جامعة بجاية
كلية اللغات والآداب
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

بنية الكتابة الروائية في رواية "اختلاط المواسم" لبشير مفتي"

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- بوراي سعاد
- عمراوي لامية

إشراف الأستاذة:

"بلخامسة كريمة"

السنة الجامعية: 2019/2018

بسم الله الرحمن الرحيم

العلم كالأرض،

لا يمكننا أن نمتلك منه إلا القليل القليل

"فولتير"

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة،

ونتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة "بلخامسة كريمة"

على مساعداتها وجميل صبرها، وعلى

نصائحها القيمة، ونسأل الله أن يجازيها عنا خيرا،

كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، إلى أسرة قسم اللغة العربية

وآدابها بجامعة "عبد الرحمان ميرة بجاية".

إهداء

إلى التي جعل الله الجنة تحت قدميها، أمي التي كان سهرها وعطاؤها وسؤالها الدائم هو الذي جعلني أصل إلى هذه المرحلة التي لطالما تمنيت أن أحققها يوما، أنا اليوم أحققها لأجلكِ، فسعادتك بهذا اليوم أكبر من سعادتي، شكرا أمي.

إلى والدي الذي ضحى بالنفس والنفيس ليُوفر لي كل شروط الحياة رغم صعوبة الظروف، إلى أختي الوحيدة حبيبتي الغالية، كانت نصائحها لي أكبر دعم، شطر كبير لها ولزوجها الذي مثل الأخ الثالث لي، تحية تقدير واحترام، إلى إخوتي "أحمد"، "محمد" كانا بمثابة صديقين مقربين لي،اللذان غمرا حياتي بكل الحب والاهتمام.

إلى أصغر فرد في العائلة، إبنة أختي الوحيدة "ريحان" التي ساهمت في رسم الابتسامة على وجهي كلما مسني التعب، أحبك كثيرا.

شكر خاص إلى صديقاتي في الإقامة الجامعية، لطالما شاركنني أوقات السعادة والفرح، إلى كل أصدقائي من قريب ومن بعيد، وإلى كل من وسعهم قلبي ولم يسعهم قلمي.

"**لامية**"

إهداء

إلى من سعى...ومن هو ساعٍ

إلى الحقيقة

متجردا من كل ما يحجب

شمسها...

(مجهولة القائل)

إلى كل الذين أحبهم ويحبونني،

لشيء لا كل الأشياء أهدي بحثي...

"**سعاد**"

مقدمة

مقدمة:

شغلت الرواية حيزا كبيرا في الساحة الأدبية، فهي أقدر الأجناس الأدبية تعبيرا عن الواقع، ففي غمرة التقدم الذي شهده هذا الفن، وفي خضم الانفتاح الذي عرفته مؤخرا في شتى مجالات الحياة، تحولت الرواية إلى أداة رسمت هياكل فنية تصور الواقع، فغدت وسيلة للتعبير عن الحياة، فارتباط الرواية بالحياة جعلها صورة مركبة على شاكلة أشخاص فاعلين، وأقوال وأفعال تعبر تعبيرا دقيقا عن الواقع، فهي تأخذ في كل عصر صورة مختلفة ومميزة، وتكتسب خصائص أخرى في عصور أخرى تجعلها غير مطابقة لما كانت عليه سابقا، فأخذت الرواية تمضي في سبيل آخر غير السبيل القديم الذي كان تسير عليه.

تمثل الرواية ساحة كبيرة تلتقي فيها عناصر الزمان والمكان والشخصيات، خاصة عندما يتضافر السرد وتراكيب الزمان وتَدَرُّج المكان وبناء الشخصيات، هذا ما يجعلها وحدة متكاملة تتيح للروائي فرصة تصوير التحولات الاجتماعية والفكرية التي يعيش فيها، فهي أداة للتعبير عن الواقع، كما تعتبر مرآة عاكسة للمجتمع لامتلاكها قدرة فنية في معالجة انشغالات الفرد، وايصال الأفكار إلى المتلقي، وهذا مابوَّأ الرواية المكانة العالية التي حظيت بها بين الأجناس الأدبية الأخرى، وكونها الأقرب إلى استنطاق الجوانب الخفية والمتمثلة خاصة في خلجات الفرد النفسية والفكرية، ما يجعلها رواية ناجحة، ولعل الرواية الناجحة تلك التي تعلق بالأذهان فنحبها.

من هنا تبرز أهمية الرواية، ومن منطلق أنها شكلت منبرا إعتلاه الكُتَّاب، استوجبت دراسة كل جوانبها لكشف طريقة بنائها، وهذا ما دفعنا إلى اختيار الرواية كموضوع لبحثنا الموسوم "بنية الكتابة الروائية" في رواية "إختلاط المواسم" لصاحبها "بشير مفتي" الذي امتاز بسلاسة أفكاره المُبَطّنة، وتميزه في السرد الروائي، وباعتبار روايته الأخيرة "إختلاط المواسم" لم تحظَ بعد بقراءات نقدية، كان هذا من أهم الأسباب التي جعلتنا ننتقي هذه الرواية.

وقد أثار بحثنا عدة تساؤلات نُجملها كالآتي:

- ماهي أهم المقومات التي ارتكز عليها الكاتب "بشير مفتي" في بناء روايته؟ وإلى أي مدى وُفِّقَ الروائي في توظيف عناصر السرد؟
- كيف انبنت الكتابة الروائية عنده وما هي أُسس قيامها؟ وهل استطاع أن يُحدث قفزة في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة؟

وللإجابة على هذه الاشكالات التي سبق طرحها، جاءت خطة البحث مكونة من مدخل، مقدمة وخاتمة، كما تضمنت ثلاثة فصول، جاء الفصل الأول تحت عنوان "استراتيجية الصيغة السردية في الرواية" تناولنا فيه مصطلح السرد والسردية ومظاهر حضور السارد في الرواية، وكذلك تعدد الأصوات الساردة ورؤية السارد، أما الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان تفكيك النظام الزمني والمكاني، افتتحناه بتمهيد تطرقنا فيه إلى مفهوم الزمن وإظهار المفارقات الزمنية (الإستباق، الإسترجاع)، ودراسة الديمومة (الخلاصة، الوقفة، المشهد، القطع)، كما تطرقنا إلى دراسة الأمكنة بين الانغلاق والانفتاح في الرواية، والفرق الموجود بينهما، ودلالتها وجماليتها داخل العمل.

وقد حاولنا في الفصل الثالث المُعنون ب "صورة الشخصية في الرواية" دراسة بنية الشخصيات والاستفادة من تيبولوجية "فيليب هامون" لرصد المسارات الصورية للشخصيات، وتطرقنا كذلك إلى مفهوم العنوان ودلالته. ولأجل ذلك اعتمدنا على المنهج البنيوي واستثمار بعض آلياته الإجرائية في تفكيك النصوص السردية، وهو الذي يسمح لنا إلى حد ما في الوصول إلى تبيان وإظهار خصوصيات الكتابة الروائية عند "بشير مفتي"، ومدى تميُّزها.

انتهى البحث إلى خاتمة كانت حوصلة لنتائج هذه الدراسة.

ولقد استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع التي كانت لنا عونا على مستوى التطبيق خاصة نذكر منها كتاب "تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين"، "سميولوجية الشخصيات الروائية" لفيليب هامون، "بحوث في الرواية الجديدة" "لميشال بوتور" وغيرها...

وقد اعترضتنا جملة من الصعوبات خلال مسارنا البحثي، إذ أن الرواية جديدة هي آخر ما نشره الروائي "بشير مفتي" بالتالي كانت دراستنا من بين الدراسات الأولى التي تناولتها، إضافة إلى قِصر الفترة الزمنية المخصصة لاستكمال المذكرة.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر للأستاذة المشرفة "كريمة بلخامسة"، ونرفع لها آيات التقدير على رعايتها لهذه الدراسة، ولتوجيهاتها الثمينة، ولا ندعي الإلمام بهذا الموضوع، وبالأخص كون الرواية جديدة، تاركين المجال لدراسات أخرى لعلها تأتي بالجديد.

ونسأل الله أن نكون قد وُفّقنا في دراسة هذا الموضوع.

مدخل

مدخل

تعد الرواية من أبرز الأشكال الأدبية في مجال الدراسات الأدبية، فهي ذات تأثير كبير على المجتمع، والتنوع في التعاريف التي حملتها الرواية تستوجب الدراسة والبحث، ويختلف المفهوم الاصطلاحي عن اللغوي*، وهو يتخذ تماما كالمفهوم اللغوي عدة تعريفات وأوجه، وبالتالي فتحديد مفهوم واحد أمر مستحيل، فلكل حقبة ولكل زمن تغييراته التي تؤثر على التصورات والمفاهيم، فالرواية تأخذ صورة العصر الذي توجد فيه « فهي تسرد أحداث تسعى لأن تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الإنسان، وتُجسد ما في العالم، أو تُجسد من شيء مما فيه على الأقل »[1].

الرواية باعتبارها جنسا أدبيا قابلا للتحولات والتغيرات، لها علاقة مع الأجناس الأدبية الأخرى كونها لغة تعبيرية وحقلا واسعا للدراسة، فهي تكشف عن الخبايا الدفينة للمجتمع، هذا لأنها تتطرق لكل الموضوعات الحياتية، كونها المادة الدسمة التي تنقل إلينا صراعات الإنسان مع نفسه ومع غيره، ومع المحيط الذي يتواجد فيه، ف « الرواية ليست محض وصف للحياة يبعث على المتعة، بل هي شيء يمكن أن يتنافس مع الحياة وأن يطورها ويرقى بها، بل وحتى يفوقها ويضعها في فخ مصيدته لأجل تحقيق غايات مستوحية بأعظم قدر من الدقة »[2].

لذلك نجدها تحمل جمالية خاصة وفنية في التعبير عن الأوضاع الراهنة، فهي تمثل « ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة »[3] فالرواية تعالج مكنونات النفس، وهي تجسيد لرؤية الكاتب عن إحساسه بواقعه في المجتمع، فهي انصرفت إلى دراسة قضايا الإنسان، لذلك « تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل

(*) وردت لفظة رواية في المعاجم بمعنى روى الحديث والشعر، يرويه رواية ، ويقال: روى فلان فلانًا شعرا، إذ رواه له حتى حفظه الرواية عنهُ، ورويتُ الحديث رواية، فأنا راوٍ في الماء والشعر.

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، د ط، 1990، ص 12.

[2]– جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت–لبنان، ط1، 2016، ص 08.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13.

أمام القارئ تحت ألف شكل؛ مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا وذلك لأن الرواية تشترك مع الأجناس الأخرى، بمقدار ما تتميز عتها بخصائصها الحميمة وأشكالها الصميمية »[1].

تعددت التعريفات التي نُسِبت إلى مصطلح الرواية، لذلك نجد أن ضبطها وتحديدها في إطار خاص أمر في غاية الصعوبة، وذلك للاشتراك العرقي بينها وبين الأجناس الأدبية الأخرى، إلا أننا نجدها تنفرد بخصوصيات تميزها كنوع أدبي قائم بذاته حيث تنفرد بالحجم الطويل لكنها لم تبلغ حجم الملحمة، أما من حيث اللغة فلغتها وسط بين لغة الشعر الموزون والمقفى، وبين لغة الملحمة الفصيحة وبين اللغة السوقية التي يتناولها العامة من الناس.

أما من ناحية الشخصيات نجد فيها التنوع والكثرة والتعدد، كما تحمل طابع الحياة اليومية بالأحداث والإطار الزمني والمكاني[2] فعموما نجدها تجمع خصائص من جميع الأجناس الأدبية مع خصوصية تتركها لنفسها لتضمن الاختلاف فقد طبعت الرواية حيزا من التميز لتُعَرّف فيما بعد بذلك النوع الذي « يدرسه النقاد في عصر من العصور على أنه رواية »[3].

لا يمكن حصر العدد الهائل من المفاهيم والتعاريف التي نُسِبت للرواية منذ ظهورها، حيث تداولها الكثير من النقاد والأدباء العرب والغرب، فقد مثلت عند السعيد الورقي « تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي »[4]، أما محمد الخطيب فقد اعتبر فرصة « الكتابة نثرا يُتيح مجالا أوسع للتعبير عن الحياة وواقع المجتمعات لأنها تعمل على تقريب المتخيل من الواقع كما تمنح للراوي حرية أكبر لأنه يبتعد عن قيود الشعر »[5].

فتعدد تعريفات الرواية وتنوعها راجع لطبيعتها المعقدة وتركيبتها المتداخلة، وأصولها التي تعود إلى أجناس مختلفة، أما عند الغرب فالمفهوم الأول للرواية في اللغة الفرنسية (Roman)

---

[1]– المرجع السابق، ص 11.

[2]– يُنظَر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13.

[3]– حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، بلد، د ط، 1985، 37.

[4]– السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، مصر، 1997، ص 05.

[5]– محمد الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت– لبنان، ط1، 1981، ص 107.

كان يعني عملا فنيا سرديا شعريا جامعا، قبل أن يتحول هذا المفهوم في القرن السادس عشر ليعبر عن إبداع خيالي نثري طويل نسبيا، أما المفكرون والفلاسفة القدماء لم يعترفوا بجنس الرواية لعدم وضوح وبروز ملامحه على تلك العصور الموغلة في القدم.

النشأة والتطور:

تعود النشأة الأولى لفن الرواية جغرافيا إلى أوروبا، مع القرن السادس عشر التي مثلت فترة لظهور هذا الجنس دون معالم ثابتة مبنية على أسس خاصة تميزها عن غيرها من الأجناس النثرية السردية الأخرى، مما جعلها تتداخل في بداياتها مع السرديات الأخرى، ثم جاءت رواية القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة، هي التعبير عن روح العصر والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من اعتبر رواية "دونكيشوت"(Don Quichotte) ل "سرفانتس"(Cervantès) أول رواية فنية في أروبا بكونها تعتمد على المغامرة والفردية، علما أن الرواية الغربية وليدة الطبقة البرجوازية التي اهتمت بالواقع والقدرات الفردية، كما جاءت البديلة عن الملحمة،اعتبرت الرواية ملحمة العصر الحديث، وقد استفاد "جورج لوكاتش"(George Lokatch) من هذه الفكرة واعتبر بدوره الرواية ملحمة بورجوازية[1].

أما عند العرب فقد دخلت الرواية في إشكالية التأصيل، فهناك من الدارسين من اعتبرها ذات أصول عربية تعود إلى كتابات بعض القدماء مثل كتب "الجاحظ"، و"ابن المقفع"، وخاصة فن المقامات علما أن « أعظم الأجناس الأدبية النثرية في الأدب العربي شأنا وأطوله عمرا، وأقدره على القيام في وجه الدهر على مدى قريب من عشرة قرون إنما هو جنس المقامة »[2]، والمتمثلة عموما في مقامات "بديع الزمان الهمذاني" و"الحريري".

أما البعض الآخر يرى أن الرواية فن أجنبي مأخوذ عن الغرب وقد سُئل الأديب الجزائري "طاهر وطار" عن واقع الرواية العربية فردَّ: « والرواية بالأصل فن لا نقول دخيل على اللغة

[1]– يُنظَر: شادية بن يحيى، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، منتدى ديوان العرب، .http :www.diwanalarab.com.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 18.

العربية، وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها »[1].

أما المهد الأول لهذا الجنس الحديث النشأة عند العرب، فيعود إلى مصر والتي « استطاعت أن تنتبه إلى هذا الفن الجديد ثم تنبهت إلى ضرورة خلق مثله في مصر وفي العالم العربي »[2]. أما فيما يخص المفهوم الخاص بهذا المصطلح الجديد، فقد كان العرب يصطنعون مصطلح "رواية" لجنس المسرحية كما « يلاحظُ ذلك في كتابات عبد العزيز البشري الذي يقول:"وأخيرا تقدم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: "كليوباترا" و"عنترة"... وكان الشيخ إذا أراد إلى مفهوم القصة قال مثلا: "رواية قصصية" »[3].

نجد هنا أن مصطلح الرواية في الأدب العربي دخل في إشكالية المفهوم، حيث كان مصطلحا يُطلق عموما على كل عمل سردي مُطَول دون تمييز له عن غيره من الأجناس، ورغم هذا التعدد في الآراء والتعريفات نجد أن الرواية تبقى جنسا أدبيا تمثل « اللغة هي مادته الأولى والخيال هو الماء الذي يسقي هذه اللغة لتنمو وتربو وتمرع وتخصب، والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المتشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين »[4].

نخلص مما سبق أن الرواية كانت وليدة تفاعل ثقافي بين مختلف حضارات العالم عبر العصور، أما تشكلها على هيكل قائم بسمات فنية جمالية تنفرد بها عن باقي الأجناس السردية جاءت متأخرة وهذا لما لاقته من اختلاف للآراء والتعريفات ووجهات نظر النقاد.

إن تشكل الرواية عند العرب كان متأخرا بعدما كانت عبارة عن ممارسات كتابية تأخذ تسميات مختلفة دون تأسيس منهجي قائم، لتتشكل بعد ذلك تشكل تدريجي، ومع التأثير الغربي على الذهنية العربية بدأت تتضح صورة لرواية عربية تأخذ بطبيعة هذه البيئة، حتى أنه بعد ذلك

---

[1]– صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر (التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر، العدد02، 2005، ص 12.

[2]– السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص 15.

[3]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 23.

[4]– المرجع السابق، ص 23.

يمكننا تمييز الرواية العربية عن الرواية الغربية، وذلك لما طبعه الكُتَّاب العرب من خصوصية تنفرد بها.

الرواية الجزائرية:

عُدت الرواية الفنية في أقطار المغرب حديثة الظهور، بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميز في بعض آخر بفعل تَمَيُّزِها التاريخي نظرا لما شهدته المنطقة من تعاقب الحضارات[1] لذلك لا يمكن في أي حال من الأحوال تناول الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع السياسي والاجتماعي للشعب، إضافة إلى المرجعيات الأخرى من مثاقفة وارتباط مع المشرق العربي والتراث السردي عامة.

البدايات:

إن تميُزَ الرواية الجزائرية عن الرواية العربية بالنظر إلى الإطار الذي تحتله، نقول أن النقد العربي عاج ذلك بالنسبة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، « هذه الرواية التي تحمل تقاليد تعود إلى المدارس الثلاث:

- مدرسة الأكزونيك*: الأولى يمثلها كتاب فرنسيون إبان الاستعمار الفرنسي للجزائر حيث أُعجبوا بها وكتبوا عنها.
- المجموعة الثانية: التي جاءت في مطلع القرن التاسع عشر، تحت تسمية "الجزائريون" هم إما ولدوا في الجزائر، أو فرنسيون مستقرون فيها حيث تحمل كتاباتهم النزعة الاستعمارية.
- تأتي المجموعة الثالثة وهي مدرسة برئاسة "ألبير كامو" (Albert Camus) وفيها حاول تطوير الفن الروائي مع انضمام كُتاب جزائريين.

[1]– يُنظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والاشهار، تونس، ص 23.

(*) الأكزونيك مصطلح أُطلِقَ على أول مدرسة أُنشئت في الجزائر من طرف كُتاب ومثقفين وفرنسيين، كتبوا حول ما وجدواه في الجزائر، ومنهم دي موباسان، ألفونس دوديه.

هكذا حتى ظهور المدرسة الجزائرية في الخمسينيات مع "محمد ديب"، "كاتب ياسين"، "مالك حداد".. وغيرهم، فقد كانت كتاباتهم حاملة لمضامين وطنية ثورية تحريرية[1].

إن بدايات الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، حاملة لروح الشعب وهمومه وآلامه، حيث كان القلم سبيلا لهؤلاء الروايين ليشهدوا جرائم المستعمر، أما فيما يخص الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، فتمثل رواية "الحمار الذهبي" ل "أبوليوس" الأمازيغي أول عمل روائي في تاريخ الإنسانية والتي تحكي قصة الشاب لوكيوس الذي تحول إلى حمار، كما نجد رواية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" أول محاولة روائية جزائرية لصاحبها "محمد بن ابراهيم" سنة 1947 ، وهناك من يذهب إلى أن رواية "غادة أم القرى" ل "أحمد رضا حوحو" التي اعتبرها أغلبية النقاد الرواية التأسيسية، ظهرت في الأربعينيات من القرن العشرين، حيث عدها "واسيني الأعرج" أول عمل روائي مكتوب بالعربية، وقد قال عنها: « ظهرت كتعبير عن بلورت الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة »[2]، حملت الرواية أبعاد الوطن، قدم فيها الروائي عمله للمرأة الجزائرية المحرومة من أبسط حقوقها، لكن تبقى محاولة سردية مطولة لا يمكن أن ينطبق عليها مصطلح الرواية بمفهومها الحديث.

تطورات الرواية الجزائرية:

توالت المحاولات الروائية الجزائرية في الخمسينات والستينات من القرن الماضي على منوال تجارب الأربعينات، لكن جاءت السبعينات كمرحلة جديدة أو ميلاد ثانٍ للرواية الجزائرية، والتي حاول فيها الروائيون الابتعاد عن المضامين المبتذلة والنمطية في كل المحاولات التأسيسية.

مثلت فترة السبعينات مرحلة انتقالية في تاريخ الرواية الجزائرية، حيث شهدت وحدها أكبر عدد من الإنتاجات الأدبية التي لم تعرفها المراحل السابقة، فهي المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، برزت فيها أعمال روائية متنوعة وكذا روائيون جدد، نجد مجموعة الروائي "طاهر وطار"

[1]– يُنظَر: جهاد فاضل، حوار مع الروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، مكتب الرياض، بيروت–لبنان، https://www.skynewsarabia.com.

[2]– لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، تر: عمار الجلاصي.

"اللاز"، "الحوات والقصر"، "عرس بغل"، "العشق والموت في زمن الحراشي"، " كذا مجموعة "عبد الحميد بن هدوقة" "ريح الجنوب"، "نهاية الأمسى"، "بان الصبح"...[1]، نجد "مرزاق بقطاش" في رواية "طيور في الظهيرة" حاول أن يقدم عملا فنيا يطرح فيه « انجازات الثورة الوطنية ويرسم بريشة دقيقة معاناة الطبقة المسحوقة إبان الاستعمار الفرنسي والهموم الكبيرة التي يعيشها الأطفال ».[2]

كما عرف علن الروائيين الأوائل في هذه الفترة جيل الثورة والاستقلال، تمتعوا بحصانة والرصيد المعرفي الواسع في النضال الثوري والنضج والتجربة السياسية، ما جعلهم يبدعون في الكتابة الروائية من جهة، ويتمتعون بالوعي السياسي من جهة ثانية، فقد كان لمعظمهم مناصب سياسية فنجد "ابن هدوقة مثلا" كان ممثلا لحزب أنصار الديمقراطية وحركة الطلاب الجزائريين بتونس مع الانخراط في حزب جبهة التحرير، ثم الاشتغال في الإذاعة بعد الاستقلال كما نجد "طاهر وطار" عضوا في جبهة التحرير، ثم في السياسة والصحافة التونسية، ثم جبهة التحرير الوطني بعد الاستقلال[3]، وغيرهم ممن كان وعيهم لا يدور في فلك الأدب والكتابة، بل وعي سياسي وطني كامل يدعو إلى التغيير والتحول خاصة أنها فترة ما بعد الاستقلال حيث كان الوطن يحتاج إلى مساهمة أبنائه للبناء والتغيير.

لذلك مثلت فترة الثمانينات فترة التحولات في المجتمع الجزائري المستقل، خاصة تحولات في النمط الأدبي مع ظهور تجارب روائية جديدة، تجربة "واسيني الأعرج" في رواية "وقع الأحذية الخشنة" سنة 1981، و"أوجاع رجل غامر صوب البحر" سنة 1983، رواية "نواز اللوز" سنة 1982 (...) وتجربة الحبيب السايح في رواية "زمن التمرد" سنة 1958 (...)، تجربة رشيد بوجدرة في عدة أعمال مثل "التفكك"، "الموت"، "ويلات امرأة أرق"،

[1]– يُنظر: واسيني الأعرج، اتجهات الرواية العربية في الجزائر، لمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1981، ص 111.

[2]– المرجع نفسه، ص 90.

[3]– يُنظر: بن جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، ط1، 1988، ص 15.

"معركة الزقاق"، كما واصل طاهر وطار تجربته بتكملة الجزء الثاني من رواية "اللاز"، وتجربة "العشق والموت في زمن الحراشي" سنة 1980[1]، إن الغاية المرجوة في فترة الثمانينات هي تحديد الرؤى، ومحاولة ضبط تجربة التجديد على مستوى القضايا الراهنة للواقع الجزائري آنذاك.

جاءت فترة التسعينات فترة صعبة وحافلة بالأحداث الصاخبة، حيث مر المجتمع الجزائري بأزمة عصفت ومسّت كل طبقاته، لاسيما الطبقة المثقفة منه، فقد كان جحيم الإرهاب وهاجس الموت يحوم حول المثقف الجزائري سواء كان كاتبا، رساما، فنانا، أو صحفيا، فلا يمكن تخيل الرواية بعيدة عن هذه الفترة العويصة، فقد حمل الروائيون على عاتقهم الدور الكبير في التعبير عن الوضع المأساوي مشدودين لتلك الإيديولوجية المفروضة على الوطن.

من النصوص الروائية التي عكست الوضع الاجتماعي والسياسي وعالجت موضوع الأزمة « رواية الطاهر وطار" "الشمعة والدهاليز"، رواية "واسيني الأعرج" "سيدة المقام" في البحث عن جذور الأزمة، وفضح الممارسات التي تبعتها، كما جسدها آخرون ك"إبراهيم سعدي" في "فتاوى زمن الموت" و"محمد ساري" في "الورم" وبشير مفتي في "المراسيم والجنائز" »[2]، فقد مثّلت الرواية وثيقة تأريخية للأحداث الراهنة، تجسد الوقائع وتحفظها خاصة المجروحة منها، مما شكل نمطا جديدا من الكتابة يستوعب الوضع ويعايش الواقع.

[1]– يُنظر: بن جمعة بوشوشة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005، ص 9–10.

[2]– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتَماثل إلى المختلف، دار الأمل للنشر والتوزيع، د ط، ص 77.

الفصل الأول

تمهيد

1-المفهوم الإصطلاحي للسرد

2-الصيغة السردية

- الخطاب المسرود
- الخطاب المنقول
- الخطاب المعروض

3-مظاهر حضور السارد في الرواية (تعدد الأصوات الساردة)

4-توظيف الأسلوب البوليفوني

5-صيغة الخطاب المعروض

6-صيغة الخطاب المعروض الذاتي

7-الرؤية السردية

- الرؤية من الخلف
- الرؤية مع
- الرؤية من الخارج

تمهيد:

يعتبر السرد(Narratologie) من أهم المقولات التي حظيت باهتمام كبير من قِبل الدارسين، وهو مرتبط إرتباطا وثيقا بالإنسان، ومفهومه واسع النطاق كونه ليس حكرا فقط على اللغة المكتوبة، وإنما المنطوقة والشفهية أيضا. هو موجود في كل وسائل التواصل بين الناس وحتى الفنون منها، وبالمختصر هو كل يقرأه الإنسان أو يكتبه أو يقوله: « إنه موجود في كل مكان تماما كالحياة »[1].

السرد هو الطريقة التي يسرد بها السارد وهو ذاكرة المجتمعات، لأنه حمل إلينا نصوصا قديمة عن حياة الإنسان الأول، إلى أن وصل إلى ما وصل إليه الآن « فالسرد هو الكيفية التي يقدم من خلالها المحتوى أو المضمون الروائي، وهذه الكيفية تتكون من المكونات السردية لأي رسالة بين مرسلٍ ومُتلقٍ، فهي تتكون من المرسل (الراوي)، والمرسل إليه (المروي له) »[2].

ولقد كان "للشكلانيين الروس"* الفضل في ظهور هذا العلم على يد "توماشفسكي" (Tomashevsky)، وجاءت بعد ذلك البحوث والدراسات لتضع لهذا العلم قواعد وقوانين، فأمام هذا الكم الهائل من السرود المتنوعة، كان لابد من وضع أسس لهذا العلم فهي « في أرقى صورها تعود إلى الشكلانيين الروس والتشيك في العشرينيات والثلاثينيات، وإلى البنيويين الفرنسيين في الستينات والتسعينات »[3].

---

[1]– رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط– المغرب، ط1، 1992، ص 09.

[2]– حسن علي المخلف، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر– الدوحة، ط1، 2010، ص 207.

(*) الشكلانيين الروس، هو الاسم الذي أطلقه خصوم ال opoiaz على هذه الجماعة التي تبنت اتجاها نقديا يمثله جماعة من النقاد أمثال: فلاديمير بروب، باختين... قام على حلقتين مهمتين: حلقة سان بيطرسبورغ، وحلقة موسكو اللسانية، كان هذا المذهب نقلة مهمة في الأدب.

[3]– فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1999، ص 40.

1-المفهوم الاصطلاحي للسرد:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للسرد[1]، ف "جينيت" يذهب إلى أن السرد هو « الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب، أي واقعة روايتها بالذات »[2]، ويقول أيضا في تحديد السرد أنه « عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، عرض بواسطة اللغة »[3]، وتختلف المفاهيم من ناقد إلى آخر حسب اختلاف الرؤى، فهو الطريقة التي تُبنى بها القصة التي يجب أن تضم في طياتها أحداثا معينة « صاغ "تودوروف" مصطلح علم السرد لأول مرة عام 1969 في كتابه "قواعد الديكاميرون" وعرّفه "بعلم القصة" »[4]، ويُعرّف "تودوروف" السرد بقوله « هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ »[5].

أما "سعيد يقطين" فيعرف السرد على أنه « فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان »[6]، أما "حميد لحميداني" فهو يرى أن السرد هو الطريقة أو العملية التي تُحكى بها القصة، والتي لها طرق كثيرة تُسرد بها، وهي لا تحدد بمضمونها فقط، بل بالشكل الذي يقدم لنا هذا العلم، والسرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييزنا لأنماط الحكي[7].

---

[1]- السرد لغة: يقال سَرَدَ الحديث وسرده سردًا: إذ تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جديد السياق له، وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حد منه، وسَرَد فلان الصوم إذا ولاه وإذا تابعه (ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ج7، بيروت-لبنان، ط1، 1997، ص 165).

[2]- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000، ص 13.

[3]- جيرار جينيت، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ص 71.

[4]- يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات للنشر والتوزيع، سورية- دمشق، ط1، 2011، ص 7.

[5]- تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب " طرائق تحليل السرد الأدبي"، ص 55.

[6]- سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1997، ص 19.

[7]- يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص 45.

نستنتج من خلال هذه المفاهيم أن السرد شمل جميع مناحي الحياة، وقد حظي بعناية وافرة من قبل النقاد والدارسين، فهو شمل كافة الخطابات سواء كانت مكتوبة أو مروية فهو « من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النقدي تحت تأثير البنيوية، هدفه توفير الوصف المنهجي للخصائص التفاضلية للنصوص السردية، ليشمل الجوانب النظرية والتطبيقية »[1]، فهو الأسلوب المُتبع لإنتاج عمل أدبي ما، وهو طريقة لصياغة الأفكار في شكل أحداث، التي تجتمع لتعطينا ما يسمى النص، وهو نمط نسج وتشكيل النصوص الأدبية، بالاعتماد في ذلك على ثلاثة عناصر أو أركان لابد من وجودها: الراوي، المروي له، القصة.

2-الصيغة السردية:

تُمثل الصيغة السردية إحدى الأصناف المكونة للخطاب الروائي التي تُنظم وفق نمط معين يعطيها تَمَيُزها وتفردها عند كل الكتاب، وينطلق "جيرار جينيت" في تحديد ثلاثة مكونات للخطاب الروائي هي: الزمن، الصيغة والصوت، أما ما سنسلط عليه الضوء هنا هو مقولة "الصيغة السردية" على أنها تنطبق على مدة الخطاب السردي، شأنها في ذلك شأن الزمن يقول: « ما دامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن ثمن أو ذكر شرط وإنما فقط قص قصة، وبالتالي "نقل" وقائع (واقعية أو خيالية) فإن الأساسي على مستوى الخطاب الحكائي ليس هناك فرق بين الاثبات والأمر والتمني ولكن في درجة تغيير هذه الصيغ واختلافها المعبر عنها بالتنويعات الصيغية »[2].

باعتبار القصة عمل قصصي خيالي لا يحتاج الاثبات أو النفي، وإنما يتطلب الابداع، وهذا الأخير يدرك بدرجة التعبير، أما الصيغة المُتبعة فهي التي تُحدث الفرق والتميّز. كما حدد قاموس "ليتزيه" (Litzeé) المعنى النحوي لمادة الصيغة فهي « اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تُستعمل لتأكيد الأمر المقصود وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها

[1]- يان مانفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ص 7.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: مجموعة من الأساتذة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1996، ص 177.

إلى الوجود أو العمل »[1]، هنا يكون الراوي متحكما فيما يرويه، فيحكي كثيرا أو قليلا حسب وجهة نظره، فيكون الاستعمال المتنوع للصيغة وتكون ممارستها اختيارا.

يذكر "جينيت" في كتابه "خطاب الحكاية"نوعين من الخطاب: خطاب الأحداث (السرد)، وخطاب الأقوال (العرض) فحسبه « اللغة لا يمكنها أن تحاكي ببراعة إلا اللغة »[2]، فالمحاكاة باللغة مقصورة في حدود التعبير الشفوي لا للمظاهر الخارجية أو الانطباعات التي تصل القارئ ويفهمها ضمنيا، ففي خطاب الأحداث تكون « كمية الأخبار القصوى ترتبط بسرعة سردية دنيا »[3].أما في خطاب «الأقوال يكون السارد هنا لا يحكي جملة البطل، ويمكن القول بصعوبة أنه يحاكيها أنه ينسخها من جديد وبهذا لا يمكنه الحديث عن السارد »[4].

نفهم أن خطاب الأحداث يقوم على حضور الراوي المُخبر مع قلة كمية الأخبار السردية، أما خطاب الأقوال نجد درجة عالية من الأخبار مقابل درجة دنيا لحضور الراوي. وعلى منوال "جينيت" يذهب "سعيد يقطين" إلى أن المادة الحكائية تقدم لنا من خلال السرد والعرض « وهذا السرد يمكن أن يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات وقال الشيء عن العرض وهاتان الصيغتان معا يمكن أن تُوجها باعتبارهما خطابين إلى مُتلقٍ مباشر أو غير مباشر، وبحسب نوعية العلاقة التي يقيمها المتكلم مع خطابه ونوعية المتلقي يمكننا من الحديث عن نوعية الصيغة »[5]، فالخطاب الروائي يقوم على سرد الأحداث أو عرضها، كلا الجملتين يشارك فيها السارد والمتلقي.

في هذا السياق يرى "تزفيطان تودوروف" (Tzvetan Todorov) أن الصيغة تمثل « الكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا بها »[6]، فالسارد أثناء سرده وتوجهه وتساعد القارئ على تفكيك بنية الخطاب، كماله ما يقول في مسألة خطاب الأقوال والأحداث أي مسألة السرد والعرض في طرحه الأسلوب المباشر الخاص بأقوال الشخصيات والأسلوب غير المباشر

[1]– زوزو نصيرة، الصيغة السردية وآليات اشتغالها، منتدى معمري للعلوم، الإثنين 11 يناير 2010، Revues.univ-biskra.dz.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 177.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 178.

[4]– المرجع نفسه، ص 190..

[5]– نفسه، ص 197.

[6]– تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 9/8، 1988، ص 47.

الخاص بأقوال السارد، رغم أنه يُنكر هذا التمييز بين العرض والسرد، فهو يتساءل عن أهل التمييز بين الذات المتلفظة وموضوع تلفظها بمعنى الذاتية والموضوعية، فهو يجد أنه « إذا توقفنا عن هذا الحد من التعيين لا ستتبع ذلك أن الدراما لا تعرف الحكي والسرد الحواري والعرض »[1].

هكذا يمكننا الحديث عن صيغة موضوعية وأخرى ذاتية، فإذا هَيمَنَت ذاتية المتكلم على الموضوع صرنا أمام خطاب ذاتي، أما إذا قل تدخل المتكلم نجد أنفسنا أمام خطاب موضوعي، أما الذي يتحكم في ذلك فهو السياق.

قدم "جيرار جينيت" تصنيفا ثلاثيا لأنماط الخطاب هي:

الخطاب المسرود: يشكل أبعد مسافة بين الخطاب وقائله، لأنه يتعلق بالأفكار، يكون مقتضبا قريبا من الحدث العام.

الخطاب المنقول: يتم فيه عرض أقوال الشخصيات بأسلوب غير مباشر من طرف السارد، وهو أكثر محاكاة.

الخطاب المعروض: وهو الأكثر محاكاة من الخطابين السابقين، يتحدث فيه السارد مباشرة مع متلقٍ مباشر.

وفي تعريف "سعيد يقطين" فالصيغة « تتعلق بالطريقة التي يقدم لنا بها السارد القصة ويعرضها »[2]، لذلك أدرج تقييم "جينيت"، لأنماط الخطاب من السرد والعرض، ثم أضاف الخطاب المنقول باعتبار أن المتكلم لا يقوم بعملية العرض والسرد فقط ولكن عن طريق نقل كلام غيره سردا وعرضا، وعلى هذا الأساس نتحدث عن:

صيغة المنقول المباشر: على أنه نقل مباشر للكلام من طرف متكلم غير متكلمه الأصلي.

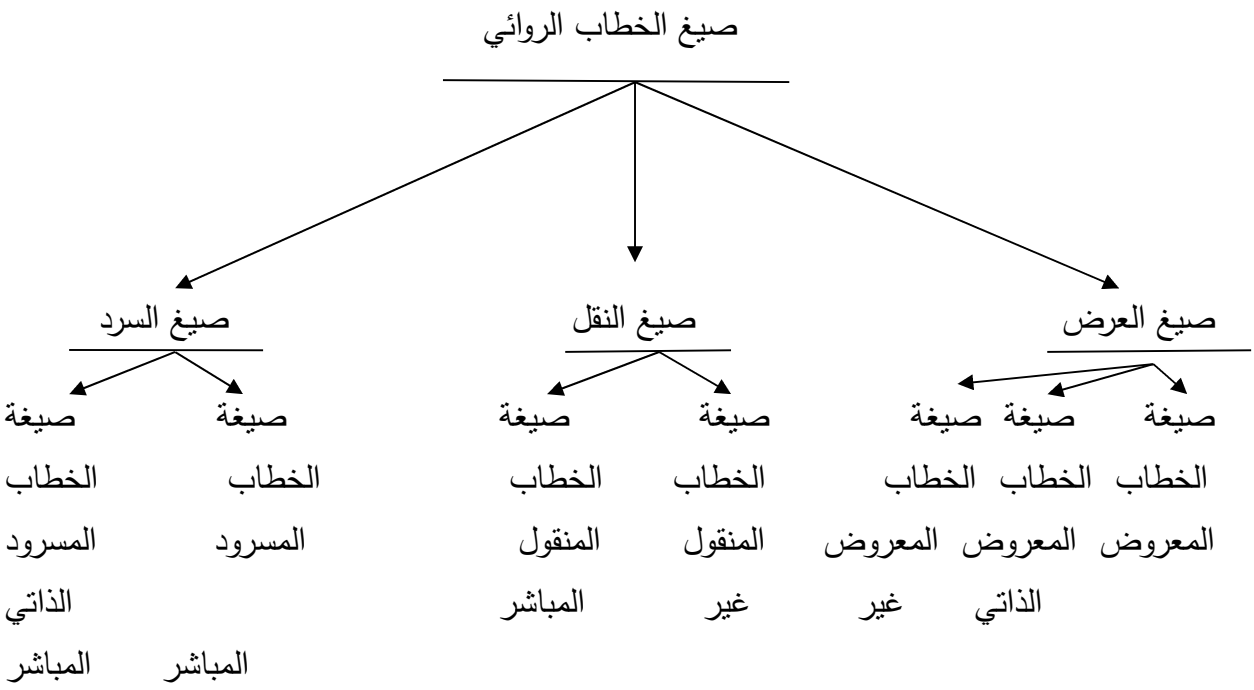
صيغة المنقول غير المباشر: الفارق هنا هو إضافة كلام زائد عن الكلام الأصلي.

---

[1]– المرجع السابق، ص 48.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 172.

سنعرض فيما يلي تقسيم "سعيد يقطين" لأنواع الصيغة في المخطط أدناه:



(1)

[1]– يُنظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 172.

3-مظاهر حضور السارد في الرواية (تعدد الأصوات الساردة):

إن الحديث عن الصيغة السردية لا يمكن أن يتحقق بمعزل عن عنصر الصوت، أو الأصوات الساردة، من يتكلم في النص؟ هل هو شخصية مشاركة في بناء سيرورة السرد أم سارد يتبنى وظيفة سرد الأحداث والوقائع، إذ بتحديد الأصوات الساردة يتحدد موقع السارد، وزاوية النظر التي اختارها داخل أو خارج القصة.

سنحاول تطبيق الآراء النظرية التي تطرقنا إليها لمختلف الدارسين والنقاد، لتساعدنا على تفكيك البنية السردية لهذه الرواية، وسنحاول تحديد المتكلم وعلاقته بعالم القصة، وكيف بنى الكاتب هذا العمل الحكائي في قالب خاص ومتميّز.

تحمل هذه الدراسة في طياتها حضور السارد، بل هي كذلك أشبه باقتفاء أثره داخل العمل الروائي، وفيما يخص رواية "اختلاط المواسم" نلاحظ أن السارد إضافة إلى كونه ساردا فهو مشارك كذلك في الأحداث، كما نلاحظ وجود أكثر من سارد مما ولّد تناوبا في العملية السردية، فمعظم شخصيات الرواية شاركوا في السرد، وأصبحت هذه الشخصيات إضافة إلى قيامها بالأحداث، شخصيات ساردة، وهي في الوقت نفسه الشخصيات المحورية في الرواية، والمتكلم في الحكي حالتان حسب "جيرار جينيت": « إما أن يكون خارجا عن نطاق الحكي (Narrateure hétérodiégitique)، وإما أن يكون شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، فهو إذا راوٍ ممثل داخل الحكي Narrateur (homodiégétique) »[1].

نلاحظ أن المتكلم في هذه الرواية هو راوٍ ممثل داخل الحكي، وهو ليس مجرد « شاهد متَتبّع لمسار الحكي ينتقل أيضا عبر الأزمنة، ولكنه لا يشارك أيضا في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة »[2]. فالسارد هنا أو الساردين هم شخصيات رئيسية مشاركة في الأحداث، وهذه الشخصيات الأربعة –"القاتل"، "سميرة قطاش"، "الصادق سعيد"، "فاروق طيبي"– لعبت دور الساردة والمسرود لها كذلك، واستعان بها المؤلف ليسرد أحداث الرواية، وينقلها إلينا كما

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.

[2]– المرجع السابق، ص 172.

وقعت في العمل الروائي، والسارد « شخصية من ورق، أي تقنية يستخدمها الروائي ليكشف بها عن عالم روايته، ويستتر خلفها ليعبر من خلالها عن مواقفه الفكرية والإيديولوجية والجمالية »[1]، ويستلزم على السارد أن يكون على دراية بكل ما يجري ويحظى هذا السارد بحصيلة معرفية تساعده على سرد الأحداث وتقديمها إلى المتلقي بصيغة يفهمها وتكون قريبة إليه.

قسم "مفتي" روايته إلى أربعة فصول، معنونة بأسماء الشخصيات المحورية، ويبدأ السرد على لسان شخصية "القاتل" الذي هو أول سارد بدأت به أحداث الرواية، وهو سارد داخل حكائي، ويتبين لنا ذلك من خلال هذا المقطع « كانت فقط قوة خفية داخلي تقول لي خذها إلى مكان خفي، وأخنق رقبتها بيديك حتى تلفظ أنفاسها، وهذا ما قمتُ به بالفعل »[2]، فنلاحظ أن الساردين هم نفسهم الشخصيات، فهم قاموا بأداء دورين في الرواية، بحيث يسردون لنا أحداث الشخصية من جهة، ويلعبون دور شخصية فاعلة في الأحداث ضمن موضوع السرد من جهة أخرى، وقد بدأت الرواية بصوته باسترجاع بعيد المدى الذي يعود بنا إلى الطفولة ويتمثل هذا في قوله: « بدأتُ مرحلتي الجديدة مع "فرقة الموت"، التي كان يُعترف بها بالشجاعة والقوة والإقدام »[3].

فنلاحظ أن الساردين بالإضافة إلى كونهم ساردين فهم ضمن الشخصيات المحركة للأحداث ولا يمكن القول أن السارد هو نفسه المؤلف ف « السارد ليس هو المؤلف أبدا، سواء أكان معروفا من قبل أم غير معروف، وإنما هو دور مبتكر ومُبتَنى من طرف المؤلف»[4].

السارد هو مجرد شخصية تخييلية، أما المؤلف فهو شخصية واقعية، و"القاتل" هنا هو المتكلم المحوري الرئيسي في الرواية الذي تكفل بعرض الأحداث الواقعة، فهو قدمها إلينا بكشفه للأجزاء المتخفية، فهو أزاح الستار عن الأوصاف الخارجية وحتى الداخلية التي ساهمت بدورها في تبيان جماليات المتن السردي، فالسارد الرئيسي في هذه الرواية كان محور الحديث، فهو حاضر في كل المقاطع تقريبا، وساهم بشكل كبير في البناء، وهذه هي مهمة السارد « فالراوي يتفنن في

---

[1]– بعيطيش يحيى، خصائص الفعل السردي في الرواية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 8، ص 12.

[2]– الرواية، ص 19.

[3]– المصدر نفسه، ص 33.

[4]– ولفغانغ كايزر، من حكى الرواية، تر: محمد أسويرتي، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ص 113.

سرد ما يحدث، يقدم ويؤخر فعلا على فعل، ويلعب وفق ما يراه مناسبا للمسار الذي يبني، أو لسؤال التشويق الذي يحاول، أو العقدة التي يعقد إلخ »[1]، وبهذا يكون السارد هو الوسيلة التي من خلالها نتعرف على سير ألأحداث فهو الناطق الذي يُوَكّل إليه مهمة تعريف القارئ على كيان الرؤية.

4-توظيف الأسلوب البوليفوني:

يعد الأسلوب البوليفوني*(Polyphonie) أو ما نسميه تعدد الأصوات الساردة، ميزة أصبحت تُعتمد في الروايات الحديثة التي لم تعد أحادية الصوت، بل تعدت إلى ثلاثة وأربعة أصوات وأكثر، فنص الرواية اعتمد على هذا الأسلوب ويعد « دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات (Polyphone) لقد أوجَد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية »[2].

نقل "مفتي" في نصه الروائي هذا الأسلوب بفنية كبيرة، تنم عن حسن سماعه ونقله للأصوات، وهذا يدل على تعدد واختلاف الإيديولوجيات، ومنح الحرية الكاملة للشخصية لتعبر عن أفكارها وتشاركنا آراءها باستقلالية تامة، وهذا الأسلوب « يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وتنتمي إلى هذا النوع الروايات الرسائلية »[3]، وهذا ما يخلق جوا من التعددية في الأصوات الساردة، فتعدد الآراء والإيديولوجيات في الرواية يثريها ويغنيها، ويجعل القارئ في حيرة من أمره في تحديد الإيديولوجيات التي أثّرت أكثر في الرواية، وخلو العمل الروائي من تعدد الأصوات يعني خلوها من التعددية في الآراء والأفكار المختلفة « إن النص المتعدد الصوت

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص 103.

(*) الأسلوب البوليفوني أو تعددية الأصوات في الرواية أبدعها الناقد الروسي "ميخائيل باختين" ثم طرحها دعاة ما بعد الحداثة، والسرد البوليفوني يكسر الجمود في النص السردي، ويقدمه عاريا كعمل متخيل، وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد، وتتحرر الروايات المُوظف فيها هذا الأسلوب ضمن سلطة الراوي المطلق، بمعنى أن الرواية تقدم عصارتها الإبداعية وأطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة (جميل حمداوي، الرواية البوليفونية، أو الرواية متعددة الأصوات، 2012/03/08، https://www.alukah.net).

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، د ط، 1986، ص 11.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 49.

(Polyphonique) ليس له إيديولوجية خاصة لأنه ليس له موضوع إيديولوجي إنه بمثابة "جهاز" تعرض فيه الإيديولوجيات نفسها »[1].

نفهم من هذا الكلام، أن تعدد الأصوات في الرواية يعد من مقومات العمل الناجح، والذي تختلف فيه الرؤى والأيديولوجيات وفي هذه الرواية نجد أن "مفتي" لجأ إلى هذا الأسلوب فنجد تناوب شخصيات الرواية على سرد تفاصيل حياتها، وبيان طريقة تفكيرهم وما يجول في دواخلهم من آراء ونوازع، وهذه الشخصيات التي تناوبت على السرد هي "القاتل"، "سميرة قطاش"، "صادق سعيد"، "فاروق طيبي" وخصص "مفتي" لكل شخصية ساردة فصلا، فجعل كل فصل للحديث عن شخصية ما، وتجدر الإشارة إلى أن "سميرة قطاش" كانت القاسم المشترك الذي يجمع بين الشخصيات الأخرى المختلفة في قناعاتها وتوجهاتها، وحتى في ميولها، أما الضمير الغالب هنا هو ضمير المتكلم الذي يوحي بواقعية أحداث الرواية.

ينسجم تعدد الساردين مع الروايات الحديثة « فيعمل على إبراز الجوانب المختلفة، ويكسر حدة السلطة المطلقة التي يحتكرها الراوي المفرد المهيمن على القص »[2]، وهذا التعدد يتيح عرض الأحداث للمتلقي كما حدثت فعلا، فتعدد البراهين ووجهات النظر، تنمي العملية السردية كما تساعد هذه التقنية على وصف مشاعر كل شخصية بحُرية، وذلك لتسمع من الشخصية نفسها وجهة نظرها حول حدث معين، وهذا الاسهاب القائم على تعدد الساردين يساهم بشكل كبير في قمع فكرة سلطة الصوت الواحد داخل العمل الروائي، والتي كانت تقنية قديمة.

وقد عدّ هذا الأسلوب « من منظوره الخاص وموقعه الخاص قفزة نوعية في تاريخ الرواية على الصعيدين التقني والفلسفي »[3]، وهذا ينعكس على الواقع حيث تساهم تقنية تعدد الأصوات الساردة في كسر سلطة الفرد، وتقديم رؤية حول موضوع ما مِن زوايا كثيرة مختلفة.

---

[1]– حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا النص، المركز الثقافي العربي، د ط،، بيروت– لبنان، 1990، 82.

[2]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، ط1، 2006، ص 140.

[3]– صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003، ص 68.

وظّف "مفتي" هذه التقنية، وقد فرّق بين الأصوات الساردة داخل عمله، بحيث يسهل القارئ معرفة المتكلم فور تغييره ولا يتكبد بذلك عناء البحث، فقسم الرواية إلى أربعة فصول، وكل فصل تتم فيه عملية التناوب على السرد، ويبدأ بالفصل الأول الذي عنونه "القاتل" فيترك له حرية فتح باب الكلام « لا أدري إن كنتُ أتكلم بحكمة أم بجنون؟! وهل يستوعب الناس كلامي الآن؟ مع أني في هذه اللحظة أنشد الاعتراف والخلاص »[1]، وضمير المتكلم هو الطاغي لأنه الأنسب للسيرة، كونه يتحدث عن نفسه وهذا ما يخلق نوعا من التشويق لدى القارئ، وفي مجال آخر يقول حول عمله: « أول مواجهة كانت في جبل الكاف حيث سمعنا بتحرك جماعة الإرهابي (الشوكة) في حي قصديري وطُلب مني قيادة فريق التدخل، ولأول مرة عندهما وصلت تلك المنطقة عرفت أن فرقا أخرى من مؤسسات أمنية أهم من سلكنا نحن كانت حاضرة »[2]

جاء الفصل الثاني بعنوان "صادق سعيد"، ويأخذ مشعل السرد ليبدأ في سرد المتداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل، وافتتح باب السرد فيه بحوار دار بين "صادق سعيد" وصديقه "فاروق طيبي":

« قال لي: "أظنها مجنونة"؟

سألتهُ باستغراب: عمن تتحدث؟

قال لي: "سميرة... تذكُر سميرة قطاش؟ »[3].

هذا الحوار الذي بدأ به الكلام منح النص الإثارة بحيث يجعل القارى يتساءل عما حدث؟ ف « يؤدي لقاء الحوار بالسرد في بنية الخطاب وظائف جديدة تولد من تلك العلاقة الناشئة، لعل في مقدمة تلك الوظائف سعي الكتاب إلى كسر الرتابة التي يمكن أن تنتج عن السرد المستمر»[4]، يظهر لنا صوته بعدة صور تحمل معها عدة دلالات، فيظهر أحيانا ذلك الرجل الصاح المثقف،

[1]– الرواية، ص 12.

[2]– الرواية، ص 30.

[3]– الرواية، 101.

[4]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع و المؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا، د ط، 2011، ص 172.

صاحب المبادئ كما يظهر صوته في دور المحب العاشق، وفي أحيان أخرى في صورة المناضل السياسي الشجاع، صاحب الآراء السياسية، لذلك نجد صوت "صادق سعيد" يتردد في فصول الرواية، وذلك بسبب التداخل بين فصول الرواية.

وانتقل السرد هنا بين ضميري المتكلم "أنا" وضمير الغائب "هو" إذ نلاحظ تناوبا في الضمائر كذلك، بين هذين الضميرين، والأداة "أنا" تحيل على الذات، وتعتبر أداة سرد لها دور يتمثل في الولوج إلى أعماق النفس ومحاولة التوغل فيها قدر المستطاع وبالأخص في الحوار الداخلي.

تنتقل عملية السرد مع بداية الفصل الثالث، فقد جاء بعنوان "فاروق طيبي" الذي يعلو صوته بعد أن ذُكر في الفصل السابق باعتباره صديق "صادق سعيد" وفي هذا الفصل كان هو السارد، واستهل "مفتي باب السرد فيه باستذكار شخصية "فاروق" لمقولة صديقه "صادق": « الحب إعصار هائج، له قوة المطر الغزير عندما يسقط بخشونة مصحوبا بعاصفة رعدية تنذر بخطر زاحف »[1]، جاء السرد في هذا الفصل بصيغة السارد الذي كان يتذكر صديقه "صادق" في معرض حديثه عن الحب، فيأتي لنا صوته هنا كرجل واعٍ، خجول، متوازن من جهة، ومن جهة أخرى ظهر في مظهر الرجل الذي يعميه الحب، فيصبح كارها للحياة، وفي هذا الفصل ركز "مفتي" على الجانب النفسي لهذه الشخصية، وكان "فاروق" بصدد تقديم معلومات حول صديقه "صادق"، و"مفتي" كان يقدم لنا ما يعيننا على تحديد هوية السارد الثاني "صادق سعيد"، فدون أن نشعر ينتقل من سارد لآخر، وكل سارد يصف الآخر ويخبرنا عنه من وجهة نظره هو.

في الفصول الثلاثة السابقة، نجد تقنية الاسترجاع طاغية فمعظم الوقائع والأحداث التي تم سردها وقعت في الحاضر السردي، بل هو استرجاع لها، فالصوت السارد يعيد بناء وتشكيل هذا الماضي كيفما يشاء، وكلما انتقلت عملية السرد إلى شخصية ساردة أخرى، تحاول تشكيل لحظات زمنية ماضية بحسب رؤيتها الخاصة.

[1]– الرواية، ص 137.

أما الفصل الرابع فقد كان بعنوان "سميرة قطاش" والذي بدأ بحديث لها بضمير المتكلم، تسرد فيه "سميرة" أعباء ليلة أُصيبت فيها بالأرق « لم أستطع النوم البارحة، بقيتُ أتقلب في الفراش وأحس بالتعب، رأسي يغلي ويفكر، عملية التفكير مؤلمة وليست بالأمر السهل »[1]. تميّز هذا الفصل باستذكارات كثيرة، وسرد "سميرة" لقصة حياتها ولما لاقته من أحداث جعلت حياتها تتغير كليا، بحيث يغلب طابع الذاتية، إذ تبدو الصورة واقعية أكثر، وجاء هذا الفصل بضمير المتكلم الذي ناسب كثيرا مقام السرد الممزوج بحوارات كانت تدور بين "سميرة" والشخصيات الأخرى، كما ساهم في إبراز الحالة الفكرية والوجدانية ل "سميرة" ما ساعد عملية السرد لتبدو أكثر واقعية، وتدخل القارئ في عالم حقيقي، واقعي خالٍ من الخيال والزيف، وهذا ما أكسب النص طابع الواقعية.

تنتقل الكلمة بعد هذه الفصول إلى "القاتل" و"سميرة قطاش"، وهنا يبرز الحاضر السردي أكثر، فتتحول الكلمة مرة أخرى إلى شخصية "القاتل"، فبه بدأت الرواية وبه تنتهي، كان هذا – الفصل إن صح تسميته كذلك– معنيا بسرد مصائر كل الشخصيات السابقة من طرف السارد الأول "القاتل"، وعودته إلى حياته السابقة، بحيث قرر الانتقام من كل من سبب الألم والحزن ل "سميرة قطاش" يقول: « بدأت أفكر في الشخص الأول الذي سأبدأ به، ولأني أملك ذاكرة قوية لم أنسَ كل ما حكته لي من تجارب وقصص، وخيبات وأحلام موؤودة »[2].

تبدأ هنا مرحلة انتقالية بعد سرد مطول، وتبادل أصوات الشخصيات لتظهر جوانبها المختلفة الفكرية السيكولوجية، العاطفية، فتأتي مرحلة كأنها قريبة من النهاية، وما يظهر ذلك توظيف الاستباق حيث يستبق "القاتل" لحظة القتل بمخطط إجرامي ينطلق منه: « سأبدأ من الذين يعيشون في مدينة "تيزي وزو" بما أني أقيم فيها »[3]، وحتى يجعل للقارئ الإثارة ويتركه ينتظر دون تكملة القصة قال: « ظهر اسم "أستاذ" الفلسفة رشيد، ثم أستاذ الأدب "صادق سعيد" وصديقه الفكري أو الروحي "فاروق طيبي" ثلاثة أسماء يجب أن تدفع بدورها الثمن »[4]، فهذا الاستباق

[1]– الرواية، ص 187.
[2]– الرواية، ص 179.
[3]– الرواية، ص 179.
[4]– نفسه، ص 184.

للأحداث يجعل القارئ في حالة توتر منتظرا لحظة النهاية، في هذا الحين يظهر صوت "سميرة قطاش"، صوت المرأة المتعلمة المثقفة، لتأخذ ريادة السرد، فتسرد بلسانها عن أهم محطات حياتها لتجعل القارئ يتعرف عليها عن قرب.

ما يمكن قوله عن العملية السردية في هذه الرواية، أن النص كان متعدد الرؤى والإيديولوجيات تتخللها زوايا النظر من طرف الشخصيات، وعملية السرد أضاءت عدة جوانب بحيث عالج "مفتي" قضايا هامة في المجتمع، فقد أزاح الستار عن قضايا فلسفية تجعلنا نطرح السؤال: أنحن أمام كاتب أم فيلسوف؟ فتشبعت رؤيته السردية بأسئلة كونية تلازمنا كل يوم، وقد سلط الضوء على قضية واقع المرأة في مجتمع ذكوري، مجتمع فقد كل شيء له علاقة بالإنسانية، فالبقاء فيها للأقوى.

ناقش "مفتي" مسألة الخير والشر، وحاول تصحيح نظرتنا التي مفادها أن الخير ينتصر في النهاية، وأننا نولد وطابع الشر موجود فينا بالفطرة. وإن تعدد أصوات السرد تقنية هامة، فهي تجعل القارئ متيقظ الذهن ودائم التتبع لمسار السرد في الرواية، حتى لا يسهو القارئ حين ينتقل خيط السرد من سارد لآخر.

5-صيغة الخطاب المعروض:

تأتي صيغة العرض ضمن صيغة السرد، إذ فالصيغة الغالبة في النص هي صيغة السرد تتخللها مقاطع حوارية على لسان الشخصيات، فإن الشخصيات هي من تُفعّل عملية السرد، وتنمي الأحداث، لتظهر مكنوناتها وتعبر عن ذواتها وأفكارها. زمن ذلك ما دار بين "القاتل" و"سميرة قطاش" على لسان "سميرة":

« يا ريت... لكن القتل...

ما به القتل؟

فكرة نتكلم عنها أكثر مما نرغب في تنفيذها.

أعرف... ربما هذا هو الفرق بين الناس وقاتل حقيقي.

لا تمزح بهذا الشكل أرجوك...

لا أريد أن أفزعك، أريدك أن تضحكي الآن، منذ جئت وأنت مغمومة، يائسة، حزينة تلوكين ذكريات جارحة، حان الوقت لتنسي هذا وتبدئين صفحتك الجديدة.

هل تعدني بأن تساعدني في ذلك؟

وعد حر»[1].

يُظهر هذا المقطع ما يختلج في نفس القاتل ويريده، لكنه كان مترددا في الافصاح عنه، اعتمد التلاعب بالأسئلة حتى يجرَّ "سميرة قطاش" لتبدي رأيها في قضية "القتل"، فالحوار هنا جعل كلا الشخصيتين تتفعلان مع الموضوع، ويكون معروضا أمام القارئ مباشرة. ونجد في مقطع آخر بين "صادق سعيد" و"فاروق طيبي" يقول:

هل تذكر "سميرة قطاش"...صار لي فترة طويلة لم أسمع عن أخبارها؟

كرهت من ربها.

رد مستغربا:

ماذا تقول؟

اللعنة أظنها إمرأة مجنونة

لماذا تقول عنها ذلك؟ ماذا حدث بينكما؟

لم يحدث شيء... مجرد نزوة عابرة.

إنها امرأة رائعة تستحق أن تحَب.

نعم رائعة لدرجة أنها ترفض الحب... تريد فقط.

[1]– الرواية، ص 96.

ماذا تقول؟ لم تحدثني عن هذه القصة من قبل، كيف أخفيت عني طوال هذا الوقت مثل هذا الحب؟

لا أريد تسميته بالحب، لأنها لم تحبني، لأنها أحبت شخصا آخر...كل ما منحتني إياه هو الجسد»[1].

نلاحظ هنا استذكارا لما كان بين "فاروق طيبي" و"سميرة قطاش"، حيث اعتمد "صادق سعيد" طريقة الاستدراج حتى يجعل صديقه "فاروق" يبوح بما في داخله، فالخطاب هنا معروض أمام القارئ، ليتمكن من الكشف عن نفسية الشخصيات وصراعاتها الداخلية وأوجاعها التي لا يمكن بلوغها في السرد أو الخطاب المسرود، هنا الشخصية تعبر عن ذاتها بكل انفعال يحدث في لحظة وقوعه، فهو إلقاء مباشر لمتلقي مباشر دون وساطة السارد.

ساهم الحوار في جعل الشخصيات تُظهر طباعها وأفكارها وإيديولوجيتها وحتى مشاعرها بكل حرية.

6-صيغة الخطاب المعروض الذاتي:

يتمثل في المونولوج أو ما يسمى الحوار الداخلي، أين تتحاور الشخصية مع ذاتها، وهذا النوع نجده كثيرا في النص الروائي، ونجد مقاطع كثيرة تكون فيها الشخصيات مندمجة مع ذاتها، وتتحاور معها حول قضايا تتعلق بها، نجد من ذلك قول "القاتل" وهو يحاور نفسه: « ما دام البشر ينافقون ويكذبون يقبلون القتل عندما يكون في سبيل الوطن أو الدين أو أي قيمة يرسمونها لأنفسهم، ويرفضونه عندما يكون على المستوى الفردي، بل يعتبرونه انحرافا على الطبيعة التي تبرر القتل في مواقع ولا تبرره في مواقع أخرى، إما أن ترفضه كاملا أو تقبله كاملا وليس أن تبرره في مواقف وترفضه في مواقف أخرى »[2].

شعور "القاتل" بشيء غريب يحدث داخله جعله يفكر كثيرا ويحدّث نفسه في قضية الموت والقتل، ويجعل لحدوثها مبررات، فتقنية الخطاب المعروض الذاتي تجعل الشخصية لتفصح عن

[1]- الرواية، ص 169.

[2]- الرواية، ص 22.

قضايا وأفكار قد لا تتمكن من الافصاح عنها أمام الشخصيات الأخرى، فهي أمور داخلية، كذلك تجعل المتلقي يدرك ما يجوب في دواخل الشخصيات حتى يتعرف عليها أكثر.

تطرح الشخصيات كذلك أسئلة جوهرية حول أمور تؤمن بها لكن يصعب تحقيقها، مثل حوار "سميرة قطاش" مع نفسها حول مسألة الحرية: « الحرية لا معنى لها إن لم نمارسها، الحرية ليست فكرة مجردة مع أننا نتعلمها كذلك ونتركها مخبأة في مكان ما من ذاكرتنا وعندما نحاول تجربتها في الواقع نصطدم بألف "لا" ناهية تستذكر علينا ذلك توقفنا عند الحدود تحاسبنا عليها محاسبة لعينة حتى نتراجع ونكره الفكرة من الأساس، حتى نصبح نحن أعداء الحرية [1]».

قدم هذا المقطع منطلق تفكير "سميرة قطاش" حول الحرية وممارستها على أن تجسيد الحرية في الواقع أمر مستحيل، في واقع يقمعها برفض كل محاولة في تحقيقها أو نشرها كوعي يجب أن يؤمن به جميع فئات المجتمع، إن هذا الشكل من العرض يجعل القارئ يدخل في حالة تفلسف يبعده عن العالم المتخيّل، ويضعه أمام مسائل واقعية معاشة تستدعي التفكير فيها، وطرحها وحتى تطبيقها كممارسات واقعية، فالخطاب الروائي ليس ذلك الجانب التخيُّلي فقط، بل ذلك الانعكاس الواقعي الذي يفرض نفسه ويجعل المتلقي ينتبه له، لذلك اعتمد الكاتب تقنية الخطاب المعروض الذاتي لإبراز هذا الجانب من العمل.

كذلك محاورة "فاروق طيبي" لنفسه يقول: « ياللشيطانة، ماذا أرادت أن تقول لي: كرجل ستقبل، هل تظن أنه ينقصني العلاقات الحميمية مع النساء حتى تفكر أنني سأفرح بعلاقة جسدية فقط؟ »[2]. أظهر هذا المقطع التوتر النفسي الشديد الذي دخل فيه "فاروق طيبي" حينما وجد نفسه في حالة اصطدام بين رغبته في الحب العفيف مع "سميرة قطاش" وبين عرضها لجسدها عليه، وهذا ما جعله يتحصر لحالته بين صوت القلب الذي ينادي بالحب الطاهر وصوت الجسد الذي يتطلب ما هو رافض له، ما جعله يدخل في حالة صراع لا متناهية.

[1]– الرواية، ص 199–200.

[2]– الرواية، ص 165.

يعود بعد هذا صوت "القاتل" مباشرة لإتمام آخر سطور الرواية ، ليسرد بضمير المتكلم في الحاضر السردي مجريات عمله الإجرامي وعلى لسانه نتعرف على نهاية كل شخصية ومصيرها. نخلص من خلال هذا إلى نتيجة مفادها أن "مفتي" في روايته هذه، اعتمد تقنيات سردية متداخلة يُشرك فيها الشخصيات في بناء هذا العمل الروائي، حيث لم ينطلق من فكرة أُحادية السارد، بل كان خطابه الروائي متعدد الأصوات الساردة، وهذا لم يكن اعتباطيا، بل يحمل دلالات جمالية وأبعادا فنية تخدمه شبكة من العلاقات التي تؤطر العمل ككل.

فجعل الشخصيات تتحدث عن نفسها وتعطي انطباعاتها، وتدلي بوجهات نظرها دون تحكم من طرف السارد، فيجعل من المتلقي يبني صورة منفصلة للعمل، فالبنية السردية الداخلية للعمل تبلور لدى المتلقي انطباعات، ونجده يؤول ويصل إلى تفسيرات من بنائه الخاص، وإن جزئيات العمل الروائي متخيّلة من شخصيات وأحداث ووقائع، غير أنه لا يمكن نفي الطابع الواقعي، فأصوات الشخصيات في الرواية أصوات واقعية، صوت المثقف، صوت السياسي، صوت المرأة... فهي عندما تتحدث، تتحدث عن ذواتها التي هي من صنع خيال الكاتب، وتتحدث في نفس الوقت عن الصورة التي تترجمها في الواقع.

7-الرؤية السردية:

هي مكون من مكونات الخطاب السردي، ويذهب حميد لحميداني أن "توماشوفسكي" « السباق إلى تحديد زاوية رؤية الراوي وأسلوب السرد الذي يختاره وذلك في بحثه حول نظرية الأجناس السردية الصادرة عام 1923 في الوقت الذي نجد فيه أغلب النقاد المعاصرين يعتبرون الناقد الفرنسي "جان بويون" (Jean Bouillon)أول من فضل القول في الموضوع المتعلق بزاوية الرؤية »[1]، فموضع الرؤية تطرق إليها نقاد كثر عبر مراحل مختلفة، وكل مرحلة تُفصّل في القضية أكثر ويتعمق الباحثون حتى يُظهروا جوانب ويضيئوا زوايا جديدة، متأثرين بمن سبقهم من الدارسين.

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 47.

يحمل هذا المكوّن السردي عدة تسميات نجد منها "الرؤية"، "التبئير"، "المنظور"، "وجهة النظر"...، وهذا لما له من أهمية في الدراسات النقدية الحديثة، فهي دراسة تبحث في السؤال: من يرى؟ وما هو موقعه؟ إن هذه التقنية تحدد وضع الشخصية الساردة وعلاقتها بأحداث العمل وشخصياتها الأخرى.

اهتم "جينيت" بمقولة الصيغة، حيث قسمها إلى المسافة والمنظور، حتى لا يحدث خلط ومزج في استعمال المصطلحات، على أن يكون الجواب عن السؤال السابق مجددا[1]، أما معظم السراد الغرب اعتمدوا على معايير لتصنيف الرؤية السردية وتقسيمها، نجد الناقد الشكلاني الروسي "توماشفسكي"(Tomashevsky) قدم جهودا في هذا المضمار حيث ميّز بين صنفين من السارد: «أحدهما موضوعي(Objectif) وثانيهما ذاتي (Subjectif) ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال ، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي »[2].

اهتم "جان بويون" (Bouillon) في كتابه "الزمن والرواية" بالجانب السيكولوجي، وقدم فيه تصنيفا محددا وأكثر دقة، وحصر الرؤى على ثلاث مستويات[3]:

1-7 الرؤية من الخلف (La Vision par derrière): يكون فيه السارد أكثر معرفة بمجريات العمل الحكائي، عارفا بالشخصيات وميولاتها وعارف بالأحداث التي تجري، وحتى التي لم تجرِ بعد فيظهر « تفوُّق السارد على الشخصيات إما في معرفة الرغبات الكامنة لشخصية ما، وإما في معرفة متزامنة لأفكار جملة من الشخصيات وإما في سرد الحوادث التي لا تقوم بها شخصية واحدة »[4].

2-7 الرؤية مع (La Vision avec): تكون فيه معرفة الراوي متساوية مع معرفة الشخصيات، ينتشر هذا النوع في السرد الذاتي، ويوجد من الدارسين من يُطلق عليها الرؤية

[1]- يُنظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 198.

[2]- الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط-المغرب، ط1، 1982، ص 189.

[3]- يُنظر: تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 45.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286-287.

المصاحبة فتكون لدى السارد نفس الرؤية مع الشخصية المركزية، لذلك نجدها تستعمل ضمير المتكلم لتساوي الطرفين في المعرفة.

3-7 الرؤية من الخارج (La Vision dehors): يكون فيه السارد أقل معرفة من الشخصيات فيصبح واصفا لما يحدث دون أن يتدخل فيها، فهو « ينقل ما يرى ويسمع لا غير لا يستطيع أن ينفذ إلى ضمائر الشخصيات بل يكتفي بوصفها وصفا حسيا موضوعيا من الخارج »[1]، فلا نجد للسارد الدور الفعال في حركة السرد لذلك فهي تقنية قليلة التوظيف في الأعمال الروائية حسب أغلب الدارسين.

نستخلص أن الرؤية الغالبة في هذه الرواية هي الرؤية مع، حيث أن درجة المعرفة لدى السارد والشخصية نجدها متساوية، ويظهر ذلك مع تنامي الأحداث بالتدريج، وهنا تمتزج تقنيتي الصيغة والرؤية، فصيغتي السرد والعرض الغالبتين في الرواية جعلتا السارد يأخذ موقعا ساعده من جهة على سرد الأحداث وترتيبها، ومن جهة ثانية إعطاء الشخصيات مساحة لعرض أقوالها وحواراتها التي تعكس انطباعاتها.

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، ص 22.

الفصل الثاني

تمهيد

1- مفهوم الزمن

2-المفارقات الزمنية

- تقنية الإسترجاع
- تقنية الإستباق
- الديمومة
- الخلاصة
- الاستراحة
- القطع
- المشهد

تمهيد

1-مفهوم المكان

2-أهمية المكان

3-المكان في رواية اختلاط المواسم

4-المكان بين الانغلاق والانفتاح

4-1 الأماكن المغلقة

4-2 الأماكن المفتوحة

5 جمالية المكان في الرواية

تفكيك بنية النظام الزمني:

تمهيد:

يعتبر الزمن* بنية أساسية في العمل الروائي، وقد حظي باهتمام الباحثين في مختلف الحقول المعرفية، فهو كذلك محور حياتنا الداخلية كما يتجلى في الأعمال الأدبية، وتعددت آراء والتعريفات التي طرحها النقاد على مقولة الزمن، فبالإضافة إلى تعريفه اللغوي، « فإن مقولة الزمن متعددة المجالات، يعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري »[1]، لذلك نجدها في بداياتها ارتبطت بمستويين، أولهما اللغة على أنها المطابقة الفيزيائية بما يحتكم إليه الزمن الفيزيائي من تقسيم ماضي، حاضر ومستقبل، ثانيهما ارتبط بالمجال العملي والفلسفي، أين تعددت الفلسفات والآراء بحسب التوجه والمجال.

أما فيما يخص المجال الأدبي فله توجهه الخاص وفلسفته حول الزمن الحكائي، باعتبار « الحكاية هي مقولة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن الدال وزمن المدلول)»[2]. وتجدر الإشارة إلى أن الاهتمام الأول بمقولة الزمن تعود إلى القرن العشرين مع جماعة الشكلانيين الروس، حيث انطلقوا في تحليل زمن الخطاب الروائي، والتمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، كما ارتبط الزمن الأدبي باللسانيات مع أعمال النحو المقارن، والثورة اللسانية مع سوسير.

لم يقتصر الاهتمام بالزمن على العصر الحديث، وإنما تجلى هاجس الزمن في الآداب القديمة والأساطير، لكن في القرن العشرين كان الأكثر بروزا، فالدراسات التقليدية انطلقت من التقسيم الثلاثي للزمن على أنه ماضي، وحاضر ومستقبل، والذي يعود إلى "أرسطو" الذي لاحظ

(*) الزمن في الفمهوم اللغوي يتفق على اسم لقليل من الوقت أو كثيره، فالزمن زمن الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه، وأزمن بالمكان: أقام به زمنا.

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت، ط4، 2005، ص 126.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المناهج، تر: معتصم وعبد الجليل الارذي وعمر علي، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، ط2، 1997، ص 45.

أن « الأجزاء التي يتألف منها الزمن أحدها كان ولم يعد موجودا –هو الماضي– والثاني لم يأت بعد –وهو المستقبل– والثالث لا يمكن الإمساك به لأنه في سيلان وجريان وهو الحاضر»[1].

1–مفهوم الزمن:

عرف "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard) فنسق الزمن عنده هو نسق موضوعي، وهو نسق التعاقب إذ « لا يوجد أي شيء موضوعي حقا في الزمان سوى نسق التعاقب»[2] فهو ينظر إلى الزمن نظرة براغماتية؛ وذلك من خلال حسن التفكير والتخطيط في المستقبل، ويقول في هذا الصدد: « كذلك حتى نُدرك جيدا الزمان المنفتح أمامنا، يلزمنا أن نعيش وعود المستقبل بالفكر؛ ولابد من إحلال قرار مخطط الحياة محل الشعور الغامض جدا والضئيل بما هو مُعاش، فالمرء يشعر بالوقت بقدر عدد المشاريع »[3]، والمقصد البراغماتي؛ أي أنه كلما كثر عدد المشاريع، كلما كان امتلاك المستقبل بين يدي الإنسان، ويمكن أن يُفهم من قوله كذلك أن كلما كان عدد المشاريع كبيرا، كلما كان الإحساس بالزمن سريعا، وكلما كان أقل كان الشعور بالزمن بطيئا.

تنوعت وتعددت آراء النقاد والأدباء الذين قدموا وجهات نظر حول الزمن في العمل الأدبي، وجاءت معظم آرائهم مُتمحورة حول جدلية الزمن بين القصة والخطاب أو السرد، فنجد "تودوروف" يميز بينهما على أن « زمن الخطاب هو معنى من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملتزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر»[4]، في حين يتضح موقف "عبد المالك مرتاض" من الزمن بتركيزه على زمن الكتابة على أنه « الزمن الوحيد الذي يظم بين جوانبه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة... إن الذي يحكي (مؤلف الرواية) يجسد الزمن الحاضر وأن ما

---

[1]– جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية.

[2]– غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعة للدراسات وللنشر والتوزيع، بيرت– لبنان، ط 3، 1992، ص 70.

[3]– المرجع نفسه، ص 64.

[4]– تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد الكتاب المغرب، ع 8–9، المغرب، 1989، 42–43.

يحكيه يمثل الزمن الماضي وأن ثمرة الزمنين تتدرج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يتأتى حتما متأخرا »[1].

إن معظم التقسيمات السابقة لا يمكن بلوغها دون دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكي، وذلك حسب المحددات الأساسية الثلاث[2]:

- علاقة الترتيب الزمني
- علاقة المدة أو الديمومة
- علاقة التواتر

فعموما يبرز الزمن كمحور في أي عمل أدبي إبداعي باعتبار الأدب عموما والرواية خاصة تعبيرا وترجمانا للواقع والحياة، فالزمن فيها الوسيط والمُسير للأحداث، فالزمن كذلك في العمل الروائي ليس في التشكيل فقط، وإنما هو تعبير عن رؤيا الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان، بالتالي لم يعد الزمن الروائي « مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويُظهر اللغة على أنها تتخذ موقعها في إطار السيرورة ولكنه اغتدى أعظم من ذلك وأخطر»[3]، حيث أن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع، ويمكن التمييز هنا بين زمنين على الشكل الثاني[4]:

- زمن القصة كرونولوجي: أ–ب–ج–د.
- زمن السرد أو الخطاب:ج–د–ب–أ.

وبيبقسم جينيت الزمن إلى ثلاثة أقسام[5]:

1–زمن القصة: صرفي، زمن المادة الحكائية.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 228.

[2]– سعيد يقطين، تحليل النص الروائي، تحليل الخطاب الروائي، ص 76.

[3]– المرجع السابق، ص 225.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 1991، ص 73.

[5]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 89.

2-زمن الخطاب: نحوي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له.

3-زمن النص: دلالي تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة، في الاعتبار الأخير تتجلى العلاقة التكاملية بين الزمنيين السابقين.

في حين يعمم النقاد على وجود ثلاثة أضرب من الزمن:

1- زمن الحكاية أو المحكي.

2- زمن الكتابة يتصل به زمن السرد.

3- زمن القراءة، قراءة العمل.

2-المفارقات الزمنية:

إن ترتيب الوقائع والأحداث يختلف بين زمن القصة وزمن الخطاب، حيث أن السارد يُولد مفارقات زمنية تستدعي عدم الالتزام بالنظام الكرونولوجي، فالمفارقة الزمنية « تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما من خلال مقارنة نظام ترتيب ألأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة »[1]، وحين تتم هذه الدراسة الزمنية تتضح مواطن هذه المفارقات، حيث أن الزمن الواقعي للقصة يخضع لنظام خاص بالطبيعة، نظام منطقي تسلسلي -كرونولوجي- لا يخضع له الراوي بالضرورة حينما يضع تسلسلا معينا للأحداث داخل السيرورة الزمنية في الخطاب المسرود، فالأصل في المتواليات الحكائية أنها تأتي « وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرا حثيثا نحو نهايتها المرسومة في ذهن الكاتب على أن استجابة الراواية لهذا التتابع الطبيعي في عرض الأحداث حالة افتراضية أكثر مما هي واقعية... فهي تعود إلى الوراء، تسترجع أحداثا تكون قد حصلت في الماضي أو على العكس، من ذلك تقفز إلى الأمام لتستشرف ما هو آتٍ أو مُتَوقع من ألأحداث وفي كلتا الحالتين تكون إزاء مفارقة زمنية»[2].

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 70.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990، ص 119.

تحدث المفارقات الزمنية حينما يتوقف استرسال السرد لإحداث انحراف على مستوى زمن السرد، فيعود إما إلى الخلف فيحدث الإسترجاع، وإما بالقفز إلى الأمام فيحدث الاستباق. تميز هذه المفارقات الإسترجاعية والإستباقية بالنظر إلى نقطة البداية التي اختارها السارد، وحددها كحاضر سردي، ما يسميه "جيرار جينيت" « بالحكي الأول بذلك يتحدد ما هو قبل وما هو بعد في علاقته بهذا الحكي الأول، وضمن ذلك يمكن دراسة ترتيب الأحداث أو المفارقات الإرجاعية أو الإستباقية التي تتم على مستوى الحكي »[1]، كذلك كل مفارقة ولها مدى يُحسب بالشهور والسنوات والأيام التي تستغرقها، وهو الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المُسترجعة أو المُتَوقعة.

فالمفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن النقطة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يُفسح المجال لتلك المفارقة[2].

إلى جانب ما قدمناه من تنظيرات لأهم النقاد الذين مهدوا لميلاد مقولة الزمن الروائي وأسسوا لها من خلال التمفصلات والتقسيمات التي تتبني عليها هذه المقولة، سنحاول التفصيل أكثر في الموضوع من خلال تفكيك البنية الزمنية في هذه الرواية، والكشف عن النظام الزمني الذي اختاره الكاتب لترتيب الأحداث في تسلسل زمني معين، يتماشى مع العناصر الأخرى التي تتبني عليها الرواية.

يحتكم كل عمل روائي إلى زمن، باعتبار كل حدث يقع في زمن ومكان معينين، فالزمن الحكائي مرتبط بالأحداث إما يكون حدثا سابقا نلتمسه من خلال استرجاع تعود به الشخصية إلى الوراء، وإما حدثا لاحقا لأوانه تستحضره الشخصية لغرض يخدم الحدث الراهن، فالسارد هنا له حرية التلاعب بالزمن وإخضاعه لنظام يختاره هو، من هذا المنطلق نتساءل عن النظام الذي اختاره "مفتي" في روايته؟ ما هي الاستراتيجية الزمنية التي نسجها وتدرج عليها في تعامله مع المادة الحكائية حتى يجعل المتلقي يتفاعل معها لنصل إلى السؤال الجوهري المتمثل في إبراز نوعية العلاقة الكامنة بين زمن الخطاب وزمن القصة في رواية "اختلاط المواسم"؟

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 91.
[2]- يُنظَر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 75.

2-1 تقنية الاسترجاع:

يمثل الاسترجاع خاصية تميز الزمن السردي فهي مفارقة زمنية يستعين بها الروائي في استحضار الماضي واستذكاره حيث « أن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويُحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة »[1]، إن تقنية الإسترجاع لها أهمية على مستوى السرد الروائي، تحمل مقاصد دلالية وجمالية نذكر منها:

- يساعد الإسترجاع على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها حيث « العودة إلى الأحداث التي سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير أو حتى التعبير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لم تكن له دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد »[2].
- أن الإسترجاع له وظيفة بنيوية، لأن الشخصيات التي تحيا أمامنا بشكل ماضيها، مفتاح ليتعرف عليها المتلقي أكثر، ويتمكن من فهم الحاضر، وحتى تتبني أمامه الصورة بوضوح.
- تحقيق التوازن الزمني في النص، وذلك بالمزاوجة بين الماضي والحاضر، فلا يُعقل تجريد الشخصيات من ماضيها، ولا استبعاد الأحداث الماضي ومن الحاضر فهي تمثل ذاكرة الحاضر.
- العودة إلى الماضي يحمل أهميته في « إبراز واقع هذا الحاضر المضطرب »[3].

يتبين من خلال هذه الرواية أن لها سمة غالبة ينبني عليها فعل السرد، يسترجع فيها السارد أحداثا ومواقفا ومقاطع سردية سابقة للحاضر السردي، وتحمل أغراضا خاصة. كما نجد استرجاعات لها غرض إثارة جوانب أو ملامح الشخصيات التي لايتسع السرد للدخول في تفاصيلها، لذلك يُفسح السارد المجال لمقاطع خاصة حتى يتعرف القارئ أكثر على الشخصيات من خلال استرجاعات لملامحها ، فنجد استرجاع "صادق سعيد" لملامح "سميرة قطاش" « تذكرتُ

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[2]– المرجع نفسه، ص 122.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 103.

تلك الزميلة التي عملت معي في الجامعة لمدة سنتين، قبل أن تُغير المعهد وتذهب للتدريس في جامعة أخرى غير بعيدة عن الجزائر العاصمة، كانت مهذبة وخجولة ولكن جريئة في النقاش وصاحبة موقف شجاع عندما يتطلب الأمر منها الشجاعة، لم تكن تتردد في المواجهة والدفاع عن فكرتها أو رؤيتها... »[1].

نجد في هذا المقطع أن السارد لم يتبع تقنية تساعد على الإفصاح عن ملامح الشخصيات بطريقة مباشرة أمام المتلقي، بل اعتمد على تقنية الاسترجاع أولا، حتى يُظهر أهمية شخصية "سميرة قطاش" عند "صادق سعيد" فهو يتذكر تفاصيل معنوية ومادية دقيقة عنها، كون "سميرة" كانت زميلة له في العمل، ثانيا حتى تبدأ صورة "سميرة" بالتشكل لدى المتلقي ويتعرف عليها أكثر باعتبارها شخصية متكررة في كل فصول الرواية.

كذلك استرجاع "سميرة قطاش" لملامح "صادق سعيد" « ...أستاذي في مادة الرواية، كلامه ساحر، نظرته مثيرة، شخصيته قوية، يتكلم بشاعرية ويستفز الطلبة بأسئلته الجديدة »[2]، فبالمقابل هنا نجد استرجاع "سميرة قطاش" لملامح "سعيد"، حيث تُعطي معلومات حول الجانب الجذاب عند "صادق" بحيث تُركز عليه في وصفها له. ومن خلال هذا المقاطع الاسترجاعية تظهر ميولات سميرة العاطفية، فنوعية الاسترجاعات تساهم في تقديم فكرة أولية تُساعد المتلقي حتى يبني مسارا فكريا حول ما سيحدث في مجريات الأحداث اللاحقة.

كما نجد استرجاعات تساعد على فهم مسار السرد، مثل استرجاعات "سميرة قطاش" كالرسالة التي بعثتها ل "فاروق طيبي" والرسالة التي بعثتها ل "صادق سعيد"، فهي رسائل حاملة لأحداث وقعت قبل لحظة السرد، لكنها تساعد على فهم مسار السرد خاصة مع عملية التنامي – تنامي الأحداث– إذ أن معرفة ما سبق يساعد على فهم اللاحق.

[1]– الرواية، ص 101.

[2]– الرواية، ص 217.

نجد كذلك استرجاعات "القاتل" حول طفولته وعائلته، فهي مقاطع سابقة لبداية السرد، لكنها تساهم في فهم شخصية القاتل، ونجد قوله: « كان لها قطة مدللة ومُزعجة ، كانت أمي عادة ما تحتضنها وتُغني لها وتطردها مرات كثيرة عندما تجدها تدس لسانها في قدر الأكل في محاولة لأن تظفر منه بقطعة لحم (...) غير أني مرة وأنا أشاهد أمي تطردها خارج البيت حتى خرجتُ وراءها، لقد استفزتني بدوري وقررت قتلها ولم أكن أدري ما هو القتل حينذاك»[1].

ساهم هذا المقطع الاسترجاعي في إظهار مكنون شخصية "القاتل"، فمن جهة قدم للمتلقي معلومات حول ماضيه وطفولته، حتى يتعرف عليه أكثر باعتباره شخصية محورية، ومن جهة أخرى ليُركز على إظهار الجانب الإجرامي الذي كان يسكنه منذ الطفولة، ليعرف المتلقي كيف أصبح قاتلا؟ فتقنية الإسترجاع فعالة بشكل كبير خاصة من جهة المتلقي، ففي الوهلة الأولى يكون القارئ في حالة حيرة لأن الحاضر السردي لا يعطي كل المعلومات الخاصة بالحدث وبالشخصية، لذلك فالإسترجاع يساهم في توضيح الأفكار، وتُنمي لدى القارئ الرغبة في التعرف على الشخصيات أكثر تخلق لديه التشويق.

يتضح من خلال الأمثلة المعروضة بروز تقنية الإسترجاع بشكل لافت في الرواية، فقد عمد الكاتب توظيفها حتى حتى يُظهر جوانب سابقة لحاضر السرد، لكن في الوقت نفسه هي مهمة في فهم المحتوى العام ومسار السرد اللاحق.

كفكرة أولى يمكن بلوغها حول النظام الزمني في الرواية هي التوظيف الغالب لتقنية الإسترجاع، كتقنية يتم فيها إعادة بناء الماضي لفهم الحاضر، واكتساب رغبة تشويقية لدى المتلقي، ففي كل مرحلة ينمو فيها السرد نجده يعود المتلقي إلى الوراء ليقدم له تفاصيل جديدة توضيحية، هنا تكمن براعة الكاتب في التلاعب بالزمن الذي يجعل للعمل جمالية وفنية في التقديم، فقد أتقن –الكاتب– كيفية بناء الزمن الروائي، وعرف كيف ومتى تعود إلى الوراء دون أن يجعل ذلك يختل الحاضر.

[1]- الرواية، ص 18-19.

2-2 تقنية الاستباق:

تُمثل مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام بعكس الإسترجاع الذي يتجه نحو الخلف، فالإستباق هو « القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية »[1]، فالاستباق كل تجاوُز للحاضر السردي إلى ما هو مستقبلي وتجاوز نقطة السرد الآني، حيث أن أبرز ما يميز السرد الإستباق « كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فيما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، وهذا ما يجعل من الإستباق حسب "فيزيخ": شكلا من أشكال الإنتظار»[2].

يتميز الاستباق ببعده عن اليقينية، فالقارئ لا يمكنه تحديد مواقعه إلا بعد الانتهاء من القراءة الكاملة للعمل الروائي، وتحديدها والحكم عليها فيما يخدم النص. ويمكن تحديد وظائف الاستباق على النحو الآتي:

- الإستباق التمهيدي يتمثل في استباقات أولية تقدم تمهيدا لها هو آتي من أحداث رئيسية، تتميز باللايقينية حيث تبقى الأحداث الأولى مجرد إشارات لم تكتمل زمنيا في النص، ونقطة انتصاره مجردة من كل التزام تجاه القارئ[3].
- إبراز وظائف الاستباق ومساهمتها في اشراك القارئ في النص، فالمقاطع الإستباقية تجعل القارئ يطرح تساؤلات حول ما هو لاحق.
- الوظيفة الإعلانية أو الإستباق كإعلان ، بمعنى يعلن عن « سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[4].

فإذا كان الإستباق التمهيدي يحتمل التحقق أو العدم، فإن الاستباق الإعلاني حتميُّ الحدوث، فهو يعلن عن أحداث حتمية الحدوث في مستقبل لاحق للسرد.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2]- المرجع نفسه، 132- 133.

[3]- يُنظر: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 137.

[4]- المرجع نفسه، ص 137.

- لا تأتي الإستباقات اعتباطيا أو عن طريق الصدفة في النص، وإنما لتخدم غرض استنارة أحداث بعينها، تحمل دلالات هامة وعميقة.

إضافة إلى عنصر التشويق لدى المتلقي ليجعله أكثر قابلية للتطورات ومتابعة كل جديد تصل إليه الرواية، والرغبة في متابعة التفاصيل اللاحقة، وسنحاول إظهار الجانب الإستباقي في الرواية، وكيف وظف "مفتي" هذه التقنية؟ وهل حقا ظهرت هذه الوظائف في عمله؟

يبرز الاستباق في هذه الرواية في قول "سميرة قطاش" الذي تتنبأ فيه بمستقبل صديقتها "شريفة" في قولها: « ستتزوج من ذلك البقال المتدين كما حدد لها القدر ذلك والدر هنا هو العائلة التقليدية التي ولدت فيها »[1]، نجد قول "سميرة" كذلك في محضر حديثها عن حبيبها "رشيد" تقول: « لم تكن تهم الطريقة التي قررت أن أنهي بها علاقتي به، كنت وصلت إلى قناعة أني لا أريد زوجا سينقلب علي لا محالة إن آجلا أو عاجلا »[2]، ففي هذا القول يظهر الاستباق الاعلاني حيث أعلنت "سميرة قطاش" عن حدث أو واقعة ستحدث في المستقبل، فقدمت افتتاحية له فواقعة الفراق لم تحدث بعد، فحدث استباق لها دون تأكيد حيث لا يمكن الجزم بحدوثها في المستقبل، هنا يقع المتلقي في حيرة تجعله متشوقا لمعرفة النهاية.

كما نجد هذا النوع من الإستباق الإعلاني في قول "فاروق طيبي" « عندما طلبتُ الصادق في الهاتف كي نلتقي، كنت أعرف أنني سأبوح له بسري الوحيد الذي لم أُفصح عنه من قبل...»[3]، "فاروق" يعلن عن حدث سيقوم به، ولم يعلن ما هو ولكنه اكتفى بإعطاء ملامح عنه أنه سر يريد البوح به لصديقه "صادق"، وهذا الإعلان المسبق لتفاصيل طفيفة للأحداث، له غرض إشراك القارئ في عملية التساؤل والبحث الذي يجعله يتشوق لمعرفة بقية الأحداث ومتابعة القراءة بحماس. ونجد الإستباق في قول "القاتل": « وبعد ذلك رحتُ أُفكر في قتل الذين كانوا سببا في طريق الهاوية الذي قطَعته "سميرة قطاش" وحدها منهارة ومهزومة ويائسة...

[1]- الرواية، ص 204.

[2]- الرواية، 213.

[3]- الرواية، ص 140.

ظهر اسم أستاذ الفلسفة "رشيد"، ثم أستاذ الأدب "صادق سعيد"، وصديقه الفكري "فاروق طيبي"... ثلاثة أسماء يجب أن تدفع بدورها الثمن »[1]، رسم "القاتل" أهدافا مستقبلية صرح بها، سابقة لأوان حدوثها وهنا لا يمكن للقارئ أن يدرك تحققها أو عدم تحققها إلا بعد الانتهاء من القراءة الكاملة للرواية.

من خلال المقاطع الاستباقية السابق ذكرها، نجد أن الرواية لم تحوِ هذه التقنية بشكل ملفت، إلا في بعض المحطات التي جعلت خط السرد ينكسر، فيمضي به السارد إلى الأمام ليعطي معلومات مدعمة للحظة السرد من جهة، ومن جهة أخرى لتثير التشويق لدى المتلقي. أما من ناحية الزمن وعلاقته بتقنية الاستباق فقد حصلت المفارقة من حيث تسلسل الزمن واسترساله، فحين يقوم السارد باستباق واقعة تتباطأ حركة الزمن الآني لأن زمن الخطاب فيها مُفارق لزمن القصة.

لم يقتصر تلاعب الكاتب بالزمن على توظيف تقنية الإسترجاع والاستباق فحسب، إنما عمد إلى جعل الزمن يتسارع في مواقع ويتباطأ ويتوقف في مواقع أخرى، وذلك بالاعتماد تقنيات خاصة.

3-2 الديمومة:La Durée

تعتبر تقنية الاستغراق الزمني أو المدة، ذلك التفاوت النسبي الذي يصعُب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد، إن عدم القدرة على تحديد ودراسة مدة الاستغراق الزمني، جعل "جيرار جينيت" يضع مجموعة من التقنيات الحكائية حتى يضبط الإيقاع الزمني بها وهي: الخلاصة (Sommaire)، الإستراحة(Pause)، القطع (L'ellipse)، المشهد(Scéne)[2].

[1]- الرواية، ص 184.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

2-3-1 تقنية الخلاصة:

تتمثل في اختزال وقائع طويلة في كلمات أو أسطر قليلة عما نجد لها تسمية الإيجاز[1]. نجد هذه التقنية في هذه الرواية، أين يختزل السارد وقائع زمنية طويلة في مقاطع سردية موجزة، نجد على لسان "فاروق طيبي" « ولدتُ أنا في بلدية فقيرة بولاية المدية اسمها "السواقي" قبل أن نرحل عنها إلى مدينة أكبر اسمها بني سليمان، حيث قضيت فترة طفولتي الكاملة وبداية مراهقتي، ودرست بها كل مراحلي التعليمية: الإبتدائي، المتوسط، والثانوي »[2]، هان لخص حياة بأكملها في بضع أسطر، وتجاوز فيها مرحلة الطفولة والمراهقة، ومراحل التعليم باعتبارها مراحل غير مهمة في السرد، لا تخدمُ الفكرة العامة للرواية.

اختصر السارد في هذا القول على لسان شخصية "فاروق طيبي" مراحل حياته التي تستغرق في القصة زمنا طويلا في بضعة أسطر في الخطاب، حيث تجاوز بذلك مرحلة الطفولة، المراهقة، ومراحل التعليم باعتبارها مراحل غير مهمة لا تخدم الفكرة العامة للرواية، ونجدها في موقع آخر أين يقول القاتل: « اسمه كريم دالي، في التاسعة والعشرين من عمره، اكتشفت أنه صاحب سوابق عدلية في الاحتيال على النساء، قضى سنتين في سجن الحراش، لأنه احتال على عجوز مسنة »[3].

نلاحظ في الرواية توظيفا طفيفا لتقنية الخلاصة، وهذا راجع لكون السارد لم يهتم بالدخول في تفاصيل قد لا تخدمُ الفكرة الجوهرية للعمل بل قدمها بشكل سريع، حتى تكون على شكل معلومات إضافة تساعد المتلقي في التعرف على جوانب من حياة الشخصيات، أما فيما يخص حركة الزمن هنا نجدها شريعة يقضي فيها القارئ بضعة دقائق ليتجاوزها، وطبعا هذا يحمل غاية، حتى لا يجعل القارئ يمل من العمل.

---

[1]- يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

[2]- الرواية، ص 139.

[3]- الرواية، ص 181.

باعتبار الرواية مبنية في أساسها على استرجاع الماضي، فتقنية الخلاصة ضرورة كونها مرتبطة بالأحداث الماضية، إضافة إلى خلاصات تتعلق بالحاضر، لكنها في الرواية ارتبطت أكثر بالأحداث الماضية، إضافة إلى كون فعل السرد مرتبط بالشخصيات، فهي تحمل حرية في اختيار الأحداث التي تطيل الحديث فيها، والتي تكتفي بالإشارة إليها فقط.

2-3-2 تقنية الاستراحة:

تتمثل في توقف السيرورة الزمنية ليُقدم الراوي مقطعا وصفيا، تسمى كذلك الوقفة[1](Pause) وهي من تقنيات تعطيل زمن الكتابة أو الحاضر السردي، وظفها "مفتي" في روايته بشكل مُوسع في مقاطع عدة، نجد قول "فاروق طيبي" « الحب إعصار هائج له قوة المطر الغزير عندما يسقط بخشونة مصحوبا بعاصفة رعدية تنذر بخطر زاحف لا تنفع معها حصوننا البشرية، يضحك أمام احتمالين لا ثالث لهما: إما إقحامه مهما كانت الكلفة التي ستدفعها أو الهرب بجلدك والاختفاء في مكان آمن حتى تمر العاصفة »[2].

هنا بلغ السرد حدَّ التوقف التام ليقدم "فاروق" مقطعا وصفيا، ليخلق نوعا من الخفوت في السرعة السردية، حيث احتل الوصف مكان الحدث، يصف فيه وجهة نظره في الحب، احتل حوالي أربعة أسطر من الرواية ليعاود من جديد استئناف مسار ألأحداث نجد كذلك قوله: « كان البحر بالفعل يهدئني إلى حد بعيد وعندما أنظر إلى تلك الزرقة الشاسعة ينتابني احساس عميق بالصفاء كما لو أن ذلك المنظر هو مفتاح سعادتي وكثيرا ما تساءلتُ كيف أسكن في مدينة ليس فيها بحر»[3].

في هذا المقطع الوصفي حدث إبطاء جزئي في سرعة السرد على لسان شخصية-فاروق طيبي- بينما كان يسرد، دخل في حالة وصف لما يشاهده هنا، وتكاد وتيرة السرد تتوقف ليَحُل محلها الوصف، كذلك المسار السردي للأحداث والأفعال شبه متوقفة.

---

[1]- يُنظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

[2]- الرواية، ص 137.

[3]- الرواية، ص 145.

وفي موقع آخر تقول "سميرة قطاش": « عملية التفكير مؤلمة وليست بالأمر السهل، كل من يفكر يتعذب، كل من يستعمل عقله يُصاب بألم شرس، الحياة العقلية ليست للجميع هي ملك لأفراد قلائل، بقية البشر يحبون العيش في المناطق الآمنة ولا يزعجهم أن تقول لهم تشبهون قطعان الغنم فهم بالفعل يفضلون العيش كالقطعان على قلق الشاة التي تتمرد ويكون مصيرهم جوف الذئب »[1]. نلاحظ هنا "سميرة" في حالة تحاور مع النفس، تحدِّثُ نفسها حول قضية التفكير، وهنا لا نجد حدثا سرديا يقع فسلسلة السرد تتوقف لقرابة خمسة أسطر.

مقاطع عدة تطغى فيها تقنية الوقفة يقدم فيها السارد سردا من نوع خاص، سرد لا يتعلق بالأحداث والوقائع، وإنما مقاطع سردية وصفية تتوقف فيها السيرورة السردية ليسبح السارد في عوالم تخييلية يغوص في مخيلته أو عواطفه عبر تقنية الوصف، نجد مقطعا في وصف الحب يقول فيه القاتل: « إنه حب من نوع خاص حب ليس فيه مشروع مستقبل ولا مشروع لحظة تجمع ثم تعبر، حب شبيه بمشاعر القرابة الروحية، عندما تجد شخصا تشترك معه في شيء ما وتشعر أنه الوحيد، حب يجذبك نحوه وتريد أن تفصح له عنه...»[2].

2-3-3 تقنية القطع:

هو تجاوز كلي لمراحل زمنية كاملة، دون الإشارة إليها أو تحديدها وهي تقنية تقليدية، كما تسمى بتقنية الحذف[3] ويسميها "جيرار جينيت" (L'ellips) وترجمتها الناقدة "سيزا قاسم" إلى مصطلح "الثغرة"[4]. نجد هذه التقنية متكررة في مواقع طفيفة داخل الرواية ومثلا في قول القاتل: « مرت سنوات التسعينات سوداء علي بهذا الشكل تقريبا، كانت تأتيني مكالمات ليلية تطلب مني أن أنفذ مهمة فأنفذها دون نقاش...»[5].

---

[1]- الرواية، ص 187.

[2]- الرواية، ص 80.

[3]- يُنظر: حميد لحميداني، في بنية النص السردي، ص 78.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 64.

[5]- الرواية، ص 47.

هنا جاء الحذف لمرحلة طويلة زمنيا، حدد هذا المقطع المدة الزمنية التي تجاوزها السرد – سنوات التسعينات– وهي مدة طويلة صرح بها السارد حيث تعمد حذفها لكونها مدة طويلة لا يمكن حصر أحداثها ووقائعها، كما أنها لا تخدم موضوع الرواية، لذلك تطرق إليها فقط ليُظهر الوتيرة الروتينية التي عاش فيها القاتل طوال هذه المدة.

كما نجد حذفا لمرحلة أقل في قول "صادق سعيد" « بعد شهرين من سفرها وصلتني رسالة من سميرة قطاش»[1]، هذا الحذف لم يكن لمدة طويلة –شهرين– فقد جاء الحذف ليخدم غرض تقريب الأحداث فيما بينها، فالحدث الذي وقع قبل شهرين قريب من الحدث الذي وقع بعد هذه المدة، فتحاوز التفاصيل غير المهمة يعطي ضوءًا للتفاصيل المهمة حتى لا يشوش تركيز القارئ بين المهم وغير المهم، لذلك جاء الحذف ليخدم غرض إبراز ما يفيد عملية السرد وحركة نموه. وفي مقطع آخر يتحدث فيه "صادق سعيد" عن رسائل "سميرة قطاش" يقول: « لقد وصلتني بعدها رسالتين أو ثلاث...»[2].

فمن السياق يفهم القارئ طريقة الحذف التي اعتمدها السارد، فقد تجاوز ذكر ما جاء في الرسائل واكتفى بذكرها على أنه من كثرة ما بعثت سميرة من رسائل لصادق سعيد لا يمكن حصرها ولا ذكر كل ما جاء فيها، وذلك لعدم جعل القارئ يمل منها خاصة وإن كانت تفيد عملية السرد...

نلاحظ من خلال المقاطع الاستدلالية أن تقنية "الحذف" أو القطع لم يكن لها البروز الطاغي في الرواية، حيث لم يعمد السارد لتسريع السرد إلا في مواقع طفيفة، وجب فيها القفز بالأحداث نحو الأمام حتى لا يحدث خلط بين الأحداث المهمة وغير المهمة، فجعل بعضا منها يبرُزُ أكثر مقارنة بالبعض الآخر، منه نجد أن الإيقاع الزمني المتسارع لم يكن ذا ساحة واسعة في رواية "اختلاط المواسم".

[1]– الرواية، ص 110.

[2]– الرواية، ص 105.

2-3-4 المشهد:

تتعلق هذه التقنية بالحوار الروائي، وفيها يكاد يتطابق زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدة الاستغراق فإنه « مع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن »[1]، تحتل تقنية المشهد مكانة طاغية في هذه الرواية باعتبارها مرتبطة بالحوار الحاصل بين الشخصيات سواء كان حوارا آنيا أو استذكارا لحوار ماض. نجد هذا الحوار بين "فاروق طيبي" و"سميرة قطاش": « سألتها عن الكتاب الذي تبحث عنه فردت: كتاب لابن عربي، قلتُ لها بسعادة:

_كم هو رائع هذا المتصوف، الذي رفع الروحانية إلى أعلى قممها

فضحكت وهي تمازحني حتما

_ كان يعشق النساء أيضا وتزوج العديد منهن

وأضافت كذلك:

_ ودافع عن النساء كثيرا وجعل من الأنوثة مقاما مقدسا

أومأ بالإيجاب وأنا أتملى وجهها... جاءتني الفرصة أخيرا ولن أضيعها:

_ هل نذهب لمكان ما ونشرب شيئا؟

ردت بحماسة أفرحتني

نعم، كما تريد ليس عندي شيء أفعله الآن...»[2].

باعتبار السرد جاء على لسان الشخصيات فإن توظيف الحوار أمر مفروغ منه، فكلما التقت الشخصيات فيما بينها يحصل الحوار بشكل روتيني، فكل واحد منهم يتحدث عن نفسه،

[1]- جان ريكارد، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجيهم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، د ط، 1977، ص 253.
[2]- الرواية، 148.

لذلك جاءت تقنية المشهد غالبة سارت عليها جل الرواية، ففي المقطع السابق جاء الحوار بين "فاروق طيبي" و "سميرة"، وجاء الحوار استذكاريا لحوار دار مسبقا بين هاتين الشخصيتين. ونجده كذلك مطولا في مواضع أخرى، حوار دار بين "سميرة" و"القاتل" من الصفحة 93 إلى الصفحة 96:

«...سلمت علي بصوت خافت فرديتُ عليها التحية ثم سألتني إن كنت هنا منذ فترة فنفيتُ فابتسمت لي من جديد وقالت وكأنها تعرفني من قبل: دائما يتأخر طلبتي عن موعدي معهم واعتبرتُ كلامها استدراجا لي للحديث، سألتها أين تدرس؟ أجابت وقد تقدمت مني بعض الأمتار هذه المرة وراحت تنزع معطفها الصوفي الأسود في الطريق.... وسألتني هل تحب الأدب، أجبتُ بابتسامة خفيفة: نعم كثيرا...»[1].

في هذا المقطع يستمر الحوار مع تنامي الأحداث، فقد ظهر هنا هذا اللقاء بين القاتل وسميرة لأول مرة، بعدها يبدآن بالتعارف على بعضهما البعض، كما نلاحظ أن الشخصية الساردة –القاتل– تقدم تفاصيل جزئية ينمو بها السرد تدريجيا، فلم يكتفي بعرض المشهد الحواري وإنما ذكر موقع المشهد وكيفية وقوعه، وفي حوار آخر مباشر آني بين الضابط والقاتل «...راح يتأملني بعينين فاحصتين مُدَققتين بخبرته الأمنية الكبيرة والتي يبدو كل ذلك أنها خانته في فهمي وبدوتُ كشخص غريب لم يسبق له أن شاهد شخصا مثلي:

- يا ابني نحن نعمل تحت سلطة القانون
- اعرف ذلك ولكن هؤلاء مجرمون يستحقون القتل
- نعم أعرف، يستحقون كل أنواع القتل الموجودة فوق الأرض، لكن يبقى هناك شيء مهم نحن لسنا مثلهم نحن ندافع عن الوطن، يجب أن ننفذ المهام الموكولة لنا حقا لو كانت قذرة بنبل.
- أليس المهم هو الفعالية؟

[1]– الرواية، ص 82.

- نعم... ولكن أنت تطلب مني أن تكون قاتلا محترفا تعمل وحدك، هذا شيء يخرج عن خط القانون الذي نعمل به، وإلا أصبحنا مثلهم.
- هل أفهم من كلامك أنك ترفض طلبي؟
- لم أرفض سأستشير من هم فوق في القيادة وأخبرك »[1].

هنا المشهد الحواري آني حاصل بين الضابط "ع" و"القاتل"، ونلاحظ في هذا المثال أن حركة السرد شبه متطابقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، من حيث مدة الاستغراق باعتبار العرض الآني لأقوال الشخصيات، إلا أن التطابق الكلي غير ممكن، فإن الأخذ بعين الاعتبار مسألة السرعة في التلفظ بالأقوال في الواقع واختلافها من متكلم لآخر يُلغي حالة التوازي بين زمني القصة والخطاب.

ونلاحظ كذلك مشهدا حواريا حتى في نهاية الرواية بين "القاتل" و"الضابط ع" المُتمثل في: «...فجأة رن الهاتف، كان صوت السيد "ع" يأتيني من بعيد:

- المحقق "هارون" مازال يبحث عنك، ولكن لا تقلق لم يحصل عن أية معلومة مهمة فيما يخصك، لكن الشيطان سمعت أنه سافر إلى "تيزي وزو" مؤخرا ليحقق في جريمة قتل حدثت هناك، وحتى في قصة انتحار امرأة بالسم، أتمنى أنه لا دخل لك في هذه القصص.

أجبته بسرعة مبعدا عني الشبهة:

- طبعا لا دخل لي فيها.

ثم أضفتُ سؤالا أخيرا:

- ومتى نعود للعمل من جديد؟
- قريبا...لا تقلق...المشروع ناجح، وصلتني الكثير من الطلبات، فقط يوم أو يومين وتعود إلى العمل من جديد »[2].

[1]– الرواية، ص 34.

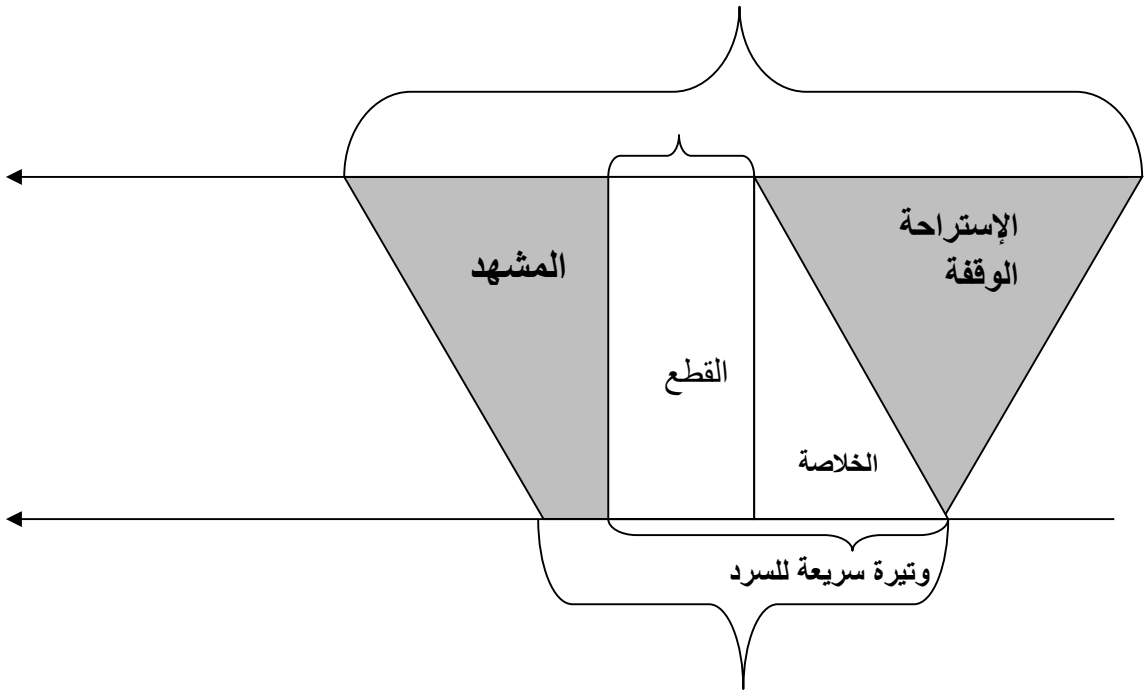
[2]- الرواية، ص 246-247.

كان غرض هذا المقطع الحواري تقليصا تدريجيا في وتيرة السرد، فبعد السرد المطول للأحداث وتراكُمها، تأتي الحوارات لتلعب دور المشهد الاختتامي لتبطئ من وتيرة الحركة السردية إلى غاية التوقف التام.

إن طُغيان تقنية المشهد في هذه الرواية يمكن إرجاعه كونها –الرواية– مبنية على تعدد الأصوات الساردة، فإن كل صوت يأخذ الأريحية في عرض أقواله على لسانه لحظة إلقائها، فهذه الاستراتيجية الكتابية تسمح بعرض آراء وأفكار وحتى انفعالات الشخصيات، وعرضها مباشرة أمام المتلقي.

ونلاحظ من خلال تطرقنا إلى التقنيات المتحكمة في سيرورة السرد وحركة الزمن، نَخلُص إلى نتيجة مفادها أن رواية "اختلاط المواسم" تمتاز بحركة زمنية بطيئة، حيث أن المشهد والاستراحة كانتا التقنيتين الغالبتين ، مما شكل نمطا حركيا بطيئا مع كل فصول الرواية، ومراحلها من بدايتها إلى نهايتها مع ظهور بعض الخلاصات والحذف التي عملت على التسريع في وتيرة الزمن في بعض المراحل التي فَرضت ذلك.

سنوضح هذه التقنيات الحكائية الأربعة الذي هو كالتالي مبرزا كيفية توظيفها في الرواية:



(1)

[1]- يُنظر: كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" ل "كتب ياسين"، ص 155.

وكاستنتاج عام يمكن الخروج به من خلال تفكيك بنية الزمن الروائي في هذه الرواية، نقول أن الزمن خرج عن إطاره الكرونولوجي، ودخل في مفارقات وتلاعبات قائمة أساسا على تقنيتي الإسترجاع والاستباق رغم أن تقنية الإسترجاع كانت هي الغالبة، فقد اتخذت كلا التقنيتين شكلا آخر، فلا نجد تلك الحدود الفاصلة بينهما حيث نلاحظ تداخلا تركيبيا مبنيا بشكل مبتكر واحترافي من جهة العودة إلى الماضي واستحضاره، ومن جهة ثانية القفز إلى المستقبل وجعله يخدم الحاضر السردي، فقد أبدع الروائي في خلق عالم حكائي قائم على نظام زمني مُحكم التسلسل تتداخل فيه السابقة باللاحقة دون اختلال أو تباعد بين الأزمنة الماضية والمستقبلية.

تفكيك بنية المكان الروائي:

تمهيد:

يعتبر المكان* أحد أهم الميكانيزمات التي تتبني عليها الرواية، فقد كان ومازال محل دراسة من طرف النقاد والباحثين، وسعوا في ذلك إلى تحديد مفهوم واضح للمكان الذي هو أحد العناصر الفنية في الرواية، لأنه المكان الذي تدور فيه الأحداث وفيه تتحرك الشخصيات « بحيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، وهو الإطار الذي تقع فيه الأحداث »[1] حيث لا يمكن تخيل عمل روائي دون مكان، فلابد من هذا المكان لتتفاعل شخصيات العمل الروائي، وقد يكون قائما على خيال المؤلف كما قد يكون مكانا واقعيا، والرواية في الغالب تحتاج إلى أمكنة عديدة يتحرك ضمنها العمل الروائي « المكان يحتل حيزا كبيرا في الرواية العربية، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته »[2].

إن التحديد الدقيق للمكان يبعث الاطمئنان في نفس القارئ، ذلك لأن إدراك الإنسان للمكان حسي لأنه ينتمي إليه، حيث تتم فيه العلاقات، وتتواصل فيه الشخصيات، ولا يمكن الاستغناء عنه في الأعمال الروائية، سواء كان مكانا حقيقيا أو من خيال المؤلف، فهو ضمن أحد العناصر الفنية في الرواية مثل العناصر الأخرى الشخصيات والزمان، وفي بعض الأحيان يكون المكان هو الهدف من وجود العمل الروائي.

(*) وردت لفظة مكان في المعاجم اللغوية بمعاني كثيرة ودلالات متنوعة، فقد أورد الله تعالى كلمة مكان في قوله (فانتبذت به مكانا قصيا)، وجاء في قاموس المحيط المكانة، التؤدة، كالمكينة، والمنزلة عند ملك، ومكُن، وتمكن، والمكان الموضع، ج:أمكنة وأماكن.

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثينية نجيب محفوظ)، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة، د ط، 1978، ص 106.

[2]– محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 1996، ص 111.

1-مفهوم المكان:

المكان الروائي هو المحرك الأساسي للرواية ولعملية السرد، إذ لا يمكن تصور عمل روائي ما دون المكان، كذلك الحال بالنسبة للزمان والشخصيات، وهو العامل على تحريك أحداث الرواية، ويحمل دلالات ومعاني تؤثر بالدرجة الأولى على الشخصيات « إن المكان -في الآونة الأخيرة- م يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني »[1].

وهناك من رأى أن المكان مرتبط بالخيال فهو يكثف الوجود « إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما للخيال من تحيز »[2]. فالمكان هو الفضاء الذي تتواجد فيه الشخصيات وتولد وتعيش فيه، ويحيا فيه البشر، وتكمن أهميته في أنه يتحكم في عملية السرد ويساعد على نموها في العمل الروائي، فقد طرح جدلا واسعا فأصبح بذلك محط دراسة من النقاد والباحثين، فقاموا بتحديد مفهوم أو مفاهيم له وأهميته داخل عملية السرد، والتنويع في الأماكن في الرواية وذلك ما يكسب العمل الحكائي بعدا واضحا وذلك من خلال الانتقال من مكان إلى آخر، بالتفاعل مع الشخصيات التي تتحرك ضمن الإطار الروائي، وتتبين جمالية وشعرية المكان الروائي عند تتالي القراءات، وأحيانا تكون هذه الأمكنة حقيقة بمسمياتها في الواقع، وفي أحيان أخرى يكون من وحي خيال السارد.

حظي المكان كذلك في الرواية الحديثة باهتمام بالغ « إن الرواية الحديثة، خاصة منذ بلزاك قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في العملية الحكائية »[3]. من هنا نلاحظ أن المكان عنصر بناء في العملية السردية، تماما كالعناصر الأخرى، فالمكان بمعنى آخر يعبر عن الشخصية وتجربتها، فهي تتأثر وتؤثر به، فهو المسرح الذي تجري فيه أحداث الرواية، وهو الساحة التي تتحرك من خلاله الشخصيات وتمارس

[1]- جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات ص-ب 10958 باندونغ، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988، ص 3.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعة للدراسات والتوزيع، تر: غالب هلسا، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص 31.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، الناشر الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990، ص 27.

حياتها اليومية « نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيّز »[1]. فالشخصيات مثلا هي من يعطي المكان تلك الجمالية، بحيث أن المكان الفارغ مثلا يفقد كل وجود، ويفقد كذلك بريقه.

2-أهمية المكان:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، وهو محطة لابد لأي باحث الوقوف عندها، فهو الذي يجعل الرواية حبلى بالدلالات ومشبعة بالشاعرية والمعاني، وإن أي تغييب لهذا العنصر الأساسي يحدث خللا في العمل السردي، فالمكان هو الذي نكشف من خلاله الأبعاد المتعلقة بالشخصية وتكوينها في الرواية « فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله »[2] بمعنى أن المكان له علاقة مع العناصر الأخرى في العمل الأدبي، فهو دال على وجود شخصيات أو بالأحرى بشر، وجود بيوت، أفكار، تناقضات، صراعات...

كل هذه الأشياء التي تحدث وتتوالد في المكان الذي له علاقة بالإنسان وتبين هذه العلاقة من خلال الرواية إن كانت علاقة وطيدة تحمل في طياتها الدفء والحنين لهذه الأمكنة، كما يمكن أن تكون علاقة سطحية عندما يكون المكان جديدا على الإنسان أو غريبا عليه، فهو فضاء مليء بالأشياء التي تشكل جزءا من هذا المكان « فالمكان يحمل خصوصية قومية، كما يعبر عن رؤية »[3]، ففيه تمارس الشخصية يومياتها وأحلامها وتترتب فيه أفكارها وخيالاتها، فهو يحمل أبعادا رمزية دلالية هي التي تقوم على جمالية النص الروائي الذي يكون وسيطا بين الشخصيات والسارد، كونه يستوعب ويحمل كل انفعالات وأفكار ومعتقدات الإنسان أو بالأحرى الشخصية الروائية « المكان الروائي لا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر الفاعل في الشخصية الروائية »[4] وهذا التلاحم والترابط بين كل هذه العناصر

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

[3]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 6.

[4]- محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 114-115.

هو من يبين لنا أهمية المكان الروائي الذي يعمل على دمج السرد ومادة الحكي، كونه يسهم في خلق المعنى وإثارة الأحاسيس ومشاعر الشخصية فهو يترك إما أثرا إيجابيا وإما سلبيا.

تعتبر أجزاء الرواية الثلاثة المتكاملة مهمة ولا يمكن الاستغناء عن أحدها فالمكان مثلا « لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى [...] وعد النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد »[1]. إذ يعد المكان هوية العمل السردي الذي إذا خلا من هذا العنصر أو أحد العناصر الأخرى لاشك سيحدث خلل، ويفقد بذلك العمل الروائي جزءا منه، وبالتالي يفقد تلك الخصوصية التي تعد عنصرا هاما في تكوين ونجاح العمل الأدبي.

المكان في الرواية يخلق أجواءً توحي بالواقعية، وهذه الأمكنة هي ما يحتاجها المؤلف ليمنح شخصياته مساحة تتجول فيها وتلعب فيها دورها بكل أريحية، فالمكان ثابت لا يتغير بتغير وتطور الشخصيات وتغير الأزمنة عليها، فربما تطرأ عليه بعض التغييرات لكن يبقى كما هو، هو الحامل للأحداث وللعمل الروائي بالأخص، فلابد للعمل من مكان يحويه ف « تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، والخشبة في المسرح »[2].

يسهم المكان بشكل فعال في خلق معاني ودلالات عميقة للرواية، العنصر الذي يبقى راسخا في ذاكرة المتلقي أو القارئ « لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني »[3].إن التحديد الدقيق للمكان يبعث الاطمئنان في نفس القارئ، ذلك لأن إدراك الانسان للمكان حسي لأنه ينتمي إليه، حيث تتم فيه العلاقات وتتواصل فيه الشخصيات، ولا يمكن أن نلغيه من أي عمل روائي، سواء كان المكان حقيقيا أو خياليا، فهو ضمن أحد العناصر الفنية في الرواية مثل العناصر الأخرى، وفي بعض الأحيان يكون المكان هو الهدف من وجود العمل الروائي.

[1]– حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 45.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1991، ص 65.

[3]– المرجع نفسه، ص 65.

3-المكان في رواية اختلاط المواسم:

إن المتتبع لرواية اختلاط المواسم يجد أن المكان لم يعرف تغييرا ولا حضورا كبيرا في هذه الرواية، إذ تعودنا في الروايات التقليدية على وصف دقيق لكل جزيئيات وزوايا المكان وكل تفاصيله الدقيقة، وهذا يختلف من روائي لآخر، ومن نص لنص آخر ف« غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان »[1] فتحديد معالم المكان كان سمة بارزة، لكن في الرواية الجديدة اختلف الأمر وكان ذلك على يد كبار الدارسين مثل ألآن روب غرييه(Alain Robbe Grillet) ناتالي ساروت Natalie (Sarraute)... وغيرهم وما يميز الرواية الحديثة أنها « تثور على القواعد، وتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية »[2] فاعتبروا سمة تحديد معالم المكان بدقة ينقص من جمالية النص الروائي.

شحن بشير مفتي الأمكنة بدلالات، فكل مكان ذكر يدل على شيء بالنسبة للشخصية وإن لم يهتم بذكر التفاصيل الدقيقة، وهذه ميزة استخدمها ليحاول القارئ كشف هذه الدلالات بنفسه. وتمثلت جمالية المكان في هذه الرواية في كونها أماكن بقيت شبه مجهولة للقارئ، فالمؤلف لم يقيد القارئ بمواصفات لمكان ما، ولم يتوقف كثيرا عند تحديد كل زاوية منه، بل أعطى القارئ بعض المعلومات، وترك له حرية تصور ذلك المكان، وحرية تأثيثه حسب ذوقه ومزاجه، فمثلا البيت الذي يسكن فيه القاتل لم يقدم عنه مواصفات كثيرة سوى أنه كبير وواسع « بدا لي واسعا وكبيرا »[3].

نلاحظ أن التفاصيل بخصوص البيت منعدمة، وربما لأن هذا المكان الواسع الكبير لم يكن ذا مصدر راحة وأمان، فلو كان معجبا ببيته لوصف فيه كل الأشياء حتى التافهة منها، لكنه عكس ذلك قال أنه « مسكون بالوحشة والصمت »[4] وربما كان البيت كالسجن بالنسبة إليه، فالبيت بجدرانه وأبوابه –حتى وإن كان فخما– إن كان خاليا من ذلك الشعور بالاحتواء والأمان والحب،

[1]– المرجع السابق، ص 106.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص11.

[3]– الرواية، ص 40.

[4]– الرواية، ص 13.

فيصبح بنظر ساكنيه كالسجن، فالإنسان الذي يفضل مكانا رحبا واسعا يتحرك فيه بحرية والتي هي مرتبطة بالمكان « تصبح الحرية في هذا المضمار مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات »[1].فالمكان مثلما يمكن أن يكون مصدر راحة واطمئنان، يمكن كذلك أن يكون مصدر ضيق وازعاج للإنسان.

تكمن جمالية المكان كمكون روائي في دوره داخل العمل الروائي حين نضافره مع العناصر أو المكونات الأخرى كالشخصيات والزمان تنجب لنا هذا العمل الأدبي، هذا لأن المكان « يؤثر فيها ويقوي من نفوذها. كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه »[2] وهذه العلاقة بين هذه العناصر هي التي تحدد دلالة المكان ووظيفته، وعلى هذا الأساس يدفع بحركة العمل الروائي إلى الأمام ، فمن خلاله يمكن التعبير عن رؤى ومواقف الشخصيات، فهو يساهم بشكل كبير في خلق المعنى، كونه محمل بمعاني ودلالات كثيرة، وهذه الدلالات هي الرابط بين المكان والشخصيات « فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسيط يؤطر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي »[3] فهو مكمل للعملية السردية، فالشخصيات لابد لها من مكان تتحرك فيه، والأحداث لابد لها من مكان تقع فيه.

4-المكان بين الانفتاح والانغلاق في الرواية:

اختلفت الأماكن في هذه الرواية ما بين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، ولكن منهما أبعادها الدلالية الخاصة وجماليتها، فالأماكن المغلقة تُوَلّدُ مشاعر متضاربة، فتارة تخلق في النفس الراحة والأمان، وتارة أخرى مشاعر الخوف والضيق ، بالأخص إن كان المكان هو السجن مثلا.

---

[1]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، دار عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1988، ص 82.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 71.

فنلاحظ في هذه الرواية استخدام كل منهما بوتيرة متقاربة، فهو لم يركز على الأماكن المغلقة دون المفتوحة أو العكس، بل كان استخدامهما في الرواية حسب ما يناسب الشخصيات، لكن هذا لا ينفي أن الأمكنة كانت حاملة لدلالات، فمثلا وصف القاتل لغرفته أنها كانت تحوي كل ما كان يحتاجه من لوازم، فهذه المواصفات التي عرضها المؤلف دلت على منزل راقٍ وعصري ينم على المستوى المعيشي والاجتماعي للقاتل، رغم أن البيت لم يكن بتلك الحميمية والأهمية بالنسبة له، وفي موضع آخر مثلا كانت العاصمة التي كانت ملامح الحياة المختلفة بالنسبة لسميرة لكن ما إن وطأتها حتى خابت آمالها، وتفاجأت بنفس العقلية الموجودة في الريف كنت نفسها السائدة في المدينة، فكان حضور المكان الذي هو المدينة فعالا بوصفها مكانا روائيا مهما، فكان لها أثرها في شخصيات الرواية، فقد حاول مفتي من خلال استرجاعات الشخصيات ورسم ملامح المدينة.

من خلال رصدنا لهذه الأماكن في الرواية سنبدأ باستخراج الأماكن المغلقة على حدة والأماكن المفتوحة على حدة، لنكتشف عنها ونحاول دراسة أبعادها، ونبدأ بالأماكن المغلقة:

4-1 الأماكن المغلقة:

المكان المغلق هو مكان العيش، ويؤدي دورا محوريا في العمل الروائي، كونها على صلة وطيدة بالشخصيات، وبالحدود الموجودة في الخارج، فهو يتسم بالضيق، وهذه الأماكن المغلقة توحي بالألفة والأنس للإنسان أحيانا، كما توحي بالوحشة والضيق في أحيان أخرى، بعضها يوفر الحماية من المحيط الخارجي، كما توحي بالراحة والطمأنينة، وتجسد الانتماء، وبعضها يكون كالعلبة المحكمة الإغلاق أو كالسجن لصاحبها، وهذه الأماكن تكمن مهمتها في الحفاظ على الشمل والجماعة، كما أنها تتسع للعلاقات بين الأفراد كونها محدودة نوعا ما، وفي تحليلنا لهذه الرواية توصلنا إلى الأمكنة المغلقة التالية:

البيت: يعتبر البيت من الأماكن المغلقة، ويوحي بالألفة والراحة، لأنه يوفر الحماية للإنسان من كل سوء قد يصيبه في الخارج، وهو رمز الأمان بحدوده الهندسية المختلفة، وبأشكاله الكثيرة المتنوعة، وسرعانما تنشأ رابطة قوية بين الإنسان وبيته، كونه منبع الذكريات، فكل زاوية من زواياه تشهد على كل مراحل نمو أفراده « البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كونُنا الأول، كون

حقيقي بكل ما للكلمة من معنى »[1]، البيت ملجأ الإنسان الأول والأخير، وهو جزء منه وفيه « فالبيوت والمنازل تشكل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ، ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات، وذلك لأن بيت الإنسان إمتداد له »[2]. ويتمثل البيت في هذه الرواية في:

بيت القاتل: هو المكان الذي ولد وترعرع فيه القاتل، لكنه لم يكن بالنسبة له مصدرا للراحة، فهو على حد قوله بيت موحش وفيه صمت رهيب، أقام في هذا البيت وعاش فيه طفولته وشبابه، وغادره لفترة من الوقت كونه كان يخضع لتدريبات وكان لزاما عليه أن يمكث بعيدا فترة من الزمن، وقد قدم وصفا مبسطا للبيت لكنه ليس بالشيء الكثير حيث قال: « عدتُ إلى بيتي في "حي العناصر" وأغلقت على نفسي الباب، وتفقدت غرفة وراء الأخرى، بدا لي واسعا وكبيرا »[3].

أول ما نلاحظه أن البيت لم يكن حاضرا كفاية، فلم يذكر لنا لا شكل البيت ولا ما يحويه من أثاث وأشياء. رسخ البيت في ذاكرة القاتل ذاك الشعور بالوحدة فرغم المحبة والاهتمام اللذان كان محاطا بهما من طرف والديه، إلا أنه وصف لنا بيته بأنه صامت، وكأنه كان غريبا في بيته، وبهذا المعنى جاء البيت معتما، فربطه لهذا المكان بالوحشة دليل أنه لم يكن مبعثا للأجواء العائلية التي تسودها الألفة، أضف إلى ذلك أنه ولد منطوٍ على نفسه، فحتى والديه كانت له علاقة عادية بهما، وبالتالي نفهم أنه لم تكن هناك حوارات تدور بينهم، وكان الابن الوحيد لهما، فلم يكن للقاتل أخوة ، نشأ في جو مملوء بالصمت والوحدة، وربما يكون هذا السبب الحقيقي وراء نفوره من الأطفال الذين من نفس عمره، فقد كان شديد العدوانية، مشاكس، ولم يكن يحب الاختلاط بهم في المدرسة، كان دائما أميل إلى الجلوس وحده، يتوعد بالضرب كل من أخطأ في حقه، ولا غرابة في ذلك كونه قتل قطة البيت وهو في سن صغيره، وربما هذا ما رسخ فيه الميول الإجرامية منذ الصغر، فالبيت يلعب دورا مهما في تنشئة الأطفال.

الفيلا: استأجرها القاتل حين مغادرته من العاصمة إلى تيزي وزو التي سبق وزارها مرتين. يشكل البيت مهما كان شكله مكانا مناسبا لممارسة الحياة اليومية بعيدا عن الصخب الموجود في الخارج،

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

[3]– الرواية، ص 40.

وتتوقف ألفة ووحشة المكان من ألفة ووحشة ساكنيه، فهم من يبعثون فيه الحياة ويجعلون كل زاوية منه حية تعج بالألفة وكل مظاهر الحياة الداخلية التي يحياها الإنسان.

وصف لنا القاتل هذه الفيلا بقوله:« استأجرت فيلا صغيرة من طابق واحد، مع حديقة صغيرة، صاحبتها امرأة تعيش بفرنسا »[1] وحسب هذا القول نلاحظ أن هذا المكان أو الفيلا الصغيرة كانت مهربا للقاتل، فقد كان في مدينة غريبة عنه، لا أحد يعرفه فيها « وفي كل مرة أزورها أشعر فيها أني غريب عن أهلها، ولا يربطني بهم أي رابط، وهذه الغربة أو الغرابة كانت ممتعة لي أكثر مما تتصورون »[2]، هذه الغربة كانت تشعره بالراحة المطلقة، فبعد أن أُحيل إلى التقاعد في مهنته كقاتل، قرر محاولة عيش حياة عادية طبيعية كباقي البشر، ولذلك قرر السفر بعيدا عن العاصمة بحجة كتابة رواية، وعلى حد قوله كان سعيدا بحياته الجديدة في تلك المدينة، بعدما أصبح يقضي وقته في الشرب وقراءة الروايات « قضيت أوقاتا مريحة مع كل ذلك العالم الورقي الذي أعدتُ اكتشافه من جديد في بيتي الجديد بتيزي وزو »[3].

كانت هذه الفيلا الصغيرة الملاذ للقاتل بعد هروبه من العاصمة، فقد فُتِحت فيه شهيته على الحياة وعلى ممارسة حياة عادية عكس التي كان يحياها من قبل، هذا البيت المختلف عن بيته الأول فتح الآفاق له على أشياء كثيرة لم يكن يمارسها قبلا، فبعد أن كان يعيش حياته ليلا فقط، ها هو في هذا المكان المريح يكتشف معنى الحياة في النهار كباقي البشر، هذا البيت كان جسرا مهما للانتقال من حياة في الظلام إلى حياة في النور، فهو رمز للجمال خاصة أنه يطل على حديقة، هذا ما جعل هذا المكان مصدرا للراحة رغم صغره إلا أنه حمل في طياته السكينة والهدوء للقاتل، فالبيت يلعب دورا مهما في نفس البشر لأن « البيت يصوغ الإنسان »[4] بحيث له تأثير على النفوس بانشراحه أو ضيقه، فهنا أعاد القاتل اكتشاف حبه للقراءة، وأعاد اكتشاف الإنسان العادي الذي كان غريبا عنه، فلهذا المكان أو البيت دور كبير في تغيير على حياته السابقة.

---

[1]– الرواية، ص 75.

[2]– الرواية، ص 75.

[3]– م ن، ص 75.

[4]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 68.

الغرفة: تعتبر الغرفة من بين الأماكن الأكثر خصوصية للإنسان ، ففيها ينفرد ويختلي بنفسه، ويمكنه فيها التصرف على هواه، إذ يمارس خصوصياته ومعظم أشيائه الخاصة فيها، فهي كالغطاء الحامي والأكثر حماية له.

تجسدت الغرفة في هذه الرواية بشكل ضئيل إن لم نقل منعدم، فهي لم ترد كثيرا، ولم نجد لها تفاصيل متعلقة بها، فقد وصف القاتل غرفته بقوله: « كانت لي غرفتي الكبيرة، المجهزة بكل ما أحتاج إليه، غير أنني لم أكن بحاجة إلى أشياء كثيرة. كان يكفيني السرير الذي أنام فوقه، المكتب الصغير الذي أدرس فيه، بعض آلات الرياضة [...] الكتب المصورة [...] بعض القصص الملونة... »[1]وردت الغرفة أيضا في موضع آخر حين قال: « كنت أكره النوم في تلك الغرفة الجماعية الكبيرة، كان ذلك يضايق شخصا تعود على غرفة نومه الخاصة »[2].

من خلال هذين المقطعين نلاحظ أن حضور الغرفة في الرواية كذلك غير موجود بكثرة، فلم يذكر لنا تفاصيل أكثر عن غرفته فاكتفى بالقول أنها كبيرة، وأنها مجهزة بكل ما يحتاج إليه، فهي كانت بمثابة عالمه الخاص، والتي تحوي كل خصوصياته، فهي تمثل مكان الخلوة الفدية، لكننا أمام عرض بسيط للغرفة، وما قدمه لنا لا يتيح لنا الفرصة لتخيلها كيف تبدو، لكن من خلال قوله أنها تحوي الكتب والقصص، هذا يحملنا على القول أن القاتل كان مولعا بالقراءة والمطالعة منذ كان صغيرا، بحيث نكتشف جانبا منه، أنه مثقف ودخل عالم الكتب في سن مبكرة، حتى أنه أضاف أنها تحوي آلات رياضة، وهنا يمكن القول أنه أطلعنا بطريقة غير مباشرة عن ميوله، فبالإضافة إلى حبه للمطالعة، هو يمارس الرياضة كذلك، لا نعلم إن كان يفعل ذلك من وقت لآخر أو في أوقات فراغه، فيكفي أنه صنفها ضمن الأشياء التي كان بحاجة إليها.

أما في المقطع الثاني فقد كانت صورة الغرفة عكس ما كان يحب، وعكس ما اعتاد عليه، فتلك الغرفة الجماعية الضيقة كانت تسبب له الضيق والازعاج، كونه تعود على غرفة أوسع، و يمنكن أن نفهم من خلال هذا المقطع أن القاتل شخص لا يحب أن يتقاسم مكانه مع أحد، فهو

[1]– الرواية، ص 17.

[2]– الرواية، ص 29.

يحب تلك الخصوصية والخلوة التي يحظى بها في غرفته الخاصة، لأنها تتيح له التحرك والتصرف كما يشاء دون رقيب ولا مضايقات.

مكتب الضابط "ع": يصنف المكتب ضمن الأماكن المغلقة المخصصة للعمل، فحينما نقول مكتب ، يتبادر إلى أذهاننا مباشرة مكان العمل مهما كان شكله وديكوره من الداخل، وقد وظف الروائي مصطلح المكتب بشكل ضئيل كذلك، من خلال ذكره لمكتب الضابط "ع" حين قال: « كان مكتب الضابط "ع" بلا أثاث تقريبا، كرسيين خشبيين، وطاولة خشبية أيضا »[1] فعندما نأتي إلى استكشاف معالم هذا المكتب لا نجد من المواصفات ما يعيننا على ذلك، فجل ما ذكره لنا أنها تحوي كرسيين خشبيين وطاولة خشبية أيضا ليس أكثر، وما يمكن قوله أن طبيعة هذا المكان تفرض عدم وجود أثاث كثير، فهو ليس من الأماكن التي يمكن لكل الناس الدخول إليها، وهذا للسرية التي تحملها هذه المهنة، إذ كل ما يخصها ليس مسموحا للجميع الاطلاع عليه، فهي اشبه بأماكن سرية تتم فيها لقاءات ومحادثات سرية كذلك.

بعد عرض معظم الأماكن المغلقة القليلة المتواجدة في الرواية، ننتقل إلى الأماكن المفتوحة التي اختارها مفتي ميدانا لحركة شخصياته الرئيسية والثانوية، لتلعب أدوارها بكل ارتياح، فالمكان المفتوح يبعث على الراحة والحرية.

4-2 الأماكن المفتوحة:

تلعب الأمكنة المفتوحة دورا محوريا في الرواية؛ فهي توحي بالاتساع والتحرر، ولها رابطة وثيقة مع الأمكنة المغلقة؛ والرابط الواصل بينهما هو الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المفتوح أو العكس « إن الأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق »[2]. فالمكان المفتوح منفتح على العالم الخارجي وعلى الطبيعة، فهي أماكن يتردد إليها الأفراد، وهذا ما يسمح لهم بالإلتقاء مع الآخرين، وتختلف هذه الأمكنة من مكان على مكان آخر.

[1]- الرواية، ص 36.

[2]- حميد لحميداني، بنية الشكل الروائي، ص 72.

وهذه الأمكنة المفتوحة والمغلقة مرتبطة ببعضها بالإنسان الذي يقضي حياته متنقلا بين هذا وذاك، وهي تشهد « حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها، عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها [...] وهذه الفضاءات تمدنا بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم تساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات »[1]، وسمي المكان المفتوح كذلك لأن لا حدود تحده مثل المكان الضيق، يعرف دوما حركة مستمرة، ويعتبر فضاءً رحبا مفتوحا على مختلف المناظر الطبيعية، وقد رصدنا هذه الأمكنة المفتوحة في الرواية وتتمثل في:

حيّ العناصر:الحي أو الشارع مكان مفتوح، وهو كذلك مكان عام منفتح على العالم الخارجي، وهو يعج بالحركة المستمرة، وهو الحي الذي يسكن فيه القاتل مع والديه قبل وفاتهما، لكنه تماما مثل باقي الأمكنة في الرواية لم يُذكر أي تفاصيل عنه سوى قليلا وذلك في قوله: « دفناها في مقبرة سيدي أحمد، أي غير بعيد عن حي العناصر »[2].و الحي كمكان يقوم بدور مهم في الرواية، فهو مأخوذ من كلمة حي المأخوذ من الحياة، فالحي دائم الحركة والنشاط، ولم نجد في الرواية ما يساعدنا على بيان دلالته أو دوره في الرواية، كونه موظف مرة واحدة أو اثنتين على الأكثر.

المدينة: تمتلك المدن حضورا متميزا في الروايات، فهي لم تعد مجرد مكان مفتوح تدور فيه أحداث يومية للشخصيات، بل أصبحت بمعالمها وأشكالها الهندسية المختلفة من مدينة لأخرى، فهي يمثل ذاكرة وتاريخ المجتمعات، وتضم مجموعة من المباني القديمة والحديثة وحتى الأثرية، وتختلف عن القرية كونها تضم نشاطات كثيرة، ويسكنها عدد معتبر من الناس، وهي تعتمد على الصناعات والتبادلات التجارية عكس القرية التي تعتمد على زراعة الحقول وعلى الموارد الفلاحية في رزقها، وتتسم كونها مختلفة عن المدن الأخرى في شوارعها وأزقتها ومعالمها وهذا ما يميزها، وقد استعان الروائي بمدينتين في هذه الرواية وهي كالتالي:

تيزي وزو: كانت هذه المدينة مهربا "للقاتل"، فبعد أن اشتد الوضع بمحاولة المحقق "هارون" فتح ملف تحقيق حول فرقة الموت، وبما أن الوضع في البلد استقر، قرر القاتل السفر ووقع اختياره

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

[2]– الرواية، ص 26.

على مدينة تيزي وزو يقول:« بما أن مهمتي ستتوقف وقتا طويلا بعض الشيء أن أحقق أمنية السفر وترك مدينة العاصمة إلى مدينة قريبة ووقع اختياري على تيزي وزو، فلقد زرتها مرتين »[1].

أُعجب القاتل كثيرا بالمدينة، فبالإضافة إلى كونها مهربا له كان يرتاح فيها « وفي كل مرة أزورها كنت أُعجب بها كمدينة »[2] وكان كلما شعر بالملل يخرج ويتجول في الساحة يقول: « من الملل مرات كنت أغادر البيت أتجول في الساحة وأعبر بعض الأحياء الجانبية الصغيرة »[3]، مدينة تيزي وزو بالإضافة إلى كونها مهربا للقاتل، فهو كان نقطة تحول في حياته، فتيزي وزو كانت نقطة اللقاء التي جمعته بسميرة قطاش، فقد ظهر بينهما رابط قوي، فمن جهة اختارها من أجل الاختلاء قليلا بنفسه، والهرب من العاصمة لمحاولة البحث عن الذات، ومن جهة أخرى وجد فيها "الحب"، وهذه المدينة كانت الجسر الذي ربط بين القاتل وسميرة، فصورة تيزي وزو التي رسمها مفتي كانت الملاذ الذي يبعث على الراحة والسكينة، فقد كانت تريحه، بحيث أنه كان شديد الإعجاب بها، وكان لها وقع خاص وذكريات جميلة في نفس القاتل.

العاصمة: هذه المدينة التي تدور فيها أحداث الرواية، هي مركز إلتقاء الشخصيات، فهناك من ذهب إليها لغاية الدراسة مثل سميرة قطاش، حيث تركت مدينتها "قسنطينة" طمعا في مستقبل واعد لأنها قررت أن تكمل دراستها في العاصمة، وكانت تريد أن تعتمد على نفسها، تقول سميرة: « وهكذا خرجت من منطقة الشرق التي لم أكن أعرفها جيدا إلى مدينة كبيرة كالجزائر العاصمة »[4]. كانت العاصمة بالنسبة إليها فضاءً مفتوحا وفي نفس الوقت مخيفا، كونها لم تكن تعرف ما ينتظرها هناك بعيدا عن مسقط رأسها، وكانت تحلم بمستقبل مشرق وأشياء جميلة « بدت لي المدينة فضاءً مخيفا، وفي نفس الوقت واعدا ومفتوحا على أشياء جميلة تنتظرني في المستقبل القريب »[5].

---

[1]– الرواية، ص 75.

[2]– الرواية، ص 75.

[3]– الرواية، ص 81.

[4]– الرواية، ص 190.

[5]– الرواية، ص190.

اكتشفت سميرة لاحقا أن عالم الدراسة روتيني، وحلم المراهقة ذاك سرعان ما تبخر. كما نجد على لسان شخصية أخرى أن المدينة تشبه إلى حد ما الريف والعقلية السائدة في كليهما هي نفسها تماما « لقد تصورتُ أن المدينة تختلف عن الريف [...] في الجزائر عقلية الريف هي المتمكنة والسائدة »[1].

إن الحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملا أساسيا في مقروئية النص، فالمكان يسعى لتكميل الجمالية والصورة الفنية للرواية، وبراعة الانسجام الذي تخلقه الأماكن في الأعمال الروائية، فالمسكن مثلا لا يأخذ دلالته ومعناه لدى الآخرين إلا بساكنيه وقاطنيه، والذي ينعكس على هيئة المكان نفسه، بجميع مكوناته وما يحيط به، بحيث لا يمكن نفي العلاقة الموجودة بين الإنسان والمكان، وغياب أحدهما يحدث ثغرة أو خللا في العمل السردي، ذلك لأن الإنسان ينتمي إلى هذا المكان أو ذاك، ويصبح صاحبه وضمن ممتلكاته، ويصبح بذلك صاحب الحق فيه، يتصرف فيه كما يحلو له، فلهذه الأماكن تاريخ مرتبط بالكون والأشخاص[2].

5-جمالية المكان في الرواية:

ساهم المكان في هذه الرواية في خلق المعنى، فقد حمل دلالة الاتساع والشمول، وكان المكان في هذه الرواية الإطار الذي من خلاله نُظِّمت أحداث هذه الرواية، فاستطاع مفتي أن يخرج المكان كعنصر في الرواية من خلال واقع مُتخَيّل كونه الحيز الذي تحركت فيه شخصيات الرواية، فنشأت بذلك علاقة تبادل، فبهذه الشخصيات اكتسب المكان صفاته ومعناه، فهي كانت تتحرك ضمن وسط اجتماعي، فيحقق بذلك وظائف عديدة، كتنظيم الحدث الدرامي، فبمجرد ذكر مكان ما ينتظر القارئ أن يحدث شيء ما أو أحداث معينة ستحدث في هذا المكان، فعندما غادر القاتل إلى تيزي وزو وقعت أمور كثيرة لم تكن لتحدث لولا تواجده فيها، فهناك تعرَّف على سميرة وهناك تعلق بها وقرر من أجلها الانتقام من كل مَن أساء إليها، وهكذا يصبح المكان عنصرا فاعلا ومشاركا في الأحداث فتلك الخلفيات المكانية أضفت على الشخصية حضورا متميزا.

---

[1]- الرواية، ص 197.

[2]- يُنظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 54.

وكلما تنوعت الأماكن كلما زاد ذلك النص الروائي جمالية، فمكان واحد منفرد لا يمكنه أن يكون كافيا لتأطير الحدث « فلا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى »[1] فالمكان يؤثر في تنامي سيرورة العملية السردية، ولكي يشعر القارئ بتلك الواقعية التي تلعبها شخصيات الرواية كان لابد من توظيف هذه الأمكنة والتي كانت الجسر الذي ربط بين الشخصيات الأربعة، إذن فعلاقة المكان بالشخصيات علاقة تكاملية، فهو يؤثر فيها « ولا يكتمل الحديث في موضوع المكان الروائي إلا إذا اقترن بالحديث عن الشخصية التي تتحرك في إطاره كقوة فاعلة ومؤثرة، تضطلع بشتى الأفعال في المسار السردي »[2] فوجود أحدهما يستلزم بالضرورة وجود الآخر، وكذلك الأمر بالنسبة للأحداث، فلا يعقل أن تجري الأحداث في الفراغ، لذا حرص "مفتي" على اختيار أماكن تناسب سلوك شخصياته وملامحها، وعمل مفتي على أن يُكَوِّنَ بناء أرضيته الروائية بشكل يتناسب وطبائع شخصياته، فقد ربطها بأماكن معينة وهذا ما يفسر غياب المكان بكثرة في هذه الرواية.

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص 61.

[2]– يُنظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 09.

الفصل الثالث

تقديم

1- إشكالية مصطلح الشخصية الروائية

2- تصنيف الشخصيات دلاليا

- المقياس الكمي
- المقياس النوعي

3- أساليب توظيف الشخصيات في الرواية

- فئة الشخصيات المرجعية
  - الشخصيات الواصلة
  - الشخصيات الاستذكارية
  - الشخصيات المجازية

4- الشخصيات المحورية كدال ومدلول

تقديم:

تشكل الشخصية* الدعامة الأساسية للعمل الروائي، فهي عبارة عن وسيلة تتشكل بفعلها ملامح ذلك العمل، فهي التي تعطي الرواية بعدا حكائيا، باعتبار أنها المحرك الأساسي الذي يتكفل بتسيير الأحداث فالشخصية هي العنصر المسؤول عن نمو عنصر السرد في الرواية.

إذ تساهم بشكل فعال في تصوير الكلام والأفعال، وهي العنصر الحركي في العمل السردي، ويؤكد "هامون" (Philipe Hamon) على أن الشخصية «علامة فارغة، أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد »[1] أي أنها تصبح دالا حينما يتوضح مكانها داخل العمل السردي، وتمثل الدراسة التي قام بها "فلاديمير بروب" (Vladimir propp) حيث عمل على دراسة الشخصية « دراسة مورفولوجية، وخَلُص من خلال تحليله لمائة حكاية روسية إلى أن الثابت في كل الحكايات هو وظائف الشخصيات أو ما يسمى بالنموذج الوظيفي وليس الشخصيات في حد ذاتها »[2] وهناك من يرى أن مفهوم الشخصية يختلف حسب العمل الروائي، « يختلف مفهوم الشخصية الروائية، باختلاف الاتجاه الروائي، الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيين التقليديين _مثلا_ شخصية حقيقية أو (شخص) من لحم ودم لأنها شخصية تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الانساني المحيط »[3].

تشكل الشخصية مادة حكائية لابد من وجودها، فلا يمكن إغفال مكانتها في العملية السردية، لأنها في الحقيقة تعبر عن أفكار وآراء الروائي، فهي تشكل بنية عليها تُبنى الأعمال الروائية..

(*) وردت لفظة شخصية في المعاجم اللغوية: شَخَص الشيء- شخوصا: ارتفع وبدا من بعيد، وشَخَص: الشخصُ، جماعة شخصِ الإنسان وغيره، مذكّر، والجمع أشخاصٌ وشخوصٌ وشِخاصُ،(ابن منظور، لسان العرب) وفي قوله تعالى (واقترب الوعد الحق فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا) سورة الأنبياء- الآية 96.

[1]- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط1، 2013، ص 8.

[2]- حسين أوعسري، سيميائية الشخصيات الروائية، مجلة عود الندى، الناشر: عدلي الهواري، العدد 94، المغرب، 2014، ص 01.

[3]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط 2، 2015، ص 34.

1- إشكالية مصطلح الشخصية الروائية:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للشخصية نظرا للدراسات وللمفاهيم المتعددة لها عند النقاد والدارسين، فهناك من يرى أنها ليست « سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو "خديعة أدبية" يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك »[1]، فالشخصية في الأساس تخضع لتصورات وأفكار كاتبها بما في ذلك أيديولوجيته ولا يكتمل أي عمل روائي دون شخصيات تتصارع فيما بينها، شخصيات يعتمدها الروائي لتلعب دورا في العمل الروائي.

يتم اختيار هذه الشخصيات بعناية من طرف المؤلف، فنجده يهتم ببعضها فنجدها حاضرة حتى نهاية الرواية، ويكون بعضها الآخر ذات دور ثانوي أو مساعد، وتتميز بطابعها البطولي أحيانا، إذ تخضع لمعايير متغيرة من رواية إلى رواية أخرى، فهي تلعب دورا مهما ومتعددا، وتكون حاضرة في الرواية من بدايتها حتى نهايتها، كونها عضرا أساسيا في سيرورة الأحداث.

هناك من يرى أن الشخصية مجرد علامة فاعلة تنجز دورا حكائيا داخل العمل السردي« وعوض أن تكون الشخصية مقولة سيكولوجية تحيل على كائن حي يمكن التأكد من وجوده في الواقع، وعوض أن تكون مقولة خاصة بالأدب وحده، نُظر إليها في سياقنا هذا على أساس العكس من ذلك، باعتبارها علامة، يصدق عليها ما يصدق على كل العلامات »[2].

تعطي الشخصيات جمالية وبراعة إلى درجة القول أحيانا أنها فعلا موجودة ومستمدة من الواقع، نظرا للتكامل الذي تحدثه في الرواية « فالشخصية تُسخَر لإنجاز الحدث الذي وكِّلَ الكاتب إليها إنجازه »[3] فيسعى المؤلف إلى خلق شخصيات مناسبة لمقام نصه، وللأرضية الروائية، فهي تعكس طريقة وأسلوب المؤلف المؤطر لسياق الرواية والمحيط به.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

[2]- فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 6.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 75-76.

تنهض الشخصيات بأحداث العمل الروائي وتجعلها في حركيّة دائمة عبر المسار الروائي، وهي قبل كل شيء كائن، قد يكون مأخوذا من الواقع، كما يمكن أن يكون من نسج خيال المؤلف، وهناك من عرفها أنها « النظام العقلي الكامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه، وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية، والعقلية والمزاجية، كذلك مهارته وأخلاقه واتجاهاته التي كونها خلال حياته»[1] كما تعتبر كتلة من الرغبات والغرائز والانفعالات والميول التي تختلف من شخصية إلى أخرى « وإنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل؛ إنها مرتبطة بمنظومة، وبواسطتها هي وحدها، تعيش فينا بكل أبعادها »[2] فأصبحت تمثل معطيات كثيرة، وعلاقات متعددة في النص، وبدونها لا تكون هناك حركة في السرد.

من هذا المنطلق سنحاول ومن خلال رواية "اختلاط المواسم" لصاحبها "بشير مفتي" أن نفكك بنية الشخصية في الخطاب الروائي، ومعرفة ميكانيزمات اشتغالها، ولأجل ذلك سنعمد إلى توظيف واعتماد المنهجية التي وضعها "فيليب هامون" (Philipe Hamon) من خلال بحثه الموسوم "سميولوجية الشخصيات الروائية"، والذي حاول من خلالها تحليل الشخصية على أنها « وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف، أي من حيث هي دال ومدلول وليس كمعطى قبلي وثابت »[3]

2- تصنيف الشخصيات دلاليا:

2-1 المقياس الكمي: يُدرس حسب كمية المعلومات المُصَرّح بها حول الشخصيات.

2-2 المقياس النوعي: ينظر في مصدر المعلومات المُقدمة حول الشخصيات، إما عن طريق الشخصية نفسها بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، وذلك بالاعتماد على التعليقات الناتجة عن الشخصيات الأخرى أو المؤلف، وتكون معلومات ضمنية يستخلصها القارئ من سلوك الشخصية وأفعالها [4].

---

[1]- أوراس سلمان كعيد السلامي، الشخصية وتماثلاتها في رواية "بقايا صور" للروائي حنا مينه، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة القاسم الخضراء، العدد 33، 2017، ص 2.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 79.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

[4]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 224.

سنعتمد في هذه الرواية على التصنيف الثاني لمعرفة الشخصيات، حيث لا نجد معلومات جاهزة إلا ما جاء منها مسايرا لتسلسل السرد، مما يجعل الشخصيات غامضة وهذه تقنية حديثة يعتمدها المؤلف لعلها مخالفة لما اعتدنا عليه في الرواية التقليدية « التي أسقطت هذا التصور في بناء الشخصية وتقديمها على هذا النحو الذي يلغي الميل إلى مراكمة المعلومات والمعطيات، واتخاذ طرائق جديدة تقيم قطيعة مع الطرائق الرائجة في تقديم الشخصيات »[1].

وهذه الرواية تميّزت بتنوع الشخصيات التي يطغى عليها طابع الغموض، فلا نكاد نجد لها أوصافا وخصائص تعرفنا عليها إلا بشكل قليل جدا، والذي يظهر تدريجيا مع تنامي عملية السرد، فقد أتاح السارد المجال للشخصيات حتى تتحاور فيما بينها وتقدم نفسها، ثم مع نمو الأحداث تتمفصل الشخصيات وتتحدد ملامحها.

إن رغبة السارد في إيصال فكرة القصة المحورية، جعلته يتخذ العنصر الدرامي الذي يساعد في إظهار مكنون الشخصيات وانطباعاتهم ووجهة نظرهم في أمور المجتمع والسياسة، وبالأخص أن الرواية تدور أحداثها في المجتمع الجزائري إبان فترة التسعينات، فترة الأزمات والصراعات الداخلية للمجتمع على المستوى السياسي، ونظام الحكم والمستوى الاجتماعي وسوء الأوضاع المعيشية وحتى الجانب الثقافي، ومكانة المثقف الجزائري المهمشة، لذلك كان هاجس الموت والقتل يحوم حول كل فئات المجتمع لاسيما الواعية منه.

3- أساليب توظيف الشخصيات في الرواية:

ظلت الشخصية عنصرا فعالا في الرواية، وفي معظم الأعمال السردية، فقد يلجأ الروائي إلى أكثر من طريقة لتخدمه في موضوعه، ومن خلال كثرة وتعدد الأساليب يتضح للقارئ أسلوب كل روائي، فرسم الشخصيات يختلف من كاتب لآخر، وبالنظر إلى أن الرواية تعتبر جنسا أدبيا له تاريخه، وتتعدد أشكال تقديمها على القارئ « ذلك أن هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى وترتبط باختيارات الكتاب الفنية والجمالية »[2] ولتُكسب الرواية القارئ

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 227.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط- المغرب، ط1، 2010، ص 43.

تشويقا أكثر لرصد الأحداث، ولتفادي الملل لابد أن يتَّبع الروائي أكثر من طريقة واحدة يصنف بها شخصياته، كلٌّ حسب دوره وأهميته في العمل الروائي.

وتنحصر مهمة المؤلف في أن يصور لنا هذه الشخصيات ويقنعنا بها، وكأنها موجودة فعلا وليس مجرد كائن تخيلي « فمن الكتاب من يحرص على إبراز شخصياته بأدق تفاصيلها، فيسهب في وصف طبائعها [...] وهناك بالعكس من يعمد إلى الإيجاز والاختصار »[1] وهناك كذلك _مثلما اعتمد مفتي في روايته_ من يترك المجال للشخصية لتكشف عن ميولها ونوازعها، وتسرد ما يعتريها بنفسها. ونجد أن هذه الرواية اعتمد فيها المؤلف الطريقة غير المباشرة وهي التي يفسح فيها الروائي المجال لشخصياته لتعبر عن نفسها وميولها... كما أنه اعتمد طريقة الحوار والمونولوج الداخلي للشخصية، واعتمد هذا الأسلوب في تصويره لشخصياته.

والملاحظ كذلك في طريقة رسمه لهذه الشخصيات في هذه الرواية هي تلك المشاكل الوجودية التي لاحقت شخصية القاتل منذ بداية الرواية « ما الحقيقة؟ ما الله؟ ما العدم؟ ما الحياة؟ ما الموت؟ ما الشرّ؟ ما الخير؟ »[2] فجاءت الرواية ممزوجة بنفحات وأفكار فلسفية عميقة، وكأننا بصدد قراءة عمل لفيلسوف وليس لأديب.

تعتبر الشخصية العمود المتين الذي يتكئ عليه العمل السردي فبالإضافة إلى مكانتها ودورها داخل النص الروائي فهي أيضا يمكن أن تعبر عن إيديولوجية المؤلف كونها تصور لنا أفكاره وآراءه « وهي العامل الأساس في تحقيق الآثار الفنية وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا، وتتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها وفي تنفيذها والأسلوب المتتبع فيها »[3]، ركزنا في دراستنا على تصنيف "فيليب هامون" للشخصية، واعتمد فيليب هامون في تصنيفه على ثلاث فئات، وهي كالتالي:

[1]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي ،ص 43.

[2]– أوراس سلمان كعيد السلامي، الشخصية وتماثلاتها في رواية "بقايا صور" للروائي حنا مينه، ص 389.

[3]– فيليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، ص 29.

أ) فئة الشخصيات المرجعية:

تشمل هذه الفئة الشخصيات التاريخية مثل نابليون في رواية "دوماس" « والشخصيات الأسطورية منها فينوس، والشخصيات المجازية "كالحب" و"الكراهية" والشخصيات الاجتماعية كالعامل، الفارس»[1].

ب) الشخصيات الواصلة:

تضم هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، « وهي شخصيات ناطقة بلسانهما كجوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، الشخصيات العابرة، رواة وما شابههم »[2].

ج) الشخصيات الاستذكارية:

يعمل هذا النوع من الشخصيات على القيام بوظيفة التنظيم « وتنسج داخل الملفوظ الأدبي شبكة من الاستدعاءات والتذكير بأجزاء ملفوظية ومقاطع سردية منفصلة ذات أحجام متفاوتة »[3].

د) الشخصيات المجازية:

هذه الفئة من الشخصيات هي تجسيد لأفعال معنوية لها حضور قوي في العمل السردي « فالشخصية عامة تجسد وتعبر عن عدة صفات معنوية مثل: الكره، الحب، الغيرة، الاحتقار، الخبث»[4].

عند دراستنا لهذه الرواية تبين لنا أن الشخصيات المرجعية لم تظهر كلية، فمثلا الشخصيات الأسطورية والتاريخية لم نجد لهما أثرا في هذا النص، وبالتالي هناك فئة من الشخصيات البارزة وقد لاقت اهتماما كبيرا من طرف المؤلف وهي فئة الشخصيات والاجتماعية التي طغت في النص الروائي ، وربما يعود سبب اعتماده على هذه الفئة بالذات هو محاولة تقريب الرواية وأحداثها من الواقع قدر الإمكان وهذا ما حدث فعلا، فالمتتبع لأحداث الرواية يكاد يقول أنها وقعت فعلا، وتمثلت هذه الشخصيات المجازية في الحب ، الموت، القتل:

---

[1]– المرجع السابق، ص 35.

[2]– كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين، دار الأمل، تيزي وزو ، ط1 2016،، ص 190.

[3]– المرجع نفسه، ص 196.

[4]– كريمة بلخامسة، المرجع السابق، ص 188.

ثنائية الحب الموت:

يرتبط الحب والموت في علاقة جدلية، فالحياة الإنسانية ترتبط بهما، فالحب صورة وشكل من أشكال الحياة، والموت حقيقة تفرضها الطبيعة البشرية، وعلاقة الإنسان بهما علاقة قديمة جدا.

هذه الثنائية عُدت من الإشكالات الكبرى التي شغلت الباحثين والفلاسفة منذ فجر التاريخ، فلكل منهما تأويلات وأبعاد ودلالات مختلفة فهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بالواقع، فالموت كان ومازال شرا وحالة فسرتها الديانات وكتب الفلسفة، لكن بقي سره غامضا، فهو حدث حتمي لابد له من الوقوع، وهو نهاية كل شيء حي، بحيث لا يمكن تجنبه ولا معرفة آلياته.

أما الحب فهو ظاهرة من مظاهر الحياة الشعورية، وقد شغلت هذه الحالة كبار الفلاسفة والكتاب، فنحن نسمع به في كل آنٍ وحين، وهناك قصص بقيت راسخة في الأذهان ومازالت تُروى إلى يومنا هذا، فهو يعادل في موضوعه معنى الحياة الشعورية « وبقيت صورته في جميع الأزمنة هي ذاتها إنما اختلفت عند تحويلها إلى مفهومات للتداول؛ لكن صورة الحب بقيت خاضعة إلى وهم البشر عن ذلك الوهم الذي أوجدته اللغة والتحليلات »[1].

تيمتي الحب والموت في رواية "اختلاط المواسم" نشاطان يفضيان إلى ديمومة الوجود، وهما متلازمان وإن اختلفت الشخوص والأحداث المُشَكّلة لكل منهما، والربط بينهما في هذه الرواية هو النهاية المأساوية التي تربط بين الحب والموت اللذان ينكشفان من خلال المتواليات النصية الموجودة في هذه الرواية.

الموت: يمثل الموت رافدا جماليا في الأدب الجزائري، حيث غذى النصوص الأدبية بتيمة جديدة، لأنه أصبح يشكل أساسا في الكتابة الروائية، « فكما الموت هو رديف للحياة فهو رديف للكتابة »[2]، وعمد "مفتي" في روايته إلى توظيف ثنائية الحب والموت، فكل شخصيات هذه الرواية عانت من ويلات الحب الذي أفضى ببعضها إلى الانتحار.

[1]– باتريك زوسكيند، عن الحب والموت، تر: نبيل الحفار، دار المدى، بيروت–لبنان، ط1، 2017، ص 10.

[2]– سامية غشير، دلائلية الموت ورمزيته في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، الحوار المتمدن، 2018/03/26، www.m.ahewar.org

الرواية كانت مشبعة بفكرة الموت التي كانت حاضرة منذ بداية الرواية، حتى مصير أغلب الشخصيات كان مصيرها الموت في الأخير، فكان كنهاية لها، حتى أن "مفتي" افتتح الرواية بمقولة ل "تشارلز بوكوفسكي"(Charles Bukowski)مفادها:

« مبررة،

كل أشكال الموت مبررة،

كل أشكال القتل

كل الموت

كل النفوق

لا شيء يذهب سدى

ولا حتى عنق

ذبابة »[1].

فحضور الموت كان منذ الصفحة الأولى، والمحور الرئيسي فيها، فشخصية "القاتل" كانت مهووسة بالقتل وارتكاب الجرائم، وأول موت صادفناه في الرواية هو موت والدَيْ "القاتل": « كان مدمنا على شرب الويسكي كل ليلة، توفي بعد إصابته بزكام خفيف في فصل الشتاء من عام 1992... وبعدها لم تمر إلا فترة قصيرة حتى لحقته والدتي دون مرض بشكل غريب وجدتها نائمة في الفراش، حاولت أن أوقضها فلم تستيقظ، وأدركنا أنها ماتت »[2] ولم يكن وقْعُ ذلك في نفسه بالأمر الجَلَلْ، فاكتفى بالحزن عليهما، ورغم ألمه إلا أنه حسب قوله لم يذرف دمعة واحدة، ففكرة الموت لم تكن مخيفة بالنسبة له « لا يخيفني الموت، وإن متّ الآن، أو غدا، أو في أي وقت؛ فهذا سيكون مريحا لي »[3].

الموت له دلالة الزوال والفناء والنهاية، وهو من الأمور التي لا يمكن التنبّؤ بحدوثها، وفي هذه الرواية نلمح الموت ونكاد نشعر به في كل سطور الرواية، وذلك عبر فعل القتل الذي يؤدي إلى الموت، فلم يمنح "مفتي" روايته شخصية عادية، فشخصية "القاتل" جاءت مسكونة بارتكاب

[1]– الرواية، ص 7.

[2]– الرواية، ص 26.

[3]– الرواية، ص 27.

الجرائم منذ الطفولة، وكان القتل هاجسه طوال الرواية، وهذا ما كان يُشعره بالسعادة، والموت في هذه الرواية أخذ أشكالا عديدة، بدءًا من قتله قطة البيت، وكانت حصيلة الجرائم التي كان يرتكبها كبيرة، فحتى الفرقة التي كان منضما إليها ليُمارس تلك العمليات كان اسمها "فرقة الموت".

جاءت روايته هذه بروح ضبابية معتمة تُخيم عليها أجواء الموت في كل صفحة، فنحن نمتثل أمام قاتل محترف قام بعدة جرائم دون أن يترك دليلا، ودون أن يُعرف أنه من قام بها، فاستطاع "مفتي" أن يحيط عمله الروائي بهالة من الأحداث التي كان الموت حاضرا فيها مستفيدا بذلك من عمق لغته السردية المبطنة، وذلك ما أكسب الرواية حلة جديدة عهدناها في الروايات البوليسية لصاحبتها "أجاثا كريستي"، فأتقن بذلك أن يُقوقع شخصيته "القاتل" في قالب القاتل الحقيقي وذلك ما أفسح المجال لجعل هذا العمل قريبا جدا من الواقع.

الحب: تجسدت صورة الحب في هذه الرواية من خلال الشخصيات المحورية، كشخصية "سميرة قطاش" التي كانت نقطة مشتركة بين الشخصيات الأخرى، فقد كان بالنسبة ل "سميرة" إيذانا بميلاد حياة جديدة مختلفة مرتقبة، معبرة بذلك عن رؤاها الفكرية والنفسية حيال هذا الشعور، تقول: « الحب، الكلمة السحرية التي تعشقها أذن المرأة، الكلمة التي تفجر فيها براكين خامدة، التي تحرك فيها أنهارا من الأحلام والخيالات العذبة »[1].

الحب في هذه الرواية رغم سوداويتها إلا أن الحب فيها كان مبعث الأمل والحياة، وظهرت علاقات الحب بين شخصيات هذه الرواية ممزوجة بصورة معذبة، ممزوجة بالغيرة وحب التملك، والانتقام والخيانة، ف "سميرة" أحبت "صادق سعيد" الذي كان يحب "سارة حمادي"، و"فاروق طيبي" كان مولعا بحب "سميرة"، لينتهي الأمر بحب "القاتل" لها.

تجسد الحب في هذه الرواية في صورة رمزية واقعية، فقد حملت في طياتها قصصا انتهت بمأساوية، فيصدمنا "مفتي" بتلك النهاية غير المتوقعة لشخوص الرواية، "فاروق طيبي" ينتحر بعد رفض "سميرة" الارتباط به، "صادق سعيد" يفقد عقله بعد تخلي زوجته "سارة حمادي" عنه إثر اكتشافها لخيانته، و"سميرة" تطلب من "القاتل" أن ينهي حياتها فهي الأخرى لم تصل إلى ما كانت تصبو إليه، بعد أن فقدت كل أمل لها في الحياة.

[1]– الرواية، ص 61.

القتل: برزت تيمة القتل في هذه الرواية التي كانت معجونة بالقتل بشكل مباشر، فصور الحقبة التي مرت بها الجزائر في "العشرية السوداء"، والتي كان الموت فيها منتشرا، وسلسلة الجرائم التي قام بها "القاتل"، فمشهد القتل طغى على كل ملامح الرواية، وبدأها بقتل قطة البيت، وتتالت بعد ذلك جرائم القتل التي جعلت "القاتل" يتلذذ بها كما لا يتلذذ بأي شيء آخر، وبذلك أعطى "مفتي" للقارئ إحساسا مثيرا للتساؤلات التي ستلاحقه منذ الصفحة الأولى، بحيث جعل الموت أمامه حاضرا في العملية السردية.

شخصية "القاتل" التي انتقاها بعناية تامة لتأدية هذا الدور، وختم روايته بجريمة رومانسية أين أقدم "القاتل" على وضع حد لحياة "سميرة قطاش" بدسِّه لها السم لتموت بكل هدوء.

هناك شخصيات في الرواية قد لاقت اهتماما كبيرا من طرف المؤلف، مثل "القاتل"، "سميرة قطاش"، "صادق سعيد"، "فاروق طيبي" وهي الشخصيات المحورية في الرواية، إذ كان لها نصيب في العملية السردية، حيث أن الروائي أعطى كل شخصية من هذه الشخصيات الكلمة للتحدث عن نفسها، واستخدم كذلك تقنية الحوار بين الشخصيات في عملية السرد، فهو نقطة للتفاهم بينها، ويستخدم هذا النوع من الحوار بوصفه صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث، أي أن الحوار يكون بين شخصيتين أو أكثر للتفاهم أو النقاش حول موضوع أو قضية ما، ويستعين به لكشف أفكار ودواخل الشخصيات، وكيف أنها تحاول أن تخلق لنفسها تأثيرا إيجابيا وسلبيا في النص الروائي، فنجد هذه التقنية في حوار دار بين "القاتل" والضابط "ع":

- «... سمعت أنك من طلب هذا ؟
- نعم سيدي.
- لماذا؟
- لأني لا أحب العمل في جماعة.
- وأيضا؟
- أشعر بفعالية أكبر لو نفذت العمليات بمفردي.
- هل أنت متزوج؟

- لا سيدي »[1]

ونجده كذلك في حوار دار بين "فاروق طيبي" و"سميرة قطاش" عندما اعترف لها أنه معجب بها:

- «... قُلتُ لها: ألم تفهمي بعد؟!
- ماذا أفهم؟

ردت مستغربة

- أني أريدك...»[2]

وفي موضع آخر في حوار دار بين "القاتل" و"سميرة قطاش"، عندما التقيا في المكتبة وأخذَت تحدثه عن نفسها وحياتها:

- «... قالت لي وهي تراني أنظر إلى ساعتي:
- هل في انتظارك شيء تعمله؟
- لا أبدا، هي عادة قديمة أن أنظر إلى الساعة.
- أتمنى أني لم أضايقك.
- لا بالعكس سعيد بالحديث معك، والتعرف عليك »[3]

لجأ مفتي في روايته إلى تقنية الحوار بشقيه: الداخلي والخارجي فالخارجي (الديالوج) هو الذي يعتمد فيه على طرفين أو أكثر،« وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي، أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ أن التناوب هو السمة الظاهرة عليه »[4] وذلك حسب المشهد وما يحتاجه من أطراف ، ويستعمل هذا النوع من الحوار للكشف عن الأمور المتعلقة بالشخصية، وبسيرورتها داخل العمل السري، ونجد هذا النوع طاغٍ في هذه الرواية بحيث لجأ إليه مفتي لتقدم إلينا الشخصية أحاسيسها ونوازعها بنفسها دون الاستعانة بالسارد لينقلها إلينا.

---

[1]– الرواية، ص 36.

[2]– الرواية، ص 151.

[3]– الرواية، ص 84.

[4]– بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين الخليل، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد السابع، العدد 13، د ب، 2013، ص 04.

واستعان بتقنية المونولوج في وصف صراعه مع نفسه حين غالب الضابط "ع" عنه مدة ما يقارب الثلاثة أشهر وشك القاتل في أن الجهاز قد يكون كشف أمرهما وكشف ما يخططان له، ونجده في أمثلة كثيرة أخذنا بعضها وهي كالتالي:

يقول "القاتل": « ولكن حينما يسألونني لماذا لم أخبر الجهاز فورما أدركت أنه يخطط لشيء سيء لا يدخل في مصلحة الوطن وحماية البلاد؟ وهنا، كان علي أن أجد في مخي الذي يشتغل بسرعة الضوء حجة دامغة أدافع بها عن نفسي »[1].

وفي موضع أخر تقول "سميرة قطاش" التي كانت تشاهد تصرفات صديقتها في الإقامة الجامعية، وتتمنى بشكل خفي أن تكون متحررة مثلها، تقول "سميرة": « كنت أغار من جرأتها في الحياة، وأتساءل إن كنت أستطيع أن أكون مثلها، وأرد بسرعة على نفسي: كلا هذا مستحيل، أنا حذرة ومنطقية، ولا أرمي نفسي على التهلكة »[2]. وفي هذا الحوار يكون الإنسان في حالة مخاطبة النفس، وهذا النوع من الحوار يخاطب الذات فيطرح الشخص أسئلة ويجيب عنها، فهو حوار ذاتي يتعلق بالمكونات الداخلية والنفسية للشخصية.

في الحوار الداخلي أو ما يسمى (المونولوج) وهو الحوار الذي يجري بين الشخصية ونفسها، ويدخل في هذا النوع ما يسمى بالمناجاة وهو « الكلام غير المسموع وغير الملفوظ، الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية، التي تكون أقرب إلى اللاوعي »[3]، جاء هذا الحوار في هذه الرواية للكشف عن نوايا الشخصيات التي لا يمكن أن تجهر بها، فهي تظل مجرد أفكار باطنية، تكشف لنا الصراع الذي يحتدم بين الشخصية ونفسها في أمور معينة.

وردت صور الشخصيات من خلال تقنية الحوار، واضحا للقارئ، وسعى "مفتي" لدمجهما معا لغرض تسليط الضوء على باطن الشخصيات، وليوضح لنا أحوالها النفسية، وعما تعانيه وما تفكر فيه، وعمد إليها "مفتي" كتقنية فعالة ليساعد القارئ على كشف هواجس الشخصيات، وعلى فهمها بشكل أفضل.

---

[1]– الرواية، ص 64.

[2]– الرواية، ص 202.

[3]– بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين الخليل، ص13.

استعان "مفتي" كذلك بتقنية أخرى وهي تقديم شخصية لشخصية أخرى، أو ما يطلق عليه التقديم الغيري « إن التقديم الغيري للشخصية الروائية لا يقتصر على السارد فحسب، بل يمكن إسناده على شخصية أخرى بحكم الوظيفة المُسندة غليها تأليفيا، ضمن منظومة الأفعال الحكائية »[1] حيث صادفتنا مقاطع كثيرة نابت فيها مجموعة من الشخصيات على تقديم شخصيات أخرى، ولتقوم بهذه العملية على الشخصية المُقَدِّمة أن تكون على اطلاع ومعرفة مسبقة بالشخصية التي ستقدمها « يجب أن تتميز الشخصية المُسنَد إليها تقديم شخصيات أخرى بالقدرة على إنجاز التقديم »[2] وهذه الرواية زاخرة بهذا النوع من التقديم، فنجد مثلا "صادق سعيد" يقدم لنا صديقه "فاروق طيبي" يقول: « فهو أستاذ محترم، من تلك الطينة النادرة التي صارعت الألغام والأهوال كي تصل إلى ما وصلت إليه، لقد ولد مثلي في حي فقير، وإن كان هو من ولاية "المدية" »[3] فالمتأمل لهذا المقطع يجد أن "صادق" قدم صورة حسنة عن صديقه "فاروق طيبي" بوصفه إياه أنه من طينة نادرة، فمن هنا نفهم أن "فاروق طيبي" فيه من الصفات الحميدة الكثير، مما يجعله أهلا لهذا النوع من المديح.

4- الشخصيات المحورية كدال ومدلول:

شخصيات هذه الرواية محورية تدور حولها الأحداث، ونجد فئة شخصيات أخرى يمكن اعتبارها شخصيات ثانوية تسعى للظهور خلال شبكة العلاقات القائمة بين شخوص الرواية، فالسارد هنا صب اهتمامه على الجانب الداخلي للشخصيات واستبطان مكنوناتها من خلال الأحداث والشخصيات المحورية هي: "القاتل"، "سميرة قطاش"، "صادق سعيد"، "فاروق طيبي"، وهي شخصيات تنبثق من آفاق مجهولة وضبابية ، فالقاتل" يعتبر الفاعل الأساسي فهي شخصية تمثل بؤرة الصراع، فالرواية تنطلق منه وتنتهي به. وما نلاحظه أن من خلال تصنيف "فيليب هامون" للشخصيات، تم تصنيف شخصيات هذه الرواية ضمن فئة الشخصيات الاجتماعية وهي

[1]- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 2005، ص 59.

[2]- المرجع السابق، ص 13.

[3]- الرواية، ص 103.

الفئة المناسبة لمقام الشخصيات، كونها تمثل شريحة من المجتمع تتفاعل فيه، وتعيش تغيراته وتتعايش مع كل ما يطرأ من أحداث.

سنحاول التعرف إلى كل شخصية على حدى بدءا بالأسماء فالتسمية تنوب عن صاحبها وتدل عليه وتميزه، وبمجرد ذكر الاسم يأتي إلى الذهن ملامح المسمى، والاسم يأخذ أشكالا متعددة فهو بمثابة علامة صوتية أو خطية أو رقم يُعرف به الشخص ويرتبط به بشكل مباشر.

كما نجد الاسم علامة لغوية تتألف من الدال والمدلول، وتحكمه علاقة مفسرة ومعللة تصل حد المقصدية، كما يعتبرها "فيليب هامون" « خاصة لدى الروائيين في عملية اختيار أسماء وألقاب لشخصياتهم »[1]، والملاحظ في نظام التسمية عند "بشير مفتي" في هذه الرواية أنه اتبع النظام الثنائي فنجد: "صادق سعيد"، "فاروق طيبي"، "سميرة قطاش"، كما اعتمد تقنية الترميز التي تمثل علامات مضمرة تحمل دلالات داخل السياق، فنجده يطلق أسماء وكنيات لبعض من شخصياته وحتى رموز، وفيما يلي سنحاول أن نُجمِل القول ونفك الغموض حول دال ومدلول الشخصيات:

القاتل:

لعل أول ما ينتبه إليه القارئ هو اسم "القاتل" فيتبادر إلى ذهنه لماذا القاتل؟ لماذا لم يعطه اسما كباقي الشخصيات الأخرى؟ اسم علم دال كباقي الشخصيات أو كنية تميزه عن غيره، رمز القاتل دال يحيل القارئ إلى فعل إجرامي بشع يقوم به الانسان لسبب من الأسباب مثير للرعب والخوف، وفي الرواية نجد الفعل قتل هو الركيزة الأساسية والفكرة الجوهرية التي يقوم عليها السرد الروائي، يبدأ من السطور الأولى للرواية يقول: « ...تحت تأثير صوت داخلي ملح جعلني أقتل لأول مرة تلك التجربة التي لن أنساها طوال حياتي، لقد أحسست بالقوة قبل التنفيذ وباللذة الغريبة بعد التنفيذ، كانت تجربة نادرة ومؤثرة ومحددة لطريقي كي أصبح قاتلا فيما بعد »[2] فتسمية القاتل تحمل دلالات عميقة للفعل وصاحبها، تحمل دلالة الإجرام وقوة الشر ، وكل ما فيه من مدلولات الفساد للذات والآخر، أما مدلول القاتل داخل الرواية فهو شخصية محورية تحمل ريادة السارد، وكثيرا ما يعود إليه في مقاطع عدة داخل الرواية.

[1]– فيليب هامون، سميولوجيا الشخصيات الروائية، ص 10.

[2]– الرواية، ص 19.

بطل الرواية، وهو الذي يقوم بالدور الأكبر في سيرورة الأحداث وتطورها، وتتميز هذه الشخصية بالحركة والنشاط المتواصل من بداية الرواية حتى نهايتها، وما نلاحظه عن هذه الشخصية أنه لم يكن لها اسما ويقول مفتي في إحدى اللقاءات الصحفية في هذا الشأن: «...أما عن اسم القاتل في الرواية فاسمه القاتل فقط، لم يكن لديه اسم، تركته قاتلا بلا اسم، تكفي جرائمه ليطلق عليها القارئ الاسم الذي يريد »[1] "فالقاتل" لم يكن له اسما يعتمده في الرواية، لكن هناك اسمين مستعارين استخدمهما حين كان مضطرا لتقديم اسمه، أحدهما هو "سليمان ناصر" « كان اسما اخترته في تلك اللحظة، لم أكن أرغب أن تعرف من أكون على حقيقتي »[2]، أما الاسم الثاني الذي هو "كمال عازب" « شكرني وهو يذكرني باسمي المستعار الذي اخترتُ أن أقدمه له، ونسيته تقريبا طوال مكوثي هنا »[3].

درس "القاتل" بالجامعة بمعهد الحقوق، هذه الشخصية كانت تصف في الرواية أفكارها وتصوراتها المختلفة عن المحيطين بها من كل النواحي، فلقد تفطن في سن مبكرة أن ميول الإجرام والقتل متجذرة فيه، فكان مُهابا من جميع الأطفال الذين من نفس عمره، فقد كان شديد العدوانية، وكان يعي تماما أنه مسكون بشيء مخيف، ويستطيع الإقدام على أمر مروع دون ان يشعر بالذنب، وحتى علاقته مع والديه لم تكن بالجيدة بالأخص عند إقدامه على قتل قطة البيت.

جاءت شخصية "القاتل" مهووسة بالقتل منذ الطفولة، وكان متعطشا لارتكاب جرائم القتل دون الشعور بالذنب أو الندم، ارتسمت هذه الشخصية في شكل شخصية ترى في القتل أمرا ضروريا ليكون المجتمع سويا ومتوازنا، وكل حركة كانت تصدر عن هذه الشخصية، كانت تشير إلى مدى التعارض والاختلاف بينه وبين الأشخاص الآخرين، وتعتبر هذه الشخصية من بين أكثر الشخصيات حظا في الظهور في الرواية، فهي ليست مجرد شخصية أساسية ومحورية تدور حولها الأحداث فحسب، إنما هي الفاعلة الأساسية في الرواية التي تبدأ به وتنتهي به كذلك، ومصدر المعلومات عن الشخصيات، بحيث تولت كل شخصية تقديم بعضها البعض، فالراوي يعلن سطوته

[1]– سميرة إراتني، لا توجد جائزة أدبية مهمة في الجزائر، نشرية صالون الجزائر الدولي ال23 للكتاب، سيلا نيوز، العدد 09، 2018، ص 10.

[2]– الرواية، ص 83.

[3]– الرواية، ص 240.

هنا، ويحترف الفعل الحكائي كونه يسارع في الإعلان عن "القاتل" منذ الوهلة الأولى من خلال تقديمه لحالته الشعورية وأسئلته الوجودية.

ركز السارد اهتمامه على استبطان الجانب الداخلي للشخصيات وعن مكنوناتها فيا ترى « هل يمكن أن نقول أن شخصية "القاتل" في الرواية تحمل روحا دوستويفيسكية، من جهة أنها وضعت القتل قانونا للحياة لأجل تبرير الوجود ككل »[1] هذا لأنه كان يشعر بلذة بعد فراغه من أي جريمة يرتكبها، وكلمة ذنب لم تكن واردة في قاموسه، عكس بطل رواية "الجريمة والعقاب" _لصاحبها "دوستويفسكي"_ الذي شعر بتأنيب الضمير بعد إقدامه على قتل العجوز تلك. فحتى عندما توفيت والدة القاتل حزن عليها لكنه لم يذرف دمعة واحدة، فالموت بالنسبة له أمر لا يخيفه « لا يخيفني الموت، وإن متّ الآن، أو غدا، أو في أي وقت، فهذا سيكون مريحا لي »[2].

تميّزت شخصية "القاتل" على مستوى العمل السردي بدلالاتها، فهي تحمل نوعا ما من الحيوية في قرارتها النفسية، وهذا ما يدفع القارئ إلى محاولة كشفها والتأمل في عمقها، وهذه الشخصية كذلك متفردة منذ وجودها بحالة شعورية مستوطنة فيها، وهذه الحالة بالذات تستحق الدراسة والتأمل والكشف، فهوسه بالقتل الذي رافقه منذ طفولته عائد لمنازع نفسية دفينة، أو متعلقة بظروف عاشها، وهذا ما لم نجد له أثرا في الرواية، فالقاتل كان يرى نفسه مختلفا عن البشر وما نراه فيه غير طبيعي وغير صائب في تصرفاته، هو كان بالنسبة إليه عين الصواب.

بعد وفاة والديه التحق بجهاز الأمن، وانضم إلى فرقة الموت ضد الجماعات الإرهابية وكان ذلك نقلة مهمة في حياته فقد كان يمارس أكثر شيء يحبه، القتل، هوسه الأول والأخير. مرت عليه فترة التسعينات بتلقي الأوامر بتنفيذ جرائم قتل وكان ينفذها، حتى جاء اليوم وأُحيل إلى التقاعد، وهنا تغير مسار حياته وهذا ما دفع به على المغادرة والتفكير في بدء حياة عادية.

المتصفح للمقاطع السردية يجد أن شخصية "القاتل" بقيت مجهولة الملامح بالنسبة للقارئ، فكل ما وجدناه بخصوصه هو منازع خفية وميولات غريبة عما اعتدنا عليه، فهو لم يكم يريد الاندماج مع الآخرين لأن تصوراته الفكرية والروحية كانت عكس ما يسير عليه هذا المجتمع، وهذا

[1]– لونيس بن علي، الرواية وسيكولوجيا الشر، Ultraصوت، https://www.ultrasawt.com.

[2]– الرواية، ص 27.

ما جعل الشخصية تبدو بذلك الحجم من الواقعية، وهذا ينطبق على الشخصيات الأخرى، فالكاتب اهتم كثيرا بالخلجات النفسية والصراعات الداخلية لهذه الشخصية، كما نلمس أن هذه الشخصية تحمل طابعا يوحي بالهدوء والسكينة لكنها محاطة بأجواء من الترقب والملل، كونه لم يعد يمارس القتل كالسابق وهذا ما دفع به إلى الانطواء، وما نلاحظه أن هذه الشخصية تعيش حالة فصام، وهذا ما تقر به: « مرات أعتبر نفسي من هذه الفئة بالضبط، الشخص المنفصم الذي يحوي شخصين بداخله، لأني كنت أشاهد ذلك الشخص مرات في المرآة »[1] لكن شخصية "القاتل" هي الغالبة على الشخصية الطبيعية الأخرى، فلم يستطع أن يكون شخصا طبيعيا إلا بعضا من الوقت، ويعترف كذلك أنه كان من الفئة السالبة في المجتمع لا الموجبة « خرجت سالبا لا موجبا، خرجت على هذه الصورة المضادة »[2].

لعل السبب وراء خلق هذا النوع من الشخصيات هو الصراع الدائم الذي نعاني منه في المجتمع، والذي يؤدي على عدم توازن الشخصية الأصلية، لكن دخول "سميرة قطاش" إلى حياته أدى إلى تحول كبير في حياته، فيحدث بينهما ذلك التجاذب، إذ استطاعت "سميرة" تحريك وجدانه وحتى تحريك الشخص الطبيعي فيه، وكذا علاقتها ورغبتها في الموت حرك حدس "القاتل" في نفسه، فيقرر التخلص من كل الرجال أساءوا إليها « لقد قررت ان أنتهي من جميع الرجال الذين سببوا لها كل تلك الآلام، لن ينقذهم مني أحد.. كان ذلك قراري الأخير»[3] وفعلا يقوم بذلك بكل برود أعصاب وسعادة غامرة كونه عاد ليمارس ما يحبه أخيرا، لينتهي الأمر بقتله "لسميرة" بطريقة رومانسية بعد طلب منها، ويغادر تيزي وزو عائدا إلى العاصمة.

شخصية "القاتل" كان لها حظ البقاء حتى آخر الرواية، لذا يمكن اعتباره المحرك الفعال للمتن الحكائي، فهذه الشخصية شديدة التعقيد والغرابة، فهو لم يسطع ان يكون شخصا طبيعيا بعد محاولته ليكون كذلك، أما ميوله للقتل، ذلك الهوس كان متجذرا فيه.

[1]– الرواية، ص 56.

[2]– الرواية، ص 56.

[3]– نفسه، ص 97.

سميرة قطاش:

كدال هي اسم أنثوي ثنائي من الاسم: "سميرة" والكنية: "قطاش"، وهي إحدى الشخصيات المحورية في الرواية، وتعتبر نقطة مشتركة بين الشخصيات الأساسية الأخرى، حتى أنها أصبحت الحدث المهم ف الرواية. "سميرة" حسب السارد فتاة مثقفة « إمرأة في العقد الثالث [...] أما شعرها الأسود فتركته ينساب على كتفيها »[1] خريجة الجامعة و أستاذة شجاعة، قوية الشخصية، ومؤمنة بمقاصدها ومدافعة عن رؤيتها في أمور الحياة لاسيما الحب، وهي تحديدا من قسنطينة، وبالإضافة إلى كونها شخصية مشاركة في الأحداث فهي كذلك تقوم بدور الساردة في الآن ذاته، وفي هذا النوع نجد أن ضمير المتكلم هو الغالب في المتن الروائي، باعتباره الأكثر ملاءمة لنقل المشاعر وإبرازها، صورها الكاتب صورة الفتاة الناضجة، فمن جهة تحمل مبادئ استقتها من تجاربها في الحياة، ومن جهة أخرى مندفعة وراء طموحها مهما كان الثمن. جاء على لسان إحدى الشخصيات أن "سميرة" « كان لها تكوين معرفي جيد، يؤهلها لتكون الأولى بالنسبة لجيلها الشاب، كانت صاحبة ذكاء متوقد، وروح متفتحة »[2].

نجدها تحمل مدلولا محوريا في الرواية، ومحوريا في سيرورة السرد وتنامي الأحداث، تمثل "سميرة" مثال المرأة الذكية التي تربت حسب قولها على ثقافة محافظة حدا بعيدا، متعصبة للأصول والتقاليد والموروث المتجذر فيها، جاءت منذ البداية حاملة لدلالات التفاعل ومؤثرة في الشخصيات الأخرى، خاصة في علاقاتها الغرامية المتعددة مع "صادق سعيد" الذي كان يمثل حب حياتها، كانت تتقرب منه وتبدي له الاهتمام في كل فرصة تسنح لها غير آبهة بعلاقته مع حبيبته "سارة حمادي"، « كنتُ في علاقة حب قوية مع "سارة" وكانت هي على علم بهذه العلاقة، ولم أكن مستعدا للمخاطرة "بسارة" من أجل لحظة لا أفهمها، غير أنها استطاعت حتى دون وعي مني أن تثير تثير فيَّ شيئا ما »[3] لكن رغم معرفتها بذلك استمرت في التودد إليه حتى أوقعته في علاقة جسدية معه في يوم ما.

---

[1]– الرواية، ص 82.

[2]– الرواية، ص 103.

[3]– الرواية، ص 109.

ثم علاقتها غير المكتملة مع "فاروق طيبي"، ثم العلاقات الفاشلة مع كل من يمر في حياتها، وذلك ما خلق في نفسها انكسارات وتضحيات جمة بداية بقلبها الذي ضحت به مع "صادق سعيد" دون أمل منه في مبادلتها نفس الشعور، ونهاية بجسدها الذي ضحت به مع أول اغتصاب لها حتى أصبحت تُقدمه لكل شخص يطلبه دون مقابل. "سميرة" شخصية استطاعت مواجهة الحياة في البداية، والاعتماد على نفسها خاصة أن وضعها العائلي كان تعيسا والذي أثر فيها، كما أنها كانت رافضة لفكرة الزواج لأنه يذكرها بقصص تعيسة في عائلتها « أمي المطلقة بعد ثلاثين سنة من زواج تعيس، أبي الذي تركنا وهاجر إلى فرنسا ولم يعد قط، أختي الكبرى التي تزوجت صغيرة من إمام مسجد يكبرها بعقدين كان يظلمها ويضربها [...] لكنها هربت وطلبت الطلاق »[1].

كانت "سميرة" ترى في الحرية سعادتها، كانت حالمة بمستقبل واعد، وحاول السارد إظهارها بمظهر الضحية، التي فشلت في الحب بعد تجربتها السيئة الأولى مع أستاذ الفلسفة "رشيد"، كل هذه الأمور دفعتها إلى الرغبة في الموت كون حياتها أصبحت تعيسة ومليئة بالألم والحزن والخيبات المتكررة، حيث كانت ترى في الموت خلاصها.

إن شخصية "سميرة" تصور رؤية الكاتب للواقع العربي، ولمكانة المرأة في المجتمع الذي يعيش حالة القمع والانهيار والتشظي، وكأن "سميرة" هي النموذج لهتين الفئتين من النساء، فئة المتحررات اللائي يفعلن بحياتهن ما يحلو لهن، وفئة الخانعات الخاضعات للعادات والتقاليد، والراضيات بما تتصدق به عليهن الحياة دون تطلب « أنا هما أيضا، مصنوعة من كليهما، التمرد والخنوع، مقتنعة بفكرة الحرية لكن ارفض تجربتها في الواقع، أو أخاف تجربتها »[2]، كما تعد "سميرة" نموذجا للمرأة الجاذبة في النص الروائي، كونها كانت محط اهتمام من الشخصيات الأساسية الأخرى الثلاث: "صادق سعيد"، "فاروق طيبي"، وحتى "القاتل" الذي كانت رغبته بالنساء منعدمة جرفته معها، فكان الملاذ والمنجي والمخلص بالنسبة لها مما تعيشه من صراع مع نفسها، فكانت تنشد الخلاص، بحيث كانت ترى نفسها مدنسة، امرأة ضبابية خاوية من الداخل « ولكي لا

[1]- الرواية، ص 120.

[2]- الرواية، ص 206.

تتوهم بأني إنسان فاضل وأستحق الشفقة والتقدير منك، بل لكي تراني كما أنا بكل ما أحمله من جروح وانكسارات وضعف وبؤس وغباء وحقارة »[1].

تستسلم "سميرة" لروح الشر والانتقام، فتحولت من الطيبة إلى الخبث والتهور في اتخاذ القرارات « في لحظة شعور بالتدني سقطتُ في هوة سحيقة من العدم، هل كان ذلك بسبب حب عاثر مع "صادق سعيد"... هل لأني بإغوائه في سيارته شوشتُ علاقته "بسارة حمادي" [...] لقد فعلتُ ذلك انتقاما لحب مجهض [...] فدفعت الصادق لارتكاب الخطأ معي، دفعت "صديقه "فاروق طيبي" ليقع في حبي لأنال من "الصادق" وأوصلتُ خبر خطيئته معي حتى لصديقته "سارة" لأكسر علاقته بها »[2] لتنتهي بعلاقة مع "القاتل"، تلك العلاقة التي أوْدَت بحياتها، حيث طَلَبَت منه قتلها بشكل لا يشعرها بالألم، يقول في ذلك "القاتل": « طلبت مني أن أقبلها بعمق قبلة طويلة [...] ثم طلبت مني أخيرا أن ننتقل إلى الفصل الأخير من الحكاية، أن تشرب السم فأحضرتُ لها كوب الماء ووضعتُ فيه ما يجعلها تغيب عن الحياة إلى الأبد »[3]

"سميرة" اختارت الموت كونها فشلت في بناء ذلك العالم المثالي الذي كانت تتوق إليه، وللتخلص من الواقع المرير الذي التصق بها وفشلها في كل شيء.

فاروق طيبي:

"فاروق" اسم علم ذكر عربي معناه الذي يميز بين الحق والباطل الذي يفرق بين الأمور « كل شيء فرق شيئين فهو فارق »[4]« من عظمة هذا الاسم أنه لقب عمر بن الخطاب بما فيه من عدل وحق، كما نجد الفاروق مرتبط بشديد الفزع والجبن وهو في السريانية بمعنى المختار»[5].

المسمى في الرواية لم يرتبط كثيرا باسمه فهو لم يمثل الجانب الإيجابي من اسمه بل السلبي منه فقد كان رجلا قليل الحيلة خجول، جبان في مواجهة مواقفه الشديدة ارتبط أكثر بكنيته "طيبي" فقد كان طيب القلب، واسع الخاطر محبا لجميع من حوله، متردد في قراراته حتى أنه في

---

[1]– الرواية، ص 237.

[2]– الرواية، ص 235.

[3]– الرواية، ص 243.

[4]– ابن دريد، جمهرة اللغة، دار العلم للملايين، ج2، العراق، ط1، 1987، ص 1206.

[5]– قاموس المعاني، معنى اسم فاروق، https://www.almaaany.com.

كثير منها يقرر الهروب على المواجهة. نجد ميوله في الرواية تعكس انطباعاته، كان الصديق المقرب "لصادق سعيد"، لكنه دائما ما كان وراء الستار يتجنب المواجهة، رغم مكانته العلمية ومستواه المعرفي والثقافي، لكن خبرته في الحياة محدودة، علاقته بالحب متذبذبة، « كثيرا ما تمنيتُ هذا العشق وطلبته، فالحب إما أن يكون بهذا الانصهار أو لا يكون، لكن سوء الحظ أو المكتوب أو لا أدري كيف نسمي هذا النحس لم يُتح لي مثل هذه الفرصة كي أُسعد بدوري في عالمي المنكوب »[1].

حبه الكبير "لسميرة قطاش" ومحاولاته لإقناعها بمدى إعجابه بشخصيتها وأنه اعتبرها امرأة أحلامه باءت بالفشل:

«... فيكِ كل مواصفات امرأة أحلامي

انفجرت مقهقهة وقالت بصوت مرتفع:

امرأة أحلامك دفعة واحدة...؟»[2]

بعد اكتشافه أن حب "سميرة" لم يكن له بل لرجل آخر قريب منه، قرر الهرب بعيدا إلى المدية مسقط رأسه بحثا عن حياة أخرى هروبا من أحلامه التي لم تتحقق.

صادق سعيد:

اسم ذكر ثنائي من "صادق" الدال على الصدق واللطف، يحمل معاني الخلق الطيب، أما "سعيد" الذي هو الكنية، دال على الفرح والابتهاج عكس الحزن، لم لم يتطابق الاسم والمسمى (الدال والمدلول) لم تجسد شخصية "الصادق سعيد" السعادة والابتهاج في الحياة، بكل ما صادفه من مصائب في مسيرته بل على العكس ارتبط بالحزن واليأس، لكنه تميز بقوة التحدي والشجاعة في إبداء آرائه ومواقفه خاصة السياسية منه.

كمدلول في الرواية جسد "صادق سعيد" صورة الأستاذ الجامعي المثقف الواعي، لم يحصر نفسه في زاوية المهنة فقط وإنما اهتم بأمور المجتمع وما يعيشه الشعب خاصة الجانب السياسي، فوعيه جعله ينتفض ويبدي الآراء السياسية والمشاركة في مظاهرات ومسيرات داعية لتحقيق

[1]– الرواية، ص 150.

[2]– الرواية، ص 152.

المساواة، وتجسيد الحقوق خاصة كونه يمثل الفئة الواعية في المجتمع، عُرف بقول الحق حتى لو كان ذلك يهدد حياته، فكثيرا ما جاءته تهديدات من مصادر غامضة، نتيجة تصريحاته التي تثير الرأي العام حول أوضاع السياسية وأصحاب الحكم، يقول في ذلك "صادق سعيد": « خُضتُ حربي بمفردي ضدهم، كانت مقالاتي مختلفة ونقدية ومباشرة ليس فيها تزويق أو تليين، كنتُ أكتب بشراهة عن قناعاتي، إن هذا البلد هو أمانة في رقابنا ولن نترك الفاسدين يحكمونه أو يسرقونه، أو يحطمون ما ناظلنا سنوات طويلة من أجله »[1].

وجد "صادق سعيد" أن القلم هو كل ما تبقى له حتى يوصل رسالة الوعي بعد محاولات في ايصالها بطريقة المواجهة في بداية مشواره السياسي النظالي، « كنت بالفعل ملتزما سياسيا بخط نقدي لم أحدُ عنه منذ شبابي وانخراطي في حزب يساري »[2]. تميزت شخصية "صادق سعيد" بالجدية والصرامة التي كان يستعرضها للآخرين حتى يظهر القوة والخشونة، وإخفاء الضعف والطيبة في داخله « الذين يعرفونني من الداخل يعرفون طيبتي وحجم تسامحي أما الذين ينظرون لي من الخارج فيرونني متكبرا ومليئا بالأحقاد والغرور »[3].

جانبه العاطفي مليئ بالمغامرات الغرامية وتعدد المعجبات خاصة جانبه الرجولي الجذاب، ولعل أولهن وأهمهن قصته مع "سميرة قطاش" التي تركت آثارها في نفسيته وفي حياته الزوجية، التي لم تدم طويلا هذا ما جعله ينهار نفسيا ويمكث في المستشفى.

إضافة إلى الشخصيات الأربعة المحورية السابقة، نجد شخصيات أخرى كان لها علاقات مع الشخصيات المحورية، كما ساهمت في إضاءة زوايا من حياة الشخصيات المحورية وهي كالتالي:

أستاذ الفلسفة رشيد:

تمثل هذه الشخصية في النص الروائي رؤية تخلص أنها تمثل الإنسان المثقف المثالي، الذي يعاني داخله من تلك الهشاشة الممزوجة بالأنانية وبالسلطة الذكورية في المجتمع، وهذه الشخصية هي من بين الشخصيات التي لم تُمنح لها فرصة التحدث ولعب دور السارد لنعرف منه

[1]– الرواية، ص 126.

[2]– الرواية، ص 107.

[3]– الرواية، ص 126.

أشياء أكثر، بل كان شخصية استذكرتها "سميرة قطاش" في معرض حديثها عن أول تجربة حب فاشلة عاشتها في حياتها، والتي تُوِّجَت فيما بعد بالقطيعة وخيبة الأمل لكلا الطرفين، وهذا الصنف من الشخصيات يعطي دورا مهما في عملية السرد، وبالأخص إن كانت الرواية كثيرة الأحداث فهي تخدم بذلك النص « مما أعطى الشخصية الاستذكارية دورا خاصا لضمان مقروئية الرواية »[1].

"رشيد" أستاذ فلسفة هيجلية كما تخبرنا "سميرة قطاش"، والذي تعرفت عليه في إحدى الأمسيات الأدبية، وصار فيما بعد حبيبها، حتى أنهما كانا يخططان لتتويج هذه العلاقة بالزواج « كان أستاذ فلسفة حديثة، متفتح وعصراني، ينتقد الموروث من دون شفقة، يعتبره من أصل التخلف الثقافي والحضاري الذي نعيشه، يؤمن بالحداثة والعصرنة والعقلانية والقطيعة وكل ما يمكن وضعه في القاموس العلماني »[2].

استخدم الكاتب هنا تقنية الاسترجاع فهو يروي للقارئ ما حدث من قبل في لحظة آنية، وهذا كشف لنا عن أول تجربة "لسميرة"، والتي كانت نقلة مهمة في حياتها حيث حسمت أمرها وقررت إنهاء العلاقة كونها في قرارة نفسها لا تريد زوجا سينقلب عليها فيما بعد. وهنا ظهر وجه "رشيد" الآخر المتعجرف والذكوري الذي يسود مجتمعنا، ويكمن ذلك في عجرفته اللامحدودة وفخره وتبجُّحه بعلاقاته السابقة الكثيرة واعتبار ذلك مفخرة، في حين يمثل ذلك عيبا أو تجارب يخوض فيها الرجل فقط دون المرأة، ومن هذا المنطلق نكشف نظرة سائدة وذكورية محظة فيما يخص العلاقات، هو أن الذكر يحلو له العبث والتعدد وكثرة النزوات، أما المرأة فهذا الأمر ممنوع عنها وهو انتقاص من مكانتها ويلوث سمعتها.

وهذه الشخصية رغم أنها تمثل رؤية مهمة، إلا أن دوره كان بسيطا وكان مجرد ذكرى، ولا يمكن حتى اعتباره عضوا مساعدا بل أن نقول أن مهمته في العملية السردية تمثل فقط جانبا من جوانب التفكير السائد في المجتمع، فلم نسمع له صوتا خلال الرواية، بل كان مُقَدما إلينا من قِبل شخصيتين أخريين، ولا يمكن اعتبار وجود هذه الشخصية سمة سلبية في المجتمع بل العكس،

[1]– كريمة بلخامسة، تحليل الخطاب في رواية "نجمة" لكاتب ياسين، ص 196.

[2]– الرواية، ص 121.

فهي تحمل عمقا في التفكير، والكاتب يستطيع بلمسة واحدة أن يقيم بناءً لهذه الشخصية التي هي من معارف القارئ، إذ نقابلها كل يوم تقريبا.

جاءت طريقة تقديم هذه الشخصية بضمير الغائب، كونها شخصية إستذكارية ونرى أن هذه الشخصية لم تلقَ اهتماما بالغا من المؤلف، في حين هي نموذج واقعي يمكن الوقوف عنده طويلا والتوغل في أعماق تفكيره، وما الشيء الذي أدى به ليصبح على ما هو عليه، وأيضا لم تكن له فرصة الكلام في الرواية والدفاع عن نفسه وآرائه ووجهة نظره. أما دلالة ضمير الغائب فلا شك له جمالية « فضمير الغائب في الحكي السردي يجسد الطريقة السرذاتية(La Méthode Biographique) التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي»[1].

ليندة:

قدم "مفتي" هذه الشخصية في الرواية في صورة المرأة الطموحة، التي تحلم أن تعيش حياة كريمة في كنف زوج يوفر لها كل أساليب العيش الرغيدة والرفاه « هي من مدينة تيارت اسمها ليندة »[2] وهي لا تفكر سوى في إيجاد رجل مناسب يملك من المال ما يجعله في نظر "ليندة" الزوج المثالي.

ارتسمت لنا هذه الشخصية على شكل شخصية لعوب، كل ما يهمها هو المال، فلم تكن مهتمة بالتعليم، وكان ذلك آخر اهتماماتها، وكانت الجامعة بالنسبة لها مجرد فرصة لها للعيش بحرية « هي تحب ممارسة الحياة، واستغلال الرجال لتحقيق ما تريد، هي تفكر في المال، في الوصول إلى الرجل الذي يخرجها من كل هذا دون فلسفة »[3] وكانت تستخدم جسدها كوسيلة للإطاحة واستمالة الرجال، فهي تظن أن بهذه الطريقة تستحوذ على كل ما تريد « ليندة الشقية رغم روحها المرحة، وجسدها الجميل، الذي تحرص على أن يكون دائما في مقدمة المشهد، هو السلاح الأول الذي تثير به لعاب الرجال »[4] فكانت تطيل السهر وتعود في ساعات متأخرة في الليل وهي تتمايل من السكر.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 82.

[2]– الرواية، ص 192.

[3]– الرواية، ص 200–201.

[4]– الرواية، ص 200–201.

تبدو شخصية "ليندة" في هذه الرواية من ذلك الصنف المتطلب الذي يحاول بأي ثمن تغيير الحياة التي كانت تعيشها، والتي لم يكن راضيا عنها، ونصادف هذا النوع من النساء في المجتمع، الصنف الذي يسعى للتحرر والاستقلال المادي، فهذه هي الحياة الكريمة بالنسبة لهن.

كانت هذه الشخصية أقل حضورا، حيث لم تساهم في تنامي الأحداث، حتى تكاد تقول أن وجودها من عدمها واحد، لكن من جهة أخرى هي تمثل عينة من المجتمع، وهي من الفئة التي لا تعنيها التقاليد، وبالتالي لا تميل نحو الاستكانة والخضوع، وليندة كانت واثقة من نفسها « وكانت من ذلك النوع من النساء اللواتي يثقن في ذكائهن حد البلاهة »[1] أما مصيرها فلقد كان سيئا، إذ تعرضت للخداع والاغتصاب ذات يوم مما دفع بها إلى محاولة الانتحار، فثقتها العمياء بنفسها كانت السبب في وقوعها في الفخ كالحمقاء، فكانت نهاية أحلامها أن اصطدمت بواقع مرير.

شريفة:

قدم لنا مفتي شخصية شريفة كنموذج للمرأة التقليدية بكل تفاصيلها « شريفة كانت محجبة ومتدينة شيئا ما »[2] فهي كانت تماما عكس ليندة المتحررة، فهي كانت راضخة للمسار الذي خُطط ورُسم لها من طرف أهلها، وهي كانت قانعة راضية بما فُرض عليها « كل هذه الصور كانت مفروضة عليها، لقد كانت مخطوبة لابن عمها البقال، والذي فرض عليها الحجاب حتى تستطيع تكملة تعليمها »[3].

كانت شريفة مثال المرأة التقية، وكانت معتزة بنمط حياتها ذاك، ولا تريد أن تكون عكس ذلك « كانت شريفة تعيش في عالم صمتها الكبير، منطوية على ذاتها، ولا تظهر من شخصيتها إلا القليل »[4] هذا النمط من الشخوص نجده طغى على عنصر الخضوع والاستكانة، ولا يصدر عنه إلا كل ما هو إيجابي، ويوحي بالتدين، والسير في طريق العبادة، وحفظ الكثير من الآيات والسور القرآنية، فقد كانت تقدم محاضرات في مسجد الجامعة، فشريفة مثلت نموذج الواعظة المرشدة الحسنة، وهذه الفئة من الشخصيات لا تساهم في في تنامي الأحداث، فهي تسير وفق

[1]- نفسه، ص 202.

[2]- نفسه، ص 192.

[3]- نفسه، ص 192-193.

[4]- نفسه، ص 204.

خطوات معينة، وكانت تجيد إخفاء نوازعها وميولاتها، فلم تكن تُظهر ما تحب وما لا تحب، كانت راضية بحياتها، ولم تحاول تغييرها.

كان مصير شريفة في الرواية الزواج بابن عمها البقال، ولم يصف لنا السارد كيف كانت ردة فعلها، فهو فقط نقل إلينا الأخبار. تبدو هذه الشخصية كذلك أحد النماذج الكثيرة التي نصادفها في الحياة اليومية، وكأن شخصيتي ليندة وشريفة كانتا متناقضتين بالمعنى الحرفي للكلمة، وهاتان العينتان نصادفهما كثيرا، ورغم أنهما يمثلان نموذجا حيا في الواقع إلا أنهما لم يضيفا للرواية شيئا، سوى تلك الرؤية التي تمثل السلبي والإيجابي.

سمسم:

هذه الشخصية التي كانت مقدمة إلينا من طرف القاتل فهو من عرفنا بها، حيث صادفها في ملهى ليلي برياض الفتح « أخذتُ مكاني بالقرب من واحدة كانت تضع باروكة على رأسها، وتكبرني حسب هيئتها الشكلية بعقد بأكمله »[1] السارد لم يحدد أوصافها الخارجية كما هي بل اعتمد على الإيحاء إليها مُوضّحا أنها شخصية متوسطة العمر، ويستخدم السارد هذا النوع من الشخصيات المساعدة إن صح القول، ليبين لنا جانبا مهما في شخصيته باستعانته هنا بسمسم، وبهذا يسلط الضوء على الشخصية الرئيسية "القاتل" وهذا عن طريق إبراز تفاعله ولتساعده في كشف آرائه ، وربما يستخدمها كي يخلق لدى القارئ إحساسا بتعدد الشخصيات، وتفيد المؤلف « لأنه يلتقطها بسهولة من الحياة ويرسمها بلمسة واحدة، ولا تحتاج منه إلى كثير عناء في ذلك، وقد يجد القارئ أيضا فيها فائدة لأنها تذكره ببعض معارفه »[2].

تكمن مكانة هذه الشخصية في إظهار فكرة واحدة رئيسية، وهي رغبة القاتل في قتلها أقوى من رغبته بها، هذا يبين لنا أن القاتل لو خُيِّرَ بين القتل والجنس لاختار الأول والدليل قوله: « ربما أن أضع يدي الخشنتين على رقبتها الرقيقة، وأضعها بقوة غريبة فأُخمد أنفاسها في تلك اللحظة، هي أكبر من لذة مجامعتها دون شك »[3]، وجل ما ذكره أنها لم تكن راضية عن حياتها

[1]– الرواية، ص 40.

[2]– فريال كامل سماحة، رسم الشخصيات في روايات حنا مينه، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط1، 1991، ص 28.

[3]– الرواية، ص 41–42.

التعيسة كومس، حيث كانت دائمة التذمر والشكوى، وفكرة قتلها راودته أكثر من مرة، لكنه لم يُقدم على فعلها لسبب حتى هو لا يدركه « مرات تثيرني للفعل، ومرات تستثير القاتل في »[1].

هذه الشخصية كان وجودها في العمل لغرض تسليط الضوء على شخصية القاتل، فمن خلالها عرفنا بعض الأمور التي تخصه.

نلاحظ تغييبا للشخصيات المرجعية في هذه الرواية، كالشخصية التاريخية والأسطورية، التي هي إحالات مرجعية، فاختيار الكاتب لشخصياته مبني على الفهم العميق للعلاقات التي على أساسها يتشكل النموذج للشخصية، فهو يحرص على استحضار نماذج تجذب القارئ، وهذه الشخصيات المرجعية تحث القارئ على البحث لتفكيك الرواية وفهمها، وفهم مقاصد المؤلف من خلالها، وهذا ما غاب في هذه الرواية، وبالتالي نلاحظ تغليبا لفئة الشخصيات الاجتماعية، فكما رأينا معظم إن لم نقل كل شخصيات الرواية هي شخصيات اجتماعية تحمل من الخصائص ما يجعلها شخصيات واقعية، فمن خلالها، ومن خلال العلاقات المبنية بينها وصراعاتها، نتعرف على ثنائيات كثيرة موجودة في الواقع كالخير والشر، الحياة والموت، الحب والكراهية...

وهذا الاتجاه الذي سلكه الروائي في رسم شخصياته وعالمه الروائي، يجعل القارئ يظن أن أحداث الرواية مستمدة من الواقع وجرت فعلا، وأن هذه الشخصيات موجودة فعلا، فمفتي ألغى الحدود بين الواقع والمتخيل في ذهن المتلقي، من خلال شخصياته التي لها سمة الواقعية البحتة، التي ترتبط بالبعد الواقعي، وهذه الخدعة الفنية إن صح القول يلجأ إليها الروائي، لتصبح شخصياته في العملية السردية على درجة عالية من الجاذبية للقارئ، فيشعر بها تؤدي الأحداث وتتحرك في الرواية وكأنها متماثلة أمامه، وذلك ما يمنحها مكانا فعالا فيجعل لها صفات وملامح ومكانة في المجتمع، ويمنحها اسما نتعرف عليها من خلاله، ويجعل لها أحداثا تسير عليها وشخصيات أخرى تتبني بينها علاقات تسير بدورها عجلة السرد في الرواية.

والروائي لاشك يريد أن يبث إلينا رؤى خاصة من خلال شخصياته، كما يعرفنا من خلالها على أفكار وإيديولوجيات تفصح أحيانا عن رؤية الراوي نفسها، أما صيغة أوطريقة مفتي في بناء شخصياته ورسم بطاقتها الدلالية، فهو يخرج عن طريقة السرد الكلاسيكي الذي يعرفنا بالشخصية

[1]– المصدر نفسه، ص 52–53.

منذ البداية معرفة كلية، ويترك المجال لصورة الشخصية بالنمو بنمو فعل السرد، فيمنح القارئ مجال استخلاص المعلومات التي تخص الشخصيات لنفسه، فالروائي يتعامل معها على أساس أنها كائنات واقعية تحمل دلالات توحي كذلك بالواقعية بعيدا عن المتخيل ، عكس الشخصيات الغامضة مثلا التي تدخل القارئ في متاهات كثيرة، وتجعله يلج عوالم لم يكن يتوقع أن يلجها، فالغموض يحفز القارئ ويجعله يجتهد للكشف عن كل ما يحيط الشخصية من غموض.

ومنح الشخصيات كل هذه البساطة والوضوح تجعلها خالية من الدلالات والرؤى، فهي تخضع لصراعات الواقع وأزماته، وهذا ما يبعد عنها طاقة الإيحائية والمعاني العميقة، فمن المؤكد أن صانع هذه الشخصيات هو الروائي، وحتى وإن كانت واقعية فلابد أن يمنحها بعضا من أفكاره هو، فيضيف إليها أشياء « فالكاتب الروائي يختار ما يريد، واعتمادا على هذه الأمجاد يشرع في عمله وخياله في أوج قوته »[1]، وكل ذلك مرتبط بمدى قدرات الروائي ألإبداعية فهو من يشكل الشخصية بإطلاق العنان لمخيلته، لذلك ليس عليه أن يقدم الشخصية جاهزة للمتلقي، بل ينبغي أن يقوم بذلك تدريجيا، فيتركها تتكشف رويدا رويدا مع الأحداث.

[1]– بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 28.

خاتمة

خاتمة

نصل في آخر بحثنا هذا إلى أن رواية اختلاط المواسم إنبنت على إستراتيجية سردية معقدة، لذلك من غير المعقول الجزم بالوصول إلى نتائج حتمية نهائية، لربما فتحنا بدراستنا هذه آفاقا جديدة تنطلق منها الأبحاث القادمة المهتمة بدراسة الرواية.

قادنا بحثنا إلى تفكيك البنية الداخلية المُشكلة للخطاب الروائي في رواية اختلاط المواسم، لغرض الكشف عن المواطن الفنية والجمالية فيها، ثم ما يمكن استخلاصه كحصيلة عامة حول بنية الكتابة الروائية عند بشير مفتي، وهذه النقاط أهم ما توصلنا إليه:

- امتزجت العناصر الجزئية في هذه الرواية لتنتج نسيجا سرديا خاصا، يميزها عن غيرها من الأعمال الروائية بحيث حرص الكاتب على إشراك القارئ في عملية البناء السردي باعتباره _القارئ_ عنصرا ضمن العملية الإبداعية فمهمة التفكيك خاصة به، تجعله يصل إلى عمق العمل والكشف عن جماليته.
- يظهر في الرواية الاهتمام البالغ بعنصر الزمن، حيث وظّف الكاتب أغلب التقنيات الزمنية ببراعة مما شكل بناءً زمنيا اتسم بالتلاعب الزمني الذي جعل الرواية تخلق نوعا من الإثارة والتشويق، حتى أن الامتزاج الحاصل بين الأزمنة الحاضرة والماضية والمستقبلية، جعل الحدود الفاصلة بينها غير موجودة، لتصبح السابقة لاحقة واللاحقة سابقة في جو يجعل القارئ في تساؤل مستمر حتى نهاية الرواية.
- تميّزت الرواية بتنوع وتعدد الأصوات الساردة، إذ جعل مفتي شخصياته تطرح آراءها ومشاكلها وتعبر عن وجهات نظرها بكل أريحية ، لذلك كان بناء الشخصية متميزا باكتمالها الدلالي التدريجي، فنجد الشخصية الروائية هنا تشكل علامات جزئية تتراكم عبر صفحات النص وتتنامى ملامحها عبر الفصول الأربعة للرواية.
- كما أن الشخصية في الرواية تشكل صورة اجتماعية للواقع الجزائري في فترة التسعينات، وظّف فيها مفتي الشخصية الاجتماعية ليعبر عن صورة المثقف الحالي في مجتمع لا يعترف بالحريات الفردية، التعبيرية، الفكرية، والسياسية، ثم صورة المرأة المحصورة بين ما

يفرضه الواقع الاجتماعي، وبين ما تخلقه من مبادئ وقيم تؤمن بها، كما وظّف تقنية الشخصيات الحروف والشخصيات المجازية وهي خاصية حكائية، تطرق بها الروائي بعض الطابوهات الخطيرة كالواقع السياسي في تلك الفترة.

- طرح مفتي في طيات الرواية إشكاليات جوهرية في حياة ألإنسان يعرض فيها نوعا من التفسير الفلسفي حول مسائل عدة: مسألة الحرية، المسؤولية، الحب، الموت، التحرر، الإيمان...

تفتح الرواية آفاقا لتساؤلات ونقاشات تخص زوايا أخرى يمكن أن تكون منطلقا لدراسات جديدة، علما أن هذه الرواية تمثل آخر ما كتبه "مفتي"،فالبداية كانت غامضة ونهايتها غير متوقعة، فتركيبتها تفتح المجال لتساؤلات عدة. هكذا نقول أن رواية "اختلاط المواسم" مثلت أنموذج الرواية الجزائرية المعاصرة، من حيث البناء الفني والتركيبي والدلالي، تجاوزت بذلك جل التقنيات التقليدية في الكتابة الروائية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم برواية حفص.

المصادر:

1- بشير مفتي، إختلاط المواسم، منشورات ضفاف، منشورات الإختلاف، بيروت-لبنان، ط1، 2019.

2- أبوليوس لوكيوس، الحمار الذهبي أو (التحولات) تر: عمار الجلاصي.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، ج7، بيروت-لبنان، ط1، 1997.

2-القاموس المحيط، الفيروزأبادي، مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط8، 2005.

3- قاموس المعاني، (فاروق)، ت5-12-2015، موقع واي باك ميشن.

4-ابن دريد، جمهرة اللغة، ج2، ط1، 1987.

المراجع بالعربية:

1-الخطيب محمد، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط1، 1981.

2-العيد يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.

3-الكردي عبد الرحيم، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة-مصر، ط1، 2006.

4-الميلود عثماني، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990.

5-الورقي سعيد، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعارف الجامعية، مصر، د ط، 1997.

6-بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، الناشر الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.

7-بلخامسة كريمة، تحليل الخطاب الروائي في رواية "نجمة" ل "كاتب ياسين"، دار الأمل، ط 2016، 2014.

8-بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، بيروت- لبنان، ط1، 2008.

9-بوشوشة بن جمعة، التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005.

10- بوشوشة بن جمعة، الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر للنشر، ط1، 1988.

11- بوعزة محمد، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2010.

12- جماعة من الباحثين، جماليات المكان، عيون المقالات، ص-ب 10958 باندونغ، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988.

13- خلف سليمان بسام، الحوار في في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

14- سليمان ميساء الإبراهيمي، البنية السردية في كاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق-سوريا، د ط، 2001.

15- صلاح صالح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2003.

16- علي المخلف حسن، التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر-الدوحة، ط1، 2010.

17- فكري محمد الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

18- قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة في ثلاثينية نجيب محفوظ)، سلسلة إبداع المرأة، القاهرة- مصر، د ط، 1978.

19- كامل سماحة فريال، رسم الشخصيات في روايات "حنا مينة"، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

20- لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الإجتماعي، دار الثقافة، د ط، 1985.

21- لحميداني حميد، بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1، 1991.

22- لحميداني حميد، بنية النص السردي من نظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 1991.

23- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، د ط، 1923-1990.

24- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005.

25- يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997.

26- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت-لبنان، ط4، 2005.

27- موسى بسام قطوس، سيمياء العنوان، المكتبة الوطنية، عمان- الأردن، ط1، 2001

28- يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2015.

المراجع المترجمة:

1-باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، د ط، 1986.

2-بارت رولان، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب، الرباط-المغرب، ط1، 1992.

3-باشلار غاستون، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط3، 1992.

4-باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984.

5-بوتور ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

6-تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط-المغرب، ط1، 1992.

7-جينيت جيرار، حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الأدبي"، اتحاد كتاب المغرب، الرباط-المغرب، ط1، 1992.

8-جينيت جيرار، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: مجموعة من الأساتذة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1996.

9-جينيت جيرار، خطاب الحكاية بحث في المناهج، تر: معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر علي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

10- ريكارد جان، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجيهم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، د ط، 1977.

11- زوسكيند باتريك، عن الحب والموت، تر: نبيل الحفار، دار المدى، بيروت-لبنان، ط1، 2017.

12- الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط- المغرب، ط1، 1982.

13- فلسفة ريكور بول، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1999.

14- لوبوك بيرسي، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

15- لوتمان يوري، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، دار عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 1988.

16- ماتز جيسي، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

17- مانفريد يان، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للنشر والتوزيع، سورية-دمشق، ط1، 2011.

18- هامون فيليب، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيج بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية-سوريا، ط1، 2013.

19- ولفغانغ كايزر، من حكى الرواية، تر: محمد أسويرتي، ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد".

المجلات:

1- الهادي محمد المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلّة عالم الفكر، المجلّد 28، ع 1، 1991.

2-أوراس سلمان كعيد السلامي، الشخصية وتماثلاتها في رواية "بقاب صور" لحنا مينه، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة القاسم الخضراء، العدد 33، 2017.

3-أوعسري حسين، سيميائية الشخصيات الروائية، مجلة عود الندى، الناشر: عدلي الهواري، العدد94، المغرب، 2014.

4-إراتني سامية، نشرية صالون الجزائر الدولي ال 23 للكتاب، سيلا نيوز، العدد 09ن 2018.

5-حسين طه الحضرمي، عتبات النص الروائي في روايات "أحمد باكثير"، مجلة التواصل، ع 26

6-بعيطيش يحيى، خصائص الفعل السردي في الرواية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، العدد8.

7-خطاب عبد الحميد، إشكالية المكان والزمن في الفكر الإسلامي، مجلة المبرز، العدد 13، نؤسسة الأيام للنشر والإشهار والتوزيع، بوزريعة.

8-مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر(التأسيس والتأصيل)، مجلة المخبر، العدد 02، 2005.

المقالات ومواقع الإنترنيت:

1- بن علي لونيس، الرواية وسيكولوجيا الشر، Ultrazصوت، https://www-ultrasawt.cou.

2- بن يحيى شادية، الرواية الجزائرية ومتغيرات الواقع، منتدى ديوان العرب، https :www.diwanalarab.com.

3- تعيلب إبراهيم، شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر (شعر الشرقية أنموذجا)، http//adabe.

4- جميل حمداوي، الرواية البوليفونية أو الرواية متعددة الأصوات، 2012/03/08 https://www.alukah.net.

5- غشير سامية، دلائلية الموت ورمزيته في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، الحوار المتمدن، 2018/03/26.www.m.ahewar.org.

6- فاضل جهاد، حوار مع الروائي الجزائري "واسيني الأعرج"، مكتب الرياض، بيروت-لبنان، https//www.26spt.net/newsweetaricle.php.

7- نصيرة زوزو، الصيغة السردية وآليات اشتغالها، منتدى معمري للعلوم، الإثنين 11 يناير 2010، Revues.univ-biskra.dz.

ملحق

الروائي "بشير مفتي":

بشير مفتي كاتب روائي وصحفي جزائري، ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، «عمل في الصحافة حيث كتب في نهاية ثمانينات القرن العشرين في جردية الحدث الجزائرية، كما أشرف على ملحق الأثر لجريدة الجزائر نيو لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافية، كحصة مقامات، إلى جانب هذا عمل مراسلا من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، وكاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة النهار اللبنانية، وبالشرق الجزائرية، وهو أحد المشريفين على منشورات الإختلاف بالجزائر»[1].

له مجموعة قصصية تتضمن ثلاثة أعمال هي:

- "أمطار الليل" 1992 الجزائر.
- "الظل والغياب" منشورات الجاحظية 1995 الجزائر.
- "شتاء لكل الأزمنة" منشورات الإختلاف 2004.

وفيما يخص أعماله الروائية المنشورة هي عشرة أعمال:

- "المراسيم والجنائز" 1998 الجزائر.
- "أرخبيل الذباب" منشورات البرزخ الجزائر 2000.
- "شاهد العتمة" منشورات البرزخ الجزائر 2002.
- "بخور السراب" منشورات الإختلاف الجزائر 2004. ثم منشورات الحوار سوريا 2005.
- "أشجار القيامة" طبعة مشتركة، منشورات الإختلاف الدار العربية للعلوم 2006.
- "خرائط لشهوة الليل" طبعة مشتركة الإختلاف والدار العربية للعلوم 2008.
- "دمية النار" طبعة مشتركة منسورات الإختلاف والدار العربية للعلوم 2010، وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر الأدبية دورة 2012.
- "أشباح المدينة المقتولة" طبعة مشتركة منشورات الإختلاف ومنشورات ضفاف 2012.

[1]-

- . "غرفة الذكريات" طبعة مشتركة منشورات الإختلاف ومنشورات ضفاف 2014، "لعبة السعادة" طبعة مشتركة منشورات الإختلاف ومنشورات ضفاف 2016.

وفيما يخص الروايات المترجمة للفرنسية نجد له ثلاثة أعمال

- "المراسيم والجنائز" (Cérémonies et Funérailles) ترجمة مرزاق قيتارة منشورات الإختلاف 2002.
- "شاهد العتمة" (Le Témoin des Ténèbres) ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس 2002.
- "أرخبيل الذباب" (L'Archipel des mouches) ترجمة وردة حموش منشورات لوب فرنسا Edition L'aube et Barzakh 2003.

أما فيما يخص الأعمال السردية التي شارك فيها مع روائيين آخرين:

- "الجزائر معبر الضوء": كتاب جماعي بثلاث لغات عربي، فرنسي، إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ.
- "القائ المثالي": كتاب جماعي منشورات ميت سان نازار فرنسا

كما نشر مجموعة مقالات نقدية بعنوان "سيرة طائر الليل" طبعة مشتركة منشورات الإخلاف ومنشورات ضفاف 2013.

وآخر أعماله الروائية تتمثل في رواية "اختلاط المواسم الصادرة سنة 2019 منشورات الإخلاف.

دلالة العنوان في رواية "اختلاط المواسم":

إن المُتأمل في هندسة عنوان هذه الرواية، يلاحظ أنه يثير الكثير من التساؤلات لدى المتلقي، فهو عنوان مباشر لا يوحي إلى أي دلالة جاهزة في ذهن المتلقي بل إلى دلالات كثيرة.

"اختلاط المواسم" عبارة عن جملة إسمية مُكونة من كلمتين اختلاط التي توحي إلى المزج بين شيئين أو أكثر، و"مواسم" التي توحي بدورها إلى عدة أمور، فالمواسم في الواقع أربعة تتعاقب فيما بينها واحدة تلو الأخرى، فهل يا ترى يمكن للمواسم أن تختلط؟ هذا ما سنكتشفه بعد دراستنا للعنوان.

شحن "مفتي" عنوان روايته بالكثير من الدلالات المكثفة، بحيث يمكن تأويله إلى أشياء كثيرة، فكون الرواية تحمل أربعة فصول تتطابق مع فصول السنة الأربعة كذلك، وأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ بعد قراءته لهذا العنوان ولنص الرواية، كيف اختلطت وتمازجت مصائر هذه الشخصيات الأربعة –التي هي محور الموضوع– فيما بينها، وكيف تلاقت وإشتركت مع بعضها البعض عن طريق الشخصية "سميرة قطاش"، كما قد يوحي هذا العنوان الذي هو العنوان الرئيسي، إلى مواسم كثيرة في النص تعالقت فيما بينها لتتبع هذا الاختلاط كالحب والكراهية، الخيانة والموت والانتقام، الخير والشر، فامتزاج هذه العناصر هو ما شكل هذه البنية النصية التي مزج فيها الروائي عدة أفكار وأيديولوجيات.

يعد هذا الخلط بين الموجب والسالب، بين قمة السعادة وحضيض اليأس، العنصر الذي أنجب نصا اختلطت فيه المواسم بالفعل، فبين شتاء عاصف لحياة وظروف الشخصيات، وبين صيف حارق بحرارة الحب الممزوج الانتقام وبين ربيع تفتحت فيه آمال ولاحت فيه حلاوة الحياة، وخريف تساقطت فيه كل الآمال والأحلام بمستقبل زاهر، خريف كتب نهاية كل شخصية من الشخصيات وحدد نهايتها.

أما العنوان الفرعي "وليمة القتل الكبرى" الذي هو مأخوذ من العنوان الرئيسي « ويأتي بعده لتكملة المعنى »[2]، فهو أقرب إلى نص الرواية مقارنة مع العنوان الرئيسي، فهو يحمل مباشرة دلالة المتن، ويتألف العنوان الفرعي من ثلاث كلمات: وليمة وتوحي هذه الكلمة إلى وجود طعام لجمع أو لدعوة، وهذا يدل لى وجود وليمة في الرواية، لكن يا ترى وليمة ماذا؟ الكلمة الثانية لهذا العنوان تجيب على هذا السؤال، وهي القتل: والوقوف على المعنى الثاني للكلمة يشير إلى أن هناك وليمة قتل في الرواية، وعند قراءتنا للنص الروائي نجد حصيلة القتلى فيها كبيرة، لهذا السبب سماها "وليمة القتل الكبرى"، وبدخول الكلمة الثالثة كبرى، يتأكد ما قلناه سابقا، فالوليمة كانت كبيرة فعلا.

رغم استقلالية العناوين عن المتن إلا أنها مرتبطة بها ارتباطا وثيقا، فكل العناوين تقول شيئا عن النص وإن كان بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فالقارئ حينما يتوجه لقراءة عمل أدبي ما، فهو يبدأ بالعنوان « لأن بنية العنوان دائما ما تمتلك القدرة على الحكم الجمالي على النص، إذ تشبه القطرة التي تلخص كل صفات المحيط، والشجرة التي تختزن صفات الغابة »[3]فهو حامل للتأويلات والدلالات الموحية المكثفة التي تنكشف حال ولوج النص الروائي.

ملخص الرواية:

تدور أحداث رواية "اختلاط المواسم" أو "وليمة القتل الكبرى" لبشير مفتي حول التقاء مصائر أربع شخصيات تشتبك مصائرها ببعضها البعض، والتي جرت أحداثها بين العاصمة وتيزي وزو، وتحكي الرواية عن فئة من الشبان الذين يعيشون حالة صراع دائم في مجتمع يعج بالزيف والتمزق الداخلي، تبتدئُ الرواية بشخصية "القاتل" الذي يعيش حياة مختلفة عن باقي البشر العاديين، بحيث يتفطن في سن مبكرة ميوله الإجرامية يكتشف مبكرا أنه مسكون بقوة خفية تدفعه إلى القتل والاستمتاع بذلك الفعل، وفي تلك الأثناء التي تعيش البلاد وضعا أمنيا غير مستقر بسبب جماعات الإرهاب يقرر "القاتل" الانضمام إلى فرقة تسمى "فرقة الموت" للتصدي للإرهابيين الذين راحوا يمارسون أشنع جرائم القتل، فيصبح بذلك قاتلا محترفا، وبعد انتشار الأمن والاستقرار مجدد

[2]– محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلّة عالم الفكر، المجلّد 28، ع 1، 1991، ص 457.

[3]– إبراهيم تعيلب، شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر (شعر الشرقية أنموذجا)، http//adabe.

في البلاد يُحال إلى التقاعد، فيتحول إلى حياة السهر والملاهي ليخفف عن نفسه وطأة الصراعات النفسية التي كان يعيشها، كونه توقف عن ممارسة أكثر شيء يحبه: القتل، وبعد هذا يعود إلى القتل تحت إمرة الضابط "ع"، ثم يكاد يُكشف أمرهما من قِبل الضابط هارون الذي كان يبحث حول "فرقة الموت"، فيقرر "القاتل" الهروب بعيدا إلى مدينة تيزي وزو ليبدأ حياة عادية هادئة بعيدا عن أجواء القتل.

يتعرف هناك على شابة اسمها "سميرة قطاش"، أستاذة جامعية تعيش بدورها حالة الشعور بالخواء، فتحكي له عن رغبتها في الموت، كونها فقدت رغبتها في الحياة، وهنا يدخل إلى العملية السردية "صادق سعيد" وصديقه "فاروق طيبي"، كانت "سميرة " مولعة بحب أستاذها "صادق" رغم علاقته ب "سارة حمادي". كانت حياة "صادق سعيد" مليئة بالمشاكل التي كانت تلاحقه دائما بسبب خطاباته السياسية القوية الجريئة، لينتهي به المطاف في مستشفى الأمراض النفسية بعد تخلي زوجته "سارة" عنه إثر اكتشافها للعلاقة التي كانت بينهما هو و"سميرة قطاش".

يدخل في الخط شخصية أخرى "فاروق طيبي" شاب بسيط من الريف تحديدا (المدية) صديق "صادق سعيد" الروحي الذي كان بدوره عاشقا ل "سميرة قطاش" حد الجنون، ومن شدة لحبه ل"سميرة" يعرض عليها الزواج عدة مرات لكنها تقابله بالرفض عدة مرات، فتعرض عليه الجسد دون القلب، وبعد محاولات يائسة منه لإقناعها بالارتباط به، يقرر أن يضع حدا لحياته، فيُقدم على الإنتحار. أما "سميرة" المثقفة الحالمة بمستقبل زاهر، والتي هربت إلى العاصمة لتدرس ولتكون لنفسها أفضل، لكن ما واجهته من تجارب حب كلها فاشلة جعلها تختار الإنتحار، إذ كانت ترى فيه خلاصها من حالة الألم والحزن اللذان كانت تشعر بهما، وبطلب منها يفعل "القاتل" ذلك، فيعطيها جرعة من السم لتغيب عن الحياة إلى الأبد، أما "القاتل" فيعود إلى حياته الطبيعية من جديد بعد تلقيه اتصالا من الضابط "ع"، طالبا منه أن يُحَّضر نفسه لأن هناك عمليات كثيرة سينفذها.

الفهرس

الفهـــــــــرس

شكر

إهداء

مقدمة.....**أ ب ت**

مدخل **3-10**

الفصل الأول: إستراتيجية الصيغة السردية في الرواية.

تمهيد..... 12

1-المفهوم الإصطلاحي للسرد 13-14

2-الصيغة السردية 14

- 2-1 الخطاب المسرود 16
- 2-2 الخطاب المنقول 16
- 2-3 الخطاب المعروض 16

3-مظاهر حضور السارد في الرواية (تعدد الأصوات الساردة)..... 18-20

4-توظيف الأسلوب البوليفوني 20-24

5-صيغة الخطاب المعروض 25-27

6-صيغة الخطاب المعروض الذاتي..... 27-29

7-الرؤية السردية..... 29-30

- 7- 1الرؤية من الخلف 30
- 7-2 الرؤية مع 30
- 7-3 الرؤية من الخارج. 31

الفصل الثاني: تفكيك النظام الزمني والمكاني

تمهيد **33**

1-مفهوم الزمن 34-36

2-المفارقات الزمنية 36-37

- 2-1 تقنية الإسترجاع 38-40
- 2-2 تقنية الإستباق 41-43
- 2-3 الديمومة 43
- 2-3-1 الخلاصة 44-45
- 2-3-2 الاستراحة 45-46
- 2-3-3 القطع 46-47
- 2-3-4 المشهد 48-51

تمهيد 54

1-مفهوم المكان 55-56

2-أهمية المكان 56-57

3-المكان في رواية اختلاط المواسم 58-59

4-المكان بين الانغلاق والانفتاح 59-60

4-1 الأماكن المغلقة 60-64

4-2 الأماكن المفتوحة 64-67

5-جمالية المكان في الرواية 67-68

الفصل الثالث: صورة الشخصية في رواية اختلاط المواسم

تقديم **70**

1-إشكالية مصطلح الشخصية الروائية..... 71-72

2-تصنيف الشخصيات دلاليا 72-73

- 2-1 المقياس الكمي..... 72
- 2-2 المقياس النوعي..... 72

3-أساليب تقديم الشخصيات في الرواية..... 73-74

4-الشخصية في الرواية 74

- فئة الشخصيات المرجعية..... 75
  - الشخصيات الواصلة..... 75
  - الشخصيات الاستذكارية 75
  - الشخصيات المجازية 75-81

5-الشخصية كعلامة 82-97

خاتمة 99-100

قائمة المصادر والمراجع..... 102-109

الملحق 111-115

فهرس المحتويات 117-119

ملخص

ملخص

إرتأينا أن نتناول في دراستنا هذه رواية "اختلاط المواسم"، أو "وليمة القتل الكبرى"، ل "بشير مفتي" من خلال العنوان الفرعي يمكن للقارئ أن يحزر موضوع الرواية، هي رواية جديدة قمنا باختيارها كونها لم تحظ بعد بدراسات نقدية، وكان موضوع بحثنا الموسوم "بنية الكتابة الروائية في رواية اختلاط المواسم"، بحيث حاولنا تفكيك بنية الكتابة الروائية عند هذا الروائي من خلال نظام الزمن والمكان وبنية الشخصيات، والصيغة السردية، ووصلنا في الأخير إلى أن الرواية تطرح بشدة فكرة صراع الأيديولوجيات والأفكار في المجتمع الجزائري، وترسم صورة واضحة المعالم عن خصوصيات الكتابة عند الروائي "بشير مفتي".

الكلمات المفتاحية: رواية، بنية، السرد، الأسلوب البوليفوني.

Abstract

In this present research, we have decided to analyze “Bachir Mofty’s” novel *‘The Mixing of Seasons’*, or what is referred to as “*The Fiest of the Major Murder*”. In this literary work in which readers may predict its salient content, is a recent novel that we have decided to tackle. The latter has been analyzed by very few scholars, hence our study, The Structure of the Fictional Writing in “The Mixing of Seasons” have explored the setting, time, as well as characters. In this sense, our analysis has depicted the fact that the author” Mofty” conveys the tension of different ideologies in the Algerian society. Besides, this study through which we have extracted our subject-matter from, has portrayed a blatant image of “Bachir Mofty’s” writing techniques.

Key words: Novel, Structure,Narrative, The bolivian method.

Résumé

Notre étude intitulée « La structuration de l’écriture romanesque dans le roman *Mélange des saisons ou le festin du grand crime* » consiste en une analyse structurale du temps, de l’espace, des personnages. La configuration de ces éléments dans cette oeuvre révèle avec pertinence l’idée des conflits idéologiques et met en relief les spécificités scripturales du romancier Bachir Mafti, ce que ne prélude pas le sous-titre de son dernier roman demeurant un terrain en friche. C’est pourquoi nous l’avons retenu comme corpus.

Mots clé : Roman, Structure, Récit, Le style Bolivien.