الصورة الروائية في رواية "من قتل أسعد المروري" للحبيب السايح المشهد الروائي نموذجا

The novel figure in " Who killed Assaad Al Merrouri " of Lehbib Sayeh; Narrative scene as model

د. سامية إدريس

جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية

ملخص: يهدف هذا المقال إلى دراسة الصورة الروائية، حيث سنتخذ منها وسيلة إجرائية، ومدخلا نطمح من خلاله إلى أن نفعل قراءة نقدية متماسكة لرواية "من قتل أسعد المروري" للروائي الجزائري لحبيب السايح، وبالنظر لصعوبة الإلمام بالصورة الروائية في كليتها، فقد ارتأينا أن نتوقف عند البنية المشهدية للرواية، وقد توصلنا إلى تحديد تقنيات المشهد الروائي في الحوار والوصف والملخص، وأظهر لنا التحليل نوعا من الأفلمة والنسج على منوال اللغة السينمائية في تشكيل الصور والمشاهد التي تعتمد على الجانب المرئي، دون إغفال الكثافة النفسية للشخصيات.

الكلمات المفاتيح: الصورة الروائية، المشهد السردي، الوصف، الحوار، الملخص.

Abstract : This article aims to study the novel figure. We use this concept as a procedural tool that helps us to activate a coherent critical reading of the novel "Who killed Assaad AL Merrouri" of the Algerian novelist Lehbib Sayeh. Given the difficulty to identify the novel figure in its entirety, we focus on the scenic structure of the novel. Therefore, we have come to define the narrative scene techniques in dialogue, description and summary. Analysis shows that the novel is based on the cinematic language method which depends on the visual aspect,-without ignoring the psychological density of the characters.

Keywords: Novel figure - Narrative scene - Description- Dialogue - Summar

لطالما أثارت "الصورة" بمعناها العام اهتمام البلاغيين والنقاد قديما وحديثا، وقد ازداد هذا الاهتمام حدّة وتوغلا مع ظهور استخدامات جديدة للمصطلح في عصر المعلوماتية، ومع تطور

تكنولوجيات الإعلام والاتصال، وهذا ما يجعل الاقتراب من مفهوم "الصورة" مهمة شاقة، فبأي معنى يمكننا الحديث عن الصورة الروائية؟ وفيما تكمن استخداماتها في النقد الروائي؟

يهدف هذا المقال إلى دراسة الصورة الروائية، حيث سنتخذ منها وسيلة إجرائية ومدخلا نطمح من خلاله أن نفعل قراءة نقدية متماسكة لرواية "من قتل أسعد المروري" للروائي الجزائري الحبيب السايح، وبالنظر إلى صعوبة الإلمام بالصورة الروائية في كليتها، فقد ارتأينا أن نخصص دراستنا لها على إحدى تجلياتها الجزئية، المتمثلة في "المشهد الروائي".

حول مفهوم الصورة الروائية

ترتبط الصورة في أذهاننا عادة بالمباحث البلاغية والأسلوبية التي تخصصت أكثر بمجال الشعر، فقلة من الباحثين ربطوا الصورة بمجال النثر وبالرواية تحديدا.

ورد في معجم المصطلحات الأدبية عن "الصورة" ما يلي:

"1) تمثيل "فيزيائي" لشخص أو حيوان أو شيء يرسم أو ينحت أو يصوّر بحيث يكون مرئيا.

2) الانطباع الذهني أو التشابه المتصور الذي تستدعيه كلمة أو عبارة أو جملة.

ويستطيع الكاتب أن يستخدم لغة بلاغية (من التشبيهات والاستعارات) ليخلق صورا لها من الحيوية مثل ما للحضور الواقعي للأشياء والأفكار نفسها. والصورة هي عنصر جوهري مميز، ومكوّن أساسي لكل النثر والشعر القائم على الخيال الإبداعي"[1].

يشير هذا التعريف إلى بعدين من أبعاد الصورة، فقد تكون شيئا ماديا متجسّدا أو صورة ذهنية ومعطى إدراكيا ونفسيا، والصورة الذهنية بدورها تأتي على عدة مستويات حيث "تحيل كلمة الصورة على التصوير والتمثيل والمحاكاة. ومن ثم، فالصورة هي التي تنقل لنا العالم إما بطريقة حرفية مباشرة وإما بطريقة فنية جمالية. أي: إن الصورة تلتقط ما له صلة بالواقع أو الممكن أو المستحيل. والآتي، أن الصورة قد تكون لغوية بيانية كما هو حال الصور البلاغية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية... وقد تكون صورة حسية بصرية أيقونية، أو عبارة عن أنساق سيميائية غير لفظية ، تتجسد بشكل جلي في الجسد والسينما والمسرح والفوتوغرافيا والحاسوب والكنيسية والميم... وغير ذلك من الأنساق الحسية المتعلقة بالموضة والطعام والعمران والأزياء والإشهار..."[2].

وبالعودة إلى الأدب، فإن تعامل القارئ مع الصورة يبدأ من خلال تحققها اللغوي، حيث تعتبر "نقلا فنيا، ومحاولة لتجسيد معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة"[3]، لكن هذا التحديد المبدئي

لا يسعفنا كثيرا في ضبط التداخل المفهومي الكبير بين "الصورة" والمصطلحات الأخرى التي نتقاطع معها في نفس الحقل الدلالي ضمن المجال الأدبي، "وربما بات تقليدا اليوم"، يشير الباحث شرف الدين ماجدولين، «معاودة التفكير في المقولات المولّدة لأنواع الصور، من قبيل "البيان"، و"الخيال"، و"التصوير اللغوي"، و"المحاكاة"... كما أضحى من الشائع في سياقي النظر والتحليل النقديين استعمال مقولات "الانعكاس" و"التمثيل" و"التعبير" و"التشخيص" المفضية كلها إلى إنتاج شتى الظلال المعنوية لمقولة الصورة"[4]، فضلا عما أثمرته جهود التأصيل في هذا الإطار، والتفاعل بين الدلالات التراثية والدلالات المعاصرة لمصطلح "الصورة"، على أن هذه الدلالات المعاصرة فاضت كثيرا عن المعطى اللغوي، إذ توسع مفهومها وتجاوز الأنماط البلاغية ، إذ "قد تخلو الصورة - بالمعنى الحديث - من المجاز أصلا، فتكون عبارة حقيقة الاستعمال ومع ذلك تشكل صورة دالة على خيال خصب"[5]، كما أنها توسعت لتضم المعطى المرئي والصور الفوتوغرافية والرقمية وغيرها من مستجدات "عصر الصورة"[6]، إذ يتوجب على دراسة الصورة الأدبية أن تأخذ كل هذه الأبعاد بعين الاعتبار، ومن هذا المنطلق تداخلت اللغة مع المعطى البصري في تشكيل الفهم النظري لطبيعة الصورة، "فهي الشكل البصري المعيّن بقدر ما هي المتخيّل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية"[7].

أمام هذا التراكم الكبير، من الضروري اختيار تصور نظري محدد نسبيّا لنستخلص منه أدوات إجرائية ناجعة لتحليل الخطاب الروائي، واستخراج طاقاته الإبداعية والفكرية الكامنة، وقد عثرنا على ضالتنا في جهود مدرسة تطوان المغربية.

تنتسب أولى محاولات التأسيس لمبحث الصورة الروائية في النقد الروائي العربي إلى مباحث "الصوراتية" أو "الصورلوجية" L'imagologie التي تطورت ضمن الأدب المقارن، وقد تم ابتداع الكلمة في القرن العشرين، وتداولتها النظرية الأدبية في الستينات من القرن الماضي للدلالة على الدراسات المقارنة حول صور الأجنبي، وفي نفس هذا الإطار يندرج كتاب "بناء الصورة في الرواية الاستعمارية؛ صورة المغرب في الرواية الإسبانية" لمحمد أنقار، فالكتاب دراسة في الأدب المقارن من جهة، ومن جهة أخرى، يعتبر دراسة رائدة ومؤسسة لحلقة تطوان في المغرب، والتي يتمثل مشروعها النقدي، حسب د. جميل حمداوي[8]، في ترسيخ مبحث الصورة في السرد عامة، وتطوير أساليب لمقاربة الصورة في الأجناس النثرية، وهي بذلك لا تكتفي بالبحث في صورة الآخر، كما لا تنحصر في الصورة البلاغية بالمفهوم الضيق للبلاغة، يقول مصطفى الورياغلي: "لم يكن اضطلاعنا بالبحث في مجال الصورة والتصوير في النقد الروائي والقصصي بالمغرب من باب الاهتمام بقضية نقدية جزئية أو تفصيل أسلوبي وبلاغي، بل تندرج ضمن مشروع نقدي يتطلع إلى الإسهام في تجديد نقد الرواية والقصة في النقد

العربي عموما"[9]. وسوف نعتمد في تحديدنا لمفهوم الصورة الروائية على ما توصلت إليه دراسة محمد أنقار السالفة الذكر في استقصائها لدلالات المصطلح وتطبيقاته المتعددة، فالصورة الروائية في حدودها العامة هي: "نقل لغوي لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة. وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية، ثرية في قوالبها ثراء فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتداداتها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية والأنتروبولوجية والإثنية، جمالية في وظائفها مثلما هي سائر صور البلاغة ومحسناتها، ثم هي حسية، وقبل كل ذلك، هي إفراز خيالي"[10].

يضيف الباحث إلى هذه الحدود العامة مجموعة من المحددات الإضافية للصورة الروائية تتلخص فيما يلي:

1. لا تتشكل الصورة الروائية إلا من خلال التصوير اللغوي الذي يشتغل بدوره بطريقة مخصوصة يمليها السياق الروائي، حيث نستشفها بفعل الوظائف التي تقوم بها داخل إطار السرد[11].
2. تخضع الصورة للشروط التكوينية للنوع الأدبي، وهو هنا الرواية، "فقوانين الصورة في الرواية وبنيتها ووظيفتها ليست هي نفسها في الشعر (...) وحقيقة الأمر أنه مثلما تمتاح الصورة الشعرية من معين الشعر، وتجسم ماهيته، وتئن تحت وطأة غموضه، وتمرح وفق إيقاع موسيقاه، وتسرح عبر متاهات رموزه، فإن الصورة الروائية بدورها في فضاء الجنس الروائي، وتتفاعل مع باقي مكوناته، وتواكب تفتحه على الأجناس الأخرى، ولا تني أبدا عن مسايرة التواءات العقدة وامتدادات المتن، ولا عن تشكلها وتجسّدها للمتلقي في آلاف الأوضاع والأحجام والمواقف والألوان، ثم لا يهم بعد ذلك، إن اتسمت بالشفافية، أو قدّمت في صيغة مباشرة"[12].
3. لا تتحقق الصورة الروائية إلا داخل النص، فهي "وجود ممتزج عضويا بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعين الذهني والنفسي اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي"[13]، وهي تكتسب ديناميتها من هذا النسق الإجمالي الذي تنخرط فيه ضمن العمل الروائي.

بعد أن يرصد محمد أنقار طبيعة الصورة الروائية، وعلاقتها بمجموعة من المكونات من لغة وموضوع وإيقاع درامي يحيل على مبدأ التوتر الذي يميّز الصورة، وعلاقتها بالفضاء في شقيه الزماني والمكاني، وبالشخصيات والأفعال (منطق الأحداث)، يوضح أن الصورة الروائية تتحقق عبر كل هذه المكونات، وبالتالي لا يمكن التوصل إليها إلا عبر مجموع الصور الجزئية، وباتخاذ هذه الكلية كنوع من الحدس أحيانا، معيارا للنقد يمكن أيضا أن نفرّق بين الصور المتوازنة والمترابطة والصور المختلة والمقحمة، وتقييم

العمل الروائي من هذه الناحية. ويتوصل الباحث، بعد التعريج على آراء ستيفن أولمان حول نفس الموضوع (الصورة في الرواية) ومناقشتها، واستلهام بعض مقولات نظرية التلقي عند ايزر، إلى وضع مفهوم "الصورة الروائية" ضمن الإطار النظري الذي يرتضيه "بالنظر إلى حدودها اللغوية والأدبية عامة، مع مراعاة بعض مقتضيات الجنس الروائي وأصول البلاغة والتلقي. وقد بدت الصورة الروائية من خلال تلك الحدود تشكيلا لغويا منغرسا في سياق المتن الروائي، متميزا بطابع تكويني من جراء اندغامه في مجموع المكونات النصية والدلالية، متجليا تارة في صيغة جزئية متناسقة، لكنها غير كاملة ولا منقطعة، وتارة أخرى في صيغ كلية مكثفة متبلورة أثناء وظيفة القراءة وبعدها"(14).

سنتخذ، إذن، من مصطلح "الصورة الروائية" وسيلة إجرائية ومدخلا نطمح من خلاله أن نفعل قراءة نقدية متماسكة لرواية "من قتل أسعد المروري" للروائي الجزائري الحبيب السايح، وبالنظر إلى صعوبة الإلمام بالصورة الروائية في كليتها، فقد ارتأينا أن نخصص دراستنا لها على إحدى تجلياتها الجزئية، حيث شدّ انتباهنا في هذه الرواية الأسلوب المغاير الذي كتبت به، أسلوب مغاير لما عهدناه عند الروائي نفسه، والذي يطالعنا في كل مرة بتجربة يحرص كل الحرص أن تكون منزاحة بقدر كبير عن التجارب السابقة بحيث لا يكرر نفسه، وأسلوب مغاير لنصوص روائيين آخرين كذلك.

2. مفهوم المشهد الروائي

نأى الروائي لحبيب السايح في رواية "من قتل أسعد المرّوري؟"، قدر ما استطاع، عن شحن اللغة الروائية بطاقات شعرية – على براعته في هذا الأمر – واصطنع بدلا من ذلك نوعا آخر من التصوير اللغوي، يطلق عليه الناقد عز الدين إسماعيل "التصوير السردي"، وما يتّيز به هذا النوع من التصوير هو قدرته على نقل الشيء إلينا متحركا ضمن مشهد. يقول: "إن التصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين "الصورة" اللغوية والصورة المرئية: إذ أمكن فيه التغلب على العنصر الزماني نهائيا (...) فالمشهد السينمائي أو القصصي، وإن كان زمانيا يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية، لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان، أي بنسقه الطبيعي الذي يتمثل في الامتداد والتتابع في اتجاه..."(15).

اتخذ د. محمد أنقار من هذه الفكرة سمة فارقة بين الصورة الروائية والصورة الشعرية، وتعمّق فيها أكثر بافتراض علاقة عضوية بين حدّي الفضاء، فـ"في الصورة الروائية "تتراكب" إذن أبعاد الفضاء وعناصره بصيغة لا تتكرر إلا في السرد الروائي، وفي هذه الحالة نظفر بصورة للزمن أو للمكان أو هما

معا مثلما يمكن الظفر بصور لسائر المكونات"[16]، وهذا ما سنعتمد عليه في استجلاء الصورة الروائية في أحد جوانبها المتمثلة في المشهد السردي.

قدمت لفظة "المشهد" إلى النقد الروائي من المسرح، وتعود جذورها إلى العهد اليوناني حيث كانت العروض المسرحية تقام في شكل مخصوص وتتفصل عبر مقاطع يتخللها نشيد الجوقة، إذ يراد من المشهد في المأساة الإغريقية "حوار مسرحيّ يدوم وقتا معينا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة"[17]، أما المشهد في لغة السينمائيين فهو "مجموعة من اللقطات تشكل جزءا من مقطع وليست كافية بحد ذاتها"[18]، حيث يتميز المشهد باستقلال نسبي لكنه يظل مرتبطا ببقية المشاهد التي تشكل المقطع أو الفصل، و"المشهد يعرف بوحدة أحداثه"[19]، وقد اكتسب مصطلح "المشهد" في السرديات معنى زمنيا، حيث استعمل في إطار دراسة الإيقاع السردي، وهو أحد سرعات السرد، ويتحقق "عندما يكون هناك تعادل بين المقطع السردي والمروي narrated الذي يمثله هذا المقطع (كما في "الحوار" مثلا)"[20]، فهو يعني عرض كلام الشخصيات كما هو، و"يطلق هذا المصطلح على مواضع القص المفصّل الذي قد ينطوي على الوصف المبأّر أو الحوار" ويقابله السرد الذي يتولاه السارد ويختص الأحداث غير المهمة، و"يتميز المشهد حسب "لنتفلت" (Lintvelt، 1981) بخصيصتين: الأولى تصوير الأحداث بتفاصيلها الكاملة ونقل خطاب الشخصيات بحذافيره. والثانية خلق وهم التمثيل على غرار النقل الحي لمقابلة في كرة القدم بواسطة شاهد عيان. ولما كان المشهد يجمع بين قص الأحداث وقص الأقوال فقد ميّز "لنتفلت" (نفسه) بين "مشهد الأحداث غير اللغوية" و"مشهد خطاب الشخصيات""[21]. هكذا يكون المشهد السردي أقرب إلى التعبير بالصور / حيث يشعر القارئ بانعدام واسطة بينه وبين ما يدور من أحداث في القصة، وهو يتمتع باستقلالية نسبية تسمح باقتطاعه عن بقية المشاهد وأنماط السرد الأخرى، إذ تتظافر مكوناته فيما بينها ضمن وحدة حدثية متعينة في المكان والزمان وفق تصميم معين تعكسه اختيارات الروائي المتعلقة بزاوية الرؤية والتبئير وغيرها. "إن ما تقدمه لنا فكرة المشهد السردي أولا، هي تلك النظرة الشمولية التي لا تغفل قيمة العناصر متجاورة في الحركة الواحدة (...) فالمشهد وحدة يحكمها إطار عام تنتظم فيه العناصر انتظام العناصر التصويرية في اللوحة"[22]. بصيغة أخرى، يتألف المشهد السردي من مجموع صور متحركة لكنه يشكل بدوره صورة مشهدية متكاملة بالنسبة للقارئ.

3. الفضاء العام لرواية "من قتل أسعد المروري؟"

يتمحور الفضاء العام لرواية "من قتل أسعد المروري" كما يدل عليه العنوان حول قضية مقتل أسعد المروري، أستاذ جامعي وممثل مسرحي وعضو في حزب الحركة الدمقراطية، حيث يُعثر على

جثته في مقر الحركة بعد خمسة أيام من اختفائه، وتبدأ التحقيقات التي كانت تتجاذبها فرضيتان، الفرضية الأولى تذهب إلى أن دافع الجريمة هو علاقة شذوذ جنسي بين الأستاذ والطالب سفيان العبوري، وفرضية ثانية ترى أن الجريمة ذات دوافع سياسية وأن قتله كان اغتيالا.

تجتهد الجهات الأمنية والقضائية لتثبيت الفرضية الأولى على ما شابها من ثغرات، في حين يقاوم أصدقاء وعائلة الفقيد هذه الفرضية، وينكر والد المتّهم تورطه في جريمة القتل.

أما الشخصية المحورية في الرواية، فهو رستم معاود، صحفي في جريدة القوس، وكاتب مسرحي كان سبق له أن ألّف المسرحية التي مثلها أسعد المروري، وحضرها رفقة صديقته الطبيبة الشرعية لطيفة منذور. يغطي رستم معاود خبر العثور على جثة أسعد المروري في مقر الحركة ويرسل في ذلك تقريرا للجريدة لكن الخبر يمنع من النشر من طرف مدير التحرير، ولا تتداوله الصحافة المكتوبة ولا غير المكتوبة، ويشرع رستم في إجراء تحقيقه الخاص حول القضية لمعرفة دوافع القتل الحقيقية وتحديد طبيعة الجريمة، فيما تنتشر الشائعات حول الشذوذ الجنسي للأستاذ أسعد المروري في الأوساط الشعبية. يجري رستم معاود عدة لقاءات ومقابلات مع رفقاء الفقيد في الحزب منهم توفيق بوختانة وسليم مكتوب بمناسبة حفل الاستقبال الذي أقيم لذكرى الفقيد، ويقابل قادر مسؤول التنسيقية الوطنية للتغيير والديمقراطية في مناسبة أخرى غير الندوة الصحفية التي ترأسها وحضرها رستم دون أن يطرح أسئلة خلالها، كما التقى السيدة خليدة مولى القبة أرملة الفقيد، ومع قائمة من الشخصيات وأرقام الهواتف التي زودتها به صديقته لطيفة من مصادرها الخاصة، ومنها الأستاذ بمعهد البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ناصر موهوب حيث كان المروري يعمل أستاذا مشاركا، ووالدة سفيان العبوري، والمنحرف بيقا الذي كان على علاقة سابقة بسفيان العبوري، وعون الأمن لدى متعامل الهاتف النقال الذي سرب له مقابل مبلغ من المال لائحة باتصالات المتهم وتتضمن اتصالين بالضحية يوم مقتله نفى أن يكون أجرى ثانيها، كما تتاح له تسريبات من تقرير لطيفة بصفتها الطبيبة الشرعية التي شرحت الجثة، ويصله ملف يتضمن اعترافات سفيان العبوري بعد القبض عليه بتهمة قتل الأستاذ، يزوده به زوج أخته مفتش الشرطة القضائية معمر حيمون، ومنه يحصل على رقم والده فيلتقي به ويستمع منه كذلك، ويطلع على صور تحمل إضافات مهمة للقضية منها صورة الجثة التي التقطها مصور الجريدة عثمان مزهور من مسرح الجريمة، حيث اكتشف بها بقعة داكنة في حوض الضحية تم اغفال ذكرها في تقرير الطب الشرعي، وصورة أخرى ابتاعها من مخبر سابق هو حسني عارف، يقطن مقابل مقر الحركة وقد التقط ابنه صورة لسيارة بأربعة أشخاص كانت تداوم على الركن على مقربة من العمارة أياما قبل اختفاء الأستاذ أسعد المروري، واكتشاف ترقيمها غير المرخص.

ويلتقي بوساطة من لطيفة رجل دائرة الأمن والاستعلامات مراد، ويعرف أن مصادر لطيفة الخاصة لا تعدو أن تكون زوجها السابق رحيم المرزوقي، ويأتي موعد المحاكمة في الخامس من ديسمبر 2011، ويتم الاستماع للشهود بما فيهم الطبيبة الشرعية، وينكر المتهم اعترافاته تحت التعذيب وينادي ببراءته من القتل، وتستأنف في الجلسة الثانية مرافعات المحامين لتلقي الضوء على مواضع اللبس والثغرات الكثيرة في ملف القضية، والاحتمالات الأخرى التي تمّ تجاهلها أثناء التحقيق، ويتدخل وكيل الجمهورية الذي يطالب بالسجن المؤبد، ليصدر الحكم بإدانة سفيان العبوري بعشرين سنة سجنا.

يخرج الجميع من المحكمة مفجوعا يائسا، أرملة الفقيد وقد شوّهت سمعته ولطخت ذكراه، ووالد سفيان الذي يندد بجعل ابنه كبش فداء في هذه القضية. يدخل رستم معاود في حالة إحباط شديد بسبب عجزه عن حل لغز هذه القضية، والتوصل إلى معرفة القاتل الحقيقي والأسباب الحقيقية للقتل، لكنه يجد في لطيفة تسلية عن مشاعره تلك، وتنتهي الرواية على احتفالهما بعيد ميلادها الأربعين.

خلافا لما نتوقعه من أجوبة عن السؤال الذي طرحه العنوان، فإننا نخرج من تفاصيل وملابسات القصة التي تتضمنها الرواية أكثر حيرة، حول الهوية الحقيقية للقاتل، والأهم من ذلك، حول طبيعة الجريمة والأسباب الحقيقية للقتل العنيف الذي تعرض له أسعد المروري.

يتضح لنا أننا أمام رواية تتوفر من حيث موضوعها على العناصر التي تتوفر عليها الرواية البوليسية، حيث تتضمن جريمة قتل وشرطة وتحقيقات ومحاكمة، وما إلى ذلك، لكن من الصعب البتّ في تصنيفها ضمن هذا النوع الروائي، على أن الحس البوليسي فيها حاضر بقوة، سواء على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل، حيث اختار الروائي بنية سردية متميزة، تشدّ القارئ على إيقاع منتظم، وتبقيه متابعا للأحداث دون أن يفضي ذلك بالضرورة إلى حل نهائي قد يستقر له. وما يهمنا في هذا المقال هو الوقوف على الصورة الروائية من خلال المشهدي السردي الذي وظفه الروائي بتحكم كبير.

4. المشهد الروائي وخصوصية السارد - الشخصية

يتولى السرد في الرواية الشخصية المحورية نفسها، والمعلومات التي يقدمها لنا محدودة بحدود وعيه الخاص، أي أننا أمام "رؤية مع"، وتبئير داخل مثبت على شخصية رستم معاود، حيث تمرّ المعلومة السردية إلى القارئ من خلال عينيه، وسمعه، وإدراكه وذاكرته وعواطفه، وبتعبير جيرار جنيت، نحن أمام سارد داخل حكائي جواني الحكي لأنه حاضر في الحكاية التي يرويها، ومشارك فيها بوصفه الشخصية المحورية. وإذ يتخذ السرد ضمير المتكلم، فهو يؤدي وظيفة الشهادة أو الإقرار، فـ"الراوي في النصوص المروية بضمير المتكلم، يعبّر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي ويشهد على مصدر

معلوماته أو دقة ذكرياته أو المشاعر التي تولّدها فيه بعض الحوادث المروية"[23]، بالإضافة إلى وظيفة السرد. ولهذا، فهو يشكل مركز توجيه للقارئ مما يفسر درجة التأثير التي يحققها اختيار هذه الصيغة السردية من جهة، ومن جهة أخرى، فهي تيسّر اعتماد تقنية المشهد، "إن تقنية المشهد تجعل القارئ في تواصل مباشر بينه وبين الحدث، إنها تقدم بالفعل صورة حية مليئة بالتفاعل والحركة"[24].

5 . البنية المشهدية للرواية

ينقسم الفضاء النصي للرواية إلى ثلاثة وعشرين مقطعا مرقّما، حيث تتماهى بعض المقاطع مع مشاهد روائية، وهو حال أكثر من نصف المقاطع، ففي المقطع 14 على سبيل المثال، يمتدّ المشهد الروائي على طول المقطع، بداية بالتحاق الصحفي رستم معاود بمكتبه في الجريدة بعد الزوال عقب ليلة أرق، وتحرير ورقة عن الهجرة غير الشرعية، فاتصال السيدة خليدة أرملة الفقيد لتعطيه موعدا بناء على طلب سابق منه على الساعة الثالثة فمغادرته المكتب وابتياعه باقة ورد من ساحة الأمير عبد القادر قبل أن يستقل سيارة أجرة وما دار من حديث بينه وبين السائق الستيني وهما يمرّان على معالم مدينة وهران الباقية من زمن الاحتلال، ثم وصوله إلى مسكن أسعد المروري واستقبال السيدة خليدة له ووصفه إياها ولأثاث الشقة والحوار الذي دار بينهما حول الفقيد وتسليمها لقرص مدمج يحوي تسجيلا بصوت أسعد ومغادرته من عندها مغالبا دموعه.

وقد تتضمن بعض المقاطع النصية أكثر من مشهد، مثل المقطع 06 الذي يتضمن مشهدين، يفصل بينهما حذف زمني وانقطاع الحركة في المكان، ينتهي المشهد 06 في المقبرة حيث تمت مراسيم دفن أسعد المروري، لنجد نفسنا بعدها مباشرة مع رستم معاود في مكتبته ببيته دون أن يغطي السرد الفترة الممتدة من انصرافه من المقبرة حتى الوصول إلى شقته أو يعلمنا عن وسيلة النقل التي استقلها، ما يدل على نهاية المشهد 06 وافتتاح المشهد 07 من خلال تأطيره زمنيا ومكانيا، كما يوجد مشهد روائي طويل يمتدّ نصيا على أكثر من مقطع، وهو المشهد 03، حيث يفتتح المشهد في المقطع 02 على مغادرة رستم معاود لمكتبه حاملا دعوتين لحضور مسرحية بوحزب في مسرح وهران الجهوي، ملقيا نظرة أخيرة على ملصقة العرض المبسوطة على المكتب، ويستمر بعد نهاية المقطع 02 قبيل دخوله رفقة لطيفة قاعة العرض، وبما أننا لم نسجّل انقطاعا زمنيا أو مكانيا في بداية المقطع الموالي على حركة الدخول للقاعة، ارتأينا أن نجعل المشهد يستأنف مع رنة الجرس الخافتة التي تدعو الجمهور للدخول.

أما المعيار الذي اتخذناه لتحديد المشاهد فيكمن في وحدة الأثر الناتجة عن استمرارية الحركة في المكان، (وهذا لا يقتضي وحدة المكان بالضرورة)، واستمرارية الوعي المركزي للراوي في الزمان، ولا

نقصد بهذه الاستمرارية الزمنية التتابع الكرونولوجي، فقد نجد في المشهد الواحد تفعيلا للذاكرة واسترجاعات أو حتى استشرافات، كما لا تقتضي بالضرورة وحدة الحدث، بل نعني به تدفق الوعي وانسياب الإدراك ضمن نفس سردي واحد متواصل، ففي المشهد 03 على سبيل المثال، ينقل لنا السارد - الشخصية وقائع المسرحية كما تجري أمام عينيه وهو يرصد انفعالات صديقته لطيفة التي أخفى عنها أنه كاتب نصّها، وفي الوقت نفسه يتذكر ما كان دار بينه وبين الممثل أسعد المروري حول إضافات أو تعديلات بنص المسرحية، كل ذلك ضمن نفس سردي واحد يركّز على تقنيات العرض والوصف السريع اللماح وتذكر الحوارات بعباراتها كما جرت بينه وبين أسعد.

بناء عليه، تتحدد البنية المشهدية في الرواية كما يلي:

رقم المشهد	رقم المقطع	الصفحات
المشهد 1	المقطع 1	ص7 - ص 13
المشهد 2	المقطع 2	ص 14 - ص 17 ...كنت قلت قبل أن نخرج من كافيتيريا جبهة البحر إثر تواعد ثان لنا"
المشهد 3	المقطع 2 – المقطع 3	ص17 - ص 35 " وكنت في مكتبي، عاودت فتح إحدى الدعوتين..."
المشهد 4	المقطع 4	ص 36 – ص 41
المشهد 5	المقطع 5	ص 42 – ص50
المشهد 6	المقطع 6	ص51 – ص 54 "....كذلك توهّمت"
المشهد 7	المقطع 6	ص 54 – ص 56 "في مكتبي مررت على حاسوبي بقية الصور..."
المشهد 8	المقطع 7	ص57 – ص64 "....يوم دفن أسعد المرّوري"
المشهد 9	المقطع 7	ص 64 – ص 69 " مساء، دخلت علي لطيفة منذور..."
المشهد 10	المقطع 8	ص 70 – ص 80
المشهد 11	المقطع 9	ص 81 – ص 83 "...في روبة زرقاء تموج على جسدها الفاتن"
المشهد 12	المقطع 9	ص 83 – ص 84 " بعد الزوال في مكتبي... تراموا ي مدينتهم وخرجت"

المشهد 13	المقطع 9	ص 84 – ص 85 "في شقتي تناولت ألف مع باراسيتامول....."
المشهد 14	المقطع 10	ص 86 – ص 89
المشهد 15	المقطع 11	ص 90 – ص 93 "...ثم توجه إلى الكونتوار فدفع وخرج"
المشهد 16	المقطع 11	ص 93 – ص 97 " في مكتبتي أخرجت حاملة الوثائق..."
المشهد 17	المقطع 12	ص 98 – ص 102 "....فحركت له رأسي بأني أتفهم"
المشهد 18	المقطع 12	ص 102 – ص 112 "كنت وصلت جادة الأمير عبد القادر..."
المشهد 19	المقطع 13	ص 113 – ص 123 "...شكرا على القهوة أيضا"
المشهد 20	المقطع 13	ص 123 – ص 124 " إذ عدت إلى شقتي كنت وجدت لطيفة..."
المشهد 21	المقطع 14	ص 125 – ص 132
المشهد 22	المقطع 15	ص 133 – ص 143
المشهد 23	المقطع 16	ص 144 – ص 149 "...استعدت الصورة وخرجت"
المشهد 24	المقطع 16	ص 149 – ص 154 " على الطاولة البينية في شقتي..."
المشهد 25	المقطع 17	ص 155 – ص 163
المشهد 26	المقطع 18	ص 164 – ص 170
المشهد 27	المقطع 19	ص 171 - ص 183
المشهد 28	المقطع 20	ص 184 – ص 194
المشهد 29	المقطع 21	ص 195 – ص 205
المشهد 30	المقطع 22	ص 206 – ص 213
المشهد 31	المقطع 23	ص 214 – ص 215

على الرغم من صعوبة تحديد بداية ونهاية "المشهد الروائي"، إلا أننا نعثر على مجموعة من المؤشرات النصية التي تسعفنا في ذلك، "مثل استعمال بعض الظروف الزمانية، أو وجود إعلان يشير إلى أهمية ما سيذكر، أو فقط وجود بياض، فهذه المؤشرات النصية تنبه القارئ بشكل واضح على أن هناك تغيّرا

في الصيغة"[25]، وفي الرواية التي بين أيدينا، لا يحدث تغير في الصيغة السردية بقدر ما يحدث انتقال من مشهد إلى آخر، لأن الرواية كلها مبنية على مجموعة من المشاهد، بالتالي، فإن هذه المؤشرات النصية تسجل تبدّل المشهد، وتتمثل في الانتقال من مقطع نصي إلى آخر، حيث يؤدي البياض هذه الوظيفة، أو يلجأ الروائي في بعض الحالات إلى تقنية الحذف الزمني، أما افتتاحية المشهد الروائي فإننا نرصدها في التأطير الزماني والمكاني للمشهد، مثلا، يبدأ المشهد 10 كما يلي: "كانت الساعة تجاوزت الحادية عشرة صباحا، لما على طاولة المطبخ، صببت الفنجان الثاني من عصّارة القهوة، يشغلني، أمام حاسوبي، ما قد يكون حدث بين يوم اختفاء أسعد المرّوري وبين يوم عثور رفيقه توفيق بوخناتة على جثته..."[26]، و المشهد 26؛ "من مكتبي هاتفت لطيفة أسألها إن كانت فارغة لنلتقي. "بعد ساعة" ردت. واعدتها في حديقة البركة، ثم أنهيت ورقتي عن اندثار استوديوهات التصوير الشبيهة بالمتاحف الصغيرة لتاريخ الصورة الفوتوغرافية المخلّدة لأشهر الشخصيات والفنانين والمواقع الأثرية والحدائق والساحات وأشهر العمارات والمقاهي؛ عن اختفاء تلك الغرف الشبيهة بالعلب، للصورة في دقيقة واحدة، التي كانت هي أيضا من أثاث زينة شوارع وهران الكلاسيكي. يجب أن أقول إني حررت ذلك بحنين ناهش. ومن حاسوبي نزّلت صورة لأستوديو القرن العشرين وأخرى لمقهى الوداد الشهيرين أرفقتهما بالإرسال وخرجت"[27].

6. تقنيات المشهد الروائي؛ الحوار، الوصف والملخص

استعمل الروائي كذلك، ضمن المشهد الروائي الواحد، تقنيات متعددة للإبقاء على القارئ مشدودا إليه، ولتفادي الرتابة التي قد تتسرب إلى نفس القارئ جراء التعويل على صيغة واحدة فقط، حيث نجد الحوار، الصيغة التقليدية للعرض، كما في هذا المثال: "وأخبرني عن يوم استدعائه إلى محافظة الشرطة وعما كان ربّحه لزوجته الجديدة، على وقع المفاجأة، معتقدا لها أن الشأن يتعلق بشهادة يؤديها أو بشكوى ما ضده يجيب عنها؛ لما آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السرقات العلمية، وفداحة في التكفل البيداغوجي، ومن تدهور في الخدمات، وفضائح في العلاقات بين الأساتذة وبين الطلبة، المحكومة بأساليب الرشوة والابتزاز والتحرش والتهديد والاعتداء، ومن اختلالات في وظيفة الإدارة المطبوعة بالانحرافات والقعس، وليس أبدا أن يُخضع لاستجواب حقيقي حول علاقته بمقتل الأستاذ أسعد المرّوري.

وكان، إذ طلبت إليه أن أعرف إن كان لابنه علاقة بالتنظيم السياسي الذي ينتمي إليه الأستاذ أسعد المروري، نفى، وبحركة حازمة من رأسه أن يكون لابنه سفيان ميول سياسية.

"يبدو أن هناك غموضا اكتنف تحرّك سفيان في ما بين يوم اختفاء الأستاذ المروري وما بين يوم العثور على جثته!" قلت.

وكنت أبغي معرفة برنامج يوم سفيان ومسار تنقله خلال أيام اختفاء الأستاذ.

"كان ابني يوم التاسع عشر أفريل متوجها إلى معهد التكوين في الإعلام الآلي لفترة ما بعد الزوال حيث يتابع دروسا خاصة لما سقط من دراجته فجرح في يده وحاجبه وذقنه. ودخل مستوصف كمبيطة للإسعافات. ودوّن اسمه في السجلّ" قال "وكنت مع المحامي استخرجنا من المعهد وثيقة تثبت حضور سفيان الدروس في فترة اختفاء الضحية".

ثم فك يديه.

"المستوصف مجهز بنظام فيديو مراقبة؟"

لم أكن أنتظر سؤاله

"أظن" قلت.

"لا بد أن يكون تم تصوير سفيان" قال، بنبرة مدينة.

"ربما" أجبت، على حذر.

"ولا بدّ أن تكون مصالح الشرطة هي التي طمست مرور ابني بعد مشاهدة التسجيل" أضاف، بوثوق.

سألته إن كان يملك دليلا. فردّ بأن محامي سفيان طلب إدراج نسخة من التسجيل في الملف كبيّنة فلم يتلقّ جوابا.

"لا بد أن سفيان يكون تسلّم وصفة وشهادة طبيّتين. هما اللتان من المفروض أن تقدما أيضا كوثيقتي إثبات في الملف.

- لم تحرر لابني وصفة طبية لان جروحه كما قيل له لم تكن تستلزم دواء. ولا هو طلب من الطبيب شهادة لأنه لا يتمتع بحق الضمان الاجتماعي
- ولكن لا شك في أن يكون بسجلّ المستوصف اثر لمروره.
- تستطيع أن تتأكد بنفسك أنه وقعت أيضا محاولة لتغيير لقبه في السجلّ"
- شكرته واستأذنت. فرافقني إلى باب الخروج"[28].

يحرص السارد - الشخصية على نقل "مشهد خطاب الشخصيات" بحذافيره، ويتم تأطير كلام الشخصيات بأن يمهّد لخطابها بأفعال وأوصاف تدلّ على هيأتها وحالتها النفسية، (ثم فك يديه، قال، بنبرة مُدينة، أجبت على حذر، أضف بوثوق..)، كما تؤدي علامات الترقيم دورها في افساح الكلمة للشخصيات عند نقل الكلام كما هو أي في الخطاب المباشر حيث يتم استعمال المزدوجين والشرطة، وتسمح هذه الصيغة خاصة بتعدد وجهات النظر والتخفيف من سيطرة الرؤية الأحادية، على أن السارد ينوع كذلك في صيغ نقل خطاب الشخصيات حيث يستعمل الخطاب غير المباشر "هو خطاب منقول بصيغة الغائب، يأتي بعد فعل القول أو ما في معناه، ولا يكون مسبوقا بعلامات تنصيص"[29]، ("سألته إن كان يملك دليلا. فردّ بأن محامي سفيان طلب إدراج نسخة من التسجيل في الملف كبيّنة فلم يتلقّ جوابا")، ويلجأ في بعض الأحيان إلى الخطاب المسرود، خاصة حين يتعلق الأمر بتفاصيل هامشية غير مرتبطة بقضية مقتل أسعد المروري بشكل مباشر، ("وأخبرني عن يوم استدعائه إلى محافظة الشرطة وعما كان رجّحه لزوجته الجديدة، على وقع المفاجأة، معتقدا لها أن الشأن يتعلق بشهادة يؤديها أو بشكوى ما ضده يجيب عنها؛ لما آلت إليه ظروف الجامعة من انهيارات في الكفاءة بسبب السرقات العلمية، وفداحة في التكفل البيداغوجي، ومن تدهور في الخدمات، وفضائح في العلاقات بين الأساتذة وبين الطلبة، المحكومة بأساليب الرشوة والابتزاز والحرش والتهديد والاعتداء، ومن اختلالات في وظيفة الإدارة المطبوعة بالانحرافات والقعس، وليس أبدا أن يُخضع لاستجواب حقيقي حول علاقته بمقتل الأستاذ أسعد المرّوري.")، فـ"لا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية. وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشدّ اختصارا له"[30]

يتداخل الحوار مع الوصف في المشاهد الروائية، ويتناوبان في إيقاع سريع، فلا نكاد نتوقف عند الصورة الوصفية حتى يتلقفنا الحوار من جديد، مثلما هو الشأن في هذا المثال المقتطع من مشهد الفرجة على مسرحية بوحزب رفقة لطيفة التي تزور المسرح لأول مرة في حياتها وتكتشفه بدهشة طفولية، "كل هذا رائع" قالت لطيفة، إذ جلسنا في المقصورة الأولى إلى شمال الركح.

وكطفلة مبهورة، كنت أتابعها بطرف، مسّحت بنظراتها سقف القاعة العالي المزخرف بالأيقونات، البالكون، بقية المقصورات المقابلة، الأنوار الحميمة المنبعثة من الزوايا، قلب القاعة بلون القطيفة الأحمر تملأه همهمات الجمهور، الستار المسدل. ثم ألقت بظهرها في المقعد المخملي بجنبي.

"رائق فعلا" مضيفة، تضغط يدي في يدها "أشعر برهبة المعابد" مائلة برأسها على كتفي

"المسارح، أيضا، حمامات من اللغة والحركة للتطهّر" قلت، يهومني عطرها"[31]. يرصد الوصف حركات وسكنات لطيفة ومن خلالها يجوب بنا صعودا وبشكل أفقي على ما يظهر للعيان من تفاصيل من المقصورة حيث يجلسان.

وحتى في حالات الوصف الخالص، يعتمد الروائي على تقنيات تسمح له بضمان نقل حركية الصورة ونبضها، "في مكتبتي مرّرت على حاسوبي بقية الصور التي كان عثمان مزهور حوّلها إليّ؛ وكانت كلها تنطق بصمت، صمت لحود مصفوفة كأنما انتظارا لاكتمال عدد لرحلة لا يكتمل؛ فتلك غيمة خلف السور هناك في الأفق تتحلل، وهذه وجوه يخيّل إليك أنها ترنو إلى شيء لا يظهر، وطفلة في سترة زرقاء وتي شرت برتقالي وجينز أسود كما الحذاء بملامح حزينة ونظرة منكسرة، خلفها تابوت والدها في سيارة الإسعاف الصفراء، وغيرها من الصور شغلتني عنها رسالة نصية على نقالي.."[32].

يستنطق السارد - الشخصية صورة التقطت من جنازة أسعد المروري، ويقوم الوصف فيها على ذكر مكونات الصورة في انتظامها، حيث اللحود من خلفها سور تعلوه غيمة متلاشية، ووجوه المشيعين يستقطبها شيء ما، والطفلة التي يفصّل في مظهرها ومخبرها وهي واقفة قدام سيارة الإسعاف التي تحمل تابوت والدها.

إلى جانب تحديد الوضعيات والمواقع، يحتفي الوصف بالألوان، ألوان ثياب الطفلة ولون سيارة الإسعاف الأصفر، ولكن الوصف لا يتوقف فقط عند معطيات الحواس بل يقوم بتأويل الحالات النفسية والتشخيص الخيالي الذي يضفي حيوية على الوصف، فاللحود تنطق بصمتها، وهي أشبه بركاب في وسيلة نقل تنتظر ملء الأماكن الشاغرة لتنطلق في رحلتها، والسور الذي يفصل عالم الأموات (المقبرة) عن عالم الأحياء، والغيمة التي تتحلل في الأفق تضفي إيحاءات دلالية على الحالة النفسية للمشيعين وتعطي انطباعا بالكآبة، وإحساسا بالاحتضار، ووجوه المشيعين التي ترنو إلى شيء ما لا يظهر قد يكون الخشوع أمام رهبة الموت، وملامح الطفلة الحزينة ونظرتها المنكسرة. بهذا تزاوج هذه اللوحة الوصفية بين الداخل والخارج، وبين مجرد الذكر وتعداد الأشياء وبين الصور المجازية والإيحاءات الدالّة، وهنا أيضا يضفي تعدد مستويات اللغة عليها حيوية ورونقا. أما سيرورة الوصف بحد ذاته، فهي على غرار هذا المثال، تنطلق في الغالب من الجزئيات ومن مراكمة التفاصيل والتوسع فيها حتى تكتمل معالم الصورة، كل ذلك من وجهة نظر لشخصية الساردة رستم معاود.

إلى جانب الحوار والوصف، يستخدم الروائي، في حالات قليلة تقنية الملخص التي يلجأ إليها السارد في بعض استرجاعاته، أو يجعلها في افتتاحية المشاهد كما في هذا المثال: "كنت حررت ورقتي

عن الجريمة في وهران، تأسيسا على تقرير سابق من المفتّش معمّر حيمون أمامي؛ وكان أمكنني الخلوص إلى أن ارتفاع نسبة جنح السرقة والقيادة في حالة سكر والإزعاج والمشاجرات متبوعة بنسبة الجنايات العاطفية والجنسية والاعتداء على القصّر والاغتصاب تبلغ ذروتها في فصل الصيف، إذ ارتجّ نقالي لرسالة نصيّة من لطيفة"(33)، كل هذا أضفى حركة وحيوية على أسلوب الرواية، وأبقى على تفاعل القارئ وانفعاله، واستمرارية التواصل بينه وبين الراوي.

ولا تشذّ المقاطع التي تتناول ذاتية الشخصية الساردة، بما أن هنالك تبئيرا داخليا عليها، عن القاعدة العامة، حيث تتخذ ذكرياتها، ومشاعرها طابعا مشهديا، ويتم الاستعاضة عن أحاديث النفس والحالات الوجدانية للشخصية باستعارات وأوصاف تسقط على المكان الخارجي دواخل الشخصية، كما يتضح من خلال هذا المثال؛ "كنت نزلت من شقتي أحمل محفظتي داخلها حاسوبي، لأتوجّه إلى مكتبي، أجرّ خيبة لم أدر لها طبيعة إن لم يكن موعد محاكمة قضية أسعد المروري الوشيك من غير أن أكون حصلت على شيء ذي أهمية بخصوص أسباب القتل الحقيقية. فإني كنت على مزاج كلب؛ وكنت أحسست روحي تدنّس فألحّت علي رغبة في أن أصرخ؛ غير أني لم أجد على ماذا ولا على من؛ فاتكأت على حافة سور هاوية جبهة البحر، المسبوك من حديد مطاوع، أشد قلقا من نوارس الميناء المحوّمة أسرابا أسرابا في تداخل لأصواتها أيضا بينها وبين الحمائم فوق صهاريج تخزين البترول الضخمة المهجورة الصدئة المتآكلة، لا تبرح فضاء المرفأ في دوران لا ينتهي، مثلي في توهاني، وكانت، لارتفاع بوق باخرة مسافرين تقلع، تفرّقت أشتاتا"(34).

6. تحليل المشهد 01

ولكي نأخذ فكرة متكاملة عن طبيعة الصورة الروائية في "من قتل أسعد المروري"، سنحلل بالتفصيل المشهد 01 الذي يمتد من الصفحة 7 إلى الصفحة 13 من الرواية، حيث تتوفر فيه كل العناصر من وحدة الحدث ووحدة الزمان والمكان، مما يجعله أكثر مشاهد الرواية اكتمالا وتلاحما.

يتم افتتاح المشهد والرواية عموما، بذكر كل من الحدث والمناسبة التي ستجعل من الصحفي رستم معاود متواجدا في الحدث / المشهد عند اكتشاف جثة الأستاذ أسعد المروري في مقر الحركة الديمقراطية بعد مرور خمسة أيام على اختفائه، حيث يتم تأطير المشهد زمانيا ومكانيا، "لما هاتفني معمّر حيمون مفتّش الشرطة القضائية، يبلغني أن محكمة الجنايات برمجت القضية ليوم الاثنين الخامس ديسمبر، كان مرّ على اغتيال الأستاذ أسعد المرّوري ثمانية شهور.

ذلك فإني كنت أذكر شيئا عما حدث، وكان ذا وقع على نفسي ظهيرة يوم السبت الثالث والعشرين أفريل ألفين وأحد عشر، فهو آذان الظّهر يرفع في حي عدة بن عودة (سان ميشال، سابقا)، على نسيج تلك السيدة حاسرة الراس في جلابة سوداء تبدو ألقتها على جسدها على عجل، وقد وقف في وجهها رجل يحول دونها أن تدخل بابا حديديا تعلوه يافطة حزب الحركة الديمقراطية، في 7 شارع شانزي"[35]، يسترجع السارد أحداث المشهد بعد مرور ثمانية أشهر عليها، حيث يعود بنا إلى وقائع ذلك اليوم، يوم السبت 23 أفريل 2011 أمام مقر الحزب، حيث كان مكلفا بصفته صحفيا بتغطية خبر العثور على الجثة، ومعمر حيمون نفسه، وهو زوج أخته ، هو من زوده بالمعلومة، كما سنعلم لاحقا. ويلعب الصوت هنا دور بوابة الذاكرة التي تنفتح على المشهد، فمن خلال الصوت الذي امتزج فيه الآذان ونحيب الأرملة، يلج بنا السارد في استرجاع زمني لا يقوم على سرد الوقائع بقدر ما ينقلها لنا نابضة بالتفاصيل والحركة، حيث يستحضرها ويشهدنا إياها من خلال عرض مجموعة من الصور التي تلتحم في المشهد الروائي، ذلك أن "المشهد يشير إلى سيطرة النموذج الدرامي في الكتابة الروائية إلى درجة اعتبار المشهد الروائي نسخة باهتة عن المشهد الدرامي، فالمشهد فن يحاكي الحياة، وهو شاشة منفتحة عليها، هذا ما يفسّر (...) العلاقة التي تربط بين المشهد والصورة لأنه يقدّم العالم للرؤية"[36].

وما يتميز به المشهد الروائي في رواية "من قتل أسعد المروري" أنه مركب على طريقة المشهد السينمائي، فهو أقرب إلى السينما منه إلى المسرح، وقد ساعد اعتماد راوي داخل حكائي جواني الحكي على تحقق هذا النوع من التركيب المشهدي، حيث تعمل عين السارد كالكاميرا التي تتخذ زاوية تصوير - نظر (الكادر) تؤخذ منها اللقطة، وتنوع فيها، ويعمل وعيه على غرار المخرج الذي ينضد لقطاته في صور ومشاهد، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يظهر الاختلاف بين الرواية والمسرح في صيغة التعامل مع المكان، حيث يتحلل كل من الروائي والسينمائي من وحدة المكان التي تقيّد العرض المسرحي واقعيا وحتى تخييليا، ويتم الانتقال رفقة السارد - الشخصية على امتداد في الفضاء يمر من الشوارع والمكتب والشقة والمسرح وأماكن التواعد ومساكن المعنيين بالقضية وغيرها.

تظهر طبيعة المشهد الروائي في "من قتل اسعد المروري" اشتغالا كبيرا على الجانب المرئي، حيث تتبدّى للعارف بالسينما نوعا من اللغة الواصفة على اللغة السينمائية، حين يتم تقنين الدلالة ضمن جملة من الخيارات المتعلقة بما هو ممنوح للرؤية، فعلى مستوى الصور / اللقطات، نجدها بنوعيها، فمنها الصور الثابتة التي توصف في شكل لوحات وتقدم من وجهة نظر السارد - الشخصية، كما هو الحال في هذا المقتطف: "...فهو آذان الظهر يرفع في حي عدة بن عودة (سان ميشال سابقا)، على نسيج تلك السيدة حاسرة الرأس في جلابة سوداء يبدو أنها ألقتها على جسدها على عجل، وقد وقف في وجهها

رجل يحول دونها أن تدخل بابا حديديا تعلوه يافطة حزب الحركة الديمقراطية، في 7 شارع شانزي (...) فأنت منهارة أرضا عند أقدامهما"[37]، تبدو لنا أولا لقطة مكبّرة على الأرملة حيث يتم وصف ثيابها وهيئتها ثم يتسع مجال الرؤية تدريجيا ليظهر رجل أمامها يمنعها من دخول باب حديدي، هنا أيضا يتسع مجال الرؤية لتظهر يافطة أعلى الباب الحديدي، قبل أن يعود بنا الراوي ثانية إلى السيدة وهي تقاوم الرجل الواقف أمامها ويظهر بعدها رجل آخر طوقها من خلفها قبل أن تنهار على الأرض عند أقدامهما. يتسع المنظر بعد ذلك ليشمل العابرين على جانبي الطريق من الراجلين ومن السيارات، ويرصد في لقطة عريضة استطلاع الفضوليين وحيرة الحائرين وإطلالة الجيران من الشرفات، "ذلك، فيما كان العابرون في الاتجاهين، راجلين وفي السيارات يتوقفون تباعا؛ فاستطلعت هذه بفضول وتحدث ذاك إلى آخر بحيرة، بحركة، بإيماءة؛ ومثلهم الجيران الذين أطلوا من البالكونات على الجانبين، من باب أو نافذة؛ وقد ملأت الشارع سيارات الشرطة والحماية المدنية بأصوات أبواقها وأضواء مناراتها الدوارة محدثة ململة وارتباكا"[38]. ينخفض مستوى الرؤية بعد ذلك إلى مستوى الشارع حيث سيارات الشرطة والحماية المدنية تملأ المكان، بعد ذلك، يتابع الراوي بعينيه انتشار رجال الأمن في الشارع وإغلاقهم للشارع وعزلهم لمحيط مسرح الجريمة؛ "وكان رجال الأمن في زيهم الرسمي والمدني قد انتشروا؛ من بينهم ضابط من الشرطة القضائية بالطالكي ولكي ظهر يصدر أوامر؛ (...) قريبا منهما كانت السيدة خليدة تبدو قامت بين الرجلين"[39].

يتم تركيز الرؤية مجددا على مقر الحركة ورصد من يدخل ومن يخرج منه من أعوان الأمن ووكيل الجمهورية والشرطة العلمية، كل ذلك دون اغفال وصف ألبستهم وهيئاتهم الخارجية؛ "في الخلال، ظهر عون أمن، في لباس فرقة المتفجرات يرتدي درعا، دفع الباب الحديدي وولج ثم سرعان ما خرج فدخل عقبه من بدا وكيل الجمهورية في بدلة زرقاء ونظارات سوداء؛ ومن ورائه فريق الشرطة العلمية بألبستهم وقفازاتهم البيضاء حاملين حقائب أجهزة التصوير ورفع الآثار المادية والدلائل البيولوجية والبصمات"[40]. بعد هذا الطواف بعيني الشخصية الساردة والذي يشي بقوة الملاحظة واتقاد الفضول والولع بالتفاصيل لديها، تعود بنا إلى موقعها قبالة مقر الحزب، حيث تؤدي مهمتها بصفتها صحفيا يحاول الحصول على تصريح من ضابط الشرطة القضائية الواقف أمامه، قبل أن يستدير لصوت خلفه من رجل مجهول استدار نحوه وتبادلا بضع كلمات حيث أخبره عن سيارة غريبة عن الحي كانت تركن لأيام مقابل باب الحركة، وقبل استكمال حديثهما جذب معمر حيمون الصحفي من يده وحثه بالإسراع في استجواب الرجل الذي منع الأرملة من دخول مقر الحركة حيث جثة زوجها، وذلك قبل أن تستدعيه الشرطة القضائية، فاستهله لكن الرجل خلفه كان قد اختفى، ووقف

بجانبه مصوّر الجريدة عثمان لزهر الذي التحق به فطلب من معمر حيمون بتوفير إذن له بتصوير مسرح. تتحرك الشخصية بعدها باتجاه توفيق بوختانة ليعرف أنه من اكتشف الجثة، ولكنه لا يتمكن من استكمال الحوار معه بسبب الشرطي الذي طالبهما بالتوقف ووجهه نحو إحدى السيارات المتوقفة، وبتحول النظر نحو السيارات نلتقي مجددا بالسيدة خليدة وقد ركبت في التي بجانبها، ويتوالى المكلفون بالقضية والمعنيون بها على ركوب السيارات التي تتفرق بعدها في اتجاهات مختلفة.

تسترد الشخصية نظرها من جهة السيارات نحو مصور الجريدة الذي خرج بعد أن التقط ما أمكنه من صور داخل مقر الحزب قبل أن يتم تشميعه، ثم يراقب إزالة الشريط العازل عن الشارع المحيط بمقر الحركة، وينصرف من تبقى من أعوان الأمن، فيما يعرّج هو على سيارة معمر حيمون شاكرا إياه على المعلومة ومؤجلا قبول دعوة أخته للعشاء إلى ميلاد ابنهما، يقول هذا وهو ينقر بأصابعه على زجاج السيارة مما يشي بوضعية الانحناء التي كان عليها فيما مخاطبه جالس خلف المقود.

بهذا يمكننا تقطيع المشهد الروائي إلى ما يشبه اللقطات، حيث يتم الوصل بينها بناء على وعي ورؤية الشخصية الساردة، سواء كانت هذه الأخيرة في وضعية ثبات، أو في وضعية حركة حيث تدرك عبرها الصور التي تمرّ على العين من نقطة متحركة تكون في الغالب جسد الشخصية المحورية في حالة تنقل إما سيرا على الأقدام أو على متن سيارة، وأحيانا تكون عين الشخصية وحدها هي التي تقوم بعملية مسح للفضاء مما ينتج صورا متحركة ذات أثر بانورامي مثلما هو الشأن في هذا المثال المأخوذ من مشهد آخر: "... في العرض هناك، كان قارب، كبهيمة في سهل، تكاسل مقتربا من كاسر الرياح الصخري نحو مدخل الحوض العائم. أملت نظري إلى شمالي نحو جبل أيدور المرجاجو حيث ينتصب في قمته الحصن الإسباني القديم وإلى أسفله دير القديسة سانتا كروز المرسلة حركة سلام من يمناها، كأنما على ما تبقى من كاتدرائية قلب المسيح المقدس ذات الطراز المعماري البيزنطي الجديد القائمة في ساحة الكاهنة، غير بعيد عنها، إلى الأسفل، كنيسة الروح القدس الصامت ناقوسها مقابل ساحة المغرب العربي..."[41]. فنحن هنا أمام فضاء معاد تشكيله على الطريقة السينمائية ضمن مشهد بانورامي.

نتوصل، في الختام، إلى أن مصطلح الصورة الروائية يحمل إمكانات خصبة في تحليل الخطاب الروائي واستكشاف جمالياته، وقد أتاحت لنا دراسة المشهد الروائي في رواية "من قتل أسعد المروري؟" للحبيب السايح التعرف على مدى مرونة الجنس الروائي وانفتاحه على الفنون الأخرى ومنها الفن السابع، بحيث لمسنا في تشكلات البنية الروائية نوعا من الأفلمة – إن صح التعبير – ونسجا على منوال اللغة

السينمائية التي تقوم أساسا على الجانب المرئي، دون إغفال لما للفن الروائي من خصوصية في النفاذ إلى أعماق النفس البشرية.

---

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986، ص: 225.

[2] د. جميل حمداوي: "بلاغة السرد أو الصورة البلاغيـة الموسعة"، دروب، 10 سبتمبر 2013، على الرابط http://www.doroob.com/?p=24881 تاريخ المشاهدة: 10.10. 2019.

[3] د.محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي للنشر التوزيع، تطوان، ط 1، 1994، ص: 13.

[4] شرف الدين ماجدولين: "الصورة والنوع والمتخيل الثقافي؛ قراءة في نموذجين نقديين لفريد الزاهي ونور الدين أفاية"، مجلة نزوى، العدد 36، أكتوبر، 2003، ص: 103.

[5] د. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1983، ص: 35.

[6] انظر د. شاكر عبد الحميد : عصر الصورة : الإيجابيات والسلبيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005، الفصل الأول.

[7] محمد مصطفى علي حسانين: "الصورة - السرد في رواية "ضحكة زرقاء" لعز الدين التازي"، مجلة آفاق، العدد 80/79، أبريل 2000، ص: 218.

[8] انظر جميل حمداوي: الصورة الروائية أو المشروع النقدي الجديد، موقع ديوان العرب، كانون الأول (ديسمبر) 2013، تاريخ المشاهدة 2018.03.24 على الرابط:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article38517

[9] د. جميل حمداوي: "بلاغة السرد أو الصورة البلاغيـة الموسعة"، دروب، 10 سبتمبر 2013، على الرابط:
http://www.doroob.com/?p=24881 تاريخ المشاهدة: 10.10. 2019

[10] د.محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص: 15.

[11] انظر المرجع نفسه، ص: 16.

[12] المرجع نفسه، ص: 18.

[13] المرجع نفسه، ص: 21.

[14] د.محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص: 45.

[15] د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1967، ص: 138.

[16] د.محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، ص: 27.

[17] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، كانون الثاني (يناير)، 1984، ص: 251.

[18] ك برنارد ف-ديك: تشريح الأفلام، ترجمة د. محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012، ص: 676.

[19] ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة فائز بشور، (PDF)، ص: 258

على الرابط: cinemachhaddad.com/Cinematech/cinematech_Library/Library-2_48.pdf

[20] جيرالد برانس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 173.

[21] مجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، دار الفارابي – لبنان، مؤسسة الانتشار العربي – لبنان، دار العين – مصر، دار الملتقى – المغرب، ط 1، 2010، ص: 394.

[22] د. حبيب مونسي: المشهد السردي في لقرآن الكريم، قراءة في قصة سيدنا يوسف، منشورات مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط 1، 2005، ص: 14.

[23] د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط 1، 2002، ص: 97.

[24] د. عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان والرواية، عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى"، E-Kutub Ltd لندن، ط 2، أفريل 2018، ص: 16.

[25] د. عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان والرواية، عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى، ص: 157.

[26] الرواية، ص: 70.

[27] الرواية، ص: 164.

[28] الرواية، ص: 137

[29] د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 89.

[30] المرجع نفسه، ص: 91.

[31] الراية، ص: 23.

[32] الرواية، ص: 54.

[33] الرواية، ص: 113.

[34] الرواية، ص: 184.

[35] الرواية، ص: 7.

[36] د. عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان والرواية، عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى، ص: 157.

[37] الرواية، ص: 8.

[38] الرواية، ص: 8.

[39] الرواية، ص: 9.

[40] الرواية، ص: 9.

[41] الرواية، ص: 185.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1) السايح، لحبيب: **من قتل أسعد المروري**، ميم للنشر، الجزائر، 2017.

المعاجم الأدبية والفنية

1) برانس، جيرالد: **قاموس السرديات**، ترجمة السيد إمام، ميرت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط 1، 2003.
2) جورنو، ماري-تيريز: **معجم المصطلحات السينمائية**، ترجمة فائز بشور، (PDF).
3) على الرابط: cinemachhaddad.com/Cinematech/cinematech_Library/Library-2_48.pdf
4) عبد النور، جبور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2، كانون الثاني (يناير)، 1984.
5) فتحي، إبراهيم : **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
6) زيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، لبنان، ط 1، 2002.
7) مجموعة من المؤلفين: **معجم السرديات**، إشراف محمد القاضي، دار محمد علي للنشر – تونس، دار الفارابي – لبنان، مؤسسة الانتشار العربي – لبنان، دار العين – مصر، دار الملتقى – المغرب، ط 1، 2010.

الكتب باللغة العربية

1) أنقار، محمد: **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية**، مكتبة الإدريسي للنشر التوزيع، تطوان، ط 1، 1994.
2) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 3، 1967.
3) البطل ،علي: **الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري؛ دراسة في أصولها وتطورها**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1983.
4) القاديلي، عزيز: **الصورة، الإنسان والرواية؛ عبد الرحمن منيف في "شرق المتوسط مرة أخرى"**، E-Kutub Ltd لندن، ط 2، أفريل 2018.
5) مونسي، حبيب: **المشهد السردي في القرآن الكريم؛ قراءة في قصة سيدنا يوسف**، منشورات مخبر الدراسات الأدبية والنقدية واللسانية، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط 1، 2005.
6) عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة : الإيجابيات والسلبيات**، عالم المعرفة، الكويت، 2005.

الكتب المترجمة

1) ف-ديك، ك برنارد: **تشريح الأفلام**، ترجمة د. محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2012.

المجلات

1) مجلة **آفاق**، العدد 80/79، أبريل 2000.
2) مجلة **نزوى**، العدد 36، أكتوبر، 2003.

المواقع الإلكترونية

1) موقع دروب، 10 سبتمبر 2013، على الرابط: http://www.doroob.com/?p=24881، تاريخ المشاهدة: 10.10. 2019.
2) ديوان العرب، كانون الأول (ديسمبر) 2013، تاريخ المشاهدة 2018.03.24 على الرابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article38517