جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة- بجاية

كلية الأداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

البناء السردي في رواية تصريح بضياع

مقاربة سيميائية

لـ - سمير قسيمي -

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

إعداد الطالب

ياسين قصوري

إشراف الأستاذ

حسين خالفي

السنة الجامعية 2015 / 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمان الرحيم

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه و أصلح لي في ذريتي إني تبت إليك و إني من المسلمين"

الاحقاف :الآية 15

ما كتب أحد في يومه كتابا إلا قال

في غده و الله لو أني فعلت كذا كان أحسن

و لو غير كذا لكان يستحسن

و لو أضيف هذا لكان أفضل

و هو من أعظم العبر

و هو دليل استيلاء النقص على سائر البشر

"الأصفهاني"

الإهداء

" أنت القتيل بأي من أحببته فاختر لنفسك في الهوى من تصطفي "

نحمد الله و نشكره على نعمته حمدا كثيرا و الصلاة و السلام على رسوله الكريم و على اله

و صحبه أجمعين

اهدي ثمرة جهدي إلى الوالدين العزيزين

خاصة لقرة عيني أمي الغالية و العزيزة نادية اشكرها جزيل الشكر على ما قدمته لي

و إمدادها بالدعم وعلى سهرها علي و حنانها لي

إلى قدوتي في هذه الحياة إلى النور و الأمل الذي يشع في دربي و مصدر رغبتي في

النجاح و محفزي على الاستمرار في طلب العلم أبي الغالي

احمد الله و اشكره انه جعلني من صلبكما حفظكما الله لي و أطال في عمركما و إلي جميع

أفراد العائلة بالخصوص

اهدي هذا العمل بالأخص إلى الأصدقاء الأوفياء كل من: جمال، محمد، نواري، عبد الرحيم

رابح، كريم، فارس، زهير، مراد، سعد

إلى الأستاذ المشرف خالفي حسين

إلى كل من نسيهم قلمي و حفظهم قلبي و إلى كل من يعرفه ياسين من قريب ومن بعيد

الحمد لله رب العالمين تباركت خالقي و خالق كل شيء

ياسين

كلمة شكر

يقال: "من علمني حرفا كنت له عبدا "

من هذه المقولة نتقدم بالشكر الخالص إلى الأساتذة المحترمين

وبالأخص من أمدونا بدعمهم

أتقدم بالشكر الخاص إلى أستاذي المشرف الذي لم يبخل علي في العون

الذي كان لي بمثابة منارة الذي أمدني بالنور و المعرفة بنصائحه

وارشداته

إلى كل من ساهم و يساهم في تكوين الطالب الجامعي

إلى كل طلبة قسم اللغة العربية و آدابها

شكرا

مقدمة

تختلف الأمم في ثقافاتها و فنونها بحسب اختلاف الآداب المتوفرة و المخزونة في ذاكرة شعوبها، و تتراوح هذه الآداب بين فنون الشعر، الملحمة، القصة، المسرح و الرواية، هذه الأخيرة التي ذاع صيتها في عصرنا الحديث الذي يعد عصر الرواية بامتياز، و لأن الرواية كانت و لا تزال الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على التقاط مشاكل الذات و الواقع، باعتبارها فضاء أرحب للتعبير عن الهموم و الهواجس و الرؤى و الأفكار و الآمال، كما أنها تجسيد لصراع جدلي بين الذات و الموضوع، و تعبير عن اغتراب الإنسان في المجتمع المادي الذي يفتقد للقيم الأصيلة و المبادئ الرفيعة.

من هذا المنطلق كان اختيارنا للمدونة الروائية " تصريح بضياع " اختيارا تسوغه مكانة هذا الخطاب في حقل السرديات و مفاهيم النص الروائي، لما يسمه من خصائص فنية و سردية تنفتح على مشارف التأويل انفتاحا يدمر قداسة البناء السردي المألوف، ويفتت آليات التحليل الكلاسيكي في محاولة القارئ لاستبطان دلالة الملفوظ السردي، و إدراك كيفية البناء السردي استنادا إلى أطروحة التحليل السيميائي.

و بناء على ما سبق رأيت أن أسهم بدوري في إضاءة نص روائي، هو ثمرة جهد كاتب وافد إلى الساحة الأدبية الجزائرية المعاصرة، ظنًا منّي أن هذه الرواية بوصفها أول إنتاج أدبي له، فقد سخَر لها الكاتب كل طاقته الفكرية و الأدبية و المعرفية، إضافة إلى تجربته الفنية و الجمالية، ذلك أن الراوي حين يكتب، و حين يشكل مادته الحكائية نصا سرديا، فإنه يوحي بوجود رؤية منتقاة، تخلق الرغبة في المتلقي لممارسة فعل القراءة، من خلال تتبع مختلف العناصر و المكونات الأساسية التي تشكل النص الروائي.

و إذا كان الحال أن النص الروائي إجراء دلالي قبل أن يكون ملفوظ سردي، فإن الإنكباب على قراءة هذا النص سيخلق مجموعة من التساؤلات الجوهرية، تتمحور أغلبها في ضرورة كيفية إدراك القيم الدلالية التي يضمرها الملفوظ السردي، وفق إمكانية القراءة و التأويل، ولعلي لا أجانب الحقيقة إن قلت : إن الإشكالية لا تكمن في معرفة مقول القول، و إنما تكمن في كيفية قراءة النص؟، مادام النص يتعلق بالدلالة الروائية، فهل تتبع مستويات البناء السردي توفر طاقة جديرة على استجلاء الدلالة في المتن

الروائي؟، أم أن الدلالة تفرض مطلبا و معيارا للتحليل موجه أساسا إلى السيميائية لإدراك القيم و التأويلات ؟.

لذا وضعت عنوانا لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي الذي سوف أحتكم إليه أثناء قراءتي للرواية و تحليلها، فكان العنوان الموسوم بـــ " البناء السردي في رواية "تصريح بضياع" في مقاربة سيميائية لـــ سمير قسيمي.

و ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، و حصره في نص روائي واحد، هي الرغبة في إمكانية التحكم في البحث من الناحية المنهجية و الإجرائية، و لن يتأتى ذلك إلا بكتابة نص جديد منبثق عن النص الأول، أحاول من خلاله تجاوز القراءة الاستهلاكية التي تقوم على مفاهيم نقدية ثابتة، بالارتكاز على مجموعة من الأطروحات النظرية المؤسسة للمناهج النقدية، التي تهدف في مستواها المعرفي إلى الإقرار بدور القارئ في ملء الفراغات النصية بمختلف المعاني و الدلالات.

و لكي تكون القراءة ذات مغزى استندت إلى الخطوات التي قدمتها الدراسات الغربية في نظرية السرد، و تحديدا ما قدمته المدرسة السيميائية من خلال أعمال (غريماس، جيرار جينيت، فليب هامون) وصولا إلى المنهج المتبع في بحثنا، لأن قراءة نص رواية في مستواه الدلالي، يعتمد في هيكلته على سرد و وصف و حوار و تدخل من الراوي أو الشخصيات، يفرض اختراق المستوى السطحي لمجموع الصيغ و الكلمات الخاضعة للنظام اللغوي و البحث عن شكل المعنى عن طريقة النفاذ إلى عمقه.

و لبلوغ الطموح المنهجي المقترح آنفا قسمت بحثي هذا إلى مدخل و ثلاثة فصول، تناولت في المدخل بصفة عامة مجمل مراحل تطور الرواية الجزائرية، و أهم خصائصها في كل مرحلة.

ثم انتقلت إلى الفصل الأول " بنية الزمن في الرواية " ، حيث زاوجت فيه بين الدراسة النظرية و التحليلية، إذ قمت بدراسة الترتيب الزمني ببعض تمفصلاته المتمثلة في الاسترجاع و الاستباق، و في الأخير خلصت إلى دراسة حركة الديمومة (الحذف+ الخلاصة) من حيث تسريع وتيرة السرد، و (المشهد+ الوقفة) من حيث إبطاءه.

بعد ذلك قمت برسم خطوات الفصل الثاني " بنية الفضاء في الرواية "، إذ مزجت فيه أيضا النظرية بالتطبيق مع مراعاة خصوصية بنية الفضاء، و كذلك كل أفرزه نص الرواية من أنواع الأفضية،

سواء على مستوى الفضاءات المغلقة (السجن، الزنزانة، المخفر) أو على مستوى الفضاءات المفتوحة (المدينة، البيوت، الشارع)، و كذلك دور الوصف كتقنية روائية تخضع لمنظور الراوي أو الشخصية الواصفة، و ذلك بالتركيز على المجال الموصوف الذي يرتقي في مستواه إلى رموز دلالية، تنتجها مختلف العناصر و الأشياء التي تتصل بالشخصية الروائية.

أما الفصل الثالث " بنية الشخصية في الرواية "، فقد حاولت الاستفادة من النظريات النقدية التي أسهمت ـ في رأيي ـ بشكل فعال في إعادة تشكيل البنية السردية المتعلقة بالشخصية الروائية، و ذلك بالإطلاع عليها و محاولة استيعابها و اتخاذها خلفية معرفية، للاستفادة منها بالقدر الذي يستوعبه النص المدروس " تصريح بضياع ".

و لهذا اخترت الطرح اللساني الذي اعتمده " فيليب هامون "، الذي اعتبر الشخصية " علامة " لسانية مزدوجة التمفصل (دال و مدلول)، و في ضوء هذا الطرح قسمت الفصل الأخير إلى عدد من البنيات ذات العلاقة المباشرة بالشخصية، سواء على مستوى تقديمها إلى فئتين (المرجعية و الاستذكارية) أو على مستوى تمظهرها لغويا من خلال عناصر التجلي النصي (الاسم / المواصفة)، ثم الارتقاء بالشخصية من مرتبة الممثل إلى مرتبة العامل في سعيها إلى انجاز المشاريع السردية المنوطة بها.

على أن تكون الخاتمة هي نهاية هذه المقاربة النظرية/التطبيقية، التي حاولت من خلالها إعادة صياغة جملة من النتائج و المعطيات التي أسفرت عنها التقسيمات المنهجية للبحث، المدخل، الفصول الثلاثة.

و بما أن المصدر الأم المعتمد في هذه الدراسة هو نتاج الروائي " سمير قسيمي "، فقد تصدر قائمة المصادر نص الدراسة التطبيقية " تصريح بضياع "، في المقابل استفدت من بعض المراجع و بخاصة المترجمة منها، أذكر على وجه الخصوص، خطاب الحكاية " لجيرار جنيت "، جمليات المكان " لغاستون بشلار "، سيميولوجية الشخصيات الروائية " لفيليب هامون "، و العربية أمثال بنية الشكل الروائي " لحسن بحراوي "، تقنيات السرد " لعبد المالك مرتاض "، إلى غير ذلك من المراجع التي أنارت لي السبيل خلال مدة إنجازي لهذا البحث المتواضع.

و في الأخير أتقدم بالشكر الخالص إلى جامعة " بجاية "، التي أتاحت لي هذه الفرصة الطيبة للدراسة و البحث، وإلى الأستاذ المحترم حسين خالفي الذي منحني شرف القبول على إكمال مسيرة البحث،و لا يسعني في هذا المقام إلا أن أقول له: أمدك الله بالصحة و العافية و سدد خطاك إلى ما فيه الخير و الصلاح.

مدخل

إن حاجة الإنسان للحكي حاجة قديمة جدا، لعلها مرتبطة بالبدايات الأولى لتشكل النواة المجتمعية عند اكتشاف الإنسان للغة، و ولادة رغبة الكلام داخل جسده الجديد، فقد حاول إشباع هذه النزوة بالحكي معتمدا اللغة المرتكز الأساسي لتوصيل و سرد الحكايات، و لما انتقلت الحكاية إلى طور جديد متجاوزة حقل الشفاهة و استطاعت النهوض و الثبات و تلمس مكوناتها و طرائق التعبير فيها، أصبحت عنصرا من عناصر البناء الفني القصصي بكل أنواعه المعروفة و الشائعة منها القصة و الرواية، و لما انتقلت الرواية من مرحلة عرفت فيها بالرواية الكلاسيكية، أضحت في مرحلة لاحقة تعرف بالرواية الجديدة.

و قد عرفت الرواية في الجزائر تجارب روائية ، تندرج ضمن الرواية الجديدة التي تتميز بالخطاب اللغوي المزدوج و تعددية الأصوات، و نظرا للمرجعية التاريخية التي ميزت و لازالت تميز الجزائر، تدعمت كتابات روائية تبنت الفرنسية و العربية، لإسقاط ما يعبث داخل الفرد من رؤى و مواقف.

فمن الجيل الأول من الروائيين الجزائريين أمثال محمد ديب، كاتب ياسين، بن هدوقة ، الطاهر وطار، مولود معمري، رشيد بوجدرة، مالك حداد، واسيني الأعرج...وصولا إلى الجيل المنتفض بداية التسعينات، أين نعثر على إنتاج روائي متميز يترنح بين الهم الاجتماعي و السياسي من خلال كتابة نجدها كلاسيكية من حيث البناء الروائي، في حين نجدها متمردة عند صنف آخر، فالرواية تبدلت في المواقع و في لبوس عديدة، و هي تلتقي بواقع جديد واقع التحولات، فقد شهدت الجزائر موجة من الآمال تلتها هزات متوالية و مطردة جعلت الذات تدخل في حالة من التردد و شبه التوقف، من أجل فهم ما يجرى من تبدلات سريعة في الحياة السياسية و العلاقات الاجتماعية، لقد عرفت الذات حالة من الشك و الريبة بعد سقوط كثير من الأحلام.

و مع حلول فترة التسعينيات وجدت الرواية الجزائرية نفسها تحت طائل من الاختبارات و الاختيارات، و أتيحت لها الفرصة في إمكانية تجريب كل التقنيات الممكنة و المتداولة في النظرية النقدية، من خلال السير نحو اقتحام آفاق واسعة للإبداع و بناء فني يتميز بالتجريب على مستويات اللغة، و طرائق السرد و حضور الموروث الشعبي، من حكايات خرافية، تستنطق الماضي و تعيد بعثه للحياة من جديد، خصوصا بعد تأثر مبدعي هذه المرحلة بأحداث العشرية السوداء، فلهذه الفترة الزمنية تأثيرها على الرواية الجزائرية، ذلك أنها عرفت فيها حيوية جديدة، أضحت ملامحها العامة تطبع مشهدنا الروائي العربي والجزائري ، سواء على مستوى ظهور أسماء جديدة تكتب الرواية و تساهم بالتالي في ضخ دماء جديدة في المسار العام المميز لتطور الرواية العربية الجديدة ،و تزايد في النصوص الجديدة الصادرة

و أيضا على مستوى إضافات الكيفية المرتبطة خصوصا بتجدد أسئلة الرواية وطرائق كتابتها و تغير مستويات و زوايا استيحائها للواقع، و قد ازداد بدوره شساعة و تشابكا و تحولا و امتدادا واتسع فضاء التخييل و تنوعت مستويات تمثله و استثماره الفني و الدلالي، إلى جانب تزايد كشوفات الرواية و حضورها الواعد داخل فضاء التلقي و النقد و اتساع افقها الرحب ، المفتوح دوما على البحث و التجدد.

يحدث هذا من منطلق كون الرواية العربية عامة و الجزائرية خاصة ،أصبحت لها أهمية جوهرية و مؤثرة في زمننا الإبداعي و مشهدنا الثقافي و في مجتمعاتنا أيضا ، من حيث قدرتها الفائقة على ملاحقة التطورات و استيعاب التبدلات و التغيرات في مختلف المجالات و المناطق و الأزمنة، المعقدة و المتحولة باستمرار، لذلك فالرواية الجديدة « ترفض الشكل التقليدي، الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلية، فهي على أي حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، و لكنها إذ ترتبط به على نحو ما تمليه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر و مولدا له، إنها تعتمد إرخاء العلاقة التقليدية بين الشكل، و الواقع و عندئذ تبدو الهوة –لأول وهلة– عميقة بين النص الروائي و الحياة، بل إن المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها»[1].

ذلك أنها تجمع بين متفرقات عدة و هي قادرة على « دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع بين المتنافرات »[2]، و« لعل أهمية ما ستتميز به الرواية الجديدة على التقليدية أنها تثور على كل القواعد، و تتنكر لكل الأصول و ترفض كل القيم و الجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية »[3].

فالأدب و الإبداع بصفة عامة تجاوز مفهومه الضيق المألوف و المغلق، لتصير بموجبه الرواية الجديدة نص مشبع بالرمزية و رسالة مشفرة، تتطلب من القارئ مجهودا كبيرا « فهو ليس مجرد متتبع

1ـ نبيلة إبراهيم، فن القص بين النظرية و التطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص: 167ـ168.

2ـ كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 125.

3ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الأعلى الوطني للثقافة، الكويت، دط، 1998، ص: 53.

لأوصاف مغامرات و أحداث صيغت بمهارة بالغة، بل إنه مرغم على الاشتراك مع الكاتب و بطل الرواية،فهذه الرواية محيرة تنتزع القارئ من دوره المألوف وتفرض عليه دورا ايجابيا في المتابعة و البحث، بحيث نجد بعض الروايات كأنها الكابوس، فاستعمال النداء و ضمير المخاطب و اختلاط الشخصيات التي تتحول إلى شخص واحد مختصر، تخلق نوعا من الكابوس، و تثير حقيقة لم تعد توصف من الخارج أو تروى، بل تعاش من الداخل...»[1].

و الجدير بالذكر هنا هو الرأي القائل بأن الرواية الناضجة، هي التي تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث مأساوية معاشة في زمن حار، مما يدفع على قراءة الرواية، وعليه فبقدر ما يكون التعامل مع الواقع بعمق، بقدر ما يكون إنتاج جماليات ذلك الواقع في مجال الرواية أكثر إقناعا و أوفر تأصيلا، و أكيد مادام الأدب لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية و طبيعة الفترة التي عاصرها المبدع، فالأدب من المجالات التي تعتمد مباشرة على الواقع مصدرا أساسيا في إنتاجها الإبداعي، فيقع ذكر الإبداع بطابع العصر الذي أنتج فيه.

فقد شهدت الساحة الأدبية الجزائرية مند بداية الأزمة، عددا معتبرا من النصوص الإبداعية التي كانت موضوع الأزمة، لكن الرواية كان لها الحظ الأوفر، نظرا لطبيعتها التي مكنتها من احتواء تلك التجربة الإنسانية، إضافة على امتلاكها مقومات البعد الوظيفي المأساوي، و القدرة على تجسيده فنيا، زيادة على تميزها بتوفير مجالات أوسع للبحث عن الذات، و قدرتها على احتواء هموم الإنسان ماضيا و حاضرا و مستقبلا[2].

هكذا هي الرواية الآن في مجتمع مثل الجزائر، جسد مباح و اغتسال بالحلم، جسد أبيح بلغة التأويل و الرمز و الأساطير... ليسجل حضوره القوي على يد مجموعة من الروائيين في هذه المرحلة أمثال: أحلام مستغانمي، مفتي بشير، الحبيب السايح و عز الدين جلاوجي و غيرهم.

و إن نال بعضهم حظه من الدراسة و النقد، فإن بعضهم الآخر ظلت تضاريس عديدة من نصوصهم الراقية بحاجة إلى الكشف و البحث و الدراسة، و نقصد بذلك الروائي **سمير قسيمي** الذي نقف عنده في هذه الدراسة، في روايته الأولى الصادرة عن منشورات الاختلاف لسنة 2009.

1- ابراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، 1980، ص: 538.

2- الشريف حبيلة، الرواية و العنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2009،ص: 02.

الفصل الأول

بنية الزمن الروائي و دلالته في النص

1. الزمن الأني

1.1. الزمن الاستذكاري

2.1. زمن القصة و زمن الخطاب

1.2.1. زمن القصة

2.2.1. زمن الخطاب

2. الترتيب الزمني

1.2. الاستشراف

2.2. الاسترجاع

3. الديمومة

1.3. تسريع السرد

1.1.3. الخلاصة

1.2.3. الحذف

2.3. إبطاء السرد

1.2.3. المشهد

2.2.3. الوقفة

تمفصلات الزمن و دلالته في النص الروائي

توطئة:

يعد الزمن محورا أساسيا في تشكيل بنية النص الروائي، وذلك لاعتبار السرد فنا من الفنون الزمنية،إذ من خلاله يتم نسج الإطار العام الذي تسري فيه الأحداث و تتحدد عن طريقه حركة الشخصيات، لذلك فان المنجز السردي" ...هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن..."[1].

وعلى هذا النحو، تنبني خصوصية العمل العمل انطلاقا من أهمية الزمن كعنصر بنائي في الرواية، الذي تكاد مكونات السرد جميعها تلتف حوله،لذلك يعتبر "أنه نسيج ينشأ عنه سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه سحرية جمالية، فهو لحمة الحدث و ملح السرد، وصنو الحيز و قوام الشخصية"[2]، فيستحيل تجريد الأحداث الرواية من الزمن الذي يبقى لصيقا بها على طول المسار السردي للرواية.

لعلّ طبيعة التعامل مع الزمن في المتن الروائي هو من يحتم علينا الكشف عن طرائق صوغه في الرواية، إذ كيف يشغل النص زمنيا على المادة المروية؟ هل تتموضع جزئيات هذه البنية في مسلك الخطية وفاء لمنطق التسلسل الحدثي في الروايات التقليدية؟.

لعلّ التنوع الزمني الذي اهتدى إليه الكاتب في تقديمه للرواية، هو ما ولّد تداخلا زمنيا خلق صراعا بين عالمي السجن و الواقع، الحقيقة والحلم، الحاضر و الماضي، بحيث جعل شخصيات الرواية أقدر على التملص من تشكيلات الراهن استدعاء لتحقيقات الماضي و تجاربه، لذلك استحوذ الاستذكار على جزئيات المنجز الزمني في النص الروائي، بشكل أثر سلبا على سرعة الأحداث " بأن جعلها تسير ببطئ و بشكل ملتو يبعث البلبلة في ذهن القارئ، و يقفز به من الماضي إلى الحاضر إلى الماضي مرَّة أخرى ليحدِّثه عن المستقبل..."[3]. بناء على هذا التناوب الزمني (ماضي، حاضر، مستقبل) المحقق في المتن الحكائي بتفاوت، يمكننا تلخيص الأنماط الزمنية المتجسدة نصيا في:

1ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(دط)، 1984، ص:26.

2ـ عبد المالك مرتاض،في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، المجلس الأعلى الوطني للثقافة،الكويت،(دط)، 1998، ص: 178.

3ـ أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، (دط)، 1981، ص:85.

1- الزمن الأني:

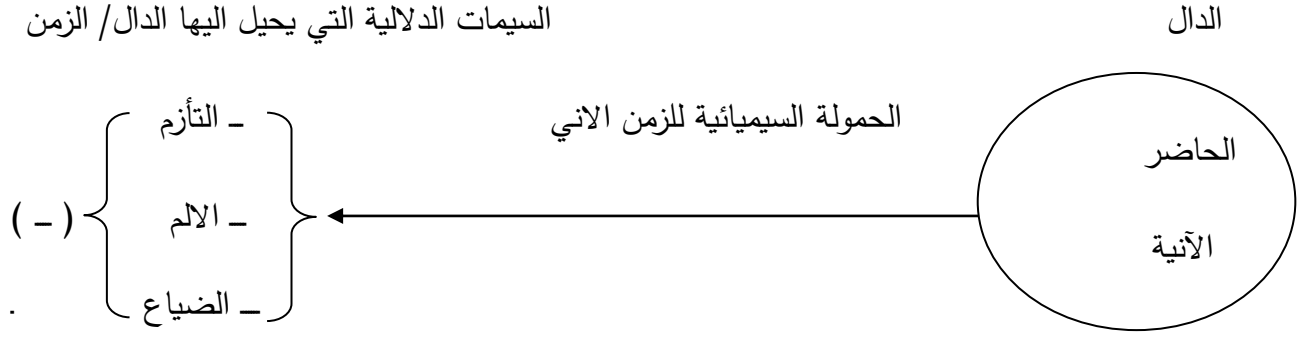
تمثله اللحظة التزامنية، لحظة الواقع المعاش للشخصية، الذي عن طريقه يستعرض الكاتب قيم العالم الواقعي المضطرب المليء بالتناقضات و التقلبات للحالة النفسية المتأزمة، تعبيرا عن الإحساس بالواقع الجديد المفروض على الشخصية.

فلئن كانت منطلقات الحكي مبعثها الراهن، فان مجراها هو الماضي، ذلك أن مساحة الحاضر تأخذ في التقلص كلّما استعادت الشخصية الروائية وقائع الأحداث الماضية، لذلك تعالت وتكثّفت مسرودات الحكي للزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة مقارنة بالأزمنة الأخرى المجسدة في النص الروائي.

فكأن الشخصية الروائية تمثل هروبا إلى الزمن الماضي، تعبيرا عن تأزم حالتها النفسية و القلق والضياع الذي يسمها و يلّف حياتها الراهنة "...حياة يملؤها الفراغ... حلقة مفرغة من المحاولات البائسة..."[1]،التي باتت هاجسا تحاول الشخصية التخلص منه باسترداد وقائع اللحظة الماضية، و هاجس أو حلم تحقيق النبوءة الذي بات يلازمها و يقاسمها الأوقات"... حلم غريبا راودني منذ الصغر، حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954"[2].

لكن سرعان ما يغدو هذا الحلم حافزا للعودة إلى الوراء، فهو ما يبرِّر رحلة السارد في حاضره الذي يمثل بالأساس زمن الشخصية و تجاوزه لهذا الزمن إلى الماضي.

إن هذا التجاوز تشرحه الخطاطة التالية:



1ـ الرواية، ص:07.

2ـ م، ن، ص، ن.

تغييب الزمن على مستوى البنية العميقة ←
- زمن منقطع: علاقة الذات بالزمن،علاقة مفقودة
- زمن فارغ: استنادا الى سلبية القيم التي يمثلها
- زمن سكوني: المكون الزمني

إن هذه القيم السلبية التي تفرزها العلامة الزمنية، ستنعكس على المكان (ضيق) ومن ثمَّ على الشخصية (تأزم)، بحيث تغدو كل سمة من السمات غير قابلة للتعيين إلاّ بحضور النظير، ممَّا يستدعي تحديد العلاقة بين زمني الحاضر و الماضي، مادامت القيمة الدلالية للعنصر لا تتأتى وتتحقق بمعزل عن العنصر النقيض، ضمن علاقات الاختلاف، وهذا ما يجعلنا نثبِّت بعض النقاط التي نراها ضرورية لفهم أبعاد المنجز الزمني / الحاضر:

1ـ تحقيق الذات اتصالها بالزمن الحاضر (+).

2ـ محاولة التأقلم مع المعطيات الزمنية الراهنة.

3ـ محاولة الخروج من نفق الزمن الآني.

4ـ خلق قنوات الاتصال بالزمن النظير (الماضي).

فينتج لدينا بناء على هذه النقاط ما يلي:

1 ← تجديد الرغبة بعد فشل مشروع الاتصال (تحقيق الحلم).

2 ← انصهار الذات مع القيم المستجدة التي تفرزها الزمنية الحاضرة.

3 ← تقوية الفعل الاستدعائي.

4 ← شحذ و صقل وتجديد الذاكرة (تحويل القيم السلبية إلى قيم ايجابية).

1.1. الزمن الاستذكاري:

تتجلى من خلاله لقطات تصويرية للماضي،و التحسر على ما مرّ من حوادث مؤلمة بسبب جرم النبوءة، الذي على أساسه ارتسمت صورة العائلة و كذا مصيرها المحبوك حسب ألفاظها، فتُسرد تلك الفترات من خلال تذكر بطل الرواية المحطات الهامة في حياته، اعتمادا على الذاكرة التي تبعث وقائع الماضي و تحقيقاته بناء على قانون الاستحضار المساهم في بناء عوالم الرواية، ذلك أن الشخصية الروائية عايشت بعمق لحظات الماضي بشكل جعل المد الارتدادي يتكثف في متن الرواية.

و الملاحظ من خلال مقاطع الرواية أن الماضي غدا المحرّك الرئيسي للزمن، كذلك للتجارب و الوقائع التي عايشتها الشخصية، لذلك فلا جرم أن تنطلق فعاليات المسرود الروائي من أعماق الوعي في الماضي، حيث تستريح الذات باستدعاء تلك الأحداث المنقضية، لكأنها تعمل بذلك على إعادة بعثها و إحيائها من جديد، فالماضي على هذا الأساس " منسوج في ذاكرة الشخصية و مخزون فيها تستدعيه اللحظة الحاضرة..."[1]، بغير ترتيب يحقق السارد من خلاله تشكيلة زمنية فريدة من نوعها، لا تتعاقب جزئياتها في مسار خطي واضح إلاّ لتتعقد خيوط نسجها أكثر، فهذا يعد ضربا من التفنن في اللعبة السردية الكتابية خاصة في نظام الزمن الروائي، فيجعل الأحداث لا تتقاطر بالتوالي و التسلسل حتى تتخذ من الاضطراب و التخلخل قانونا جديدا لصياغة البنية الروائية، فتندفع من خلاله الوقائع لتتقدم ثم تتراجع لتكشف للقارئ ماضي الشخصيات ومحطات الزمن.

لعلّ استحواذ زمن الماضي على خطاب الرواية، جعله يشكل عنصرا هاما من عناصر بناء الرواية و يؤسس لمعادلة تشاؤمية طغت عليه، فالحاضر مأساة و معاناة و ضياع داخل غياهب السجن الذي يمثل في هذه الرواية "...عبور الذات المشحّنة بالمعاناة إلى حقائق المعيش..."[2]، فيأتي السرد الذي "...لا يصف حالة راهنة مدرجة ضمن زمن متواصل، بل يستعيد زمنا مضى..."[3]، لذلك استطاعت

1- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:201.

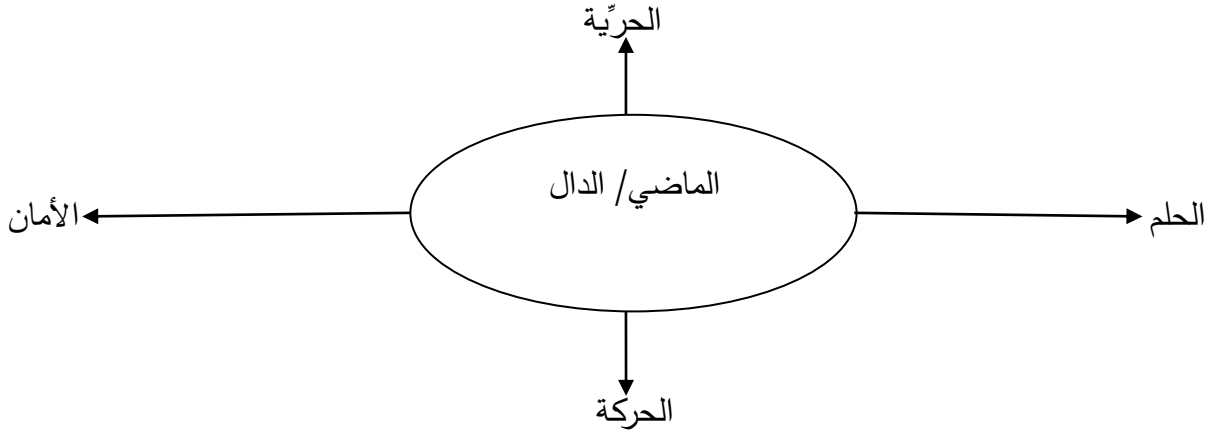
2- سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2008، ص:235.

3- م، ن، ص:221.

الشخصية من خلال الذاكرة استدعاء التجارب و الوقائع الماضية كشفا لهموم الذات، لذلك ترغب في جرّ الماضي إلى الحاضر "...حيث تتلذذ الذاكرة باستحضاره كلّما ضاقت الزنزانة بالأجساد و الأنفس"[1].

و عليه فتكون الذاكرة في هذا المقام أساسا "...هي الوسيط المفضل بين المعيش المباشر الخال من كل حركة (السجن تعطيل لكلّ الرغبات)، وبين الفعل السردي باعتباره استعادة لكم زمني هو المدى المحسوس الفاصل بين الأحداث، فعندما يتقلص حجم الحاضر و ينتفي يصبح الماضي هو الملاذ الأخير، وهو الوسيلة الوحيدة القادرة على حماية الذات من التلاشي و الانهيار الكلي."[2]

بناء على المعطيات السابقة الذكر، نستجلي قيمة الزمن الماضي من خلال الشكل التالي:

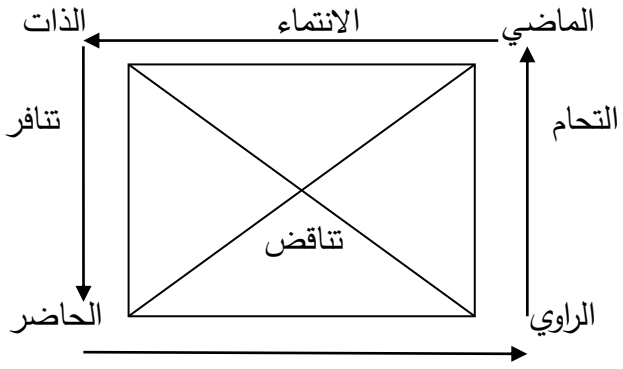


التوزيع الدلالي للزمن (+)

تكشف معطيات الترسيم التحام الذات مع الزمن، التحاما تحقق القيمة الاتصالية على المحور الزمني، بدليل ايجابية السمات التي يبثُّها الدَّال، ويمكننا تمثيل العلاقة بين الذات و الزمن عن طريق المربع السيميائي الآتي:

1- المرجع السابق، ص:222.

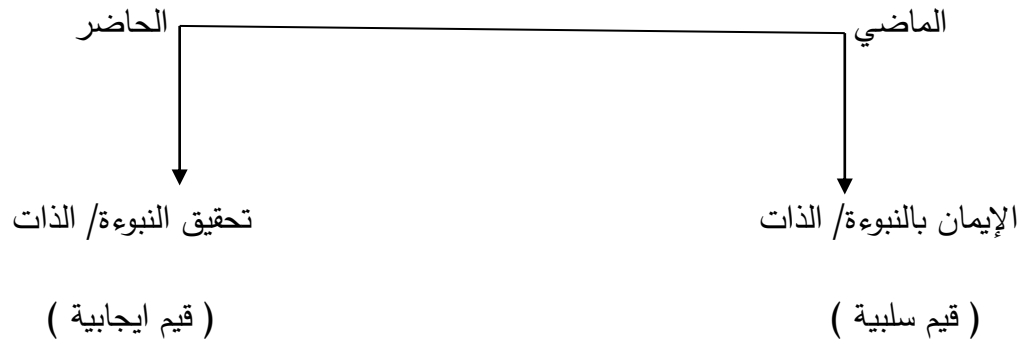
2- سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، ص:223.



ترتسم من خلال هذا المربع حقيقة العلاقات الثنائية بين الزمن الماضي و الشخصية، بحيث تحيل كل علاقة إلي أكثر من دلالة، فهي بذلك علاقات تفسيرية لحقيقة الصراع الزمني و النفسي الذي لم يكن ليتمظهر نصيًّا إلاّ بفعل القيم التأويلية، لذلك يعدُّ هذا الصراع صراعا بين الثابت و المتحول (السكون، الحركة/ الواقع، الحلم)، فيصبح بذلك علامة (الصراع) من علامات التأزم و الخوف الذي يحدد العالم الداخلي للشخصية، و الذي يمثل انعكاس سلبي لانزلاقات الزمن، والذي يتم تحديده من جراء مبدأ تقابل واختلاف العلاقات (صراع الثنائيات) الذي " يعد شرطا أساسيا لحضور المعنى "[1]، و التي على أساسها تتشكل مقومات الاختلاف بين الزمنين، فهي بذلك " تطرح مسألة المعنى الذي لا يتحقق سوى من خلال العلاقات الاختلافية "[2].

على هذا النحو تنبني القيم الزمانية:

التباين/ الاختلاف القيمي



1ـ عبد المجيد نوسي، نظام القيمة في السميوطيقا السردية، علامات، ج16، 2001، ص:67.

2ـ م، ن، ص :66.

2.1. زمن القصة و زمن الخطاب:

استنادا إلى أن كل نص روائي ينتج تعارضا بين الأزمنة، على اعتباره مشكلا من قصة و خطاب فإن ذلك يتضمن مفارقة زمنية صارخة بين الحكاية كقصة محددة زمنيا و القول كخطاب حكائي بناء على تفنن السارد في هذا المنجز الروائي.

1.2.1. زمن القصة:

يقصد به الزمن الحكائي (زمن الحكاية) وهو ذلك الزمن " الذي يفترض أن القصة تحدث فيه خلال وجودها الفعلي في الحياة المتخيلة..."[1]، يتحدد بنقطة و ينتهي بأخرى، مقدما الحوادث الحكائية تقديما تسلسليا تعاقبيا، وبهذا فإن زمن القصة كما تحدده مراجع النقد السردي " هو المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي..."[2]، بحيث تكون هذه المادة ما تزال خاما، لم تخضع بعد للتشكيل و الهيكلة.

بناء على ما تقدم يمكن القول، إن زمن القصة في " **تصريح بضياع** " ينطلق من بداية سرد البطل لأحداث وقعت في الماضي بالتحديد سنة 1954، أي قبل ميلاد البطل بنحو عشرين سنة، ثم يختزل هذه السنوات و يقفز إلى عام 1974 ليكشف لنا الحكي عن مجريات تلك الأحداث إلى غاية دخوله السجن الذي لم يحدد تاريخيا، و تنتهي وقائع المادة المروية في سنة 2008 وهو تاريخ نشر الرواية.

على هذا نستخلص من الرواية قصتين، واحدة تسرد الزمن الراهن (زمن السجن) والأخرى تحكي وقائع زمن الماضي، فعمد الكاتب إلى المزاوجة بين الزمنين لتكون بذلك مستهدفة لاستجلاء مراحل هامة في سجل التاريخ العائلي و الشخصي، و الراهن الذي تشوبه الفوضى لذلك ترتسم جزئيات الحكي انطلاقا من سنة 1954 وتنتهي في سنة 2008.

2.2.1. زمن الخطاب:

هو الزمن الذي يضطلع السارد بصوغه وتشكيله روائيا باعتباره الذات المتحكمة في إدارة الحكي، ومن ثم فهو الصائغ الفعلي للمادة المروية، كونه يتلقى الحكاية مجردة من التجميل ثم يستصيغها ويشكلها

1ـ صلاح فضل ،عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة و النشر،القاهرة،(دط)، 1998، ص:50.
2ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،(دط)، 2001، ص:49.

بناء على قدرته في تخطيب جزئياتها ودرجة وعيه بمضامينها و أبعادها،إنه بذلك زمن الكتابة الروائية[1].

بناء على ما تقدم، فإن زمن الخطاب في النص ينطلق من الحاضر ليرتد إلى الماضي ثم إلى الحاضر ليعود إلى الماضي و هكذا دواليك، فينبني المكون الزمني خطابيا من خلال ثنائية (الماضي/الحاضر) التي على أساسها تنسج خيوط الشبكة الزمنية في المتن الروائي، بشكل أكثر تعقيدا إذ لا تكاد تشكيلات الراهن تتجلى نصيا إلاّ لتمحِّي ـ جزئيا ـ أمام تكثُّف الإرتدادات المجسدة لقيم الماضي و تجاربه سواء في رسم الأحداث أو تصوير الشخصيات.

فزمن الخطاب في الرواية يبدأ من نهاية زمن القصة (2008) ليعود إلى سنوات ظلّت عالقة في ذاكرة البطل بتقديمه حكايته جراء دخوله السجن، التي كانت الحافز لارتداده إلى الماضي، ثم يستدعي لنا وقائع الفترة المتقدمة عن مرحلة شبابه ودخوله السجن، حتى يرصد للقارئ أهم المراحل الهامة التي مرَّت في حياته باتخاذه صورة تشتت العائلة و تمزُّقها والتي هي أدق صورة للتعبير عن أشكال التمزق.

و إبرازا لعلاقة زمن القصة بزمن الخطاب يمكننا الاعتماد على المحددات الزمنية التالية:

2. الترتيب الزمني:

تتجلى قيمة هده الوحدة الزمنية من خلال تتابع الحوادث الحكائية المروية في النص، بحيث تتفاوت زمنية انتظامها مع أحداث الرواية/ الخطاب بناء على قدرة الراوي في تشكيل جزئيات المادة القصصية خطابيا، إذ يعمدـ في كثير من الأحيان ـ إلى إحداث نوع من التبادل بين الأزمنة " فإذا الحاضر قد يرد في مكان الماضي، وإذا المستقبل قد يجيء قبل الحاضر، إذ الماضي قد يحلّ محل المستقبل على سبيل التحقيق أو التقييم السردي...إلى ما لا نهاية من إمكان أطوار التبادل في هذه المواقع الزمنية"[2].

لعلّ اهتداء السارد/الكاتب إلى تقنية الارتداد (flash back) بكثافة في المتن، هو ما جعل الأحداث الروائية تبدو أكثر تخلخلا خاصة عندما يدير السارد وجهة الحكي إلى الوراء، فيخلق هذا

1ـ يمنى العيد، في معرفة النص(دراسات في النقد الأدبي)،منشورات دار الأفاق الجديدة،(ط3)،بيروت، 1985، ص:227.
2ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص:189.

الارتداد تفاوتا في الأزمنة من جهة و تخلخلا في الأحداث من جهة أخرى، تبعا وارتباطا بهيمنة السرد اللاحق على النص الروائي.

إن قصة البطل جعلت الراوي يتفنن في تزمين المادة الحكائية التي اشتغل على تخطيبها، بحيث انطلق من تصوير الأحداث الراهنة التي تمثل الحاضر الذي يعيشه بطل الرواية، ليعود بالقارئ إلى الوراء إلى لحظة إحساس الذات بتشنج الزمن، زمن الطفولة و الشباب بمراحله المعقدة الذي سرعان ما يغدو حنينا جارفا، استنادا إلى ما صرَّحت به الشخصية البطل من خلال كشف رغبته في استدعاء تجارب الماضي " و ما دام الأمر كذلك فلا بأس أن أحدِّثكم عن نفسي، اسمي..."[1].

على هدا النحو يمكن تحديد المفارقات الزمنية بين " زمنين معروفين في النقد الروائي، هما زمن الحكاية و زمن السرد، و يراد بالأول الترتيب الزمني الطبيعي المنطقي للحوادث الروائية، و يراد بالثاني الترتيب الزمني الذي قدَّمه السرد لهذه الحوادث..."[2]، من منطلق تتبع الحوادث الحكائية في مسارها الطبيعي و المنطقي و رصفها رصفا يرتكز إلى مسايرة هذه الحوادث في شكلها ما قبل الخطابي (زمن الحكاية)، في محاولة لتجسيد العلاقة و تحديدها بين زمن السرد و زمن القصة، ذلك " أن الذي يحكي (مؤلف الرواية) يجسد الزمن الحاضر و أن ما يحكيه يمثل الزمن الماضي "[3].

و الواضح أن الكاتب جعل بؤرة السرد و مركز الأحداث تدور حول نبوءة امرأة عجوز، لذلك تبدأ منطلقات الحكي من حلم تحقيق النبوءة و تنتهي عند خروج البطل من السجن حاملا معه ماضيه وتحقيقه لأخر ألغاز هذه النبوءة، أو قل بأن زمن الحكاية بدأ عندما دقَّت العجوز باب البيت عام 1954 و زفَّت للأم خبر هذه النبوءة الذي تمثل في قولها " تزيَّدي تسعة الرجال فيهم ربــْعة، واحد ظالم و الاخر عالم، واحد اعمى و الاخر يرفدو الما "[4]، و انتهى بخروج البطل من سجن الحراش،أي أن خبر النبوءة هو **الحدث الأول** في زمن الحكاية، و أن خروج البطل من السجن هو **الحدث الثاني عشر**، وبين هذين الحدثين توالت الحوادث متسلسلة على النحو التالي:

1ـ الرواية، ص:55.

2ـ سمر روحي الفيصل،الرواية العربية البناء و الرؤيا،مقاربات نقدية،منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،2003،ص:102

3ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص:195.

4ـ الرواية، ص:34.

- **الحدث الثاني:** ولادة الشخصية الرئيسية في الرواية عام 1974.
- **الحدث الثالث:** وفاة الأب في عام 1978.
- **الحدث الرابع:** زواج بوعلام حوالي سنة 1980 الذي طرد العائلة من الشقة لترحل عن العاصمة.
- **الحدث الخامس:** حادثة مقتل بعض أفراد العائلة على يد الإرهاب في برج أخريص.
- **الحدث السادس:** ترحال العائلة إلى عدة مناطق.
- **الحدث السابع:** دخول حمامة السجن الذي مكثت فيه قرابة سنتين، بعد قتلها لرضيعتها سناء.
- **الحدث الثامن:** ذهاب البطل و صديقه اسماعيل للقيام بتصريح ضياع بطاقة المكتبة بالمحافظة السادسة للشرطة، أين تمَّ احتجازه هنالك.
- **الحدث التاسع:** دخول البطل سجن الحراش.
- **الحدث العاشر:** التقاء البطل بشخصية عمِّي أحمد الصوري، و الحوار الذي دار بينهما و ما تلاه بعد من مشاعر نفسية وتأزمات.
- **الحدث الحادي عشر:** إكتشاف الحقيقة و تحقق النبوءة بأكملها.

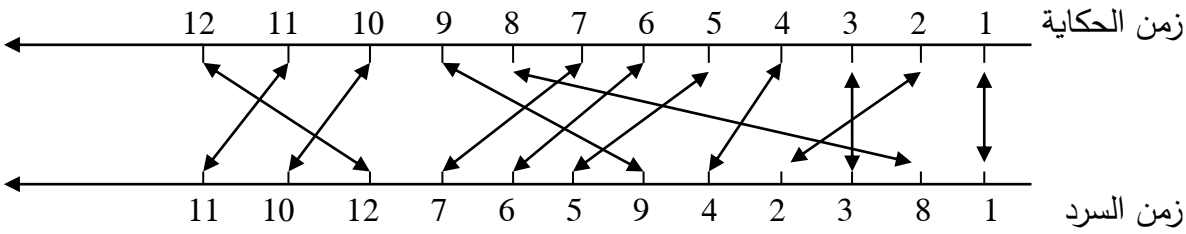
ذالكم هو زمن الحكاية أو الترتيب الزمني الطبيعي المنطقي للحوادث الروائية، و لكن الرَّاوي لم يراع هذا الترتيب و لم يزَّمن المادة الحكائية وفق هذا الترتيب الكلاسيكي التقليدي، فبدل أن يعرضها على النحو الطبيعي، قام بعرضها على نحو مخالف تماما في زمن الخطاب الروائي، بادئا الرواية بالحدث الأول الذي يتمثل في خبر النبوءة إلاَّ انه يقفز إلى الحدث الثامن ليعود إلى الحدث الثالث فالثاني فالرابع، ثم إلى التاسع فالخامس فالسادس فالسابع، ليقفز بعدها إلى الحدث الثاني عشر فيعود إلى العاشر وأخيرا يختم الرواية بالحدث الحادي عشر.

نشير هنا إلى نقطة مفادها أن زمن الخطاب (السرد) شكَّل انزياحا واضحا و نشازا فكسَّر بذلك المألوف السردي القائم على تسلسلية الأحداث، فتجاوز " تلك القيم المنطقية لمسار الزمن و بنائه "[1]، إلى اتخاذ الفوضى جمالا فنيًّا،" ومن الخروج عن المألوف جدَّة في الشكل الروائي و بنائه "[2].

1ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص:190.

2ـ م، ن، ص: 191.

و الرسم الأتي يوضح زمن الحكاية و زمن السرد:



إن هذا التباين بين زمن الحكاية (القصة) و زمن السرد (الخطاب)، يشير جليًا بأن الرَّاوي اعتمد المفارقة الزمنية، فالحدث الثاني الذي قرَّر أن يسرده في زمن السرد هو الحدث الثامن في زمن الحكاية الطبيعي و المتسلسل، لكن بعد فصل الحوادث في زمنيتها إلى ماضي و حاضر يتكشف لنا الماضي المجسد في زمن الحكاية الطبيعي انطلاقا من الحدث الأول إلى السابع، والزمن الحاضر من الحدث الثامن إلى الثاني عشر، وعليه فالراوي اهتدى إلى تقنية (الاسترجاع) و وظَّفها داخل الزمن الحاضر ممَّا شكَّل اضطرابا و تخلخلا في سيرورة الأحداث، لتجسد بذلك مراحل هامة مرَّت في حياة البطل انطلاقا من محاولة الكشف عن اللُّغز الأخير في هذه النبوءة (واحد عالم) و وصولا إلى تحققها في تسطير مصير الإخوة في الحدث الخامس المتمثل في زمن الماضي.

فكانت بذلك هذه النبوءة استشرافية استباقية للأحداث، بعض حلقاتها تحققت في الحدثين الرابع و الخامس، وترك الحلقة الأخيرة لم تتحقق (واحد عالم) مما يخلق في نفسية القارئ نوعا من الحيرة و القلق وتشويقا يجعلانه يتربص بالأحداث والوقائع القادمة في الصفحات المتوالية،فتغدو هذه التقنية(الاستشراف) لعبة سردية تربط الماضي بالحاضر و المستقبل غرضها شدُّ المتلقي إلى مستقبل الأحداث في نوع من الاستباق الزمني، لتبقى النهاية مفتوحة للشخصية، و شبه منغلقة للقارئ الذي يؤول.

1.2. الاستشراف/ الاستباق/ ا لمستقبل:

إن الاستشراف هو ذكر الحوادث والسلوكات قبل وقوعها، فيمثل بذلك حركة زمنية إلى الأمام متجاوزا الماضي والحاضر إلى المستقبل،فهو"تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد"[1]، فيعرضه الكاتب كالومضة بتنبؤ أو استشراف في سياق الأحداث، ليعود بعدها إلى زمنه بحاضره أو

1ـ مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر و التوزيع، الأردن،ط1، 2004، ص:211.

ماضيه،" فهو قفز على فترة ما من زمن القصة، و تجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث، و التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية "[1].

و إذا أمعنـًا النظر في النص الروائي، نجد أن هذه الرواية لم تلجأ حقيقة إلى الاستشراف بقدر ما لجأت إلى الاسترجاع، فاستدعت من الماضي عشرة أضعاف ما استدعته من المستقبل، ولكن سنجد التعامل الواضح و الفعلي مع الاستشراف و بناء الحدث، وتراكم السرد و تكسر الزمن بما يتلائم مع سيرورة الاستشراف، أو قل هي النبوءة التي ما فتأت تطل برأسها في ثنايا النص و على القارئ، لتطلعه على إمكانية تحققها فهي تتحرك على مدار النص بما يشبه الثيمة، حتى صار بطل الرواية مسيـَّرا في كافة أفعاله و كأنه مساق إلى قدره المرسوم له بإتقان.

ذلك أن الراوي بدأ يحيل للقارئ إلى مستقبل الأحداث من بداية الرواية في صورة استباق زمني، فصرَّح قائلا: " أترصد حلما غريبا راودني منذ الصغر، حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقـَّت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954 "[2]، نبوءة غامضة يطرح بموجبها القارئ عددا من الأسئلة الحيرى من مثل: فيما تتمثل هذه النبوءة ؟ و ما سرُّها ؟ و ما المقصد من ورائها ؟...، أسئلة تجعل القارئ مندهش و متشوق منذ اللحظة الأولى لقراءة هذه الرواية، بحيث لا يمكن للقارئ التخلي عن النص، لما فيه من فجائية و عجائبية و غرابة في الموضوع المسرود و طريقة نسجه.

إن رواية " **تصريح بضياع** " اعتمدت في أحد ركائزها البنائية للزمن على الاستباق، كركيزة أساسية داعمة و محرِّكة للحدث الروائي، كما كان الاسترجاع أيضا ركيزة مهمة في بنائها الروائي و تحريكه، فكان مصدر هذه النبوءة الماضي الذي امتدت في جذوره، استخدمها الراوي كعلامة استباقية، و التي ستدور أحداث الرواية حولها، مما جعل هذا الاستشراف أداة تمهيدية لما سيستقبل من الوقائع" لإعداد القارئ لتقبلها، كما لو كانت أمرا ثابتا لا مناص منه "[3]، وهذا كلـُّه ليهيـّئ القارئ لاستقبال الأمور المذكورة في النبوءة، و يجعله ينتظر وقوعها، حيث سيكتشف القارئ بعد خمس و ثلاثين صفحة الألفاظ المسجوعة التي تضمنتها النبوءة بقول البطل: " و أنـَّى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها

1ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط2، 2009، ص:132.

2ـ الرواية، ص:07.

3ـ المرجع السابق، ص:136.

أمـُّه على لسان العجوز: تزيـَّدي تسعة، الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم ولآخر عالم، واحد أعمى ولآخر يرفدو الما"[1].

فهذا الملفوظ السردي سيتكرر في متن الرواية، يستجلي رغبة البطل اللاحقة في رغبته في فكّ أخر ألغاز النبوءة بعدما آمن بها لما رآه من تحققها شيئا فشيئا، جزءا فجزءا، إنّه يكشف عن رغبته في الانفلات من قبضة الراهن الصعب بضرورة تعرية وقائع الحياة الماضية.

فيمكن اعتبار هذه الجملة (مضمون النبوءة) فاتحة من فواتيح الإعلان عن قلب و جوهر الموضوع

و النّفاذ إلى حيثيات و مجريات الحكي، بموجب تقديم السارد محفّزات تحقق هذه النبوءة في النص الروائي، انطلاقا من تحديد الوضعية الملائمة أو المناخ المناسب لتحققها، فاللّغز الأول في هذه النبوءة قد تحقق بعد تكتل الأسباب و التفافها ضدّ الأُسرة، وفاة الأب، زواج بوعلام الأخ الأكبر، ضيق الشقة المكوّنة من غرفتين و مطبخ، بيع بوعلام لهذه الشقة، لتطرد العائلة بعيدا عن العاصمة و الذي يدعمه قول السارد على لسان الأُم: " هذا هو الظالم الذي تنبأت به العجوز"[2]، و الذي سيكتشفه القارئ بعد الصفحة الثالثة و السبعون، و التي تعدّ بمثابة علامة اجتماعية سلبية ستُثبّت دلالات الظلم و السيطرة في معظم الأُسر الجزائرية.

- " **واحد أعمى** " تحقق هذا اللّغز أيضا في إعاقة ابراهيم و إصابته بالعمى، بعدما تلقى عدّة ركلات بالأرجل على مستوى الوجه بواسطة الإرهابيين في حادثة برج أخريص.
- " **و لآخر يرفدو الما** " تحقق هذا اللّغز أيضا في قتل مناد و رميه في واد ليجرفه بعيدا، يكتشفه القارئ بعد الصفحة السادسة و الثمانون، لتُثبّت كذلك دلالة العنف و التطرف اللّذان ظهرا في المجتمع الجزائري في مرحلة التسعينات، مرحلة الدّم و الخوف.

جعل السارد النبوءة تتحقق في ثلاثة أرباعها بشكل درامي و مأسوي، و ترك الربع الأخير منها إلى أخر صفحات الرواية، ليكتشف سرّ النبوءة و يتوقف بذلك مفعولها، بعد تقديم أسباب كفيلة لتحققها و التي تمثلت في دخول البطل السجن و التقاءه بشخصية عمّي أحمد الصوري، الذي تبيّن في أخر المطاف

1ـ الرواية، ص:35.

2ـ م، ن، ص:74.

للبطل بأنّه أبوه، الأب الذي ترك العائلة لأسباب مجهولة عشرين سنة كاملة في علامة من علامات تفكك العائلة و شرخ بنائها حسب قول البطل: " لكنّه القضاء تحالفت كلّ أسبابه لتجرّني إلى سجن الحراش، إلى المكان الذي قُدّر لي أن ألتقي به... "[1].

- " وحينها، حين تذكرت ذلك، تكشّفت الحقيقة، واحد عالم...، أنا العالم أمي في نبوءة العجوز ،عالم بحقيقة أبي، و حقيقة سناء "[2].

2.2. الاسترجاع/ الارتداد/ (flash back):

هو العودة إلى الماضي من خلال الاستذكار، وهو" عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد "[3]، و يتم الاسترجاع أو الاستذكار أو الارتداد نحو الماضي " إمّا بعودة راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية، أو قبل بدء بعض الأحداث التي رواها، أو عن طريق الشخصية نفسها "[4]، التي تنتقل من حاضرها إلى ماضيها بحيث يمتزج الزمنان، و قد يكون سبب هذا الانتقال إلى الماضي هو كلمة، أو مكان، أو فكرة فتثير ذكريات من اللاوعي فتحرّضها على الخروج إلى العقل الواعي (الشعور)، وبروزها على شكل مونولوج داخلي، ويعدّ " الاسترجاع تقنية تتمحور حول تجارب الذات، و توافق (الاستبطان) حيث يقوم الانسان باستعادة أفكاره و مشاعره و تصرفاته، ومن ثم يتأمل فيها ، وهذا ما يوافق الاسترجاع، فكلاهما(الاسترجاع والاستبطان) يتمّان في أعقاب الخبرة و المعايشة، و بعد استقرار عناصرها في الذاكرة "[5].

و قد سار هذا النص الروائي في بنائه النصي على تقنية الاسترجاع، بالرغم من أنه لم يعتمده اعتمادا كليا، ولكنه يبدو بصورة جلية فيه، فالنص الروائي قد يتضمن العديد من الأبنية الزمنية، بحيث يحقق للقارئ فرصة التنقل بين أبعاد الزمن الروائي في حركة تلقائية بين الماضي و الحاضر و المستقبل.

1ـ الرواية، ص: 100

2ـ م، ن، ص:172.

3ـ مسلم شجاع العاني، البناء في الرواية العربية في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ، ص:62.

4ـ م، ن، ص:63.

5ـ مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص:92.

فنحن عندما نتوقف بعين المتفحص في الرواية، نجد بأن وظيفة الاسترجاع ترمي إلي هدف يسعى من خلاله رسم صورة واضحة الأبعاد لشخصية البطل و الأحداث الدائرة حوله، فالاستذكار يكاد يشكل لازمة في هذا النص في الحركة السردية التي تبنتها الشخصية الساردة، وهذا ما نجده منذ أُولى عباراته في مُستهل الرواية، فالحالة الفوضوية و الضياع الذي يكتنف الشخصية البطل بسبب غموض النبوءة، يحفزه على المثابرة و الاجتهاد لتحقيق أخر ألغازها، يقول:

- " ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، ومن فرط ما رددتها أُمي على مسامعي ثلاثين عاما آمنت بها، لينتهي بي المطاف إلى هكذا حالة: جسد ممدد على فراش من الإسفنج، وجه شاحب، وعينان تُبحلقان في السماء "[1].
- " ... و لعلّي كنت أجد في نبوءة العجوز، ما يحفّزني على النهوض و معاودة الكرّة و المحاولة مرّة أو مرتين، إذ كنت أراني تائها لم يجد ضالته بعد... "[2].

فهذه النبوءة كانت محفزا على الاسترجاع لأنها ضاربة في أعماق الماضي الأُسري و بها يدرك القارئ أن البطل يعيش في حالة من الركود و الانطواء و حالة تياهان و أيام مُنغصة من جراء تذكره لها، و كذا ملابسات حياته في الأيام القليلة التي سبقت قبل الزج به في السجن، وكل هذا من أجل أن يصل القارئ إلى إدراك الغاية من دخوله السجن، و استكناه العلاقة الموجودة و الخفية بين تحقيق النبوءة و دخوله السجن الاضطراري.

و مما يحفز الاسترجاع و الاستذكار في هذه الرواية " **تصريح بضياع** " هو حالة السكون و الركود و التقوقع لمدة في زنزانة صغيرة، التي تُثبت ذكريات الماضي بسهولة و يُسر، و يكون فيها الاسترجاع طويلا مقارنة مع سرد الحاضر الذي يمر بطيئا، فبينما أتى السرد في الحاضر في صفحة تولى بعده سرد الماضي فيما يقارب خمس صفحات، لذلك عندما يجلس البطل في زنزانة ضيقة حيث مجال الحركة قليل، تنثال حركة الذاكرة في الذهن بما يشبه فسيفساء الذكريات المضطربة العشوائية.

فبينما هو في الحاضر يرمي شباكه على الماضي ليجمع لنا شتاته، فيعمد السارد إلى توقيف الأحداث الآتية حتى يسلط الضوء على ماضيه الأسري و الشخصي تقديما لخلفياتها أو تبريرا لمواقفها أو

1ـ الرواية، ص:07.

2ـ م، ن، ص:07 ـ 08.

تحديدا لرغباتها و مساعيها، لذلك يرجع إلى الوراء ليستدعي لنا وقائع الماضي عن طريق قوة الفعل الاستذكاري المرتكز أساسا على الذاكرة، ما دام الاعتماد "... على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية و يصبغه بصبغة خاصة، و يعطيه مذاقا عاطفيا "[1]، ليثبت دفق استرجاعه و ليحصل القارئ على صورة واضحة المعالم لشخصية بطل الرواية، و محاولة ربط الشخصية بمحيطها تصويرا لمعاناتها و اضطراباتها و هي تصارع قيم ذلك الماضي.

يمكن التمثيل ببعض المسرودات من خلال الاسترجاعات التالية:

* " هذا هو اسماعيل صديقي، أخر الأصدقاء و أوحدهم ...، أحيانا أشعر أنه كان معي حتى في سنوات طفولتي ...، كان اسماعيل يسألني عن أبي، فأقص عليه حكايتي... "[2].
* " مات أبي قبل أن ينقضي عام من رحيل سناء...، أذكر يوم رحيله كان ذلك في يوم من عام 1978 "[3].

فهذا الاستدعاء يرسم علاقة الراوي (البطل السارد) بصديقه إسماعيل و أبيه، منذ انطلاق فعاليات القص، الذي سيركز على استجلاء ماضي الشخصية فهما لحقيقتها وتحديدا لرغباتها و هواجسها، لذلك يعتبر ما جاء على لسان السارد البطل من لواحق و استرجاعات من قبيل التكثيف الدلالي في الكشف عن طبيعة الشخصية الساردة في النص الروائي، كونها تتجاوز بكثير حقيقتها كشخص عادي و طبيعي، كونها تحمل دلالات الزمن المأسوي و روائح التاريخ الأسري في محاولتها بعث تجارب و قيم الماضي.

* " أظنني لحظتها استسلمت، لم يعد بمقدوري أن أقوم أكثر، اكتفيت بالمشاهدة فكأنني أشاهد فيلما لا يعنيني منه غير المشاهدة، تماما كما كنت منذ أعوام مستلقيا على بطني تحت أشجار اللوز، و أنا أحاول جاهدا ألا يراني أحد، كان الصراخ يملأ دار سيدي أحمد بن يونس ببرج أخريص...، صراخ أمي وشقيقتي حمامة و تسعديت ... "[4].

1ـ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:43.
2ـ الرواية، ص:49ـ 51.
3ـ م،ن، ص:51ـ 52.
4ـ م، ن، ص:83.

فالراوي يسرد صورة ماضيه بلمه تلك الأجزاء في مراحل متقدمة من حياته، و هو يشابه بين الحالة الراهنة في السجن الضيق و الحالة الماضية، لذلك يمكننا اعتبار هذه اللاحقة قيمية من حيث أنها ستخلق تماه بين السارد والقارئ، فيعايش ماضيه باستحضار أحداث الزمن المنقضي التي تمثله بالأساس أحد ألغاز النبوءة، كمحور من المحاور التي انبنت عليها حيثيات و مجريات المحكي الروائي، من حيث أنها ترسم حيثيات الاعتداء الهمجي و العنيف على العائلة في مرحلة كانت نقمة على الجزائر و شعبها، مرحلة التطرف بكل أشكاله، و التي تعزز من عنفية الإرهاب كقيمة من القيم السلبية التي استشرت و دبت في المجتمع آنذاك.

* " هكذا يا الشوَاف، يا الملعون...، هكذا رانا كفار "[1].
* " اليوم ستبيت مع أبي لهب، و خالك الشوَاف... "[2].

1ـ الرواية، ص: 83

2ـ م، ن، ص:85.

3. الديمومة: (la dure)

و نقصد" بالديمومة، العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات و الجمل والأسطر و الفقرات، أي المساحة النصية، و بين زمن القصة الذي يقاس بالثواني و الدقائق و الساعات و الشهور و السنوات "[1].

و لمعالجة هذا النسق و الكشف عن تمفصلاته الايقاعية لا بدّ من الوقوف على حركة السرد بالاعتماد على مظهرين أساسين: تسريع السرد، و ذلك عن طريق تقنيتي الخلاصة و الحذف، و يعمل المظهر الثاني على ابطاء السرد، و يشمل تقنيتي المشهد و الوقفة "[2].

1.3. تسريع ا لسرد:

1.1.3. الخلاصة (sommaire): زخ < زق

تعتبر الخلاصة ايجاز زمني للسرد، يمر عبرها الكاتب على فترات زمنية مرورا سريعا ملخصا الأحداث و الوقائع، في فقرات قصيرة مختصرا بها فترات زمنية طويلة في عبارات مقتضبة و موجزة أشبه ما تكون فيه التلخيصات بالنظرات العابرة إلى الماضي و الحاضر.

فهي بذلك اختصار لأيام أو شهور أو سنوات من أحداث عاشتها الشخصية، دونما شرح أو تفصيل لدقائق و جزئيات تلك الأحداث، و هي بهذا تعني" سرد أحداث و وقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات و اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات..."[3].

و يمكن اعتبار ما جاء على لسان بطل الرواية، و هو يسرد فترات حياته و مراحلها اختزالا حدثيا قلّص زمنية الخطاب الماضي باستحضار الوحدات المعلومة التالية:

1ـ ينظر: Gérard Genette Figure

2ـ أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية" فوضى الحواس"، لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة، 2003/ 2004 ، ص:33.

3ـ حميد الحمداني، بنية النص السردي " من منظور النقد الأدبي "، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص:76.

* " لم تكد تمرّ سنتان حتى اكتشفت والدتي أن بوعلام أكبر إخوتي أدركته سن الثلاثين فقررت تزويجه... "[1].

فالسارد لخّص ما يمكن أن يقص في سنتين في صفحة واحدة، حتى يوسع الفضاء لاستعراض دقائق الأحداث اللاحقة، التي تعتبر أكثر قيمة من نظيرتها، ذلك أن الراوي استبعد جزئيات الحياة الماضية لبعض الشخصيات الثانوية، فكان الهدف من وراء التعجيل هو وصف الحالة النفسية المصاحبة لمجريات الراهن، لذلك لم يهتم بالكشف عن ماضي بوعلام بقدر ما استهدف استجلاء القيم السلبية التي ثبتت في واقع الأسرة الجزائرية، و كمثال للظلم و العنف و التفكك العائلي.

* " ما كاد الشهر الخامس من حادثة برج أخريص أن ينقضي ... "[2]

فمن خلال هذه الوحدة الزمنية المعلومة يختزل السارد ما جرى في فترات طويلة بعد ترحال العائلة و انتقالها من العاصمة إلى عدة أحياء فوضوية، ليسارع في سرد ما هو آت، إذ الأهم في القصة هو تدوين وقائع الماضي الذي على أساسه ستتكشف خبايا الحاضر، و أسباب تموضع العائلة في حالة مزرية و الشقاء المُضني و الدائم المتربص بها من كل الجهات.

* " بعد أشهر من الذهول، أراد أن يمسك زمام حياته من جديد، و كانا لا يزالان في البيت نفسه"[3].

يمكن اعتبار ما جاء على لسان السارد في توضيحه لعلاقة فوزي بزوجته بعد خيانتها له، علامة من علامات الإيجاز و التلخيص الحدثي، فالسارد يختزل ما وقع في عدة شهور من أحداث درامية و خناقات بينهما في بضع اسطر و فقرات، فتجاوز بذلك السارد الكثير من المراحل من القصة كأحداث مسكوت عنها حتى يقتصد في السرد، و يركز على الحدث الهام ألا وهو خداع زوجته له و اتهامها له بضربها ليفقد ابنته ، مسكنه، ثم حريته بدخوله السجن على إثر مكيدة دبرت له في غفلته.

1- الرواية، ص:46.

2- الرواية، ص:91.

3- م، ن، ص:128

1.2.3. الحذف (ellipse): زخ= 0/ زق= س

هو إلغاء فترات زمنية و السكوت على وقائعها من زمن القص، فيكون الحذف بذلك " الملفوظ المسقط من الحكاية، أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية "[1]، و يمثل الحذف أو القطع أو الاضمار السرد في أوج سرعته، إذ أن السارد يقفز و يتجاوز بكثير بعض المراحل من القصة كأحداث حكائية مسكوت عنها حتى يقتصد السرد، وذلك إدراكا من الكاتب بعدم أهمية الفترة الزمني المحذوفة، و أنها لا تضيف شيئا جديدا يعمق دلالة الحدث الروائي، و لا تعدّ مصعّدة للتأزم مقارنة مع تلك الحوادث المحورية في الحكاية.

و معنى هذا أن الحذف، هو ضرب من الاختزال و الاختصار الحدثي دونما ذكر للتفاصيل و الجزئيات، بحيث يكتفي الراوي " ... باخبارنا أن سنوات مرت أو شهور من عمر شخصياته من غير أن يخبرنا عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى الوقائع طويل (سنوات ، شهور ، ...) أما الزمن على مستوى القول فهو صفر "[2].

ما يمكن استجلاؤه من مقاطع سردية موافقة لدلالات هذه التقنية الزمنية ما ورد على لسان بطل القص:

* " ظهرت النبوءة قبل ميلادي بنحو عشرين سنة، و من فرط ما رددتها أمي ثلاثين عاما على مسامعي آمنت بها "[3].

فالسارد يقلص الأحداث الحكائية المفترض وقوعها في زمنها الخاص حتى يسارع في إخبارنا بحالته الراهنة القلقة و المنهزمة، فالفترة المسقطة من النص تم الإعلان عنها بطريقة صريحة "عشرون سنة "، فهي كفيلة بتسريع السرد و تعجيله باسقاط كل ما عرضي لا أهمية لذكره على مستوى القص.

كما يمكن إعتبار ما جاء على لسان قاديرو السجين في محاورته للبطل من قبيل الحذف:

1ـ سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، الدار التونسية للنشر،(دط)،(دت)،ص:93.
2ـ ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، (المكونات و الوظائف و التقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 216.
3ـ الرواية، ص:07.

* " فطوال عشرين سنة أمضاها بين سجون الحراش، لامباز و البليدة، لم يتشاجر إلا مرتين أو ثلاثا... "[1].

فالسارد بهذا، يختزل على لسان قاديرو عدّة أيام طويلة بل سنوات من حياة عمّي أحمد الصوري التي قضاها في السجون التي أُقتيد إليها، و التي لا تعدّ ذات قيمة مقارنة بهذه المرحلة الحاضرة، هذه المرحلة التي أسس لها الراوي بمجموعة علاقات، بدءا بعلاقته بعمّي أحمد و الشعور الذي إنتابه نحوه للوهلة الأولى، ثم مع علاقة عمّي أحمد بقاديرو، بحثا عن كشف حقيقة عمّي أحمد من خلال حديث قاديرو.

و إذا كان الخذف مع الخلاصة يعتبران من أبرز التقنيات السردية التي تعمل على تسريع السرد، المضي به قدما نحو الأمام، فإن هناك حركة معارضة للتسريع تعمل على إبطاء السرد، و يتم الاعتماد فيها على تقنيتين مختلفتين تقفان على طرفيّ نقيض للتقنيتين المعروضتين سابقا ضمن حركة التسريع، و هما " المشهد و الوقفة "، وكلاهما تعملان على إبطاء السرد وتقليصه إلى حدّه الأدنى، وعليه " إذا كان الوصف يوقف سير الأحداث المتنامية لتصوير شخص أو مكان، فالمشهد كذلك يعطّل حركة السرد و يجعل الأحداث تتوالى بكل تفاصلها و جزئياتها من خلال حوار الشخصيات فيما بينها... "[2].

2.3. إبطاء السرد:

فإن كنّا قد تعرفنا مع حركة سرد التسريع على تقنيتين أساسيتين أتاحتا للراوي إمكانية القفز على مراحل معينة من النص الروائي، دون أن يتسبب ذلك في إحداث تفكك أو شرخ في نسيج البناء النصي، فإننا مع إبطاء السرد أو تعطيله نقف عند تقنية من صميم البناء الفني للعمل الروائي.

و من خلال عملية التهدئة التي تطال حركة السرد، تبرز تقنيتان زمنيتان هما تقنيتي " المشهد و الوقفة "، اللّتان تتحددان من خلال وتيرة السرد.

1ـ الرواية، ص:131.

2ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:193.

1.2.3. المشهد:

هو ما يتعارض مع التلخيص لأنّه يحاول أن يقدم أمام أعيننا تدفق الواقع على نحو ما يحدث، فإذا كانت الخلاصة هي اختصار لعدّة أحداث في أقل عدد من الصفحات، فإن المشهد يعمل على تفصيل الأحداث و تناولها بكلّ دقائقها، و يتحقق لنا هذا حسب ما ذهب إليه " تودوروف ": " إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة "[1]، و تترك الأحداث لتتحدث عن نفسها دون تدخل من المؤلف الذي يقوم " باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية و عرضها عرضا مسرحيا تفصيليا "[2].

و تكون المقاطع الحوارية أقرب إلى التمثيل المسرحي الدرامي منها إلى السرد، فتترك الشخصيات حرة لتبرز أمام القراء و نكتشف معها الخبايا، و الخفايا، و أدق التفاصيل التي نفتقد التعرف إليها إذ ما عمد الراوي إلى التلخيص أو الحذف، كما يمكننا الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية من خلال اللغة التي تعبر بها، فيستطيع القارئ مشاهدة هذه الشخصية أو تلك و هي تـنفعل و تتفاعل كما يمكنه أيضا أن يراها " تحرك و تمشي و تتكلم و تصارع و تفكر و تحلم "[3].

فالمشهد من خلال ما ينطوي عليه من قدرة على إبطاء الزمن و تعطيله، يكون أصلح لإبراز صورة الشخصية و مواقفها، كذلك يتيح هذا الأمر الولوج في طبيعة الموضوع و وجه التحاور و الهدف منه، ليدرك القارئ موضوع النص الذي يتطلب الحوار و الجدل، اللذان يكونان بمثابة وسيلة مهمة لإبراز الدور الايديولوجي الذي تحمله الرواية .

نذكر من ذلك المشاهد التالية:

ـ " و إذ أنا منشغل في الحديث مع اسماعيل، ربت الشرطي على كتفي من خلف، و قال كما يقول الساخر:

ـ يبدو أنني أطلت عليك حتى بدأت تكلم نفسك.

1ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، المغرب،ط2، 1999، ص: 169.
2ـ آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط2، 2015، ص:89.
3ـ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص:65.

التفت إليه و في نفسي شيء من الاستغراب لكلامه السخيف، نظرت نحو اسماعيل و في ظني أنه غضب من تعليق الشرطي، إلا أنه كان كعادته هادئا.

ـ ماذا تريد بالضبط ؟

قال الشرطي يستعجلني، بعد أن استعاد هيبته التي كان قد تنازل عنها قبل حين وهو يتكلم في الهاتف، فجعلته يتبعني و أنا أهم بدخول قاعة الاستقبال، فأمسكني من ساعدي كما يمسك صاحب الدار بسارق يحاول اقتحام داره عليه، كل ذلك دون أن يعير اهتماما بإسماعيل الذي كان برفقتي.

ـ إلى أين ؟ " قال يخاطبني "، ثم أردف:

ـ هذه ليت دار أمك.

أعرف أنني رغبت في أن أقول له أنها ليست دار أمه أيضا، و لكنني مدركا ألا طائل من هكذا ملاسنة فكتمت غيضي و قلت:

ـ أريد الإبلاغ عن بطاقة فقدتها.

ـ طيّب ...

قال و كانت يده قد أفلتت ساعدي.

ـ عد يوم السبت، فقد نفذت منا الاستمارات.

كنت أعلم أن هذه واحدة من أقدم حيل الشرطة لتجنب العمل فألححت عليه بشيء من الغضب، فقام يدفعني محاولا طردي و أنا ثابت على مطلبي ألح عليه، و لمّا يئس منّي، طلب منّي الجلوس، بعد أن أخذ بطاقة هويتي و انصرف "[1].

عاد الشرطي الذي أخذ بطاقة هويتي ملوّحا لي بقيد كان يحمله بيده اليمنى:

ـ مُدّ إليّ يديك، فأنت مطلوب.

1ـ الرواية، ص: 12 ـ 13.

صُعقت حين سماعي " أنت مطلوب "، ارتبكت قليلا، حتى أنني حاولت مقاومته، و كأنني كنت آمل أن تحدث مقاومتي فرقا، لكن لا صراخي و لا استجدائي ردّا قضاء ذلك الشرطي، و عوض أن يشرح لي الأمر، ركلني بقدمه فسقطت أرضا، ثم وضع في يدي القيد و جعل طرفه الأخر في القضيب الحديدي المثبت بالجدار "[1].

حرصنا على تثبيت جزئين من المقطع الحواري العام، بما أنّه يتعذر بتر المشهد بكل جزئياته من النص كوحدة حوارية بذاتها، لذلك اكتفينا باستقطاب هذه العينة الوجيزة حتى نستجلي من خلالها المستوى الإيقاعي للحوار المنجز في النص.

فالحوار المثبت أعلاه، الذي جرى بين البطل و هو الشخصية الرئيسة في الرواية و بين الشرطي يبرز مدى فظاظة الشرطي، لذلك فهو يكشف عن قيم رئيسة يمكن اعتبارها علامات تحدد حقيقة هاتين الشخصيتين: العنف، السخرية، العناد، التملص... / الصبر، الفطنة، البداهة...

و يعتبر المشهد الحواري الذي عمد السارد إلى تثبيته في الرواية رسما لعلاقة جديدة ستجمع بينه و بين آمال، من أهم اللحظات الغنية في النص، و ما كان الأمر ليكون لو أن اللقاء تم عرضه بطريقة أخرى غير المشهد، ما زاد الصورة جمالا هو المزج بين الوصف و الحوار في الوقت ذاته مما عمق تعطيل السرد و جعل تلك اللحظات تطول و تبدو و كأنها استغرقت فترة طويلة جدا.

ـ " ما إن أنهيت محاضرتي حتى تحولت نظرات الاحتقار التي رمقتني بها إلى نظرات إحترام، لم أعد ذلك الشاب الأشعث سيئ الحلاقة ذي الرائحة المقرفة، تحولت إلى أستاذ محترم لا يصلح فيه الذم، و كان هذا ما أردت بلوغه منها، فبدأنا في حديث جاد ممل حتى أجهدنا الحديث.

و بينما نحن كذلك وصل القطار المتوجه إلى الثنية، فتوقفت آمال عن الحديث ثم علقت:

ـ آسفة، وصل قطاري.

ـ و إلى أين؟

قالت ببراءة إلى بودواو

2ـ م، ن، ص: 17.

ـ إذا سنقل نفس القطار

وصعدنا معا، ثم أشرت إليها أن تقف في مكان بين قاطرتين فامتثلت و لم تمتنع و وقفت برفقتي "[1].

هذا ما استطعنا تثبيته من مقاطع حوارية من النص الروائي الذي يعدّ مفعم وغنّي بالمشاهد الحوارية، التي منحت النص طاقة درامية هائلة عملت على مسرحة الأحداث، و المشاعر بدلا من عرضها مباشرة

و رغم كثرة المقاطع الحوارية إلاّ أن الكاتب حافظ على وجود فارق بين الحوار و السرد حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية، و حتى لا يضيع السرد و السارد بين الشخصيات المتحاورة.

و أفاد طغيان الحوار إتاحة المجال نسبيا للشخصيات في الظهور، و التمايز و الاستقلالية النسبية عن سيطرة السارد كما منح الرواية شكلا أقرب إلى الواقعية، خاصة و أن اللغة قد ناسبت مستويات الشخصية الثقافية و الاجتماعية.

كما يجدر بنا الإشارة إلى الحوار ، أنّه قد يأتي داخليا نابعا من أعماق الذات، و يساهم بدوره في التعبير عن عمق الأحداث، و تفسير جوانب الصراع المتنامي بالإضافة إلى إعطاء النص جوّا و بعدا نفسيا، و التعبير عن جوانب باستخدام الحوار الداخلي.

و تضُمُّ الرواية ككل على مقاطع حوارية داخلية تتجسد في محاورة البطل نفسه، و الخلود إليها في اللحظات المتشنجة خلال الأحداث، لذلك تلجأ الشخصية إلى نفسها عن طريق التداعي الذي يكشفه أسلوب المونولوج، الذي يمكن اعتباره مشهدا عن طريق مسرحة العقل حين يجعله يحدث نفسه، و المونولوج " نوع من الأساليب الفنية، يساعد على كشف خفايا الإنسان الدرامية التي تعمل داخل وعيه و هدفه سبر أغوار الطبيعة البشرية "[2].

إن المونولوج كشكل من أشكال الحوار التي تعمل على تعطيل السرد، يجعلنا نغوص في أعماق الشخصية لسبر أغوارها، فهذا الأسلوب من الحوار يكشف المحاورة الداخلية النفسية للذات، التي تعيش حالة لرفض الواقع أو التمرد على أنماط من السلوك، و قيم تراها الشخصية المحاورة لذاتها غير سليمة

1ـ الرواية، ص:144.

2ـ أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، مطبعة شركة التمدن الصناعية، دط، دت، ص:215.

و غالبا ما يعود سرّ هذه الارتدادات الداخلية إلى انعدام الأُلفة و الانسجام مع المحيط الخارجي، كوضعية البطل في الرواية، الذي تم اقتياده إلى المخفر بطريقة تعسفية، فوجد نفسه محاصرا بين أربعة جدران ضيّقة في السجن، فيناجي ذاته و ينطوي في دواخله حين يفتقد الطمأنينة.

ـ " لا بدّ أن ساعات مرّت على وجودي هنا "[1].

ـ " هكذا مضت ست ساعات منذ دخولي إلى هنا، جئت بمحض إرادتي، و بقيت رغما عنّي "[2].

ـ " شعرت برغبة بالبكاء، إذ كيف انتهتُ إلى هكذا حالة "[3].

ـ " رأسي يؤلمني، صداع رهيب تملك نصف جمجمتي، بالكاد استطعت فتحي لعيني، و كأن جفني يحملان ثقلا جديدا "[4].

ـ قلت لنفسي:

" لو كنت لحظتها أدرك ما سيكون لهذا القاتل من دور في حياتي لامتنعت عن الاهتمام به "[5].

1ـ الرواية، ص:22.
2ـ م، ن، ص:23.
3ـ م، ن، ص:65.
4ـ م، ن، ص:96.
5ـ م، ن، ص:100.

2.2.3. الوقفة / الوصف:

يتعلق هذا العنصر الزمني بالوصف، حينما تتوقف عجلة السرد بقطع السارد سير الأحداث إلى الأمام، يلجأ السارد إلى أسلوب الوصف لا يغض الطرف عن وصف أي شيء (أشخاص، أماكن...).

و في الرواية نجد أنه قد تنوعت الوقفات بين تعاليق السارد و التحليل النفسي للشخصيات و الوصف ففي تعليق السارد يتوقف الحدث مؤقتا ليمنح السارد حضورا في النص الروائي، أو إلى التعليق بين مقطع سردي و أخر، " وكأن تعاليق السارد الفلسفية أو الايديولوجية أو الأخلاقية محطات يتريح فيها المتلقي من توتر الحدث و حركته "[1].

و يستعين السارد بتقنية الوصف، حين يعمد إلى وصف إطار مكاني معين أو وصف شخصيات، ليقوم الوصف بعملية تعطيل زمنية السرد لفترة تطول أو تقصر، و هي ناتجة عن " انعدام التوازي بين زمن القصة و زمن الخطاب حيث يتقلص زمن التخيل و ينكمش أمام إتساع زمن الكتابة "[2].

وهذا بعض من نماذج الوصف التي عمد السارد إدراجها في النص الروائي:

أـ الوصف المرتبط بإطار مكاني معين يقف أمامه السارد متأملا دقائقه و تفاصله، كوصفه سجن الحراش من ناحية موقعه و الأماكن المحيطة به و المجاورة له.

* " بجانب البوابة الرئيسية الزرقاء، مدرعة زرقاء مركونة على اليسار، يقف أمامها شرطيان يرتديان صدريتين واقيتين من الرصاص، وعلى بعد مترين منهما سيارة شرطة رباعية الدفع من نوع تويوتا،ركنت قبالة البوابة مباشرة، يقف أمامها شرطيان بنفس الأوصاف، و أخران جعلا البوابة خلف ظهريهما.

خصصت هذه البوابة لشاحنات المؤونة و للحافلات الناقلة للمسجونين و كذا سيارات بعض مسؤولي السجن، بجوارها باب حديدي من الحجم العادي، يدخل منه حراس السجن و بعض المحبوسين الذين تم نقلهم بواسطة سيارات لا تحمل الإذن بدخول البوابة الرئيسية، يقف عليه شرطي يقوم بمراقبة الداخلين والخارجين منه.

1ـ وليد النجار،قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، ط1، 1985، ص:53.

2ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:179.

أما على يمين البوابة الرئيسية، فتوجد بوابة كبيرة ولكنها أقل حجما من الأولى، وبجوارها باب أخر صغير يشبه الباب الأول، يستعمل لدخول المدنيين من محامين و زوار "[1].

و وصفه كذلك قاعة الزنزانة " كانت القاعة بطول عشرين مترا، تقل أو تزيد قليلا، تنتهي بحائط لا يزيد ارتفاعه عن المتر، يفصل بين القاعة و المغسل الظاهر للعيان المكون من حوضين كبيرين يرتفعان عن الأرض بأعمدة حديدية مطلية بطلاء جيري أبيض، على طرفيّ كل حوض قمرتان هُيّئتا كمراحيض، بأبواب خشبية نصفية ترتفع بأربعين سنتمترا عن الأرض، وقد جعل مدخل المغسل سلما إسمنتيا من درجتين عريضتين، فحين كانت أرضية القاعة من الإسمنت الخالص بعرض ستة أمتار على الأرجح، يعلوها سقف استقر دون أعمدة على علو ثمانية أمتار، أما مصدر القاعة من الهواء فكان نافذتين تقعان أعلى جدران القاعة، تميّزها قضبان فولاذية تُربط شاقوليا بين طرفيها احتضنتها شبكة حديدية سهلة التمزيق "[2].

فوصف السارد لأبعاد السجن داخليا و خارجيا يبعث مباشرة إلى ذهن القارئ هيبته و الوحشة التي يحتضنها في الداخل و الانقطاع التام عن الحياة الاجتماعية، فكونه عطل السرد (الوصف)،سير الأحداث إلى الأمام، فهو أيضا قطع توتر الحدث داخل السجن بمجرد أن نقل القارئ إلى هذا الفضاء الموحش، رغبة منه في خلق تفاعل بين المتلقي و المكان، و إحساسا بتمزق نفسية الشخصية الساردة، و هي تنتظر الخروج منه بمشاعر أكثر اضطرابية تخوفا من لحظة الزمن الأتي و المصير الغامض.

ب ـ الوصف المرتبط بالشخصيات، بالتركيز على المظاهر الفيزيولوجية و كذا النفسية، كوصفه لضابط الشرطة في وصف ساخر " قال ذلك، و هو يُبحلق فيّ بعينين جاحظتين، زادهما غضبه اتساعا، فكان بوجهه المستدير الأسمر المكتنز دهنا و شحما، و شكل جسمه غير المتجانس، يجسد الدليل القاطع أن أصل الإنسان يعود إلى القردة.

لقد كان مسخا سخيفا إلى درجة أنه لو عاصر الجاحظ و رآه، لعمل الجاحظ عارض أزياء "[3].

1ـ الرواية، ص:76.

2ـ م، ن، ص:82.

3ـ م، ن، ص:29.

و في وصف الحالة النفسية للبطل يقول: " شعرت برغبة بالبكاء، إذ كيف انتهتُ إلى هكذا حالة، و حينها... تجردتُ مني... تركتُني بينهم ملتصقا و رائحة العرق و الأفواه و الأرجل و النعال "[1].

1ـ م، ن، ص:65.

الفصل الثاني

بنية الفضاء الروائي و دلالته في النص

1. فضاء المدينة

1.1. دلالة الشارع

2.1. فضاء الاستنطاق

3.1. فضاء الاقامة الجبرية

4.1. الزنزانة

2. الانفصال / الاتصال

3. وصف الفضاء

1.3. وصف فضاء البيوت

2.3. وصف السجن

تجليات الفضاء في الرواية

توطئة:

يشكل الفضاء الروائي أحد المكونات الأساسية في بناء الرواية، و يمكن وصف الفضاء بأنه مسرح الأحداث، أو الحيّز الذي تتحرك فيه الشخصيات أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين الشخصية و المكان، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فصله أو إلغاؤه لأنه يرتبط بالأحداث و الشخصيات و الزمن، فإذا كانت الشخصيات هي التي تصنع الأحداث و تنشؤها فإن الفضاء هو المجال الطبيعي الذي يحتضنها و يعطيها أبعادها ويمنحها دلالتها، إنه بذلك ينطوي على " أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية و تنظيم الأحداث و الحوافز "[1]، فيغدو هذا العنصر الروائي بمثابة المرتكز و الفلك الذي تمارس فيه الشخصيات حركتها و وجودها، فالزمن بحاجة دوما إليه ليحل فيه، والأحداث لا يمكنها بأي شكل من الأشكال أن تحدث في الفراغ.

من هذا المنطلق ندرس تجليات الفضاء كمعادل للمكان في الرواية " **تصريح بضياع** "من حيث الدلالة التي يبثها النص الروائي، و التأثير الذي يمارسه في الشخصية و الكشف عن القيمة التي يكتسيها، و الذي يمثل تجاوزا " للدور الذي كان يؤديه كديكور أو خلفية للأحداث، لقد صار يلعب دورا مهما يُمكن للقارئ من تحليل البنية الاجتماعية، السياسية و مراحل تطورها، كما يساهم بقدر كبير في الكشف عن نفسية الشخصيات و هويتها "[2].

و في برهة تتسلسل إلى أذهاننا تساؤلات عن أهمية العناصر السردية بمعزل عن المكان، أليست الأحداث الروائية مرهونة في مسارها و امتدادها بالبعد المكاني؟، كما أن خصوصية الشخصية أصلا محتواها في المكان الذي تتأثر به ؟، فرسم خطاطة الحدث الروائي و أدراك تشكيلاته و تقصي حركاته سوف لن تتجلى بعيدا عن المكان، ذلك أن "... الأمكنة أحيانا ترشح أفاق انتظار الأحداث، و من هنا فالمكان يمنح الحدث مبرر حدوثه بالشكل الذي حدث فيه..."[3].

1ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:20.

2ـ ليندة حفصي، مستويات البناء النصي في روايات جيلالي خلاص، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009 / 2010، ص:161.

1ـ ثتاء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، (دط)، 2000، ص:84.

يصير المكان كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان و مجتمعه، يحمل بعضا من السلوك و وعي ساكنيه ، لذا لم يبق في الدارسين مجرد رقعة جغرافية فارغة ، بل يمتلئ بالخبرة الإنسانية، و لعل(غاستون باشلار) يوضح الفكرة أكثر حينما يقول " إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية و حسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين و الألفة متوازية"[1]، إنه حامل تجربة إنسانية تختزنها ذاكرة الإنسان، تظهر حسب المواقف الحياتية يوظفها الروائي في رواياته.

إن مكانا كهذا لا يمكن النظر إليه كبناء أجوف و فراغ، إنما ننظر إليه على أنه نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني، مثقل بعواطف ومشاعر، و هموم و انفعالات الذين أقاموا فيه، أو مروا به، إنه مستودع أسرارهم إنه تاريخ الإنسان[2]، بل يصير كائنا حيا، يمارس حركته في النص الروائي رغم سكونيته.

إلى هنا تتضح العلاقة الوطيدة بين المكان و الشخصيات الروائية، لا يستطيع الروائي تشكيله بعيدا عنها، و لا يمكنها هي الأخرى التحرك خارجا عنه، فهو بيئتها التي تعيش وسطها، تخترقه، فتمنحه قيمتها و يحتضنها، فيعطيها حيزا تحيى فيه، إذ لا يمكن للمكان الحضور بمعزل عن باقي مكونات النص الروائي من الشخصيات، الزمن، الأحداث، و ليس بإمكان القارئ إدراك البعد الدلالي للمكان بعيدا عنها، و عليه " فالفضائية تؤثر على الفعل التأويلي من حيث أن النص يخلق حقلا مطابقا مولدا بإدماجه القارئ في علاقة دينامية مع هدا النص "[3].

و بما أن المكان قد شكل عاملا فعالا في إدراك، و فهم الوعي و العلاقات الاجتماعية و الثقافية، فسيتم ربطه بالبعد الدلالي و السوسيولوجي و الثقافي، متوسلين التأويل و السيميائية من أجل الإحاطة بطبيعة، و نوعية الوعي الذي أنتج المكان في ظرف اتسم بالتوتر في جميع مستوياته، نقلته اللغة اللسانية و الإيديولوجية إلى مستوى الحكي.

2ـ غاستون باشلار،جماليات المكان،تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر و التوزيع، بيروت،ط1987،3،ص:31

3ـ ياسين النصير، الرواية و المكان، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، 1986، ص: 17

4ـ جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص: 30

يحضر المكان في رواية " **تصريح بضياع** " متلبسا بكل التحولات التي طرأت عليه في الواقع المعيش، بعد الانقلاب الذي حدث في حياة الإنسان الجزائري، و غير من يومياته، هذا المكان نقلته اللغة في شكله الجديد إلى مستوى الخطاب، فاتخذ دلالات متنوعة يستدعيها البناء الروائي، و يفرضها الواقع الذي يعد الكاتب جزءا منه، من هنا كانت الأمكنة في هذه المدونة تعيش و تمارس أفعالا، و تعاني كما تعاني الشخصيات، فقد شكلت بعض الأماكن في الرواية مساحة للقتل يحصد فيها الموت أرواح الأبرياء، و في نفس الوقت مثلت ملاذا تهرب إليه الشخصيات من قهر العنف و البؤس، وحلما للشخصية التي باتت تحلم بمكان امن ، منحتها اللغة من الأبعاد ما جعلها رمزا و مجازا لأمكنة أخرى، لذا نقول أن المكان في النص الروائي، اتخذ صورا متعددة لكنها تشترك في كونها أمكنة محكومة بفعل العنف، حولها إلى فضاءات للموت و القهر، بعدما سيطر عليها و مارس أشكاله المتعددة، فتفضحه اللغة وهي تقدم هذه الأمكنة بعيون الراوي و الشخصيات بكل أبعادها، ليصنع منها السرد مسرحا للرعب و المأساة، تعانيه الشخصية على الدوام، و هي تصارع من أجل مكان يحتويها برفق و ملاذ امن.

1. فضاء المدينة

1.1. دلالة الشارع:

يحضر الشارع ضمن الفضاءات المفتوحة التي يمكن تسميتها بالعامة، نظرا لاشتراك جميع الناس في امتلاكها، و تعتبر من بين الفضاءات الحيوية التي لا يمكن تجاوزها و إهمالها خاصة مع النصوص التي اتخذت من المدينة موضوعا لها، نظرا لارتباطها الوثيق بالإنسان، و لا يحيل الشارع على الأرصفة و الحركة اليومية للشخصيات فقط، بل يتضمن ملفوظات تحدد نوعية البيوت في مستواها الاجتماعي و الثقافي، فقد يقع " الشارع " شرقا أو غربا، في المركز أو في الهامش، أو يكون واسعا أو ضيقا، أو قديما أو جيدا، و هذه المواقع و الصفات توظف في عدة ملفوظات التي يكرسها النص الروائي، مما يسمح للشخصيات اختراقها بحرية و التنقل فيها حسب ما تفرضه هندسة المدينة، يقول **يوري لوتمان**: "يرتبط المكان ارتباطا لصيقا بمفهوم الحرية، و مما لا شك فيه أن الحرية هي حرية الحركة، و يمكن القول إن العلاقة بين الإنسان و المكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان و الحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان القيام بها دون أن يصطدم بحواجز أو عقبات، أي بقوى ناتجة عن الوسط الخارجية، لايقدر على قهرها أو تجاوزها"[1].

إن المدونة لا تحفل بهندسية أو بطوبوغرافيا الشارع، إنما تلتقط منه ما يعزز صورة العنف و القهر في مكان مفتوح، لذا لا يحضر الشارع كمكان هندسي يقف عنده الراوي أو الشخصية، يصف تفاصيله و أجزاءه المتفرعة، بل يقدمه من منظور نفسي نقدي متأثرا بأحداث تلك الحقبة، و كنتيجة لوعي الشخصية به من خلال تعاطيها معه، فلا نعثر على ذلك الشارع الذي قرأناه في الرواية التقليدية الواقعية بطرقه و عماراته، إنه شارع يختزل في كلمة واحدة ذات دلالات نفسية، أو في عبارة موجزة تنقله في مستوى الرمز، فراوي " تصريح بضياع " و بطلها في ذات الوقت، رغم أنه يتحرك في شوارع العاصمة، إلاّ أنه لا يمر إلاّ في الأزّقة الضيقة " ولكنني كنت أعتقد أن الجمع بين رجل ثوري كديدوش مراد و السفاح فرنالد ميسوني ـ و لو في المسير ـ جريمة في حق الأول و انتصار لصالح الثاني، كنت مؤمنا بهذا دون أن أبحث حقيقة في اسم ميسوني الذي سمي به الشارع،الذي لقبته صحافة بلاده بجلاد الجزائر،

1ـ يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا أحمد قاسم، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص: 62

كان رجلا ساديا..." [1].

يخبرنا الملفوظ عن الصورة الاجتماعية والثقافية استنادا إلى أسماء الشوارع بالعاصمة التي اتخذت أسماء لسفاحي فرنسا، و هنا تدل على بقاء أثار الاستعمار في الجزائر حتى في وقتنا هذا، أضف إلى ذلك أحد محافظات و هي محافظة الكافينياك " وهي أقدم محافظة في العاصمة، أخذت اسمها من سفاح فرنسي يعرف بالجنرال كافينياك، و هو واحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين دموية و شهرة في الجزائر"[2].

و تتكرر صورة الشارع المزرية في أحد مقتطفات الرواية، لتؤكد العنف الاجتماعي الواقع على المكان، الذي يؤدي إلى قهر الإنسان و الفزع و زرع لا أمن في النفوس، يقول البطل: " فدخلنا المحافظة التي كانت تقع في أحد أزقة شارع الأرجنتين تقابل عمارة مدنية مسخرة للسكن، و كان أسفلها ثلاثة محلات لم تزل مفتوحة، أما الطريق الفاصلة بين هذه المحافظة و هذه المحلات فقد كانت مملوءة بالممهلات الاصطناعية غير الثابتة، وضعت هناك لمنع السيارات من استعمال الطريق، و هو علامة عن حالة لا أمن استشرت في الجزائر العاصمة بعد موجة من التفجيرات التي عرفتها..." [3].

تقوم الوحدات اللغوية (أزقة، مسخرة، ممهلات اصطناعية، منع، لا أمن، التفجيرات) بالدلالة التي تولدها اللغة، لتشير إلى القهر الاجتماعي الذي يعانيه الإنسان من خلال إهمال حاجاته الضرورية، توظف اللغة هنا علامات تؤدي دورا دلاليا موجه، يريد تبليغ رسالة محملة بالقهر الاجتماعي الذي تعانيه الشخصية من خلال وصف الشارع، لإنَ " النص الأدبي نظام إشاري دال، و هو بناء لغوي و اللغة فيه متكلمة عن ذاتها و متكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي بها الأشياء" [4]، لذا نقول أن الرواية تقدم وجهة نظر تحتج بقوة الكلمات على هكذا وضع، و تصرخ في وجه القهر المسلط على الفئات المستضعفة و الدوامة التي تغرق فيها البلاد.

1ـ الرواية، ص: 8

2ـ م، ن، ص: 32

3ـ م، ن، ص: 33

4ـ حسام الخطيب، رمضان بسطاويسي محمد، أفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001، ص: 79

2.1. فضاء الاستنطاق (المخفر):

من خلال دراسة فضاء (المخفر) في هذه المدونة، سنحاول توضيح التأثير الذي يحدثه وصف الفضاء في بيان قدرة الكاتب على تحريك عناصره المتشبعة بدلالات، جعلت فضاء الاستنطاق ينَم عن صراع و عنف، كما يقوم بإبراز لحظات القمع التي يمارسها رجال الشرطة في وسط ديكور هندسي " إذ تحتل الأشياء الموصوفة أهمية بالغة في بناء الفضاء الجغرافي، فبالإضافة إلى وظيفتها الجمالية تناط بها أيضا وظيفة الكشف عن الوضع النفسي للشخصيات التي تتعامل معها، و عن الوضع الاجتماعي و الثقافي الذي تجري فيه الرواية "[1].

و يتم الاعتقال بطريقة مهينة، كان فيها بطل الرواية ساقطا في الأرض " و عوض أن يشرح لي الأمر ركلني بقدمه فسقطت أرضا "[2]، تكشف كلمة ركلني بقدمه معنى المهانة و الإذلال، أضف إلى ذلك الحالة التي أصبح عليها بعدما كان حرًا، أصبح في لحظة قصيرة مقيدا و مكبلا، فتجسد هذه الدلالة صورة جبروت السلطة و عنفها، كما تتعدد أشكال العنف، و تتنوع أساليب القهر و الاستلاب و الإيلام الجسدي و النفسي، لتتعرى السلطة بفعل سلوك رجالها، و رغبتهم الجامحة في العنف، فتوالي الملفوظات السردية التالية تعزز من عنفية رجال الشرطة عن طريق المحكي الروائي " ما هي إلَا لحظات حتى قدم شرطي مكرَش، و ضربه على قفاه آمرا إيَاه أن يسكت،

ـ بلَع و لَا تعرف واش اندير لك "[3].

ـ بلَعوا يا كلاب، عاودني حينها الشعور بالإهانة "[4].

" شرطي مكرَش لا شيء يستهويه أكثر من الألفاظ البذيئة "[5].

1ـ يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999، ص:99

2ـ الرواية، ص:17

3ـ م، ن، ص:20

4ـ م، ن، ص:21

5ـ م، ن، ص:23

نستخرج من الرواية أحد المقاطع التي وصف فيها الراوي لفضاء المخفر :" مسحت بناظريَ جدران الرواق الذي كنَا في وسطه، كانت جدرانا متَسخة، متآكلة و فارغة من كل ما يوحي بأننا في مكان يزعم أنه يخدم الشعب، حتى صور الرسميين أو شعار " الشرطة في خدمة المواطن " لم تكن تزيَنها، و لولا وجود سبورة علقت عليها صور و أسماء بعض الإرهابيين، لأصبح المكان كأي مكان، أو كـ "لا مكان " مجرد بناية بلا معنى بلا روح كأصحابها...بناية خارج الزمن أيضا "[1].

إنَه تشكيل لغوي لفضاء أنتجته مجموعة دوال تحيل إلى أعمق الصور المتخفية وراء المعنى الظاهري، الذي لا يتعدى بدوره الوصف الطوبوغرافي للمكان، إنَه رمز يشتغل في المستوى الدلالي مضاعفا درامية الفساد و تعرضه الرواية بمرارة و ألم، يعانيه الأستاذ الجامعي المثقف و يحمله كجرح مستديم، يراه في جميع مستويات الحياة، أينما حلَ وعلى وجوه أفراد الشعب، فيذكر السلطة دون أسماء، لا يعني النص بالتحديد، حيث يحظر ضمير الغائبيين (هم) نائبا عن السلطة " هكذا أرادوها أن تكون كذلك، هؤلاء الجالسون على قممهم هناك، على كراسيهم الفخمة و أرائكهم المريَشة، هؤلاء الذين يرسمون حيوات أمثالنا من الأقزام، يلعبون بمصائرنا على لوحة شطرنج بيادقها مصنوعة من عظامنا، آلهة بكل ما يعنيه لنا وهم التآله و بكل مالا يعنيه لهم حلم الحرية، ومثل ما كان لليونان آلهة لكل شيء، لنا أيضا آلهة لكل شيء للحديد، للسكر، للماء، للزيت، و حتى للموت هكذا أرادونا، ربَما نحب أن نكون مجرد أقزام ننتظر قرارهم، قضائهم، قدرهم "[2].

و الملفت في هدا السرد أنَه لا يحفل بالشخصيات السياسية في السلطة، و لا يتتبع حركتها من البداية إلى النهاية، راصدا أفعالها و سلوكها، التي تشخص فسادها، بل تحظر السلطة بصفتها جهازا فاسدا، يذكرها الراوي مسندا إليها صفات تكشف فسادها، و الأدهى و الأمر أنَها تتحكم و ترسم مصائر حيوات الأشخاص، بقرارهم و قضائهم، حيث أنها أصيبت بداء التآله و العظمة.

1- الرواية، ص:22

2- م، ن، ن،ص

3.1. فضاء الإقامة الجبرية:

إن دراسة المكان في الرواية تقتضي البحث في كل ما يفيد إدراكه، و الكشف عن طاقته في إنتاج المعنى،و من خلال استقراء أنواع الأمكنة نجد أن الأمكنة المغلقة في معظم الأحوال ترمز للنفي و العزلة و الكبت، لأن الانغلاق في مكان واحد يعبَر عن العجز و عدم القدرة على الفعل و التفاعل ، و يحتل السجن مكان الصدارة ضمن هدا النوع من الأمكنة و المكان الرئيسي المنغلق في هده الرواية، لأنه" يتميز بالانغلاق و تحديد حرَية الحركة و خضوع المقيمين به للقانون الصارم، و انغلاقه هو مصدر المرارة والألم الذي تنضح به مشاعر الشخصيات التي توجد داخله..."[1]، إنه مكان معاد تنعدم فيه أدنى معاني الإنسانية،لا يحس الشخص بداخله إلاَ و كأنه حشرة لا قيمة لها، أو شيء من الأشياء القديمة المهلهلة المرمية في قبو أو سرداب داخل المنزل التي لم تعد تصلح لشيء، فكذلك السجين يحس بأن نفسه قد أهينت و كرامته قد تم الدوس عليها، و بأنه فقد قيمته و رجولته و كامل إنسانيته.

يمثل السجن فضاء انتقال من الخارج إلى الداخل، و التحول إلى عالم منفصل عن عالم الحرية، و هو فضاء أعد خصيصا لإقامة الشخصيات مدَة زمنية محددة، تحت ضغوطات إجبارية لا اختيارية فهو فضاء متميز بالانغلاق، و خضوع المقيمين به للقوانين الصارمة، كما يعد الفضاء الأمثل لقهر إرادة التغيير و قمع السجناء.

عند دراستنا للفضاء الروائي في المدونة، فإن الوصف هو التقنية المتبعة في تحديد معالم هذا الفضاء، خاصة أن المكان الرئيسي في الرواية هو السجن " لم أكن أتوقع و أنا أرى السجن من زجاج السيارة أنه بهذه الهيبة، هيبة لم أشعر بها من قبل، فرغم العدد الهائل من المرات التي رأيته فيها، كانت هذه أول مرَة ألاحظ جدرانه الزرقاء الشاهقة و الأسلاك الشائكة التي تعلوها، و لأول مرَة أيضا شعرت بمدى اتساعه، مما جعلني أفهم أخيرا لماذا يسميه الناس "ربعة كتارات" أربعة هكتارات "[2].

*" ظلّ الشرطي يجرُّني حتى بلغنا مدخل السجن، و هناك سلّمني إلى الحرس و سلّم الحارس ملفي بعد أن فكّ قيدي، ثم أدخلني هدا الأخير من الباب الصغير المجاور للبوابة الرئيسية، ثم عرج بي يسارا إلى

1ـ عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص:123

2ـ الرواية، ص: 76

ردهة تملؤها المكاتب، و منها إلى غرفة كتلك الموجودة في محكمة سيدي أمحمد ، لكنها أكثر ضيقا وازدحاما "[1].

*" كان السجن يحوي جناحين، واحد للرجال و أخر للنساء و كل من الجناحين مقسم إلى ثلاثة قطاعات، الأول للأحداث من المسجونين القصر، و الثاني للمدانين بقضايا تتعلق بالإرهاب، و قطاع ثالث للمتهمين و المدانين في قضايا تتعلق بالقانون العام، و كل قطاع من هذه القطاعات مقسم إلى ثلاثة أقسام، قسم العبور و فيه قاعات مخصصة لمحبوسين، تم إصدار أوامر حبسهم دون الحكم عليهم نهائيا... و قسم ثاني مخصص للمحكوم عليهم أحكاما نهائية، دون أن تبلغ الإعدام، و يمكن تمييزهم ببدلاتهم الصفراء، لذلك تعارف نزلاء السجن على تسمية هذا القسم باسم " الصفرا "... و قسم ثالث للمحكوم عليهم بالإعدام، و كان هؤلاء يخضعون لإجراءات رقابة صارمة ... و يمكن تمييزهم ببدلاتهم الحمراء "[2].

1- الرواية، ص:79

2- م، ن، ص:108

4.1. الزنزانة:

توحي الزنزانة في بادئ الأمر لوالجيها بالعالم الجديد الذي يتربص بهم، فالانتقال إلى هذا الفضاء المغلق الذي يسوده الثبات و السكون، و الضيق و المحدودية، يعمق شعور الإنسان بالعجز عن اختراق هذا الفضاء الموصد، فينعكس ذلك سلبيا على شخصه، بأن هذا الفضاء مبعث معاناة و ألم و انفصال عن العالم المفتوح " كانت القاعة تحمل رقم A5 ، تشبه في تصميمها قاعة أمس و لكنها أقل طولا و أكثر رطوبة، حين دخلت القاعة، كانت تكاد تفيض بالمساجين، فرغم أنها لا تتسع لأكثر من سبعين نزيلا إلاّ أنها استضافت في ذلك اليوم ما تجاوز المائة بقليل، إلى درجة أنه استحال عليَ التقدم أكثر من خمسة أمتار تحسب من العتبة "[1].

فوصف تلك الزنزانة بالقدم و الرطوبة يوحي بقبرية الزنزانة، مما يعمق القسوة و العذاب و المعاناة " كنت متعبا إلى درجة الإغماء، و الصداع يزحف بروية داخل رأسي، يمنعني من النوم ومن اليقظة، و رغم أن جفناي كان قد حجبا النور عن عينيَ، إلاّ أنني لم أستطع ولوج العتمة لأستريح "[2].

إن هذا المكان يحدَ من حركة الإنسان، فتنعكس تلك المحدودية و الضيق على نفسيته، بعد أن كبَل السجن حركته و أفقده القدرة التي عهدها على الانتقال، فتأتي الزنزانة لتعمق هذه المعاني لديه لتزيد من معاناته داخل هذا الفضاء الضيق المنقطع.

فتكون هذه العزلة المفروضة هي التي تجبر السجين على التعبير و الإفصاح عن عجزه و شعوره بالخيبة، بل لا يكتفي الراوي بوصف الزنزانة وصفا هندسيا فحسب، إنما يحرص كذلك على نقل وتصوير مدى تأثير هذا العلم الموحش في نفسه، فهو يجمع بين الوصف و التعليق في الوقت ذاته كما رأينا في المقطعين السابقين، حتى لا نشعر كقراء بقصور دلالي، فيقدم مظهر الفضاء الخارجي متبوعا بملاحظات ناتجة عن تأمل هذا الفضاء مما يساعدنا على التخلص " من عناء استبطان الدلالة المخفية وراء التصوير الطوبوغرافي "[3].

1ـ الرواية، ص: 109

2ـ م، ن، ص: 96

3ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:61

إن الانغلاق في نظر السجين و وجوده في فضاء مكبوت، يشتت قواه و يقتل جميع الأشياء الجميلة التي تنبض بداخله، فتزول و تغيب إنسانيته و يتحول إلى مجرد شيء ساكن، حبيس زنزانة تشبه القبر كل ما فيها يوحي بالفناء، و الانفصال عن العالم، مما يعمق الشعور لديه بالنفي، القهر، و فقد إنسانيته، و دلك لأن السجين ينتزع اسمه و تختزل شخصيته لتتحول إلى مجرد أرقام تسلسلية، فيجرد من ميزته و خصوصيته التي تميزه عن الجميع، فتنسف ذاته الشخصية لينتقل إلى درجة كبيرة من الدونية إذ أن " انتزاع الاسم الشخصي أو إلغائه ليس من دون دلالة بعيدة، إنه رغبة عدوانية في نسف الذات الشخصية للنزيل، و الانتقال به إلى درك من الدونية و التشيؤ، أشدَ إيلاما من افتقاده لحريته نفسها "[1]، فالاسم الشخصي دلالة على خصوصية الفرد و علامة تميزه عن غيره، و فقدانه يعبر عن مدى دونية الشخصية و انفصالها عن المجتمع " و سئلت كما سئلت سابقا عن اسمي و اسم أمي و والدي، إلاّ أنهم هذه المرَة منحوني رقما، قالي لي الذي أعطاني إياه " هذا اسمك الأن "، ثم أعادني إلى الغرفة الضيقة، كان رقما من ستة أعداد (157324)، هكذا فقدت في لحظة إرثي الوحيد من أبي، و قويضت به رقما تسلسليا "[2].

1ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 56

2ـ الرواية، ص: 79ـ80

2. الانفصال / الاتصال:

إن الشعور بالانفصال شعور مدمر، تتحول معه الشخصية إلى كيان فاقد للأمان و الاستقرار، رافض العيش في تناقضات الفضاء "المغلق" المنفصل عن عالم الحرية، و المعد خصيصا للإقامة فيه مدة زمنية محددة و غير معلومة، يعلن عنها القضاة و تكون الإجراءات التي تتخذ إزاء المسجونين صارمة، توحي في البداية لهم بأنهم في مواجهة الموت ذاته " أعترف أنني كنت خائفا، لأن القاضي رئيس الجلسة هو " السوفي "، أكثر قضاة الحراش قسوة و صرامة، فقد كان أرحم ما يحكم به أقصى عقوبة "[1].

و بمجرد انتقال الشخصية البطل في الرواية من الخارج إلى الداخل، يتعمق شعورها بالعجز لاختراق هذا الفضاء " أمرنا الحرَاس بنزع ثيابنا كلها، ماعدا السراويل الداخلية، و فيما قام حارس أخر ينظر في آذاننا، و مناخيرنا، و داخل أفواهنا... "[2].

* " حين خرجنا الصف شكّلنا مرة أخرى و سرنا في طابور حتى عبرنا بوابة خامسة إلى ساحة كانت أقل الساحات حجما، ثم سرنا يمينا في طريق منحدر حتى بلغنا قاعات ثلاث مصطفة بالعرض، فسارع أحد الحراس إلى فتح إحداها و أمرنا بدخولها بعد أن عدَّنا من جديد كخراف تُعد للذبح "[3].

* " أماكن الجلوس و النوم في أي قاعة تحدد وفق معايير معينة، فلم يكن من الممكن لأي نزيل جديد أن يختار مكانه بمفرده، دون استشارة رئيس القاعة " البريفو " و كان البريفو أكثرهم حظا، بحيث يمكنه أن يختار مكان نومه دون معارضة، و يليه في الحظ " الشاف كورفي " المسؤول على نظافة القاعة، كلاهما تعيَنهما إدارة السجن من بين المساجين المحكوم عليهم، ممن لم تبق فترة عقوبتهم سوى أشهر "[4].

* " الخروج إلى الساحة من الإجراءات المتبعة في كل السجون، و لكنها تختلف بحسب طبيعة المسجونين، حيث لا يسمح لنزلاء قسم " الترانزيت " بالفسحة إلاَ مرة واحدة في اليوم، و يكون ذلك إما في

1- الرواية، ص: 119

2- م، ن، ص:81

3- م، ن، ص: 82

4- م، ن، ص: 109

الصباح و إما في المساء، أما نزلاء القسمين الآخرين، فيسمح لهم بالفسحة مرتين في اليوم واحدة في الصباح و مرة أخرى بعد الظهر، و تدوم كل فسحة بين الساعتين و الأربع ساعات، بحسب الظروف و طول النهار "[1].

فكل العناصر المشكلة لأبعاد السجن و طقوسه تغدو مبعث معاناة، و ألم وإحباط و تتمظهر بشكل جلي من خلال تتبع حركة السجناء الذين لا يملكون الحرية و الحق في تغيير مواقعهم ، خاصة أن التقوقع لساعات طويلة تحتم على الشخصية الصمت و الثبات، لذا تنعدم لغة الحوار و التواصل بين السجناء. غير أن " السجن " لم يقم في بنيته الدلالية على لغة المفاتيح و الأقفال، بل أُنتج بلغة تقوم على تقابل ثنائي (مفتوح / مغلق) وضع الشخصية بين حدي النقيض، إذ بقدر ما ينفتح الأفق البعيد لتروع الشخصية من نفسها بساعات التفسح تلك، بقدر ما يتحرك الزمن ضدها لتعود إلى حالة التقوقع الروتيني على وتر نفس بائسة لا تزال متشبثة بالحياة.

إن السجن " مكان ملائم للألم، نعم. لكنه مكان للحلم و الحرية الروحية و العثور على الذات، تنتصر الذات على الزمن، وعلى القضبان "[2]، و على الجدران و على الأبواب الموصدة، وكل الأشياء التي من شأنها أن تتحول إلى أشواك تدمي الجسد و الروح حيث يبقى السجين بين الوعي و اللاوعي، "بين ثقل الطوق و الشوق للحرية، بين ضوابط المصادرة القائمة و إرادة الانطلاق و التجاوز و التغيير"[3]، حينما تتولد لدى السجين الرغبة في معرفة ما يحدث خارج الأسوار، هذا العالم الذي انفصل الفاعل عن حركته اليومية.

و يكون الانفصال السمة البارزة التي يولدها فضاء السجن، حيث تفتقد الشخصية بمجرد دخولها إلى العالم المكبوت الشعور بوجودها " و يتحول إلى مجرد نسخة مكررة تندمج ضمن مكونات الفضاء المغلق لعالم السجن "[4]، لذا يعد الانفصال أبرز الدلالات و أكثرها التصاقا بفضاء " السجن "، إلاّ أن وجود الشخصية بداخلها مجبرة يجعلها تحنُّ و تشتاق إلى العالم الخارجي بمكوناته التي تختزلها على تلك

1ـ الرواية، ص: 112ـ113

2ـ حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص:151

3ـ م، ن، ص: 152

4ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 56

التشكيلات من الصور التي اعتادت رؤيتها و هي تمارس نشاطها اليومية بكل حرية، فالذاكرة لها تحت وقع اليأس و القنوط ما ترغب في رؤيته، و تحقيقه ،وليس ما أجبرت على ملامسته، إذ تغدو " جمالية الحنين هي جمالية استعادة الذات و الهوية و معنى الانتماء "[1]، فالذات لن ترتقي إلى مستوى الإحساس بخصوصيتها إلاّ من خلال الفضاء الفسيح، بعيدا عن كل تلك القوانين و اللوائح التي تصادر الحريات الفردية، و تحول الشخصية إلى مجرد أشياء تتلاشى ببطء، و وفق هذا النظام التعسفي تحاول باستمرار بناء فضاء داخلي، لا تستطيع أساليب القهر الوصول إليها، إنه عالم الذاكرة وسيلة الاتصال الوحيدة بالعالم الأخر (الخارج).

و يذهب **جون بيار كولدنتستين** إلى القول: " حتى في الحالة التي تجري فيها أحداث الرواية من الروايات داخل فضاء أشبه بوعاء مغلق، يمكن إحداث فتحة في هذا الوعاء بواسطة فضاء تخييلي... فالشخصية لا تقتصر على الانخراط الجسدي في واقع فضاء روائي، تحيا داخله باعتبارها كائنا ورقيا، بل إنها تحلم بآفاق أخرى، أو تعيد النظر إلى نفسها "[2].

و تندرج ضمن هذا الفضاء التخييلي الذي تنتجه مخيلة السجين، عدة مقاطع سردية تبرز من خلاله لنا آلية الاستحضار لوقائع الزمن الماضي، حيث تعلن الشخصية من خلاله رفضها للعالم بحيثياته و مؤثراته ، " إن قدَر الله و بقيت في السجن أن توظف علاقاتها لأحصل على معاملة جيدة من الحراس، و كان هذا أقصى ما تستطيعه داخل هذا المكان القذر "[3].

*" أعترف أن لهذا الشيخ، شيئا يشدَني إليه

قلت لنفسي

" لو كنت لحظتها أدرك ما سيكون لهذا القاتل من دور في حياتي لامتنعت عن الاهتمام به، لكنَه القضاء ـ كما كانت تقول جدَتي ـ تحالفت كل أسبابه لتجرَني إلى سجن الحراش، إلى المكان الذي قُدَر لي أن ألتقي فيه بهذا الرجل ، بهذا الذي سيجعلني أتوقف عن ملاحقة نبوءة المرأة العجوز ، أو لأحقق أخر

1ـ يمنى العيد، فن الرواية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الأداب، بيروت، ط1، 1998، ص: 118
2ـ جون بيار كولدنستين، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 2002، ص: 23 ـ 24
3ـ الرواية، ص: 147

ألغازها "[1].

إن عزلة الشخصية فجَر لديها الاسترجاع، ليكون رد فعل على سطوة الفضاء غير الآمن و الدفع الحقيقي لانتقال الشخصية عبر أحلامها، إلى أزمنة شكّلت بالنسبة إليها أفق من الإنعتاق من هيمنة ذلك الشعور بالدونية و الذل.

إن الانفصال عن الأخر هو قانون صارم و حتمي تخضع له الشخصية، و لا سبيل لتجاوزه إلاّ بعد انتهاء المدة المحددة لتلك الإقامة الإجبارية، و التي لا تتدخل الشخصية في تحديدها، و بالتالي ستبرز دلالة الاتصال ، ذلك الخيط الرفيع الذي تحاول الشخصية التشبث به للحفاظ على وجودها و كيانها، فبعد الهروب بالذاكرة، يمكن أن تتأتى للشخصية عملية التواصل و التعايش، كفرصة لتدل بها على شعورها وفاعليتها للمقاومة التي تتبطن في شعورها الداخلي المضيئ، و العمل على جعل فترة المكوث بالسجن تجربة جديرة بالاهتمام لفهم جل الأسباب التي جرَت الشخصية إلى السجن.

فهذا الفضاء المغلق الذي تصادر من خلاله حرية الإنسان قد يتحول إلى الطرف النقيض، مما يحقق إنزياحا دلاليا، فعوض أن يشعر السجين بالنفور من هذا المكان، فقد تشكّل لديه هذه التجربة المرَة بعدا جديدا، كأن يعتبرها بداية لحياته الحقيقية بدل أن تؤثر عليه تأثيرا سلبيا " كنت مدركا أن المقادير التي شاءت أن تحقق النبوءة، تحاول أن تجعلني أفهم أن لكل حدث غاية ما، و كانت الغاية من دخولي السجن هي أن أتعرف على عمي أحمد الصوري "[2].

* " رؤية عمَي أحمد الصوري، جعلتني أفكر جادا أن تواجده معي في كل قاعة انتقل إليها لم يكن مصادفة، فالمصادفة مجرد مرادف خاطئ لكل حادث غير محسوب و غير متوقع، يتكرر حدوثه بشكل استثنائي، و أنا مع إيماني المطلق بالقضاء، أجد أن المصادفة لا تليق بمن يؤمن بالقدر، لذلك أقنعت نفسي أن لوجوده غاية لابدَ أن تتكشف "[3].

1ـ الرواية، ص: 100

2ـ الرواية، ص:107

3ـ الرواية، ص:130

* " لقد كان لكلامنا لحظتها نهاية لقصة امرأة عجوز جعلت حياتي و حياة أمي تدور حول فلكها، في محاولة لفهم شيفرات القدر الذي شاءت تفاصله أن تتطابق مع ما اعتبرناه نبوءة "[1].

لقد حدث كما نرى خرق لدلالة السجن بوصفه فضاء مغلقا محدودا، و هذا الموقف من السجن هو كمكان للإقامة الجبرية يعزَز و يؤكد " أن الإنسان قد يعقد صلات وشيجة مع الفضاء و المحيط الذي يقيم فيه، و تنشأ بينهما ألفة حتى و لو كان ذلك المكان يصادر حريته، و يقيد حركته و نشاطه ويعوقهما"[2].

نصل إلى فكرة مفادها أن السجن يتحول في بعض الأحيان إلى فضاء لبناء الإنسان و توعيته فسمتا الانغلاق و الانفتاح، إذن لا تتحققان إلاّ من منظور نسبي (Relative)، لأننا قد نجد الحرية أين يفترض أنها تموت، إن السجن الحقيقي هو سجن الذات، و الفكر، و الوجدان، و ليس على مستوى الفضاء، حتى و لو تحرر الإنسان من الحدود التي تكبَله قد يشعر دائما بالضيق و العبودية خارج هذه الحدود، لذلك فـ " الحرية داخل الإنسان و ليس خارجه أو في محيطه، و ذلك لأن الخارج في العادة يكون مجرد قشرة شفافة و متغيرة و لا يمكن الوثوق بمظهرها "[3]، و بالتالي يتحول السجن إلى سجن رمزي داخلي تشكله عدة أسباب، فالإنسان باستطاعته أن " يطلق هذه الحرية من داخله لتبدد قيد المكان بغض النظر عن المكان الموجود فيه، ليصبح حرًا في مكان مقيد، كما يستطيع أن يقمعها أيضا، ليصبح مقيدا في مكان حرَ "[4].

1ـ الرواية، ص:154

2ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:66

3ـ م، ن، ص: 65

4ـ شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994، ص: 319

3. وصف الفضاء:

إن كل رواية تحمل طوبوغرافيا متميزة، تمنحها سمة التباين و الاختلاف عن نصوص روائية أخرى، و يبرز هذا بوضوح من خلال التوظيف البنائي و الدلالي للغة الوصف التي تحدد للقارئ مجال النظر و طبيعة النص المقروء، " إن الوصف الذي يأتي به الروائي يعني حتما أنه يكتب و يختار في الوقت ذاته "[1]، و نستقرئ ملامح هدا الاختيار عند تركيز الواصف عنصر من عناصر الشيء الموصوف دون سواه.

و يختلف تشخيص الفضاء تبعا لطرائق الوصف التي تعتمد عليها الرواية، فقد يكون وصفا بانوراميا، أو أفقيا، أو عموديا، حين ينظر الراوي ملتقطا الجزئيات من أسفل إلى أعلى، و من أعلى إلى أسفل، و قد يكون وصفا لساكن أو متحرك بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها مستكشفة ما يحك ضدها "[2]، فالوصف يتخذ جميع صيغ التشخيص من أجل تقديم الأشياء و المناظر، وفق طريقة تتبع تقنيتي الوصف التي بإمكان النص توفيرهما، فالراوي يشتغل أثناء عملية الوصف على مستويين، يقوم الأول على اختيار واسع للوصف، أما المستوى الثاني فيعمد إلى إظهار عناصر الشيء الموصوف وفق تقنيتي الاستقصاء و الانتقاء، فتقوم الأولى على " تناول عدد أكبر من تفاصيل الشيء الموصوف،و لذلك تطول مقاطع الوصف و تتفرع طبقا لقانون شجرة الوصف التي رسمها جون ريكاردو في كتابه (قضايا الرواية الجديدة)" [3]، أما التقنية الثاني فتعتمد على " انتقاء جملة من الأجزاء و الصفات المحدودة من بين أجزاء و صفات الشيء الموصوف المتسمة بالتعددية "[4].

و حين نستقرئ الرواية " تصريح بضياع "، نجد أن الراوي يجمع بين الصيغتين و يوازي بينهما، فلكل فضاء تشكيل طوبوغرافي يأخذ طابع التميز و التفرد عن باقي الفضاءات المجاورة على مستوى النص المقروء، فتقنيتي الوصف إحدى الأدوات الإجرائية التي يتكىء عليها الراوي لتقديم المجال الموصوف ، إلاّ أن استيعاب بعدها الرمزي لن يتأتى للقارئ إلاّ بالتركيز على " الوظيفة التفسيرية التي

1ـ جون بيار كولنستين، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، ص:28

2ـ م، ن، ص: 32

3ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 88

4ـ عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1989، ص:20

يأخذها الوصف كمهمة رمزية لتوضيح معنى من المعاني "[1]، و التي سأحاول الوصول إلى كنهها من خلال دراسة مختلف المجالات الموصوفة التي تضمنتها الرواية.

1.3. وصف فضاء البيوت:

يمثل البيت فضاء مكانيا هاما في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، و هو فضاء الإقامة الاختياري، أين تتنامى الشخصية و تتطور و تمارس نظام حياتها بشكل طبيعي، و هذه العلاقة الحميمية التي يولدها الاحتكاك المتواصل من شأنها أن تحول فضاء الإقامة " إلى مكان دال على موقفها و على حالتها الشعورية و كذا وجهة نظرها، و يرمز إلى وعيها و لاوعيها، إلى إرادتها و رغبتها و حلمها "[2]،إذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة و الأمن و الاطمئنان، فإنه كان كذلك و إلى حقبة طويلة في النص الروائي، فقد حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الآمنة الهادئة، و البريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، فهو يمثل رمزا لكل ما هو جميل.

و قد أولت الرواية الجزائرية أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي، و حيز مؤطر للشخصية، فكان الخاتمة التي تنهي بها الشخصية يومها، لترتاح فيه، لكن مع اضطراب الواقع و اندلاع الفجائع، التي ألمت بالمكان و الإنسان الجزائري، تغيرت الرؤية لهذا الحيز الهندسي رمز الآمان، و تحول مدلول البيت إلى ضده، شكلته اللغة ببعده النفسي و الاجتماعي و تقدمه مكشوفا، ليس كما عرف في السرد التقليدي، الموغل في الوصف الهندسي.

و من خلال تتبع حركة الوصف في تقديمها للموصوف، نلاحظ أن الراوي اكتفى في تشخيصه لفضاء الإقامة على بيت الشخصية البطل، بحيث لم نعثر على مقاطع وصفية تعنى بالتفاصيل الدقيقة للبيت المشار إليه، سواء من خلال سرد الأحداث أو بتقديم الشخصية المقيمة فيه.

1ـ ينظر ـ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 88

2ـ محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي، المنهج البنيوي ـ البنية ـ الشخصية ، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990، ص: 98

فحين يتحدث الراوي عن بيتهم يقول: " كنا نعيش في شقة من غرفتين في نهج عيسات ايدير بميسوني، شقيقاتي و أمي و يمَا عايشة في غرفة، و أنا و إخوتي و أبي في غرفة أخرى "[1].

و تمت الإشارة إلى هدا المنزل من خلال رحلة الذاكرة عن طريق عملية الاسترجاع ، التي أكدت علاقة النفور و الإكراه و الخوف التي جمعت الراوي بمنزله الطفولي، و الذي عاش في طفولة مروعة، فضلا عن العلاقة التي كانت تربطه بوالديه، خاصة تراجيديا حياة أمه مع أبيه " إلاّ أنني ضبطت مشاعر الخوف تلك، مثلما كنت أفعل في طفولتي، و أنا أشاهد أبي يضرب أمي ضربا مبرحا، بعد أن يكون قد كسر كل ما هو قابل للكسر "[2].

و لو أمعنَا النظر في السياق الذي وردت فيه هذه العودة إلى الماضي، و التي لم يأخذ فيها الوصف جانبا مهما، فقد تم ذكر البيت المدني ليعزز الدلالة على وضع الأسرة و مستواها الاجتماعي، فكانت من ابرز صفات البيت أنه اتسم بالضيق و المحدودية مع كثرة أفراد العائلة، و العيش فيه حمَل البطل ما لا يطيقه منذ الصغر، كعنف أبيه مع الأم، أو معه شخصيا، فتمت الإشارة إلى هذا البيت بصفة سريعة، و التي أنتجت شحنة دلالية رامزة، إذ يصبح البيت للشخصية الروائية، مكانا معرض للعنف، و بهذا افقده رمزية الآمان و الراحة، لتتحول إلى صورة جديدة محمَلة بالعنف و الخوف " كنت أتسلل ليلا من فراشي و الجميع نيام، و أسير في خلسة إلى المطبخ، حتى أراه جالسا على حصيرته يرتَل و يصلَي، و ما إن يراني تجحظ عيناه و يصرخ فيَ أمشي ترقد "[3].

1ـ الرواية، ص: 45

2ـ الرواية، ص: 22

3ـ م، ن، ص: 53

2.3. وصف السجن

يتيح لنا التأمل في فضاء السجن باعتباره مكان معاديا لمفهوم الحرية، فهم الوظيفة الدلالية التي ينهض بها هذا العالم الموحش كفضاء روائي معدَ للإقامة الجبرية، في شروط و قوانين صارمة، فهو يحيل بهذا المعنى إلى نقطة تحول بالنسبة للسجين " فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفا وراءه عالم الحرية، حتى تبدأ سلسلة العذابات..."[1]، وعلى هذا النحو تقوم الرواية بتغطية هذا الفضاء السجني من خلال استناد الراوي إلى وضعية سردية متوازية، مما يأخذ هذا الفضاء الروائي دلالة مزدوجة، فهو يعرض في النص عن طريق التصوير من خلال إبراز ملامحه الطوبوغرافية، و التعليق على أهم المظاهر التي تنشأ عنه.

و من خلال تأملنا في الرواية اجتزئنا بعضا من المقاطع الوصفية لعالم السجن، التي تثبت تلك الدَلالة المتخفية و المركزة نحو الشيء الموصوف " لم أكن أتوقع و أنا السجن من زجاج السيارة أنه بهذه الهيبة، لم أشعر بها من قبل، كانت هذه أول مرَة ألاحظ فيها جدرانه الزرقاء الشاهقة و الأسلاك الشائكة التي تعلوها، و لأول مرَة أيضا شعرت بمدى اتساعه، ما جعلني أفهم أخيرا لماذا يسميه الناس " ربعة كتارات " أربعة هكتارات.

بجانب البوابة الرئيسية الزرقاء، مدرَعة مركونة على اليسار، يقف أمامها شرطيان يرتديان صدريتين واقيتين من الرصاص يحملان جهازي إرسال و رشاشين أوتوماتكيين، و على بعد مترين منهما سيارة شرطة رباعية الدفع من نوع تويوتا، ركنت قبالة البوابة مباشرة، يقف أمامها شرطيان بنفس الأوصاف، و آخران جعل البوابة خلف ظهريهما.

خصصت هذه البوابة لشاحنات المؤونة و للحافلات الناقلة للمسجونين و كذا بعض سيارات مسؤولي السجن.

بجوارها باب حديدي من الحجم العادي، يدخل منه الحراس و بعض المحبوسين الذين تم نقلهم بواسطة سيارات لا تحمل الإذن بدخول البوابة الرئيسية، يقف عليه شرطي يقوم بمراقبة الداخلين والخارجين منه.

1ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 55

بلغنا سجن الحراش، فأخرجني الشرطي من السيارة و جرَني مثلما اعتاد أن يفعل، أو مثلما بدأت أعتاد أن أجرَ، موقف يفقد فيه الإنسان إنسانيته "[1].

في هذا المقطع نقف على الصورة الطوبوغرافية للسجن التي تخبرنا عن مظهره الخارجي، و تأتي مشبَعة بتفاصيل الأجزاء من خلال تقنية الاستقصاء التي وظفها الراوي من منظور الشخصية الروائية، التي لا تخرج عن الحقل الدلالي الذي يؤكد على شساعة الفضاء و اتساع مساحته، ثم يعقب دلك تعليق مقتضب يلخص لنا مرَة أخرى في عبارة مركزة، كل الامتلاء الدلالي الذي صاحب الوصف في فقرة كاملة.

و قد شهدنا حالة الوصف المفصل المصحوب تعليق مركز في المقطع السابق، وعليه نرصد فيما يلي نموذجا للحالة الموازية، حيث جاء الوصف مختزلا بصفة سريعة بينما اتسع التعليق في دلالته و المجال الذي يشغله " كانت غرفة من مترين على مترين، حشر فيها ثلاثون رجلا يلتصقون كقطع من اللحم الفاسد النتن، محشورين في حدث واحد، ضيق كصدور الذين قرَروا أن أكون مدانا حتى تثبت براءتي، مظلم كقلوبهم الحجرية المتوقفة عن النبض، بارد كضمائرهم المجمدة إلى حين تموت... شعرت برغبة في البكاء، إذ كيف انتهت إلى هكذا حال... تجردتُ منَي... تركتُني بينهم ملتصقا و رائحة العرق و الأفواه و الأرجل و النعال "[2].

فهذا التأمل الذي يحمله لنا هذا المقطع من حيث هو تعليق على فضاء السجن لا وصفا له، يتضمن بعضا من الإيحاء سيساعدنا على إدراك " العلاقة التي تقوم بين وصف المكان السجني و التأويل الذي يستند إليه عبر السياق، و في نفس الوقت يخلصنا من عناء استبطان الدلالة المتخفية وراء التصوير الطوبوغرافي المجرد "[3].

1ـ الرواية، ص: 76

2ـ م، ن، ص: 65

3ـ حسن بحراوي، بني الشكل الروائي، ص:61

الفصل الثالث

بنية الشخصية و دلالتها في النص

1. الشخصية الاحالية

1.1. الشخصية المرجعية

2.1. الشخصية الاستذكارية

2. بنية الممثلين

1.2. الشخصية الاسم

3. بنية العوامل

1.3. البطل و مسار البحث

2.3. مسار الاستشراف و الاسترجاع

1ـ بناء الشخصية الروائية:

توطئة:

تحتل الشخصية في بناء النص الروائي مركزا حيويا، و بؤرة هامة في مراحل الحكي، لأنه لا يمكننا تصور سرد دون شخصية تكون محوره الدلالي، و هذا ما جعل أحد النقاد يعرف الرواية بأنها " قصة لقاء الشخصيات مع بعضها و إخبار بالعلاقات التي تنشأ بينها "[1].

و عليه فتعتلي الشخصية شبكة العلاقات التي تجمع بينها و باقي العناصر التي تشكل الرواية، لدرجة يصعب إهمالها أو فصلها عن بقية العناصر، فأهمية الشخصية الروائية تجعلنا نسلم على أنه " لا رواية من دون شخصية تقود الأحداث، و تنظم الأفعال، و تعطي القصة بعدها الحكائي... ثم إن الشخصية الروائية فوق دلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية و المكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي و اطراده "[2].

إن الشخصية الفنية في داخل عالم النص تكتسب ذات خاصة، يصنعها النص و يرسمها و يمدها بالشحنة الدلالية داخل الفضاء الدلالي النصي، باعتبارها كائن من ورق، فهي تنتمي إلى عالم خاص بها الذي تحكمه قوانين خاصة و مميزة " فالشخصية في الرواية لا تنمو إلا في وحدات المعنى، ضمن الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها، إن لها بنية غير متعينة "[3].

و يتم الإعلان عن الشخصية عن طريق الأوصاف و الأسماء، و غيرها و جملة من الدوال بتنوعها و تعددها، تتيح للروائي إمكانية الاستغناء في فترات من النص عن ذكر الاسم الشخصي، أما المدلول فيتجسد في كون الشخصية " لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها "[4].

و الشخصية باعتبارها علامة تتميز بكونها فارغة من كل دلالة مسبقة، لأن المتلقي هو الذي

1ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 269

2ـ م، ن، ص: 20

3ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي" مقاربة نظرية "، مطبعة الأمنية، المغرب، ط2، 1999، ص:48

4ـ فيلب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، 1990، ص: 26

يلعب الدور الأساسي في تحديد معالمها و تجسيدها في العمل الروائي، و هذا ينفي عن كونها جاهزة، فهي تبقى رهينة المعاني و " الوحدات الدلالية التي تبدأ ببداية الحكاية، و تنتهي بنهايتها، و إن حصل حكم أو تصور لشخصية ما في جزء من أجزاء الحكاية قبل اكتمالها، فإنه يكون قد أخطأ في حقها بحث لم ينظر إليها ككل متكامل، بل اقتصر على قسم منها "[1].

و ما دامت الشخصية في نظر **فيليب هامون** علامة لسانية فيمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام، ومن خلال هدا توصل فيليب هامون إلى أن أصناف الشخصيات الثلاث هي:

1ـ فئة الشخصيات المرجعية

2ـ فئة الشخصيات الإشارية

3ـ فئة الشخصيات الاستذكارية "[2].

و إذا سلمنا بأن الشخصية تتجسد في كونها نسيجا من الكلمات و أنها شخصيات ورقية، فهذا لا يعنى فصلها عن المستويات الأخرى التي تتضافر معها لتشكيلها. و إلا أصبحنا أمام شخصيات مرصعة بالكلمات لا روح فيها و لا قوة، كأنها دمى، إن الشخصية تنهض على أساس الكلمات، و لكنها تلتقي بما هو سيكولوجي، بما هو اجتماعي، ثقافي، فلسفي و بما هو أدبي... "[3].

و ها هو المفهوم الذي أود الارتكاز عليه، و أنطلق منه في محاولة للوقوف عند مستوى بناء الشخصية في هده المدونة، أما السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو الطريقة التي قدم بها الروائي عالم شخصياته، لأن ما يهمنا هو الكيفية التي ترتسم بها ملامح الشخصية، ومدى إسهام ذلك في بناء دلالات النص الروائي.

و تبقى الإشارة إلى أنه كل روائي يلجأ إلى تقنيات مختلفة في تقديم شخصياته، فهناك من ينتهج طريقة مباشرة في تقديمها، وذلك إما بالكشف عن صفاتها أم ايكال هذه المهمة إلى شخصيات أخرى في

1ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص:48

2ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:25

3ـ المرجع السابق، ص: 49

المتن الروائي، في حين يجنح البعض الأخر إلى طريقة غير مباشرة بحيث يجتهد القارئ للتعرف على الشخصية، و يسهم من خلال قراءته في عملية بنائها و رسم ملامحها،و منهم من يجمع الطريقتين، إذ ما حاولنا إيجاد مكان للروائي الخاص بنا بين هذا و ذاك فإننا نقول بأن هده المدونة تضعنا أمام تنوع على مستوى الشخصيات، و حتى تتضح الرؤية بشكل أفضل سأحاول رصد الأنماط.

ففي هده الرواية يتم التركيز على شخصية المثقف الذي هو في حقيقة الأمر أستاذ جامعي، المعارض لكل إيديولوجية يمكن أن تكون سدًا أمام التطور و الحداثة، و الحد من معرفة الحقيقة التي يكتنفها الغموض أمام هذا الواقع المرير، و يعتبر كل من الألم و المعاناة أهم العوامل التي تدخلت و بشكل واضح في بناء الشخصية، و التي رافقتها منذ البداية و استمرت معها طيلة الحكي في النص، و لم تغادرها (**الهذيان، الحلم، الكابوس**) و الذاكرة و لاشيء في الأفق غير الألم " ربما تلك التخيلات التي كثيرا ما تفترسني كلما حملني التعب إلى الفراش، و رغم علمي أن الأرق غالبا ما يندس تحت وسادتي، كنت أستسلم لحلم أن أنام باكرا... "[1].

و تبقى العودة إلى الماضي و تذكر الأيام السالفة، أيام الطفولة التي لا يمكن أن تعد الوسيلة الوحيدة الكفيلة بتحقيق التوازن النفسي للشخصية و تخفيف وطأة الألم عنها، و هي طريقة تحيلنا مباشرة على جانب من جوانب الشخصية، و بها نستكمل عملية بناء الشخصية بالتعرف على مراحل حياتها المختلفة و أهم اللحظات التي رسخت بشكل قوي في خبايا الذاكرة.

و أول ما يلفت انتباهنا هو توظيف الطريقة المباشرة في تقديم المعلومات الضرورية لبناء الشخصية، فالبطل الذي هو الراوي نفسه يتولى الحديث عن ماضيه و حاضره مستخدما ضمير المتكلم، فلقد تم بناء الشخصية بالاعتماد على رحلة الذاكرة و العودة إلى الماضي التعيس و القاسي، فالعبارات الواردة في المعاناة النفسية و الضياع و التشتت إزاء معرفة الحقيقة، تجعلنا ندرك أن إشكاليته هي إشكالية وجود، بمعنى أنه يسعى إلى تحقيق قيم مفقودة، و إماطة اللثام عن الواقع الذي يكتنفه الغموض الهدف الأساسي هو كشف سرَ هذه النبوءة، و انتقاد السلطة و تهجين العادات و التقاليد البالية.

1- الرواية، ص:07

1ـ الشخصية الإحالية:

إن الشخصية / العلامة تلعب دورا أساسيا في التواصل بين النص و المتلقي، و بينها و بين مختلف الشخصيات الروائية الأخرى، و كذا مع بقية عناصر السرد داخل البناء السردي، كما تتقاطع و الطرح اللساني في تحديد هويتها، و شكل تمظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة، التي يكون مضمونها متغيرا، و لا يتحدد إلا في علاقته بالسياق الأدبي ، و من هذه العلامات ما يحيل على واقعية العالم الخارجي، أو على مفهوم بنيوي، و تسمى العلامات المرجعية و منها ما يحيل على التلفظ و هي علامات ذات مضمون لا يتحدد إلا من خلال موقعها داخل الخطاب و تسمى العلامات الإشارية، و يمكن أن تسمى علامات استذكارية [1]، ويربط " فيليب هامون " هذه الأنواع الثلاثة من العلامات بثلاث فئات من الشخصيات هي[2]: (الشخصية المرجعية، الشخصية الاستذكارية، الشخصية الاشارية)

و بناء على هذا التقسيم، سأحاول قراءة بنية الشخصيات وفق تصور يتماشى و طبيعة نص الرواية " تصريح بضياع "، ضمن هذه الفئات من الشخصيات (المرجعية، الاستذكارية، الاشارية) نظرا لدورهما في تحديد المستوى الدلالي في النص الروائي.

1ـ1ـ الشخصية المرجعية:

تقوم الشخصية المرجعية في ضوء هوية محددة، و وفق إطار زمني و مكاني، حيث يفرض وجودها على مستوى المتتاليات السردية تواصلا بين النص / القارئ، و يرى " فيليب هامون " أن الشخصيات التاريخية مثل " نابليون " و الشخصيات الأسطورية مثل " فينوس "، تحيل على معنى ممتلئ و ثابت محدد ثقافيا، كما يحيل على برامج و أدوار محددة، ترتبط قرائيا بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، لأن اندماجها داخل ملفوظ معين يجعل منها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الكبير للايديولوجيا "[3]، و بالتأكيد فإن النص الروائي لا يمنح للشخصيات الحمولة الدلالية نفسها، بل لكل شخصية دور مبرمج يملك إمكانات التمايز و الفاعلية، مقارنة بأدوار الشخصيات الأخرى.

1ـ ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 24-25

2ـ م، ن، ص:24-25

3ـ م، ن، ص:25

بناء على هدا التصور ندرك أن الشخصيات المرجعية و حركيتها، يتحددان ضمن نصين متداخلين هما: النص التخييلي و نص الثقافة / التاريخ، و أي قراءة ذات مردودية تحليلية جيدة لن تتحقق إلا بالربط بين هدين النصين، ضمن حركة تأويلية لا تفسر الأول بالثاني، كما لا تفسر الثاني بالأول، بل تبني نصا ثالثا هو مزيج من النصين معا "[1].

تتميز الشخصية التاريخية على مستوى بنية الرواية " تصريح بضياع " بقوة رمزيتها و دلالتها، وأول هذه الشخصيات التي تملك مرجعيتها في ذاكرة الراوي نجد، الشهيد البطل ديدوش مراد، و هذا الاسم لم يبرز على مستوى السرد بكل تفاصيل حياته، بل ذكر لبعض العناصر المميزة التي تسهم في إضاءة الحقبة الزمنية و المكانية التي نشطت خلالها هذه الشخصية المرجعية، و الذي يبقى ذكرها على مستوى النص إلى حافز يرتكز عليه القارئ لتحديد العلاقة التقاطبية في دلالة عالم النص الروائي، عندما تتحول الجملة السردية المتضمنة لوجود مبدأ "من مبادئي، ذلك أنني سبق وأقسمت على نفسي أن أدخل ميسوني عبر شارع ديدوش مراد أو العكس "[2]، إلى حافز يدفع الشخصية للبحث عن الحقيقة في ظل تناقضات الواقع المعيش، فيقول الراوي عن نفسه: " ربما يبدو الأمر غريبا، و لكنني كنت أعتقد أن الجمع بين رجل ثوري كديدوش مراد و سفاح كفرنالد ميسوني ـ و لو في المسير ـ جريمة في حق الأول و انتصار لصالح الثاني، كنت مؤمنا بهذا دون أن أبحث حقيقة في اسم ميسوني الذي سمَي به الشارع "[3] ، أن تمثيل الشارع بأسماء لشهداء الحرية يُعدَ مكسبا ثمينا و فخر و تخليدا للتضحيات، و حضور أمثال هذه الشخصيات التاريخية التي ترتقي في مستواها الدلالي إلى مرجعية أساسية تقوم على مفاهيم التضحية و الإحساس بالمسؤولية.

في المقابل، تكشف للقارئ عن شخصيات تاريخية تقوم على مستوى النقيض لشخصية الشهداء، وردت على لسان الراوي بأسماء لشخصيات فرنسية من أمثال فرنالد ميسونوني، الجنرال كافينياك " فقد قررت أن ميسوني هذا لابدَ و أن يكون السفاح فرنالد ميسوني، الذي لقبته صحافة بلاده بجلاد الجزائر،

1ـ ينظر: سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، سلسلة دراسات و أبحاث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 1994، ص: 108

2ـ الرواية، ص:08

3ـ م، ن، ص: 08

كان رجلا ساديا، لاشيء يسعده بقدر ما يسعده سماع الصراخ، و مشهد الدماء المتطايرة و هو يقوم بتعذيب الجزائريين، ولا شيء كان يدخل البهجة إلى قلبه أكثر من مشهد المقصلة و هي تفصل الرؤوس عن أجسادها " [1].

إن التناقض الفكري و الثقافي الموجود بين الشخصيات المرجعية ينَم عن الصراع الحضاري و التاريخي الذي ارتبط بالجزائر، ضد نظيرتها الفرنسية عبر أزمنة خلت، ومع خروج الكيان الاستعماري عسكريا و ماديا، إلا أنه تبقى بعض من مخلفاته الاستعمارية، كالاستعمار الثقافي إلى حد ما، و عليه تنهض الرواية بدلالات ثقافية، أبرزها هده " العلامة المرجعية و التي قد تحيل القارئ على مواقف سياسية/ إيديولوجية تكون هي المبرر الرئيس وراء تضمن هده الأسماء التاريخية داخل نص معاصر"[2].

و هنا تبرز الدلالة المتضمنة شتى أنواع و أساليب المستعمر قي إبقاء رموز حضارته ـ إن أسميناها حضارة ـ كاستعمال أسماء سفاحيها في تسمية شوارع مدن العاصمة، و حتى رموز الدولة في بعض مؤسساتها، كجهاز الشرطة، الذي هو الأخر لم يسلم من التواطؤ والعبثية و التقصير و اللامبالاة التي يتصف بها مسؤولو الدولة، و هذا شاهد على محافظة الكافينياك " هي واحدة من أقدم المحافظات العاصمية، أخذت اسمها من سفاح فرنسي يُعرف بالجنرال كافينياك، و هو واحد من أكثر الجنرالات الفرنسيين الأكثر دموية و شهرة في تاريخ الجزائر، و سبب شهرته أنه قام في عام 1844 بإبادة قبيلة كاملة تسمى بني صبيح، حيث قام بمطاردة إفرادها، حتى اضطرهم إلى اللجوء إلى مغارة فدخلوها، فحاصرها و أمر جنوده بإضرام النار فيها حتى أباد معظمهم. كانت هذه نظرته للعدالة و النظام، و ربَما لهذا اخترنا أن نبقي اسمه على واحدة من أهم محافظاتنا "[3].

إن فلسفة إثبات الوجود و ترك المخلفات التي تندر بالشؤم من طرف تلك الحضارة الغربية، أعطت للرواية بعدا إيديولوجيا قائم على محاولة تطهير الهوية / الذات من تاريخ وحشي يهدف للهدم و التبعية.

1ـ الرواية، ص: 09

2ـ سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، ص: 109

3ـ المرجع السابق، ص: 32

1-2- الشخصية الاستذكارية:

إن حضور الشخصية الاستذكارية، و موقعها السردي داخل صيرورة الأحداث، يكشف للقارئ عن التقنية المتبعة من قبل الكاتب على مستوى بنية الشكل الروائي، و هذا نظرا لما تعمله هذه الفئة من الشخصيات في تنظيم الوحدات السردية، يقول فيليب هامون " إن مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هوية هذه الفئة من الشخصيات، إذ تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الإستدعاءات، مثل استدعاء جزء من الجملة أو فقرة، و تعد هذه العملية بمثابة العلامة التي تشحذ ذاكرة القارئ، فالعناصر: مشهد الاعتراف، التمني، التكهن و الذكرى و الاسترجاع، تحديد البرنامج، تعد أفضل الصور و الصفات لهذا النوع من الشخصيات، إذ يقوم العمل من خلالها بالإحالة على نفسه بنفسه "[1].

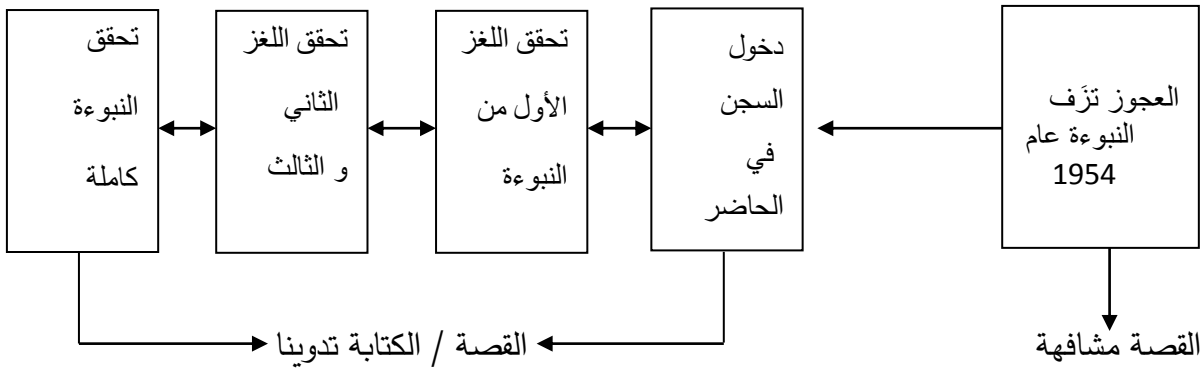
و بناء على هدا التصور نجد أن شخصية البطل في المتن الروائي، هي نفسها الشخصية التي تسرد، و بالتالي حتما ستكون هي الشخصية الاستذكارية، و التي قرر الراوي في زمن ما أن تتكشف هذه الشخصية الاستذكارية من خلال رغبتها في سرد ماضيها في لحظة من لحظات الحكي " كانت هذه حياتي، محاولات لا تنتهي أو ربمَا كانت كلّها محاولات يائسة لتقرير غد آت، حتى جاء دلك الغدَ، يوم خميس فيما أذكر "[2].

و انطلاقا من الرغبة في الاعتراف و الكشف عن خبايا الذاكرة، يبدأ النص في صياغة البنية السردية، حيث أضفى هذا الشكل ـ الاعتراف ـ " حلم أن أحقق نبوءة امرأة عجوز دقَت باب بيتنا ذات مساء من عام 1954 "[3]، شكلا جديدا أو ممازجة بين حلم الماضي و حقيقة الحاضر، و يكون هذا الحلم سابق زمنيا عن رحلة البحث عن حقيقته من طرف البطل (تحقيق النبوءة) و تجسيد قصته كفعل إبداعي مكتمل البناء، و يتضح أكثر هذا الطرح من خلال المخطط التالي:

1ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:25

2ـ الرواية، ص: 08

3ـ م، ن، ص: 07



ترتكز الشخصية البطل على الاسترجاع كمفارقة زمنية، للكشف عن رغبتها في تعرية ترسبات الماضي، الذي لم تتوضح بعض محطاته في الافتتاحية، متخذة من خبر النبوءة ـ التي لم تكتمل دلاليا ـ و الذي أتى غير خاضع للترتيب الزمني (الماضي)، بل إن المزاوجة بين الماضي و الحاضر، و بين الحلم و كشف الحقيقة تمنح القارئ صورة ضبابية لن تكتمل أجزاؤها إلاّ بالولوج داخل المتن الحكائي.

يتميز نص الرواية " تصريح بضياع " ببنية مفككة، حيث يشكل كل لغز من الألغاز الأربعة قصة بذاتها مكتملة البناء، و لا يربطها ببعضها البعض سوى خيط ماضي الشخصية المحورية في الرواية، التي تلعب دورا أساسيا في تنظيم و ترابط ألغاز النبوءة بوساطة مقاطع سردية ـ سواء أكانت جملة أم فقرة ـ متكررة على طول المساحة النصية، لذلك يبرز مسار القص بضمير المتكلم مبرزا من خلاله مدى التفاعل الموجود بين البنيات السردية (الزمن، الفضاء، الشخصية).

إن حضور العلامات الاستذكارية / الاسترجاعية ذات الوظيفة التنظيمية الترابطية [1]، من شأنها أن تشحذ ذاكرة القارئ يصبح بإمكانه نسج نسق ذو علاقة بين الشخصية المحورية، وبين مختلف الشخصيات الروائية وبين مشروعه لتحقيق البرنامج السردي (تحقيق النبوءة)، و تبرز هده العلامات على شكل مقاطع سردية متكررة يتمحور مضمونها حول ثلاث وحدات سردية تتوزع على مستوى النص.

⟸ **الوحدة الأولى: الرغبة في الاعتراف و كشف أسرار الماضي** ⟹" و لعلي كنت أجد في نبوءة العجوز ما يحفزني على النهوض و معاودة الكرّة و المحاولة مرة أو مرتين، إذ كنت أراني رجلا تائها لم

1ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:25

يجد ضالته بعد "[1].

⟸**الوحدة الثانية: تدوين القصة** ⟸ " كانت قصة ليلية، لكن سرعان ما تسللت عبر فراغات أوقاتنا إلى نهاراتنا، أنا و أمي، لتتموضع في مكان ما، بين ما يجب أن يبقى في أدراج طفل في الرابعة، و بين ما يجب أن يحدث فعلا في حياة شاب في الثلاثين، ربَما تكون أمي أول من آمن بالنبوءة و لكنني بالتأكيد كنت أنا من كرس حياته لها، و لعلني كنت سأسخر لها حياتي كاملة، لو لم تقدني قدماي إلى المحافظة السادسة "[2]،" وأنَى له أن ينسى تلك الجمل المسجوعة التي ترويها أمه على لسان العجوز :"تزيدي تسعة، الرجال فيهم ربعة، واحد ظالم ولاخر عالم، واحد أعمى و لاخر يرفدوا الما "[3].

⟸**الوحدة الثالثة: مشروع تحقيق النبوءة** ⟸ " رجل يلهث خلف نبوءة أكبر منه بعشرين سنة، و استمرت معه تكبر كلما كبر، يراها تحقق شيئا فشيئا، جزءا فجزءا، حتى حين يظن أنه أدركها تفلت منه... نبوءة زيتية... "[4]،" لماذا استمرت هذه اللعنة تقتات من جسمي و من روحي اثنين و ثلاثين عاما، ألأنني كنت أعتبرها الوسيلة الوحيدة لإبقاء أمي على قيد الحياة "[5]، " لو كنت لحظتها أدرك ما سيكون لهذا القاتل من دور في حياتي لامتنعت عن الاهتمام به، لكنه القضاء ـ كما كانت تقول جدتي ـ تحالفت كل أسبابه لتجرَني إلى سجن الحراش، إلى المكان الذي قُدَر لي أن ألتقي فيه بهذا الرجل، بهذا الذي سيجعلني أتوقف عن ملاحقة نبوءة المرأة العجوز، أو لأحقق أخر ألغازها "[6].

تمنح هذه المقاطع السردية المتكررة للشخصية الاستذكارية صفة التميز و الانفراد عن باقي الشخصيات الروائية، فكل وحدة من الوحدات السابقة تتخلل النص السردي و تبرز حضورها كلازمة في الحكاية المسرودة، و التي تنشط ذاكرة القارئ و تتيح له إمكانية استخلاص طبيعة البنية الشكلية للنص الروائي، فالراوي يحاول ترهين الماضي بتفاصيله، ومن خلال هذا الشكل الزمني تبرز بين لحظة و أخرى بعض الجمل و الفقرات التي تشكل تواصل سردي تعلن حضور "الأنا" الشخصية الاستذكارية.

1ـ الرواية، ص: 07 ـ 08
2ـ م، ن، ص: 36
3ـ م، ن، ص: 35
4ـ م، ن، ص: 50
5ـ م، ن، ص: 73
6ـ م، ن، ص: 100

2ـ بنية الممثلين:

تتحقق الشخصية في الرواية كبناء مكتمل الدلالة من مجموع الحمولات السردية، التي تتوظف في علاقتها مع طبيعة بنية هذه الشخصية، ذلك أن الشخصية تتميز بالفراغ الدلالي، حيث تحيل إلى معاني سابقة، و في هذا يقول " فيليب هامون ":" إن السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة، و معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، و لكنها بناء يتم عبر زمن القراءة، زمن المغامرة الخيالية، إنها شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال و الصفات)، إن الشخصيات هي دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي... و بناء يقوم به القارئ "[1]، حيث لا تكتمل الشخصية دلاليا إلا بوساطة تجميع القارئ لمختلف المحمولات السردية التي تتخلل حركية و صيرورة الحدث، و " بذلك تبقى رهينة هده المعاني و الوحدات الدلالية الصغرى، التي تبدأ ببداية الحكاية و تنتهي بنهايتها "[2]، و بخاصة أن الشخصية / العلامة محكومة بالسياق النصي العام الذي يتمظهر عبر مستوى قرائي منتج، لذلك فهو يتباين و السياق المسبق المحدد سلفا، خاصة إذ ما تعلق الأمر بعلامة الشخصية المرجعية.

و يكون مدلول الشخصية أو قيمتها، بمفهوم "دي سوسير" لا يتشكل فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي (فعلها)، و لكن من خلال شبكة علائقية تنسجها مع بقية الشخصيات الأخرى، أو بالأحرى فإنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أدنى (بنية الممثلين)، أو وحدات من مستوى أعلى (بنية العوامل).

ففيما يخص بنية الممثلين، فإن مستوى التحليل و الوصف يقف عند حدود ما هو معطى من خلال التجلي النصي، أي البنية السطحية للتشكيل اللغوي، بهدف الكشف عن الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب في التمييز بين الشخصيات الروائية على مستوى السرد، حيث يتم دراسة الاسم/الدال، المواصفات المميزة، الأدوار الثيمية، المؤدية إلى تحديد سلسلة من المحاور الدلالية [3]، خاصة أن إستراتجية توزيع هذه المحمولات السردية، لا يقل أهمية عن دورها و فاعليتها في إنتاجية المستوى الدلالي.

و في ضوء هذا السياق سأحاول أن أستقرئ بنية الممثلين، من خلال الرواية " تصريح بضياع"

1ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 28

2ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص:47

3ـ م، ن، ص: 10

قصد ملء البطاقة السيميائية للشخصيات ـ الممثلين ـ بالاعتماد على مختلف المحمولات السردية المحايثة لصيرورة النص، " حيث لا يتضح وجودها إلا بقدر ما تقدمه داخل مسار الحكي من وظائف و ما يربطها من حوارات، و يمكن تلخيصها في علاقات التأثير و التأثر "[1].

مادامت الشخصية بنية لا تخرج عما هو لساني إذ " لا تنمو إلا من خلال حوادث المعنى، أي من الجمل التي تنطقها أو ينطقها الآخرون عنها "[2]، سواء كان السارد أو الشخصيات المشاركة في صناعة الحدث الروائي.

2ـ1ـ الشخصية الاسم:

إن الشخصيات الروائية علامات لسانية، و العلامة من منظور علم العلامات وحدة لسانية متكونة من (دال/مدلول)، دال حاضر و مدلول غائب، و" هما مترابطان ارتباطا وثيقا، بحيث يقتضي وجود أحدهما الأخر "[3]، كما يتم تشكيل بنية الشخصية من هذين العنصرين الدال الاسم / المدلول في الحمولات الدلالية المنضوية بداخله، يقول فيليب هامون:" إذا كانت الشخصية مدلولا أي عنصر في علاقة كما هو الشأن في العلامة اللسانية، فإنها لا تظهر إلا من خلال دال لا متواصل (أي مجموعة من الإشارات التي يمكن تسميتها السمة)، و في هذا الإطار فإن اختيار اسم معين لشخصية معينة عادة ما يتم انطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال ... و هذا المظهر ... يساهم بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية "[4].

يشكل الاسم الشخصي أحد المحمولات الأساسية التي تنقل الشخصية عبر حركية القص، من مستوى البياض الدلالي إلى مستوى التعيين و التمييز عن باقي الشخصيات الأخرى، يقول **توماشفسكي:** " إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر الأبسط من التمييز "[5]، حيث تقدم المادة الصوتية

1ـ محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 1990، ص:12

2ـ عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص: 48

3ـ فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق،1987، ص: 87

4ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 09ـ10

5ـ توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، تر: إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 205

باختلاف مورفيماتها ، للشخصية وحدة دلالية منتقاة من بين وحدات دلالية كثيرة ، فالكاتب لديه إمكانية اختيار المظهر الصوتي ليجعل منه علامة مميزة تسهم في تحديد ماهية الشخصية، غير أن السمة الدلالية غير مطروحة وفق تصور مسبق، بل تتحدد بالنظر إلى دور القارئ في استحضارها ضمن سياق النص العام.

ينفتح نص الرواية على تنوع المادة الصوتية المشكلة للشخصيات الروائية، و التي تخضع للسمات الجمالية التي يختارها الكاتب، حيث وردت أسماء لشخصيات مألوفة في الواقع الاجتماعي (اسماعيل، عفاف، يما عايشة، تسعديت، مناد، ابراهيم، حمامة، احمد بن يونس، بوعلام، الحاج منور، عمي أحمد الصوري، آمال، فوزي)، و إذا ما قاطعنا بين المستويين اللغوي و النصي، فإننا نحصل على على دلالة بعض الأسماء الأكثر حضورا و فعالية على مستوى المتتاليات السردية، كما يتضح مما يلي:

على الرغم من تنوع الأسماء في الرواية، نجد أن الشخصية المحورية التي تدور حولها الحكاية في النص الروائي، لم تحمل على مستوى التسمية اسما ولا تعيينا ايحائيا، و عليه لا نعثر على مؤشر أو دال على الرغم من حضورها و فعاليتها على مستوى السرد، فعكف الكاتب عن ذكر اسمها، بل تعمق هذا الرفض من الشخصية ذاتها، يقول الراوي / السارد:" مادام الأمر كذلك، فلا بأس أن أحدثكم عن نفسي... اسمي، لا يهم مجرد اسم لا معنى له، ككل الأسماء في الغالب، علامات تفرقنا عن بعضنا وقت ما نرغب في مناداة بعضنا "[1]، قد يوحي هذا الإبهام و الغموض إلى انغلاقية الشخصية في واقعها، مادامت عتبة النص الروائي توحي في مجملها بالضياع، فهو تصريح بضياع الشخصية، و التيه الذي تعيش فيه و التشتت في أوحال الواقع المرير، خاصة ضياع الشخصية في فهم ماضيها و حاضرها اللذان تسيطر عليهما نبوءة خيالية، و الذي ربما يعكس وعي الجزائريين الذين استسلموا لعنف وحشي بإيمانهم الخرافي الذي جعلهم يتقبلوه كلعنة قدرية، أما بالنسبة للشخصيات ذات الأسماء المركبة (عمَي أحمد الصوري، الحاج منور، سيدي أحمد بن يونس) فهي تشير إلى إثراء دلالة التسمية و التعيين ضمن المسار السردي، حيث تحيل هذه المزاوجة إلى منح الشخصية صفة الوقار و الاحترام.

1- الرواية، ص: 55

3ـ بنية العوامل:

إن الشخصية كبنية من بنيات النص السردي، تملك وفق التصور السيميولوجي وجودا انفراديا له صفة التميز عن باقي شخصيات الملفوظ الأخرى، بوساطة الاسم / الدال و الحمولات السردية (المواصفات / الوظائف)، و هذه العناصر المتجلية نصيا هي التي تأخذ على عاتقها تجسيد بنية العوامل، " ذلك أن الوظائف هي الخالقة للعوامل* و ليس العكس كما يبدو و من خلال المستوى السطحي، لذا فإن أية قراءة لبنية الشخصيات في عمل سردي ما ستكون قاهرة ما لم يطرح في أفق الإمساك بالمكون الدلالي الذي يقف وراء مجموع البنيات الأخرى "[1].

إن كل محمول من المحمولات السردية قابل للوصف و التحليل، غير أن معناه و وحدته الدلالية تكتمل باندماجه ضمن مستوى أعلى، و هو تصور يتقاطع و مقولة "مستويات الوصف" التي تعد عنصرا أساسيا في اللسانيات، يقول رولان بارت:" إن الجملة يمكن أن توصف لسانيا على عدة مستويات (صوتيا، نحويا، سياقيا)، و هده المستويات توجد في علاقة ترابط، لأن أي واحد منها لا يمكنه بمفرده أن ينتج المعنى، فالوحدة الصوتية بالرغم من قابليتها في ذاتها للوصف، فإنها لا تعني شيئا و لا تصبح طرفا مشاركا في المعنى إلا عند اندماجها في الكلمة، و الكلمة نفسها عليها أن تندمج في الجملة "[2]، تتحدد العلاقات إذن وفقا لهذا التصور بين وحدات مدمجة، قابلة للوصف و التحليل هي بنية الممثلين، و بين وحدات مستترة تحدد بنية العوامل[3] ، و بهذا ترتقي مقروئية الشخصية / الممثل من المستوى المحسوس و المعطى إلى المستوى المجرد.

يعرف العامل أو الوظيفة في اصطلاح "سوريو" Archypersonnage أو في اصطلاح "لوتمان" فئة من الممثلين، من الشخصيات، محددة بمجموعة من الوظائف الدائمة، و المواصفات الأصلية، و كذا

---

* يقصد بالعوامل عند "غريماس" العلاقات المولدة للملفوظات السردية،(مرسل/مرسل إليه=علاقة إبلاغ، ذات/موضوع= علاقة رغبة، مساعد/معارض=علاقة صراع)،أما الوظيفة عند"بروب" فهي الفعل، و عند فيليب هامون هي: الدور الثيمي للشخصية ـ الممثل، مثل: بحار، قهواجي، حمّال.

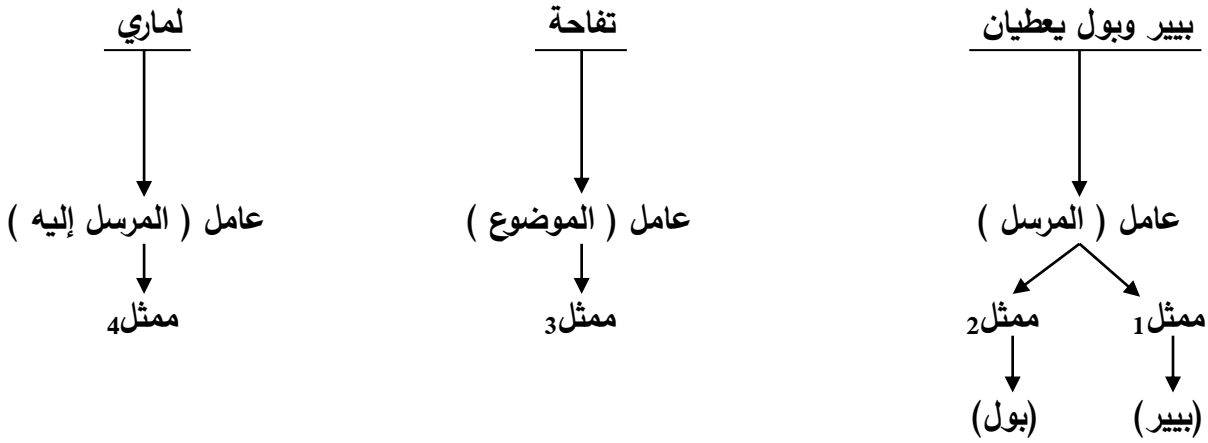
1ـ فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 12

2ـ رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، اتحاد كتاب المغرب، 1988، ص: 10

3ـ A,J, Greimas, Sémantique Structurale, P :122

بتوزعها على النص بأكمله "[1]، و تأكيدا على التداخل و التكامل الموجود بين البنيتين (العوامل/الممثلين) على مستوى القراءة و التحليل، يشير فيليب هامون إلى مثال توضيحي: بيير وبول يعطيان تفاحة لماري.

نلاحظ أن هذه التفاحة تتضمن ثلاثة عوامل: **المرسل** (بيير و بول)، **الموضوع** (التفاحة) ، **المرسل إليه** (ماري)، في حين يقترح علينا المعطى النصي، أربعة ممثلين (بيير، بول، تفاحة،ماري) وهذه العلاقة يمكن توضيحها من خلال الترسيمة التالية:



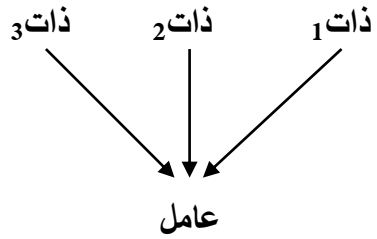
إن الشكل العاملي لمقطع ما هو بنية ثابتة نسبيا، مادامت مستقلة عن تشخيصات الممثلين (تفاحة أو ماري)، و عن الرقم الحقيقي للشخصيات المتجلية (بيير و بول) أو عن التقلبات (ماري حصلت على تفاحة من عند بيير و بول)، و عن التحولات (تفاحة أعطيت لماري من عند بيير و بول)"[2].

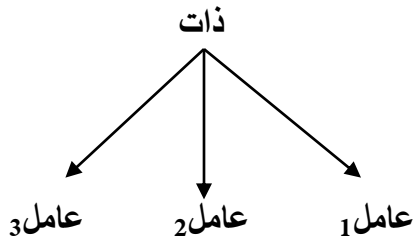
تشير ترسيمة فيليب هامون التوضيحية لتصور "غريماس" حول العوامل / الممثلون، فظهور العامل الواحد قد يأخذ عدة ذوات بارزة (ذات1، ذات2، ذات3) و العكس صحيح، إذ يمكن لذات1أن تكون تآلفا للعوامل المتعددة (ع1، ع2، ع3)، وكما يمكن أن تساند و تعارض معا، مقترحا الترسيمة التالية[3]:

1ـ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 41

2ـ م، ن، ص: 41

3ـ السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد،لابن هدوقة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2000، ص: 15





إن النموذج العاملي بوصفه صيغة تنظيمية لعناصر النص الروائي، و أداة لمعرفة هذه العناصر بإمكانه أن يصبح أداة فعالة في مقاربة النصوص، شريطة ألا نرى فيه شكلا معطى بطريقة قبلية أو نرى فيه بنية جامدة، ذلك أن النص السردي لا يتحدد إلا من خلال خصوصيته و نسقه، فقيمة النموذج العاملي لا تتحدد إلا بقدرته على المساهمة في إغناء معرفة القارئ بالنص "[1].

و بناء عليه سأحاول من خلال البنية العاملية أن أحدد مختلف المسارات السردية،و كذا مستويات الانتقال من المحمولات السردية (الوظائف / المواصفات) إلى العوامل كوحدة مجردة مستترة، ذلك أن السمة الدلالية لبنية الشخصية في نص الرواية، تتحقق بالانسجام بين بنية العوامل و بنية الممثلين.

1.3. البطل و مسار البحث:

كشفت بنية الزمن و الفضاء من خلال الفصل الأول و الثاني، عن مسار البطل في الرواية المتضمن لبرنامج سردي تحدده علاقة الرغبة (رغبة البطل في/ تحقيق النبوءة) و قد شكل نواة مركزية استقطبت باقي الممثلين، و هي رغبة تقوم على الاستشراف كمفارقة زمنية تحمل عنصري المفاجأة و الغرابة.

إن تحقيق هذا المشروع يفترض وجود تحول انفصالي عن زمن الحاضر، و ما يحيل عليه زمن الماضي (خبر النبوءة)، الحامل لقيم سلبية، الرتابة، التشنج، العذاب:

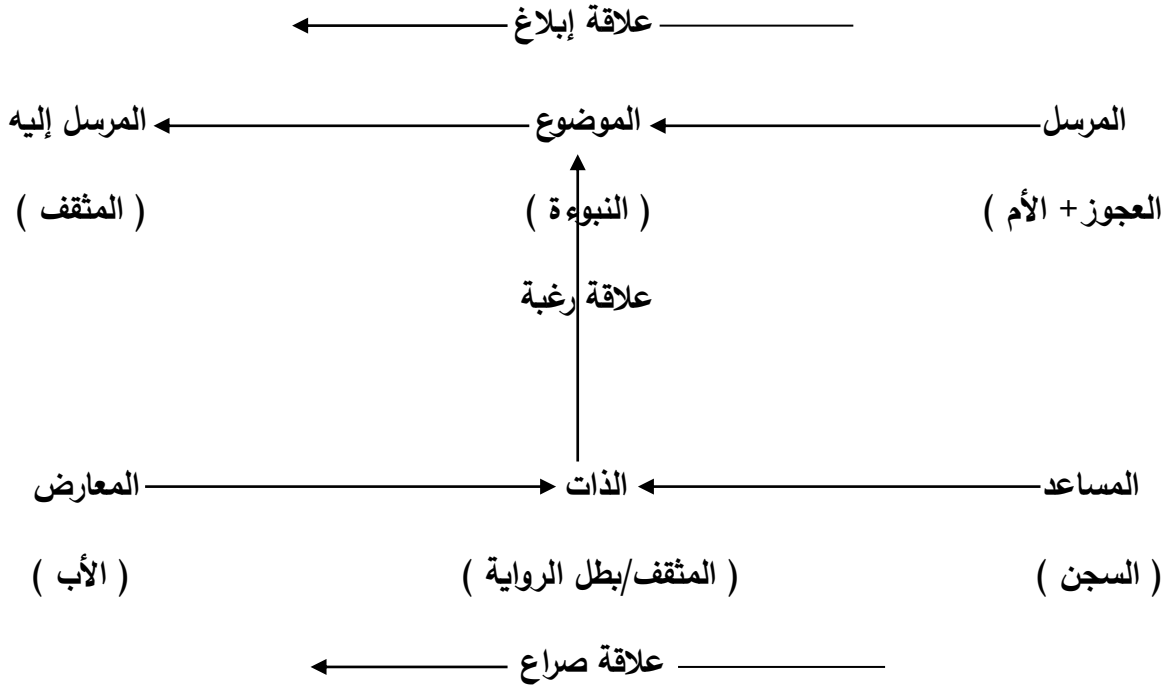
رغبة الذات (البطل) ٧ الموضوع (النبوءة) ⟸ الانفصال

رغبة الذات (البطل) ٨ الموضوع (النبوءة) ⟸ الاتصال

1ـ سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي، ص:147

إن إمكانية تحقيق المسار الأول يفترض وجود اتصال أولي بـ " السجن " الممثل المجرد باعتباره الواسطة بين التقاء البطل بشخصية عمي أحمد الصوري، و تحقيق النبوءة، ثم البحث عن عوامل تسهم في تحقيق محور رغبة الذات/ العامل، واستنادا إلى الحمولات السردية، نكتشف أن كينونة السجن تشير إلى حضور ممثل يقوم بدور عاملي واحد (مساعد)، على الرغم من أن مواصفات القمع و استلاب الحرية يرتبط بوجود برنامج سردي، يتجلى عبر تتبع القارئ للمسار السردي (العذاب النفسي، الإذلال، القهر) اللذان تعرضا لهما البطل في السجن، و يبقى عنصر المعارضة جليا على مستوى القراءة السياقية لبنية الممثلين، إذ يتحول السجين عمَي أحمد الصوري إلى عامل معارض للمسار السردي الأول (الذات/ العامل) بإخفاء شخصيته الحقيقية و تملصه عن ابنه الذي يتواجد معه في السجن.

و بإمكاننا وضع هذه العوامل ضمن الترسيمة العاملية التي اقترحها " غريماس "[1]:



و تندرج تحت هذه الترسيمة ثلاث ثنائيات، تنتظم وفقها البنية العاملية التي تحدد دور كل عامل، فهي كالأتي:

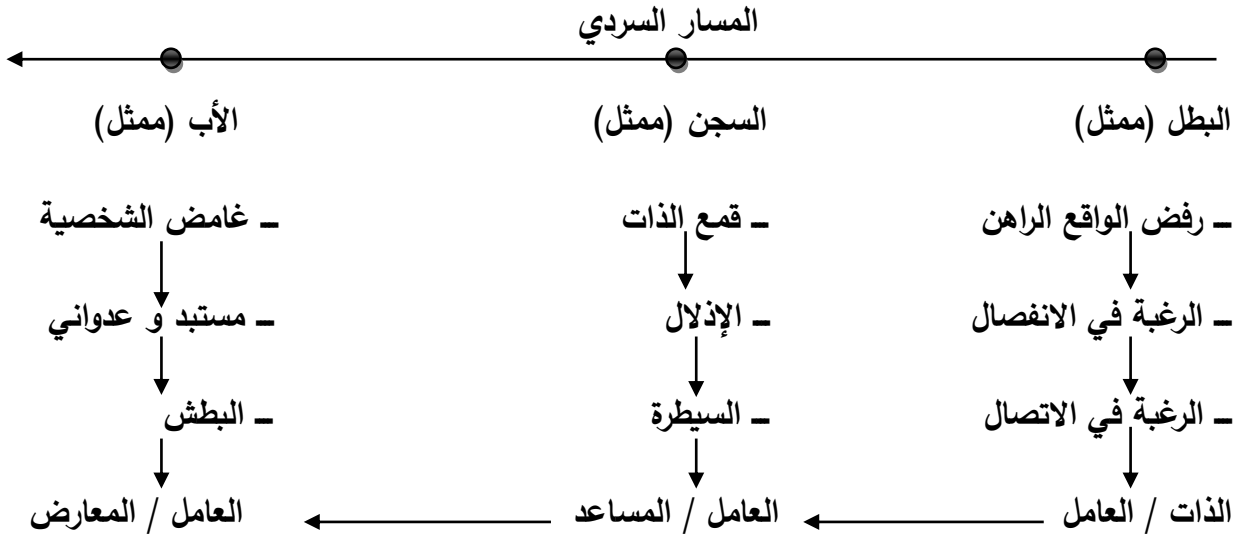
1- AJ, Greimas, Sémantique, Structurale, P : 180

أ ـ ثنائية المرسل و المرسل إليه

ب ـ ثنائية الذات و الموضوع

ج ـ ثنائية المساند و المعارض

و وفق مستوى قرائي ثان يسعى إلى صياغة كيفية الانتقال من الممثلين إلى العوامل، أوضح ذلك من خلال المخطط التالي:



3-2- مسار الاستشراف و الاسترجاع:

إن القراءة الأولية لعنوان الرواية " تصريح بضياع "، فهي تحيل إلى المسار السردي الأول للذات/العامل باعتباره " بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء خاص بها "[1]، قابلة لإنتاج وحدة دلالية تتشابك و بنية النص الروائي، و هذا التجانس يستحضره القارئ بعد قراءة المورفيمات التي تتشكل منها هذه العبارة/الجملة، إذ تحيل لفظة " الضياع " على الذات/العامل التي لازالت تتعايش وفق أحداث و وقائع الزمن الماضي، و كذلك زمن الحاضر الذي تأمل من خلاله جلاء المعاناة على أمل تحقيق و إعادة التوازن من خلال تخطي مرحلة الضياع.

غير أن صورة فضاء الحلم كشفت عن زمن فوضوي، كاد يفقد البطل رغبته في الاستمرار بالإيمان بالنبوءة، فهي السبب الذي جعل منه يعيش في الضياع، " و بهذا يتحقق التكافؤ السيميائي "[2]، فالضياع بقدر ما يحفز الذات على التحرك و التحول، بقدر ما يبقيها على ما هي عليه.

إن الرواية مفتوحة على كل الاحتمالات، فالماضي عند الكاتب ايجابي رغم مآسيه، و الحاضر سلبي غير مرضي أما المستقبل ففيه إبهام و غموض، و العادة أن يكون الماضي سلبيا و المستقبل أكثر ايجابية، لكن فلسفة الكاتب الزمنية ناقضت هذه الفرضية، و هذا ما وضحه خطاب الرواية، على مستوى البنية الدلالية للنص الروائي.

و في ضوء هذه المعطيات يتحدد المسار السردي الثاني للبطل بعد خروجه من السجن، وفق علاقة الرغبة:

رغبة الذات (البطل) ٧ الموضوع (النبوءة) ⟵ الانفصال

رغبة الذات (البطل) ٨ الموضوع (الحرية) ⟵ الاتصال

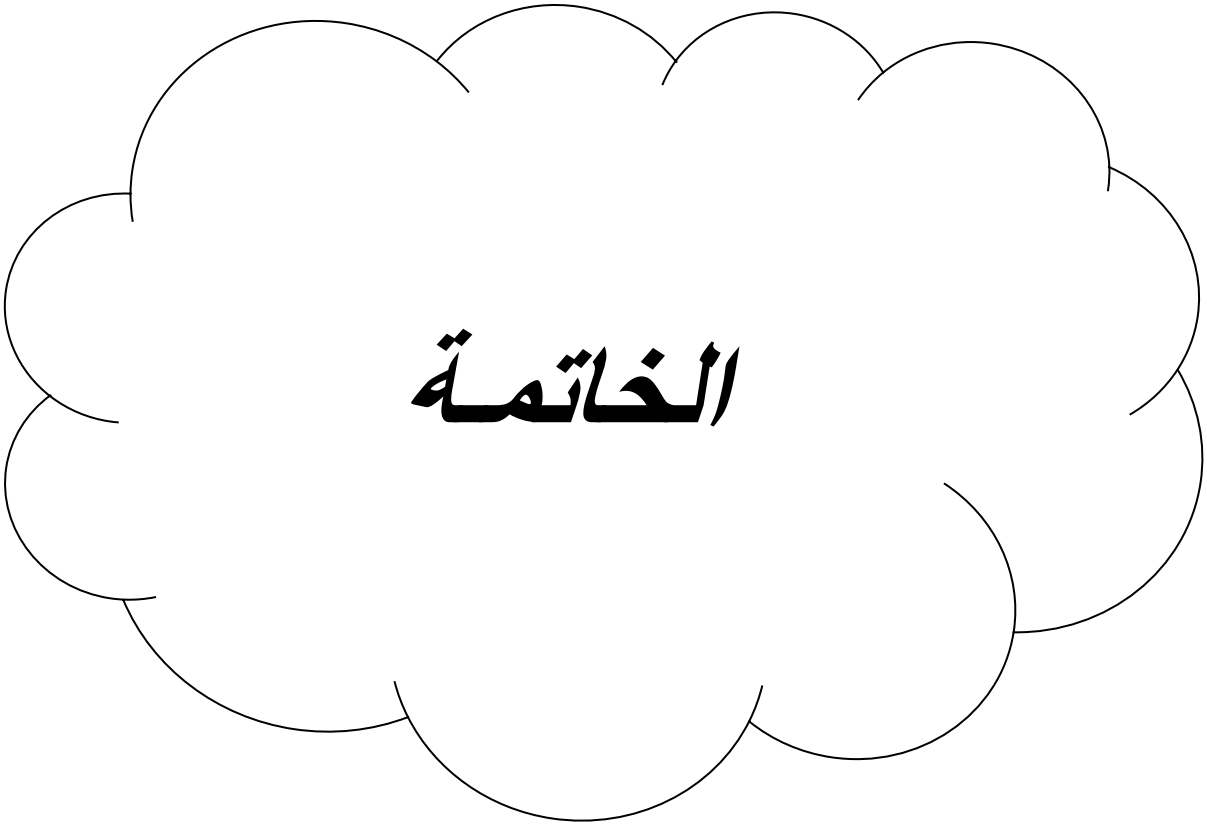
1- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة،1998، ص:08

2- م، ن، ص: 09

يتحقق المسار السردي الثاني على مستوى حركة و انتقال البطل، في رغبته عن التوقف بالإيمان بالنبوءة، لأنه عرف حقيقة أبيه، فهو العالم لحقيقته في النبوءة " أنا العالم أمي في نبوءة العجوز، عالم بحقيقة أبي، اعذريني لأنني لن أؤمن ببعثه من جديد، لن أصدق عودته إلينا هكذا، بعد سنين من الموت، التشرد و الاحتجاز"[1]، و هو انتقال عبر الذاكرة و الاسترجاع الذي أعلن عن ميلاد قصته ومغزى هذه النبوءة.

نشير في نهاية هذا الفصل أن الشخصية عبارة عن مورفيم مزدوج التمفصل، فهي لا تمنح نفسها للقارئ لحظة بداية النص،بل يتقبض عليها بعد عملية تجميع لعناصر التجلي النصي (الاسم،المواصفة)، و هي وحدات موزعة على طول مساحة النص الروائي، تملك القدرة على خلق مستوى أعلى يرتقي بها إلى مستوى بنية العوامل.

1- الرواية، ص: 172


الخاتمة

خاتمة:

إن هذا التحليل السيميائي المتواضع لخطاب " تصريح بضياع " يجعلنا نصوغ جملة من النتائج المستخلصة من عملية القراءة، و هذه النتائج نوجزها في النقاط الآتية:

- ✓ لقد بات من الضروري إدراك كيفية البناء الحكائي في الدراسات السردية المعاصرة، لمَا كانت الدلالة لا تحضر بمعزل عن طريقة صياغة المادة المروية ذاتها، على الرغم من اعتبارنا الشكل القصصي مجرد هيكل روائي، فإنه يستحيل تحديد خصوصيات الرواية بدون الدلالة الخطابية للرواية المعاصرة ، و تحديدا الرواية الجزائرية.
- ✓ لعلَ توظيف الكاتب لرمز النبوءة على ذلك النحو التفصيلي، ما هو إلاَ رغبة منه في رصد أهم الترسبات الماضية/المعتقداتية التي تسرطنت بعمق في الذهنية الجزائرية، إذ جعل من الحس الرمزي للنبوءة كعلامة للتعبير عن أشكال التراجع و التخلف و الصراع، فهو يصف و يعدد هذا الواقع حتى يكشف للقارئ سذاجة التفكير الذي يقوم باحتضان هذه القيم الخرافية.
- ✓ و إن لم تستظهر البنية السطحية دلالات الصراع بشكله المألوف في الروايات، فإن المستوى العميق في الرواية يكشف الصراع الضمني الواقع بين الممثلين، الشخصية مع ذاتها أو مع مثيلاتها، لذلك تتبني دراما الأحداث من هذا الصراع، مما يساعد على إضفاء الصبغة الواقعية رواية جعلت من حقائق العالم الخارجي مادة لصياغة الأفكار و تعديد القيم.
- ✓ إن الذاكرة وحدها قادرة على خلق زمنية تواصلية، تحقق اتصال الذات بالواقع، لذلك تغيب على مستوى النص ملامح الزمنية الراهنة، ليبقى الكاتب على ما من شأنه أن يشكل عالم الشخصية الخاص، و هو ما جعل التضارب بين الأزمنة بيَنا، بحيث سمح بخلق تعقد على مستوى الصوغ و التشكيل حتى ليصبح ذلك التعقد ما هو إلاَ علامة تحيل إلى تأزم النفسية الداخلية.
- ✓ اشتغال الكاتب على الثنائية الزمنية (ماضي / حاضر) مكنَه من تصوير أحلك فترات الزمن في تاريخ الجزائر، إذ استطاع رسم مزالق الماضي، و تقلبات الراهن في تشكيل زمنية لا تتخذ من الخطية مسارا لها، لذلك عكس الاضطراب الزمني صراع الذاكرة و الواقع، و ثم صراع الذات في بحثها عن الأمن و الاستقرار.

- ✓ استغناء " سمير قسيمي " عن الافتتاحية المطولة التي تعنى بالشخصيات الروائية، بل أصبحت على إضاءة بعض من محطات الماضي الذي تستدعيه اللحظة الحاضرة عن حياة الشخصية على غير ترتيب أو نظام، و جعل الرواية ترسم منحى مغاير لمَا عهدناه بترك الرواية منفتحة على كل الاحتمالات، بنهايتها المفتوحة، و هذا ما يجعلها رائدة في المجال الفني باتخاذها عنصري الفجائية و الغرائبية شكلا جديدا في طريقة تهكيل الرواية، وهذا ما يصطلح عليه النقاد اليوم بالرواية الفانتستيكية.
- ✓ يرتبط الزمن بالإدراك النفسي، و يرتبط الفضاء بالإدراك الحسي، إذ أن الأول يرتبط بتمثيل الطريقة التي تعيش بها الشخصيات الأحداث، و الثاني يرتبط بفلسفة الأشياء الثابتة التي تشغل مساحة، و هو ما جعل الفضاء أقرب مثالا للعين القصصية الواصفة، المكتفية بتتبع عناصر و جزئيات المجال الموصوف.
- ✓ يتسم الفضاء بالسكونية، و لن تتأتى حركيته و ديناميته، إلاَ بوجود علاقة ينتجها الاحتكاك و التواصل بأشيائه و جزئياته، و التي ترتقي إلى فعل لغوي منتج يفسر طبيعة الشخصية في تفكيرها و نمط حياتها.
- ✓ يعمل الروائي على تحويل المعنى الظاهري للغة الوصف، إلى التعبير عن فكرة تتخفى وراء تعيين النص للمجال الموصوف، فالروائي حينما يقدم الملفوظات الوصفية للقارئ، لا يهدف إلى تحديد المظهر الطوبوغرافي للفضاء الموصوف فحسب ، بقدر ما يسعى إلى توظيف أشكال من التعبير الرمزي لتمرير فكرة أو إيديولوجية مرتبطة بالواقع المعاش.
- ✓ لم تبرز فضاءات الإقامة الاختيارية بشكل مكثف، مما يوحي للقارئ بدلالات القهر التي أصبحت قيمها لصيقة بالفضاء الذي نستقرئ بنيته، و هذا ما يفسر خضوع الوصف إلى منظور الراوي من جهة، و إلى طبيعة النص المقروء من جهة أخرى، حيث يتنافى الشعور بالحماية و الألفة التي بإمكان البيوت توفيرها في ظل زمن البطش و القمع.
- ✓ تتأسس بنية الفضاء عبر نسقية الزمن ، فسمة (الانفتاح / الانغلاق) المعادلة لثنائية (مستأنس/موحش)، ترتبط بمستوى وعي و إدراك الشخصية لعناصره وفق حركية الزمن و دورانه، من الماضي إلى المستقبل، أو من ضبابية الحلم إلى استرجاع الذاكرة، فكلما نحا نحوا ايجابيا بفعل تواصل الشخصية بعالمه، كلما حقق لها التوازن و الاستقرار.

- ✓ إن حضور الشخصية الاستذكارية و موقعها السردي، من شأنه أن يكشف للقارئ عن التقنية المتبعة من قبل الكاتب على مستوى بنية الشكل الروائي، تبعا لوظيفة هذه الفئة من الشخصيات في تنظيم و ترابط الوحدات السردية.
- ✓ لا تتحقق بنية الشخصية الروائية لحظة بداية المسار السردي، بل تتشكل من وحدات سردية موزعة على طول المساحة النصية، يتكفل القارئ بتجميعها حتى تكتمل الشخصية الروائية، تركيبا و دلالة.

و إن كانت هذه النتائج لا تستظهر دلالات الجزئيات، فإن حرصنا على الاقتضاب سيجعل الخاتمة حتما لا تتحول إلى أحكام و قيم تسلط عنوة على النص، لما كان الخطاب الروائي ينفتح على قراءات عدَة و بمناهج مختلفة، لذلك تعدو هذه المحاولة التحليلية لخطاب " تصريح بضياع " إلاَ مقاربة من المقاربات المنهجية، التي نصبو من خلالها إلى توضيح العلاقة القائمة بين بعض بنيات النص الروائي (الزمن ـ الفضاء ـ الشخصية)، و الكشف عن مكامن الدلالة داخل الرواية و التفاعل القائم بين هذه البنيات، و مدى مساهمتها في عملية الشكلنة لخلق انسجام و تكامل يؤدي إلى تشكيل معمارية العمل الروائي، و دلالته في خطاب كان أقدر و أجدر على التعبير عن مضامين الواقع الخارجي تعبيرا فنَيا.

الملحق

ملخص الرواية:

إن رواية سمير قسيمي الأولى " تصريح بالضياع " تحمل شيئاً آخر للرواية الجزائرية، أو تبدو كأنها اختارت سبيلاً آخر لقول العنف الجزائري على الطريقة **الكافكاوية**، عنف متعدد المصادر، متعدد الأهداف، و الصفات أيضاً، عنف داخلي، و عنف خارجي، رواية عنف مرئي متجلّ في مستوى القتل المادي، أو التعذيب الجسدي، و عنف غير مرئي مبثوث بين تلك اللوحات الجحيمية المنتشرة وسط جسد الرواية من أول صفحة إلى آخرها. لكن قدرة الروائي الفنية و أسلوبه السردي الممتع و الجميل لا يجعلاننا نشعر بهذا العنف فقط، و لكن نتحايل عليه، و نتمرد ضده مثلما يفعل بطله الشاب المثقف حتى لو حمل لقب أستاذ جامعي حينما يجد نفسه في قلب دوامة من المشاكل و المآزق التي لا يعرف كيف قادته قدماه للوقوع فيها، و لا كيف يمكنه النجاة منها. تذكرنا الرواية من البداية برواية " **المحاكمة** " **لفرانز كافكا**، حيث يذهب البطل إلى مركز للشرطة لاستخراج تصريح بضياع لبطاقة المكتبة الوطنية، و لكنه سيجد نفسه فجأة محل استنطاق لدى أحد المفتشين:" لكن لا صراخي و لا استجدائي ردّا قضاء ذلك الشرطي، و عوض أن يشرح لي الأمر، ركلني بقدمه فسقطت على الأرض، ثم وضع في يدي القيد، و ثبَت طرفه الآخر في القضيب الحديدي المثبت على الجدار".

ثم سرعان ما يقاد إلى السجن من دون أن يعرف حتى سبب التهمة الموجهة إليه، و من هناك تبدأ رحلة الرواية في دهاليز السجن، و رحلة التذكر عبر الفلاش باك، فبين محطة و أخرى ينتقل السارد من الحاضر المسجون إلى ماضيه العائلي، مستعيداً آلامه القديمة التي لم يزدها الحبس إلاّ اشتعالاً و تأججاً. فهي من جهة، نوع من المقاومة عندما يحصل تذكر لحظات الأنس و الحب، خصوصاً حب آمال "أحسست برعشتك تسري فيّ، و قد تماوج جسدك الرخو معها على ذبذبات حركة القطار، الزحمة و رغبتنا في أن نصير واحداً ملأتا الفراغ الذي بيننا لنلتحم. نلتصق في لحظة الانصهار"، ثمة نوع من الحفر في تاريخية الألم الذي يطارده، و الذي يربطه بقصة خرافية يتذكرها باستمرار، و هي التي تبني عليها قدرية الرواية إن صح التعبير. فالمصير معروف من خلال تنبؤ عجوز قالت لوالدته ما سيحدث له، أو ما سيحدث لعائلته بأكملها، عائلة فقيرة، تتكون من أب باطش و أم ضعيفة و مستكينة، و بيت من غرفتين، لا يسع العدد الكبير من الأنفاس التي تعيش في داخله، ينتهي مصير الأب إلى الموت من دون أن يعرف البطل كيف مات؟ و أين قبره، بينما يقوم الأخ الأكبر بطرد العائلة، ما يجعلها ترحل إلى أماكن

غير ملائمة في إحدى ضواحي الجزائر، حيث يرتكب الإرهاب منكراته في الفقراء الذين لا يجدون حماية. و هناك تحدث المآسي الأكثر فظاعة بحيث تهاجم كتيبة من الإرهابيين البيت، و بالصدفة ينقذه خاله من مخالب التنكيل و القتل، و لكن ستُكتب عليه مشاهدة كل ما يحدث أمامه، اغتصاب أخته، و مقتل أحد إخوته، و إصابة آخر بفقدان البصر، تترسب كل هذه الأمور في دواخله، يعيش معها كقدر مأسوي، تلعب نبوءة العرافة دوراً في تقبله للأحداث على مأسويتها، كأنها قدر لا يمكن الفرار منه، أو الخروج من سجنه، ربما يعكس ذلك وعي الجزائريين الذين استسلموا لعنف وحشي بإيمانهم الخرافي الذي جعلهم يتقبلوه كلعنة قدرية، سجن الأوهام و الذكريات.

غير أن البطل المثقف الذي عاش كل هذه الويلات، لن يعرف كيف يتصرف لاحقاً أمام وضع جدّ معقد عندما يقع في يد شرطي ماكر، لا تعنيه كثيراً مآسي الآخرين و آلامهم الداخلية، مع أن الألم واحد و الكل يعيشه، و يتجرع من مرارته، فيتحول الشرطي إلى رمز لآلة أخرى للعنف، لنشر التعفن و الحقد و لتكريس الطابع المتعدد الوجوه للمأساة نفسها:" مع كل نظرة كنت اشعر برغبة عارمة في الانتهاء، شعور غريب يعتريك و أنت ترى ما تبقى من كرامتك يهان بنظرة حاقدة من رجل يجهل كل شيء عنك، هل تراه يفهم ما تعنيه الرحمة، و هو ينظر إلى مثلي بنظرة كهذه؟..." و يقدم الراوي مثوله أمام القاضي بطريقة السخرية السوداء التي تكشف عبثية الوضع، و تفشّي الفساد في كل أجهزة الأمن و العدالة:" اعترف إنني كنت خائفاً لأن القاضي رئيس الجلسة هو أكثر قضاة " الحراش " قسوة و صرامة، إذا وقف متهم بين يداه، يقف منكسر النفس، لا يرجو من الرحمة حتى نسيمها، يديه خلف ظهره، و لا يجرؤ حتى على النظر، فقد كان ارحم ما يحكم به أقصى العقوبة ".

و يبقى مرمياً في السجن من دون أن يعرف ما هي تهمته التي سيعاقب عليها، و من دون أن يشرح لنا هو إن كان ارتكب جريمة في يوم من الأيام، كل ما يفعله البطل انه يبقى مستغرباً من جهاز العدالة و من تصرف البوليس الحاقد على مواطنين بسطاء من أمثاله.

يأخذ وصف السجن مكاناً كبيراً في هذه الرواية التي تقع في 175 صفحة، و المقسمة إلى جزئين بعنوانين مختلفين، الأول " **سحابة زرقاء في سماء أكتوبر**"، و يحكي عن رحلة البداية و يقف فيها على ما يحدث له في مركز الشرطة، و لقائه مع سجناء آخرين بتهم مختلفة، و ذكرياته القديمة عن والده الذي

لم يعرفه جيداً، لكنه يتذكر جيداً ضربه المستمر لوالدته، أما القسم الثاني و عنوانه " **الغريب يقطف تفاحة من الجحيم** " فيغوص في تجربة السجن من الداخل، من خلال الوصف الدقيق لأحد السجون المعروفة في الجزائر ألا و هو" **سجن الحراش** "، بالحالة المتعفنة داخل كل زنزانة، و الإدارة التي تترك للمجرمين القدامى الحرية في تسييره على طريقتهم الخاصة، بالعنف على الأجساد والأرواح .

صحيح أن رواية سمير قسيمي تنتهي بالإفراج عن البطل في النهاية، و خروجه مكسوراً من تلك التجربة العنيفة التي وقعت له، و أكثر تعطشاً للحياة و الحب و الأمل، على خلاف بطل **كافكا** في "**المحاكمة** " الذي يُشنق ككلب، لكن رواية **كافكا** هي رواية رمزية عن الإنسان الذي يسجن في هذه الحياة من دون أن يعرف لماذا، و يقتل من دون أن يعرف سر جرمه، أما رواية قسيمي فهي على رغم انبنائها على خرافة العرافة، التي عاشها مجسدة لحظة بلحظة إلا أنها أرادت أن تكون واقعية في التعبير عن عالم العنف المتعدد الأوجه و الأبعاد، و عن طبيعة الواقع القاسي في جزائر قاسية للغاية، رواية تجمع بين الأسى و الفرح، بين المقاومة حتى الآخر، و مختلف الانكسارات التي تحاول أن تقتلع من الإنسان تلك الإنسانية التي بها يعيش فقط، و عليه نقول أنها رواية محكمة البناء، و على قدر كبير من التشويق و المتعة على رغم جانبها المأسوي، و رؤيتها السوداء إلى العالم.

المصادر و المراجع

أولا : المصادر

1. قسيمي سمير، تصريح بضياع، منشورات البيت، الجزائر، ط1، 2009.

ثانيا: المراجع العربية

2. أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، دط، 1981.

3. إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة، دار الرشيد للنشر، بغداد، دط، 1980.

4. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غدا يوم جديد لابن هدوقة، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2000.

5. الشريف حبيلة، الرواية و العنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009.

6. ثناء وجود الأنس، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، دط، 2000.

7. حسام الخطيب، رمضان بيسطاويسي، آفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2001.

8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

9. حميد الحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.

10. حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت.

11. سمر روحي الفيصل، البناء و الرؤيا، مقاربات نقدية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

12. سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا و تطبيقا)، الدار التونسية للنشر، دط، دت.

13. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2008

14. سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي،البناء الثقافي،سلسلة دراسات و أبحاث،كلية الآداب و العلوم الإنسانية، مكناس، ط1، 1994.

15. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2001.

16. سيزا قاسم، بناء الرواية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

17. شاكر النابلسي، جمليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

18. صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، دط، 1998.

19. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

20. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمينية، المغرب، ط1، 1999.

21. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1989.

22. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)،المجلس الأعلى الوطني للثقافة، الكويت، دط، 1998.

23. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

24. محمد سويرتي، النقد البنيوي و النص الروائي، المنهج البنيوي ـ البنية ـ الشخصية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990.

25. محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

26. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1998.

27. مسلم شجاع العاني، البناء في الرواية في العراق، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

28. مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2004.

29. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات و الوظائف و التقنيات)، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

30. نبيلة إبراهيم، فن القصص بين النظرية و التطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب للطباعة و النشر، 2007.

31. وليد النجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتب اللبنانية، بيروت، ط1، 1985.

32. ياسين النصير، الرواية و المكان، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، 1986.

33. يمنى العيد:

ـ في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3، بيروت،1985.

ـ فن الرواية بين خصوصية الحكاية و تميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998.

35. يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1999.

36. يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2، 2015.

ثالثا: المراجع المترجمة

1. توماشيفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشرين الدار البيضاء، ط1، 1985.

2. جوزيف كيسنر، شعرية الفضاء، تر: لحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003.

3. جون بيار كولدنستين، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، المغرب،دط، 2002.

4. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، اتحاد كتاب المغرب، 1988.

5. فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، 1987.

6. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، الرباط، 1990.

7. غاستون باشلار، جمليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر و التوزيع،بيروت، ط3، 1987.

8. يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، دار قرطبة، المغرب، ط2، 1988.

رابعا: المراجع الأجنبية

1. G.Genette.Figures édition. Seuil.1972.

2. Greimas. Sémantique structurale. Recherche de méthode Larousse 1966 .

خامسا: المجلات

1. عبد المجيد نوسي، نظام السيميوطيقا السردية، علامات، ع16، 2001.

سادسا: الرسائل الجامعية

1. أحلام معمري، بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس، لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة، 2004/2003.

2. ليندة حفصي، مستويات البناء النصي في روايات جيلالي خلاص، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة قسنطينة، 2010/2009.

فهرس الموضوعات

إهداء .....

تشكر.....

مقدمة..... أ ـ د

مدخل.....9 ـ11

الفصل الأول: بنية الزمن الروائي و دلالته في النص.....13 ـ 41

1. الزمن الآني.....14

1.1. الزمن الاستذكاري.....16

2.1. زمن القصة و زمن الخطاب.....19

1.2.1. زمن القصة.....19

2.2.1. زمن الخطاب.....19

2. الترتيب الزمني.....20

1.2. الاستشراف.....23

2.2. الاسترجاع.....26

3. الديمومة.....30

1.3. تسريع السرد.....30

1.1.3. الخلاصة.....30

2.1.3. الحذف.....32

2.3. إبطاء السرد.....33

1.2.3. المشهد.....34

2.2.3. الوقفة.....39

الفصل الثاني: بنية الفضاء الروائي و دلالته في النص.....43-63

1. فضاء المدينة.....46

1.1. دلالة الشارع.....46

2.1. فضاء الاستنطاق.....,,,,,,48

3.1. فضاء الإقامة الجبرية.....50

4.1. الزنـــــــزانـــــة.....52

2. الانفصال/ الاتصال.....54

3. وصف الفضاء.....59

1.3. وصف فضاء البيوت.....60

2.3. وصف السجن.....62

الفصل الثالث: بنية الشخصية و دلالتها في النص.....65-83

1. الشخصية الاحالية.....68

1.1. الشخصية المرجعية.....68

2.1. الشخصية الاستذكارية.....71

2. بنية الممثلين.....74

1.2. الشخصية الاسم.....75

3. بنية العوامل.....77

1.3. البطل و مسار البحث.....79

2.3. مسار الاستشراف و الاسترجاع.....82

خاتمة.....85-87

الملحق.....89-91

المصادر و المراجع.....92-96

فهرس الموضوعات.....97-99