام القصة ذاتها، ويوكل أمر التنظيم والإخراج إلى القارئ في نهاية القراءة، في التقنية رمزية إلى العبث الذي يسكن الحياة، ويتحكم في العلاقات والنتائج فيكون النص السردي مماثل له من حيث الشكل"[1]، وفي كل هذا تتأكد دلالة المعاينة والإدراك بالحواس متضافرة حضورا أو استدعاء في تحديد أبعاد المشهد المعاين"[2]. إن الخطاب بهذا الشكل لا يقدم لنا كمية أحداث وإنما يركز على

[1] مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، ص 85.

[2] عليم محمد عبد الفتاح، شعرية المشهد، ص 51.

الكيفية التي تقدم بها هذه الأحداث التي تعمل بدورها على التأثيث للمشهد، ومنه نقول بأن اجتماع أنواع الحكي الثلاث، تسهم وبشكل ضمني فعال ونشيط في تحريك أجزاء وأطراف المشهد إلى جانب عناصره الفاعلة (الزمان، المكان...).

وللتمييز بين الصيغة والصوت أي في تحديد "من يرى؟"، "ومن يتكلم؟" يقترح جينيت كذلك دراسة الخطاب من زاوية "المنظور" ومدى الإسهام في تشكيل الطبيعة السردية داخل المشهد إذ أن عملية التأثيث قد لا يتحكم فيها السارد وحده فقط وإنما تشاركه الشخصيات أيضا، إضافة إلى القارئ.

2- التبئير: Focalisation / المنظور "Perspective".

تعددت المصطلحات حول هذا المفهوم إذ نجد مثلا: وجهة النظر (Point du vue)[*]، أو الرواية (Vision)، المنظور، التبئير، والمقصود منه جعل العنصر أو المكون في خطاب ما بؤرة في الكلام، وقد استعمل في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى الرواية والبؤرة، والبؤرة كلمة عربية تعني الحفرة، والفعل منها بأر يبأر، بؤرة، أما المصطلح النقدي "التبئير" فيعني زاوية الرؤية، وكان جينيت قد تبنياه من تعبير "بروكس وارين" "بؤرة السرد"[1]، الذي يعني به تقييد حقل الرؤية، يقابله مصطلح آخر في السينما وهو "عمق الحقل" "Profondeur de champ"، الذي يدل على قطعة المكان التي تكون فيها

[*] وجهة النظر (النظرة الجوالة أو الطوافة) من مفاهيم آيزر الإجرائية التي تتيح له التحرك داخل النص كاشفا خلال ذلك المنظورات المختلفة التي يترابط بعضها ببعض ثم تدل من المعنى في القراءة والانتقال. ينظر، آيزر ولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، جيلالي كدية، مطبعة النجاح، مكتبة المناهل، فاس الدار البيضاء، د.ط، ص30.

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 201.

الصورة واضحة، وكان التصوير قبله يعتمد على "عمق المكان" ولكن المشاهد حتى ولو تم تجميعها بلصق الطرف بالطرف، كانت لها زاوية واحدة التصوير، إذ يمكن أن نصور مجال عميق، مع القليل من عمق الحقل[1].

كما ميز جينيت في هذا الصدد بين ثلاثة أنواع من التبئير:

1- التبئير المعدوم / الصفر (Focalisation zéro):

ويسمى كذلك بالأدنى، وهو الشائع في الرواية التقليدية، وفيه يبدو السارد وكأنه خبير أي أن علمه يفوق علم الشخصية (السارد > الشخصية) وتكون فيه درجة "الاستحوار"* دائرية، كما يبدو السارد أيضا على دراية بكل تحركات الشخصية، وما يجول بخاطرها، رغباتها، آمالها، حتى التي لا تدركها، إن التعدد اللغوي الذي طبع الرواية من البداية إلى النهاية، والذي تكفلت شخصية المحامي بتنظيمه بتوجيه من الكاتب، والتي حاولت تعريفنا بكل الشخصيات، ماضيها وحاضرها، دون أن تلبس لباس الراوي العالم بكل شيء، الذي يدخل في ذهن الشخصية وينقل أحاسيسها، بل نراه دائما ينظم السرد ويرتب الأحداث، ويعطي لكل الشخصيات دورها في إسماعنا لصوتها، أو يعيد نقل خطابات هذه الشخصيات في خطابه سواء باستعمال الأسلوب المباشر، أو غير المباشر، وبالرغم من ذلك نجد التبئير المعدوم حاضرا في الرواية كون أن السارد هو

[1] ماري ميشال – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السيمائية، ترجمة: فائز بشور، ص 86 وما بعدها.

* الاستحوار: panoramique: مصطلح سينمائي والمقصود به وضع آلة التصوير حول محور معين أفقي أو شاقولي، مرافق، مفتول، وفي حالة الاستحوار الدائري، تكون زاوية الالتقاط حركة قابلة لتجسيد نظرة شخص لا يتحرك، بل وإلى استعادة مجال واسع بسرعة، ينظر، المصدر السابق، ص 77.

أحد شخصياتها، وهو الشخصية الرئيسة، فنراه يعلق ويبدي آراءه حسب ما يراه هو بالرغم من تعدد حكي الأقوال، مثل هذا المقطع الذي يعلق فيه على تمسك سكان مدينة عين الكرمة بالمواظبة على زيارة المقبرة، وكيف تفاجأ من تغيبهم عنها يوم تشييع جنازة الشرطيين من الستة الذين قتلوا في الكمين الذي نصبه الإرهابيون لشاحنة المساجين بالرغم انتماءهما إلى المدينة: "... لم يحضر من السكان إلا عدد قليل: وهم المتعودون على احتلال المقبرة عند أي جنازة سواء أعرفوا المتوفى أم لا، إنها واجب ديني عند أغلبية المؤمنين... يندرج فعل مرافقة الميت إلى مثواه الأخير ضمن ذهنية تجارية عصفت بالناس، كأنما يريدون التطهر من قنط الموت الذي يسكنهم"[1].

وتكون وظيفة هذا التبئير وظيفة سيكولوجية محظى، ينتقد فيها السارد (بصوت المحامي) سلوك زيارة المقبرة ومرافقة الميت إلى مثواه معطيا لذلك تفسير نفسيا (التطهير) كان التركيز السردي في هذا المشهد قائما على الحدث (زيارة المقبرة / التغيب عنها)، كما يضعنا أمام سؤالين وجيهين: الأول وهو التساؤل الذي طرحه السارد (المحامي): هل تغيبهم عن المقبرة اليوم مبرر؟ خاصة بعد أن كانوا قد تعودوا على ذلك، أما السؤال الثاني: خاص بوجهة نظر السارد حول هذا السلوك، الذي بدى فيه ساخرا ومستهزءا، وناقدا لهذا السلوك الذي وصفه بأنه فكرة مروج لها، أي دعاية أو بدعة لا صحة لها، أما الإجابة عن السؤال الأول – الذي كان مستهدفا من طرف السارد – إذ يبرر تغيبهم اختلاط الحابل بالنابل في سلك الأمن خاصة بعد ذيوع ظاهرة السرقة والسطو على المنازل والتي اتهمت فيها الشرطة بشكل مباشر، كما حدث في قصة عبد الحميد وما

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 51.

جرى لأخيه عبد الكريم مع الشرطي فاتح بن سلامة...، فتزعزع الأمن الداخلي، وانهدمت الثقة بين الشعب والعدالة، الكل يريد النجاة بجلده، والابتعاد عن هذه الأوضاع قدر المستطاع، وهذه ميزة السرد "إذ أنه يدفعنا مباشرة إلى صلب الحدث الجديد... وهو يعرض الوقفتين أو الزمنين: (زيارة المقبرة / العدول عنها)، فهو يريد منا معاينة الخلفية التي تلون المشهد"[1]، وكأنه يوجهنا إلى سياق النص الأصلي، الذي لا يقبل أي تفسير آخر له، ورغم الدور الذي لعبه السارد في إعطاء الكلمة لكل شخصيات الرواية وحرية التعبير عن آراءها وسرد حكاياتها إلا أنه لا يختفي بل يبث حضوره دائما في كل المقاطع السردية، حتى أصبح متحكما ومنظما للمادة الحكائية، خاصة ما تعلق بالمقاطع الحوارية.

كما نجد التبئير المعدوم أيضا في وصف مدينة عين الكرمة ماضيها، حاضرها ومستقبلها والكوارث التي لحقت بها وبأهلها: من جفاف وقحط، ومن أمن وهدوء إلى مدينة يسردها الخوف وتعصف بها رياح القتل والإجرام والخيانة والتواطؤ، فيجرفها سيل سفك الدماء والأرواح إلى التآكل والسقوط في الهاوية.

2-2- التبئير الداخلي (Focalisation interne):

فيه يتقيد حقل الرؤية للسارد، ومعلوماته تتساوى ومعلومات الشخصية، أي لا يقول أكثر مما تعرفه هي، وهي من تصرح بالمعلومات بعد أن يفسح لها السارد المجال (السارد = الشخصية)، وقد نجده بصوت السارد لكن وجهة النظر للشخصية وكان له

[1] ينظر: مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، ص 159.

حضور قوي في الرواية، خاصة وأن السارد منح الكلام لشخصياته لتتحدث بنفسها فتقوم بنقل الأحداث والأفكار الخاصة بها، كما تساهم أيضا في نقد أفكار شخصيات أخرى من ذلك شخصية نبيل في انتقادها لسلوك الأب الملحد والكافر، وحتى هذه الأخيرة التي أفرغت سخطها وغضبها على الابن (العاق) في نظرها وذلك باتباعه جماعة إسلامية متطرفة تدعي الإسلام، وتضمر الأحقاد والضغائن للإنسان، وفي هذا المقطع يعبر المحامي بوعلام سعدون عن كرهه لفرنسا وسياستها لصديقه عبد القادر بن صدوق، يقول: "أنا أكره فرنسا، وأكره سياستها، وأرفض زيارتها، أليست فرنسا هي التي قتلت والدي، رحمه الله، بعد تعذيب شنيع دام أكثر من أسبوعين، عندي شهادة زميل له في السجن نجا بأعجوبة، ولهذا ستجدني دوما أصفق لكل موقف يعارض فرنسا الرسمية، ويهين سياستها، ولهذا أيضا افتخر بما قام به الرئيس الجزائري وإن كان جنرالا وغير منتخب..."[1]، أو كما نجده عند رشيد بن غوسة في المقطع الذي روى في لعبد القادر بن صدوق قصة اختطافه واعتقاله له من طرف الأمن العسكري أيام كان بالجامعة طالبا ناشطا في فرع نقابي، خاصة وأن الحديث جاء بضمير المتكلم ولذلك فهي موضوع التبئير، حيث قامت بتحليل أفكارها وخلجاتها النفسية وفق منظورها الذاتي.

وفي حالة التبئير الداخلي تكون زاوية الالتقاط بمعدل "استحوار شاقولي فيظهر من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى"[2]، وهنا تنكب الشخصية على عالمها الداخلي أو على ذاتها، فتصرح بخلاجات نفسها وأفكارها ومشاعرها وأحاسيسها.

[1] ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 29.

[2] ماري ميشال – تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ص 77.

2-3- التبئير الخارجي (Focalisation externe):

لما كانت هذه الرواية متعددة الأصوات "polyphonique" فقد تعددت الشخصيات الساردة إضافة إلى السارد الأول، وتجمع هذه الشخصيات الأحداث وسياقات خاصة تجسد حضورها في المشاهد الحوارية خاصة، حيث تتبادل الأفكار والحكايات في المقابل تظهر التعارضات والاختلافات بينها مثل المقطع الحواري الذي دار بين المحامي عبد القادر بن صدوق والمحامي سي الناصر، وهنا تضيق زاوية الرؤية للسارد، فالشخصية الساردة تعبر عن نفسها وبأسلوب مباشر.

إلا أننا نجد تشويشا حول الصوت السارد والشخصية البطلة، كما يشير إلى ذلك جينيت حيث تتداخل الصيغ الكلامية بحيث يتعذر في الكثير من الأحيان تحديد نوع التبئير، فهذه التبئيرات لا تختص بنص ميعن كأننا نجد في نص نوعا واحدا من التبئير وفقط، وإنما يمكن أن يبتدأ بتبئير داخلي ثم يليه تبئير خارجي، وهو ما سماه جينيت بالتعددية الصيغية Polymodalité"[1]، بحيث يمكن أن تتقاطع أو تتناوب هذه الصيغ داخل النص السردي، وهو بالفعل ما حدث مع محمد ساري وشخصية المحامي أين وصل إلى حد "التماهي"[2].

وفي التبئير الخارجي تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية (السارد < الشخصية)، كما يحدث وأن يتغير مستوى التبئير في النص الواحد، فيتغير المبْئِر والمبأر تبعا لذلك، ولكن هناك دائما مؤشرات تحيلنا إلى الانحراف في مستوى الرؤية خاصة

[1] G. Genette, figures III, p 124.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 208.

المؤشرات اللغوية كالأفعال والمصادر من مثل: (رأى، رؤية، نظر، النظر، يتابع، المتابعة...)، أي أن نقطة الإشراف تكون فيزيائية.

الفصل الثالث:

تحيين المشهد السردي من الدياكروني إلى السانكروني في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري

المبحث الأول: الصوت السردي.

المبحث الثاني: المشهد/ السينوغرافيا

المبحث الثالث: المشهد/ البناء الدرامي

بداية تجدر بنا الإشارة إلى أننا في هذا الفصل سنركز على فعل القراءة ودور التلقي في نقل العمل المكتوب إلى مستوى العرض والتمثيل، ذلك أن طول العمل الروائي لا يمكن استيعابه في الكثير من الأحيان، حتى وإن تعدّدت قراءاته، خاصة مع المنحى الجديد للكتابة الروائية. إلاّ إذا تم تحيينه بفضل فعل القراءة لتتجسد الصور عندئذ، وتتمسرح المشاهد السردية وتُمثَّل في عين القارئ مما يقوي حجم التخييل لديه حتى ليلامس الواقع والحقيقة فيبعث في العمل الروح والحياة من جديد. وإنه بفضل تطور آليات الكتابة الروائية إضافة إلى نمو الوعي لدى الكتاب، أصبحت الرواية الحديثة تنهل من مختلف الأجناس والمجالات خاصة تلك المتعلقة بالفن التشكيلي أو التمثيلي، وحتى السينمائي، سعياً منها إلى تعزيز عملية التلقي بفضل تحقق بعد المشاهدة في العمل، وبالتالي بلوغ الأثر إلى المتلقي، الذي يعمل بدوره على تأويله وإخراجه من جديد، وهذا هو محور التقاطع بين جمالية التلقي وموضوع البحث فكلا من نظرية التلقي وجمالية أو شعرية المشهد عموما تعنيان بتحقق الأثر – على الرغم من ما بينهما من خصوصيات– وصولاً إلى اللّذة.

المبحث الأول: الصوت السردي. Voix narrative

أردنا في هذا المبحث المعنون بـ "الصوت السردي" تعقب آثار السرد في متلقيه سواء كان هذا المتلقي من شخصيات العمل أو إلى جماعة المستمعين الذين يخاطبهم "(الذي يروى عليه) لأنه هو الذي يوجد فيه أشد عناصر "الدراما" إثارة"[1].

ذلك أن معرفة الجهة المتكلمة (المرسلة) والجهة المتحدث إليها (المرسل إليه / المتلقي) يساعد كثيرا على فهم المنتوج الخطابي (الرسالة)، ومن ثم تحديد أبعادها الفنية والجمالية.

وقد ركز جيرار جينيت في مبحث الصوت على علاقة الزمن السردي بالحكاية، وهو متعلق بالسؤال: متى أنتج السارد المحكي: أ.قبل، خلال، أو بعد الحكاية[2].

وهنا تأتي أهمية تحديد وضعية السارد، وكذا وظائفه باعتباره منسقا، ومنظما للخطاب، ومن ثم وجب أن نقف على أزمنة السرد "Temps de narration" أولا ثم تحديد طبيعة السارد ووضعياته المختلفة، وكذا وظائفه ثانيا.

أشرنا إلى أن رواية "القلاع المتآكلة" قامت على حكي الأقوال أكثر من حكي الأحداث وذلك بسبب وجيه هو أن الأزمة التي تحدث عنها محمد ساري يعرفها الجميع، وآثارها (مجاز، اغتيالات، تصفيات...)، لا تزال صورها عالقة بالأذهان، تحفز، وتنخر

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 227 – 228.

[2]- جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسينسكي وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م، ص 123.

في عمق الذاكرة كل فرد سواء عاش أحداثها أو حتى سمع أو قرأ عنها من خلال الكتب والمؤلفات، في ظل الأزمة وبعدها، أراد محمد ساري في روايته هذه أن يبحث في الذاكرة عله يجد الأسباب والمبررات، من خلال الإصغاء إلى أصوات الجميع، ولمختلف شرائح المجتمع، ولهذا قامت روايته على استمرارية موضوعاتية متشعبة حسب ما ترويه الشخصيات من آراء وأفكار وأحداث لا ترتبط براهن الأزمنة فحسب، بل إلى ما قبله من الفترة التي سبقت الاستقلال وما جرى فيها من تصفيات ومشاحنات في السلطة، خربت عند الكثيرين مفهوم الوطنية والحرية والاستقلال، بل جرت جيلا حاقدا على السلطة، وجد متنفسا في ظل الأزمة السوداء.

ورغم اختلاف الأحداث، وتعدد الشخصيات والأصوات الساردة إلا أن هذا لم يخرب النسيج العام للرواية، ولم يشوش بناءها الجمالي لأن الروائي جعل في نصه خيطا ناظما لكل ما تقوله الشخصيات، انه صوت السارد المتواجد في كل الفصول، والذي انكسر صوته في صوت المحامي الذي تكفل بتمرير الخطابات والأقوال لمختلف الأصوات، إما وهو يحاورها أو ينقل خطابها ضمن كلامه.

1- أزمنة السرد Temps de narration:

يرتبط تحليل زمن السرد بدراسة العلاقة بين المقام السردي والزمن: أي تحديد الوضع الزمني للسارد بالنسبة لزمن الحكاية[1]، وهي تتلخص في ثلاث حالات من السرد:

[1]- ينظر: سمير المرزوقي: جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 100.

1-1- السرد اللاحق: Récit Ultérieur

ويتمثل في تقديم السارد للأحداث بعد وقوعها بمعنى أنها سابقة لزمن السرد، مما يستوجب ذكر هذه الأحداث بصيغة الماضي، سواء أكان بضمير الغائب أو المتكلم، وهو الأكثر انتشارا واستعمالا، أما النوع الثاني فهو:

1-2- السرد السابق Récit Antireiur:

يكون زمن السرد فيه سابق لأحداث أي أن الأحداث تقدم بصفة تنبؤية، بصيغة المستقبل، وهذا النوع أقل ورودا من الأول، وهناك:

1-3- السرد المتواقت / المتزامن Récit Simultané:

صيغته الحاضِر، ويتزامن مع أحداث القصة مما يعني وجود تطابق بين زمن القصة وزمن السرد، إلا أن "جينيت" يضيف نوعا رابعا ويسميه:

1-4- السرد المدرج (المتداخل) Récit Intercalé:

وهو الأكثر تعقيدا من الأزمنة السابقة "إنه مزج بين السرد اللاحق والسرد المتزامن، وذلك لتداخل القصة بالسرد الذي يؤثر عليها"[1]، ويصبح فيه السرد "متقطعا، كأن يحكي السارد ما عاشه في نفس اليوم (صباح هذا اليوم التقيت...)، ولكنه أيضا يحكي أفكاره لحظة الكتابة (فهمت الآن ما كان يقصد...)"[2].

[1]- G. Genette : figures III ; p 229.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 231.

ويحضر كثيرا في المراسلات والمذكرات واليوميات "بل يصبح تمردا على التحليل، عندما يرتخي شكل اليوميات ليبلغ نوعا من المونولوج، بعد فوات الأوان، ذا موقع زمني غير محدد بل غير متماسك"[1]، وكون أن هذه الرواية كتبت بعد الأزمة فهي تعد من السرد اللاحق لاعتمادها على المقاطع الاسترجاعية بصورة مكثفة بصيغة الماضي (تمددت، تذكرت، تأخرت، وجدت، عتبت...)، ورغم ذلك فإن السياق جمعها لكي تدل على زمن الحاضر والمستقبل عبر تنامي واستمرارية الحدث إن الروائي استطاع أن يقبض على عصب الأزمة وتقليبيه بمختلف الاتجاهات محاولا بذلك استقطاب كل أبعادها، مما يجعلنا نقر بوجود الزمن المتداخل أو المقحم "وهنا يكون السارد في الوقت نفسه البطل أيضا وشخصا آخر سلفا في عداد الماضي، ويمكن أن تعدل "وجهة النظر" منذ ذلك الحين، ومشاعر المساء أو اليوم التالي تكون في عداد الحاضر تماما، ويكون التبئير على السارد هنا تبئير على البطل في الوقت نفسه"[2].

إن الزمن الأول (الماضي) الذي تجسد في الفصل الأول في "لحظة الانتظار": "تمددت" سرعان ما يلبث أن يتحول إلى الحاضر، ثم إلى المستقبل، ليعود مجددا إلى نقطة البداية عبر الاسترجاع يجعلنا نقول أن محمد ساري، قد عبث بالزمن، وروايته إذ ذاك من النوع "الترددي" فهناك فصول يبتعد فيها الحاضر باتجاه الماضي المسترجع، ليصبح زمن القصة قبل سنوات عديدة من زمن السرد، إلا أنه يجري الآن في ذهن المحامي، فحين يسترجع عبد القادر بن صدوق ذكرى وفاة أخته فتيحة التي تركها ذات يوم تصارع

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 231.

[2]- المرجع نفسه، ص 231.

المرض بمفردها ليذهب رفقة أمه إلى أحد حفظة القرآن ليكتب لها تميمية علها تأتيها بالشفاء، وفي هذا إشارة إلى إيديولوجية هذه الأم (العينة) التي تعتقد بفكرة التبرك بالأولياء الصالحين وفاعليتها في جلب الشفاء وتحقيق الأماني وما إلى ذلك، ثم يصرح بعد ذلك بندمه على تركه لأخته بمفردها رغم توسلاتها الصارخة بعد أن عاد ووجدها قد لفظت أنفاسها الأخيرة "ما أطول ذلك اليوم، وما ألعنه ! يا ليتنا ما ذهبنا إلى ذلك الطالب الزنجي الأدرد، وتركنا فتيحة، الزهرة الذابلة، وحيدة تصارع الموت"[1].

يستوقفنا معنى الفعل "تركنا" في هذا المقطع الذي يعني تخلينا عنها وهي بأمس الحاجة إلينا، إننا ندرك الآن حجم الأثر الذي خلفه في نفسية المحامي (الطفل) خاصة، والذي تتسع دلالته مع استمرار توسلات وآهات الأخت الممددة على فراش الموت، ومع كل "تحيين أو استدعاء" عبر الاسترجاع تزداد الصورة وضوحا وتتحدد أبعدها (النفسية، الدلالية والايحائية...) وبالتالي وصول الأثر كذلك إلى المتلقي، وعندئذ تكون هذه "اللقطة" قد استوفت جميع ظلالها، ويظهر تأثير الفعل السردي في اللغة من خلال المقاطع والأجزاء التي يعرضها على شكل صور ومشاهد مشحونة ومثقلة بالدلالات الحسية والنفسية، الأمر الذي يحرك كذلك في اللغة حاستها وملكتها الإبداعية على نقل ورفع هذه الدلالات "وكأن حركية اللغة في ذلك تطاوع السرد محددة زاوية العرض مشيعة فيها الظلال والايحاءات شاحنة جوها بالمشاعر والأحاسيس، مفعمة نطاقها بألوان من

[1]- ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 67.

الموسيقى المتجاوبة بين ألفاظها وفاصلتها المتحركة بين تراكيبها طولا وقصرا، إن صنيعها ذاك بين، يكاد يشغل الدارس عن المحمول فيها"[1].

أما النمط الثالث (السرد المتزامن) وجد مع بعض المقاطع التي يتراوح فيها الماضي والحاضر كالحوار الذي دار بين محافظ الشرطة سي أحمد والمحامي عبد القادر في الفصل الرابع حول تفاصيل الكمين الذي نصبه الإرهابيون لشاحنة المساجين إذ يقول المحافظ فيه:

"...توغلت فرقة الدرك داخل حي أكواخ الصفيح، تسأل السكان إن رأوا شيئا طبعا كانوا في بيوتهم، ولم يروا شيئا، سمعوا دوي الرصاص مثلهم مثل غيرهم...

– سكت ثانية، سألت:

– وهوية السجين الجريح؟[2]

وهنا يبدو السرد متزامنا مع القصة، وكانت وظيفة هذا النمط في الرواية هي التأطير للأزمنة الأخرى، ولذلك اعتمد السارد كثيرا على حكي الأقوال والمشاهد الحوارية خاصة حتى ليظهر لنا وكأنه يعرض في نفس الوقت الذي يلفظ فيه.

ولأن هذه الرواية قائمة في الأساس على فكرة (حدسية) إن لم نقل تكهنية، وجدنا كذلك أحداثا يتنبأ فيها بالنهاية المأساوية ومنذ بداية الحكي: "...القضية معقدة

[1]– مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، ص 34.

[2]– ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 55.

وخيوطها لاهية، قنبلة انشطارية موقوتة، تنتظر على أحر من جمر الغضا انفجارها بين الفينة والأخرى، وأنا علي يقين من ألا أجد سيخرج منها سالما..."[1]. أو كمشهد الاستشراق بحقيقة مقتل نبيل ابن رشيد بن غوسة: "تمتمت بذهول: "رصاصة مسدس" وبسرعة خارقة تشكلت بذهني صور كما لو أنني شاهدتها في فيلم بوليسي يكون القاتل قد استهدف الأب دون شك، فجرفت الرصاصة الإبن... ولكن كيف نجا رشيد وأصيب ابنه؟..."[2]، جاء هذا المشهد الخيالي عبارة عن رؤية استشراقية تنبأ بها المحامي قبل وقوعها وهي مرهونة بالمستقبل الذي سيكفل تحققها أم لا، وكان للخيال دور كبير في تركيب المشاهد في الرواية، بل إن ملكة الخيال والتشخيص هي الأساس الذي يقام عليه المشهد التي تسعى إلى جمع شتات الصور ولملمة أجزاءها، وبالتالي بعث المشاهد وتأكيدها وتوضحيها، وتقريبها إلى الأذهان، ولا يتأتى ذلك إلا وفق خيال فني خلاق، كما أن حسن التآلف بين المشاهد وتآزرها يرجع إلى دور الخيال الذي يعمل على التحامها وحسن تجاورها "فيحرك المشهد تحريكا مكانيا"[3]، إذ ينتقل المشهد من الخيال إلى أرضية الواقع من الغياب إلى الحضور متخطيا كل الخيوط الزمانية، فتتمثل المشاهد حية، إنه يشعرنا بحركة الزمن الداخلي الحسي أو النفسي، وقد استطاع الروائي أن يقبض على هذه الصورة من حلقة الزمن الهارب.

[1]- ساري محمد: القلاع المتآكلة، ص 07.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 8 – 9.

[3]- العشابي عبد القادر: جمالية المشهد في الإبداع الأدبي، مقاربة للمشهد الشعري عند الشابي، رسالة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف: مونسي حبيب، 2007 – 2008، ص 89.

وبهذا يشترك حس المحامي مع حس الشاعر الذي يجتس جواهر الأشياء "فالشاعر ينطلق من ذاته وينتقي مما حوله ما يعزز هذا الذات وما يؤكد إحساساته، ومن هنا يكون التشخيص صورة لآمال الشاعر ومخاوفه وأحزانه منعكسة على الأشياء والأحياء من حوله"[1].

ويذهب إلى أبعد من ذلك حين تقوده قوة حدسه إلى كشف غياهب العوالم الباطنية للأشياء والظواهر، وقد مكنت هذه الرؤيا الاستشرافية القائمة على الخيال محمد ساري من تخطي التعارض بين الخيالي والواقعي من خلال عنصر اللغة لينسج لوحات مكتملة الرسم والتشكيل الموسيقي.

إن السرد اللاحق (النمط الأول) أيضا لا مفر للروائي عنه، كون أن القصة قامت على تقنية الاسترجاع كما وقد سبقت الإشارة إلى ذلك، ولعل في ذلك سر العمل ككل، الذي أراد من خلاله محمد ساري الرجوع إلى الوراء، والحفر في الذاكرة لكشف أسباب وخيوط الأزمة واستقراء الرأي العام باستقصاء كل شرائح المجتمع وبمختلف توجهاتها الفكرية والإيديولوجية، فروايته هي نسخة مصغرة مطابقة للواقع، وعمله هذا أشبه ما يكون بعمل المصور الفوتوغرافي، الذي يحبس الأشياء في لحظة صامته جامدة ظاهريا داخل إطار الصورة، ويسعى جاهدا إلى بث الروح فيها من خلال الضوء أو الإضاءة ورش ألوان الطيف فيها كما يغدو الصمت حركة في ظلالها.

[1]– العشابي عبد القادر: جمالية المشهد في الإبداع الأدبي، مقاربة للمشهد الشعري عند الشابي، ص 89، نقلا عن مدحت سعد محمد الجبار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1944، ص 157.

المبحث الثاني: المشهد/ السينوغرافيا Scène/ Scénographie

يحدد المفهوم الاصطلاحي لكلمة "سينوغرافيا" على أنها: الجسر الذي يربط بين المسرح وبين الفن التشكيلي، وإذا ما رجعنا إلى الدلالة اللغوية لهذه الكلمة فسنجدها تتألف من كلمتين: "السينو" بمعنى "الصورة المشهدية"، أما كلمة "غرافيا" فتعني "التصوير"، وعند التركيب بين الدلالتين يتلخص مفهوم السينوغرافيا بأنها "علم المشهدية"[1].

وهي في الفن المسرحي تعني "علم المنظر"[2] الذي يهتم بماهية كل ما على الخشبة ومنه نجد تعريفا آخر «بأنها فن تنسيق الفضاء»[3]. وبناء عليه يمكن أن توصف بسميولوجيا المنظر (المشهد) وملحقاته، «وتُفسَّر السينوغرافيا بالتخطيط للصورة المرئية التي يراها الممثل والمخرج أثناء التمثيل»[4].

ففي المسرح قد تنوب حركة الكاميرا عن الحركة داخل المشهد، وأحيانا نشعر بالحركة داخل المشاهد نتيجة لتوالي اللقطات وقصرها، وكما يزاد توتر المتفرج في المسرح أو في السينما يكون القارئ في النص أيضا بحدة ذلك التوتر، بل أكثر. وقد يفسَّر ذلك

[1]- ينظر: عبد الحميد سامي، السينوغرافيا وقت المسرح، بحث قدم إلى مهرجان أيام عمان المسرحية، الدورة الثالثة، من 1996/03/27 لغاية 1996/04/08.

[2]- المرجع نفسه.

[3]- فريدنون مارسيل، فن السينوغرافيا ومجالات الخبرة، تر: إبراهيم حمادة، وآخرون، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1993، ج.م.ع، ص 8.

[4]- أبو الحسن سلام هاني، سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 176.

بسرعة القراءة لديه وراء تقصي الأحداث لمعرفة النهاية أو نقطة الانفراج، مما يولّد فيه نوعا من الاضطراب الذي يفقده التركيز، ويشتت عناصر الصورة (اللقطة) التي قد تكون علامة رئيسة في صنع المشهد.

وبينما يعمد كتاب السينما والمسرح اليوم على دمج مثيرات خارجية من إضاءة وصوت ولون،... بغية حبس عين المتفرج داخل المشهد المعروض لالتقاط أصغر وأضعف اللقطات فيه وهم يمارسون في ذلك التبئير بمستوياته، وتمكينه من رؤية الحدث من أكبر زاوية وهذا ما يعمّق الإحساس بالتفاعل بين العرض والمتفرج. يلجأ كتاب الرواية إلى عناصر اللغة لمنح مشاهدهم مصداقية العرض، فيحضر اللون، والصوت، والحركة، والإضاءة...، معتمدين في ذلك على التقنيات الحديثة لفنون العرض والسينما ذلك أن «عملية تحويل النص إلى عرض كثير ما يترقب عنها نسح بعض العلامات التي أبدعها المؤلف، كما أنّه قد يؤدي إلى نوع من بلاغة الاتصال والتأثير»[1].

ثم إذا كانت سينوغرافيا العرض او المسرح تقوم على الديكور وتأثيث الركح، فإن سينوغرافيا النص تنهض على عنصر الحوار "فهو الشكل الطبيعي للخطاب البشري"[2] الذي تتنامى معه الأحداث بوتيرة بطيئة أو سريعة، وبشكل تصاعدي أو تنازلي (استباق أو استرجاع)، تلتحم معها المشاهد في عين القارئ، الذي يسهم بشكل كبير في عملية التركيب هذه.

[1]- أبو الحسن سلام هاني، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص ص 167- 168.

[2]- بلخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط2، 2015، ص 217.

كما تسمح تقنية "المونتاج" "Montage" السينمائية، وبمستوياته وأنواعه المختلفة (المونتاج المتناوب، الموازي، الاستطرادي...) بسرعة تشكل الصور والمناظر بفضل وظيفته السردية التي توجهنا إلى فهم اللقطات فهما محكماً.

ولا يعني هذا خلو النص من التعدّد الدلالي أو التأويلي، وإنما محاولة لخلق انسجام عام للخطاب السردي.

إنّ ما يميّز المونتاج "الروائي" عن المونتاج السينمائي إن جاز لنا القول ، هو أنّ العرض السينمائي لا يجهد المتفرج في رسم الصور بل يقدمها جاهزة وبعرضها عليه بشكل مباشر، ومستمر، مما يسهل عملية الربط لديه، وقد يضاعف ذلك بإضافة مثيرات الصوت :داخلي كحديث الممثلين وحواراتهم الداخلية (المونولوج) أو خارجي عن طريق إدراج موسيقى معبّرة عن الموقف إن كان حزنا أو سعادة، أو غيرها من المواقف التي تستدعي صمت الممثلين. وتكون هذه الأخيرة بمثابة النفس المستمر الذي يبث الروح في المشهد، تماما كالتركيز على صورة ممثل من الممثلين وملامحها، ونظراتها، حركاتها، ثيابها، ألوانها، سلوكاتها،... وكل ما من شأنه أن يفك اللبس ويزيل الغموض عن لقطة أو مشهد سابق.

وعلى العكس من ذلك في النص الروائي فعادة ما يسبق المشهد المعروض، وصف دقيق لأحد شخصيات ذلك المشهد تماما كما في هذه الرواية مع كل من: عبد القادر بن صدوق، رشيد بن غوسة، نبيل، أو مكانه أو زمانه، وكأن المؤلف يمنح المشهد الذي سيعرض لاحقا مسوغات قراءته أولا على القارئ من جهة، ومن جهة ثانية فهي إشارة

منه لإبراز دور الهيمنة للعناصر المشهدية. وفي هذا كله يجتهد القارئ في إقامة الربط والتركيب بين اللقطات، ومحاولة إيجاد نقط الانسجام والتلاحم بينها، وصولا إلى مشهد متكامل، كما يمكن إدراج الوصف بعد المشهد المعروض أو أثناءه، وهنا تقلّ درجة التوتر لدى القارئ، فيشرح له سببا من الأسباب أو يفسّر له غموضا كان قد بناه حول عنصر من عناصر المشهد المعروض.

فمشهد لقاء عبد القادر بن صدوق بأعضاء الجماعة الإرهابية مثلا سبق بوصف دقيق لمكان اختباءهم في بناية في طور البناء تتألف من طابقين يسودها الظلام، والعتمة...[1]، وأيضا كحديثه الذي جرى بخلده أين يورد الوصف لمدينة عين الكرمة ونواحيها والتغيير الذي لحقها، والذي كان سببا في تغير الفكر والحياة كلية من الريف إلى المدينة ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الوضوح إلى الغموض،...

وإذا كانت السينوغرافيا تعني فن تنسيق الفضاء كما تحدد سابقا فهذا معناه أن هناك سينوغرافيا أولى وهي خاصة بالمؤلف (المخرج)، وهناك سينوغرافيا ثانية تتعلق بالنص، ومن ثم سينوغرافيا ثالثة خاصة بالمتلقي.

فسينوغرغافيا المؤلف (المخرج) هي التي أقامها في ذهنه أو هي مقاصده التي يبغي الوصول إليها من خلال عمله الإبداعي وعالمه الافتراضي الخاص، الذي يرسم معالمه، ويحدّد أطره، ويحرّك أحداثه، ويلون مناظره ويؤثث مشاهده وفق توجهاته الخاصة يكون

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص 111.

فعل التحيين هنا أولا قائما في ذهن المبدع وخاصة إذا كان العمل يحاكي الواقع المعيش إما سلفا أو ما يتوقع مستقبلاً.

أما سينوغرافيا العمل (النص) فهذه من صنع لغة الخيال عند تعالقها وتعانقها وما تصنعه من انزياحات، قد تخرج تماما عن ما رسمه المؤلف في البداية (سينوغرايا المؤلف) ولا يلاحظ ذلك إلا بفضل سينوغرافيا المتلقي أو المشاهد الذي تنضاف خبراته إلى ما سبق بفضل قدرته على استدعاء لحظات الماضي وربطها بعالم الحاضر ناسجاً قراءة تأويلية يتحقق معها الأثر ويكتمل العمل الفني، وتلك هي الهندسة التي تصنعها القراءة وفعل "التحيين" من جديد.

فمحمد ساري قد احيا أحداث قصة واقعية تمثل نفق الظلام الذي مرّ به الشعب الجزائري (العشرية السوداء) كمحاولة لقراءة هذا الواقع من جديد.

إنّ الحديث عن مسألة تحيين العمل حديث عن ارتباط السينوغرافيا بفعل (التلفظ/المتلفظ) (L'énonciation) عند دومنيك مانغنو D. Maingueneau: «فهذه السينوغرافيا لا يجب تصورها كإطار موضوع سلفا، بل كسيرورة، كحلقة مفارقة يجب على التلفظ أن يضفي فيها الشرعية على مقام التلفظ الذي يجعلها أمراً ممكنا من خلال الطريقة التي يعتمدها لعرض محتوياته حينئذ إن مصطلح سينوغرافيا هو الذي يدل على المشهد المؤسس من لدن الخطاب»[1].

[1]– دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008، ص 113.

يركز مانغونو من خلال ما سبق على سينوغرافيا التلقي في إعادة توزيع الخطابات داخل العمل الفني ومن ثم إعادة إحيائها بفضل القراءة. كما أولى عناية بالغة بمصطلح "المشهد/ السينوغرافيا" جاعلاً منه صعيداً أعلى للتلفظ.

وبهذا يتميز المشهد عن باقي التقنيات فعلى الرغم من التعطيل والتمطيط الزمني للسرد، إلا أنه لا يوقفه تماما بفضل حسّه الدرامي، كما سيأتي بيانه لاحقا- وطابعه التلقائي المباشر، الذي يتيح للسرد الاستمرارية والتواصل في العرض والمشاهد حتى وإن بدت منفصلة أثناء الدراسة التي تميل بطبعها إلى التجزيء، تبقى دائما على اتصال بفضل الحركة المندسة داخل الوحدات فيكون هناك نوع من الوصل أو الوصلة "raccord" وهي تقنية سنيمائية ايضا تستعين بها الرواية لتحقيق الترابط والالتحام بين المشاهد.

بحيث تقوم الوصلات "في التجميع (المونتاج) بتأمين التواصلية البصرية والسنمائية بين نقطتين او حركتين،ومن نماذج هذه الوصلات نجد:

أ- **الوصلات في المحور**: عند تغيير سلم اللقطات (لقطة متوسطة إلى قريبة) تحتفظ الكاميرا (السارد) بمحور نقطة الرؤية ذاته لكي لا تزعج إدراك المشاهد.

ب- **الوصلات الاتجاهية**: تكون النقلات في الاتجاه ذاته خلال لقطات متتالية.

ت- **الوصلات بالنظر**: بعد لقطة أولى للشخص يعقبها حقل معاكس بين ما يراه وهكذا تتكون نقطة الإشراف قد أصبحت من حيز الفلم والشخص هو

الذي يتكفل بذلك، وهو ما يؤمن تعاقب الأحداث ويحض على التماهي، وبالتالي تماسك الخطاب وتناسقه، ومحو آثار السرد"[1].

وقد جعل محمد ساري شخصيات عمله هذا تتحاور بنفسها وبشكل مباشر، وهو شكل من أشكال تجسّد الخطاب التلفظي داخل النصوص الإبداعية، وعمله هذا يعدّ من «النوع السينمائي (مسلسل/ SERIAL) إذ أن كل حلقة (فصل/مقطع سردي) تتوقف عند لحظة حرجة تتيح بإبقاء المشاهد في حالة "النفس المقطوع"»[2]. فكل فصل أو مشهد فيها تقريبا تركت نهايته مفتوحة، وهو ما يشد القارئ كذلك معه لمتابعة القراءة ومواصلة محاورة العمل إلى نهايته.

[1]- ماري ميشال، تيريز جونيور، معجم المصطلحات السنيمائية، ص 88.

[2]- المصدر نفسه، ص 87.

المبحث الثالث: المشهد/ البناء الدرامي.

الفعل الدرامي والمحاكاة (الإعداد الدراماتولوجي):

تقوم نظرية الدراما عند أرسطو على مبدأ المحاكاة « فهي محاكاة لفعل كامل له حيز معين*، محدّدا مكونات التراجيديا (المأساة) في الحبكة والشخصية والفكرة واللغة والفضاء والمنظورات المسرحية»[1].

وكما هو موضح في عنوان هذا المبحث الذي يدور حول استفهام محوري وجيز يعنى ببناء دراما المشهد عبر السرد؟ وبكيفية قراءته؟

وقبل التطرّق إلى ذلك كان لزاما علينا الوقوف على بعض المفاهيم العامة تلك المتعلقة خاصة بمصطلح "الدراما".

أول ما ارتبط فن الدراما بالفن المسرحي لارتباطه بالجماعة، وكلمة دراما Drama تنحدر من الجذر اليوناني للفعل ''dram'' الذي يعني عند الإغريق "الفعل أو السلوك الإنساني"[2]، ومعنى ذلك أنّه بدون هذا الفعل لا يكون هناك دراما، ولا يعني الفعل نفسه الحدث « لأنّ الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها»[3].

---

*- يقصد أن له بداية ووسط ونهاية.

[1]- ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، د.ط، ص .

[2]- ينظر: وهبي مجد، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، 1974، د.ط، ص 102.

[3]- إبراهيم محمد حمدي، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977، ص 13.

يستثنى من ذلك كل ما يخرج عن دائرة العقل والإدراك والحدس، وعليه فالدراما تعبير عن الفعل أو الموقف الإنساني.

وجدت مصطلحات كثيرة تقارب مفهوم الدراما من مثيل: المسرحية ''Drama''، النقد المسرحي Dramatic Criticism، الحدث tynshamein، الصنع ''poiein''[1].

وقد تطور هذا المفهوم في الحضارة الإغريقية بفضل عاملين: التمدن والنظام، إضافة إلى الذوق الفني الراقي للشعب الإغريقي (التركيبة السوسيولوجية).

والدراما في المنطق الأرسطي هي المسرحية والتي تكون بطول محدّد ومعيّن، بحيث تكون لها بداية ووسط ونهاية « وهو يضم مجموعة من الأوضاع تستحوذ على انتباهنا، ويصدر عن وضع كما سبقه توقعاً لتغيير آخر حتى نهاية الفعل الذي يدعوه جنسون بعبارة التوقع، مثل هذا التكوين البسيط هو أقصى ما يستطيع المرء فعله من دون النظر في الوسيلة التي يخلق فيها الوضع والفعل ألا وهي اللغة الدرامية»[2]. إذ يسمح لنا هذا البعد الخطي من قياس درجة التوتر في الدراما عبر البداية والوسط والنهاية، وتكون العلاقات بين الأجزاء في الدراما بطابع توتري ومن ثم كان لا بد لنا من التعرّف على طبيعة هذا الصنع الدرامي وعلاقته بالحوار وبالأخص بلغة الحوار وتحديداً في النص السردي.

[1]– ينظر: إبراهيم محمد حمدي، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، ص13.

[2]– داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، ص 309.

إنّ مصطلح "الدراما" في الأساس يحمل معنى الصراع الداخلي، والنقد الحديث يطلق على كل جنس قصصي أو مسرحي كلمة "دراما" تجاوزاً للمفهوم المسرحي الفنّي، وكل قصة أو رواية أو مسرحية لا يظهر فيها هذا العنصر تخرج عن كونها عملاً دراميا ناجحاً، كما أن الصراع شديد الارتباط بالحوار، بل أنّ كلاهما ينمي الآخر ويعمّقه ويوسعه من حيث الأبعاد، وكل عمل فني يخلو من هذين العنصرين يصبح بعيدا عن الحركة خاليا من التشويق مما يعني كذلك ضعف البناء المشهدي الناتج عن خلل الربط والوصل.

قد يكون الصراع بين الأشخاص أو الأفكار ولذلك فهو ينقسم إلى: صراع داخلي وصراع خارجي، أما الأول فهو الدائر بين الإنسان ونفسه كأن يكون بين العقل والعاطفة أو بين عاطفتين مختلفتين، أمّا الثاني فهو الدائر بين الإنسان وغيره، مثل الإنسان يصارع القدر أو المجتمع.

ولما كانت الدرامية عموماً مرتبطة بالتوتر والصراع المعبّر عن حياة الإنسان، فقد لجأت الرواية والقصة إليها، وهكذا تكون الرواية قد نجحت بخلق شعور جماعي مشترك كالذي نجده في الدراما عبر مختلف مراحل تطورها.

تضمن الحبكة سير الأحداث سيراً منطقياً وتلقائياً، وهذا هو الطابع المميز للحبكة في الرواية الدرامية، كما ترسم الأحداث في الرواية الدرامية بدقة، بحيث تتحرك نحو حدث واحد هو المركز، فتتجمع فيه كل الأحداث الثانوية وتذوب فيه خالقة بذلك نوعاً من التوتر الذي يلفّ الشخصيات (الدرامية) كذلك على أساس أن هناك

شخصيات رئيسة فاعلة ومؤثرة في توجيه الأحداث، ومثيرة للمشاكل وكل أنواع التتعقيدات، وبالتالي الحقيقة والمظهر شيء واحد في هذا الشكل الروائي، أمّا النهاية في هذا الشكل، فإنّها حل للمشكلة التي تبدأ فيها حركة الأحداث، فيكون الحدث الخاص قد استكمل بناؤه خالقا توازناً أو محدثا أمرا لا يمكن تتبعه أكثر...، فالتوازن أو الموت هما النهايتان اللتان تتجه الرواية الدرامية نحو إحداهما...، إلى جانب هذا يكون الزمن في الرواية الدرامية داخلياً متمثلا في حركة الشخصيات، ويتقدم الأحداث نحو النهاية وانحلالها قد يبدو الزمن متوقفا، ولكنّه باقٍ ومستمر في مخيلة القارئ أو المتلقي مما يعني أن الرواية الدرامية حرّة في الزمان ومحدودة في المكان[1]، فالتركيز على مكان محدّد في الرواية هو الذي يكسبها طابع الصراع الدرامي الحاد، كما يعجل من سرعة الزمن ويزيده وضوحاً، والإحساس بالزمن في الرواية الدرامية هو نفسه تحدّده سرعة الحدث أو إبطاؤه.

ويشير بيرسي لبوك ''P. Lubbock'' في موضع آخر إلى تحقق العنصر الدرامي في الرواية من خلال انشغال القارئ بالأحداث نفسها، لا بالالتفات إلى السارد وتعليقاته «فالسّمة الاعتباطية التي قد تكشف في صوت المؤلف في أي وقت، تختفي في صوت الناطق باسمه تلك هي الخطوة الأولى نحو المسرحة dramatization، وقد تكفي في العديد من القصص»[2].

يفهم من كلام لبوك هذا أن حديث الشخصيات بنفسها وبتلقائية يشبه تماماً أسلوب أو عمل الممثل على المسرح، فيتحقق البعد الدرامي في الرواية، ولذلك نجده

[1]- ينظر: ادوين موير، بناء الرواية، ص ص 55، 87.

[2]- بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان، 2000، ص 225.

كذلك يميز بين أسلوبين: أسلوب مباشر: يتدخل فيه الروائي بآرائه، ينظم الأحداث، ويعلق عليها، ولا يترك للقارئ حريّة التأويل والحركة، وهناك الأسلوب غير المباشر الذي ينطوي على تحقيق الدرامية في العمل الروائي، ويعمل فيه الكاتب على مسرحة الأحداث بطريقة تلقائية[1].

ولا يكتفي لبوك بذلك وحسب، وإنما يحذر كذلك من إفراط الروائي في توظيف تقنيات الدراما في العمل الروائي، لأن ذلك في اعتقاده قد يخلّ بالبناء الروائي ويضعفه فيقول: « يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب، الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعمالها دون حاجة، فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورية جدّاً، ولذلك فإن النهج الاقتصادي يستدعي اختزانه أكثر وادخاره لمناسبات مهمة»[2].

ولما كانت الرواية تسعى إلى تحقيق الدراما في جنسها، وجب أن ننظر في تحقق عناصر **الدراما** في الرواية، وفي إطارها الكلّي والتفاعلي، مستهدفين بذلك **"الصورة الدرامية"*** ككل التي صنعت المشهد الدرامي.

[1]- ينظر: بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ص 225 وما بعدها.

[2]- بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ص 115.

*- الصورة الدرامية: أقرب البنى الصورية الصغرى إلى أجواء المشهد، من حيث شمولها على الحركة والتوتر والنمو فتحقق تدافعا للأحداث، ونموا في المواقف، ولا تتطلب الصورة الدرامية دائما عناصر بنائية في تشكيلها، نقلا عن عليم محمد، شعرية المشهد، ص 98.

وكم هي كثيرة المقاطع الحوارية التي جسدت الصراع بمختلف أشكاله في هذه الرواية، كهذا المقطع الحواري الذي دار بين المحامي عبد القادر بن صدوق وأصدقائه في المقهى المقابل للمحكمة والذي بدوره يمثل صراعا خارجياً:

قال بوعلام متحمّساً:

- *ما رأيك في موقف اليامين زروال؟ أليس شهما يذكّرنا ببومدين؟*

لم أفهم قصده، ماذا فعل زروال كي يثير حميّة صديقي الذي أعرف عنه تحمّسه الدائم... قال ماطا شفتيه من الاستنكار المبطّن:

- *كعادتك دائما تستصغر عظائم الأمور، لا تقل هذه المرّة إنّك لم تعجب بموقف رئيس الدولة الرائع.*
- *ماذا فعل هذا الجنرال المنصّب على رأس طغمة فاشية حتى يثير فيك كل هذا الفوران؟*
- *ماذا فعل؟ ألم تسمع الخبر أم أنّك تتغابى علينا؟*
- *الظاهر أنك تجهل الموضوع فعلاً، لك العذر، فاسمع جيدا وعمّر رأسك.*

لقد رفض اليامين زروال اللقاء الذي عرضه عليه جاك شيراك لأنّه يتنافى والأعراف الدبلوماسية، طلب مقابلته سرّاً...

- *هذه طفولة سياسية تنمّ عن قلّة التجربة والجهل التام بخفايا الدبلوماسية...*[1]

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 25، 26، 27، 28، 29، 30، 31.

يكشف هذا الحوار عن الصراع القوي المتمثل في تأزم الأوضاع السياسية خاصة، واختلاط الحابل بالنابل، مما انعكس سلباً على المجتمع الذي أصبح رهيناً لها، كما قد اتخذ الصراع أشكالا مختلفة خالقاً نوعاً من الصدام بين الأطراف والجماعات وحتى بين الأفكار، فهذا بوعلام سعدون يشيد بصنيع الرئيس اليامين زروال الذي يعتبره بربري أصيل، وعنيد، في نفس الوقت لا يرضخ للمساومات، مبديا كذلك سخطه وكرهه لفرنسا لنوازع ذاتية ما زالت تنخر ذاكرته. وفي المقابل يحاول عبد القادر بن صدور تقديم نظرة استطلاعية يوضح فيها لبوعلام حقيقة الوضع والعلاقات السياسية عموماً، ويوسع دائرة الرؤية لخفايا الدبلوماسية...

وهنا تظهر براعة المؤلف في اختيار عنصر الحوار – بما هو أقرب إلى الواقع والمباشرة والموضوعية، ولأن له فاصل زمني يقطع كرونولوجية الزمن السردي، فتتداوله الشخصيات وهي تتقمّص أدوار الفعل الدرامي، فيتحول الغائب إلى الأنا المتكلم، وتصبح الحكاية السردية بطريقة غير مباشرة إلى حوارية الدراما حينها تُنشر في الأشخاص والأفكار والمشاعر حركية تبعث الحياة في المشاهد لتتجسّد في ناظر المتلقّي. إنّ الصورة الدرامية المتضمنة في المشهد الحواري السابق من شأنها كذلك أن تخلق نوعاً من التوتر وإثارة القلق، فكل الأخبار لا تبشر بالخير، وإنّما تنشر الخوف وتثير الرعب، وتنذر بقدوم العاصفة. للحوار إذاً دور فعّال في كشف مقاصد الكلام بما يسمح للقارئ كذلك من استقراء الفعل الدرامي المندس داخل المشاهد « فليس كل حوار يصلح لأن يكون حواراً درامياً»[1] إذ لا بد أن يخلق التوتر وإثارة الانفعال داخل المشاهد أو في القارئ/المتفرّج، ويجعله مترقبا نهاية العمل الدرامي.

[1]– حمودة عبد العزيز، البناء الدرامي، مكتبة الأنجوا المصرية، مصر، ط1، ص 1993، ص 55.

وبالفعل تتصاعد وتيرة الأحداث لتبلغ ذروتها في آخر المقطع الحواري السابق حيث تظهر أولى بوادر التأزم والصراع الدرامي الذي أراد محمد ساري نقله من خلال روايته هذه وذلك عندما أضاف عبد القادر بن صدوق قائلاً:

«- في تلك اللحظة، وأنا اتأهّب للجواب، ارتفع دويّ انفجار أخرس ألسنتنا وأصمّ أسماعنا، وأرجف أعشاءنا،... بعد لحظات وجيزة تعالت طلقات نارية كثيفة...

قال بوعلام سعدون:

- *لا ليس هذا إلاّ اشتباكا بين الإرهابيين وقوات الأمن...*
- *يبدو المكان قريباً جداً... غير بعيد عن مدخل المدينة*
- *اتجهنا نحو مكتب وكيل الجمهورية، كان برفقة القاضي وكاتب المحكمة سألت دون مقدمات:*
- *هل تعرفون ماذا وقع؟*

قال القاضي:

- *الشاحنة المقلّة للمساجين لم تصل بعد، فيها ثلاثة إرهابيين سيحاكمون اليوم...»*[1].

يلجأ الروائي عادة إلى الحوار الذي يسمح له باستخدام مختلف أساليب الكلام واللهجات خاصة في السرد المشهدي، ويسهم كلام الشخصية في تحديد ملامحها

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 30- 31.

وصورتها داخل المشهد، وبالتالي التمكن من معرفة وجهة نظرها داخل السرد. إذ تظهر لنا شخصية بوعلام سعدون – من خلال مداخلاتها الساخنة دوما وصوتها الصاخب ومناقشاتها الحادة أحيانا- مثلما يكشفها السرد لاحقا في مشاهد حوارية أخرى كالذي جرى بينها وبين عبد القادر بن صدوق و رفقة أخرى من المحامين حول فاجعة مقتل محافظ الشرطة "سي أحمد".

«... ارتفع صوت بوعلام سعدون، أو وكالة الأنباء مثلما يسميه الزملاء مازحين لكثرة أخباره الجديدة» «ردّ بوعلام سعدون بنبرة العارف الواثق من صحة معلوماته كعادته دائما...»[1]. ومن خلال هذه المقاطع نستنتج كذلك أنّ÷ا شخصية اجتماعية، فلم يورد السارد تواجد هذه الشخصية بمفردها، وإنما دائما وسط الجماعة، ضف إلى ذلك كونها متوقدة الذكاء، ومحلل بارع بخبايا السياسة والدبلوماسية، وفي الوقت ذاته هي شخصية مصلحة كذلك، *« ومع ذلك دعني أخبرك أنه كان على الشرطة أن تأخذ احتياطاتها للتأقلم مع الظرف الجديد...، إن أغلب الذين سرّحوا من سجون الصحراء التحقوا بالجبال وشكّلوا جماعات مسلّحة للانتقام من السلطة التي زجّت بهم في المحتشدات مثلما فعلت فرنسا مع سكان الجبال،... هذا عنصر أساسي في استفحال العنف الإرهابي هذه السنة...»*[2]. وهنا أعطى بوعلام سعدون تقريراً دقيقا ومفصلا وشاملا لمعضلة الشرطة، وكيف أصبحت عاجزة أمام مستجدات الأحداث المتوالية

[1]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 209- 210.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 210- 211.

والسريعة، وكاشفا كذلك عن سبب من بين أسباب اندلاع نيران الأزمة الدموية في الجزائر، وكيف نشبت.

للحوار إذاً وظيفة هامة في الرواية، يلجأ إليه ا لروائي لتقديم بعض الأفكار أو وجهات النظر لإبعاد ملل السرد عن القارئ، بخلاف وظيفته الأهم في الدراما (المسرحية) إذ هو الأداة الأولى والوحيدة التي تكشف بها الأحداث وتوجهها، ولا يستطيع الدرامي الاستغناء بالسرد عن الحوار[1].

ومن جهته كذلك يجسّد الصراع الداخلي قوة الفعل الدرامي والمأساوي داخل المشهد بفضل لغة الحوار تماما كالذي يحدث على خشبة المسرح بفضل أداء الممثل وهنا تصبح مهمة ووظيفة الحوار الأساسية في الرواية هي نقل الصراع من حالة النص إلى العرض (**التحيين**).

وكانت مقاطع الحوار الداخلي أكثر درامية خاصة ما تعلّق بشخصية نبيل ابن رشيد بن غوسة، كهذا المقطع المهم الذي وجد في يومياته (على طريقة الاسترجاع) والذي تُفكّ فيه شفرة لغز مقتله، وأسرار أخرى عن حياته:[2]

« الجمعة 28 سبتمبر، العاشرة ليلاً...

[1]- ينظر: لؤلؤة عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983، ص 428.

[2]- ساري محمد، القلاع المتآكلة، ص ص 224- 225- 226- 227.

اللعنة على هذه الحياة... اللعنة... اللعنة... ماذا سأفعل الآن؟ ياسين يقول اقتله، إنّه كافر وزنديق... اقتله تتقرّب به إلى الله وتضمن مكانا في الجنّة».

« كيف أقول له إن الكافر الزنديق الذي يريدني قتله هو أبي؟ أيقتل الولد أباه بهذه السهولة؟ ياسين يتيم الأب ولا يعرف ماذا يعني الأب عند أي شخص».

«ماذا سأفعل؟ سيعود أبي بعد قليلا... هل سأنفذ أوامر ياسين وعبد الجبّار؟ في البداية قبلت دون تردّد...».

تأتي أهمية البياض في هذه المقاطع كاشفة عن أجزاء مهمة من السرد والتي سبق له وأن سكت عنها في فصول أخرى إمّا كافتتاح لمشاهد ثانوية، أو كختام القصّة ككل، إذ يثير الفراغ الطباعي القارئ ويحفّزه على الملأ والمشاركة في بناء وإخراج اللوحة «فبياضات النص ليست لها حقيقة سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها»[1].

يلجأ الكاتب المعاصر في الشعر أو النثر إلى هذه التقنية بغية تحقيق انزياحات فنية جمالية مفارقة، تمنح القارئ القدرة على الإبداع من خلال المشاركة الفعّالة والناشطة في تحريك أنظمة النص.

وهنا يبدأ تأثير الفعل الدرامي في المتلقي حيث تبرز المقاطع الآنفة الذكر خاصة البياض فيها قوة الصراع الداخلي لشخصية نبيل، هذه الشخصية الضعيفة التي مورست

[1]- الماكري محمد، الشكل والخطاب، ص 110.

عليها كل أنواع الضغوطات بما في ذلك التعسف الأبوي الذي عمّق من حجم الكراهية والنفور لديها، أدّى إلى فقدانها السيطرة على نفسها وبالتالي **الانتحار**.

إنّ هذا **الحدث*** يمثل قمّة الفعل الدرامي لأنه يؤدي إلى التطهير ''ktharsis'' من خلال إثارة انفعالين هما الخوف ''phobus'' والشفقة ''ellose''، سواء لدى الشخصية المتمثلة هنا بنبيل باعتبارها عامل حامل لموضوع القيمة، وأيضا في نفس المشاهد باعتباره من يتلقى الأثر. فبالنسبة لنبيل يبدأ فعل التطهير عنده من **الرغبة** في قتل الوالد رشيد، الذي يعتبره كافراً زنديقاً يجزى قاتله من الله تعالى جنة الخلد، وصولا إلى تحقيق هذه الرغبة- وتحت تأثير الخوف، الخوف أولاً من المواجهة مواجهة الأب المتسلّط والعنيد والعنيف، والخوف كذلك من عدم الوصول وتحقيق الرغبة ثانيا. إضافة إلى الشفقة أين تتخيّل هذه الشخصية توبة الوالد: « ... *وكم مرّة تخيّلت أنّه نطق بالشهادتين وأسلم وتاب ولم أطلق الرصاص، لقد نجا والدي من نار جهنّم...*». *أيقتل الوالد أباه بهذه السهولة؟*»[1]، مما يثير فيها عواطف الرحمة وبالتالي العدول عن الرغبة. وبالموازاة مع ذلك تحدث العملية نفسها في ذات المتلقي أو المشاهد إذ أنّ التطهير يثير الشعور المأساوي المتمثل في الخوف على نبيل، وكذلك بالشفقة عليه لوقوعه **ضحية** تيار التعسّف.

*- باعتبار أن الرواية تحاكي الحدث ولأنّ الشخصية فيها تذوب في شخصية المؤلف، في حين أن الدراما تحاكي الفعل، كما أن الشخصية تذوب في الشخصيات.

[1]- الرواية، ص 22.

إنّ شخصية نبيل إذاً **شخصية درامية** أو كما يسميها فورستر "بالمعقّدة أو المدورة round، والتي تجسّد كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية لذلك هي مناسبة لتمثيل البعد المأساوي، في مقابل ما يسميه بالشخصيات المسطّحة flat والتي تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها»[1]، وبهذا تكون شخصية نبيل قد أدت دلا لتها (التسمية) لأنّها في النهاية جسّدت صفة النبل من خلال فعل التضحية.

وبهذا يكون التطهير الجسر الواصل بين الفن أو العمل وبين المتلقي حيث يؤكد "ياوس": « على أن التطهير حركة متراوحة بين المراقب المحور جماليا وموضوعه غير الواقعي، فتستطيع بذلك الذات تحقيق متعتها الجمالية»[2].

مما يعني كذلك أن مفهوم المحاكاة الفني عنده هو الباعث للمتعة الجمالية بالتركيز على الأثر الناتج في عملية التلقي وبالأخص عنصر التطهير « إنّ فن الشعر لأرسطو يمكن اعتباره أقدم تصور النظرية الجمالية باشتماله على فكرة "التطهير" بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية»[3].

وبالرجوع إلى المقاطع السابقة تستوقفنا – إضافة إلى البياض- كثرة الاستفهامات التي تحيل كلها إلى الدوامة والمتاهة التي ضاع فيها نبيل، وبهذا الشكل تنمو الصورة الدرامية « التي هي أقرب البنى الصورية الصغرى إلى أجواء المشهد من حيث شمولها على

[1]- ينظر: A. M. Forster, Aspects of the novel, Penguin books, 1977, p. 73.

[2]- روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 111.

الحركة والتوتر والنمو، فتحقق تدافعاً للأحداث، ونمواً في المواقف، ولا تتطلّب الصورة الدرامية دائما عناصر بيانية في تشكيلها، عكس الصورة التشخيصية* مثلا أو التجريدية**»[1]، لتتفجر فيها الحركة، بل وتزداد توترا بدفع الأحداث إلى النهاية، كما يظهر الصراع بين الشخصيات والأحداث والأفكار فاعليته كعنصر مؤطر لكل العناصر الأخرى فمن شأنه كذلك تغيير مجرى الأحداث، حيث تسقط الأحداث لتظهر أحداث أخرى تحمل الصراع إلى الانفراج، ما يمنح المشاهد ديمومة واستمرارية عندئذ يكتمل الإطار المشهدي بانسجام عناصره وتعالقها نصيّاً إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال الحديث عن أي منها في ذاتها بمعزل عن باقي العناصر الأخرى على الرغم من أنّها تتبادل أدوار الظهور والفاعلية وبصفة الهيمنة في المشهد.

وتوازيا مع الحديث عن الوظيفة الدرامية للمشهد داخل السرد والتي يجليها غالبا الحوار بمختلف أشكاله لا ضير أنّ اجتماع كل هذه الوظائف يشكل وحدة بنائية متعاضدة ومتجانسة معاً من شأنها استقطاب كل العناصر المشهدية. ولنبدأ بالوظيفة الافتتاحية والتي غالبا ما تكون كاستهلال مثل التعريف بشخصية من الشخصيات.

ونمثل لذلك بالمقطع الذي جرى فيه الحديث بين عبد القادر بن صدوق والمحامي سي الناصر:

*– الصورة التشخيصية: هي التي تمكن من امتزاج ذات المبدع بموضوعه من خلال تشخيص مظاهر الطبيعة الصامتة والمتحركة، فتبدو شخوصا عاقلة تتفاعل مع مشاعر الإنسان/المظهر الطبيعي (فاعلا أو قابلاً) في الحدث.

**– الصورة التجريدية: هي التي يشبه فيها المحسوس بالمعقول أو المعقول بالمعقول وتتطلب إعمال فكر لبلوغ تأثيرها لذا هي تجهد المتلقي بحشد طاقتها لإدراك مدلولها.

[1]– عليم محمد، شعرية المشهد، ص 98.

... قلت في نفسي: هذا لا يكون إلاّ قبائليا أو جيجليا، استمع إليّ وأنا أعرض عليه مشكلتي، هزّ رأسه وقال:

- *أنت من الدفعات المعرّبة، أليس كذلك؟*
- *أربكني سؤاله وأجبت مسرعاً:*
- *نعم ولكنني أحسن الفرنسية قليلاً، لا أتكلمها بطلاقة ولكنني أقرأها بسهولة.*
- *ابتسم وقال بنبرة فيها أسى:*
- *الظاهر أن التعريب يزحف بخطوات عملاقة، يقال أن كلّية الحقوق ستعرّب كلية ابتداءً من الدخول الجامعي المقبل...»*[1].

يجلي هذا المشهد الحواري المتمثل في لقاء عبد القادر بالمحامي سي الناصر بعضا من جوانب حياة هذا الأخير، فهو محامٍ خبير بخبايا المهنة وبكل الثغرات القانونية وأحد ضحايا التعليم الفرنسي (مفرنس)، وها هي اليوم مهنته مهدّدة ومعرّضة للزوال بسبب زحف التعريب إلى إدارة العدالة أين وجد نفسه في آخر المطاف بحاجة ماسة إلى تعلم العربية، وكان هذا حدثا حاسما في هذا المشهد بالنسبة لسي الناصر وفي الوقت ذاته خطوة هامة لعبد القادر بن صدوق، تخطى بها حدود الزمان والمكان ليدخل المحاماة من بابها الواسع.

[1]- الرواية، من ص 42 إلى 47.

يمكن كذلك لهذه التقنية أن تتذيل المقاطع أو الفصول « حتى يتوج السرد ويتوقف مجراه، فتكون له حينذاك قيمة اجتماعية»[1]، فيأتي هنا كإعلان بالانفراج، وانتهاء المواقف كحصيلة لوجهات النظر المختلفة والقضايا المطروحة ولا يعني هذا « إنهاء لحركة من الحركات، ولا إغلاقا لمسار عند نقطة معينة من السرد، بل تكون الخاتمة كذلك ضربا من التحول إلى وجهة أخرى. قد يسكت السرد بعدها تاركا للمخيلة إيجاد النهاية التي تتساوق والجو العام للمسرود،... غير أن الانفتاح في الخواتيم المشهدية لا يكون على تلك الهيئة إلا ليكون مفتتحا لمشهد تال بعده»[2].

وبالعودة إلى الفصل الثالث، بعد أن حددنا افتتاحية المشهد في المقطع الحواري بين عبد القادر بن صدوق والمحامي سي الناصر ليخرج في نهاية المطاف كلا الطرفين باتفاق، وهنا تبدأ الحياة الجديدة لعبد القادر، فمن هنا تعلم المهنة وسراديبها المنيرة والمظلمة منها « *تعلمت أن القانون مطّاط يمكن عجنه بشتى الأشكال، أصبح سي الناصر صديقي وزميلي، تتعاون في قضايا عديدة إلى اليوم، وزادت صداقتنا متانة وتواطؤاً حينما قرّرنا تشكيل هيئة تدافع عن المساجين السياسيين والصحافيين من شتّى الاتجاهات...*»[3].

للمشهد هندسة خاصة تسهم في التحام العناصر السردية، بطيّه وتخطّيه للمكان والزمان معاً، وهو ما يفرض على السرد الاقتصاد في اللغة « وليس الاقتصاد في السرد

[1]- بحراوي حسين، بنية الشكل الروائي، ص 168.

[2]- مونسي حبيب، المشهد السردي، ص 215.

[3]- ساري محمد القلاع المتآكلة ، ص 44.

إخلالاً بالمسرود، ولكنه تقنية تمتد فيها المشاركة الفعالة بين النص والمتلقي إلى حدود إعادة إنشاء المشاهد حيّة، متحركة، عامرة بالأصوات والضجيج، فاسحة المجال أمام العين المبصرة، والأذن السامعة، والأنف المتشمم، واليد اللامسة... وتمكن الذات المتلقية من "الانتقال" إلى عالم المشهد انتقالاً حيّاً يفهم الذات بحضوره الطاغي»[1].

فالسنوات التي جمعت عبد القادر بن صدوق بالسي ناصر لم يشر إليها السرد تفصيلاً والتي تجاوزت العشرين سنة، ثم إن كانت علاقة الزمالة رابطها هو المهنة، فما نوع الصداقة التي جمعتهما؟ وجعلت من عبد القادر يتذكرها بغبطة وبفرح كبير. على الرغم من أننا نلمس كذلك في العلاقة الأولى بعض الخفايا تلك المتعلقة بالمحاماة ومخاطرها وأيضا في التشارك في عدد القضايا الموكلة إليهما، وكذا الاختلافات التي قد تحدث بين الزملاء عادة، كما لم يتطرق السرد كذلك إلى الأسرار التي تجمع الأصدقاء والتي من شأنها أن تقوي هذا الرابط. فكيف إذاً كانت صداقة العشرين سنة؟

ينشأ عن توالي المشاهد ضرباً من **"التعشيق"** « وكأن المشهد حين يستقل بالأحداث والشخصيات بعضا من السرد، لا يريد لاستقلاليته أن تكون مطلقة، تعزله عن بقية المشاهد السابقة واللاحقة، بل يتضمن المشهد تمهيده الخاص الذي يفتتح به عرضه السردي كما يتضمن في خاتمته تمهيداً للمشهد الذي يليه، ذلك هو التعشيق الذي نلحظه بين المشاهد»[2]، يمنح عنصر السرد صفة التلاحم بين المشاهد فيما بينها لتحقق في الأخير لوحة مكتملة الرسم واللون.

[1]- مونسي حبيب، المشهد السردي، ص 169.

[2]- المرجع نفسه، ص 171.

يعبر الحدث الدرامي الخيال ليحتضن عالم المتناقضات، ورواية "القلاع المتآكلة" كانت مسرحاً دراميا جسّد من خلاله محمد ساري محنة العشرية السوداء وأحداثها الدامية اعتماداً على الأطر المكانية والزمانية، كما قد ترك شخصياته تقدم نفسها بنفسها وهي تتبادل أطراف الحديث فيما بينها، مانحا إيّاها بذلك نوعاً من الحريّة والاستقلالية على طريقة العرض المسرحي، بغية تحقيق بعد "المشاهدة" في الرواية ووضع القارئ مكان الجمهور المسرحي أي في علاقة مباشرة مع الأحداث والشخصيات (الممثلين)* الذين توفرت فيهم أبعاد الشخصية المسرحية (الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية)، وهو بالفعل ما وجد من خلال شخصيات الرواية المتنامية والحركية، وحتى في العلامات المصاحبة لها كما أشرنا إلى ذلك في مبحث السينوغرافيا من صوت وإضاءة، حسب كل ممثل، مما يعزز من عملية التلقي، ويزيد من قوة التأثير والتأثر على حدّ السواء.

*- يقترح فيليب هامون مصطلح الممثلين بدلاً من الشخصيات التي تحمل معنىً ضيق في الرواية، هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، 2012، ص 62.

خاتمة

خاتمـــة

لا أقول إني سأختم هذا البحث بعرض ما توصل إليه من نتائج ، ذلك لأن الموضوع لا يزال بحاجة إلى دراسة وتنقيب أوسع ،مع ذلك وتبعاً لمنهجية البحث الأكاديمي وبعد هذه القراءة المتواضعة للمشهد السردي في "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، يمكنني تقديم بعض النقاط التي لا أزال أخالها أسئلة لا أجوبة توصل إليها البحث.

بداية تعد المنظومة السردية عموما في "القلاع المتآكلة" مفاعلة موضوعية الإطار فيها يعود بالقارئ إلى العشرية السوداء، ومآسي تلك المرحلة التي ذاقت فيها الجزائر ويلات العنف المسلح من جهة، ومن جهة ثانية، فهو مسار لنشأة واقع لا يزال يلاحق ذاكرة كل واحد فينا.

أسهمت المقاطع الحوارية إلى جانب المقاطع السردية والوصفية في تحديد المشاهد التي تبرز الصراع بين التطرف الإيديولوجي والعلاقات الإنسانية، كما تعددت في ضوءها قراءة لمرحلة تاريخية حرجة، قريبة، حاول من خلالها الكاتب، وعبر كامل تجربته الروائية المؤخرة صنع وعي جديد لهذه المرحلة بكل حيثياتها ووفق وجهة نظر قد تحقق إجماع كل الأطراف، وهو ما حققته لغة الرواية التي أولاها عناية بالغة الأهمية.

إن محمد ساري وهو يتحدث عن فترة العشرية لامس الوجع الجزائري، كما قد تبين وكيف استطاع وببراعة أن يستفيد من أحدث تقنيات الكتابة الروائية وذلك باستعانته بفنون أدبية وأجناس أخرى كالمسرح والسينما والفن التشكيلي..، لإبراز المشاهد وعرض

اللوحات كتقنية الاسترجاع والفعل الراجع حيث أسهمت في تلاحم الأحداث والوقائع والصور عبر السرد وفي تعاضد وتجانس مكاني وزماني متحد ومتصل أحيانا ومنفصل منقطع أحيانا أخرى.

وهي لا تقف عند هذا فحسب، وإنما تجعل قارئها يعيش أحداثها في حاضره، ويتعداه إلى أبعد من ذلك كله، حيث تدفع به إلى الوعي بهذه الحقيقة والتفكير في محاولة لتجاوزها.

وبفضل تقنية المشهد منح محمد ساري روايته أكثر من دلالة، ومن تأويل ومن قراءة، ومن إخراج، ولذلك فقد تعددت الأصوات داخلها، وسجل الفعل الدرامي حضوراً قوياً فيها.

كما أضفى الصراع جواً حركيّاً سواء على المستوى الداخلي النفسي للشخصيات أو على المستوى الخارجي وما يحيط بها من عوالم، كما ساق الأحداث نحو التأزم تارة والى الانفراج تارة أخرى، اتضحت في ضوءه ملامح المشاهد، وتأثثت لدى القارئ.

وفي المشهد أيضا تنتفي تلك الوظيفة النمطية للوصف، لتنهض وظيفته، السردية حيث يصبح عنصرا منتجا للمعرفة، فاعلاً في تحريك الأحداث وتحديد ملامح الشخصيات بأبعادها الثلاث وتلوين المشاهد وتأطيرها وفقاً لما يقتضيه خط سير الزمن وتماشياً وهندسة المكان وبناءه.

كما تزول تلك التعارضات والتناقضات للوحدات البنائية للنص، وهي حتى وإن وجدت مع أول وهلة للقراءة، فإنها في النهاية تتكاثف وتنمو في تعاضد وتعانق فيما بينها خالقة انسجاما نصياً محكما، نسميه مشهداً نصياً.

وما توفيقي إلا بالله.... والحمد لله أولا وأخيرا.

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

عربي- فرنسي

المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية
– المشهد	- La scène
– الصورة	- L'image
– اللوحة	- Tableau
– السرد	- La narration
– السار	- Le narrateur
– علم السرد	- La narratologie
– السردية	- La narrativité
– المسرود له	- Le narrataire
– العالم المسرود	- Le monde narré
– البرنامج السردي	- Le personnage narratif
– السرد المشهدي	- Le récit scénique
– القصة	- L'histoire
– الحكاية	- Le conte
– الحكي	- Le récit
– الرواية	- Le roman

- Le romancier	– الروائي
- Le narrateur	– الراوي
- Le personnage	– الشخصية
- L'événement	– الحدث
- Le temps	– الزمان
- Le lieu	– المكان
- L'espace	– الفضاء
- Le discours	– الخطاب
- Le discours narratif	– الخطاب السردي
- L'analyse de discours	– تحليل الخطاب
- Le discours narré	– الخطاب المسرود
- Le discours dramatique	– الخطاب الدرامي
- Le discours transposé	– الخطاب المحوّل
- Le discours rapporté	– الخطاب المنقول
- La forme	– الشكل
- L'énonciation	– التلفظ
- L'énoncé	– الملفوظ
- Le texte	– النص
- La représentation	– العرض

- La vision	– الزاوية– الرؤية
- La représentation scénique	– العرض المشهدي
- La mode narrativité	– الصيغة السردية
- La distance	– المسافة
- Le récit d'événements	– حكي الأحداث
- Le récit de paroles	– حكي الأقوال
- Le récit de idie	– حكي الأفكار
- La focalisation	– التبئير
- La focalisation zéro	– التبئير المعدوم (الصفر)
- La focalisation interne	– التبئير الداخلي
- La focalisation externe	– التبئير الخارجي
- Le point de vue	– وجهة النظر
- Le perspective	– المنظور
- Le rythme narrative	– الإيقاع السردي
- La tension	– التوتر
- La fréquence	– التواتر
- La fréquence singulatif	– التواتر التفردي/ الانفرادي
- La fréquence répétitif	– التواتر التكراري
- La durée	– المدة

- L'amplitude/ le portée	– المدى/ السعة
- Le sommaire/ le résumé	– التلخيص/ الخلاصة
- L'ellipse	– الحذف
- La pause	– الوقف– الوقفة
- La description	– الوصف
- L'ordre	– الترتيب– النظام
- L'anachronie	– المفارقات الزمنية
- L'analepse- La rétrospection	– الاسترجاع/ الاستذكار
- L'analepse interne	– الاسترجاع الداخلي
- L'analepse interne homodiégétique	– استرجاع داخلي داخل حكائي
- L'analepse interne hétérodiégétique	– استرجاع داخلي خارج حكائي
- L'analepse interne répétitive	– استرجاع داخلي تكراري
- L'analepse externe	– الاسترجاع الخارجي
- L'analepse externe partielle	– استرجاع خارجي جزئي
- L'analepse externe complétive	– استرجاع خارجي كلّي
- L'analepse mixte	– استرجاع مختلط
- La prolepse	– الاستباق
- La prolepse complétive	– الاستباق التكميلي
- La prolepse répétitive	– الاستباق تكراري

- La voix- polyphonique	– الصوت– تعدد الأصوات
- La voix narrative/ L'instance	– الصوت السردي
- Les temps de la narration	– أزمنة السرد
- La narration antérieur	– السرد السابق
- La narration ultérieure	– السرد اللاحق
- La narration simultanée	– السرد المتواقت (المتزامن)
- La narration intercalée	– السرد المدرج (المتداخل)
- La mimésis	– المحاكاة
- La fiction	– التخييل
- La réception	– التلقي/ الاستقبال
- La lecture	– القراءة
- Le récepteur	– القارئ/المتلقي
- L'actualisation	– التحيين
- Diachronie	– الدياكرون
- Synchronie	– السانكرون
- L'action	– الفعل
- Le dialogue	– الحوار الخارجي
- Le monologue	– الحوار الداخلي
- Le théâtre	– المسرح

- Drama- dramatisation	- المسرحية- المسرحة
- Le récepteur- spectateur	- المتفرج
- L'acteur	- الممثل
- La représentation	- التمثيل
- La réalisation	- الإخراج/ الإعداد
- Cinéma	- السينما
- La scénographie	- السينوغرافيا
- Le montage	- التوظيف- التجميع
- Le champ	- الحقل- المجال- الساحة
- La profondeur de champ	- عمق الحقل
- Le Feed Back	- الفعل الراجع (المرتد)
- Drama	- الدراما
- La ktharsis	- التطهير
- Scénario	- رواية مصورة
- Cinéroman	- رواية سينمائية
- Flash Back	- عَودٌ إلى الوراء- عودة
- L'identification	- التماهي- مماثلة- تقمّص- ممهاة
- Le raccord	- الوصل- الوصلة

مكتبة البحث

مكتبة البحث

– القرآن الكريم برواية حفص.

أولا: المعاجم والقواميس.

1. حمادة إبراهيم: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985

2. كحال بوعلي: معجم مصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، 2002.

3. لؤلؤة عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

4. ماري ميشال، تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، دون طبعة، دون تاريخ.

5. بن مالك رشيد: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي – انجليزي – فرنسي)، دار الحكمة، 2000م.

6. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، ط1، باب الدال، مادة (ش هـ د).

7. وهبي مجد، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت، 1974، د.ط.

ثانيا: المصادر والمراجع باللغة العربية.

1. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، د.ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، 2002.

2. إبراهيم عبد الله، الغانمي سعيد، عواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

3. إبراهيم محمد حمدي، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.

4. أحمد القاسم سيزا: بناء الرواية، رواية مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

5. إسماعيل عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، 1992م.

6. البازغي سعد، الرويلي ميجان، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

7. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي – الفضاء، الزمن، الشخصية –، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

8. بخير عمر، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دار الأمل للطباعة والنشر، ط2، 2015.

9. بدوي عبد الرحمان: فن الشعر لأرسطو، مكنية النهضة، ط3، 1944.

10. التوحيدي أبو حيان: البصائر والذخائر، مج 1، تح: د. إبراهيم الكيلاني، مطبعة الإنشاء، د.ط، 1964.

11. ــــــــــــــــ، الامتاع والمؤانسة، تح: أحمد أمين، أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

12. جبار سعيد: الخبر في السرد العربي، الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

13. الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، ط5، القاهرة، 2004.

14. أبو حامد محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، طبعة الحبلى.

15. أبو الحسن سلام هاني، سميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006.

16. حمودة عبد العزيز، البناء الدرامي، مكتبة الأنجوا المصرية، مصر، ط1، 1993.

17. أبو حيان التوحيدي: الامتناع والمؤانسة، ج1، تحقيق أحمد أمين، القاهرة، 1944.

18. خلال جهاد: جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز الدراسات، الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007م.

19. الذهبي العربي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2000.

20. الرازي محمد ابن أبي بكر ابن عبد القادر، مختار الصحاح، مطبعة الكلية، مصر، ط1، 1911.

21. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، د.ط.

22. الرماني إبراهيم: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، 2003م.

23. الزمخشري: أساس البلاغة، كتاب الجيم، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1996م.

24. سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق، ط17، القاهرة، 2004.

25. سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.

26. شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ط1، 2007.

27. شرشار عبد القادر: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، ط1، 2009.

28. صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دراسة في التنظيم والإبداع، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1984.

29. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر : الشعر الأردني نموذجاً، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

30. عرابي محمد غازي: النصوص في مصطلحات التصوف، دار قتيبة (مشاهدة)، دمشق، 1985.

31. العشماوي محمد زكي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1980.

32. العقاد عباس محمود: هذه الشجرة، دار السعد للطباعة، القاهرة، د ت.

33. عليم محمد عبد الفتاح: شعرية المشهد – دراسة في الأنماط والنصية، دال للنشر، سوريا، دمشق، ط1، 2012م.

34. عميش عبد القادر، شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، دار الأمل للطباعة والنشر، ط1، 2012.

35. العيد يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

36. الغرابي الجيلالي: عناصر السرد الروائي رواية "السيل" لأحمد التوفيق أنموذجا (دراسة سردية)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2016.

37. غطّاس أنطوان، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت، 1949.

38. ابن فارس أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الجبل، بيروت، لبنان، ج1، 1999.

39. فضل صلاح : شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، ط1، 1999م..

40. قاسم حسين صالح، سيكولوجية إدراك اللون والشكل، دار علاء الدين، سورية، ط1، 2006.

41. القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، تونس، دار الكتب الشرقي.

42. كريب رمضان: فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009م.

43. الكريوي إدريس، بلاغة السرد، دار الأمان (الرباط)، منشورات ضفاف (بيروت)، منشورات الاختلاف (الجزائر العاصمة)، ط1، 2014.

44. لحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1991.

45. لشقر حسن: الشعر والتشكيل جمالية القراءة والدلالة، آنفو – برانت، فاس، المغرب، 2012م.

46. محفوظ عبد اللطيف: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية، منشورات الاختلاف، ط1، 2009.

47. محمد منظور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة.

48. مختار أحمد عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ط2، 1997.

49. مدحت سعد محمد الجبار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1944.

50. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع.

51. المرزوقي سمير، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ب ط، الدار التونسية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

52. مصلوح سعد: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1980.

53. مونسي حبيب: التردد السردي في القرآن الكريم، مقاربة لترددات السرد في قصة موسى عليه السلام، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010.

54. مونسي حبيب: المشهد السردي في القرآن الكريم – قراءة في قصة سيدنا يوسف –، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد، ط1، 2009.

55. ــــــــــــــ، المشهد السردي في القرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009.

56. ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر، د.ط، د.ت، 1981.

57. نجمي حسن، شعرية الفضاء: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

58. يقطين سعيد: السرد العرجي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012م.

59. ــــــــــــــ: تحليل الخطابي الروائي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

60. ــــــــــــــ: قضايا الرواية العربية الجديدة–الوجود والحدود–الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1،2012.

ثالثا:: المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. A. M. Forster, Aspects of the novel, Penguin books, 1977.
2. Courtes (J), Introduction à la sémiotique narrative et discursive préface de Greimas (A, J), Hachette, université, 1976.
3. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale, T, Gallimart, Paris.
4. G. Genette : figure III, frontière du récit communication, 1970.
5. G. Genette : figures III, Editions du Seuil, Paris- France, 1972.
6. G. Genette, nouveau discours du récit, seuil, paris, 1983.
7. Gérard, Genette : Figures III, Edition du Seuil, 1972.
8. Grand dictionnaire Encyclopédique, la Rousse, Edel, librairie, la rousse Tome 7, Paris, 1984.
9. J. Courtes, Introduction à la Sémiotique narrative et discourtive préface de Greimas (A. J), Hachatte, université, 1976.
10. J. PEDIER : Les fabliaux, 6° ed, Honoré champion, Paris, 1964.
11. MEKE Bel : Narratologie (Essai sur la signification Narrative dans Outre Roman Modernes), Parais Edition Klincksie, 1977.

12. Mikhail Batktine, Du discours romanesque in : Esthétique et théorie du roman, Traduit du Russe par Daria olivier, Edition Gallimard, 1978.

13. T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, In «Communications » , N° 8, Du Seuil, Parais, 1996.

رابعا: الكتب المترجمة.

1. أومبيرتوايكو: حاشية على اسم الوردة، تر: بذكراد سعيد، دار كرم الله، ط2012.

2. آيزر ولفغانغ، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، جيلالي كدية، مطبعة النجاح، مكتبة المناهل، فاس الدار البيضاء، د.ط.

3. باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، 1987.

4. بيرسي لبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان، 2000.

5. تزفيطانتودروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، (المعارف الجديدة)، الرباط، المغرب، 1992.

6. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، ب ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

7. جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.

8. جيرار جينيت، واين بوث، بوريس أوسينسكي وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989م.

9. داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة: صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت.

10. دني هويسمان: علم الجمال، تر: ظافر الحسن، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2.

11. دومنيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2008.

12. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994.

13. روجرب هينكل، قراءة الرواية، ترجمة: صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995.

14. رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ترجمة: بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب)، ع8، 1988/9، الدار البيضاء.

15. رينيه ويليك – أوستين وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.

16. رينيه ويليك، وارين أستين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 19870.

17. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المطبوعات الجامعية، ط3، 1992.

18. فريدنون مارسيل، فن السينوغرافيا ومجالات، تر: إبراهيم حمادة، وآخرون، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1996، ج.م.ع.

19. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986، (المدخل).

20. فولفغانغ ايزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، د.ط، تر: لحميداني حميد وكدية جيلالي،مطبعة النجاح ،مكتبة المناهل فاس ،الدار البيضاء.

21. فونتانييه جاك، سيميولوجيا المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، ط1، 2003.

22. فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة: بن كراد سعيد، تقديم عبد الفتاح كليتو، دار كرم الله، ط 2012.

23. هامون فيليب، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، عبد الفتاح كيليطو، دار كرم الله، 2012.

24. ياوس هانز روبرت، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، د.ط.

خامسا: الرسائل الجامعية:

- العشابي عبد القادر: جمالية المشهد في الإبداع الأدبي، مقاربة للمشهد الشعري عند الشابي، رسالة الماجستير في النقد المعاصر، إشراف: مونسي حبيب، 2007 – 2008.

سادسا: المجلات والدوريات.

1. بول ريكور: مجلة العرب والفكر العالمي، نحو مفهوم جديد للتأويل، ع/3، 1988م.

2. عبد الحميد سامي، السينوغرافيا وقت المسرح، بحث قدم إلى مرجان أيام عمان المسرحية، الدورة الثالثة، من 1996/03/27 لغاية 1996/04/08.

3. قطوس بسام: شعرية الخطاب وانفتاح النص السردي في رواية "إميل حبيبي"، مجلة أبحاث، جامعة يرموك، الأردن، ع/2، 1996م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل..... 1

أولا: مفهوم المشهد..... 3

ثانيا: مفهوم السرد..... 17

الفصل الأول: التأطير المادي للمشهد السردي
في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري 34

المبحث الأول: الزمان والمكان..... 35

1- إيقاع الفضاء/المكان/ إيقاع الزمان..... 38

المبحث الثاني: الحركة..... 45

المبحث الثالث: اللون، الماهية، فاعلية ووظائف في السرد المشهدي... 52

1- اللون/ الضوء..... 53

2- سيميائية اللون..... 58

المبحث الرابع: تراسل الحواس (الأهواء)..... 65

الفصل الثاني: التأطير اللغوي والفني للمشهد السردي في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري 68

المبحث الأول: الصيغة السردية..... 69

1- المسافة 70

1-1 حكي الأحداث..... 71

1-2 حكي الأقوال..... 74

2- التبئير 84

2-1 التبئير المعدوم/ الصفر 85

2-2 التبئير الداخلي..... 87

2-3 التبئير الخارجي..... 89

المبحث الثاني: التراتبية السردية..... 91

المبحث الثالث: الإيقاع السردي..... 113

1- الديمومة 113

1-1 التلخيص..... 114

1-2 الوقف/ الوقفة..... 117

1-3 الحذف..... 130

2- التواتر السردي..... 139

2-1 التواتر الانفرادي/ التفردي..... 140

2-2 التواتر التكراري..... 144

الفصل الثالث: تحيين المشهد السردي من الدياكروني إلى السانكروني في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري 146

المبحث الأول: الصوت السردي..... 148

1- أزمنة السرد..... 149

1-1 السرد اللاحق..... 150

1-2 السرد السابق..... 150

1-3 السرد المتواقت..... 150

1-4 السرد المدرج..... 150

المبحث الثاني: المشهد/ السينوغرافيا..... 156

المبحث الثالث: المشهد/ البناء الدرامي..... 163

خاتمة..... 182

ثبت المصطلحات..... 186

مكتبة البحث..... 193

فهرس المحتويات..... 208