وزارة التعليـم العـالــي و البحـث العلمـــي
جامعـة محمـد خيضــر بسكــرة
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
قسم الأدب العربي

البنية السردية في روايات محمد ساري

الورم أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص:أدب جزائري

إعداد الطالبة:
سعاد طويل

إشراف الأستاذ الدكتور:
صـالح مفقودة

السنة الجامعية 2007/2006

نظرا للأهمية التي بات التحليل السردي للخطاب يكتسيها في ظل الدراسات الأدبية الحديثة و المعاصرة، لا سيما بعد دراسة "فلاديمير بروب" "Vladimir propp" في "مرفولوجيا الحكاية" وجهود البنيويين عامة، شهدت السرديات تحولات عميقة على صعيد المنهج و الموضوع وأصبحت الرواية في ظل ذلك النتاج السردي الأكثر استصاغة للدخول بها في مقاربات إجرائية، و هذا لما تمارسه من إثارة و إغراء على الجمهور المتلقي، نقادا كانوا أم قراء، في الغرب وعند العرب، حتى أنها أزاحت نوعا ما تفرد الباحثون العرب بالشعر في دراساتهم، و ذلك تحت المقولة المسلم بها "الشعر ديوان العرب". فألفيناهم يولون الرواية نصيبا من أبحاثهم، و لعل مرد ذلك لقوة الحضور والاستيعاب كما شهد شاهد من أهل الشعر و هو محمود درويش – في مجلة العالم العربي، العدد 516 نوفمبر 2001– إذ يقول:"إني أحسد كتاب الرواية و أغار حقا من الروائيين، لأن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر قدرة على الإحاطة بكل أجناس الكتابة والفنون".

و الرواية الجزائرية باللغة العربية قطعت شوطا كبيرا و زاخرا بالإنجازات كما سجلت حضورا قويا منذ نشأتها فنيا سنة 1971 برواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" إلى غاية إصدارات المرحلة الأخيرة. هذه المرحلة التي كان إنتاجها مستوعبا لمضامين الواقع، هي أعمال ولدتها الأزمة الوطنية و عرفت بها منعطفا جديدا ساير كل التحولات التي شهدتها الجزائر في السنوات الأخيرة، إذ فتحت لِلْكُتَابِ مجالا خصبا لإبداع و حملت طائفة من الروائيين على الخوض في هذه الكتابة، رغم ما قيل عن نتاج هذه المرحلة و ما أُطلِق عليه من أحكام كالتي و جهها واسيني الأعرج و عز الدين ميهوبي و الأمين الزاوي وغيرهم، كونها "كتابة في حالة طوارئ" و "أعمال لا تلامس عمق الأزمة"و "إنتاجا ضعيفا و خجولا ".

ومن بين هذه الأعمال الروائية التي تعاملت مع الواقع الجزائري في هذه المرحلة نذكر: رواية المرايا المتشظية لعبد الملك مرتاض، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، دم الغزال لمرزاق بقطاش، الحب في المناطق المحرمة لجيلالي خلاص، فتاوى زمن الموت لإبراهيم سعدي متاهات ليل الفتنة لحميدة العياشي، الورم لمحمد ساري.

لأجل ذلك كلِّه، أردنا أن تكون دراستنا في إطار الدراسات السردية و قد اخترنا من السرد الرواية و من الرواية الجزائرية رواية من روايات الأزمة الوطنية و كانت ممثلة في رواية "الورم" لـ"محمد ساري". اخترناها كمادة للبحث نظرا لِما لمسناه من قوة للمضمون الذي تحمله، فضلا عن كونها تشير إلى مرحلة تحول نوعي للكتابة، إلى جانب غياب الممارسة النقدية لها سوى بعض القراءات على صفحات الجرائد و المجلات اقتضتها مناسبة الإصدار كقراءة "محمد منور" في جريدة الشروق العدد 487 الاثنين 10 جوان 2002، أو بعض المداخلات و المقالات التي ساهمت بها فئة من الأساتذة كمداخلة سليم بركان في الملتقى الدولي الثامن للرواية-عبد الحميد بن هدوقة- أو مقال كمال لورزاي، وأغلبها كانت معالجات من جانب موضوع الأحداث وإن كان هناك تناول لبعض التقنيات السردية إلا أنه تناول سريع.

و لئن كان الموضوع الذي يطرحه الكاتب ذا أهمية كبيرة يكسبها عنصر التشويق الرابط بين أحداث العمل طابعا مميزا يحرك في لقارئ الرتابة المعهودة لبعض النصوص فإنه ليس دون أهمية البنية السردية التي يجيء عليها و حسب، إذ أن النص السردي ليس فقط حدثا و موضوعا يُعرَض بل هو أيضا طريقة و أداة تُلزِم السارد أن يكون حذقا في تقديمه للنص و الارتقاء به فنيا و جماليا.

فأيا تكن درجة و قوة المضمون، فهو لا يكتسب كامل جاذبيته إلا بانتظام السردي، وهذا الانتظام، ليس في الواقع سوى تجسيد جمالي للمحتوى والموضوع. وعليه يصبح تقصي البنى السردية وتحديدها أمرا من الأهمية حضوره لتأدية العمل.

لأجل ذلك، أردنا أن تكون دراستنا تطبيقية نرمي من خلالها للكشف عن بعض آليات التي يستخدمها الكاتب و طريقة توظيفها لتقديم الموضوع و عليه جاء عنوان البحث موسوما بـ"البنية السردية في روايات محمد ساري الورم أنموذجا".نحاول من خلاله الإجابة عن بعض التساؤلات التي شغلتنا وكان منها اللآتي : -ماهي التقنيات السردية التي اتخذها الكاتب في نسج روايته ؟ وإلى أي مدى كانت موفقة في تقديم الموضوع ؟

– كيف قارب محمد ساري واقع الأحداث، وخلق واقعا جديدا امتلك به بناء خاصا؟

وقد رأينا أنه لا ضير من أن نجمع في بعض المواضع بين النص الرئيس في البحث "الورم" وبين روايات الكاتب في حدود ما تحصلنا عليه " على جبال الظهرة" البطاقة السحرية". و إذا كان من المفيد دراسة جميع عناصر العملية السردية فإنا اقتصرنا في بحثنا على ثلاثة عناصر: الزمن، المكان، الرؤية. مكوِنة بذلك فصول البحث الذي بدأناه بمقدمة حاولنا أن تكون مستوفية لكل النقاط المنهجية، ثم أتبعناها بمدخل بدا لنا ضروريا لشرح أهم المصطلحات الواردة في العنوان وذلك بعرض تعاريف لها واستعمالاتها لحصر المفهوم الذي كرسه البحث.

عنونا الفصل الأول بـ"بنية الزمن" وقد مهدنا له بمفهوم للزمن ثم تتبعنا كيفية بنائه في الرواية من خلال المقارنة بين زمن القصة و زمن السرد، فكان لزاما علينا المرور بالترتيب، من خلال الاسترجاع و الاستباق، وقمنا بقياس سرعة و بطء الزمن من خلال المدة التي تمثلها الحركات السردية الأربعة " الحذف، الخلاصة، الوقفة، المشهد ".

أما الفصل الثاني فخصصناه لـ"بنية الفضاء المكاني، "حيث تطرقنا فيه بداية للإشكالية المطروحة على مستوى تحديد مصطلحات "الفضاء، المكان، الحيز". ثم قمنا بمقاربة الفضاء المكاني المفتوح والفضاء المكاني المغلق و بعده تعرضنا لعلاقة المكان بالوصف ثم بالزمن.

في حين أفردنا الفصل الثالث لـ"بنية الرؤية"، تناولنا المفهوم وبعده درسنا "الرؤية من الخلف" و "الرؤية مع" و"الرؤية من الخارج" فعنصر التواتر.

و أخيرا ذيلنا البحث بخاتمة، كانت حوصلة لأهم النتائج المستقاة من البحث.

من هنا كانت الضرورة تقتضي أن يصاحب هذه الخطة منهج لتقفي هذه الآليات السردية، فكان لنا أن نعتمد على المنهج البنيوي الذي رأينا فيه أيسر السبل للوصول إلى بؤرة" كل بنية، و قد حاولنا الاستفادة من نظريات كل من "جيرار جينيت"" Gérard Genette، "تزيفتان تودوروف ""Tzvetan Todorov" ، وغيرهما من منظري البنيوية اعتبارا لقيمتها النظرية والإجرائية في هذا الحقل المعرفي،بالإضافة إلى تلك المناهج التي

حاولت الخروج بأدواتها الإجرائية إلى خارج النص كالبنيوية التكوينية ،كما استأنسنا أيضا بالمنهج السميائي .وكلها تعاضدت في ما بينها ومهدت لنا الإطار الأمثل للدراسة والتحليل حتى نكتشف عالم النص و خباياه ما استطعنا إلى ذلك سبيلا.

استقى البحث مادته من عدة مراجع كان أهمها كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت و مجموعة من المقالات لنقاد غربيين ضمتها كتب مثل "طرائق تحليل النص الأدبي" و"نظرية السرد من و جهة النظر إلى التبئير".

إلى جانب بنية النص السردي لحميد لحمداني، بناء الرواية لسيزا قاسم، نظرية الرواية لسيد إبراهيم، في نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض، وفي كل ذلك كان أهم كتاب ألفينا فيه دقة التحليل، كتاب بنية الشكل الروائي لحسن البحراوي، ونحن إذ نشير إليه إنما لنؤكد على قوة و نفاذ الناقد إلى أعماق النص. و قد أتاحت لنا هذه الكتب و غيرها مجتمعة منافذ عدة نبصر من خلالها طريقة البحث و التحليل.

و نحن ننجز البحث تلقتنا عدة صعوبات، لعل الصعوبة الأساس كانت مطروحة على مستوى تحديد المصطلحات الأساسية و تعدد ترجماتها بتعدد النقاد و الاتجاهات، وعلى الرغم من الصعوبة التي يثيرها هذا التعدد فقد حاولنا إضاءته بتوظيف الأبسط والأكثر تداولا، إلى جانب صعوبة التطبيق على عمل لم يكن أثرا أدبيا واحدا، و إن كانا نصا "على جبال الظهرة" و "البطاقة السحرية" لم يدخلا ضمن الدراسة الدقيقة و المستوفية لكل الحيثيات إلا في حدود ما عرضناه من أمثلة، و هو عرض كان أحيانا على سبيل المقارنة و أحيانا أخرى فرضته ظاهرة سردية ألفيناها طاغية على النص و استخدامها كان بشكل ملفت للانتباه، و أن نقتنص مثالا بمثل تلك المواصفات لم يكن أمره سهلا، كما لم تكن السهولة أبدا في الرضى و القناعة و الاستقرار على تحليل و قراءة واحدة فكنا بين حين و آخر كثيرا ما نعدل و نغير في موضع و نحذف و نزيد و نطيل في موضع آخر و كنا في ذلك نذكر قول العماد الأصفهاني: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلا قال في غده: لو غير هذا لكان أحسن و لو زيد كذا، لكان يستحسن، و لو قدم هذا لكان أفضل، و لو ترك هذا لكان أجمل... "، إنه حقا " لكل شيء إذا ما تم نقصان".

و قد كان وراء تذليل هذه الصعوبات أستاذي المشرف أ/د: صالح مفقودة الذي كان لتوجيهاته السديدة و إرشاداته القيمة الأثر الكبير في هذا البحث، فله الشكر الجزيل و لكل أساتذة قسم و الأدب العربي بجامعة بسكرة على ما منحوه لنا من دعم صادق و ما بذلوه من جهد ووقت طيلة مراحل الدراسة، و لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد و نذكر منهم: الأستاذ الروائي محمد ساري الذي لا أحتاج إلى سياق أضعه فيه وكذلك هو الدكتور أمحمد عزوي والأستاذة زهرة العقبية والأستاذ عمار ربيح.

إلى كل هؤلاء نقدم شكرنا الخالص و على الله قصد السبيل.

مدخـل

تحديـد المفاهيـم

1- البنية

2- السرد

لعلّ من المفيد تناول بعض المصطلحات والإشارة إليها بدءا في هذا المدخل، بغية استجلاء بعض الغموض المحيط بها.

و الحقيقة أنّا، لا نريد أن نقف مليا عند هذا الحشد والزخم الهائل من المصطلحات، بل نكتفي بالتطرق لمصطلحي البنية والسرد. وتبقي مع ذلك إشارة مبسطة، لا نبتغي بها الدخول إلى تخوم الآراء النقدية المتداخلة والمصطلحات الكثيرة المتشعبة والمتضاربة التي لا طائل من الغوص فيها.

و هي محاولة لإماطة اللّثام عن ذلك الضّغط الذي يمارسه تعدد المصطلح، وكل ذلك في إطار ما يفيد البحث والقارئ.

1- البنيــة (La structure):

لقد كان الظهور الأسبق لهذا المصطلح مع الشكلانيين الروس Formalistes Russes، إذ كان "تنيانوف أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات وتبعه رومان جاكبسون الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929"[1].

ولئن كان ظهور المصطلح مع الشكلانية التي يربط الكثيرون بينها وبين البنيوية Structuralisme ويعدّوها ميدانا بكرا لها، وبنيوية متقدمة، فإنّها لم تأخذ طابعا نقديا واضحا إلاّ مع البنيوية التي احتضنتها المدرسة الفرنسية بداية الستينيات.

البنية كمصطلح مشتق من "الأصل اللاتيني Stuere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي"[2]. فهي إذا مجموعة من الأجزاء متسقة فيما بينها، أو بشكل أكثر دقة "حالة تعدو فيها المكونات المختلفة لأية

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص187.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص175.

مجموعة، محسوسة أو مجردة منظمة فيما بينها ومتكاملة، حيث لا يتحدد له معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها"[1].

نحاول تبسيط كل ذلك بالقول: إن البنية هي كل نظام منسجم متماسك تأتي عليه ظاهرة أو مكون ما، حيث يجمع في علاقة متناسقة عناصر بعضها ببعض ولا تتحدد إلا بذلك الجمع المنتظم.

و للبنية خصائص كما قدمها جان بياجي (Jean Piaget) [2]

-الشمولية Totalité -التحول Transformation -التحكم الذاتي Autoreglage،تعني الشمولية التماسك الداخلي للوحدات أو العناصر، وتحيل الخصيصة الثانية إلى عدم الثّبات، فهي دائمة التحول وفي ذلك التحول الداخلي للبنية توليد العديد من البنى عن طريق التحكم الذاتي إذ لا تحتاج إلى وسيط خارجي.

لما كانت مهمة الناقد البنيوي دراسة البنى وعلاقاتها بعضها ببعض داخل النص للوصول إلى النظام أو النسق الذي يجعل من النص أدبا، دون الاستعانة بعناصر خارجية، أدى ذلك إلى قصور هذه الدراسة، حيث أفرغت الأدب من كل مضمون يحمله، كما ساوت بذلك بين النصوص رفيعها ورديئها، لذلك حاول الكثيرون إخراج النص الأدبي من هذا المأزق الذي صنعته البنيوية، فكان من بينهم لوسيان غولدمان Lucien Goldman الذي جاء بالبنيوية التكوينية لبعث الحياة في البنيوية الشكلية، وذلك انطلاقا من السكون والجمود الذي وجده في البنية إذ يقول:"تحمل كلمة بنية، للأسف انطباعا بالسكون، ولهذا هي غير صحيحة تماما." [3]

---

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، الجزائر،(دط)، 2002، ص 119. نقلا عن: Petit Larousse Illustre1984, Librairie Larousse, Parise, 1980, P960.

[2]-ينظر عبد الله محمد الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،مقدمة نظرية ،دراسة تطبيقية ،دار سعاد الصباح،القاهرة،الكويت،ط3،1993،ص31،32.

[3]- جمال شحيد: في البنيوية التكوينية "دراسة في منهج لوسيان غولدمان ، دار بن رشد ،بيروت،ط1، 1982،ص 77.

والبنية في البنيوية التكوينية تفهم من خلال علاقتها بالبنى الخارجية، حيث تكتسب معنى وحضورا انطلاقا من الفهم (Comprehension) والشرح[1] Explication، يتناول الفهم أو التأويل بنية النص الداخلية، في حين يقوم الشرح بإدخال هذه البنية ضمن بنية خارجية أكبر وأوسع لإنارة النص وإدراك مقوماته، فلا نستطيع إذا،عزل النص عزلا تاما من سياقات عديدة أفرزته، كثقافة الكاتب ونفسيته والظروف الاقتصادية والسياسية الملمة به.

2- السرد: La narration

ورد في لسان العرب في مادة سرد "السرد في اللغة تقدِمَه شيء تأتي به متسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، يسرُدُ: الحديث سردا. إذا كان جيّد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سردا يتابعه يستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حدْرٍ منه والسَّرْدُ: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سردا"[2]. وهو إذا يعني الاتساق والتواصل.

السرد كعلم هو مصطلح حديث النشأة وإن اختلفت ترجمته وتعددت، فالأكثر شيوعا مصطلح السرديات Narratologie الذي يعد تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) أول من استعمله[3]، وكذلك مصطلح السردية Narrativité.

و إذا رجعنا إلى أصل الكلمة "نجد أن مصطلح Narrative يتعلق بالمصطلح اللاتيني Gnarus، كما أنه يمثل نوعا معينا من المعرفة [...] ويمكن أن يلقي الضوء على قدر فردي أو مصير جماعي وعلى وحدة النفس أو طبيعة الجماعة"[4].

و بالتالي فالسرد يعني الحكي والإخبار والقص عن فرد أو جماعة أو أي شيء، وهو ما يقتضي وجود موضوع أو قصة تنقل إلى المتلقي وذلك يتم "بواسطة فعل سردي

---

[1]-ينظر المرجع السابق ،ص84،85.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت لبنان، ط1، 1997، المجلد3، مادة سرد، ص273.

[3]- ميجان الرويلي سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص 174.

[4]- جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003، ص148.

هو السرد، الحكاية والسرد مكونان ضروريان لكل محكي. المحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية. والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[1].

و قد ورد في موسوعة السرد العربي لعبد الله إبراهيم أن السردية تهتم بالطريقة التي تُسرد وتقدم بها القصة أيا كانت فهي تعنى "باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها.

ووصفت بأنها نظام نظري وخصب بالبحث التجريبي. وهي تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومروي، ومروى له. ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة"[2].

لا يتوقف السرد عند النصوص الأدبية التي تقوم على عنصر القص شفويا كان أم كتابيا فـ"السرد فعل لا حدود له. يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان،"[3] وهو يتضمن –كما ذكر رولان بارث [4] (Roland Barthes)– الصورة الثابتة والمتحركة، والإماءة، والأسطورة، والحكاية الخرافية، والحكاية على لسان الحيوان، والأقصوصة والملحمة والتاريخ، والمأساة والدّراما والملهاة واللوحة المرسومة، والنقش على الزجاج، والسينما والخبر الصحفي... وهو حاضر بأشكال لانهائية في كل زمان ومكان وفي كل المجتمعات، فلا يوجد شعب بدون سرد.

---

[1]– كريسيان أونجلي وجان إيرمان : السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى البئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي، ط1، 1989، ص97.

[2]– عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص7،8.

[3]– سعيد يقطين: الكلام والخبر، "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، بيوت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1997، ص19.

[4]– ينظر:رولان بارث: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، طرائق السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص9.

ولَئِن عرفت الأمم والمجتمعات أشكالا سردية متعددة منذ القدم، فإن السرد كعلم هـو وليـد العصـر الحـديث، وذلـك عنـدما ارتـبط بالدراسـات النقديـة للنصـوص الأدبيـة وأصبحت "أدبية السرد بنت العصر الحديث؛ خاصة في شكلها القصصي والروائي"[1].

ويرتبط السرد أكثر باللغة المكتوبة كما يذكر جيرار جنيت (Gérard Genette) إذ يقول :إنـه "عرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث، حقيقية أو خيالية، عرضا بواسطة اللغة، وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة"[2].

يجمع الباحثون على أن فلاديمير بروب (Vladimir Propp) هو أول من كانت له الأسبقية في تدشين الدراسات السردية، وذلك في دراسته للحكاية الروسية، التي ضمنها كتابه **مورفولوجيا الحكاية** سنة 1928 ، حيث جمع حوالي مائة حكاية في عمله واستخرج منهـا واحـدا وثلاثين وظيفـة انطلاقـا مـن الفعـل الـذي تقـوم بـه شخصـية مـن شخصـيات الحكاية ، ويتحدد الفعل انطلاقا من المعنى الذي يكتسبه في الحكاية.

و قد شكلت دراسـة" بـروب" الوظائفية أساسـا لكل الدراسـات فيمـا بعد، كمـا أسـهم الشـكلانيون الـروس فـي بلـورة هـذا التوجـه مـن خـلال مجموعـة مـن الأبحـاث والدراسـات لتعميقـه أكثـر، وكـان لتمييـز تومـا شفيسـكي Tomacheveski بـين المـتن الحكـائي (Fable) والمبنـى الحكـائي (Sujet) التـأثير الواضـح فـي أعمـالهم، إذ اهتمـوا بـالمبنى الحكائي أيما اهتمام لاسيما في بحثهم عن الوظائف والحوافز.

"لكـن الفضـل الكبيـر يعـود إلـى البنيويـة لتعريـف دقيـق للسـرد الأدبـي. واسـتطاع البنيويون عامة وجيرار جينات خاصة أن يبلوروا نظرية شكلانية للسرد وذلك باستخراج كل العناصر البنيوية المكونة للسرد عبر العصور"[3]. وذلك عندما نادوا في البداية بأدبية

[1]– صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992، ص275.

[2]– جيرار جنيت: حدود السرد، تر: بنعيسى بوحمالة، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص71 .

[3]– محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي جامعة منتوري، قسنطنية، الجزائر، العدد01، جانفي2004، ص33.

الأدب Littérarité ودراسة علاقة البنى بعضهما ببعض لتحديد النظام الذي يجعل من الأدب أدبا.

و مع الانتشار الواسع الذي عرفته البنيوية في الستينيات برز التأثير الكبير للدراسة التي قدمها مخائيل باختين (Mikhail bakhtine). حول العلاقة الجدلية القائمة بين الراوي الحقيقي والراوي المجرد والمتلقي الحقيقي والمتلقي المجرد والكاتب الحقيقي والكاتب المجرد، وكذا القارئ الحقيقي والقارئ المجرد، ولاقت انتشارا واسعا في الدراسات السردية في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية ولا سيما بعد أن شهد التحليل الوظيفي(البروبي) نصيبا شاسعا في الأبحاث السردية خاصة عند أ.ج .غريماس(J. A Greimas) الذي كان له نصيب كبيرفي تطوير هذا المجال كدرس مستقل عن الحكايات الخرافية.

كما ساعدت جوليا كريستيفا (J.kréstiva)بإدخالها مصطلح التناص (Intertextualité)على توسيع الدراسات السردية باعتبار أن النص هدم وبناء نصوص سابقة وبذلك هو عملية إنتاجية.

وعموما عرفت السرديات عند جل الدارسين اتجاهين[1]:

1- الاتجاه الأول: يطلق عليه الشعرية السردية أو السرديات البنيوية، وهو لا يهتم بموضوع القصة بل بتحليليها وصيغة تقديمها باعتبارها شكلا تعبيريا، فالصيغة اللفظية للقص (Le Récit) هي الأهم عندهم وتجيب عن الأسئلة من يحكي؟ إلى أي أحد؟ وحسب أي صيغ؟. وأهم من يمثل هذا الاتجاه تودوروف جنيت

2- الاتجاه الثاني: يطلق عليه السيميائيات السردية وهو يهتم بدراسة مضامين القصة سواء كانت فلما أو رسوما أو رواية دون الاهتمام بطريقة تقديمها أو أداة إيصالها

[1]- ينظر: كريستيان أونجلي وجان إيرمان: السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص97.

و: جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص17.

و: الطاهر روابنية: "قراءة في التحليل السردي للخطاب"، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار ,عنابة،الجزائر، ع4، جوان1999، ص7،8 .

وذلك قصد الكشف عن البنية العميقة، وأهمة من يمثل هذا الاتجاه فلاديميربروب وأ.ج.غريماس وكلود بريمون " Claude Bremond".

يؤخذ على الاتجاه الأول إهماله لمعاني النصوص السردية وإخراجها من دلالتها، أما الاتجاه الثاني فيؤخذ عليه إهماله لحضور الروائي وصوته والطريقة التي يقدم بها القصة، ونظرا لهذه السلبيات في كلا الاتجاهين سعى بعض الدارسين أمثال جيرالد برنس"Gerald Prince" إلى الجمع بين هذين الاتجاهين من أجل تجاوز كل التباس وقصور قد يكتنف الدراسات.

و لما كان"العمل السردي ينشأ عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات هندسية يصمم هندستها مؤلف أدبي" [1] أمكن أن نميز عناصر السرد الآتية: المؤلف– اللغة– الأحداث– الزمن– الحيز– الشخصيات.

المؤلف إذا، هو صانع عالمه الروائي بعناصره السردية وحسب طريقته الخاصة ليقدمها إلى الجمهور المتلقي بأفضل حلة. وما سنحاول تقديمه في هذا البحث هو استنطاق بعض هذه العناصر وطريقة توظيفها عند "محمد ساري"[2].

---

[1]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص256.

[2]–محمد ساري روائي وناقد جزائري، أستاذ بجامعة الجزائر، من مواليد 01 فيفري 1958 بقرية قرب مدينة شرشال بولاية تيبازة ، متحصل على دبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السربون ، ودرجة الماجستير من جامعة الجزائر سنة 1992، صدرت له أربع روايات بالعربية : على جبال الظهرة (1983) السعير(1986) البطاقة السحرية (1997)، الورم (2002)، ورواية باللغة الفرنسية Le labyrinthe ،وكتب نقدية منها البحث عن النقد الأدبي.

الفصل الأول

بنيـة الزمن

1-مفهوم الزمن.

2-زمن القصة.

3-زمن السرد.

- الترتيب.
- المدة.

من المفاهيم النقدية الأكثر أهمية في الدراسات السردية، ومن العناصر التي تميَّز بها الأعمال الروائية كأحد التقنيات الخاصة ببنية السرد نجد "الزمن"

1-مفهوم الزمـن:

ظل الزمن من المفاهيم الأساسية التي استرعت انتباه الفلاسفة منذ القدم، حيث بدا بضبابيته وهلاميته الواضحة، حتى أضحى من العسير ضبطه وقياسه بدقة لارتباطه بمفاهيم تجريدية كونية" إذ أنه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكوُّن العالم، وامتداد عمره وانتهاء مساره حتما إلى الفناء"[1].

و لا أدل على هذا المفهوم المستعصي من ذلك الغموض الذي اكتنف القديس أوغستين Augustin حياله، فتارة هو مبهم عنده، لا يعرفه وربما ينكره، وأخرى يقر بوجوده، فيقول في كتابه الاعترافات Les confessions" الماضي قد انتهى والحاضر يمر والمستقبل لا يوجد بعد"[2]. وهكذا يتلاشى الزمن ويفر من قبضة المفهوم، فهو الماضي الذي انتهى ولم يعد له وجود، والحاضر بلحظته المارة غير الثابتة ولا المستقرة والمستقبل الذي لم يأت بعد، فأين ذلك الضبط؟

هذا المفهوم الذي يحاول أوغستين الإمساك به يحصره أخيرا في الذاكرة "إن طفولتي التي انتهت توجد في الزمن الماضي الذي انتهى لكن صورتها...أتأملها في الزمن الحاضر لأنها مازالت في الذاكرة"[3]. هنا يتحول الزمن عنده ليصبح كله محصورا في الذاكرة.

أما في دواوين العرب الجاهلية فكثيرة هي النصوص الشعرية التي تحاكي قضية الزمن باعتباره أمرا واقعا معيشا فهو "الواقع والمتخيل معا... فإذا حسن الواقع حسن الزمن ولطفت صوره الفنية وإذا ضاق الواقع وكلح قبح الزمن وكمدت صورته الفنية"[4].

ثم تطور في الإسلام وأصبح عبارة عن إحساس مرتبط بالإنسان ،يعيش لحظته الحاضرة ويتدَبَرُ من قصص الماضي ويتطلع لغد أفضل[1].

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص204.

[2]- أمينة رشيد: تشضي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب: (د ط)، 1998، ص8.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- عبد الله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996، خاتمة الكتاب.

أما عند برتراندراسل Bertrand Russell فهو الزمن الغامض المعقد غير الموجود، يتساءل "هل الماضي موجود؟ كلاّ، هل المستقبل موجود؟ كلاّ إذن الحاضر وحده هو الموجود نعم، لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني تماما إذن فالزمن غير موجود"[2].

إذا كان راسل قد أنكر وجود الزمن فإن هنري برغسون Henri Bergson ربطه بالشعور والحياة النفسية عامة، فهو عنده فردي مرتبط بإحساس وشعور ذات الفرد، كما أنه في حالة استمرارية أو كما يسميها بـ "الديمومة" إذا يصبح الحدس بالديمومة عنده "الوسيلة الوحيدة لفهم ظاهرة الزمن والإمساك بها فنِّيا لأن من مميزات ذلك الحدس الابتعاد عن العالم الخارجي – المكان– الاتجاه نحو العالم الداخلي لمشاهدة حالاتنا الباطنية في تعاقبها وامتزاجها"[3]. وكذلك هو الزمن الروائي إذ هو "ليس زمنا موضوعيا، ذلك الذي يقاس بالساعة، بل هو زمن شعوري داخلي"[4].

و هذا ما تجسد بصفة خاصة مع الرواية الحديثة التي زاد فيها الاهتمام بالزمن الداخلي، وفقد بذلك الزمن الخارجي أهميته وحضوره في النص، وأضحت الساعات والأيام والشهور والسنوات والتواريخ بلا معنى، " وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة. فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة"[5]. لما تزخر به من أحداث مهمة تبدو أكثر طولا من أعوام خاوية من الأحداث، ولم يعد للواقع وجود إلا في حدود وعي الشخصيات به.

و في هذا الإطار حِيكت رواية "بحثا عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست لتجسد "موهبة الفنان الذي يستعيد بإبداعه الزمن الضائع وهو بدونه في عمل فني"[6]. وعدّ بهذا العمل رائدا من رواد حركة التجديد، إذ خلقت هذه الرواية تصورا جديدا للزمن، انطلاقا من

---

[1]– ينظر بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001–2002، ص16.

[2]– مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1998، ص6.

[3]– بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، ص20.

[4]– صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، "دراسات في الأدب الجزائري"، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص14.

[5]– سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1984، ص45.

[6]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص12.

استخدامه لموضوع الزمن، فعن طريق الرجوع المستمر إلى صور الزمن الماضي أمكنه أن يخلق للقارئ عالما خياليا مفعما بالشخصيات والأحداث التي يدور معظمها عن الحب والحرب والفن والذكريات.

و قد احتج مارسيل بروست على تقسيم النص إلى سنين وساعات عندما قال"إن الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى، فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة، ولكنها ليست كذلك عند البشر بأي حال من الأحوال"[1].

هكذا، أحدث بروست وغيره من الروائيين كفرجينيا وولف وميشال بوتور تغييرا قويا في الرواية العالمية، وأضحى الزمن الداخلي للحياة النفسية يلعب دورا مهما في دراسة طبيعة الزمن الروائي دون إهمال الزمن الخارجي إذ "ولاشك أن هذين المفهومين يمثلان بعدى البناء الروائي في هيكله الزمني"[2].

لقد بات من الضروري القول التأكيد على أن الزمن أحد العناصر الأساسية المكونة للرواية إن لم يكن القطب الأحادي الذي تشتد وتستحكم حلقات النصوص الحكائية به فـ"الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[3].

والحقيقة أن مقولة الزمن تعود إلى الشكلانيين الروس Formalistes Russes الذين لاحظوا أن "في التحريف الزماني سمة الخطاب الوحيدة المميزة له عن القصة وكذلك جعلوا تلك السمة في مركز أبحاثهم"[4].

انطلاقا من هذا ميز توماشفسكي Tomachevski بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي حيث يقول:"إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل...في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص49، نقلا عن : Le figaro, 25 Mai, 1913

[2]- المرجع نفسه، ص 45.

[3]- صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، م23، الكويت، 1994، ص 445.

[4]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص55.

الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا"[1].

لقد اعتمد البنيويون على ما قدمه توماشفسكي، ومنهم تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov الذي ميز بين زمن القصة وزمن الخطاب، على اعتبار أن القصة تقابل المتن الحكائي والخطاب يقابل المبنى الحكائي، وعليه "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آنٍ واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر"[2]. إضافة إلى هذه العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن الخطاب وما انطوى تحتها من مفاهيم. مرة أخرى وفي محاولة من تودوروف التوصل إلى أدوات إجرائية تتيح له رصد زمن الأعمال السردية قدم ثلاثة أشكال لذلك[3].

-التسلسل Enchainement: وهو يقوم على سرد مجموعة من القصص ذات اتصال وتشابه، وبعد الانتهاء من القصة الأولى تبدأ القصة الثانية.

-التضمين Enchassement: ويتجلى من خلال إدخال قصة ضمن قصة أخرى ومثل ذلك قصص ألف ليلة وليلة.

-التناوب Alternance: ويكون من خلال سرد قصتين بالتناوب حيث يتم سرد جزء من القصة الأولى يليها جزء من القصة الثانية ثم العودة إلى الأولى، فالثانية وهكذا بالتناوب.

و في ضوء التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب، وما قدمه تودوروف بدأت دراسة الزمن كبنية من بنيات السرد تبلغ أوجها، وتتّخذ مكانة بالغة الأهمية في الدراسات النقدية حيث أدرك النقاد -كماهم الروائيون- أهمية هذا العنصر والاهتمام به كمكون أساس في بنية أي عمل أدبي. وكان من أهم هذه الدراسات ما قدمه جيرار جنيت -الذي يمثل إسهاما في مسار التحليل السردي- حول دراسة الزمن في "البحث عن الزمن الضائع" ويتناول جينيت

---

[1]- بوريس توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي" نصوص الشكلانيون الروس" تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982، ص180.

[2]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص55.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 56-57.

مقولة الزمن تحت ثلاثة محاور –الترتيب –المدة –التواتر. وهو ما سنسير عليه في هذا الفصل مع إسقاط لعنصر التواتر ودراسته ضمن فصل الرؤية لما رأينا فيه من ارتباط كبير به.

2-زمن القصــة:

إذا كان الترتيب القصصي للأحداث واضحا في بعض المواضع، فإن الأمر بالنسبة للترتيب الزمني ليس بذلك الوضوح، غير أن وجود بعض الإشارات الزمنية العامة صريحة كانت أم ضمنية، وهي التي نجدها بين الفينة والأخرى في ثنايا الرواية كانت كفيلة نوعا ما بإزالة ذلك الغموض ووضع الأحداث ضمن إطار تاريخي معين.

بداية، نستنتج أن الأحداث كلها تجري بعد إطلاق سراح "كريم بن محمد" أين قضى بمعتقل "رقان مدة" يحسبها كريم بالحساب اليومي الدقيق عشرة أشهر وسبعة وعشرين يوما"[1]. وكان الإفراج عنه في "بداية جويلية بمناسبة عيد الاستقلال"[2] دون ذكر اليوم والسنة.

و بناء على هذين المؤشرين بالإضافة إلى نقاط أخرى جاءت في الرواية، نستنتج أن الأحداث معظمها يجري في فصل الصيف، وما يحمل علامات ذلك أجواء الحرارة الخانقة، والملتهبة التي تزامنت مع أحداث الرواية ، وللبينة على ذلك نورد بضعة مقاطع من فصول متعددة، وهي كثيرة لا يضبطها الحساب كثرة:

-"الصيف في بدايته والحرارة ملتهبة رغم اقتراب غروب الشمس"[3].

-"تارة ينام على جانبه الأيسر، تارة على ظهره، يشعر بحرارة تلهب أحشاءه في البداية غطى جسمه بإزار أبيض خفيف، ولكن الحرارة بللت جسمه عرقا فرمى الغطاء"[4].

-"داخل الغرفة الحرارة خانقة، أراد أن يخرج لعل جوّ الشارع يكسبه شيء من الرطوبة"[5].

---

[1]- محمد ساري: الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، (ط1)، 2002، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- المصدر السابق، ص 7.

[4]- المصدر نفسه، ص30.

[5]- المصدر نفسه، ص 36.

-"الحرارة خانقة هذا الصيف"[1].

-"... الحرارة الكثيرة في وادي الرّمان تسببت في انتشار النّاموس بكثرة مما أوقع الناس في حيرة من أمرهم، هل يصبرون على الحرارة أم على لسعات الناموس"[2].

-لماذا جلب هذه الفيستة الشتوية معه؟ هل تصور الليالي الصيفية باردة برودة الثلج أم أنه احتياطي وقائي لفصل الشتاء القادم..." [3].

كل هذا الجو المشحون بالحرارة رافق الرواية حتى الفصول الأخيرة أين حل فصل الخريف.

و لا ريب أن الكاتب اختار فصل الصيف تماشيا مع أحداث الرواية الدموية لأنه يتناسب مع سرعة التوتر والقلق، حيث تحتدم فيه العواطف وتضطرب النفوس وتتشنج، واختار من الصيف ليله ومن الليل ظلمته وبعد منتصفه ليكون لباسا لجرائم "يزيد" وجماعته، فكان هذا الفصل مسوغا فعليا لتلك الأحداث.

إضافة إلى هذا نجد معطيات زمنية أخرى يمكن الاعتماد عليها لمعرفة الموقع الزمني للأحداث وتتجلى في حديث "كريم" عن "بوضياف" وهو يخاطب "محمد يوسفي" "أتعرف بأن يوم اغتياله كنت في المعتقل"[4]. وكما هو معلوم اغتيال محمد بوضياف كان بمدينة عنابة يوم "الإثنين 29 جوان 1992".

و إذا رجعنا إلى المعطيات الآنفة الذكر، والتي ما لبثت أن تكشف لنا عن مؤشرات زمنية أخرى، نستنتج أن كريم خرج من المعتقل في بداية جويلية من سنة 1992 بعد أيام من اغتيال الرئيس بوضياف، وذلك استنادا إلى مدة العقوبة، وبعملية حسابية نتحصل على تاريخ اعتقاله وهو ليس محددا بدقة متناهية ولكن نكتفي بتحديد نهاية شهر أوت1991 وذلك حتى تبلغ مدة العقوبة نصابها حيث قمنا بتوزيع المدة بدءا بالنهاية المحددة ببداية جويلية1992، كما يوضح الشكل الآتي:

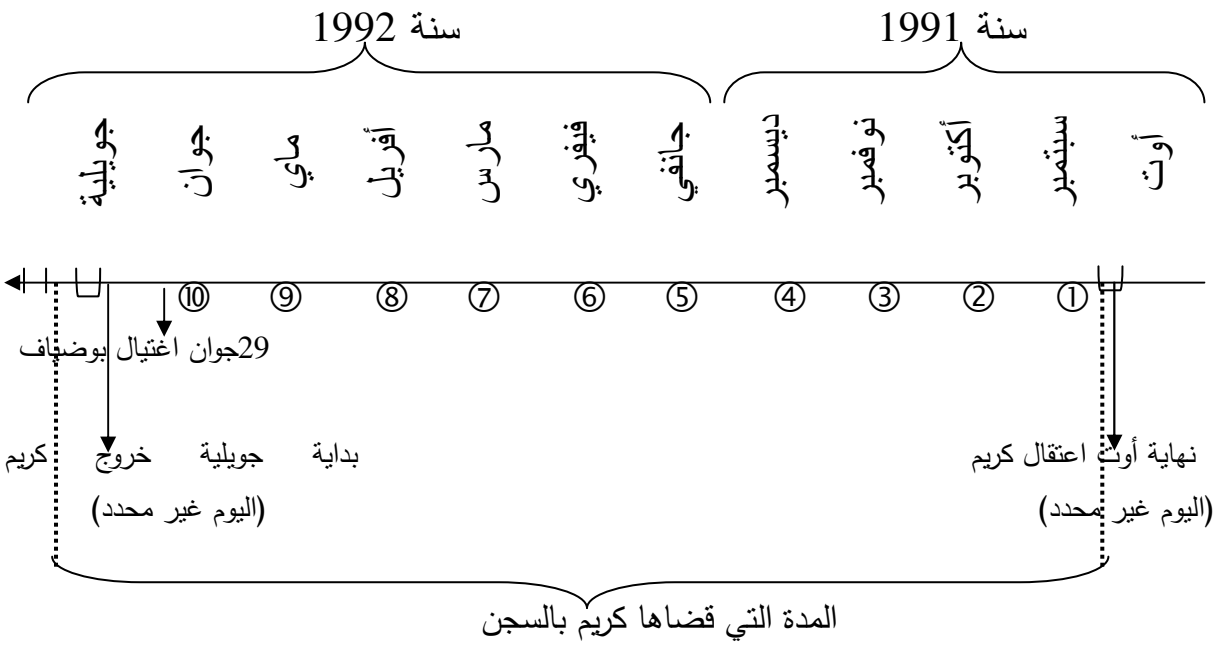
---

[1]- المصدر نفسه، ص 107.

[2]- المصدر نفسه، ص 178.

[3]- المصدر نفسه، ص 237.

[4]- المصدر السابق، ص 55-56.



شكل (1): حساب مدة سجن كريم

إن جميع المؤشرات الزمنية تحيلنا إلى فترة اعتقال كريم، وهي محددة بنهاية أوت أين كان الفصل صيفا، وهذا يتباين مع ما ذكره الكاتب في أن اعتقاله كان في

الشتاء. "حاصر العسكر البيت العائلي ودخلوا الغرف متنقبين بنقابات لا تظهر إلا العينين... كان الفصل شتاء. أخرج الرجال –أغلبيتهم فتيان لا يتعدون العشرين من العمر– من الأسرة وعلى أجسادهم ألبسة نوم خفيفة"[1].

إضافة إلى هذا نسجل تباينا آخر في التواريخ التي يذكرها الكاتب، فمن جهة يحاول ضبط مدة اعتقال كريم وبدقة حسابية (عشرة أشهر وسبعة وعشرون يوما)، ومن جهة نجده في مواضع أخرى يحددها بأكثر من سنة.

–"صحيح أنك في موضع محرج بعد أن قضيت أكثر من سنة في الحبس"[2].

–"لم يكن هذا الاحتمال في الحسبان، حينما وطئت قدماه أرض وادي الرمان بعد غياب دام أزيد من سنة"[3].

كما يهمل تلك الدقة في البداية ويضحى التباين واضحا بين تاريخ ومدة الاعتقال وبين تاريخ الإفراج.

و أحيانا تأتي أحداث الرواية مختلطة نوعا ما غير منسقة، فنلاحظ أن جزءا كبيرا من الفصل السابع حوالي ستة عشر صفحة منه من المفترض وكتسلسل للأحداث أن تقدم وتأتي قبل الفصل السادس، والأربع صفحات المتبقية متداخلة مع الأحداث الأخيرة للفصل ذاته.

لعل مرد هذا الاختلاط إلى أن الكاتب لم يكن يأبه بالتواريخ، ولا يهتم بضبط تسلسلها الزمني كونه لا يهتم بالزمن الخارجي بقدر الاهتمام بالزمن الذاتي، لاسيما أن جزءا معتبرا من الرواية يسرد بضمير المتكلم، فهو ينقل أحاسيس وتجارب وانطباعات، فلم يعد للزمن الخارجي وجود إلا بقدر انعكاسه في ذات ووعي الشخصيات، وإن كانت الرواية في حقيقتها واقعية ومن سماتها الاهتمام بالحوادث وتاريخها كخلفية لها.

---

[1]– المصدر السابق، ص 137.

[2]– المصدر نفسه، ص 53.

[3]– المصدر نفسه، ص 169.

هذا، إضافة إلى تباعد الأحداث كونها وقائع متفرقة من مناطق عديدة عاث الإرهاب فيها فسادا، جمعها الكاتب ضمن عمل فني أبدعه في مدة تتراوح بين "ثلاث سنوات أو أربع وبدأ في تدوينها سنة 1995"[1].

الواقع أن هذه القرائن الزمنية كلها تقدم وقائع متفرقة وتقر بوقوع معظم الأحداث في صيف سنة 1992، على غير ما ذكره "محمد منور" في قراءته لهذه الرواية "بأن أحداثها تجري في سنة 1994 أو 1995 وهما السنتان اللتان بلغت فيهما موجة العصيان المسلح أبعد مداها"[2].

و نحن إذ نشير إلى هذه الدقة وننشدها إنما لنوضح الجو العام الذي وقعت فيه الأحداث، وحتى نكون على بيِّنة من أمرنا في التحليل والمقارنة والاستنتاج، مراعين في ذلك خصوصية الإبداع الفني الذي لا يسعى صاحبه إلى التأريخ كهدف أول في الغالب.

3-زمـــن الســرد:

و هو التشكيل الذي ينتهجه الكاتب في تقديم قصته وتنظيم حوادثها وتسلسلها.

و سنحاول تحليل بنية الزمن وتبيين أثرها في السرد من خلال العلاقة القائمة بين زمن القصة وزمن السرد وفق ما يلي:

- العلاقة بين الترتيب الزمني للأحداث في القصة وفي السرد.

- العلاقة بين المدة المستغرقة للأحداث في القصة وسرعة النص من خلال المساحة النصية.

3-1-الترتيب (L'ordre):

و هو الدراسة التي تقوم على "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3]. ولأن

---

[1]- لقاء شخصي مع الروائي بالجزائر العاصمة يوم الثلاثاء 14 فيفري 2006.

[2]- محمد منور: (قراءات أولى في رواية "الورم" لمحمد ساري)، جريدة الشروق، الجزائر، العدد487، الاثنين 10 جوان 2002م، الموافق ل28 ربيع الأول 1423هـ. ص 15.

[3]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص45.

الأحداث في زمن القصة يقع بعضها دفعة واحدة على غير ما نجده في زمن السرد الذي "يملك بعدا واحدا، هو بعد الكتابة على أسطر الرواية"[1].

تنشأ المفارقة السردية Anachronice narrative التي تكون إما استرجاع للماضي أو استباق المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة...سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية، ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشتمل أيضا على مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها"[2]. إذا لكل مفارقة سردية مدى Portée وسعة Itude.

و سنحاول فيما يلي إعادة ترتيب أبرز أحداث هذه القصة كما وقعت ومقارنتها بالترتيب الذي جاءت عليه في النص السردي.

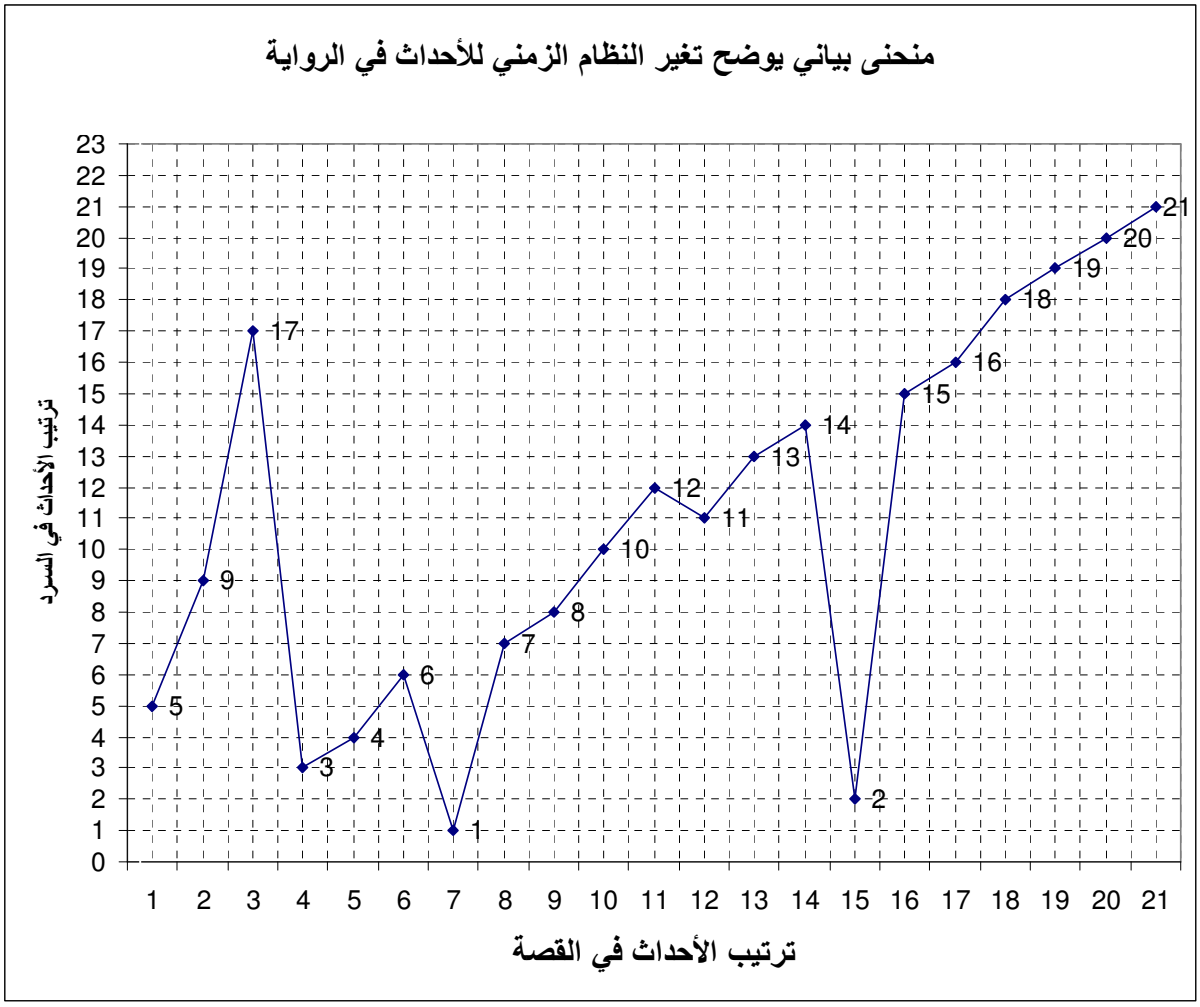
[1]- آمنة يوسف: تقنيات السرد "في النظرية والتطبيق"،دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1997، ص69.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص49.

جدول (01): الأحداث في زمن القصة وزمن السرد

ترتيب الأحداث على مستوى القصة	ترتيب الأحداث على مستوى السرد
1- كريم بداية الاستقلال	5
2- نشأة العلاقة الحميمية بين كريم وجميلة	9
3- مظاهرات 05 أكتوبر 1988 واعتقال فردي زيتوني	17
4- اعتقال كريم	3
5- خروج كريم من السجن بداية جوبلية	4
6- لقاء بوشاقور بكريم وطلبه لقاء يزيد	6
7-قرار كريم لقاء يزيد	1
8- الاجتماع في وادي غريس وطلب قتل الصحفي محمد يوسفي	7
9- الصّراع الداخلي والخارجي الذي يعيشه كريم	8
10- سرقة سيارة بن سعيد	10
11- الحوار المطول بين رابح بن سالم وبلقاسم عرقاوي	12
12- حرق مقر البلدية والهجوم على مفرزة الدرك	11
13- لقاء بوشاقور كريم للمرة الثانية وطلبه الإسراع بالمهمة	13
14- ذبح الصحفي محمد يوسفي	14
15- دخول كريم هوة ساحقة باستجابته للقاء يزيد	2
16- قتل بلقاسم عرقاوي	15
17- تخطيط فريد زيتوني لقتل موح لكحل	16
18- الهجوم على وادي غريس وقتل رابح بن سالم وفريد وعبد النور	18
19- تغيير جماعة يزيد المكان	19
20- الهجوم على الحي الغربي للانتقام	20
21- تقلُّد كريم منصب نائب الأمير الأول	21

و لتوضيح مسار الزمن في السرد نستعين بالمنحنى البياني الآتي:

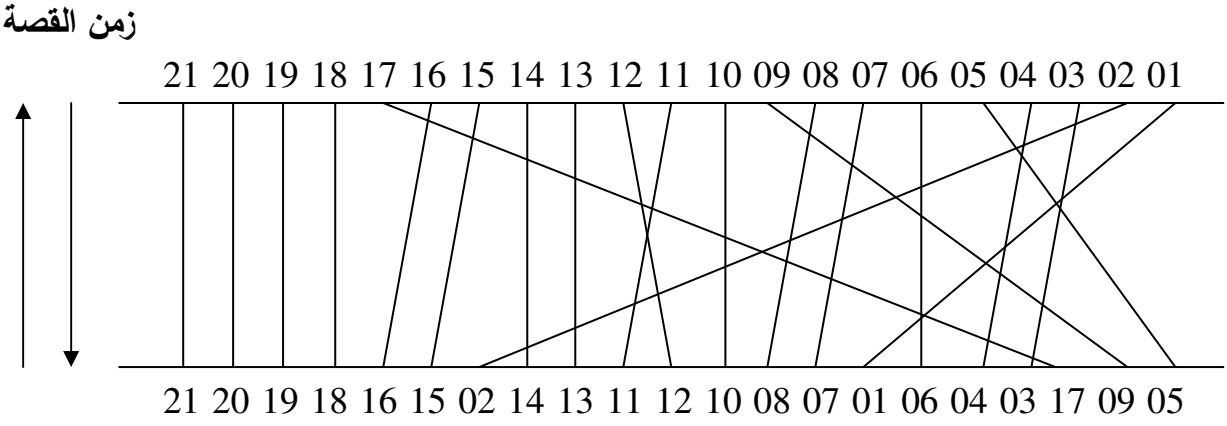


شكل (2)ضبط النظام الزمني للأحداث في الرواية

يتضح من الرسم وجود اختلافات بين زمن السرد وزمن القصة، وهو ما يعرف بالتحريفات الزمنية les déformations temporelles ولا سيما في الفصول الأولى.

ينطلق السرد من الحاضر وذلك بقرار كريم الذهاب إلى يزيد ثم يستشرف مستقبله لكن سرعان ما يرتد إلى الماضي. ويشكل الارتداد إلى الأحداث الماضية الكثافة الأكبر وذلك لتقديم أكبر معلومات عن ماضي الشخصية، مما جعل الزمن مضطربا يشهد انقطاعا متكررا، في حين ساد الفصول الأخيرة نوع من التتابع والتطابق في الأحداث مع زمن القصة كونه يأتي متزامنا معه.

نحاول إسقاط هذه الأحداث على الشكل الموالي كما قدمه جان ريكاردو مميزا فيه بين زمن السرد وزمن القصة:



شكل(3) مخطط يوضح علاقة زمن القصة بزمن السرد

هذه المقاطع الزمنية المختارة تقدم باختصار نماذج متنوعة من التداخلات الزمنية يلجأ إليها الكاتب لخلق جانب فني في عمله، وشد القارئ كما يقول حميد لحمداني: "غالبا ما يلجأ الروائيون –خلافا لما كان يجري في القصص الخرافي القديم– إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد وزمن القصة، والغاية من ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله بصورة خاصة يواجه عملا مميزا عما هو مألوف لديه، أي عملا يخلخل أفق انتظاره[1].إن العلاقة غير الثابتة بين الزمنين والناتجة عن الاسترجاع والاستباق ،تثير في القارئ إحساسا بالمتعة الفنية تجعله يشارك في نسج الأحداث .

3-1-1-الاسترجاع (Analepsie):

يشكل الاسترجاع "أحد المصادر الأساسية للكتابة الرّوائية [2]. وفيه "تروى الحكاية بعد اكتمال وقوعها تماما"[3]؛ بمعنى أنه العودة بالذاكرة إلى الماضي البعيد أو القريب محدثا بذلك مفارقة بين زمن القصة(الماضي) وزمن السرد(الحاضر).

و للاسترجاع وظائف عديدة يقوم بها منها[4]:

---

[1]– حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري،دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص80، 81 .

[2]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص121.

[3]– كريستيان أنجلي وجان إيرمان: السرديات: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص122.

[4]– ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121–122.

- ملء الفجوات التي يخلفها السرد.
- إعطاء معلومات سابقة عن الشّخصية الجديدة.
- إطلاعنا على حاضر شخصية اختفت على مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.
- استحضار بعض الأحداث الماضية لإعطائها دلالة أو تفسيرها تفسيرا جديدا.
- العودة إلى أحداث سبقت إثارتها على سبيل التذكير.

و لما كان الماضي يتميز بمستويات مختلفة ومتفاوتة البعد والقرب عن لحظة السرد نشأت عن ذلك أنواع مختلفة من الاسترجاع.

3-1-1-1-الاسترجاع الخارجي (Analepse externe):

يعود بنا هذا النوع من الاسترجاع إلى أحداث ما قبل بداية الرواية، حيث "تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[1] بمدى شاسع يحدث مفارقة واضحة بين زمن القصة وزمن السرد، وبفعل هذا التفاوت الحاصل بين الزمنين نستطيع بالقراءة والمقارنة أن نتبن مدى الاستذكار، وإن كان ما ورد في النص المعالج من هذا النوع، ورد في الغالب محددا ولو بإشارة زمنية عابرة، ومنه ما يعود مداه إلى أكثر من ثلاثين سنة، وذلك حين عاد أب كريم بذاكرته إلى فترة الاحتلال ساردا لولديه ملابسات عمله مع "مسيو فريزيي" ليدحض كل زعم قائلٍ بخيانته لوطنه، إذا "لم يكن يتوقع بأن فترة من شبابه ستحيى بعد ثلاثين سنة لتلطخ مهنة ابنه العسكري"[2]. وبدأ معه استرجاع الماضي، "سأروي لكما الحكاية من بدايتها في سنة 1956، كان عمري ثمانية عشر سنة، وكنت أعمل عند مسيو فريزيي في ضواحي مارينغو...أتذكر بأن الفصل كان صيفا وكنّا في موسم قطف العنب أواخر شهر أوت حينما تلقيت استدعاء التجنيد الإجباري من البلدية..." [3].

امتد هذا المقطع السردي على مساحة نصية غطاها الاستذكار من زمن السرد والتي قدرت بثلاث صفحات وبضعة أسطر، كانت سعتها كافية في نظر الأب لتبرأته أمام ولديه، ولم تكن في الوقت نفسه كفيلة بالإجابة عن كل التساؤلات التي تجول في ذهن علي

[1]- جيرار بنيت: خطاب الحكاية، ص60.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 158.

[3]- المصدر نفسه، ص 154.

الذي "فكر بأن الأسئلة ستحرجه لأنها تحمل اتهاما مبطنا... سيضاعف من ضيق الأب"[1]. لذلك توقف عن طرحها وهو مقتنع بموقف والده.

جاء هذا الاستذكار على لسان الأب محدِّدا مداه بانطلاقته سنة 1956 وبالضبط في شهر أوت. فعن طريق هذه المؤشرات الزمنية وقياسا إلى زمن السرد نهتدي إلى مداه كما حدد من قبل على لسان الراوي التقليدي بـ "ثلاثين سنة" وربما أزيد بقليل. كان الغرض من إعادة هذه الزاوية الماضية من حياة الأب إزالة اللبس الملتف حولها وإضاءة الجانب المعتّم منها في ظل المواقف الجديدة المتغيّرة والمتمثّلة في طرد ابنه علي من العمل في الجيش بحجة ماضي أبيه وحاضر أخيه كريم المنتمي إلى الحزب المنحل.

3-1-1-2-الاسترجاع الداخلي (Analepse interne):

هو الذي يعود إلى ماضي لاحق لمنطلق الرواية أو بداية لها[2]، وهذا النمط من الاسترجاع لا يشغل زاوية مهمة في المتن وهو نوعان:

3-1-1-2-1- الاسترجاع الداخلي الغيري (A-I hétérodiegetique):

هذا النوع "يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى"[3]. خاصة عند ظهور شخصية جديدة "يتم إدخالها حديثا ويريد السرد إضاءة سوابقها... وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"[4]. كحال شخصية الدركي "بلقاسم عرقاوي" الذي ظهر على مسرح الأحداث ابتداء من الفصل السابع، ولم يمر على التحاقه بوادي الرّمان الشهر الأول وكان من اللازم على الكاتب الارتداد إلى ماضيه وتوظيفه لإعطاء القارئ صورة عن الشخصية الجديد، وهذا الماضي المستحضر ارتد إلى مدى سنة وخمسة أشهر كحد أدنى لاحق للحظة السرد يجسده المثال الآتي ضمن هذا النوع من الاسترجاع ،على اعتباره يتناول محتوى مغايرًا لمضمون الرواية، يتذكر فيها "بلقاسم حبيبته "خيرة" ويحن لها وإلى المكان الماضي الذي جمعهما" أينك يا خيرة، يا خوخة بلعباس؟

---

[1]- المصدر السابق، ص158.

[2]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

[3]- المرجع نفسه، ص 61.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كيف هي أحوالك الآن؟ لم أرك منذ أزيد من سنة، خمسة عشر شهرا لم أذق طعم شفتيك ولم أسبح في بحر عينيك السوداوين بلون السماء المقمرة بينما يكتمل البدر في ليلة تمامه"[1].

تضعنا هذه الفقرة ذات الأسلوبي الرومانسي الذي أبدع فيه صاحبه بألفاظ تنم عن عشقه الكبير، إزاء نموذج للاسترجاع ينطلق السرد فيه من نقطة سرد زمنية آنية يعيشها بلقاسم مليئة بالضجر والوحدة والواقع المعتم برائحة الموت المنتشرة في كل مكان إلى زمن الراحة والسكينة الذي لا يقاس بساعاته وأيامه وشهوره بل بعمق لحظاته التي لا تقدر بثمن قضاها مع خيرة.

يستمر بلقاسم في سرد أحاسيسه ومشاعره الوجدانية وهو في انقطاع عن الزمن وبكل أبعاده "على شفتيك اللحمتين، الشهوانيتين، ترفرف ابتسامة منعشة كنت أغرق فيها كل أشجاني وأحزاني وأفكاري السوداوية أتشبث بها كالغريق إلى درجة أنني كنت أفضلها صامتة مبتسمة، أثرثر بلا انقطاع وهي تبتلعني بعيونها وتهدهدني بتلك الابتسامة الربيعية الساحرة"[2].

ينقل لنا السارد كل ذلك على مساحة طباعية تقارب الصفحتين والنصف إذ ما يلبث أن ينقطع الاسترجاع ويعود السرد إلى رتابته الآنية وبلقاسم إلى واقعه الموحش.

و يمكن المرور باسترجاع سريع لشخصيته ذات حضور قوي ومستمر في الرواية. كان الراوي بين الحين والآخر ينير مساحة من ماضيها، ويتعلق الأمر بكريم الذي يستحضر لحظات خروجه من السجن "و إنزاله وسط مدينة البليدة وهو لا يملك دينارًا واحدًا لإتمام سفره إلى وادي الرمان"[3].

جاء هذا الاسترجاع سريعا كوميض البرق، ومعتما غير محدد بعبارات واضحة، وعن طريق ما وُجِدَ في المتن من مؤشرات متناثرة، ومع ربط الأحداث بعضها ببعض يكون مداه أسبوعين بزيادة يوم أو يومان من زمن السرد، وهو بذلك أقرب مثال يجسد هنا النمط من الاسترجاع.

---

[1]- محمد ساري: الورم، ص 216.

[2]- المصدر نفسه، ص 217.

[3]- المصدر نفسه، ص 07.

3-1-1-2-2- الاسترجاع الداخلي المثلي (A-I-homodiégetrique):

هذا النمط "يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى"[1] وهو لا يشكل حيزا مهما في النص، نعثر على مثل هذا النوع في استعادة بلقاسم عرقاوي صورة الفتى الذي قتله، وهذه الاستعادة أضفى عليها معلومات جديدة تدخل ضمن الرواية لم يثرها في مرة سابقة، وتم استرجاعها نظرا للثقل الذي يمارسه فعل القتل على ذاكرة بلقاسم.

"لم يغادرني الوجه الملتحي طيلة اليوم، لم نعثر على بطاقة هوية لدى الشاب النّحيف الأسمر، ولم يتعرف عليه أحد في المستشفى، حينها وضع في خزانة حفظ الجثث في انتظار الأوامر"[2].

"قررت الخروج لأتمشى قليلا بين الأزقة، لأشغل بصري لأبعد ذهني عن صورة ذلك الرجل، صاحب السيف الصدئ الذي يتقدم نحونا بوجهه الشديد النّحول، ذي القسمات المحفوزة بفعل التّعب والأرق، المغطى بتعبير تائه غائب، غريب مثل وجه سكون تحالف مع العفاريت"[3].

الاسترجاع في الموضعين كان لتقديم شيء جديد لم يتم ذكره في السابق حين سرد بلقاسم الحادث ووصف الفتى المقتول على سبيل أن السرد استوفى مهمته في تقديم هذه الشخصية، لكنه يعود على أعقابه مرتين مستدركا الفجوة التي تركها، ليقدم مواصفات وأخبار أخرى له، علّه يتمكّن من سدّ الثّغرة، وكان الاستدراك سريعا لم يتأخر إذ أن الاسترجاع تمّ في اليوم نفسه من الحادث بمدى بضع ساعات غير محددة قياسا إلى القرائن الزمنية الموجودة في النص.

إن الاسترجاعات الداخلية المتضمنة لأحداث الرواية الآنية تكاد تنعدم من النص ولاسيّما الاسترجاعات الداخلية المثلية، كما أنها تشكّل تداخلا وتضاربا فيما بينها يصعب من خلاله التفريق بينها .

3-1-1-3- الاسترجاع المختلط (Analepe mixte):

[1]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص62.

[2]- محمد ساري: الورم، ص213.

[3]- المصدر نفسه، ص219.

يجمع هذا النوع من الاسترجاع بين الاسترجاع الخارجي والداخلي،وهو سابق لبداية الحكاية الأولى ولاحق لها[1]، يتسنى للقارئ الوقوف على محطات استذكارية متباينة المدى والسعة.

نستحضر مثالا يتوقف زمنه الآني ليفسح المجال إلى استرجاع يعود مداه إلى بداية الاستقلال، كان صاحبه بطل الرواية كريم يسترجع فيه ذكريات الطفولة المفعمة بالسعادة والبراءة يتساءل في تحسر "أين تلك الأعوام المثمرة حيث كنّا نتقاذف بعناقيد العنب والتشينة والماندرين والكليمانتّين، كنا مجموعة أطفال الحي الغربي[...]نجوب البساتين المثمرة بشجاعتنا العنترية[...]نسرق الفواكه خفية أن يرانا الحارس سي العربي نزحف كالثعالب، الواحد خلف الآخر في رتل لا نهائي وهو يتظاهر بعدم رؤيتنا... الخير كثير والناس فقراء، والزمن هو زمن السنوات الأولى للاستقلال"[2].

يلجأ كريم إلى الماضي ليخفف من وطأة الحاضر، حاضر يعيش فيه الغربة والضياع بعد خروجه من السجن فقد طرد من العمل وفقد حبيبته، وها هو كل يوم ملزم بتسجيل حضوره عند مفرزة الدرك وبإهانات متعددة.

يدّل هذا الاسترجاع على الحنين إلى زمن مضى وانتهى لم يعد له وجود، وهذه العودة إلى الوراء تزيل الستار عن نفسية صاحبها الرافضة للواقع بكل أشكاله، ويعود مداه إلى السنوات الأولى للاستقلال أين يحيلنا إلى الخيرات التي كانت تنعم بها البلاد والعباد،فكريم يعقد مقارنة بين الزمن الماضي والزمن الحاضر الذي تغير فيه كل شيء حتى الطبيعة. إذ صار "ورق الكروم مصفر وحب العناقيد يكاد يجفّ قبل أمن ينضج، الأرض جرداء والحشائش النادرة تحولت إلى تراب من كثرة الغبار المتراكم فوقها "[3].

و في خضم هذا الاسترجاع البعيد المدى يستمر كريم في الاستذكار إذ يبلغ أحداثا لاحقة لزمن الرواية متمثلة في أحداث أكتوبر التي منعت رجال المال والأعمال من الاستيلاء على الأراضي الفلاحية وطرد سكانها، حيث أدخلت الجزائر في دوامة من الدماء

[1]- ينظر جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 8-9.

[3]- المصدر السابق، ص8.

جعلتهم يصرفون النظر عن مشاريعهم إلى حين. "لحسن الحظ جاء أكتوبر وأنقذ الناس من التهجير، مظاهرات أكتوبر أوقفت كل شيء، بقيت الأراضي مهملة تكسوها الحشائش البرية"[1].

ثم يصبح الاستذكار ضمن مضمون أحداث الرواية،وذلك بذكر كريم ليزيد وسيطرته على هذه المناطق بعد قتل ابن عمه المير وتضحى جماعته تمثل قوة الليل التي يحسب لها ألف حساب في وادي الرمان وما جاورها.

تحكّمَ الراوي وسيطر على الزمن الماضي المسترجع بفعل تقنية التلخيص التي اعتمد عليها بالدرجة الأولى في كل الاسترجاعات ، ولئن كان أمرا ضروريا لا مناص منه. وتعكس مواطن كثيرة من الرواية انشغال صاحبها على الاسترجاع باعتماده على الخلاصة حتى يتمكن من إلقاء الضوء على أكبر عدد من الشخصيات المتباينة وتفسير الأحداث المبهمة.

3-1-2-الاستباق (Prolepse):

الاستباق كتقنية من تقنيتي المفارقة السردية هو ما يثير أحداثا لم تقع بعد، ويكون في حالات كثيرة "مجرد استباق زمني الغرض منه التّطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدث في العالم المحكي"[2].

و على ضوء ذلك وانطلاقا من النص المعالج، يمكن رصد نوعين من الاستباق.

3-1-2-1-الاستباق الخارجي (Prolepse externe):

يتجلى هذا الاستباق في العناوين والفواتح النصية وطريقة تصميم الغلاف والألوان، وكلها تؤدي دور "الإعلان" أو "المؤشر". وقد كان اهتمام ميشال بوتور M.Buttor ببعض هذه الجوانب اهتماما كبيرا، وذلك في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة". وأي جانب منها "لا يخلو من أهميته، إذ أنه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي

[1]- المصدر نفسه، ص9.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.

عموما، وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل"[1]. إذ تعطي له "قدرة كبيرة على التحرك ولا غَرْوَ في أنَّ هذه القدرة هي أقرب ما تكون لطريقة تقديم أجزاء العمل الأدبي كلها في آن واحد"[2]. فهي تضع القارئ في الصورة العامة لذلك العمل من خلال تقديم تلك المؤشرات الخارجية.

إذا ما لاحظنا الغلاف الذي صممت عليه رواية "الورم" نجد أن الجهة اليمنى العلوية منه تحتل لوحة للفنان التشكيلي "تماري فلاديمير" جاءت أغلب ألوانها المتداخلة داكنة تشابه لون الخلفية وهو اللون الأحمر القاتم الذي يميل إلى البني، لون الدم كما توضحه صورة الغلاف، مما يوحي بالأحداث الدموية المخيّمة على فضاء الرواية، فهو بمثابة إعلان يحمل قوة إيحائية تمثل أدلة لرسم المشهد الدرامي باحتلاله مساحة كبيرة من الغلاف يوازي بها حضور وكثافة الأحداث الدموية وفظاعتها، المتمثلة في الجرائم التي تقوم بها جماعة يزيد بوادي الرّمان.

وإن كانت بعض الألوان الفاتحة لصورة اللوحة التشكيلية، وكذلك اللون الأصفر لعنوان الرواية، والأبيض لاسم الروائي تبرز نوعا من الأمل في انفراج هذه الأزمة، إلا أن لون الخلفية وباحتلاله المساحة الأكبر سرعان ما يزيل ذلك الأمل وسط الدماء التي تعج بها الرواية، إذ أبقت الأحداث مفتوحة وفي أوج احتقانها لتشير إلى مرحلة حرجة مرت بها الجزائر.

[1]- جميل حمداوي، نزعة النص الموحد "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت

[2]- م ط1، أفريل1971، ص2

إن لون الغلاف وما يحمله من دلالات تثير في النفس الإحساس بالرهبة، الخوف، الحزن والتشاؤم يضع القارئ أمام أحداث الرواية المأسوية والدموية كيف لا. وهو منذ القدم يرتبط بالغزو والقتل والقوة والعدوانية والخطر والقسوة والغضب، فقد اقترنت "كثير من تعبيرات الأحمر في اللغة العربية بالمشقة والشدة من ناحية، أخذا من لون الدم وبالمتع الجنسية من ناحية أخرى، وإن ظهر الأخير في الاستعمالات الحديثة فقط"[1].

إذا، اللون يحمل دلالة جنسية أيضا، وإن كان الكاتب لا يتطرق لها إلا في موضع واحد ولكنه يشير من خلاله إلى عمليات الاغتصاب الواسعة التي كانت مئات الفتيات عرضة لها، فقد بدأت جماعة يزيد في التفكير بتلبية غرائزها الجنسية إذ "تكلم الأفغاني عن زواج المتعة وقال بأنه حق شرعي للمحاربين في سبيل الله، أكد بأن البداية ستكون مع سبايا الحرب"[2].

اللون ذاته في "معظم الثقافات القديمة يرمز إلى النار أو الحرب أو العصيان وقد رسم القدماء المصريين الإله "سيث" الإله العاصي باللون الأحمر[...] أما في الأساطير الإغريقية والرومانية كانوا يصورون الإله "ديونيسوس" وكذلك الإله "مارس" إله الحرب، وفي المسيحية يصور الفنانون الملاك الذي يشير إلى السيدة العذراء بميلاد المسيح باللون الأحمر، ويرمز إلى دماء السيد المسيح، كما أنه لون عبادة القديسين ولون الاستشهاد في سبيل الدين"[3].

في معظم الحالات إذا، لا تخرج دلالات اللون عما جاءت عليه أحداث الرواية من دموية.تشكل فضاء نصيا يحمل في طياته الصورة الدموية للعشرية السوداء في الجزائر.

يبدو لنا من العبث المرور على فضاء النص دون أن إماطة اللِّثام عن عتبة (Seuil)من عتباته المتمثلة في العنوان (Le titre)، فلا مناص للقارئ من أن يطأه، وكونه يأتي على غلاف الرواية فهو "أول لقاء بين القارئ والنص وكأنه نقطة الافتراق، حيث صار

---

[1]- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص75.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 207.

[3]- حسام الدين مصطفى: الدلالات الرمزية للون في ثقافات الشعوب المختلفة، 19فيفري 2006.
http://www.aum.edu.eg/fac_wadi/mg2f.htm، يوم: 26 أفريل 2006.

هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[1]. والعنوان لا يوضع هكذا اعتباطيا أو ارتجاليا، فلابد أن يحمل مدلولا وبعدا إيحائيا تحمل طياته الأحداث، إذ "أنَّ الإيحاء الدلالي الذي ينطوي عليه العنوان يعبر عن معنى تأطيري يشير من بعيد –أو من قريب– إلى الكون التخيلي للقصة"[2]. وعنوان النص المعالج "الورم" ينطوي على مدلول عميق عمق الأزمة المتفجرة في الجزائر، وقبل ذلك نتناول ما ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة ورم "ورم: الورَمُ: أخذ الأورام النتوء والانتفاخ وقد وَرِمَ جلده. وفي المحكم: وَرِمَ يَرِمُ، بالكسر، نادر وقياسه يَورَم. قال ولم يسمع به وتورَّم مِثْلَهُ، وورّمتَه وفي الحديث أنه قام حتى توَرَّمت قدماه، أي انتفخت من طول قيامه في صلاة الليل"[3]. فالورم هو المرض والجرح المنتفخ الناتج عن عدم السيطرة على الخلايا بسبب تكاثرها بسرعة، حال الورم الذي أخذ يتفشى في البلاد والعباد كما تمثله أجزاء الرواية من خلال أعمال الجماعات الإرهابية التي لم يسلم منها أحد وبأي شكل من الأشكال. فأخذت تزداد اتساعا وعمقا في الفصول الأخيرة لتترك الرواية مفتوحة على احتمالات كبيرة وخطيرة.

يشبه الكاتب الأزمة الوطنية وتصاعد المجازر بالورم الذي أخذ ينتشر ويتفشى في الجسم ويكبر يوما بعد يوم وليس من عافية أن يكبر الورم.

عنوان الرواية "الورم" بمثابة باب ومؤشر يستشرف به القارئ مضمون النص ويمكن الدخول منه إلى عالم الرواية، فهو إذا يؤسس لفضاء العدم بهذا الورم وإن كان الكاتب لم يشخِّص نوعيته حميدا كان أم خبيثا كونه ترك العمل مفتوحا للقارئ ولكن في أوج انتشاره وتصاعده.

---

[1]– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير" من البنيوية إلى التشريحية،مقدمة نظرية ،دراسة تطبيقية ، دار سعاد الصباح ،القاهرة ،الكويت ،ط،1993،ص263.

[2]– سليمان كاصد: عالم النص، "دراسة بنيوية في الأساليب السردية"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (دط)، 2003، ص15. نقلا عن: الطائع الحدادي: تداخل البنى السردية التركيبية للعالم في الغربة واليتيم، مجلة الأقلام، ع6، 1987، ص93.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، المجلد6، مادة ورم، ص431.

يعد كل من اللون والغلاف مؤشرا للقارئ يضعه أمام على فاتحة نص مأساوي مشحون، يصور مناخا دمويا كئيبا يجعل الحياة الهادئة تسير نحو الانتهاء، كلاهما يعوض في كثير من الأحيان النص ويعكسه أضعاف ما هو عليه.

يقدم الكاتب استباقا خارجيا آخر تتضمنه الفاتحة النصية للرواية، وهو استباق طويل المدى، يضعنا السارد فيه منذ الوهلة لأولى –و بعد قرار كريم الاستجابة ليزيد– أمام الصورة العامة للأحداث ويلخصها في هذا التنبؤ المجاني إن صحّ ذلك لأن الكاتب في الأصل هو على علم بكل الأحداث منذ وقبل بداية تدوينها." حينما قرر كريم بن محمد الاستجابة لدعوة يزيد لحرش...لم يكن يتصور طبيعة ولا حجم الهوّة المرعبة التي ستبتلعه بعنف ساحق"[1].

يقدم الراوي لكل أحداث الرواية بهذا الإعلان، ويصرح بها قبل أن يقدِّمها السرد فيما بعد بالتفصيل فيما بعد، مما يُوَّلِدُ لدى القارئ تشويقا لمعرفة الأحداث وتتبعها على امتداد النص الذي يتنبأ بأحداث ساخنة في نهاية الرواية نتيجة ترقية كريم إلى درجة نائب أمير الجماعة ويترك العمل بهذه الترقية مفتوحا.

إن الافتتاحية الموجزة تدخل القارئ في جو الرواية متوقعا الأحداث القادمة وما ستؤول إليها، من دون إحداث خلل في البناء الفني للعمل.

3-1-2-2-الاستباق الداخلي (Prolepse interne):

لقد تخللت الرواية إشارات استشرافية وتنبؤات تجاوزت في بعض الأحيان نقطة انتهاء العمل، فكثيرا ما نجد الأبطال يستبقون الأحداث آملين وحالمين وخائفين ومخططين...مرة تصيب مخططاتهم ومرات عديدة تخطىء، وما أمكن رصده من استباقات جمعناها في هذا الجدول ليجري من ثمّ النظر فيها وتحليلها.

[1]– محمد ساري: الورم، ص07.

جدول(02): رصد الاستباقات

الرقم	الاستباق	الصفحة
01	كيف يكون ردّ فعلها لو التقاها صدفة...تخيّل موقفها من لقائه تارة تستقبله بابتسامة حنونة وتواطئه، تارة تدير وجهها بعنف أو تتظاهر بعدم التعرف عليه...فكّر كريم في الوقوف أمام بيت أهلها وانتظار خروجها ليحظى بابتسامة أو بكلمة لطيفة.	35
02	بهذا الاغتيال إن تمكَّن من القيام به، يشتري تذكرة سفر نهائية، ذهاب بلا عودة، حتما سيلتحق بجماعة يزيد لأنه لا يستطيع البقاء في وادي الرمّان.	39
03	حينما وطئت قدماه أرض وادي الرمّان...أمنيته الوحيدة التي طاردته حتى في الأحلام هي أن يعود إلى المدرسة، إلى الطباشير إلى التلاميذ ويخطط لخطبة جميلة.	169
04	ماذا سيحدث لو رفض قتل الصحفي؟ هزّه هذا الاحتمال هزّا عنيفا يعرف يزيد معرفة تسمح له بتصور نهايته ذبحا أو رميا بالرصاص، سيقتله يزيد مثلما يقتل ذبابة... أين سيذهب؟ له عمة تسكن بخميس مليانة ولكنها هل ستقبل إيواءه لمدة طويلة؟...الهجرة إلى خارج الوطن؟ احتمال ممكن ولكن ليس على المدى القريب، جواز سفره لم يعد صالحا.	169
05	كم قضيت من الوقت وأنا أخطط للطريقة التي تمكنني من القضاء عليه، أنصب له كمينا محكما لن اقتله بسرعة...سأعذبه مثلما عذبني وأكثر. رصاصة في كل رجل لأمنعه من المشي ورصاصة في الذراعين، ثم أخطفه إلى غابة بعيدة لا تصلها حتى الذئاب...	239
06	أكّد الأفغاني بأن قيام الدولة الإسلامية ما هي إلا مسألة شهور قليلة	250
07	غرق في احتمالات متداخلة، وجد نفسه يتخيل المكافآت وعبارات الشكر والتهنئة التي يسطرها عليه الضباط السامون، خاتمة بطولية لحياته العسكرية ربما سيرقى إلى رتبة ضابط قبل أن يحال إلى التقاعد؟ ربما يستدعي إلى وظيفة مهمة في وزارة الدفاع؟.	263

يلاحظ من خلال هذه الاستباقات أن الراوي يعمد إلى تكسير خطّية الزمن من خلال اللعب به والقفز على الحاضر لاستشراف أحداث سابقة لأوانها يُتوقع ويُحتمل حدوثه، من ذلك الاستباق رقم(5). إذ ينفتح فيه الزمن الحاضر على المستقبل فينشد "فريد زيتوني"

اللحظة التي يتمكن فيها من "موح لكحل" ويشفي غليله، ولطالما كان يقطع اللحظة الآنية ليغذي حقده عليه، هذا الحقد الذي أخذ يكبر يوما بعد يوم ليصبح "شكلا من أشكال الانتظار"[1] والترقب لدى فريد ولدى القارئ أيضا الذي يجد متعة في تقفي هذه الشخصية على امتداد صفحات وفصول ليعرف نتيجة ذلك الترقب. فإذا كان الراوي قد أعلن عن موضع هذا الاستباق في الفصل الرابع عشر فإن القارئ يتبعه على مساحة الفصل (15-16-17) ويكاد ينسى في خضم الأحداث المعروضة في الفصول ولكن ما يستحضره بمجرد التقاء الغريمين أثناء الهجوم على "وادي غريس" وينتهي تخطيط فريد بموته على يد "موح لكحل"، وكما أن الهجوم قضى على "فريد" ومخططه فقد قضى أيضا على رئيس المفرزة "رابح بن سالم" وعلى أحلامه. فقد تخيل تهاطل المكافآت وعبارات الشكر البطولية عليه والمراتب التي سيُرقّى إليها وما يلبث أن ينقشع ضباب الحلم بعد ثوانٍ من الهجوم، ليسقط صريع أحلامه في القبض على جماعة يزيد أحياء أملا في الترقية.

ننتقل مع كريم في استباق آخر، يظهره الخوف والحيرة والاضطراب وعدم القناعة بقتل صديقه الصحفي "محمد يوسفي" وها هو يضع جميع الخيارات والاحتمالات في حالة الإقدام على ذلك أو لا. أمامه خياران لا ثالث لهما إما الانسحاب والرفض والهروب، ولكن إلى أين؟ إلى عمته وهو العالم بظروفها غير الملائمة، أم يغادر أرض الوطن...لكن الوقت ضيق لا يسمح بتجديد جواز سفره. وإمَّا قتل صديقه وهذا ما يرفضه كريم، وإن أقدم على الخيار الأول فلا محالة هو خائن وستكون "نهايته ذبحا أو رميا بالرصاص سيقتله يزيد كما يقتل ذبابة"[2].

يقدم لنا الراوي توقعات متعددة وفيها يلجأ إلى قطع الزمن الحاضر ويسبق الأحداث ويتنبأ بها كيفما كان اختيار كريم، وهذا الاستشراف يزيد في اضطراب الأحداث وعتمتها كما يزيد في اضطراب نفسية كريم الذي يعيش حالة من التمزق بانغلاق جميع المخارج في وجهه، فلا يجد غير أحلام اليقظة، متجاوزا بها الزمن الحاضر غير المرغوب فيه، لذا ينقطع عنه ويعيش الزمن الثالث"المستقبل" بأحلامه مع جميلة ومخططاته للقائها، فتارة

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص133.

[2]-محمد ساري: الورم، ص169.

يتخيلها تبتسم له، وأخرى تُشيح بوجهها عنه، فكر في طرق متعددة لرؤيتها لكن سرعان ما عزف عنها، فكل هذه المخططات "أدرك استحالة تطبيقها من الوهلة الأولى ولكنه تمادى في الحلم راكضا وراء ملامحه المضببة"[1]. علّه ينسى ما هو فيه، ولكنه ما فتئ أن رجع إلى الزمن الحاضر.

هذه الاستباقات يلجأ إليها كريم من غير وعي تفرضها حالته النفسية المتأزمة فلم يجد غير تلك التوقعات والأسئلة يُسامر بها طيف جميلة في خِفْيَة عن الواقع الذي بات من المحال مشاركته هذا الحلم، ولم يتحقق لقصر مداه في الرواية نتيجة لاختيار كريم طريقا آخر يبعده كل البعد عن جميلة وهو طريق الجماعات المسلحة .

من الاستباق الذي يطول مداه ولا ينتهي بانتهاء النص الاستباق رقم (06) المتمثل في تأكيد الأفغاني قيام الدولة الإسلامية بفضل جهود المجاهدين وأعمالهم التي بدأت تأخذ صدى وبعدا عميقا في الفصول الأخيرة.

خارج نطاق هذا العمل الروائي لا نعثر على رواية لمحمد ساري تستخدم تقنية الاستباق مثلما هي عليه رواية "البطاقة السحرية" إذ "يبنى سرد هذه الرواية على نظام السوابق"[2] في معظمه. يتمركز كله حول استباق الحدث الرئيسي في الرواية متمثلا في قتل مصطفى عمروش للسرجان. ونظرا للأهمية التي يكتسيها هذا الفعل- قتل الخونة والحركة- فقد ابتدأت به الرواية.

"في تلك الصبيحة القائضة، حينما استيقظ فجأة وجد نفسه جالسا فوق الفراش ويتصبب عرقا ويلهث في تنفس سريع ومضطرب. لم يكن يعي بوضوح وشفافية بأنه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينه إلى الماضي"[3].

يقدم الكاتب في كل فصل موجزا مقتطفا لبعض أجزاء الحدث على هيئة استباق، ليقع فعل القتل حقيقة فعلية في الفصل الأخير. وإنَّ الحضور المكثف لهذا الحدث يصعب على

---

[1]- المصدر السابق، ص36.

[2]- عائشة هديم:(قراءات في رواية البطاقة السحرية)، السفير، الجزائر، العدد 48، من 10إلى 16 شعبان 1421هـ الموافق لـ06 إلى 12 نوفمبر 2000 م، ص16 .

[3]- محمد ساري: البطاقة السحرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر،(دط)، 2000، ص4.

القارئ إيجاد زمن الفعل الحقيقي، أهو في الأول أم في الوسط أم في النهاية إنك تشعر بحضوره الدائم في جميع أنحاء الرواية كفعل تمَّ وانتهى وتنتظر في ذات الوقت حدوثه"[1].
هذه الاستباقات المتكررة وإن وُظفت بنسب معينة إلا أنها لا تشكل حضورا قويا، فمن الواضح أنها أقل تواترا من الاسترجاعات، ومع ذلك فقد أوجدت شساعة في عالم الرواية.

3-2-المـدة (La durée):

لما كان الراوي يكتب أحداثا هي في الأصل منتهية وجب عليه إسقاط أجزاء منها من زمن القصة حتى يتمكن من تدوين ماله دلالة، وهذا أيضا يصعب تدوينه بمدته التي استغرقها في الزمن الواقع لتعلق الأمر" بالتفاوت النسبي-الذي يصعب قياسه- بين زمن القصة وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[2].

وإذا كان زمن القصة يقبل القياس بالثواني والدقائق والساعات والأيام...فإنه يستحيل تحديده في السرد إلا بالنظر إلى التفاوت والتنوع في سرعة السرد المتغيرة دوما؛ إذ لا يوجد نص سردي يسير على وتيرة واحدة بسرعة ثابتة في درجة الصفر. فالإيقاع Rythme المتغير للزمن المتراوح بين السرعة والبطء من شأنه منح تأشيرة يمكن بها قياس الزمن استنادا إلى العلاقة بين مدة الأحداث في الواقع وطول النص قياسا لعدد أسطره وفقراته وصفحاته[3]. ولا نعني بهذا أنه يمكن أن نستحوذ على تحليل دقيق إذ أنَّ الزمن في أحيان كثيرة لا يشار إليه بالدقة المطلوبة فيلجأ القارئ إلى التأويل والمقارنة...

و لتقفي ذلك أوجد جيرار جنيت الحركات السردية الأربع Les quatre mouvements narratifs كأهم تقنيات تسريع وتبطئ السرد.

---

[1]- أحمد منور: (قراءات أولى في رواية البطاقة السحرية لمحمد ساري)، الخبر، الجزائر، العدد 622، السبت 22 ربيع الثاني 1419، الموافق لـ 15 أوت 1998، ص13.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص76.

[3]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص102.

3-2-1-الحـذف (Illipse):

يسهم الحذف وبفعالية في تسريع وتيرة السرد كونه "تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث"[1] لانعدام أهميتها وصلتها المباشرة أحيانا بأحداث رئيسة وأحيانا أخرى رغبة من الكاتب الإحاطة بأكبر قدر ممكن من الأحداث الملامسة للشخصيات ،ولا يتّم ذلك إلا بالإشارة المقتضبة إليها فينتج عنه تسريع لحركة السرد، ومعادلة الحذف كالآتي:

الحذف : زمن السرد 〈 ∞ زمن القصة.

و نحن نتفحص العمل الروائي نعثر على بعض ما حُذف صريحا كان أم ضمنيا نقدمه في الجدول الموالي، ومن ثم نحاول الوقوف على الوظيفة المنوطة به مبرزين جماليته في النص السردي.

الرقم	الحذف	الصفحة
01	لقد مكثنا في أفغانستان سنوات عديدة	16
02	كانت مدة اعتقاله قد تجاوزت الخمسة أشهر	19
03	علي مجند في الجيش منذ سنوات وهو اليوم برتبة ملازم ماذا يفعل في البيت منذ ثلاثة أشهر وأزيد؟	29
04	معلمة جديدة في المدرسة التي يشتغل فيها منذ سنوات، يراها صباحا مساء	34
05	عمل في قرية ريفية لمدة سنتين قبل أن يحوّل إلى وادي الرمان	37
06	أنا شخصيا لم أعد أثق في أحد، سي الطيب الوطني...يعود إلى الجزائر بعد ثلاثين سنة من النفي الذي عانى منه الويلات السبع، أول ما يقوم به هو نفي الآلاف من الجزائريين إلى أقاصي الصحراء.	55
07	درسنا معا أربع سنوات في المتوسطة ولا يمكن أن تنسى وجها رافقك كل هذه السنين	133
08	بقيت ثمانية أشهر في ثكنة بقرب تولوز	156
09	استغلت هنا أربع سنوات كاملة	203

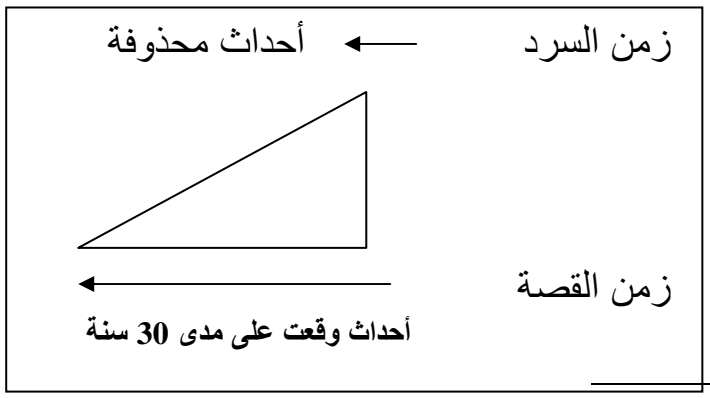
[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص156.

10	جواز سفري سحب مني يوم طرت من مارسيليا بعد ستة أشهر من السجن	205
11	بعد مدة لا أعرف كم استغرقت من الدقائق أو من الساعات توقفوا عن الضرب	245
12	وصلنا إلى الملجأ الجديد قبيل منتصف الليل بعد مشي طويل أتعبني كثيرا، ارتميت على المطرح المغبر وغرقت في نوم عميق	277
13	جنَّده الشيخ المحفوظ في أفغانستان سنة 1983 حيث مكث ثماني سنوات	278
14	بعد أيام وبمحض الصدفة عرفت بأن المصنع الذي أضرمنا فيه النار هو ذاته المصنع الذي يشتغل فيه والدي.	280
15	غاب عنا مدة يومين، انتظرناه في المخبأ بصبر	284

جدول (03): رصد الحذف

من الحذف الصريح ذلك الذي مداه ثلاثين سنة محددة وبدقة يمثله الحذف رقم (06) حيث يقتطع مدا شاسعا من زمن القصة دون التطرق إلى ما جرى فيه من أحداث سوى ما نلاحظه من تلميح عابر إلى مضمون الفترة الزمنية المحذوفة التي قضاها بوضياف في المنفى معانيا كل الويلات، والحقيقة أن مثل هذه الإشارة العابرة من شأنها أن "تجعل منه في النهاية إيجازا"[1] .

يمكن أن نعبر عن هذا الحذف بالشكل* الآتي:



[1]- ابراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية"، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص87.

شكل : (03) الحذف

من الحذف المحدد الذي لا يشار إليه بأية عبارة إلى مضمون تلك الفترة المحذوفة من بنية السرد [1]الحذف رقم(13) إذ يحدد فيه السارد الفترة المقتطعة والمحددة بثماني سنوات قضاها الأفغاني في أفغانستان، دون أن يتجاوز ذلك إلى سرد الأحداث ولو بالتلميح، بغية القفز على السرد للزيادة من سرعة الأحداث، بيد أنه يوقفنا مليا في إحالة إلى فترة الحرب السوفياتية الأفغانية وتجنيد آلاف من المسلمين في صفوف الأفغان، كما أن مدة ثماني سنوات كانت كفيلة ليتقن الأفغاني كل المهارات القتالية حتى تبعث به القيادة العامة في العاصمة إلى وادي الرُّمان للقيام بالمهام المنوطة به.

كما تضعنا الرواية حِيال نماذج منَ الحذف المعلن قدر وحدِّد مداه بدقة، مثل ما هو عليه رقم: 5-6-7-8-9-10-15 مما يسمح للقارئ باستيعاب المدة المقتطعة من السرد دون عناء، شأنه في ذلك شأن المثال الآتي من رواية البطاقة السحرية. "بعد يومين من هذا اللقاء الخاطف اقتفى مصطفى عمروش وصديقه علي زعمار آثار الدروب المثعبنة وسط الأحراش..." [2]. لقد حذف السارد في هذا النص يومين بالتحديد من زمن القصة ثم تابع سرد الأحداث.

من العبث أن نناشد دوما القبض على ذلك التحديد الصريح للحذف، فقد "يحدث أحيانا ألاَّ يشعر الكاتب بالحاجة إلى هذه الدقة في تحديد فترة الحذف فيستعيض عنها بعبارات تقريبية، تلِّمح أكثر مما تقرر تاركا لنا حرية تقدير المسافة الزمنية التي تغطيها"[3]. فيلجأ القارئ إلى التأويل والمقارنة بين الأحداث ومؤشراتها الزمنية علّه يتمكن من تحديد تلك المدة ولو بالتقريب كما في الحذف رقم (12). "وصلنا إلى الملجأ الجديد قبيل منتصف الليل بقليل بعد مشي طويل..."

---

* – الأشكال المرفقة بالحركات السردية الأربع مستوحات مما قدمته سيزا قاسم في كتابها بناء الرواية، ص55

[1] – محمد ساري: البطاقة السحرية، ص30.

[3] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص157.

يستعصي على القارئ هنا استخراج المدة المحددة وذلك لغياب إشارة واضحة معلنة عليها، وما يمكن استخلاصه من السياق أن المدة طال فيها المشي، بالتحديد لا ندري ولكن مسافة أن يتواروا عن أنظار الأمن ويكفوا عن اقتفاء أثرهم، وربما ما زاد في إعطاء حكم الطول عليها من قبل كريم هو التعب الجسدي والنفسي جراء الإصابة التي تعرض لها أثناء الهجوم على وادي غريس، والشيء نفسه ينطبق على الاستباق رقم(11).

بقي أن نشير هنا إلى أن بعض ما حذفه الكاتب حدده بالشهور أو بالسنوات من دون ضبط عددها كذكره تجنيد "علي" منذ سنوات، ومع ذلك يبقى ضمنيا. إذ يصعب إعطاء تحديد دقيق لتلك السنوات ويظل الحذف الضمني"محفوفا بالغموض وعصيا عن الاستخراج في معظم الأحوال"[1].

إلى جانب هذا نجد نوعا آخر من الحذف وهو الحذف الافتراضي الممثل في البياض الموجود في الشكل الطباعي للعمل، وذلك بعد نهاية كل فصل مثلا، حيث يوحي بالتوقف ويعلن عن مرور فترة زمنية، ففي الفصل التاسع يتم إسدال الستار على كريم وهو في البيت يحاور أباه وأخاه علي ثم نلقاه مع افتتاحية الفصل العاشر أمام المسجد مما يتضمن حذف مدة أظهرها ذلك البياض بين الفصلين، هذا إضافة إلى ما أشار إليه "ميشال بوتور" من" وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى نصفان حادتين بعيدتين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة"[2]. حيث يدركه القارئ دون أن يقدم الراوي عبارات دالة على الحذف، كما "يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن الأشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل السطر"[3]. متمثلا في نقاط الحذف كما يظهره المقطع الآتي "قادوني بعنف همجي بمنامتي فقط...لو أحكي لك تفاصيل الأيام والليالي التي قضيتها تحت خيم تنتقل فيها الحرارة من الصفر إلى الأربعين في ساعات قليلة... لو أحكي لك..." [4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص163.

[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص101.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص58.

[4]- محمد ساري: الورم، ص54.

جاء حديث كريم متقطعا لم يستطع متابعة الكلام، نقاط الحذف دليل على أن هناك أحداثا كثيرة عانى منها ويريد أن يسردها لمحمد لكن الذكريات تخنقه فيوقِف السرد لاسترجاع أنفاسه من جهة ومن جهة أخرى تذكر "تحذيرات أمه التي أوصته بالكتمان"[1] والابتعاد عن المعمعة فالوضع كله لا يسمح بالخوض في أمور سياسية.

و مهما كانت طبيعة الحذف فإنه في كل الأحوال يبقى أكبر سرعة يسلكها السرد.

3-2-2-الخلاصة (Sommaire):

تشكل الخلاصة آلية من آليات تسريع الحدث وهي ترتبط في الغالب بالماضي، ولكن دون قطع الصلة بالحاضر والمستقبل. ومع ذلك نجد أن ارتباطها بالتذكر هو الطاغي على أجزاء الرواية، وتتعلق بسرد أحداث في "بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أو أعمال أو أقوال"[2]. وتكون معادلتها كالآتي: الخلاصة: زمن السرد ⟨ زمن القصة.

نقف هنا على مثال يحيلنا على ماض لشخصية رئيس المفرزة ماض يمتد إلى فترة زمنية طويلة ومن هذه الفترة التي يعود تاريخها إلى عشرين سنة خلت لم ترسخ في ذاكرته إلاَّ تلك الليالي الطويلة الهادئة تحت السماء الصافية كان ينام خارج البراكة في معظم الوقت إلا حين يشتد البرد في الشتاء ويكسو الثلج الهضبة..." [3].

إنَّ السرد يلخص فترة محدَّدة بعشرين سنة يختزلها في حوالي خمس صفحات في شكل تقديم سريع وعام للشخصية، وعن ظروف وأماكن عملها.

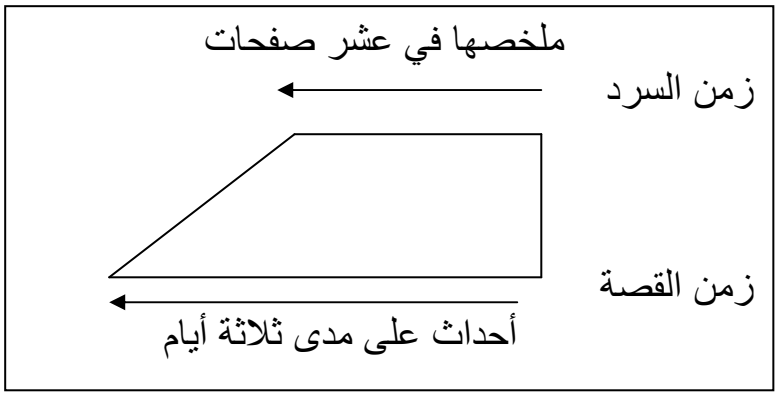
و إذا ما تمت مقارنة هذه الخلاصة التي غطت مدة طويلة بخلاصة شملت تغطيتها لحوالي ثلاثة أيام غير معلنة صراحة بل ضمنيا، نجد أن الخلاصة الأولى يمر السرد عليها سريعا ولا يليها الاهتمام الذي يليه للثانية التي احتضنها على مساحة عشر صفحات من الصفحة رقم240 إلى الصفحة رقم 249، وفي هذا "...يمكن القول بأنه كلما زاد طول المدة

[1]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص109.

[3]- محمد ساري: الورم، ص110.

الملخصة كلما ازدادت سرعة السرد الذي تتم به الخلاصة"[1]. هذا في حالة أن يكون ما حصل في اليوم الواحد من أحداث أكبر وأهم مما حصل في سنوات عديدة"[2]، نمثل لهذه الخلاصة بالشكل الآتي:



شكل : (04) الخلاصة

إنَّ التعذيب اللاخلاقي الذي تعرض له فريد زيتوني أسال الكثير من الحبر، حتى بات من الأهمية الوقوف عند تلك التجاوزات التي يمارسها من يملك السلطة.

أهمية هذا الحدث هو ما عززه من احتلال تلك المساحة رغم قصر مدته الزمنية، ووظيفيا، الخلاصة هنا ،لا تقوم بتسريع الحدث فحسب بل تطلعنا على وقائع بعينها أيضا.

نقف على خلاصة في مقطع آخر تختصر فترة محددة بأربع سنوات ونصف من حياة "يزيد لحرش" وهو يعمل عند "موح طراسكون" "تسير تحت سلطة هذا الجاهل، إنه لا يساوي حبة بصل نتنة أعرفه حق المعرفة اشتغل هنا أربع سنوات ونصف، كسول وليست له نية ليتعلم الحرفة، لاشئ يصلح فيه"[3].

اطلعنا السرد في فصول سابقة على هذه الشخصية وهو الآن يقفز بنا مرة أخرى ويختصر مرحلة من مراحل حياة "يزيد"،مرحلة تزيد القارئ عمقا بمعرفة هذه الشخصية، الجاهلة، البليدة، الكسولة، التي تسير تحت إمرتها جماعة تحسب لها ألف حساب.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص151.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- محمد ساري: الورم، ص 205.

إضافة لدور الخلاصة الأساسي، هي هنا تعامل على سد الفجوات التي يتركها السرد بين حين وآخر بانتقاله عبر أزمنة مختلفة، كما تعمل على ربط الأحداث بعضها ببعض.

و الخلاصة وإن كانت مرتبطة أكثر بالاستذكار فلا يعني هذا انعدام وجود خلاصات كثيرة تتعلق بالحاضر وتصور مستجدات وتشرف المستقبل وتلخص لنا ما سيقع فيه من أفعال وأحداث"[1].

من الخلاصات التي ترتبط بتلخيص الحاضر والتركيز على ما استجد من أحداث نجد الخلاصة الآتية "الآن نخرج في كل ليلة ونجوب الضواحي راجلين، متنقلين من حي آخر نزور العائلات التي تساندنا معظم هذه العائلات لها فرد أو أكثر في صفوفنا"[2].

هذه الخلاصة وإن كانت تعبر عن الحاضر فإنها لا تنفلت من الماضي باعتبارها أيضا لحظة آنية سرعان ما تنتهي إذ "تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة، وتفتح المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يُلم بها"[3].

عندما أخبرنا كريم بهذه المستجدات فلأنها صارت أمرا واقعا وأصبحت من الممارسات اليومية التي مرّ السرد عليها كما مر كريم وتم تلخيصها في سطرين لا أكثر كسرعة قصوى ينتهجها السرد.

أما نموذج الخلاصات المتعلق بالمستقبل فيتضح في الآتي: "هذا زمن الجاهلية وسينتهي عن قريب عند قيام الدولة الإسلامية، ستختفي كل مظاهر الظلم والاستبداد، مثلما أوضح لنا الأفغاني الناس ستكون سواسية كأسنان المشط، ولا مكان لأمثال موح لكحل، سيسود العدل الرباني سيكون العمل متوفرا لجميع الرجال وستلتزم النساء بيوتهن لتربية الأولاد"[4].

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص146.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 280.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص148.

[4]- محمد ساري، الورم، ص 250.

نجد الكاتب في مقطع آخر يستعرض ملخصا دون إشارة زمنية صريحة له، يختصر فيه الأوضاع التي آلت إليها قرية وادي الرمان فأثناء "الفترة التي كان فيها كريم مسجونا في أقاصي الصحراء، وقعت أحداث مهولة في القرية غيرت أشياء كثيرة، البعض من الذين نجو من قبضة فرق الأمن سرقوا أسلحة والتحقوا بالأحراش والجبال المجاورة وهم. لا يتوقفون عن الغارات على القرية، يغتالون الأفراد ويستولون على الأموال فضل البعض الآخر الهجرة إلى أوربا بحثا عن اللجوء السياسي، كما قتل الكثير في الاشتباكات المسلحة"[1].

إن عرض هذه الأحداث جاء على شاكلة التقارير الصحفية السريعة التي يرمي صاحبها إلى تقديم أكبر عدد ممكن من المعلومات العامة في فترة وجيزة دون إعطاء فرصة لاستيعابها، وكأن السارد في هذا المقطع يتوخى الحذر من ذكر التفاصيل فيهمس في أذن القارئ بمعلومات سريعة مقتضبة شأنه في ذلك شأن أم كريم التي "وحدها وعبر همسات لا تكاد تسمع روت له ما جرى من فواجع وهي تنصحه بالابتعاد عن الهول الذي أصاب البلاد والعباد... ابتعد عن المعمعة وأمكث في البيت، أصبح الموت يحصد الناس مثل الذباب"[2].

هذه الخلاصة تقدم لنا نتيجة "بحيث لا تعرض أمامنا سوى الحصيلة Le bilan"[3] العامة مغطية غياب كريم المقدر بعشرة أشهر وسبعة وعشرين يوما.

تقدمه في حوالي أربعة أسطر بمعلومات خاطفة سريعة، في حين ينتظر القارئ هل من مزيد؟ بيد أن الخلاصة تبقى خاضعة لسرعة السرد.

تحظى الخلاصات غير المحددة بنسبة معتبرة في المتن منها أيضا "مارس موح لكحل وزملاؤه عذابا لا إنسانيا على الموقوفين ابتداء بالشتائم المزبلية المهينة والدبزات والركلات، مرورا باستخدام العصي والأنابيب...و أخيرا اللجوء إلى وضع ملاقط حديدة مكهربة على شحمة الأذنين وحلمتي الصدر والأير، واللواط الطبيعي والاصطناعي"[4].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 12-13.

[2]- المصدر نفسه: ص12.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص153.

[4]- محمد ساري: الورم، ص131.

هذه خلاصة تختصر فترة زمنية غير محددة من التعذيب الذي مورس ضد المتظاهرين في حوالي نصف صفحة، وانعدام تحديد المؤثرات الزمنية هنا مرتبط أساسا بالرواية الحديثة وخاصة "الجديدة" منها.

3-2-3-الوقفة (Pause):

و تحدث نتيجة لجوء الراوي إلى الوصف الذي "يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[1]. ليفسح المجال لتنامي السرد وعليه تكون المعادلة على النحو التالي: الوقفة= زمن السرد ∞ ﴾ زمن القصة.

كثيرا ما كان الكاتب يستخدم الوقفات الوصفية خاصة في الفصول الأولى، حتى يضعنا على مرمى من شخصياته والأجواء المحيطة بها كتمهيد لدرء كل التباس وعدم اكتراث محاولة منه أسر أذواقنا واهتمامنا وإذا كانت الوقفات في روايات كثيرة تؤدي وظيفة جمالية في أغلب الأحيان فهي في رواية "الورم قليلا ما كانت تنشد هذا الغرض، ولاسيما أنها تتناول مرحلة حرجة من مراحل الجزائر، مرحلة دموية تُؤرخ بزاوية ما لمآسي وآلام مجتمع بأكمله، وبالتالي فالوصف "ليس وصفا للموضوع المتأمل بقدر ما هو حكاية وتحليل للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة: من انطباعات واكتشافات تدريجية...و أخطاء وتصويبات وهمم أو خيبات أمل"[2].

و قد تمكنا من رصد بعض المقاطع للتحليل تتناول وصف الأماكن والشخصيات وأفعالها، وهذه الوقفات نجدها أحيانا تتوسع لتأخذ مساحة صفحات وأحيانا أخرى تضيق فتنحصر في أسطر أو بضع كلمات، فإذا ما توقفنا أمام مشهد جماعة يزيد حين التقى كريم بهم أول مرة أين بدأ وصف المكان الذي يأويهم بخرابته وقذراته. وهو هنا يقوم على فعل الرؤية "استعاد كريم بصره ببطء ليشاهد الخراب الذي يحيط به على الأرض، تتناثر أوساخ متراكمة من القاذورات، ممزوجة بالتراب والأحجار وقطع من الألواح الخشبية والحديد، الجدران متآكلة مقشرة، باهتة اللون، مليئة ببقع محفورة مغطاة بنسيج العنكبوت..." [3].

---

[1]- حميد لحمداني: بنية النص السردي ، ص76.

[2]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 114.

[3]- محمد ساري: الورم، ص 14.

الراوي يسبق وصف المكان لشعور منه بضرورة ذلك حتى يهيئ الصورة المكانية التي تقبع فيها الشخصيات، وهي حوش غريس وبنايته القديمة الآيلة للسقوط، ما تحمله من دلالات عميقة لوضعيات الجماعات الإرهابية المزرية في جميع النواحي.

و قد أُقحم الطل "كريم" ليقوم بالتقاط تلك الصور مقام آلة التصوير وكأننا أمام مشهد سينمائي يشدنا إليه بتلك اللقطات التي تحملنا عبر جولات عامة في المحيط الذي يتوزع بين ظلمة قاتمة ساهم المكان ومغيب الشمس في قتامتها، وبين طلب يزيد من كريم قتل زميله الصحفي. ليأخذنا المشهد على حين غرة ويقدم الشخصيات بأوصافها داخل القبو فيظهر "الأفغاني بصوته الغليظ وهو يحرك كريات السبحة العاجية بين أصابع يديه، كان رأسه حليقا تماما، خال من الشعر، فيما أطلق العنان للحيته السوداء: تكاد تلامس صدره ممررا عليها من حين لآخر يده اليسرى مزهوا بها، مثلما يفعل ثري مع كنز ثمين"[1]. هذا الوصف الخارجي للأفغاني تكاد تشترك فيه معظم أفراد جماعة يزيد.

السارد في وصفه لهذه الشخصية وغيرها، حدد أوصافها الخارجية التي لاحظها بدقة، وقد مكنه تموضعه في مكان قريب منها من تحديد تلك الأوصاف، وحركتها الخارجية.

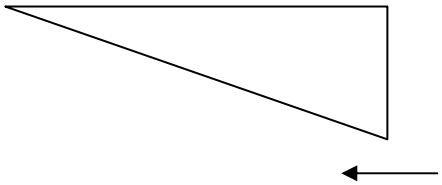
والجدير بنا أن نذكر أن الوقفة الوصفية القائمة على الرؤية البصرية حين قدم المكان الخارجي المحيط بالقبو اتسمت باتساع أفق النظر لامتداده الفسيح، لتضيق داخل القبو وتزيد عتمة المكان في ضيقها فقد "شكلت العتمة حاجزا أزعجه إزعاجا مقلقا لأنه لم يتمكن من رؤية الوجوه والمكان بوضوح مريح"[2].

الوقفة، في هذه المقاطع تتبع حيثيات الموصوف (المكان والأشخاص) لتأخذ ما يقارب الصفحتين، مما يشدنا إلى ذلك الموصوف وأهميته في الرواية وأخذه مساحة نصية معتبرة ساهمت في طول زمن السرد، وقصر زمن القصة بتوقف الحدث كما يوضحه الشكل الآتي:

زمن السرد	وصف المكان والأشخاص يقارب الصفحتين (14-15) ←
زمن القصة	توقف الحدث بدخول كريم الخزّان

[1]- المصدر نفسه، ص 16.

[2]- المصدر السابق، ص05.



شكل : (05) الوقفــة

إذا كانت هذه الوقفات الوصفية لها دور في سياق العمل الروائي حتى أنها تؤطر الأحداث، فهي قد تأخذ صورة جمالية في هذا المقطع الذي يبلغ بضعة أسطر "وقفت جميلة أمامه مطلة عليه كالبدر في الليلة الظلماء...انتصبت أمام بصره الكدر ملأى بالحيوية، بعطرها الفواح الذي كاد يسكره، كانت تلبس فستانا مزركشا برسوم وردية كبيرة وعلى رأسها وشاح رمادي اللون أحمر خداها. هي أيضا بدت مرتبكة..." [1].

يقدم هذا المقطع لمسة جمالية تنسينا ذلك الوضع الدموي في كل أجزاء الرواية حتى أنه جعل كريم ينقطع لحظة رؤيتها عن واقعه ويغرق في سبات عميق، غفل لبرهة عمّا جاء لأجله، وهو استدراج أخيها ليقتل.

كما استخدم الكاتب وقفات كانت الوظيفة منها وصف أحوال الشخصيات وتحليلا لها فأتت 'وسيلة لتمثيل وضع أو موقف محدد"[2] لتحليل الوضع الذي آلت إليه جميلة بعد مقتل أخيها والنزعات التي تجزئها بين الأخ المقتول والحبيب الذي تقدم كل الأسباب عساها تشفع له عندها...

وتغطي هذه الوقفة مساحة أربع صفحات (191-192-193-194)، جاءت محللة وبعمق وضع جميلة النفسي، حتى إنها باتت تفكر بلا اتزان، تخاطب الله وتطلب تفسيرات " لماذا لم تعد تتدخل في حياة البشر مثلما كنت تفعل سابقا؟... لماذا قررت أن يكون الرسول محمد صلى الله عليه وسلم آخر نبي للبشرية؟... هل أنت عاجز عن توقيف الجرائم التي ترتكب باسمك؟... كيف يقتل المسلم أخاه المسلم وأنت صامت تتفرج دون كلمة ولا

[1]- المصدر نفسه، ص 176.

[2]- سامي سويداني، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص116.

إشارة؟... هل فعلا أنت كريم ورحيم ورؤوف فعلا أم من اختراع الإنسان للسيطرة على الآخرين مثلما يقول الفلاسفة"[1].

مثل هذا كثيرا ما نجده في معرض تحليل الأزمات النفسية التي تعيشها شخصية البطل كريم.

نجد الوقفة في رواية على جبال الظهرة تقطع حيزا نصيا كبيرا، فمنذ اللحظات الأولى تبدو صفحات العمل وخاصة الفصل الأول وصفية تماما وكثيرة هي المشاهد التي تتعرض لذلك، لا يضبطها الحساب كثرة، ودقة الوصف فيها يظهر كأنه مرتبط بتجربة الكاتب لاسيما وأنه ترعرع على جبال المنطقة فلا يتسنى ذلك الوصف إلا لمن عايش تلك الظروف على الجبال، وشاهد الأكواخ المترامية على روابيها وخاصة في فصل الشتاء عندما ينهمر المطر عبر سيقان الديس، ويبلل الأكواخ، ورعي الأطفال والشيوخ وهم ينتقلون بأرجل حافية، يتعثرون بالحجارة وغثاء السيول والأودية الملتوية والروابي...

بحق قد أبدع الكاتب في وصفه وتمكن من أسر القارئ معه وجعله يتجاوب وكأنه يشاهد ذلك بل ويعيشه.

تبتدئ الرواية بالوقفة وبها تنتهي، فقد جاء في مطلعها "تلبدت السماء بالغيوم السوداء والمطر يهطل بغزارة وبدون انقطاع يغطي الضباب قمم جبال سيدي امحمد وعلي الذي يعلو بثلاثة مائة متر في هذه الروابي المطلة على سواحل البحر..." [2].

أما خاتمة الرواية فجاءت بالوقفة الآتية "العتمة الحالكة... الليلة غير مقمرة... الجو ساكن ورياح خفيفة تصفع الوجوه، ترتعش الأجسام المعرضة ويضطر الرجال إلى الالتحاق بمغاورهم لعلهم يجدون بعض الدفء لدى الزوجة المطيعة"[3].

كأن الكاتب بهذا الوصف المكثف في رواية "على جبال الظهرة" والذي أصبح حضوره ينافس الشخصيات على البطولة يريد الدخول بعمله هذا باب الرواية الجديدة Nouveau »

[1]- محمد ساري: الورم، ص 193.

[2]- محمد ساري: على جبال الظهرة، المؤسسة الوطنية للكتابة، الجزائر 1998، ص07.

[3]- المصدر السابق، ص174.

« Roman التي من بين روادها "آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet" و"نتالي ساروت Nathalie Sarraute".

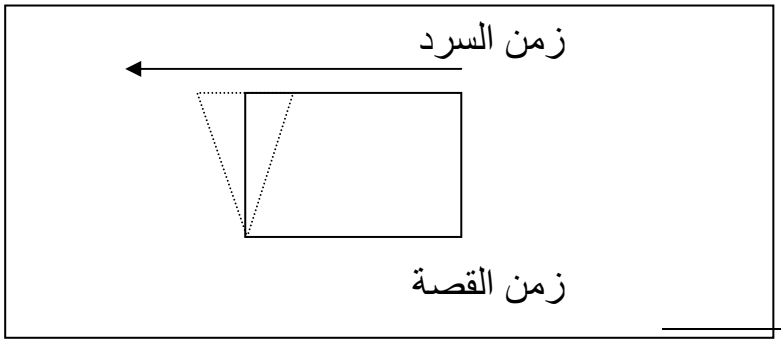
إضافة إلى هذا،هناك وقفات سريعة قد نلاحظها لعدم طولها؛ إذ يمر الراوي بها للوصف أو التعليق أو التحليل مرورا سريعا.

3-2-4-المشهد (Scène):

يقصد بالمشهد المقاطع الحوارية الموجودة في النص الروائي، وهو يحتل "موقعا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي، بضمير الغائب"[1]. إذ أنه يسهم في تطور الأحداث وتبيان مسارها علنا بفضل ذلك الحوار المباشر بين الشخصيات الذي يعطي للقارئ شعورا بلعب دور مهم مع الأبطال.

و في المشهد "يقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقها تماما في بعض الأحيان"[2]. وعليه تكون المعادلة بشكل عام كما وضفها جيرار جنيت

المشهد: زمن السرد = زمن القصة، لكنه من جهة "ينبه إلى أنه ينبغي دائما ألا نغفل أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام"[3] ويمكننا توضيح ذلك بالشكل الآتي:



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

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للطباعة والنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت)، ص93.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص78.

شكل : (06) المشهـد

و من المشاهد التي لا يمكن ضبط وتيرة السرعة فيها هذا الحوار الذي ينقل عملية اقتياد عسكري للذبح:

– فتح... نبحث عن عبد الله، نحن بحاجة إليه...

– من بالباب؟ أجاب صوت مرتبك من الداخل

– نبحث عن عبد الله... نريد التحدث معه...

بعد دقائق من الصمت انفتح الباب قليلا[...]

– إنك وقعت بين أيدينا يا طاغي الطغاة.

هرب الشاب مندفعا نحو الداخل[...]

قال الأب متوسلا:

– اتركوا ابني... ماذا فعل لكم؟

[...]

–ابنك طاغوت يستحق الموت

بعد ذلك بدأت الأم تبكي تندب خدها، جبرت نحو ابنها، دفعها أحد رجالنا بقوة وسقطت أرضا..." [1].

هذا المشهد الحواري يتسم بالسرعة والواقعية إذ اعتمدنا الظرف الذي أوجده، فكانت عباراته مقتضبة تصطبغ بلون الانفعال والخوف ،ولكن إذا ما قورن بزمن الخطاب لا يمكن تدقيق السرعة أو البطء لأنه علينا مراعاة نقاط الحذف المعتمدة من قبل الكاتب مع العلم أنها تبقى ضمنية افتراضية، إضافة إلى دقائق الصمت غير المحددة وتدخلات الكاتب بين حوار وحوار التي كانت منسجمة مع الوضع فزادت من درامية الحدث، وإن جمع المشهد هنا بين الحذف والوقفة جعله يتأرجح بين السرعة والبطء.

[1]– محمد ساري: الورم، ص 287.

وظيفيا ينقل لنا هذا المشهد أيضا صورا واقعية عن حقائق قائمة جسدت تدخلات الشخصيات كما هي متمثلة في خوف الوالدين على ابنهما وتعنت جماعة يزيد وإصرارهم على قتل كل من يعمل يزيد في مؤسسة تابعة للدولة.

نسوق حوارا آخر يعمق نظرة الجماعات الإرهابية لكل عامل في المؤسسات الحكومية كان ضحيته هذه المرة الصحفي "محمد يوسفي".

"استل يزيد لحرش سكينا من حزامه وقال:

-نحن جماعة المسلمين وعملا بالشريعة الإسلامية اتخذنا قرارا بإعدامك لأنك خادم الطغاة أعداء الله والإسلام.

صاح محمد يوسفي بكل ما تبقى له من جهد:

-لست عدو الله والإسلام... أنا مسلم مثلكم أصلي وأصوم، أنطق يوميا بالشهادتين.

[...].

-صلاتك صلاة المنافقين وهي باطلة لا يقبلها الله.

-امسك الرأس جيدا كي أتمكن من إتقان الذبح قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: إذا ذبحتم فأحسنوا الذبح"[1].

إن كثافة الصورة المأسوية في هذا المشهد تعمل على شد انتباه القارئ لما سيستفسر عنه الأمر، فيقف موقف المشفق لحال محمد يوسفي والساخط على جماعة يزيد التي ما تنفك أن تستخدم عبارات مستقاة من الكتاب والسنة تبريرا لأفعالها.

فضلا عن هذا، تقدم بعض المشاهد الحوارية شخوصا مختلفة بظروف متعددة، تركها الكاتب تعبر على سجيتها وطبيعتها وأحيانا أخرى حمّلها فكرا وثقافة معينة حددت موقع المحاوِر و"الزاوية الحوارية التي يتحدث منها"[2] بدقة كشخصية علي أخ كريم التي كشفت عن جوانب خفية. فالحوار الطويل الذي دار بين الأخوين على امتداد عشر صفحات من الصفحة144 إلى الصفحة154 حمل في طياته شخصية مثقفة مبصرة، عارفة بحقائق أمور

[1]- المصدر نفسه، ص180.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

عدة، فقد شّبه ما تقوم به الدولة من ترحيل للمعتقلين إلى الصحراء بما فعله النظام الستاليني من إبعاد المنشقين إلى سيبيريا.

كما يعلق على جرائم الجماعات المسلحة بأنها ليست ممنهجة بل هي قرارات صبيانية.و قد عبر جزء مهم من هذا المشهد عن الظروف التي تركت علي يفكر في الانضمام إلى الجماعة.

-"تنظم إلى جماعتنا؟ تساءل كريم باندفاع ودهشة، ماذا أصابك؟ تترك وضعية مهنية مستقرة وترمي بنفسك في المجهول؟

-لا وظيفة لي، لا قارة ولا مؤقتة، ردّ علي بمرارة وحزن، ألم تتساءل لماذا أبقى في البيت وفي هذه القرية النائية منذ أزيد من أربعة أشهر.

-تساءلت ولكنني لم أعثر على جواب...

-لا هذا ولا ذاك طردت من الجيش، الآن، أنا بطال بأتم معنى الكلمة وبدون دينار في الجيب...فلماذا لا أقوم بحرب حقيقية ضد السلطة المرتشية التي تحكم البلاد، إن الرجال الذين يمسكون دواليب السلطة متعفنون ظالمون يستغلون خيرات البلاد لأنفسهم...

-ما هو الخطر الجسيم الذي ارتكبته حتى تطرد بهذه السهولة بعد عشر سنوات من الخدمة بلا مشاكل؟

-التطهير يا أخي العزيز..." [1].

هذا المشهد يقدم جانبا مهما أزاح الستار عن ظروف تترك الأفراد في وضعيات تجبرهم على اختيار طرق لا يحبذونها.وهذا ما حدث مع كل من "كريم" و"فريد زيتوني" و"عبد النور".

طرد علي من الجيش في إطار حملة التطهير،وذلك لانتماء أخيه إلى الحزب المنحل ،وكم عمل بجد لإخراجه من السجن دون جدوى فما كان أمامه إزاء الظروف النفسية والاجتماعية إلا الالتحاق بالجماعات المسلحة.

يتميز هذا المشهد بطول مقاطعه الحوارية خاصة الصادرة من علي الذي كثيرا ما كان يسترسل في الكلام، كما يتداخل مع مشهد الاستذكار حين يحكي "علي" لأخيه كيف

[1]- محمد ساري: الورم، ص 149.

عمل من أجل إخراجه من السجن، ويأتي هذا الاستذكار على شكل خلاصات يتخللها حذف افتراضي يتمثل في النقاط.

إن المشهد في حالات كثيرة يحاول خلق حالة من التوازن بين زمن السرد وزمن القصة بفعل تدخلات الشخصيات بذلك الأسلوب المباشر كما ينهض بمجموعة من الوظائف المنوطة به، فلا غرْوَ أن يكون من بين أهم الحركات السردية.

هكذا يتضح أن البناء الزمني للسرد ينطوي على المفارقة الزمنية التي يحدثها تداخل الأزمنة عن طريق الرجوع إلى الماضي أو استباق المستقبل، وعلى المدة التي يتنوع إيقاع السرد فيها بين السرعة والبطء.

و كلها شكلت أدوات لقراءة الزمن وأظهرت أهميته في البناء الروائي إذ أعطى قوة وتماسكا للأحداث، وعليه سارت كما حدد مصيرها فله "وحده يخضع تسلسل الأحداث ومنه تكتسب الأحداث معناها وعن طريق الزمن يتحدد بالضرورة الهدف النهائي للرواية"[1].

و إن كان الزمن بهذه الأهمية فلا يمكن الحديث عنه دون أن نقرنه بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجري فيه الأحداث، وهذا ما ستعرض له في الفصل الموالي.

[1]– محمد عبد الغني المصري ومحمد محمد الباكيري البرازي: تحليل الخطاب الأدبي "بين النظرية والتطبيق"، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002، ص190.

الفصل الثاني

بنية الفضاء المكاني

1-الفضاء-المكان-الحيز المفهوم وإشكالية تعدد المصطلح

2-الفضاء المكاني المفتوح

3-الفضاء المكاني المغلق

4-علاقة المكان بالوصف

5-علاقة المكان بالزمن

1 – الفضاء – المكان – الحيز المفهوم وإشكالية تعدد المصطلح:

ما ننفك نخرج من إشكالية ضبط مصطلح حتى نلج حيز أخرى، ما جعل النقد العربي يتخبط في متاهة صنعها تعدد المصطلح.

و أيّا كانت هذه المصطلحات (الفضاء –المكان –الحيز) فمعظمها مترجم عن الكلمتين الفرنسية أو الإنجليزية (Espace - Space) رغم أن الغالبية ترتاح للترجمة الأولى (الفضاء)، لاسيما في الدراسات المعاصرة.

و هذا الجانب من الدراسة حظي باهتمام بارز في النقد المعاصر، وأصبح من أهم العناصر الأساسية المكونة للنص السردي، وأحد الأسس الجمالية التي تنهض عليها. ولا يقل في ذلك شأنا عن الزمن – الشخصية– الرؤية.

لقد أولى النقاد الغربيون اهتماما كبيرا لهذا الجانب بعد الحرب العالمية الثانية وأدخلوه ضمن دراساتهم النقدية تنظيرا وإجراء، وما قدمه المنظر السوفييتي يوري لوتمان « Iouri Lotman » يعد إسهاما كبيرا لإعادة النظر إلى هذا الجانب.

إضافة إلى ما دعا إليه الفرنسي رولان بورنوف « Roland Bourneuf » من ضرورة دراسة المكان مع باقي العناصر السردية "مقترحا علينا أن نصف بطريقة دقيقة طوبغرافية الحدث، وأن نحلل مظاهر الوصف ونهتم بوظائف المكان في علاقاته مع الشخصيات والمواقف والزمن، وأن نقيس درجة كثافته أو سيولة الفضاء الروائي محاولين الكشف عن القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بعرضه وتقديمه في الكتاب"[1].

و هو في ذلك يقدم نقدا لمواطنيه جورج بولي « George Poulet » وجلبرت دوران « Gilbert Durant » اللذين درسا المكان في ذاته ولذاته بمعزل عن جميع العناصر المكونة للسرد.

و من أهم المفاهيم التي لاقت رواجا شاسعا مفهوم التقاطب المكاني القائم عادة على الثنائيات الضدية (الأعلى/الأسفل)، (القريب/البعيد)، (الداخل/الخارج)...الذي فتح للفضاء المكاني في الرواية فتحا عظيما مكنّه من تبوُء مكانة ضمن الدراسات السردية، وكان كفيلا بالكشف عن معاني متعددة ينطوي عليها النص، وقد بلغ "يوري لوتمان" في

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 26.

هذا الشأن مبلغا عظيما، من خلال عرضه نماذج مختلفة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية...) تضمنت صفات مكانية. كما أنه لم يتوقف عند العرض النظري لمفهوم التقاطب، بل اتبعه بممارسة نقدية أثبتت جدارته الإجرائية في التحليل والتأويل[1].

كما لا يمكن أن نسقط دور هنري مترون « Henri Metherand » في هذا الجانب من خلال كتابه خطاب الرواية « Discour de Roman »، وأيضا غاستون باشلار « Gaston Bachlar » وما قدمه في كتابه الذي ترجمه إلى العربية غالب هلسا" بعنوان "جماليات المكان"، وقد اهتم باشلار في كتابه بدراسة البيت. (بيت الطفولة) على نظام الثنائيات:(القبو/العلية)،(البرج/البيت البسيط)،(البيت في الريف/البيت في المدينة) [2].

1-1- الفضـاء:

يعد مصطلح الفضاء المصطلح الأكثر رواجا وتداولا في النقد العربي المعاصر، مقارنة بمصطلحي "المكان والحيز"، وهو مصطلح حديث النشأة بعكس المكان. ولا يزال مصطلح الفضاء مبهما يكتنفه بعض الغموض لدى الكثيرين، ومع ذلك كان مجالا خصبا للدراسات النقدية.

و من الذين أولوه اهتماما بالغا، الناقد المغربي حميد لحمداني، وذلك في كتابه "بنية النص السردي" من منظور النقد الأدبي"، حيث يرى أنه مصطلح شاسع بكل أبعاده فيقول:" إن الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[3].

المكان إذا، جزء من الفضاء، ولا ريب أن تكون له أهمية كبرى في تشكيل الفضاء الروائي، فحضوره يكون من خلال انسجامه مع كل المكونات السردية الأخرى.

---

[1]- ينظر المرجع السابق، ص 34-35.

[2]- ينظر غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص 46-47-48.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 64.

من سمة المكان التعدد، فلا يدرك منفردا لأن انفراديته تعني أنه محدد، ولاسيما في التوقفات الزمنية التي يحدثها السرد، حينما يقترن بالوصف (الوقفة)، والفضاء هو الذي يكسبه معنى مع الزمن ومع الشخصيات ،في تحركها لعدم انقطاعه من خلال حضوره في السرد، وبالتالي لا يمكن أن ندرك المكان إلا في إطار تلاحمه مع عناصر أخرى مكونا بذلك الفضاء الذي يظل مهيمنا على العمل الروائي مما يكسبه انسجاما وتماسكا وعليه يقسمه حميد لحمداني إلى أربعة أنواع:

1- الفضاء الجغرافي.

2- الفضاء النصّي.

3- الفضاء الدلالي.

4- الفضاء كمنظور.

ذلك هو الفضاء الشاسع الذي لا ينقطع أبدا، وهو ما تكلم عنه حسن نجمي قائلا إنه "موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة. الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي، وعندما يرفض أن نسميه، أن نحدده، أن نمنحه هوية وأن نعبر عنه(لعجز في الإدراك أو رغبة في تحصين رغبة بناء نموذج نظري معين)، فإنه لا يغيب، بل يظل كامنا هناك في الظل بانتظار لحظة إدراك ملائمة أو استجابة أكثر تعاطفا"[1].

إضافة لانتصار حسن نجمي لمصطلح "الفضاء"، يقدم نقدا حادا لغالب هلسا" إثر ترجمته لكتاب غاستون باشلار "La poétique de l’espace" إلى "جماليات المكان" وهي ترجمة لم ترق حسن نجمي.

و عزز رأيه بالنقد الذي وجهه محمد برادة لهلسا في ندوة [2]"الرواية العربية" بفاس سنة 1979- هذه المداخلة ضمها كتابه المكان في الرواية العربية- إذ رفض تقسيماته

[1]- حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص65.

[2]- ينظر المرجع السابق: ص 52.

للمكان والتي منها (المكان المجازي/المكان الهندسي) لأن جميع الأمكنة – في نظر محمد برادة– تصبح مجازية في العمل الروائي، وكلها بأبعاد هندسية ولو لم يصفها صاحبها، والحقيقة أننا لا نتفق مع الناقد في هذا الطرح، إذ يمكن القول بأنه توجد أماكن مجازية وليس لها شكل هندسي إذا ما قورنت بالحقيقية الملموسة ولو كانت في العمل الروائي. وعلّة ذلك أن الإنسان قد يعيش ظروفا نفسية واجتماعية قاهرة لا تترك له مجالا للحرية وكأنه في السجن، كالمرأة التي تبدو في زنزانة جراء المعاملة القاسية من الزوج فتعيش مسلوبة الحرية والإرادة. جسدا بلا روح تفتقر لأدنى حقوقها ككائن بشري.

إن هذا السجن المجازي يقابله مكان السجن القائم بحقيقته الواقعية (مكان محدد ومغلق، سجّان، قضبان، تعذيب...) ولعله بهذا تتضح مجازية المكان من حقيقته في العمل الروائي، وما ينفك "حسن نجمي" ينسى "هلسا" بنقده في موضع حتى يذكره في آخر (المقدمة، الفصل الأول، الفصل الثاني) معتبرا إياه قد ارتكب جريمة في الحقل النقدي–بحسب رأيه– إذ به بدأت الجناية على هذا المصطلح، فكان الأحرى به أن يترجمه إلى "شعرية الفضاء"، وربما هذا ما دعا "نجمي" لتأليف كتاب وعنونته بما يراه ترجمة صحيحة للأول "شعرية الفضاء المتخيل والهوية العربية".

من جهة نجد الناقد الجزائري "شريبط أحمد شريبط"يأنس لهذا المصطلح ويستخدمه استخداما واسعا في دراسته لرواية "غدا يوم جديد" "لعبد الحميد بن هدوقة" بعنوان (بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد")، فقد تكلم بإسهاب عن إشكالية المصطلح وكيف تم تناوله في النقدين الغربي والعربي ورأى بأنه المصطلح الأكثر شيوعا في الدراسات النقدية التي اتخذت من الأعمال السردية مجالا خصبا للدراسة والتحليل" ويعد – حسب رأيه– الباحث المغربي سعيد علوش أول من أدخل المصطلح "الفضاء" إلى المعجم الأدبي العربي الحديث"[1].

و قد اعتمد شريبط في مقاربته للفضاء على ثنائية (الماضي/الحاضر).

1–2– المكـــان:

[1]– شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، عدد115، 1997، ص144.

ورد في لسان العرب عن المكان "...مكانٌ في أصل تقدير الفعل مفْعلُ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه...و المكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع"[1]. وبذلك يعني المكان الموضع.

لطالما شكل المكان بؤرة اهتمام لدى الإنسان، وما ظاهرة الطلل في الشعر الجاهلي إلا دليلا على ارتباط العربي بالمكان منذ القدم، فكان تارة يربطه بالقبيلة وأخرى بالحبيبة وهكذا...

فمعظم مطالع الشعر الجاهلي تحفل بذكر المكان كقصائد امرئ القيس، الحارث بن حلزة، طرفة بن العبد...

يقف امرؤ القيس مستبكيا رفاقه والمنزل في الأبيات الآتية:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيب ومَنْزِل بِسقط اللوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ[2]
فَتُوضِحَ فالمِقْراةِ لم يَعْفُ رسمُهَا لِمَا نَسَجَتْها من جَنُوبٍ وشَمْأَلِ
ِرخَاء تَسُحُّ الريْحُ في جَنَبَاتِهَا كساها الصَّبَا سَحْقَ المُلاءِ المُذَيَّل
تَرَى بَعَرَ الآرامِ في عَرَصاتِها وقِيعانِها كأنـّه حَبُّ فُلْفُلِ

فلا ريب إذا أن يكون المكان من المصطلحات الكلاسيكية تداولا.

ومن النقاد العرب الذين اتخذوا من المكان نقطة مهمة في دراساتهم النقدية للسرد الروائي، "سيزا قاسم" التي ترى أن المكان محدد، يتركز فيه وقوع الأحداث، بينما الفضاء الذي أطلقت عليه مصطلح "الفراغ" أكثر اتساعا، إذ تتكشف فيه أحداث الرواية، وهو ما تسير عليه في تحليلها لثلاثية نجيب محفوظ غير أنها تستخدم مصطلح المكان لاتساقه مع لغة النقد العربي كما تقول[3].

و لما كان المكان يرتبط أكثر بالأشياء التي تشغل الفراغ فأسلوب تقديمها هو الوصف لذلك ربطت في تحليلها المكان بالوصف.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، المجلد3، مادة مكن، ص83.

[2]–امرؤ القيس: الديوان، دار الكتاب العربي ،بيروت، لبنان،ط1، 2002، ص15 ،16.

[3]– ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، ص76.

أما الباحث المغربي حسن بحراوي فيجعل عنوان الباب الأول من كتابه "بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية، بـ"بنية المكان في الرواية المغربية بدل استخدام "بنية الفضاء في الرواية المغربية" خلافا لما ورد في العنوان الفرعي، في حين أبقى على البابين الآخرين بالمصطلح الذي جاء عليه في عنوان الكتاب "البنية الزمنية في الرواية المغربية" الشخصية في الرواية المغربية".

ولعل السبب في ذلك أن مصطلحي " الفضاء والمكان" عنده يحملان المعنى نفسه، ولذلك نجده يستخدم في دراسته "الفضاء" تارة و"المكان" تارة أخرى ومن جهة يقدم تعريفا للفضاء، وكأنه يفرق فيه بين المصطلحين، بل يعتبر المكان جزء من ذلك المفهوم الواسع للفضاء الذي هو "ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة"[1].

و قد مهد للباب الأول بجانب نظري عن مفهوم الفضاء، بعرضه لعدد من التعريفات والدراسات لا سيما الغربية منها، حتى أنه أخذ مفهوم التقاطب المكاني عند يوري لوتمان وسار عليه في دراسته، كما استخدم في تقديمه للكتاب المترجم[2] "الفضاء الروائي" "المصطلح المركب" "الفضاء المكاني".

إلى جانب هذا، نجد آمنة يوسف تستند في كتابها "تقنيات السرد، في النظرية والتطبيق على مصطلح[3] المكان أساسا، وترى بأن الوصف الذي يقترن بالمكان من شأنه أن ينتج الفضاء الروائي الذي يظم جميع الأماكن.

1-3-الحيــز:

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 31.

[2]- ينظر جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق-المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 2002، مقدمة الكتاب، ص5.

[3]- آمنة يوسف: تقنيات السرد "في النظرية والتطبيق"، ص25.

أكثر من يستخدم هذا المصطلح الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، ولا ينفك يذكره في جل كتاباته المتعلقة بالسرد. بل ويتبناه أصلا فيقول عنه "و هو مصطلحنا"[1]، وأطلق هذا المصطلح مقابلا للفظة الفرنسية والإنجليزية (Espace - Space) ويطلق الحيز "على كل فضاء خرافي، أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد، والأحجام، والأثقال، والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار وما يعبر بعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير"[2].

و يذهب إلى أكثر من ذلك، إذ يقر بأن مصطلحه هو الأنسب والأصحّ، فالفضاء "قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ"[3]. والمكان محدود، إضافة إلى ترجمته الخاطئة و"إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء"[4].

ووفق ما طرحه عبد الملك مرتاض فإن الحيز يبدو واضح المعالم؛ فهو يجمع بين المكان كجانب جغرافي والفضاء الواسع الذي يلف كل الأمكنة في حركتها وتغيرها.في حين أنه ورد في لسان العرب الأتي :"حيز:الحوز والحيز ،الحوزمن الأرض أن يتخذها رجل ويبين حدودها ،فيستحقها فلا يكون لأحد فيها حق معه،حزت الشيء جمعته أو نحيته ،وحزت الأرض إذا أعلمتها وأحييت حدودها"[5].

إن الصورة التي قدمت ترسم بدقة متناهية الحيز بلا حدود في حين "أن الحيز ما يحد بحدود معينة، لأن حيّز الشيء حدّه، ومن ثم لا يصلح أن نقول الحيز هو ما لا يحد بحدود ولا ينتهي بنهاية"[6].

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص142.

[2]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 1995، ص245.

[3]– عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص141.

[4]– المرجع نفسه، ص146.

[5]– ابن منظور:لسان العرب ، المجلد 2، مادة، حوز، حيز، ص198،185،184.

[6]– مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي" تضاريس الفضاء الروائي نموذجا"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1، 2002، ص68.

إن الناقد عبد الملك مرتاض ألبس معنى واسعا لا نهاية له لباسا ضيقا محدودا ومنتهيا، وعلى مثل هذه الاختلافات أصبح النص النقدي العربي متخما بإشكالات أشد التصاقا بهذا الجانب، من شأنها أن تبعده عن مساره الصحيح.

و ينتهي إلى أن دراسة الحيز أمر بات ضروريا، فلا يمكن لأي دراسة أن تكتسي طابعا جديا ينم عن رؤية نقدية جمالية إلا بمعية الحيز، فهو عنصر هام وضروري في تشكيل العمل السردي.

كما نجد كلا من مراد عبد الرحمان مبروك وعبد الحميد بورايو يستخدمان هذا المصطلح، ولكن بصيغة مركبة، فالأول يوظف "حيز التضاريس المكانية" أحيانا وأحيانا "حيز المكان الجغرافي"ويعني به:"التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي، سواء كانت هذه التضاريس حقيقة أو مجازية، وتتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص والعلاقات بينها هي التي تكون الانتظام في نسق النص "[1]

أما الثاني، فيستخدم "الحيز المكاني " وذلك في دراسته لرواية" نوار اللوز" لواسيني الأعرج، وهو يقصد بهذا المصطلح، تلك الأماكن التي تجري فيها الأحداث لحظة وقوعها والتي تؤدي دورها من خلال الحضور المباشر في عالم النص، وذلك من خلال تتبع مسار الشخصيات في تنقلاتها من مكان إلي آخر ورصد علاقة الأمكنة ببعضها البعض وعلاقاتها ببقية عناصر الرواية، أو تلك التي يتم استحضارها عن طريق تذكر أحداث سابقة على أحداث القصة المدونة، والأمكنة المتخيلة التي لا تكسب مرجعيتها من الواقع المادي الذي تتحدث عنه الرواية، وإنما من الواقع المادي الذي تتحدث عنه الرواية، وإنما من واقع الأساطير والحكاية الخرافية ورؤى اليقضة كما يقول[2]

انطلاقا مما قدمه بورايو نعتقد أنه لو استخدم مصطلحا واحدا، الحيز أو المكان مع الفضاء لكان أبلغ، لأن الحيز والمكان كلاهما يقترب من المفهوم ذاته من ناحية التحديد والتعيين .

---

[1]- المرجع نفسه : ص67.

[2]- ينظر:عبد الحميد بورايو :منطق السرد "دراسة في القصة الجزائرية الحديثة"، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، (دط)، 1994 ،ص ،143، 149.

بعد هذا التعدد، وإن اختلفت وجهات النظر حول المصطلح الأدق، فإنها تتفق في معظمها على المعنى، إذ يتضح ذلك من خلال الدراسات الإجرائية التي قدمها أصحابها. وقد عنوا به ذلك المعنى الواسع الذي يتلاحم مع جميع العناصر الأخرى، المكونة للنص السردي.

و نحن إذ نشير إلى هذه الآراء مجتمعة، نحاول أن نثير إشكالية تحديد المصطلح التي يتخبط فيها النقد العربي، وتمنع الباحث من الرسوّ على قاعدة صحيحة تمكنه من الكشف عن جماليات النصوص الإبداعية.

تأسيسا على ما تقدم، نجد أنه لا مناص من اختيار مصطلح لاقتضاء سيرورة البحث، كما أن تعدد المصطلح لا يمنع من الاتفاق حول المفهوم .

ولما كان الفضاء قد ورد في لسان العرب على أنه "العراء الذي لا شيء فيه، الخالي الفارغ الواسع من الأرض "[1]، وفي الدراسات السردية هو الممتد علي مساحة الرواية والذي ينشأ عن طريق العلاقة التي تربط المكان ببقية العناصر السردية كما قد يعني الهندسة الطباعية للعمل، ونحن في ظل هذه الشساعة نريد دراسة جزء منه والمتمثل في المكان، –لكن ليس بهندسته الجافة– بل في تحوله "إلى جملة من القيم وتشابك بين العلاقات الوجدانية [...] بين الشخصية القصصية والفضاء الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه برؤية معينة وموقف ما"[2]. لهذا فإننا نفضل استخدام مصطلح مركب وهو "الفضاء المكاني" ونقصد به دراسة المكان الذي تجري فيه الأحداث بجميع أبعاده (الهندسية، الحضارية، الاجتماعية، النفسية، الجمالية.) وفي تفاعله مع البنى السردية الأخرى كالشخصيةو الزمن والحدث.

إضافة إلى هذا المصطلح المركب نلجأ إلى استخدام مصطلح "المكان" بمعزل عن الفضاء في إطار التحليل لتبيين كيفية سيرورته مع آليات أخرى مكونا عالم الفضاء الروائي.

---

[1]–ابن منظور:لسان العرب ،المجلد 5، مادة فضا ، ص، 137، 139.

[2]– ريم العيساوي: المكان ودلالته في الرواية النسوية المغاربية، مجلة الرافد الشهرية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد08، يونيو2002، ص28.

و لمقاربة هذه البنية من العمل اعتمدنا في تحليلنا للرواية المدروسة على ثنائية (الفضاء المكاني المفتوح/الفضاء المكاني المغلق).يتمثل الأول في المقهى والأحياء والشوارع والمدينة والمسجد والبلدية ومقر الدرك والمقبرة،ويتمثل الثاني في السجن والبيت وبناية حوش غريس.

2- الفضاء المكاني المفتـوح:

2-1- المقهـى:

إن المتأمل للمقهي في رواية الورم يجده مكانا للتجمعات الرجالية، كما هو كذلك في معظم الروايات العربية، ويفترض أن يقدم في حالات كثيرة أجواء السهر والسمر إلا أن ذلك منعدم ،لأن الأجواء الأمنية في وادي الرمان لا تبيح ذلك.

و قد ورد الحديث عن المقهى ثلاث مرات، الأولى والثانية منها خاصة بمقهي وادي الرمان، حيث ذُكر في الموضع الأول بالاسم والموقع "مقهى الصداقة الكائن في زاوية شارعين المقابل للساحة العمومية المحاذية لدار البلدية"[1]، ولاشك أنه المقهى ذاته في الموضع الثاني، إذ أن نادل المقهى هو نفسه عبد النور الذي كان أحد تلامذة كريم، أما المرة الثالثة والأخيرة فقد جاء الحديث فيها عن مقهى في زرالدة.

و في معظمها لم يعبأ المؤلف كثيرا بأبعاد المكان، ومقاساته، ومكوناته، سوى ذكر بعض الطاولات والكراسي وآلة القهوة الحديثة...

تنهض صورة المقهى في روايات عديدة على "تأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة"[2]، فَتتناقش في أمور دنيوية مختلفة متقنصة أخبار العباد، ثقيلة الوزن كانت أم خفيفة، لتلوكها ألسنتهم في اجتماعاتهم اليومية الدسمة، وللتخفيف من وطأة ظروف الحياة ومشاغلها، متعالية صيحاتهم وقهقهاتهم في جدالهم ووفاقهم، بيد أن مقاهي وادي الرمان تغير كل شيء فيها بعد حوادث أكتوبر 1988، وما أتت عليه من اعتقالات واغتيالات فأضحت هادئة يلفها الخوف والحذر، وروادها –كما لاحظ كريم– لم يعودوا

[1]- محمد ساري: الورم، ص 50.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص91.

يرفعون أصواتهم مثل سابق عهده بهم، أصبحوا يتهامسون وهم يلتفتون حولهم بحذر شديد كأنهم يتحدثون في مسائل خطيرة ومحظورة، في السابق كان الناس يجهرون بمواقفهم أمام الملأ، يرفعون أصواتهم في تحد ظاهر...واليوم أصبحوا حذرين بشكل ملفت للنظر لا ينطق أحدهم بكلمة حتى يتأكد من خلو المكان المحيط به، " فمن جهة عيون أجهزة الأمن المثبتة في كل زاوية تلاحق المشتبه فيهم، ومن جهة أخرى السيوف الصدئة المسلولة وخراطيش المحشوشة للجماعات الإسلامية المسلحة التي تحصد دون تمييز بين الحشائش الضارة وسنابل القمح النافعة"[1].

هكذا ساهمت الأحداث التي طرأت على البلاد في خلق عداء بين المكان (المقهى)، وسكان وادي الرمان، فجاءت ردود أفعالهم انعكاسا واضحا لطبيعة الإحساس بانعدام الأمان في المكان، فأضحى الذي كان يبدو واسعا سرعان ما يضيق وكأنه يخنق أبطاله،فتولد شعور لديهم بالضيق والعداء اتجاهه، في ضوء ما تمليه الظروف المحيطة بهم، والمتربصة بتحركات أي منهم، ومهما كانت عابرة، فبات كل واحد يتوجس في نفسه خيفة إبداء رأيه في أمر من الأمور السياسية والأمنية، ولو لأقرب المقربين لديه. لاسيما بعد قتل يزيد لابن عمه، وغدت لا تبرح ألسنتهم كلمات يرددها الكبير والصغير "خاطيني، مايهمنيش الأمر، احفظ الميم تحفظك، ما سمعت، ما شفت، ما هدرت..." [2].

و أصبح حال الشعب بين المطرقة والسندان، مطرقة السلطة التي لا ترحم كل من اشتبهت في أمره، وسندان الجماعات المسلحة التي تقطع كل الرؤوس التي أينعت والتي لم تينع بغير حساب.

يضيف مكان المقهى كمكان لتقديم المشروبات المختلفة، جانبا سلبيا آخر يعكس خدمات مثل هذه المحلات، متمثلة في عدم تلبية رغبة الزبائن على أكمل وجه لانعدام النظافة وإتقان العمل، ولم يكن الوصف حياله منفردا على محل بذاته بقدر ما كان تعميما، فـ"لا المطاعم تقدم وجبات شهية ونظيفة، لا المقاهي تحسن تحضير القهوة والشاي، ولا المصانع تراقب ما يقدم في زجاجات الليموناد، تجد بداخل السائل الرتيلة

[1]- محمد ساري: الورم، ص 50.

[2]- المصدر السابق ، ص 51.

والقرلو وشعر الفئران وكريات الشمة عائمة..." [1]. سوء الخدمات وانعدام المراقبة الصحية هو ما أظهره هذا المقطع على لسان محمد يوسفي.

كما نجد كريم من جهة أخرى يعلق على ما تم تقديمه له من شاي " خاص غير اشربونا بول المعيز...شاي قديم، فاتر ومسكر أكثر من اللازم"[2]. فهو يفتقد لكل المواصفات المطلوبة مما ينفر الزبائن، ولكن لا مفر من ارتياد هذا المقهى المركزي، إن لم يكن الوحيد في وادي الرمان.

لقد وصف الكاتب المقهى والخدمات المقدمة فيه بالسيئة، كما وصف النادل بأنه ذو منظر يبعث على الاشمئزاز والتقزز،إذ كان في أغلب الأحيان يرتدي " مئزرا أبيض اللون،متسخا وملونا ببقع رمادية وبنية، ظاهرة بشكل مقرف"[3]

زيادة على ذلك، يقدم صفة أخرى تنفر من المكان وهي المتعلقة بالرائحة الكريهة المنبعثة من فتحة المرحاض المنسدة التي ما ينفك يذكرها المؤلف.فكانت ميزة لازمة حقق من خلالها الدقة الواقعية، وقد اشترك في هذه الرؤية شخصيات عديدة(كريم، فريد، يزيد...) كلها أجمعت على قذارة المقهى، ويمكن التمثيل لذلك بالنموذجين الآتيين:

1-"قذفت بنفسي داخل المرحاض، كدت أبلل سروالي، المكان متسّخ وكريه الرائحة، المزراب منسد وقطع الخراء تعوم في بركة ماء أصفر اللون، الهواء خانق لا يطاق"[4].

2-"أعمل أنا فريد زيتوني الشقي كل مساء قبل مغادرة المقهى على تسليك الفتحة المنسدة بالخراء، وسط الرائحة الكريهة التي تبعث على القيئ، كم قلت للمعلم: (أغلق ربها وهنينا ما لزبل تاع الناس)، ولكنه مصر على فتحها : (خير ما يفوحو الشارع)، يُجيب في كل مرة. يدخل الواحد فيهم المقهى، ويطلب القهوة قبل أن يجلس، يفور كالثور الباحث عن بقرة"[5].

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 59.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص 57.

[4]- المصدر السابق، ص 201.

[5]- المصدر نفسه، ص 237-238

يكشف الوصف لهذا المكان عن القذارة وعدم مبالاة الزبائن، فالمهم قضاء حاجاتهم. وما زاد في إثراء هذه الصورة وغناها استخدام اللهجة العامية بعنف ومرارة ، فتصريح فريد تَنِمُ عن كرهه للعمل في تسريح فتحة المرحاض يوميا، لذلك جاءت لهجته انعكاسا واضحا لطبيعة الإحساس بذلك المكان، شكلت عمقا خاصا به مما ولد لدينا "انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع"[1].

إلى جانب المقهى، نجد في موضع آخر، صالون الشاي، الكائن بسيدي بلعباس، استحضره بلقاسم عرقاوي لما كانت مساحة غرفته غير كافية لتغطية فعل قتله لارهابي تعرض لدوريتهم، فلجأ إلى ذكرياته مع "خيرة" –سلوا له– في ردهة شبه مظلمة من صالون "راي ديالنا" وهو بالطابق الأول الخاص بالعائلات كما كتب عليه.

و هنا لا يكتفي المؤلف بملامسته المكان من زاويته الطوبوغرافية، أو هيأته كاستذكار للحبيبة، بل يعمد إلى كشف أفعال مستترة تقع في مساحته، وما هو بالكشف الفاضح الموجود في بعض الروايات.

يترك المؤلف لشخصية بلقاسم، أحد رواد ذلك الصالون ، التعليق على الجناح الخاص بالعائلات، "هكذا كُتب على مدخل الصالة الأنيقة ،وهي في حقيقة الأمر وكر لعشاق سيدي بلعباس كان بالأحرى على صاحب الصالون أن يعلق لافتة بعبارة "ممنوع على العزّاب الرجال"، ولكن من له الجرأة الكافية لتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية، النفاق صفة غالبة على سلوكات الأفراد، هي قشرة سميكة تغطي الوجوه، وتزين الابتسامات يتظاهر الكل بالوقار، ولكن ما بداخل البير لو ينزع عنه الغطاء، لو يطفو على السطح لأظهر أشياء لا تخطر على البال إطلاقا"[2].

بالرغم من أن السارد ينقد هذا الوضع إلا أننا نجده منسجما معه، ويبدو المكان أليفا له، وهو بجانب خيرة يلامس خده خدها، مستمتعين بالأغاني حالمين في أجواء

[1]– سيزا قاسم : بناء الرواية، ص 182.

[2]– محمد ساري: الورم، ص 217.

شبقية[1]، مما يؤكد أنه من رواده هذه الأماكن ومن الذين يأمرون بالمعروف وينسون أنفسهم.

كل ذلك يوحي بهيمنة المكان على الشخصية، إذ فرض حضوره القوي عليها وكانت درجة الحضور من خلال الأجواء المحددة له كالظلام، الهدوء، الأغاني العاطفية، ملامسة الأجساد بعضها بعضا، انشغال كل فرد بصاحبته وما يليه وعدم الاكتراث بالآخرين، فالكل في فلك يسبحون، وما هو ممنوع في الخارج مسموح به داخل هذا المكان لانعدام أي رقيب وحسيب، وما خفي فيه كان أعظم بشهادة شاهد من أهله ورواده.

يبدو تأثير المكان فاعلا على الشخصيات، وإحساس الراوي (بلقاسم عرقاوي) جاء نتيجة وجوده ضمنه، وبذلك بدا المكان محددا لسلوكه ،إلى جانب آخر يعيد فريد زيتوني إلى ذهنه مظاهرات 05أكتوبر 1988، ذاكرا مقهى بزرالدة كان مكتظا بالزبائن الوافدين من القرى والمداشر بدافع الفضول والبطالة والتسكع :"اكتظ الشارع وامتلأت المقاهي، بحثنا عن طاولة للجلوس لنشرب قهوة "بريس" فلم نعثر ولو على نص كرسي، شربناها على الكونطوار واقفين وسط ازدحام الأجسام والصيحات المتعالية للزبائن القلقين المتحمسين، المتهورين، الذين ينتظرون شيئا مهولا سيحدث لا محالة في ذلك اليوم"[2].

إن ملامح المكان ظلت تسيطر وتزداد رسوخا في ذاكرة فريد وتميزت بالصلابة والثبات لما كانت تمثله تلك الأحداث بأماكنها وبالا عليه لا ينسى أبدا.

2-2-الأحيـــاء والشوارع:

تشكل الأحياء والشوارع في الرواية، مناطق انتقال وعبور لجماعة يزيد، إذ يتسللون إليها ليلا لتنفيذ هجماتهم على قرية وادي الرمان وما جاورها، ولأنها تنفتح مداخلها ومخارجها على مزارع التشينة، وأشجار الكالتوس والدلب... يسهل للجماعة الهروب والتوغل وسط الأشجار الكثيفة بكل سهولة وراحة.

إن الكاتب حين يقدم ذلك، كان يتوقف بعض الوقت أمام العناصر المشكلة للمكان، وكمثال على ذلك الشارع الذي يقع فيه منزل محمد يوسفي، فحينما كان كريم

---

[1]- ينظر: المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- المصدر السابق ، ص240.

متوجها إليه لجلبه بأية حيلة للجماعة التي تنتظره على جانب الشارع، وسط الأشجار تتحين الفرصة المناسبة للتدخل واقتياد الضحية للقتل.أوقف السارد الحدث وراح يصف الشارع "الشارع فارغ ومعتم،من هناك، على طرف الشارع، في المفترق، ينتصب مصباح عمومي ينبعث معه ضوء خافت لا يتعدى مداه أمتارا قليلة فقط بحيث يبقى الشارع في أغلبه غارقا في ظلمة شبه كلية، وبالأخص المنازل الأخيرة القريبة من مزرعة التشينة"[1].

عندما يحل الظلام على القرية يدرك سكانها مدى الخطورة المحدقة بهم. لذلك لا أحد يبرح منزله وتضحى الشوارع والأزقة فارغة إلا من جماعة يزيد أو (سلطة الليل) كما يطلقون عليها التي تدرك أنه لا أحد من الأمن يستطيع مواجهتهم ليلا، لذلك يمشون ويتجولون بكل حرية تامة.

الظلام والسكون الذي يبعث الخوف أهم الميزات الغالبة على شوارع وادي الرمان كما قدمها الكاتب "شوارع وادي الرمان غارقة في صمت مريب، موحش، وحدها بعض الكلاب الضالة، والقطط الجائعة، تحوم حول المزابل المهملة هنا وهناك قرب أبواب المنازل والعمارات فتبعج الأكياس النيلونية بأظافرها لتبعثر القمامات على الأرصفة والطرقات"[2].

إضافة إلى كون الكاتب يجعل المكان مرتبطا بتقديم الشخصيات في كل الحالات فإنه يسند الدور أحيانا للكلاب والقطط الضالة لتقديم الشوارع والأزقة، فهم أحد روادها الدائمين ليلا يكسرون رتابة الهدوء بنباحهم وموائهم، يبعثرون أكياس القمامات، وينثرون ما فيها من قاذورات على الأرصفة والطرقات، وبهذا" تبقى الأرصفة متسخة باستمرار، وعليها بقايا القاذورات المنزلية من قشور البطاطا والبصل والشينة والدلاع والبطيخ (حسب الفصول) والتي لا تغيب أبدا حتى أصبحت جزء من الديكور العام دون أن تلفت نظر أهل القرية، أما المير فإنه لا يرى القاذورات ولا تزعجه"[3].

---

[1]- المصدر نفسه: ص 175.

[2]- المصدر السابق: ص 91.

[3]- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

يرسم الكاتب في هذا المقطع الذي يكتفي فيه بتقديم الأوساخ وعرضها بطريقة دقيقة كديكور للمكان، أحياء وشوارع وادي الرمان، ولربما هو في ذلك يقدم صورة عامة لكثير من الشوارع الجزائرية بتفاصيلها وأجزائها ودقائقها، عبر تركيزه على مظهر القذارة فيها، وعدم مبالاة سكانها ومسؤوليها.

من بين الأحياء التي يذكرها الروائي "الحي الغربي" سمي بذلك لوقوعه بالجهة الغربية للقرية، وهو الحي الذي يسكنه كريم، وكان مسرحا للأحداث الدموية الأخيرة –كما جاء في الرواية –التي قامت بها جماعة يزيد حيث شهدت البيوت والأزقة قتل أحد الشيوخ بالرصاص، وذبح ابنه الصغير وأحد العساكر الذي أمر يزيد بتعليق رأسه على باب منزله. وقد ساعدهم في تحقيق مهماتهم والفرار بسرعة، طبيعة المكان حيث "المنازل متلاصقة والأزقة فارغة ومعتمة"[1] والأشجار والمزارع المجاورة التي تسللوا عبرها بمجرد سماعهم لطلقات نارية أنذرتهم بقدوم رجال الدرك.

على هذا النحو يجري تقديم أحياء وشوارع وادي الرمان.

2-3- المدينـــة:

ورد الحديث في الرواية عن أربع مدن: البليدة –بوفاريك –سيدي بلعباس –زرالدة، وحضورها في النص لم يأت متزامنا مع السرد في الحالات كلها، بل جاء استحضارا للماضي وتحسرا عليه.

ما ينبغي الإشارة إليه منذ البداية هو أن أبطال "ساري" جلهم أخذوا بسحر المدينة ،بشوارعها، وبناياتها الشامخة، بصخبها والحرية الموجودة فيها، فكانوا يقصدونها للتنزه والتسكع وقضاء الحاجات.

–يتكلم كريم مع محمد يوسفي متحسرا على الماضي الجميل"مسترجعا تلك السنوات الجميلة أين اكتشف فيها مدينة البليدة، وشوارعها النظيفة ومحلاتها الملونة المليئة بأمتع أنواع الألبسة والقماش حيث يأتيها الزوار من بعيد خاصة لتحضير جهاز العروس، مدينة الورود والفتيات الحسناوات"[2].

---

[1]– المصدر السابق ، ص 286.

[2]– المصدر نفسه ، ص51.

-"حظي ملعون... بعد مدينة سيدي بلعباس بشوارعها العريضة الطويلة، أنقل هذا القفار لا شوارع تتسكع فيها ولا مقاهي مريحة [...] آه على سيدي بلعباس، مدينة الرّاي والغزالات السمروات، والشوارع الشبيهة بالأتوروت حيث كان يحلو لي التسكع لساعات طوال، ما أجمل العباسيات وما أغراهن... خمريات رافعات الرأس والصدر بشموخ وكبرياء،في تحد ونداء، مبتسمات ومقهقهات في لامبالاة الأطفال غير مكترثات بالأنظار المليئة بالشبق تارة وبالازدراء تارة أخرى"[1].

ويضيف-"كنا متعودين على زيارة المدينة زرالدة بسبب وبدون سبب، نقضي فيها النهار متسكعين من شارع إلى شارع، من مقهى إلى مقهى، إلى أن يقترب الليل ويحين موعد مغادرتها"[2].

مدينة الورود كما يطلق عليها، البليدة هي المدينة التي أُعجب بها كريم، حينما درس سنوات الثانوية، يذكرها بنظافة شوارعها وبمحلاتها الفاخرة التي طالما كانت مقصدا للزوار وقصد اقتناء جهاز العرائس.

أما مدينة سيدي بلعباس فقد كانت موطن الحنين لبلقاسم، يرى فيها حبيبته خيرة، التي تركها مودعا منذ عام، أين كان آخر لقاء جمعهما.

تكلم عن المدينة وكله شغف بها، جعلها مكان تقاطب مع قرية وادي الرمان التي انتقل إليها،هذه القرية الخالية من كل معالم الراحة والترفيه، وحتى من النساء. يستعيد صورة مدينة سيدي بلعباس بشوارعها المملوءة بالحياة حيث الراحة والحرية والاستمتاع بملذات الحياة، وأكثر ما يحن إليه في هذه المدينة، النساء العباسيات اللواتي يملأن الشوارع بضحكاتهن العالية غير المباليات بأحد.

قدم ساري المدينة من خلال شوارعها ومحلاتها، لأنها الأكثر دلالة على طبيعة الأشخاص، فهم قادمون من القرى وأكثر ما يشد انتباههم: الشوارع النظيفة والواسعة، المحلات الفاخرة، التي تحتوي كل المثيرات البصرية طبيعية واصطناعية، في اتساق

---

[1]- المصدر نفسه: ص216.

[2]- المصدر السابق ، ص241.

جذاب تبعث على حياة مثيرة، فما وجدوه هنا منقطع الصلة عن القرية، ومفارق لعلاقتهم بمكانها حيث الروتين ورتابة الحياة.

تكشف هذه النصوص عن الأماكن المختلفة التي تقع داخل المدينة، والتي تؤسس فضاءها ،وأهم تلك الأماكن الشارع باعتباره مكان انتقال عام لا تتوقف فيه حركة المارة في ذهابهم وإيابهم إنه "مفتوح ومحصور في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه الذين تأتي إليه وتغادر منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي الآخرين، والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبه بالبيوت والحيطان والأسيجة والحواجز"[1].

تبدو شوارع المدن متشابهة دون استثناء، بلا أسماء طول وعرض فارغ، بنايات عالية محلات فاخرة مليئة بأنواع المنتجات المختلفة التي تشد الناظرين، مما يوحي بهيمنة المكان على الشخصيات وممارسته فعل الإغراء عليهم، فكانت طبيعة المكان تقدمها وجهات نظر هذه الشخصيات في أغلب الأحيان.

هذه النصوص تعالج طبيعة الأبطال المهووسة بالمدينة، وتعالج المدينة في شوارعها، مما أجبر الشخوص على التحرك في إطارها لا غير.

إلى جانب هذا جاء ذكر مدينة "بوفاريك" من قبل بلقاسم، ذكرها بمركزها الاقتصادي وأسواقها التي لا تنقطع الحركة بها، وبالجرائم والسرقات المتعددة، "بوفاريك مدينة كبيرة، وهي المحور الاقتصادي للمتيجة، يأتيها الناس من كل الأماكن المجاورة، زرت أسواقها مرارا، وكنت دائما أسمع أخبار السرقة والاعتداءات والإجرام"[2].

ينتقل بنا فريد زيتوني إلى مدينة زرالدة فيذكرها وهو نادم على ذهابه إليها، ذلك اليوم، يوم المظاهرات، يقدم كل مكون من شأنه أن ينبئ بحدوث أشياء "في ذلك اليوم، كانت مدينة زرالدة تشتعل نارا ودخانا [...] بعد طلوع الشمس بقليل اكتظ الشارع الرئيسي وامتلأت المقاهي [...] تجولنا عبر الأزقة القريبة من الشارع الرئيسي، أكثر المحلات

[1]- جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ص139.

[2]- محمد ساري: الورم، ص215.

مغلقة، فأما التجار الذين فتحوا، تركوا الستائر الحديدية نصف مغلقة وهم يقفون على عتبة الباب"[1].

تحولت المدينة من مصدر راحة وفضاء للمتعة إلى نقمة وكره بفعل ما أسفرت عليه الأحداث، فما كاد ينتهي ذلك اليوم، حتى بدأت الاعتقالات والمداهمات الليلية التي لا تبقي ولا تذر حولت المظاهرات المدينة إلى خراب ودمار. تجمهر الناس من كل صوب وحدب للمشاركة فيها، معظمهم جاء بدافع الفضول لا غير، تجمهروا في الشارع الرئيسي للمدينة، وكل الطرق الفرعية المؤدية إليه، الكل يترقب ماذا سيحصل في ذلك اليوم بدت الأمواج البشرية في مد وجزر، وهتافها وصياحها يتعالى وصوت الرصاص المنبعث من جهات متعددة. ما هي إلا لحظات حتى بدا الجو العام يعلوه دخان الحرائق المندلع في المحلات والمكاتب وسيارات الشرطة. رغم كون المكان مجازيا ينقله الكاتب من الواقع إلا أنه بدا مكانا مرئيا حقيقيا بحركته الكثيفة.

هكذا وظفت المدينة لتكون مركز الشرارة الأولى، التي تنطلق منها الأزمة حتى يكون صداها أوسع وأعمق.

أما المدينة في نص "البطاقة السحرية" فهي فضاء لتحقيق اللذة والمتعة، فضاء للحرية بعيدا عن القرية وتقاليدها، فيها بدأت اللقاءات الحميمية بين جمال وشفيقة بعد انتقالهما إلى الجامعة أين "عرفا متعة القبلة ولذة المداعبة الجسدية في الدهاليز المعتمة للبنايات الشامخة"[2].

في المدينة تغير نظام القيم عندهما، فلا رقيب ولا حسيب يذكرهما بذلك، تمثل المكان الجديد عندهما في معنى الحرية المطلقة الغائبة عن حياتهما، بل عن حياة القرية بأكملها "يسرحان طويلا راجلين عبر شوارع العاصمة المكتظة بالناس، مسرورين كطفلين صغيرين تمكنا من الإفلات من الرقابة الصارمة لأهل القرية وعاداتها المحافظة، فيطوفان شارعي ديدوش مراد والعربي بن مهيدي مرات عديدة"[3].

---

[1]- المصدر نفسه: ص240.

[2]- محمد ساري: البطاقة السحرية، ص77.

[3]- المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

يقضيان النهار طوله مع بعضهما دون أن تعكر انسجامهما عيون فضولية، منذ أن نجحا في شهادة البكالوريا والتحقا بالجامعة في العاصمة لدراسة الطب، لم يفترقا أبدا لا وقت الدراسة ولا بعدها، لا ينفصلان إلا في الليل، وفي ساعات متأخرة حينما يوصلها جمال إلى الحي الجامعي.

المدينة إذن في منطلق الحرية، وتحقيق الأحلام الدراسية والعاطفية، هكذا تصبح عند جمال وشفيقة، كما قدم عنهما في الرواية، في حين لا يذكر أي شغف لهما بالمظاهر التي توحي بالتطور والترف للمكان.

فضاء المدينة كان معظمه مثيرات شكلت معا روح المكان ،وعمقه المتحقق في الأثر الذي تركه في الشخصيات.

2-4 - المسجـد:

هذا المكان ليس عنصرا بارزا في الرواية، وطبيعته تفرض أنه مكان للعبادة، ولأنه كذلك، فهو لا يثير الشبهات، فحدث أن اختاره "بوشاقور" مرتين للقاء كريم على عجل، لإيصال رسالة شفهية له من يزيد، ومع ذلك كان يأخذ كامل حذره وهو بداخله ويشدد كثيرا على رؤيته للمكان "كان بوشاقور يلقي نظرات خاطفة حوله، تكلم بصوت خفيض، أقرب إلى الهمس"[1]. وكأن المسجد هنا لا يقدم حقيقته الكاملة، المتمثلة في الامن الذي افتقده المصلون وحتى بوشاقور.

إن المكان ظل ثابتا، بينما المتغير هو الظروف التي أعطته منظورا آخر جديدا وطارئا لجدة الظروف، منحته قيمة سلبية (المسجد = اللاأمن).

و الحال أن واقع الظروف الأمنية غير المستقرة في القرية، اذ بات لا أحد يأمن جنب الآخر، جعلت "هجرة الأماكن العمومية مثل المقاهي والمساجد والأسواق والتخندق في البيت هو الأنسب، خبّي روحك تسلك"[2].

وفي بعض الأحيان ينفي كريم صفة العبادة عنه إذ يقول :"لم يعد المسجد مكانا للعبادة بل أضحى جلسة للمناوشات الحزبية والنقاشات البيزنطية العقيمة حول مسائل

[1]- محمد ساري، الورم، ص 167.

[2]- المصدر نفسه: ص 51.

بدت لعامة المصلين غريبة عجيبة لا تقدم ولا تؤخر في شئ"[1]. ولكن سرعان ما يعود المصلون إلى سابق عهدهم متسربليين بالخوف والحذر، مناشدين الأمن والأمان.

ما ورد عن المسجد من الناحية الهندسية الشكلية، أنه بباب خشبي عريض مما يسمح بدخول المصلين دون ازدحام، إضافة إلى باحة المصلى التي تحتوي على بعض الرفوف بها مصاحف للقراءة. إضافة إلى قاعة للوضوء عليها علب حديدية صدئة" التي احتوت على طماطم أو مربى قبل أن تحول إلى إناء للوضوء، وبقرب براميل بلاستيكية وحديدية، تناثرت على الأرض مجموعة كبيرة من مثل هذه العلب إلى جانب طاسات بلاستيكية متعددة الألوان"[2].

هذه الأوصاف العامة التي أوردها الكاتب، هي سمات مشتركة بين معظم المساجد. تقدم مدلولا على أنها أماكن لأداء فريضة الصلاة وقراءة ما يتيسر من القرآن..

و ينفرد المسجد بخصوصية ألزمته بها الجماعات المسلحة دون غيرها من الأمكنة الأخرى، إذ أصبح أنسب جدارية لهم لإلصاق نشرياتهم المحتواة تعليمات للسكان بمعدل واحدة في الأسبوع. وكونه موقعا للتجمع وقت الدخول للصلاة والخروج منها، اختارته جماعة يزيد حتى يمكن لأكبر عدد من المصلين الاطلاع على بنودها والتي من بينها:

1- يفرض الحجاب على كل النساء وعلى كل الفتيات اللائي يتجاوز عمرهن العشر سنوات.

2- غلق كل الحمامات ومحلات الحلاقة النسائية.

3- غلق كل الحانات ومحلات بيع الخمور.

4- تحطيم كل الهوائيات المقعرة (البرابول).

5- منع التدخين وبيع التبغ.

6- منع قراءة الجرائد وبيعها"[3].

---

[1]- المصدر نفسه: ص 11.

[2]- المصدر السابق: ص 167.

[3]- المصدر نفسه: ص 161.

و عند كل ملصقة يتزاحم الناس ويتدافعون مشرئبة أعناقهم لرؤية ما كتب. وهكذا أصبح المسجد نقطة استقطاب تستهوي السكان للإطلاع على ما حللته الجماعة وما حرمته للسير بكل التعليمات وبحذافيرها قدما إلى التطبيق، فإن كانت البنود تسر ناظريها ، يعلنون تأييدهم صراحة، وإن كانت غير ذلك يغادرون المكان غاضبين متمتمين بعبارات مبهمة تنم عن سخطهم وعدم رضاهم وخاصة التجار منهم.

2- 5- البلديـــة:

لم يقدم الكاتب هذه المؤسسة كإدارة لخدمة مصالح الشعب، بل كان حضورها خاضعا للموضوع الرئيس للرواية، ولا تحيد عن هذا الباب.

ظهرت البلدية لأول مرة في السرد الاستذكاري من قبل كريم، عندما جاء المير الجديد بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ في الانتخابات. أراد إرساء قواعد جديدة نابعة من الدين ،وأول ما فعله هو تغيير اللافتة القديمة الموجودة على مقر البلدية (من الشعب وإلى الشعب)، إذ اعتبرت من مخلفات المرحلة الاشتراكية الملحدة، واستبدلت بأخرى، كتب عليها (البلدية الإسلامية). إضافة إلى تغيير الطلاء الأحمر إلى اللون الأخضر. وهذا ما لم يرض رجال الدرك، ودخلوا في مشاداة لتغيير الشعار الذي غير خمس مرات بالتناوب حتى المرة السادسة أين وقعت مشاداة عنيفة أدخلتهم في معركة حقيقية سقطت فيها أرواح من الطرفين، خيل للجماعة أنهم يقودون معركة من معارك الفتوحات الإسلامية كبدر وأحد.

هكذا، بات مكان البلدية نقطة نزاع بين الطرفين، كونه تابعا للدولة ومن يسيطر عليه هو المسيطر على زمام الأمر، وهذا ما لم يسمح به كل طرف لآخر.

بعد دخول وادي الرمان في دوامة من العنف، تعرضت البلدية إلى هجوم من قبل جماعة يزيد ،حيث قاموا بحرق كل السيارات الموجودة في الحظيرة، دخلوا عبر رواق قاصدين مكتب المير الذي أولاه الكاتب عناية بعرض صورة له ولمكوناته "كان المكتب

واسعا يحوي فوتايات جلدية بنية اللون، ومكتبة عريضة، امتدت عبر طول جدار من جهة اليمين، معبأة بحافظات أوراق كرتونية، وبعض الكتب والمطبوعات الإدارية"[1].

كان يزيد يسخر من هذه الأبهة والترف للمكتب، تنم عن رؤية ذاتية للمكان، مناوئة له ولكل مؤسسة حكومية تابعة للدولة حتى إنه تقمص دور المير مترنحا على كرسيه رافعا رأسه في كبرياء وشموخ على هيئة المسؤولين المتنكرين للوعود التي قطعوها على أنفسهم أمام الشعب.

علق أبو سعد، وهو يرمي بثقله على الكرسي المريح للمير قائلا :"كم هو مريح الكرسي... من المفروض أن يحتل هذا المكان أحد الأخوة الذين انتخبهم الشعب"[2].

كل غضب الجماعة الإسلامية منصب على هذه المؤسسات، ومن يعمل فيها يعتبرونه خائنا لا يخدم إلا سلطة الطاغوت، أما خدمة الشعب فهي ذريعة يتسلقون عليها لبلوغ الكرسي.لم تغادر جماعة يزيد المكان إلا بعد أن أضرمت النار في كل أجزاء البلدية.

يحاول الكاتب تقديم مظهر خارجي آخر للبلدية، يعمق ما آل إليه المكان بعد مدة من الهجوم على لسان بلقاسم عرقاوي "نمشي بمحاذاة الساحة العمومية، المقابلة لدار البلدية المغلقة منذ الحريق المهول في تلك الليلة التي أمطرونا عندها بوابل من الرصاص، ما زالت الجدران مفحمة والسقف منهار نصفه. مما أعطى للبناية في هذا الوقت الفاصل بين النهار والليل رؤية قيامية كأنها ديكور لفيلم من أفلام الرعب. هياكل السيارات المحروقة الصدئة تقبع هناك في المستودع الذي تحول إلى مقبرة للخردة الحديدية، غادر الموظفون البناية وتركوها عرضة للجرذان والاختلاس"[3].

إن هذا النص يمدنا بمشهد سينمائي، شبهه بلقاسم بأفلام الرعب، حيث اتخذت فيه المكونات المكانية بعدا آخر وهي مكونات جديدة الحضور طرأت على المكان بفعل الهجوم. كهياكل السيارات المحترقة والصدئة والجدران المنهارة والمتفحمة. كل هذا أعطى

---

[1]– المصدر السابق: ص 83.

[2]– المصدر السابق: الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه: ص 222.

مظهرا دراميا زاده غروب الشمس في إعطاء بعد قاتم وجامد له انعدمت فيه روح المكان، حتى الشخصيات التي تعطيه نبضا، فارقته نهائيا فأضحى عرضة للسلب والنهب.

كل هذا، جعل بلقاسم يقدم المكان عبر تركيزه على الزاوية التي خلفها الحريق بفعل مروره بمحاذاة البلدية، لشدة رؤيته الدمّار الهائل الذي حلّ بالمكان.

2 -6 - مقـر الدرك:

يحوز مقر الدرك على مساحة من النص، وهو يشكل فضاء تسلب فيه حرية الإنسان مثله مثل السجن، تمثل عناصره قوة وسلطة يهابها السكان.

يقع المقر في الطابق السفلي من "العمارة التي تأوي زمرة الدركيين، وعائلاتهم على طرف القرية، عبر الطريق المؤدي إلى سيدي موسى"[1].

عُني المؤلف بالجانب الطوبوغرافي الداخلي للمقر أيما عناية، فالوصف ترجم الوضعية المزرية لقاعة المقر وأثاثها"، القاعة واسعة تستخدم للعمل ولاستقبال المواطنين، أثاثها قديم ويظهر عليه التآكل، طاولة كبيرة محاطة بكراسي، خزانتان بأبواب وخزانة بأدراج باستثناء الطاولة، كان بقية الأثاث من الحديد، بذلك اللون الرمادي القاتم الذي يزيد الغرفة عتمة ووقارا، غزا الصدأ أماكن كثيرة، خاصة في الزوايا [...] الجدران أيضا كانت مصقولة وتظهر بها بقع سوداء"[2].

يقدم الراوي وصفا مرئيا، قائما على الرؤية البصرية للأثاث ووضعيته، دون أن يبدي أي تعليق عليه، حتى المكتب الذي تدون عليه التقارير والشكاوي، مهمل لم تمتد إليه يد التنظيف والتنظيم، فتبدو علاقة الإنسان بهذا المكان علاقة لا مبالاة وإهمال.

و على هذا المكتب "تتبعثر أشياء متنوعة لتغطي المساحة بأكملها: رزم أوراق، أدوات كتابة، رزنامة، الهاتف، منفضتان بلاستيكيتان، مجموعة من الأظرفة المفتوحة، فتات

[1]- المصدر السابق : ص 91.

[2]- المصدر نفسه: ص 106.

خبز وحلويات، علبة خبز متبل مستهلك نصفها، ترمس قهوة وأشياء أخرى غير واضحة المعالم ضائعة وسط هذا الركام"[1].

يحاول الكاتب في كل مرة أن يقف على كل جزء مرُتبط بهذا المكان ووقوفه كان تصويريا دقيقا له، مما يترك انطباعا لدى القارئ بفوضى المكان وعدم مبالاة أصحابه به مما يبعث على النفور منه، حتى من قبلهم.

"عند وصوله أول مرة اندهش بلقاسم عرقاوي من الفوضى العارمة، ومظهر الأثاث الذي تنفر منه حتى المزبلة مثلما قال موح لكحل في اليوم الموالي حينما أبدى بلقاسم امتعاضه من وضعية المكتب"[2].

في النص إشارات أخرى للمكان، فالقاعة مخصصة للمداومة، تدار فيها كل شكاوى المواطنين وخلافاتهم، يتردد عليها "بن سعيد" للسؤال عن ابنه المعتقل إثر العثور على سيارته المسروقة مرمية بعد أن نفذت بها جماعة يزيد الهجوم على البلدية ومقر الدرك، وقد راحت ضحيته سليمة أخت زوجة رابح بن سالم، يتردد يوميا مترجيا ومتوسلا للإفراج عن ابنه لكن لا يزيدهم ذلك إلا تهديدا ووعيدا.

في هذه القاعة يأتي كريم يوميا على الساعة العاشرة لإثبات تواجده بالمنطقة، وفي كل مرة يتعرض للشتائم والإهانات التي لم يسلم منها أحد من المواطنين للاشتباه في تعاونهم مع جماعة يزيد، هم أيضا أضحوا خائفين من السكان، بعد الاغتيالات العديدة التي تعرض لها رجال الأمن على أيدي المدنيين وحتى الأقارب أضحوا لا يبرحون المقر وإن خرجوا يجرجرون جماعيا تنفيذا للإجراءات الوقائية، يخاطبهم رئيس المفرزة" أحرسوا أنفسكم ولا تثقوا في أحد من المدنيين كلهم مشبوهون... أخرجوا جماعيا وحينما يريد أحدهم أن يشتري شيئا على الآخرين أن يتكفلوا بحراسته ومراقبة المكان"[3].

كما أنهم مجبرون أيضا على امتهان هذه المهنة من أجل لقمة العيش، ولو سمحت لهم الفرصة أن يكونوا إرهابيين لكانوا كذلك، وهذا كما تمتم بلقاسم محدثا نفسه.

---

[1]- المصدر نفسه: ص 106-107.

[2]- المصدر السابق: ص 106.

[3]- المصدر نفسه : ص 215.

و حين ذبح محمد يوسفي شهد المقر زيارات مكثفة لضباط في الجيش . أصبح كأنه خلية نحل.

وبصفة عامة فإن هذا المقر لا يعدو أن يكون فضاء لأبشع أنواع الترهيب والتعذيب.

2- 7- المقبـرة:

حضور المقبرة هو حضور للموت الذي يخيم على القرية وعلى النص بأكمله. ومع ذلك وردت ثلاث مرات لا غير، ووروردها كان محتشما للغاية وكأن الكاتب لا يعلم شيئا مثل سكان القرية الممنوعين من حضور أية جنازة صاحبها مقتول وذلك بفعل التهديدات التي يتعرض لها السكان من قبل الدرك أو الجماعات الإرهابية. مخافة أن تتحول الجنازة إلى تنديد وفوضى تنقلب على أحد الطرفين.

في المرة الأولى كان ذكرها عن طريق الاسترجاع، حين وقعت مشاداة بالبلدية بين المير الجديد ورجال الدرك وراح ضحيتها أرواح من الطرفين "كانت جنازة الإسلاميين مهيبة امتلأت المقبرة بمناضلي الحزب"[1].

ما عدا هذه الإشارة الوصفية لامتلاء المقبرة لم يزد الكاتب عن ذلك شيئا والمرة الثانية كانت عندما قتل محمد يوسفي، وهي أول مرة تشهد فيها القرية عملا من هذا النوع، ثم أصبح فيما بعد لا يثير الغرابة، وزعت الجماعة مناشير تمنع السكان من حضور الجنازة، ما جعلها تقتصر على الوفود الرسمية من وزير وصحافة وبعض الأحزاب السياسية وشيوخ القرية، الذين أكثر ما شدهم النسوة القادمات من العاصمة إلى المقبرة بلا حجاب ولا خمار، "لم يتعود سكان وادي الرمان على مشاركة النساء في مراسيم الدفن منذ طفولتهم الأولى [...] أبدى بعض شيوخ القرية امتعاضهم من وجود الزائرات الغريبات وسط المشيعين، إنه تحد سافر للتقاليد والدين"[2].

---

[1]- المصدر السابق: ص 40.

[2]- المصدر نفسه: ص 189.

و المرة الأخيرة ذكرت حين قُتل فريد زيتوني، ودفنه حارس المقبرة، بعد أن طلب منه رجال الدرك وقت غروب الشمس حفر القبر وفي الصباح الباكر أتوا بالجثة ولم يغادروا إلا بعد أن تأكدوا من دفنها" وبعد يومين من ذلك جاؤوا وأخبروه بأن يذهب الحارس المقبرة هناك سيجد جثة ابنه في مكان الجثة، أخذه الحارس إلى قبر ما زال ترابه مبللا ، وأخبره بأن ابنه مدفون في ذلك القبر"[1].

يحاول الكاتب عبر المقبرة أن يقدم شهادة عن فضاء القرية الجنائزي، الذي تنتهك فيه حرمات الأموات والأحياء.

2 – 8 – المـاخـور:

لم يكن له أي تأثير في بنية النص، فهو لم يشهد أحداثا متزامنة مع حاضر السرد على الإطلاق، وحضوره كان على لسان رابح بن سالم حين استعاد ماضي شبابه في الجلفة.

لم يقدم الكاتب للماخور أية صورة طوبوغرافية خارجية أو داخلية، جل رواده من الدرك الذين لا يأبهون للأمور الدينية، وهم من أناروا لرابح بن سالم هذا الدرب حتى "أصبح من الزبائن المعروفين، ليس في ماخور الجلفة بل وفي ماخور كل مدينة انتقل إليها"[2].

كان في أول مرة تطأ قدمه هذا المكان خجولا لا يتعدى عمره تسعة عشر عاما حينما غفا من سكرة الخمر "لم يصدق عينيه، كان نائما في سرير واسع وامرأة نصف عارية بجانبه [...] خُيل إليه أنه في حلم جميل"[3].

ما عدا هذا الحديث المقتضب لم يسهب الكاتب في الحديث عن الماخور أو الأمور الجنسية، كما هي عليه عند رشيد بوجدرة – الطاهر وطار، واسيني الأعرج.

3 – الفضاء المكاني المغلـق:

3–1 – السجـن:

---

[1]– المصدر نفسه: ص 275.

[2]– المصدر السابق: ص 111.

[3]– المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

يشكل السجن مكان انتقال من عالم الحرية الخارجي إلى عالم الإقامة الداخلي الإجباري، يتميز بالانغلاق وتقييد حرية وحركة نزلائه، ما ألزمه أن يكون مكانا معاديا يخلق ضغوطات نفسية وعذاب وإهانة وإذلال وعزلة... وضمن هذا السياق كله جاء وصف المكان الذي يشكله السجن في رواية "الورم"، وفي ظله يتحقق مفهومه، ولئن كان في أغلب الأحيان خاليا من العناصر المكانية الملموسة التي استغنى عنها الكاتب وإذا مرّ بها فتكون في سياق سرد الأحداث لا غير، وحيال ذلك عمد إلى إبراز المكان مليئا بالدلالات الذهنية المتعددة والعميقة.

باستثناء ما ذكره الروائي حول سجن فريد، لا نعثر له أبدا في هذه الرواية عن ذكر للسجن كمكان، غير أنه اختصر إلى أقصى حد كل مكون له، تاركا للسارد (فريد) تشكيله وتحديده، يتذكر ما لحق به قائلا:"عادوا إلي بعد مدة وأنزلوني عبر سلالم مظلمة ثم أدخلوني قبوا باردا ورطبا، ورموني بقوة على البلاط الإسمنتي الخشن مثلما ترمى شكارة بطاطا، وهناك مارسوا على جسمي وروحي تعذيبا وحشيا كأنني لا أنتمي إلى فصيلة الآدميين"[1].

يوقفنا السارد هنا عند صورة المكان، وهي صورة وصفية عابرة متداخلة مع سرد الحدث، مما يعبّر عن قصور هذه التقنية في إيراد الشكل الملموس للسجن، ومن جهة أخرى عدم اكتراث المؤلف به وتركيزه على الصورة الدالة عليه أكثر، مما جعله يشدد على رؤية البطل لمكان السجن في ضوء عدد من المتغيرات الحاصلة، وفرض صيغ جديدة له مرتبطة بتجربة فريد "سرعان ما تشكل وتؤسس تكوينا خاصا للمكان يختلف عمّ حمله عنه في البدء، إذ اعتبر اعتقاله مجرد روتين عادي وبسيط، ولكن سرعان ما أحجم عن فكرته المسبقة ليخلق المشهد صورة جديدة لعلاقة البطل بمكان السجن الحقيقي الذي بدا فيه فريد مهزوما منكسرا لشدة ما تعرض له من عذاب لا إنساني ساهمت صورته وبشكل كبير في تأطير مفهوم السجن، وها هو ذا يلخص ليلة مبيته الأولى بالسجن"هي أطول

[1]- المصدر السابق: ص 244.

ليلة من ليالي عمري، لا أظن بأني سأعيش ليلة أخرى شبيهة بها ستبقى لاصقة بذاكرتي تؤجج حقدي وتملأني كراهية وتوسوس لي بأن أنتقم لنفسي أبشع انتقام"[1].

ليس هناك في الحقيقة ماهو أشد تعبيرا وتأكيدا على الصورة الدلالية التي يحملها مكان السجن المقترن بالتعذيب، مما عبّر به فريد، فالإشارات التي أردفها زادت من وحشية وقساوة المكان، كما عززت من أهمية إدراكه.

و نحن نقف على صورة سجن فريد وتعذيبه نلاحظ خضوعها لأفكار مرجعية مشكلة سابقا من صور السجون عامة، وعما قدمه الكاتب في روايته الأولى "على جبال الظهرة " خاصة، إذ نعثر على امتداد لوصف السجن وما يحمله من دلالات، يذكر عبد القادر أنه كان "ينام عشرة سجناء في كل غرفة على الأرض الباردة بدون أسرة، أعطي لكل سجين حرام للفراش والغطاء، أرض الغرفة مغطاة بالإسمنت تتخلله حفر صغيرة أحدثتها قطرات المطر النازلة من السقف..." [2]. في الحالتين لا تخرج صورة المكان عن الضيق والبرودة... كما أن أساليب تعذيب فريد هي ذاتها في تعذيب عبد القادر وإن كانت الأخيرة أقّل وحشية.

لم يكن السجن بالنسبة للكاتب مجرد مؤسسة عقابية عابرة، بقدر ما كان إهانة للكرامة الإنسانية تحت سلطة وطنية تمثلها حالة "فريد" في "الورم" ورمزا وطنيا ورجولة في عهد الاستعمار تمثلها حالة "عبد القادر" في "على جبال الظهرة" وهو في ذلك يعقد مقارنة بين مكان السجن وصور التعذيب في الرواتين، كانت أكبر إهانة تعرض لها عبد القادر كما يقول: "بصق على وجهي ذلك العسكري العملاق... أشعر بها أكثر من كل العذاب الذي ذقته كأني مزبلة..." [3]. وهي لا تقارن بما تعرض له فريد حينما كان السجان جزائريا وتهمته سرقة خمس ساعات إلكترونية، كان عذابه أشد وأنكل حين أهين في شرفه وموروس عليه اللواط الطبيعي والاصطناعي كل ذلك كان أكثر قهرا من افتقاده حريته.

---

[1]- المصدر نفسه: ص 247.

[2]- محمد ساري: على جبال الظهرة، ص18.

[3]- المصدر نفسه: ص 37.

يقول:"شعرت بالذل والمهانة والعجز، امتلأت عيناي بالدموع احتقرت نفسي حولت إلى حيوان بلا اسم، بكيت كطفل صغير فقد أمه، شعرت بعزلة قاتلة أين عائلتي؟ أين الناس الطيبين؟ أين الله؟ لماذا تركني وحيدا عرضة لوحشية بلا اسم؟ هل أنا في مملكة الله أم عند الشيطان، ماذا بقي لي بعد أن أهنت في عرضي"[1].

إن اللغة المعتمدة من لدن السارد عبرت بعمق عن الإحساس بالمهانة والذّل، ما أضفى الطابع الدرامي على المكان، مما يؤكد توفيق الكاتب وإلى حد بعيد في رسم صور وأشكال التعذيب والاضطهاد التي تعرض لها فريد، ولا يكاد القارئ يطلع على الرواية ويمر بهذا المشهد، حتى يتوقف مليًّا عنده بل ويعيده أكثر من مرة وبتفاعل عميق.

أبرز الرموز المقترنة بالسجن باعتباره مكاناً محدودًا ضيقا، وهو الظلام الذي يحجب النور وكل معنى لحركية الحياة، يجسده لسان حال فريد "كان المكان مظلمًا بذلك السواد الكلي الذي لا يسمح برؤية شيء على الإطلاق، فتحت عيني على اتساعها محاولا اختراق الظلمة، ولكنني لم أتمكن من لمح بصيص نور"[2].إن الظلام وما يحمله من دلالات الخوف والرهبة التي يفرضها السجان يساهم في التثبيط من عزيمة وقوة السٌجين،فتخور كل قواه ويذعن لسجّانه ويستسلم له، ويصبح المكان بهذا "عبارة عن بؤرة للكثافة والعتمة وفقدان اليقين"[3] في كل شيء، وقد لعب دورًا كبيرًا في عزلة فريد وخوفه على فقدان بصره حتى أنه فكر في الصراخ والاستغاثة إلا أنه أحجم عن ذلك مخافة عودة الجلادين لتعذيبه، فاستسلم للظلمة ورضي بها وصارت له ملاذًا وأمنًا بعد ما كانت موضوع خوف وفزع مكونة بذلك ثنائية (خوف/أمان)، وتتداخل هذه الثنائية، ويتحول النقيض إلى نقيضه.

إن السجن في جميع الحالات يحمل معنى معاديا للمكان يعبر عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل. إلا أن هذا المعنى أكثر ما يتطابق على حالة فريد إذا قورن بسجن كريم. المدرج ضمن الأماكن المغلقة بالرغم من انفتاحه باعتبار أن السجن يُقْتَرَنُ

---

[1]–محمد ساري: الورم، ص247.

[2]– حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، ص68.

[3]– سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 77.

بالمكان المغلق. إن سجن فريد كما ذكر من قبل، نختصره في: الإهانة – العزلة الظلمة– الضيق.... في حين نجد كريم المسجون لأسباب سياسية في إقامة جماعية منفتحة على الهواء يضم خيامًا متناثرة على مساحة رملية محددة ، وأكثر ما يؤرق فيه الحرارة الشديدة التي تصل أحيانا إلى أربعين درجة. وفي ظل الإقامة الجماعية أضحى السجن "فرصة للاتصال والاحتكاك واستكمال التجربة النضالية"[1] لدى الكثير من النزلاء. وهنا أعطى الكاتب للسجن بعدًا آخر جعل المساجين يلتقون بأشخاص قيادية مما جعلهم يتسابقون"في خدمة الأمراء والتقرب منهم والجلوس قربهم أثناء الصلاة وحلقات الدروس "[2] . فكان مكان السجن فرصة لا تعوض أتاحت للمسجونين التعرف إلى بعضهم أثناء إلقاء الدروس الدينية وإصدار الفتاوى، ومما زاد في منحه امتدادًا آخر على غير ما كان عليه سجن فريد، هو أن السجان هنا، لم يكن حضوره استفزازيا على المساجين"خاصة أن اعتقالهم للأسباب سياسية جعل بعضهم يتعاطف معهم" [3] وإلى حد كبير ، وكان الأمراء منهم يتمتعون بامتيازات خاصة.

ويمكن توضيح المفارقة الموجودة بين سجن فريد وسجن كريم في الجدول الآتي.

جدول رقم(1): المقارنة بين سجن فريد وسجن كريم.

سجن فريد	سجن كريم
– فريد مسجون لسرقته خمس ساعات إلكترونية. – مكان السجن محدد بالضيق. – سجن انفرادي. – التعذيب. – يفتقر للأدنى الشروط. – الظلمة الحالكة.	– كريم مسجون لأسباب سياسية. – مكان السجن محدد بالاتساع. – سجن جماعي. – نوع من التعاطف. – يتمتع ببعض الأمور. – الشمس.

[1]– حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي، ص62.

[2]– محمد ساري: الورم، ص 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 20.

نلاحظ من خلال الجدول أن الكاتب حمُل معنى السجن مفارقة، فمن جهة هو عزلة وتعذيب ومن جهة أخرى هو لقاء حميمي بين المساجين.

باستثناء هذين الموضعين، لم يتطرق الكاتب إلى مكان السجن قط، وكل منها كان حضوره عن طريق تذكر أحداث سابقة على أحداث الرُواية الأساسية، وأهم ما استرعى انتباهنا في كل هذا، هو أن الروائي يلجأ إلى خلق بؤر ضغط من مكان السجن جعلها تؤدي إلى تكثيف شعور السجين بالعزلة والمرارة. وضمن هذه التحديدات جرت تغطية مكان السجن.

3-2 - البيـت

البيت هو مكان الراحة والدفء، والأمان، والأنس"إنه كما قيل مرارًا، كوننا الأول"[1]هو مهد ذكريات الطفولة والصبا، والحضن الذي لا ينضب أبدًا.

هو الذي مر به كريم في أحد مهماته مع يزيد، بعد طول غياب ظانًا أن قلبه قسا وخلا من أي عاطفة سوى من الكره، والحقد، والقتل الذي تعلمه مع الجماعة، لكن مافتىء يطلعنا،"عدنا إلى ديارنا، أشعر بخفقات خفيفة أرعشت جسمي وزادته حرارة، لم أعد إلى البيت منذ تلك الليلة التي قضينا فيها على الصحفي"[2]

-"مررت أمام بابنا، شعرت بوخز في القلب، بعد غياب طويل أعود إلى المنزل العائلي عليَّ أن أكون قويا وصلبا كصخر الغرانيت. عليَّ بمحو العواطف والوساوس من ذهني الآن لا شيء سيهزني سأفرغ ذاكراتي لا أعرف أحدًا، ولا أشفق على أحد...

دقائق قليلة ووجدت نفسي قرب باب دارنا...دوران عاصف من الأفكار ضبب ذهني حاصرتني رغبة عارمة في رؤية أمي..." [3].

توظيف المكان هنا وجعل الكاتب كريم يمر أمام بيته يظهر عمق الحس العاطفي الفطري بالمكان (المنشأ)، ففعل تواجد البطل به ولّد عنده شعور بطغيان المكان عليه،

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 36.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 286.

[3]- المصدر نفسه، ص 288.

لأنه يشكل محور الارتباط بالعائلة التي افتقدها طويلا، فمكان البيت يمثل ماضيا للبطل، لذلك شكل عنصر ضغط لديه بمجرد مروره بالديار أفاض عنده الحب والحنين وأعاد له الذكريات بعد أن قسا قلبه وغادره اضطرارا.

إن المكان يظهر الحالة النفسية ويساهم في الكشف عن الانفعال والتأثر الذي يطرأ على الشخصية، فقد أكد مرور كريم ببيته "على العلاقة الجذورية التي تربط المكان بالشخصية وجعل هذه المكون الروائي (المكان) يبدو كما لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر"[1].

توظيف الكاتب للبيت لم يحمل الكثير، إذ تجري معظم الأحداث في الأماكن المفتوحة وما ذكره الكاتب كان لاقتفاء أثر الشخصية لا غير.

حمل البيت في البداية سكينة وراحة لكريم، ففيه يحاول أن ينسى طلب يزيد له، مطلقا العنان لمخيلته كي يستحضر ذكرياته مع جميلة، ومخططاته لخطبتها ولقاءها، فيغدو في جنة النعيم لا يكدر صفوه أحد. وهو يتخيل نظراتها وابتساماتها في شوق تنتظره، ولكن سرعان ما "يعيده شخير إخوته النائمين في نفس الغرفة إلى أرقه: ينام اثنان على الأرض فوق أفرشة إسفنجية بينما انزوى علي في الجهة المقابلة فوق سرير خشبي"[2].

بعد أن سرح كريم في أحلام اليقظة، يوقظه شخير إخوته، مما يوحي أن الغرفة ليست له بمفرده، مما استلزم انعداما لحريته في ظل تواجد الإخوة معه، حتى إنه أطفأ ضوء الغرفة بعد أن كان قد أشعله حين تذكر إخوته النيام، افتقاره لغرفة خاصة به أمر يعيق حريته، ويمنعه من التفكير بعيدا عن أعين الأسرة ورقابتها،حتى وهم نيام ، فللمكان الخاص وقع آخر، وحرية بعيدا عن تأثيرات الجوانب الخارجية التي يحدثها المكان الجماعي والعام.

---

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص31.

[2]- محمد ساري: الورم، ص 29.

في هذا النص أيضا، يطلعنا السارد على وضع هذه الأسرة، إذ تغدو الغرفة الواحدة فيه تجمعا لكل الذكور، مما يعطي دلالة خاصة في النص لمكان البيت المتمثل في الضيق وقلة الغرف بشكل يسمح بأن يتوزع عليها الأفراد للشعور بالراحة ولو بقدر.

كما أن استحواذ كريم ومحمد على الأسرة الخشبية بصفتهما الأكبر سنا، في حين ينام الصغار على الأرض، يقدم دلالة اجتماعية أخرى داخل الأسرة الواحدة وهي تبجيل من هم أكبر سنا على الأصغر سنا في أمور عديدة.

كما أن خلو المكان من أي أثاث يوقفنا عاجزين عن إعطاء دلالة له، إذ أن الأثاث له من الأهمية ما يعطي قيمة وحكما على المكان وأصحابه، لكن هذا الجانب غيب إلى حد بعيد، بل انعدم، وربما مرد ذلك إلى اهتمام الكاتب بالموضوع على حساب الجانب الفني والشكلي للرواية، ما جعله لا يأبه لذكره إلا ما علق بالحدث أو بالشخصيات فيأتي ذكره لضرورة سردية كان لزاما على الكاتب ذكرها.

الكاتب يقتفي خطوات الشخصية، فمجرد دخول كريم الغرفة، انتبه إلى المسدس الذي يحمله علي . "ألقى نظرة خاطفة إلى الرفّ الجداري المثبت فوق سريره والذي يحتوي على مجموعة كتب وكراريس مدرسية هناك خلف مجلدات سيد قطب "تحت ظلال القرآن" قد أخفى المسدس"[1].

إن ذكر الرفّ هنا مقترن باكتشاف علي لمخبأ المسدس، ولو أراد الكاتب ذكره لكان ذلك في البداية عندما جاء به كريم من عند يزيد لقتل محمد يوسفي والخوف يملأه من كل ناحية ولا يجد أين يخفيه.

إن المؤلف وهو يعرض مكونات الرفّ من خلال تنظيمها ضمن المكان الملموس، يقدم ويعكس علاقتها بأصحابها وبواقعهم فوجود كتب وكراريس مدرسية، توحي بأن كريم يمارس مهنة التدريس، وحضور الكتب الدينية إضافة إلى طابعها التزييني كما اعتادت عليه الأسر الجزائرية هو أيضا تلميح بل وتأكيد من الكاتب على انتماء كريم لحزب طابعه إسلامي (الجبهة الإسلامية للإنقاذ).

[1]- المصدر السابق، ص 144.

لقد اتضح لنا عبر هذا التحليل أن الكاتب اهتم بالغرفة التي ينام فيها كريم دون الغرف الأخرى ، وذلك للاهتمام المنصب على الفعل الذي تقوم به الشخصية، في إطار الحيز المكاني الذي يقع فيه الفعل، وليس على الشخصية في ذاتها، حتى أنه حينما قصد كريم بيت محمد يوسفي لمناداته،فإن رؤية السارد لم تخرج عن رؤية كريم، فهو يعلم ما تعلمه الشخصية لا أكثر ولا أقل،فلم يذكر أي شيء عن البيت سوى ما سمعه كريم من أصوات لأواني العشاء المنبعثة من المنزل فقط". من داخل البيت، تواصلت إليه رنات الأواني المنزلية وصرير تحريك الكراسي"[1].

و عندما تدخل الجماعة إلى البيوت ليلا لاقتياد العساكر، تطمس المنازل من كل معلم مكاني سوى من الأبواب الحديدية التي يركلها الإرهابيون بالقوة للفتح، أو الفناء الذي تتجمع فيه العائلة للندب والنواح حين يقتل أحد أفرادها.

هنا أضحى وادي الرمان وفي زمن الموت لا يحمل البيت فيه صفة الأمان مطلقا، يغادره ساكنوه قبل بزوغ الفجر، بلا تأسف عن ذكرى بقيت فيه تقارن بما ينشدونه من حياة، ومن بقي يرابط فالليل يأتيه حاملا الخوف الذي سكن فضاء المكان.

3-3 - بنـاية حوش غريـس:

أسس المؤلف لبنة هذا المكان من خلال معطيات، وعناصر تشكل حركته وفاعليته في النص جعلت منه فضاء يحمل بعض الدلالات إلى حد ما.

و ينبغي الإشارة إلى أن حوش غريس هو موقع الجماعة منذ مدة، كما أن معظم العمليات التي جرى تنفيذها من قبل الجماعة الإرهابية تزامنا مع السرد كسرقة سيارة بن سعيد ، قتل محمد يوسفي ،الهجوم على البلدية وعلى مقر الدرك، كلها جرى التخطيط لها في هذا المكان، إلا أنه لم يأت لها أي ذكر من شأنه أن يكشف للقارئ تحركات الجماعة في هذا المكان.

تم ذكر البناية التي تقع في حوش غريس أول مرة في الفصل الأول، حينما كان كريم متوجها للقاء يزيد، ومرة أخرى في الفصل السابع عشر عندما قام رجال الدرك بالهجوم على جماعة يزيد، بعد أن وصلتهم معلومات تدلهم على مخبئهم.

---

[1]- المصدر السابق ، ص 175.

في البداية يشير المؤلف إلى المكان العام محددا موقعه ووضعه" حوش غريس بناية قديمة على حافة الانهيار التام. تقع على بعد كيلومترات من وادي الرمان. خزانات إسمنتية استخدمت لمدة طويلة لتخمير عصير العنب"[1]. كان هذا أيام الاستعمار، بعد الاستقلال أمرت السلطة بقلعها إذ اعتبرتها مخلفات استعمارية ومع السنين والجفاف تحولت المنطقة إلى أرض جرداء.

بعد هذا التقديم العام، تتضح صورة المكان أكثر إذ ما تتبعنا خطوات البطل بالتدريج وهو متجه إلى الموقع، حيث تظهر الأشجار الطويلة التي تظلل الطريق إلى البناية، مما أضفى السكون عليها ثم يقترب أكثر من المكان، حيث السياج الحديدي ثم الباب لتقتصر رؤية المكان وتتحول إلى الداخل، وذلك اعتمادا على رؤية كريم له"استعاد كريم بصره ببطء ليشاهد الخراب الذي يحيط به على الأرض. تتناثر أوساخ متراكمة من القاذورات ممزوجة بالتراب والأحجار وقطع من الألواح الخشبية والحديد، الجدران متآكلة مقشرة باهتة اللون ومليئة ببقع محفورة ومغطاة بنسيج العنكبوت"[2].

إن هذا التصوير الداخلي للمكان كان متوقعا على هذه الهيئة، استنادا إلى الصورة العامة التي قدمها الكاتب في البداية، كونه بناية قديمة مهجورة ومنهارة، فالقارئ يتوقع العناصر الداخلية المكونة لهذا المكان، والخراب الذي يعمها، وقد تشكلت هذه النظرة من خلال التكوين العام الذي يضم المكان المقدم من قبل، فالوصف الخارجي حدد طبيعته داخليا. ثم عندما يتوغل أكثر في المكان ويجتاز العتبة تتضح له الرؤية بشكل أوضح ويتعرف على بعض الأشخاص الجالسين في القبو ويصف هيأتهم بدقة، وتشده الرائحة القوية للبصل وزيت الزيتون المنبعثة من الداخل، ما يدل على أنهما من العناصر الأساسية لطعامهم، كما يلمح الأغطية المترامية وأواني الطبخ والأسلحة المتنوعة والمسروقة. كل هذا يحتل فراغ القبو، كما يدل أيضا على الوضع المزري الذي تعيشه الجماعة من كل النواحي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 13.

[2]- المصدر السابق ، ص 14.

إن الكيفية التي أرادها المؤلف لتشكيل صورة المكان، تنطلق من الكل إلى الجزء تدريجيا. وهذا التدرج في عرضه يهدف إلى إبراز البنية العميقة لتكوينه، وقد سمحت بإدراك أوسع لمعاني المكان من خلال زيادة عناصره كما أشرنا بداية.

هذه النظرة تشكلت من خلال التكوين الذي يضم المكان الملموس، فضلا عن المعاني والدلالات التي يحملها والمحيطة بالمكان من كل الجهات.

كما وظف الكاتب حوش غريس مرة أخرى، لكن بتصوير خارجي غير مكثف، وذلك عندما كان رئيس المفرزة رابح بن سالم ورجاله يراقبون المكان ويتحينون اللحظة الملائمة للهجوم، هنا خلا المكان من أي ذكر دقيق سوى لأشجار الكروم والبرتقال المحيطة به، وحتى عند دخول موح لكحل القبو لم يذكر الكاتب شيئا عن المكان سوى دخوله وحمله للرزنامات والأوراق الموجودة فيه.

4-علاقة المكان بالوصف:

يعد الوصف من أهم الآليات التصويرية التي تحفل بها النصوص السردية، وهو أداة لتشكيل ورسم صورة المكان.

ووصف المكان في هذا العمل، جاء في معظمه ممزوجا مع سرد الأحداث، إذ في الغالب لم يأت مقصودا لذاته، بل شكل تلاحما مع ما قدمه الراوي من أحداث.

و قد شعرنا في الوقت نفسه أنه لا يمكن الاستغناء عنه أبدا، بل نجده يفرض حضوره الضروري بانسيابه في لغة الكاتب.

الحقيقة فيما اطلعنا عليه، أنه لا نحصل على صورة وصفية للمكان خالصة قائمة بذاتها تستحق المعالجة، وإن وجدت فهي مقتضبة لا نكاد نشعر بجمالها حتى تغيب، والوصف هنا في معظمه يلمح أكثر مما يصرح، جاء موزعا بين بنى سردية أخرى.

لقد أطّر الوصف في جوانب متعددة الخلفية المكانية التي تجري فيها الأحداث، فحدد بيئة الشخصية وظروفها المختلفة، ليتضح أن البيئة قروية، ممثلة في قرية وادي الرمان التابعة لولاية البليدة، تحيط بها الغابات والمزارع أين كانت مسرحا لكل العمليات الدموية في العمل الروائي.

"قرب شجرة الكاليتوس بمحاذاة ساقية مليئة بالماء العكر بلونه الأسود والحشرات العائمة على السطح، تمهل يزيد لحرش، مسح المكان بنظرة فاحصة، ثم ودون أن يتفوه بكلمة دفع الصحفي بعنف وألقاه أرضا... كان المكان منبسطا وخاليا من الأشجار باستثناء شجرة الكاليتوس العملاقة، ظهر الهلال البعيد يرسل بصيصا من الضوء الشاحب"[1]. في هذا المقطع، لا يسترسل الكاتب ولا يتوسع في وصف المكان، وإنما يرسم إطارا وخلفية يتداخل فيها الوصف مع الحدث، إذ بدا مظلما غير بصيص من نور الهلال تراءت عليه الجثة تتخبط على حافة الساقية بالقرب من شجرة الكاليتوس تودع الرمق الأخير لها بالحياة.

يرتقي ساري بوصف المكان في جانب آخر حيث جعله يكتسي فاعلية ساهمت في تعميق خوف كريم من افتضاح أمره بعد عودته من لقاء يزيد، وشعور كريم بالخوف نابع من شعوره بالمكان، الذي أضفى عليه الكاتب وصفا يعمق إحساس البطل بذلك، فقد ألبسه الظلمة الحالكة والهدوء، مما صبغ دلالات نفسية على كريم ولدت لديه شعورا بالخوف، جعله يلتفت في حركات مريبة ترقبا لخطر وهمي يتراءى له، وذلك نتيجة فرض حظر التجول، كما أن عيون الأمن عليه ترقب حركاته.

لقد اجتهد الكاتب في الوصف لخلق المكان الملائم لديمومة إحساس كريم بالخوف وتعميقه بالمكان، لذلك وظف الظلام والهدوء المطبقين على المكان، من المكان نفسه وسيلة للتعبير عن هواجس وخلجات الخوف لديه، وتعميق ذلك فيه مما ولد ضغطا على البطل وهيمنة المكان عليه.

و حتى يحقق المؤلف سياقا تتحقق من خلاله حركية المكان في هدوء مريب، أخضعه لوصف يتفاعل مع شعور كريم ليزيد من شحنة الخوف لديه، وبذلك يتحقق الدور المسند له (المكان)، وأضاف صوت القعقعة التي أحدثتها العلب الحديدية حين ارتطم قط بها كان فارا من كريم عندما رفس عليه في الظلمة، رغم توخيه الحذر الشديد في عدم إصدار أية جلبة، فهذا الصوت جعله يتجمد" كالتمثال وحركته رعشة مرعبة... تابع طريقه محاذيا سور المنزل، وهو يسخر من خوفه بعد أن تأكد من أن قعقعات العلب التي ما

[1]– المصدر السابق: ص 180.

زالت ترن في أذنيه لم تكن في حقيقة الأمر إلا مجرد دقات خفيفة الوقع لم يسمعها أحد، وأن الصمت الليلي وخوفه من الدرك زادا من هلعه"[1]. وصعد الإحساس لديه برهبة المكان ومحدودية رغم انفتاحه وأدرك حينها أن "الخوف سمة سلبية تعتري المكان نتيجة شعوره بخطر موهوم غير مرئي ،أو حقيقي ملموس يولد في أعماقه انفعالا دائما أو عابرا حسب ماهية الخطر الذي يشعر به"[2].

لقد اجتهد المؤلف في رسم صورة المكان برهبة الظلام، والسكون مع انبعاث أصوات بين حين وآخر، جعلها الكاتب تتداخل لإبراز طبيعة المكان وحدته وعمقه وثقله على الشخصية وبه تم تحديد المجال الذي تحرك فيه البطل. ووصف المكان هنا كان تابعا لحالة كريم النفسية وتحركاته.

أما في رواية "على جبال الظهرة" فأكثر ما يشدد عليه الكاتب في فصلها الأول، هو رؤيته للأماكن الجبلية الصعبة التي عبرها الأب العجوز وزوجته وكنته لرؤية الابن "عبد القادر" المعتقل في محتشد على الجبال بين الأشجار الباسقة والروابي المرتفعة، ويدقق في وصف معاناتهم بين الإلتواءات والمنحدرات، إذ لم تثنهم لا الأنهار ولا السيول الجارفة، التي كادت تجرهم مع الغثاء على نيل مآربهم والاستماتة لأجل ذلك.

بدا المكان واضحا بكل خصائصه وجزئياته في الصور الوصفية الرائعة التي احتلت صفحات استغرقها الطريق المؤدي إلى المحتشد وقد تداخلت مع سرد الأحداث. والكاتب كان لا يعرض كل وصفه للمكان دفعة واحدة، بل يمنحه وصفا جزئيا والباقي يستحضره في مواضع أخرى على طول السرد.

الكاتب عندما دخل بنا إلى تلك التفاصيل الدقيقة التي أنشأها بالوصف يريد إيهامنا بواقعية الأحداث، وكأنه يقوم بوظيفة الساحر الذي يساهم بخدعه البصرية في إيهام الناس بحقيقة ما يقوم به، فهو هنا "يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال".[3]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص25.

[2]- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء للطباعة والنشر، (دط)، 2002، ص32.

[3]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.

يقول:"أخذ باللجام ودخل الماء البارد ضاغطا على الأسنان القليلة الباقية، يهطل المطر بغزارة دون انقطاع، والعجوز على ظهر الحمار تحافظ على توازنها، هدير المياه مخيف، تتدفق بسرعة مزعجة وتجر معها النباتات الشائكة التي اقتلعتها بقوة، يصل الماء إلى ركبتي الرجل المسن الذي يجرجر رجليه مع القاع، يحاول إثباتها ضد قوة المجرى، يتبع الحمار خائفا من الهدير يدوي دويا مضجرا ومخيفا"[1]

إن وصف المكان تميز بالحركة، وكأنه اتخذ وظيفة سرد الأحداث في معظم أجزاء الرواية ولكن ليس سردا جافا آليا بقدر ما هو استنطاق للمكان والشخوص كما هي عليه بوجودها وتفاصيلها وأبعادها تترجم إحساسا لدى الكاتب بالشفقة والمعاناة والبؤس، فالوصف يحرك كل مكونات المكان ويخرجها من سكونها لتكسب حضورا فعليا وحيا في المشهد، وأحيانا يصفه لوحده كما هو في نهاية المقطع الآتي "ركب على ظهر الحمار بصعوبة، واستأنف السير متبوعا بالمرأتين عبر الدروب الوعرة الملتوية. صعدوا منحدرا زلقا ووجدوا أنفسهم على قمة تل، أين يتراءى لهم منظر طبيعي وجمال... بني ضريح المرابط. على بعد قليل من الكوخ بين أشجار السرو والصنوبر، ولطخت الجدران بلون أبيض ناصع، يتراءى من بعيد لأول وهلة"[2].

جاء الوصف في بداية هذا المقطع مع سرد الأحداث، حيث أتى بطريقة غير مباشرة فكان يتبع الأحداث وحركة سير العائلة عبر الدروب والطرقات الملتوية المليئة بالطين جراء هطول الأمطار، ثم بدا ظاهرا لوحده حين وصف الضريح وذكر موقعه دون حركة في الألفاظ، وكل ذلك جاء في صورة بصرية مبنية على الرؤية بالعين المجردة.

و لا ننسى أن نذكر أن الكاتب كان طيلة تقديمه يمتلك حصيلة من المفردات عن تلك البيئة جعلنا نعتزل عالمنا لنغوص مع الأحداث.

---

[1]–محمد ساري : على جبال الظهرة ،ص10، 11 .

[2]– المصدر نفسه ،ص 11.

5-علاقــة المكان بالزمـن:

إن الزمن والمكان متلازمين في النص الروائي، ولا يمكن الفصل بينهما أبدا فهما عبارة عن " توأم لا ينفصل أحدهما عن الآخر"[1]، وكلاهما له دور أساسي وفعال في العمل الروائي.

و قد ركب بعض النقاد من كلمتي الزمن والمكان مصطلحا جديدا (الزمكانية) للدلالة على الترابط الشديد بينهما، وأن وجود المكان ضروري للشعور بتتابع الأحداث والزمن. وهذا المصطلح المركب (الزمكانية) هو أحد مفاهيم "ميخائيل باختين" الذي يرى "أن أشكال الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان وتجسد المكان في الزمن دون محاولة تفضيل أحدهما على الآخر [...] حيث عرّف المفهوم بأنه: الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبر عنها في الأدب"[2].

و يتم إدراك تتابع الزمن بفعل تنقل الأشخاص وحركتهم من مكان إلى آخر فخروج كريم من السجن ورجوعه إلى البيت دليل على مرور الوقت الذي قدر بـ عشرة أشهر وسبعة وعشرين يوما، وهي مدة زمنية طويلة انتهت بمغادرته السجن إلى البيت. كما أن فعل مغادرته للبيت قاصدا المسجد في كل صلاة دليل على مرور الوقت وتتابعه بين كل صلاة وأخرى.

فالزمن إذا يظهر من خلال الحركة وتطور الأحداث التي تقع في الأمكنة بفعل تواجد الشخصية، كما أن تغيّب أحدهما يؤثر على وظيفة الآخر، فتغييب وظيفة المكان الملموس وتلاشيه عند كريم بفعل مغادرته الفعلية والاضطرارية من الأمكنة التي كانت تخلق حميمية عنده، وتجمعه علاقات متعددة بها وبشخصياتها، فمنذ مغادرته البيت العائلي حينما قُتل الصحفي لم يعد يحس بالزمن والمكان ولا يأبه لهما، فقد تلاشى وانعدم عنده ذلك الإحساس من خلال ما يبوح به في حواره الداخلي" كم مرّ من يوم أو من أسبوع، لا أعرف، لم أعد أبالي بعد الأيام والليالي، لا أعرف في أي شهر نحن

[1]- سيزا قاسم: القارئ والنص "العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، (دط)، 2002، ص67.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص170.

لا يكتسي الزمن نفس قيمته السابقة أيامنا متشابه ولم نعد نفرق بينها"[1].

بمجرد مرور كريم على البيت يحس بشعور غريب اتجاهه، استحضر خلاله عدم إحساسه بالزمن على الإطلاق، فحضور المكان استلزم حضور الزمن الذي كان غائبا بغياب المكان، مثلما هو في الماضي أين كان مستقرا بالمكان حيث الأمن والهدوء.

إن فقدان الإحساس بالمكان والزمن كان نتيجة تذبذب أفكار كريم وعدم قناعته في أحيان كثيرة بما يفعله وتفعله الجماعة من عمليات قتل للأبرياء. يحاور كريم نفسه رادا على عبد اللطيف عندما لامه على قتله الشيخ الذي اعتبره عملا إجراميا "نظرت إليه وذهني غائب لا يقدر على التفكير، لا أعرف ماذا أقول له، أنا نفسي تائه، لا أعرف بالتدقيق إن كان ما قمت به يدخل ضمن الأفعال المحمودة أم المنبوذة أمرني يزيد بإطلاق النار ففعلت دون تردد لا أملك الوقت لأطيل التفكير في تقييم الأفعال التي سأقوم بها"[(2)]. كل ذلك شكل له صدامات مع العالم الخارجي، فقد خلالها الزمن والمكان وجودهما معا عند الشخصية.

إذن الزمن يحضر في الأمكنة ومع كل مكان تستعيد الذاكرة نشاطها وحيويتها"لأن المكان متحول عبر الزمان، ولأن المكان يصنعه (ناسه) ويصنعهم في صيرورته دائبة "[(3)] إذ يتم تقديم الأمكنة من قبل الكاتب لإضاءة زوايا منها ولإدراك طبيعة فضاءاتها من قبل القارئ، عن طريق الاعتماد على الزمن الماضي كتقنية إجرائية.

كريم يذكر الماضي ويحن إلى المكان الذي لم يستطع فصله عن الزمن، فالمكان بساتين وادي الرمان والزمن زمن الاستقلال وأيام الطفولة. أين كانت السنوات المثمرة والمليئة بالخيرات. يسيطر ذلك مدة على ذاكرة كريم ثم يقارنه بالحاضر عندما ازداد نفوره مما هو فيه، فقد حلّ الجفاف والدمار بالمكان كما حل الرعب في نفوس البشر من زمن

---

[1]- محمد ساري: الورم، ص 286.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.

[3]-صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ،بيروت ،لبنان ،ط1 ، 2003 ،ص 10.

القتل والعنف والخوف في الوقت الراهن، هنا يكتسي المكان في الماضي عند كريم الأهمية نفسها التي يكتسيها الزمن.

و إذا كان كريم يتذكر المكان والزمن ويحنُّ إليهما، ففريد ينفر منهما إذ يلوم نفسه على تواجده بالمكان والزمن ذاته مع المتظاهرين، حين يسرد وبمرارة الطريقة الوحشية التي عذب بها.

فكل من المكان والزمن يمارسان ضغطا عليه، فوجوده بمدينة زرالدة، وفي ذلك التاريخ، تاريخ المظاهرات 05 أكتوبر 1988، يقوده إلى متاهة لا تنتهي من الكوابيس، لازمته طوال سنين. كيف لا وكل ذلك أفقده إنسانيته وشعوره بالأمان والراحة، وجعله يمتلئ حقدا وكراهية تجاه كل رجل أمن.

من خلال كل هذا نستنتج أن المكان والزمن يشكلان محوران يتداخل أحدهما مع الآخر في تفاعل مع النسيج الروائي.

كما شكلت الأمكنة المفتوحة البنية المركزية التي تدور حولها الأحداث، ذلك أن "محمد ساري" اختارها وعاء لعمله بحكم طبيعة الأحداث التي تجري في قرية وادي الرمان.

الفصل الثالث

بنية الرؤية

1-مفهوم الرؤية.

2-الرؤية من الخلف.

3-الرؤية مع.

4-الرؤية من الخارج.

5-التواتر.

تضطلع الرؤية بدور مهم في العملية السردية، ذلك أنها أحد العناصر المشكلة لها، و من غير منطقي تصور رواية خالية منها، فهي تمثل حلقة ربط بين المؤلف و القارئ.

1-مفهوم الرؤيــة (La vision):

الرؤية، مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية، انطلاقا من الوضعية، أو الزاوية التي يتخذها الناظر.

و في مجال الدراسات السردية تجاذبته عدة مصطلحات كان منها: الرؤية، وجهة النظر، زاوية النظر، المنظور، التبئير. و كلها مصطلحات لا تبتعد عن المفهوم الذي يعني الطريقة التي تتم بها عرض القصة، والراوي هو المخوّل بنقلها كأداة ووسيلة لسرد الأحداث وتقديم الشخصيات ووصف المكان...

"و هذه المسألة كانت الأكثر تعرضا للدراسة من بين كل المسائل التي تهم التقنية السردية، منذ أواخر القرن التاسع عشر" [1].

ومن أثار هذه القضية هو أفلاطون Platon[2]، في معرض حديثة عن الأثر الأسلوبي للراوي. مقدما أمثلة من الإليادة حول مشهد طلب إطلاق سراح ابنة "خورسيس" من "أجاممنون"، فمرة يقدم "هوميروس" على أنه الراوي، من يقص الحدث ويتكلم عن توسل خورسيس إلى أجاممنون لإطلاق سراح ابنته، وفي موضع آخر تتوارى شخصية "هوميروس" الراوي ويُترك المجال لباقي الشخصيات لتحل محله عن طريق الحوار.

بناء على مدى تغيّر موقع الراوي أطلق على الصورة الأولى "السرد الخاص"، أما الصورة الثانية التي ترك الشخصيات على سجيتها في الحوار دون تدخل الراوي فهي أسلوب المحاكاة". والأسلوب الثالث هو الذي يمزج فيه الأسلوبين معا.

و الفضل الحقيقي في إثارة هذا المفهوم على نطاق واسع يعود "لهنري جيمس" (H.James)، فعلى يديه أصبحت "الرؤية" من أهم القضايا السردية. إذ حاول أن يخلّص

---

[1]- جيرار جنيت: المنظور، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص57.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص27، 28.

السرد من هيمنة الراوي التقليدي المسيطر والعليم بكل شيء كـ "خيار إستراتيجي لتنويع المنظورات و كسر رتابة الصوت الأحادي" [1]، وذلك بإدخال أسلوب جديد سماه "العرض". أين تقوم الشخصيات بدور الراوي، حيث تركها تعبر عن ذاتها بذاتها ولا تكون هناك سلطة لراو عليها.

إلى جانب هذا يعدّ كتاب "صنعة الرواية" لبرسي لوبوك" « Percy Lubbock » أو ل كتاب قيم يتناول هذه التقنية بشكل أوسع، فمنذ هذه الدراسة التي قدمها بدأت تأخذ الأبحاث والدراسات في هذا الجانب شأنا عظيما تنظيرا وإجراء.

و أسلوب تقديم الرواية عنده[2] محكوم برؤية الراوي وبدقة أكثر مرتبط بعلاقة الراوي بالقصة المروية، وهو ينطلق مما قدمه هنري جيمس وتفريقه بين أسلوب السرد الذي يروي فيه الراوي القصة ويقدمها للقارئ المتخذ موقع الإصغاء، وبين أسلوب العرض الذي تتلاشى فيه سلطة الراوي ليترك المجال للشخصية في الحكي.

و هو لا يقف عند هذا، بل يتكلم عن الراوي الشخصية، الذي يروي الحدث بضمير الغائب رغم أن الرؤية هي من الداخل والتي يفترض أن تكون بضمير المتكلم. فالقارئ يشعر إزاء هذا بغياب سلطة الراوي مما يجد نفسه مضطرا للدخول في المشهد.

كما ميز لوبوك بين الأسلوب البانورامي الذي يتربع فيه السارد على عملية السرد، وبين الأسلوب المشهدي أو الدرامي الذي يترك للشخصيات حرية الفعل والقول.

و قد كان للشكلانيين الروس أمثال شلوفسكي وتوماشفسكي وإخنباوم دور مهم في الحديث عن الرؤية، انطلاقا من تقسيم بعضهم الحكي إلى: متن حكائي ومبنى حكائي.

و نجد توماشفسكي يميز بين نوعين من السرد :"سرد موضوعي Objectif، وسرد ذاتي Subjectif، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال

---

[1]– يوسف شكير: "شعرية السرد عند إدوارد الخراط" مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ، المجلد30، 2001، ص262.

[2]– ينظر: بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص225.

عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي (أو المستمع) نفسه"[1].

من خلال هذه الآراء مجتمعة، نستنتج أن الرؤية تعتمد على تبيين العلاقة بين الراوي والقارئ، باعتبارها الطريقة التي يعتمدها في إيصال خطابه إلى المتلقي وعليه فالراوي يكتسب الأهمية الكبرى في هذه العملية، كيف لا، وهو الذي يقوم برواية القصة ونقلها إلى المروي له (القارئ)، ولا يتجسد حضور الراوي إلا من خلال سرده للقصة وعرض عالمها بأحداثه وشخصياته...

وهذا الراوي يتخذه الكاتب كتقنية لتقديم عمله، ولا يجب أن نخلط بينه وبين شخصية الكاتب من لحم وعظم، بل يكتفي أن يُمنح هويته "كإنسان" في عرضه وطرحه للموضوع وانفعاله وتأثره كما يؤكد عليها النقد النفسي[2].

و يمكن القول: إن الراوي في العمل "أداة للإدراك والوعي، وأداة للعرض، بالإضافة إلى ذلك ، فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر –إيجابا أو سلبا– على طريقة الإدراك، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين المؤلف والشخصيات، والمنطقة التي تفصل بين القارئ والنص، والمنطقة التي تفصل بين العالم الفني المسجل في النص والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما تتشكل من جديد في ذهن قارئ هذا النص"[3].

الراوي بهذا، هو تقنية ودور وموقع أراد الكاتب أن يمنحه لشيء غير معلوم أو ربما لشخصية تتعدد أدوارها بين مشارك في الحدث وشاهد عليه، في أمكنة وأزمنة مختلفة خلالها "يمثّل بدقة فائقة وجهة النظر التي يدعوه إليها الكاتب"[4]. والتي يريد بثّها في موضوعه للمتلقي، و لا نريد بهذا إسقاط دور المؤلف الحقيقي و اغتياله كمنتج و سارد رقم واحد للرواية ليحل محله المؤلف الضمني كما نادى "تودروف" و"واين بوث"

---

[1]– توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، "نصوص الشكلانيين الروس"، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط1، 1982، ص189.

[2]– ينظر: تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص131.

[3]– عبد الرحيم كردي: الراوي والنص القصصي، ص 18.

[4]– ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، ص65.

"Wayne Booth" و "قيصر ولفجانغ" "Kayser Wolfgang" وولف شميت" Wolf Schmid" فهذا الأخير ينفي عن المؤلف الحقيقي إنتاجه للنص إذ يقول "المؤلف المجرد هو منتج العالم الروائي"[1] و قيصر ينفي أن يكون هو السارد في قوله:"السارد لا ينبغي له أن يكون مؤلفا"[2] .

وإذا كان هؤلاء يذهبون إلى ذلك، فإن عبد الملك مرتاض له رأي آخر[3]، فهولا يرضى بأن يكون للنص سارد من دون صاحبه فهو المؤلف الحقيقي و المباشر الذي يتولى سرد روايته بنفسه، بينما في السرديات الشفوية، يحل السارد محل المؤلف المجهول.

إن الشخصيات التي يختارها الكاتب بما فيها السارد المجهول داخل الرواية كلها تقوم بما يمليه المؤلف (السارد الأصلي) عليها فهو من يخلقها و يحركها و يتخذها"في الكتابة الروائية تبعا للتقنيات السردية، التي يتبناها و تبعا للضمائر التي يستعملها دون سواها [...] فأي قارئ يدرك أن المؤلف متخف وراء السرد فهو حاضر بقوة، فهو يشبه المخرج السينمائي[...] الذي كان وراء كل حركة و كل صوت و كل لقطة مثيرة و غير مثيرة في الشريط..." [4].

و مهما يكن فإن السارد داخل العمل يمثل أحد التقنيات التي يختارها المؤلف منتج النص وسارده الأول لتكسير رتابة السرد مثله مثل المكونات السردية الأخرى التي يعبر عنها بلغته الخاصة، و تبقى خاضعة له بكل مقاييسها و لا تتحرك إلا في حدود ما يسمح به.

يظهر دور الراوي من زاوية الرؤية التي يرصد منها الأحداث والتي تتم من خلال ثلاثة عناصر[5]: الموقع، الجهة، المسافة. وكلها مستقاة من الفن التشكيلي.

---

[1]- جاب لينتفلت : مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنجدوا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص88.

[2]- عبد الملك مرتاض : نظرية الرواية، ص263. نقلا عن Wolfgang Kayser , Qui racont le romane ? inpoétrique du récit p 70-71.

[3]- ينظر المرجع نفسه ، المقالة الثامنة ،شبكة العلاقات السردية ،ص .

[4]- المرجع السابق، ص242 .

[5]- ينظر عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 20، 21، 22.

-**الموقع:** وهو موقع الراوي في الرواية والدور المسند إليه، الذي من خلاله يرصد الأحداث، فطرح موضوع الرواية (الأزمة الوطنية والإرهاب)، يختلف باختلاف مواقع الشخصيات، بين رجل الدولة والجماعات الإرهابية والشعب، وحتى بين أفراد الفئة الواحدة يوجد اختلاف، فالنقطة الواحدة تتعدد رؤيتها وتختلف باختلاف المواقع وذلك لتباين القناعات والأفكار والاهتمامات.

-**الجهة:** المقصود بها الجهة التي يتخذها الراوي، كوصف المكان أو الشخصيات من جهة اليمين أو اليسار أو الخلف أو الأمام...

أما الجهة الزمنية فيها صيغ السرد التي يستخدمها الراوي كالماضي والحاضر والمستقبل.

-**المسافة:** وهي المسافة التي تفصل الراوي عن المروي، فالاقتراب يبرزه بكل تفاصيله الدقيقة، مما يعطي حكما دقيقا وربما ذاتيا أيضا بالسلب أو بالإيجاب، أما البعد فيقتصر على السرد السطحي.

كل من هذه العناصر الثلاثة لها تأثير على صياغة المشهد وإبراز العنصر المهم دون سواه, و كل ذلك يخضع للراوي والطريقة التي يرتضيها لعرض أحداثه في النص حسب الأهمية ونقصد عرض الأحداث بكل العناصر المكونة لبناء الرواية من شخصيات، و أماكن، و حدث وبذلك فإن العرض لا يتضح و لا يتحدد بدقة إلا بتحديد زاوية الرؤية.

و للرؤية السردية أنواع اعتمدها النقاد، انطلقوا فيها من تقسيمات" جون بويون" J.Poullon و التي قدمها تزفيتان تودوروف في مقاله "مقولات السرد الأدبي" وكلها قائمة على العلاقة بين الراوي والشخصية الروائية، وهي على النحو الآتي [1]:

-**الرؤية من الخلف:** تشيع هذه الصيغة في السرد الكلاسيكي، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، إذ يعلم ما يجري داخل الجدران كما يرى ما يجري داخل دماغ بطله، ويمتلك معرفة بالرغبات السرية لدى شخصية واحدة، دون أن يكون لها وعي

[1]- ينظر: تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص58-59.

برغباتها كما يمتلك المعرفة بأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وهذا ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.

-**الرؤية مع:** انتشر هذا النمط من السرد في العصر الحديث خاصة. وفيه يعرف السارد ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، ويمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ودوما يكون السارد يساوي الشخصية الروائية.

-**الرؤية من الخارج:** هذا الضرب من السرد هو الأقل استعمالا مقارنة بما سبقه، ولم يتم استخدام هذا النوع من الرؤية بشكل منظم إلا في القرن العشرين، وفي هذه الحالة، يعرف السارد أقل مما تعرفه أي شخصية من الشخصيات الروائية، كما قد يصف ما يرى ويسمع دون أن يَنفُذ إلى دواخل الشخصيات.

إن ما قدمه بويون حرك به عجلة هذا المفهوم بفاعلية كبرى، إذ كانت هذه التقسيمات قاعدة للكثير من النقاد أمثال "تودوروف" و"جنيت" حيث أخذاها ولكن تحت عناوين مغايرة نوضح ذلك بالآتي:

جدول (01) أقسام الرؤية عند : بويون –تودوروف –جنيت.

عند جون بويون	عند تزفيتان تودوروف	عند جيرار جنيت
الرؤية من الخلف	سارد 〉 الشخصية	التبئير الصفر
الرؤية مع	سارد = الشخصية	تبئير داخلي
الرؤية من الخارج	سارد 〈 الشخصية	تبئير خارجي

هذا باختصار ما قيل عن الرؤية, و لا نود الخوض في التفاصيل أكثر مما قدمنا, و قد اكتفينا بما يسمح لنا بتحليل المدونة, موضوع الدراسة ، وسنحاول الإجابة عن بعض الأسئلة التي طرحها نورمان فريدمان[1]. Norman Fridman في دراسة له بعنوان "زاوية الرؤية في القصص، تطور المفهوم النقدي".

[1]– عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 40.

-من الذي يتحدث إلى القارئ في القصة؟ أهو المؤلف؟ أم الراوي الذي يروي القصة بضمير الغائب؟ أم الراوي الذي يرويها بضمير المتكلم؟ أم أن القصة تساق على ادعاء أنها مروية من زاوية مجهولة الهوية؟

-من أي موقع يرصد الراوي القصة التي يرويها؟ أمن أعلاها؟ أم من أسفلها؟ أم من جانبها؟ أم راو متنقل الزاوية، أم هو راو متعدد؟ أهو قريب من المؤلف؟ أم قريب من الشخصيات؟

-ما قنوات المعلومات التي يستخدمها الراوي في نقل القصة إلى القارئ هل يستخدم كلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره وموقفه؟ أم يستخدم كلمات الشخصيات وأفعالها الظاهرة؟ أم يستخدم أفكارها ومشاعرها وهواجسها الباطنة؟.

-على أي مسافة يبتعد القارئ من القصة؟

2-الرؤيـة من الخلف (La vision par derrière):

تأتي هذه الرؤية لتؤكد اضطلاع الراوي بالمعرفة الكبيرة لعالم الشخصيات ودواخلها أكثر من الشخصيات نفسها، وتدخله الواضح بالتقديم، والوصف للأبطال والحوادث، والأماكن مستخدما ضمير الغائب المستقى من أسلوب السرد الموضوعي كما قدمه توماشفسكي سواء أكان متزامنا مع السرد أم مستحضرا، أم استشرافا فاستعمال هذا الضمير من قبل الراوي يجعله عليما بكل شيء.

منذ الصفحة الأولى من بنية الرواية يطلعنا السارد على معرفته التامة بجو الرواية وأحداثها، و ذلك على هيئة استشراف (استباق)، إذ يخبرنا أنه بذهاب كريم للقاء يزيد سيدخل في دوامة لا نهاية لها."لم يكن يتصور طبيعة ولا حجم الهوة المرعبة التي ستبتلعه بعنف ساحق"[1].

يطلعنا الراوي في هذا النص على ما سيؤول إليه حال كريم، ولو كان ذلك عبارة عن خلاصة أو عنوان عام، إلا أن الصفحات والفصول القادمة تكشف مدى تحقق

[1]- محمد ساري: الورم، ص7.

استشراف الراوي العليم بكل الأمور، ويغرق كريم في هوّة سحيقة مدمرة، فبعد أن كان مدرسا طيبا ومسالما يصبح إرهابيا قاتلا بل ويتقلد رتبة نائب الأمير في الصفحة الأخيرة من الرواية.

إن الراوي هنا، عليم بماضي شخصية كريم وحاضرها ومستقبلها وبكل حيثياتها وأكثر مما تعرفه هي عن نفسها.

يظهر الراوي في فصول عديدة عليما بكل شيء يخص شخصياته, منفردة ومجتمعة في آن واحد و من أمثلة ذلك.

-"حماس كريم فتر بنسبة كبيرة أثناء إقامته في المعتقل، حيث شاهد عن قرب السلوكات اليومية للأمراء الجدد، الذين أظهروا جهلهم المطبق بالمسائل الفقهية وعوضوه بالغطرسة والتسلط على جنودهم ناهيك عن الخلافات الصبيانية حول مسائل تافهة، والعنف اللفظي والعبارات السوقية والشتائم البذيئة التي يمطرون بها بعضهم بعضا"[1].

-"أوقف بلقاسم عرقاوي اندفاعه نحو النافذة، فوقع في حيرة من أمره، لا يعرف بالضبط ماذا يفعل بجسمه الواقف في منتصف المسافة بين الطاولة والنافذة، ثم وبدون تعليق انحنى بخفة قط وضغط على زر المصباح..." [2].

-"احتار سكان وادي الرمان أي المسلكين يسلكون، سكنهم الخوف واستبدّ بهم ليلة كاملة وهم يتأرجحون بين المشاركة وعدمها، ناموا نوما متقطعا تخلله كوابيس مزعجة، خضع أغلبهم للتهديد ولزموا بيوتهم طوال النهار..." [3].

يبدو الراوي في هذه النصوص قريبا من شخصياته لنقل أخبارها وكأنه يتخذ موقعا يعلو فيه عن إدراك الشخصيات، فلا ندرك ولا نعي إلا رؤيته لكل ما قُدم وإذا كان للشخصيات وجهة رأي أو فكرة، فلا ندركها ولا نعرفها إلا من خلاله، كما في المثال الأول. فهو الذي يطلعنا على رأي كريم في الجماعات الإرهابية، وكيف كوّن فكرة عنها

[1]- المصدر السابق ، ص18.

[2]- المصدر نفسه ، ص 109.

[3]- المصدر نفسه ، ص188.

غير التي كانت في البداية، فهنا لا يترك مجال للشخصية حتى تقوم بذلك وتخبرنا بنفسها. كما له المقدرة على استنباط أعماق شخصياته النفسية والذهنية كيف ينصرفون، وبماذا يشعرون، كما في المثالين الثاني والثالث.

الراوي إذا, في هذه الرؤية مطلع على دواخل شخصياته وأبعادها النفسية كما في مشهد خطف وقتل محمد يوسفي، أين كان الراوي عليما بباطن المختطف، قدم لنا كل ما جال في ذهنه، يقول: "غرق محمد يوسفي في تخمينات متشابكة، لم يتفوه بكلمة، تصور حلولا متعددة ومتناقضة لمصيره، ولكنه كلما تذكر الموت والاغتيال ارتعش جسمه بقوة، اجتهد لإبعاد الفكرة، قال بأن الجماعة اختطفته لتبعث معه رسالة إلى الرأي العام [...] لم يكن يتصور بأن كريم يشارك معهم في الخطف إن كانوا يريدون قتله، طافت صور عديدة أمام عينه، تصور ردّ فعل أهله وأصدقائه الصحفيين، وسكان وادي الرمان بعد انتشار خبر الاختطاف..." [1].

يبدو الراوي في هذا المقطع عليما ومستوعبا لما يدور بخلجات محمد وكأنه متصل معه، يقاسمه الشعور ذاته، ويحس حتى بنبضات قلبه تزداد نتيجة الخوف والذعر الذي ألّم به.

أتاحت لنا هذه الرؤية معرفة الأعماق النفسية لشخصية محمد وهو في منتهي الذعر، وما دار في ذهنه من تساؤلات لا يعرف لها جوابا، حتى إنه لم يستوعب الوضع على الإطلاق فصديقه هو من يشارك في عملية خطفه وذبحه.

يعمل الراوي في كل ذلك على سرد الوقائع وعرض دواخل نفوس الشخصيات دون أن يتدخل في سياقها أو إعطاء حكم أو تفسير على حدث أو تصرف شخصية بعينها.

في هذا السرد الحاضر، استخدم ضمير الغائب لأنه الأنسب لمثل هذه الحقائق فلا يقوم صوت الراوي إلا بنقل ما يجري في باطن محمد يوسفي من تداخلات ذهنية لا يجد لها تفسيرا مقنعا. يخترق السارد كل حاجز بينه وبين الشخصية حتى يتمكن من سبر أغوارها، وكأنه أسندت إليه مهمة عرض هواجس الشخصية.

---

[1]- المصدر السابق، ص 179.

لا يكتفي الراوي بنقل دواخل الذات، بل يقوم أيضا بتصوير ما يعتري محمد من تغير فيزيولوجي أو حركة جسدية كردة فعل، ووجود الراوي من مسافة قريبة جدا –كما يتضح– خولت له أن يصف بكل دقة، بل ويقف عند كل إيماءة تقوم بها الشخصية فكان الوصف ملازما لرواية السارد.

و قد كان لاقتراب موقع رؤية الراوي من المشهد المصور، أن يكون بتلك الدقة كما أن اتخاذ الراوي هذا الموقع والمسافة القريبة، جعله لا يرى ولا يصور إلا في حدود مشهد الذبح، وكأنه يحوم حول المختطف من كل زاوية، وحين تغلق زاوية معينة بفعل حركة أفراد الجماعة حول محمد، ينتقل إلى زاوية أخرى يظهر له منها الحدث بأكثر وضوح، وهذا ما يؤكده المقطع الآتي:

"كان ممددا على ظهره، ويكاد وجهه يلامس جذع شجرة الكالتوس، تقدم فريد زيتوني، انحنى على جسده أخذ حفنة تراب وأدخلها بعنف في فم الصحفي كي يمنعه من الكلام، انتفض المختطف، تخبط بهزات قوية، بصق التراب، ولكن فريد زيتوني حطّ سلاحه جانبا واستعان بيديه الاثنتين، باليسرى مسك شعره وألصق الرأس مع الأرض وباليمنى جمع التراب وملأ فم محمد يوسفي"[1].

يصور الراوي هيئة محمد يوسفي وهو يتخبط بقوة محاولا التخلص من التراب الذي يملأ فمه لكن دون جدوى تذكر، فقد تم ذبحه من قبل يزيد". ودون أن ترتعش يداه، مرّر السكين على الرقبة انفجر الدم بقوة، ارتعش الجسم في حركات حادة، متتالية، ارتفع شخير مخنوق ثم توقف الجسم المذبوح عن الحركة"[2].

يمثل هذا النص وصفا لجسم محمد، وهو مذبوح لا يزال ينازع اللحظات الأخيرة من الحياة، وهذا الوصف المصاحب لسرد الراوي يؤثر على القارئ بصورة غير مباشرة لا يظهر معها الانحياز للقتيل أوالتعاطف معه ، و كان الراوي يسرد الأحداث بطريقة

[1]– المصدر السابق، ص180.

[2]– المصدر نفسه، ص 181.

وصفية واقعية تقترب إلى الموضوعية ،وهووصف حي يقترب من الواقعية ، ويبعث الحياة والحرية في هذا المشهد المأساوي .

كما أن السرد بضمير (الهو) أتاح للراوي تتبع الشخصية ومصاحبتها مكانيا وزمنيا، من مغادرة محمد البيت، إلى تنقله بين الأشجار وتعثره في السواقي، والحفر لعدم مسايرته وتيرة المختطفين وهو معصوب العينين ومربوط اليدين، ثم اقتياده إلى شجرة الكالتوس أين ذبح ثم وبركلة من رجل بوشاقور قذف إلى الساقية وترك جثة هامدة.

وبالرغم من أن الظلام مخيم على المكان إلا أن السارد نقل لنا الوضع بدقة ظاهره وباطنه، فقد كان يجول ببصره من شخصية إلى أخرى متتبعا حركات الأشخاص في أمكنتها حتى يكشف المشهد كله.

إن الراوي العليم بكل شيء، هو المسيطر على معظم روايات محمد ساري. نجده في رواية "على جبال الظهرة" مستحوذا على كل المعرفة، يطلعنا على شخصياته وتحركاتها، فهو ينظر إليها نظرة الفاحص، المترصد والمترقب لأفعالها والمتتبع لأخبارها، فلا نرى هذه الشخصيات إلا من وجهة رؤيته هو لا غير باعتباره المطلع على كل أمر، فقد استطاع أن يقرأ نظرات عيون أسرة عبد القادر[1]، وهي تزوره في السجن، وما تخفيه وما تعلنه من حزن وفرح ويأس وأمل معا.

كما فضح لنا مشاعر الكنّة اتجاه زوجها دون أن تنطق بكلمة في ظل تواجد الأب والأم.

و نجد الراوي هو المتحكم والمسيطر على شخصياته في مقاطع كثيرة من رواية "البطاقة السحرية" وهو الناطق بلسانها وباسمها فلا صوت فوق صوته في هذه الرؤية.

"أفضت حورية بسرها كاملا دون إخفاء نقطة واحدة، وفي نهاية حكايتها المختصرة توسلت الزوجة أن تكلم زوجها لعله يوصلها إلى المجاهدين [...] بعد أيام قليلة، اتصلت

[1]- ينظر: محمد ساري: على جبال الظهرة، ص 20، 21.

بها وأبلغتها بأن زوجها يعرف مصطفى وسيتصل به في أقرب فرصة تجمعهما معه..." [1].

الراوي لا يترك الشخصية تتكلم بلسانها فإذا تكلمت، فهو الذي يخبرنا ماذا قالت وماذا أرادت قوله، ذكر أن حورية أفضت بنيتها في الاتحاق بالمجاهدين وتوسلت لزوجة المسبل لتخبره، ولم يدعها تقوم بذلك وتتحدث بنفسها ثم يخبرنا ويطلعنا بأن الزوجة أبلغتها بمرادها وتحقق ما أرادته ولم يتركها أيضا تفعل ذلك بنفسها.

3-الرؤيـة مع (La vision avec):

إذ كان حضور "الرؤية من خلف" يبدو واضحا وبشكل جلي فإن "الرؤية مع" لها وقعها الخاص في الرواية وإن كان ليس بمستوى الكثافة نفسها.

و فيها تكون رؤية السارد مصاحبة ومتساوية مع رؤية الشخصية، كما يقدم ضمنها العالم التخيلي من رؤية ذاتية داخلية لشخصية من شخصيات الرواية، وبالتالي لا تحقق هذه الرؤية بصورة واضحة كاملة "إلا في المحكي بالمونولوج الداخلي"[2].

ولابد من الإشارة إلى أن هذه الرؤية صعبة التطبيق بشكل صارم[3]، فما يمكن عده "رؤية مع" على شخصية ما أو تبئيرا داخليا بتعبير جيرار جنيت هو "رؤية من خلف" (تبئير خارجي) على شخصية أخرى.

و قد تنبه "جون بويون" إلى هذه المفارقة فزادها توضيحا: "إنه في "الرؤية مع" ينظر إلى الشخصية ليس في داخلها لأنه يجب علينا أن نخرج منها، بينما نحن نذوب فيها، ولكن [ينظر إليها] في الصورة التي تكونها عن الآخرين، وبشكل ما في شفافية هذه الصورة، وبصفة مجملة فإننا نقبض عليها، كما نقبض على أنفسنا من خلال إدراكنا المباشر للأشياء ، ولمواقفنا اتجاه ما يحيط بنا، وليس داخل أنفسنا"[4].

---

[1]- محمد ساري: البطاقة السحرية، ص 40، 41.

[2]- جيرار جنيت: المنظور، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص63.

[3]- ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص203.

[4]- جيرار جيت: المنظور، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص 63.

و بالتالي يجب ألا نهتم بدواخل الشخصية على حساب الموضوع الذي يثيره في الشخصية وتنظر إليه، وهذا ما سيتضح أكثر بالأمثلة.

"بدأت حالة أخيه علي الذي لا يصغره إلا بسنة واحدة تقلقه ، علي مجند في الجيش منذ سنوات وهو اليوم برتبة ملازم، ماذا يفعل في البيت منذ ثلاثة أشهر وأزيد أسرّت له أمه من مخاوفها حول مصيره، من غير الطبيعي أن يغادر الثكنة ويمكث في البيت دون سبب"[1].

يبدو الراوي مطلعا على باطن الشخصية وما يدور فيها من حيرة، لكن ليس هذا بيت القصيد، بل صورة ذلك الموضوع المثير للتساؤل و إدراكه، فالسارد يقف موقف الشخصية في استغرابها من طول مدة بقاء علي في المنزل ومن دون سبب واضح للكل يجعلها تدرك الموضوع إدراكا سليما ومقنعا، كما أنه لا يستطيع تقديم تفسيرات ومبررات لذلك إلا بعد أن تتوصل شخصية كريم لمعرفة السبب الحقيقي بعد حوار مطول مع علي، لتكون الرؤيتان (رؤية الراوي، ورؤية كريم) متساويتين في جهل الأمر في البداية ثم معرفة حقيقته بعد أن زال غموضه ليتضح أن سبب طرده من الجيش كان راجعا لانخراط أخيه كريم في حزب "الجبهة الإسلامية للإنقاذ".

كل هذه الأمور تجهلها الشخصية كما يجهلها الراوي. ثم إنه أثناء هجوم رجال[2] الدرك على وادي غريس لم تكن معرفة الراوي تخرج عن معرفة هذه المجموعة. إذ يتضح أن موقعه كان ضمنها، فهو لم يطلع على ما يجري داخل القبو، مثله مثل باقي أفراد الدرك فقد كان يسمع جلبة وفوضى وصليل الأسلحة لا غير.

هنا، اختفى الراوي العليم بكل شيء، حتى بما يجري داخل الجدران وأضحت معرفته هي معرفة الشخصيات وكان انتظاره وترقبه طويلا وثقيلا مثلهم.

كما أنه لم يكشف الخدعة التي خطط لها يزيد، ولم يقدم أي مؤشر لها، إلا بعد أن خرج يزيد وجماعته وباغتوهم بوابل من الرصاص، راح ضحيته رئيس المفرزة، وبعض جنوده

---

[1]- محمد ساري: الورم، ص29.

[2]- ينظر: المصدر السابق ، ص265،266،267.

وأصبح واقعا مفروضًا تدركه الشخصيات مثلما يدركه الراوي، الذي كان كأنه يتابع الأحداث ويعايشها كبقية الشخصيات، ويقوم بدوره كفرد مثل غيره في فئة الدرك داخل العمل الروائي، باعتباره يعلم كل ما تعلم من أحداث ومستجدات حوله، ويجهل كل ما تجهله.

و عندما انتهى الهجوم تقدم موح لكحل من المكان يتفقد القتلى والجرحى اقترب من الإرهابي الذي صوب عليه النار " تفرس الوجه بدقة، ربما ليتأكد فعلا بأن الجسد قد فارق الحياة، كان باهتا، شاحب الوجه، يتساءل لماذا بدا له هذا الوجه أليفًا كأن به معرفة سابقة"[1].

يقف الراوي موقف شخصية موح، الذي لم يتعرف إلى وجه فريد زيتوني، وبدا كأنه مألوف لديه في حين أن السرد من قبل، يذكر أن موح هو غريم فريد زيتوني، الذي عذبه أشدّ العذاب، أقل ما يوصف به أنه غير إنساني وغير أخلاقي.

يبدو السارد على مسافة قريبة من الحدث مكنته من تتبع كل حركة تقوم بها الشخصيات مهما كانت تلك الحركة سريعة.

يأخذ الراوي أحيانًا لنفسه دورًا من أدوار شخصيات الرواية، تمثله في هذه الفقرة شخصية بلقاسم عرقاوي: يقول:"اليوم قتلت رجلا، ظاهريا، يبدو في سني أو أقل قليلا، شاب نحيف أسمر، بشارب منتفش، لحظتها، أطلقت، النار دون تفكير[...] انتصب وسط القاعة، شاهرًا سيفه، أكيد انه كان في انتظارنا ، صوب نظره الثاقب نحونا، وهو واقف تلك الوقفة التمثالية، هل تخيل نفسه جدارًا سميكا، سيوقف السيارة عند قدميه؟ شعره طويل وملتصق بالأوساخ، متشابك، ومبروم مثل عِطْفة الكروم، من بعيد حسبته مستغيثا من خطر يلاحقه وسط هذه المزارع المخيفة"[2].

في هذا النص نجد السرد مسندا إلى ضمير المتكلم (أنا) حيث تحوّل الراوي إلى أحدى شخصيات الرواية، وقرن نفسه بها بل تطابق معها، يحكي الحكاية من وجهة نظر

[1]- المصدر السابق، ص160.

[2]- المصدر نفسه، ص 268.

الشخصية فيصف الرجل وهيئته وهو قادم يحمل سيفا يحاول قتل مجموعة الدرك، وهم على متن السيارة.

يصف السارد في هذا المقطع الوصفي الشخصية التي هجمت عليهم وقد ركز على تحديد مظهرها الخارجي العام (نحيف،أسمر، شاربه منتفش، شعره طويل ومتسخ) ليوضح بشكل مفصل الملامح الشكلية التي يظهر عليها.

وهذا الوصف هو من زاوية رؤية الراوي المشارك لا غير، ينقل لنا ما يراه وما يتوقعه و ما تلمحه عيناه، فهو الشاهد على الحدث والمشارك فيه، بشكل من الأشكال، بل هو الفاعل لفعل القتل.

تتطابق معرفة السارد مع معرفة الشخصية. فيبدو عارفا لما تعرفه فقط، فهو لا يتدخل لأن معرفته على قدر معرفة الشخصية الحكائية، ولا يرى إلا في حدود ما تراه. وقد اتضحت تلك الرؤية من خلال المظهر الخارجي لا غير، المعتمد على حاسة البصر.

إن معرفة الراوي معرفة مساوية لمعرفة الشخصية حتى إنه لم ينف أو يؤكد إن كان الإرهابي فعلا بانتظارهم، ومن جانب آخر، كان يظن أن الرجل عندما خرج مسرعا جاء مستغيثا بهم، فالراوي لم يتدخل لتفسير الأمر لأن معرفته في حدود معرفة الشخصية، وفي الأخير يتضح للكل أنه إرهابي وقد هجم عليهم.

هنا يقدم لنا فعل السرد من رؤية الشخصية "ما يعني أن هناك تضييقا في حقل الرؤية بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد"[1].

يسند الراوي الحديث لكريم في هذا المقطع، حيث يقول على لسانه:"في لحظة ما شاهدت بوشاقور جالسا ينظر إلى عبد اللطيف، دققت النظر متصورا أن هناك شيئا ما استوجب ذلك السلوك [...] تصورت في البداية بأن عبد اللطيف يكون قد أصابه مرض ما أو هو ربما يتألم بهدوء، ثم قلت في نفسي بأن بوشاقور يكون قد سمع أصوات انفلتت

[1]–كريستيان انجلي و جان إيرمان: السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص113.

من كابوس مخيف [...] من مكاني كنت أراهما دون أن يستطيعا رؤيتي مكانهما مضيء ومكاني مظلم..." [1].

يستند الراوي إلى تصورات الشخصية ورؤيتها لبوشاقور، مرة يتخيل أن عبد اللطيف مريض، الأمر الذي جعل بوشاقور يحدق به، ومرة يتخيل أن هذا الأخير قد أفاق من كابوس مرعب ، ولكن المشهد طال أكثر من ساعة ،مما استدعى طرح أسئلة أخرى بقيت معلقة ، لا إجابة لها لأن الراوي لا يمتلك تفسيرا مثله مثل الشخصية، فهو لا يرى إلا ما تراه، ويتعذر عليه التفسير المقنع.

إن رؤية الراوي التي اعتمدت على رؤية الشخصية كانت مبنية على الشكل الخارجي لحركة بوشاقور الظاهرية، والتي شاهدها كريم عن طريق ضوء القمر، إضافة إلى هذا ساعدته المسافة القريبة من المشهد على رؤيته التي لم يجد لها أي تفسير، لعدم معرفته بدواخل شخصية بوشاقور تجاه ذلك السلوك مما استلزم أن تتساوى رؤية السارد برؤية شخصية كريم، وتظل مصاحبة لها لا تحيد عنها أبدا في المشهد.

نقرأ في نص آخر بضمير الغائب:"بقيت اليد متمسكة بالزجاجة كأنه أراد إرجاعها إلى فمه مرة أخرى لإفراغ آخر كمية من ذلك السائل الليموني اللون، المشكوك في صفائه، أجال نظره الثاقب عبر الصالة، كأنه ينوي ارتكاب فعل مريب [...] كاد قلب كريم يتوقف عن الخفقان حينما شاهد اليد تبتعد عن الزجاجة وتختفي تحت الطاولة، أكيد أن الجماعة غيرت خطتها أمام تباطئه، وها هو بوشاقور يعزم على تنفيذ الاغتيال ربما سيقتلهما معا من يدري؟[2]"

لا تتحقق الرؤية هنا من خلال إدراك السارد لدواخل كريم فحسب، بل من خلال الموقف المحيط، والمتمثل في حركة بوشاقور الذي لم تستطع لا شخصية كريم ولا السارد معرفة ما ينوي فعله، والمشهد ينقل لنا من زاوية الرؤية التي يمتلكها الراوي والتي لا تخرج عن رؤية كريم على الإطلاق، الذي ساوره الشك انطلاقا من الحركات التي يقوم بها

---

[1]- محمد ساري: الورم، ص282.

[2]- المصدر السابق، ص 52.

بوشاقور ، كالتحديق فيه مطولا، وهو مع محمد يوسفي ، ثم مسحه المقهى بنظرة كأنه يتحين الفرصة لفعل شيء، ثم إدخال يده تحت الطاولة كأنه يحاول إخراج أداة لارتكاب فعل القتل. كل ذلك وكريم يتبع حركاته وهو في انقطاع تام عن محمد يوسفي المجالس له والمتحير في أمره.

لم يستطع السارد الخروج عن الحدود المعرفية لكريم، الذي ظن أنه سيقتل مع الصحفي، وهذا ما أكده الراوي في محاولة لمطابقة رؤيته مع رؤية البطل، فهو يرى ما يراه، كما يشاطره في تفسير وتحليل الأمر، مما يؤكد ضيق رؤية السارد وانحسارها في حدود علم الشخصية.

4-الرؤيـة من الخارج (La vision du dehors):

في هذا النوع من الرؤية، لا يعرف الراوي شيئا عن الشخصية، بل يكتفي بوصفها من الخارج وتتبع حركاتها.

و لئن كان استخدام هذا النوع في الرواية يوغلها في الغموض، ويجعلها ألغازا يكتنفها التعتيم إلى حد فقدان حضورها، فقد عمد الكاتب إلى توظيفها توظيفا محتشما.

ثم إن هذا النمط لا يتضح في العمل اتضاحا تاما إلا كإشارة الراوي لبعض الأسئلة التي تقر صراحة بانعدام معرفته وجهله لفعل ما، مقارنة بالشخصية. وما استطعنا أن نستخرجه يؤكد ذلك، إذ لا تتجلى الرؤية إلا إذا تتبعنا الحدث بحيثياته وخلفياته.

نستنتج من خلال الأمثلة أن الراوي لا يمتلك معرفة، فيلجأ إلى مراقبة حركات الشخصيات لا غير، شأن المثال الآتي الذي قدمه تودوروف وتعليقه عليه وعده حاملا للخصائص المميزة لهذه الرؤية" مَر نيد بومونت Ned Beaumont أمام مادفيغ Madvig وأطفأ عقب سيجارته في مرمدة من نحاس وأصابعه ترتعد، وظل مادفيغ مثبتا نظره في ظهر الشاب، إلى أن اعتدل واستدار [و كشر] الرجل الأشقر عندئذ تكشيرة ودودة وحانقة في الآن ذاتها"[1].

[1]- تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الادبي ،طرائق تحليل السرد الأدبي، ص59.

إن الراوي في هذا المثال لا يعلم ما إذا كانت الشخصيتان في علاقة صداقة أم عداوة،كما لا يعلم ما تفكران فيه، فالسارد هنا بمثابة شاهد لا يعرف شيئا.

و هكذا نتبين بناء هذه الرؤية على عدم قدرة السارد على اكتشاف كنه شخصياته أو حتى محاولة التنبؤ بما يدور في خلجاتها كما يتمثل في هذا المقطع:

"وقف بخفة غمغم كلمات مبهمة والغضب الشرس باد على قسمات وجهه"[1].

يقف السارد في هذا النص على الجانب الخارجي البادي على قسمات موح لكحل، ينظر إلى وجه رئيسه "رابح بن سالم" بعد مقتله، إثر الهجوم على الإرهابيين دون معرفة الكلمات التي تفوه بها، والتي بدت مبهمة للسارد كما عبر عنها، أو حتى محاولة تقديم تنبؤ بما يدور في خلدها، وكأنه لا يكترث بالأمر فدوره لا يتعدى نقل الحدث كشاهد لا غير.

يحضر الراوي في نص آخر، مقدما بعض الاحتمال من دون الجزم بصحته، وقد ركن الراوي إليه انطلاقا من سؤال كريم وعلي لأبيهما عن حقيقة عمله مع القوات الفرنسية إبان الاحتلال.

"سكت الأب وجال ببصره كأنه يلاحق تلك اللحظات الهاربة والأماكن البعيدة من حياته الماضية"[2].

هنا يصبح الراوي في موقع القارئ المتتبع للأحداث، وحين يعترضه غموض يمنعه من الإدراك والفهم يلجأ إلى تقديم احتمالات، تؤكدها لفظة (كأنه) التي توحي باستنتاج، انطلاقا من معطيات سابقة قد لا تكون حقيقية، شأنه في ذلك شأن هذا المثال: "توقف كان الفضول والقلق باديين على قسمات وجهه وعلى حركات يديه المنفعلة إلى درجة التعنيف"[3].

يعبر هذا المقطع عن عدم قدرة السارد على فهم ما يجول بذهن شخصية كريم حينما شاهد الورقة المحلقة على باب المسجد، والتي تحتوي تعليمات من قبل الجماعة،

---

[1]- محمد ساري :الورم ، ص267.

[2]- المصدر السابق، ص 157.

[3]- المصدر نفسه، ص163.

اكتفى برصد مظهره الخارجي لأنه لم يجد أي سبب يخطر بباله يفسر تصرف كريم كما قدمه والحقيقة أن القارئ أيضا يقف هذا الموقف العاجز عن تقديم أي مبرر ومهما كان عن ردة الفعل تلك.

كما يصف لنا الراوي كريم في نص آخر:

"ابتسم لهما كريم ولكنه لم يتفوه بكلمة، الارتباك باد على ملامحه وخاف من التلعثم إن هو تكلم"[1].

اقتصر هذا الوصف على الجانب الخارجي من خلال تتبع رد فعل كريم تجاه الاستقبال الذي حظي به من قبل الجماعة، وقد تمثل في الابتسامة والارتباك والخوف الظاهر عليه إذ لا يعرف ما تفكر فيه الشخصية أو ما تقوم به، كما لم يقدم احتمالا لأي شيء، مما يجعل القارئ يتساءل هل هي ابتسامة فرح للقاء صديقه؟ أم ابتسامة مجبر لتلطيف الجو وعدم إظهار استيائه خوفا منهم؟

و هل الخوف الظاهر عليه هو خوف من يزيد الذي لم يصل بعد إلى درجة وعي كريم بالخطر الذي يمثله صديقه أو هو خوف من عدم إجادة الكلام أمام الجماعة التي أحس بغبطة تغمره للمكانة التي وضعوه فيها خاصة أن من بينهم عناصر مثل بوشاقور والأفغاني اللذين كانا محاربين في أفغانستان.

و يضيف السارد أنه عندما طلبت منه الجماعة الإرهابية قتل الصحفي محمد يوسفي وقُدم له المسدس أمسكه بيده، ولم يصدر منه أي فعل يبدي قبوله أو معارضته أو حتى رغبته في مناقشة الأمر.

الراوي هنا بمثابة شاهد على الحدث يصف الشخصيات وما يحيط بها وما يصدر عنها لا غير، مما يدل هذا على أنه اتخذ مسافة قريبة من كريم وهو داخل القبو ولم تثنه ظلمة المكان التي تنيرها بعض الشموع، مما يجعل القارئ أمام تساؤلات عدة طالبا استفسارات لسد تلك الثغرة الفضولة التي يريد بها الإحاطة والعلم بكل شيء.

---

[1]- المصدر السابق ، ص16.

معظم هذه الأمثلة يقدم فيها الراوي الجانب الخارجي ببعض من الدقة تقر على مقربته من الشخصية، وربما هي محالة منه لدرء ذلك النقص بل الجهل بدواخل نفوس الشخصيات العالمة أكثر منه في أيّ من المواقع المشار إليها.

5-التـواتـر:

لقد أدرج التواتر لدى الكثير من النقاد ضمن مقولة "الرؤية" إلا أن بعضهم عدوه مظهرا من مظاهر الزمنية السردية، وكان أهمهم جيرار جنيت[1] الذي أثار هذه النقطة، وأولاها اهتماما معتبرا ضمن المقاربة الزمنية للنصوص السردية بعد أن اكتفى بعض النقاد في كلامهم عن مقولة زمن القص بالتوقف عند: الترتيب، والمدة، وهذا المفهوم "يهم العلاقة بين عدد مناسبات الحدث في الحكاية وعدد المرات التي يشار إليه فيها في المحكي"[2].

و قد فضلنا إدراج هذا العنصر ضمن قسم الرؤية لما له من ارتباط به، فهو يخدمه إلى حد كبير، إذ يظهر اختلاف وجهات نظر الساردين بتباين تواتر الحدث الواحد، كما أن روايته لأي حدث وبأي شكل يعبر عن رؤية سردية معينة، وحتى نتمكن من المقاربة بين تواتر الحدث في القصة وتواتره في السرد تم رصد أربع حالات للتواتر.

5-1-أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:

هذا النوع هو الأكثر انتشارا، باعتباره الصورة الطبيعية للسرد "الذي يتوافق فيه تفرّد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود"[3]. على سبيل المثال "أمس نمت باكرا".

و في النص أحداث متباينة وقعت مرة واحدة، ولم ترو إلا مرة واحدة يجمع بينها نمط سردي هو السرد المفرد، نذكر منها:

---

[1]- يمعنى العيد: تقنيات السرد الروائي ، ص85.

[2]-كريستيان أ نجلي و جان إيرمان: السرديات، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص128.

[3]- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص130.

- اعتقال فريد زيتوني وتعذيبه.
- الاشتباك بين الدرك ورئيس البلدية الجديد.
- قتل يزيد ابن عمه رئيس البلدية.
- موت سليمة أخت زوجة رئيس المفرزة.
- سرد الأب لولديه (كريم ومحمد) حقيقة عمله مع القوات الفرنسية.
- ذبح الصحفي محمد يوسفي.
- دفن الجثة في جو مهيب.
- حزن جميلة الكبير على أخيها وعلى كريم.
- لقاء بلقاسم عرقاوي وخيرة في صالون الشاي.
- انضمام عبد النور لجماعة يزيد.
- قتل بلقاسم عرقاوي.
- انضمام علي للجماعات الإرهابية.
- مقتل رابح بن سالم.

الملاحظ أن هذه الأحداث متفاوتة الأهمية والتأثير على مستوى السرد، في حين أن الراوي قد ساوى بينها جميعا من جهة سردها مرة واحدة، فهناك وقائع تستدعي الاهتمام بها باعتبار قيمتها الفعلية من ناحية التأثير على مجرى الأحداث وتغييرها، فالحدث المتمثل في "عملية ذبح محمد يوسفي" لم يذكر إلا مرة واحدة، رغم كونه البؤرة المركزية التي بنيت عليها الرواية، وعلى إثرها اتضحت معالم النص عامة وحياة البطل خاصة، فمقتل الصحفي كان بداية تغيير مسرى حياة كريم، على إثره انقطع عن حياته العادية وعن عائلته وغادرها مع جماعة يزيد بصورة نهائية، ليبدأ حياة جديدة مليئة بالعنف والقتل و اللاستقرار و اللاأمن وسط المزارع والغابات.

هذا الحدث نقله الراوي التقليدي بضمير الغائب ليستحوذ على السرد، فكان حضوره قويا إلى درجة طغى فيها على المشهد وشخصياته، وبه حدد المسلك الواضح للعمل،

ورغم أهميته لم يراع الراوي الفروقات بينه وبين الأحداث الأخرى التي لا تشكل الأهمية ذاتها، كذكر زيارة أخت كريم لبيت أهلها، هذا إذا ما قورنت أهمية الحدث بتواتره.

أما من الناحية الطباعية على مساحة الورق فقد غدت الفروقات واضحة بينهما. الحدث الأول أولاه السارد أهمية كبرى إذ شغل حوالي أربع صفحات من استدراج محمد إلى ذبحه، أين عرضه بالتفصيل الدقيق، وصفا خارجيا وداخليا، لاسيما استنطاقه كوامن الصحفي لحظة خطفه و ذبحه، كما كان له الأثر القوى على مجرى الأحداث إلى نهاية الرواية، أما الثاني فلم يذكر إلا في عشرة أسطر ولا أهمية له في السرد.

ثاني أهم حدث يستوقف القارئ في كل الرواية، ورد متواترا مرة واحدة هو اعتقال فريد زيتوني وتعذيبه، ونظرا لتلك الأهمية فقد حظي باحتلال المساحة الأكبر من الفصل السادس عشر قدرت بـ: عشر صفحات ونصف من فصل تكون من ثلاثة عشر صفحة، وكانت عملية السرد هنا مسندة إلى فريد زيتوني بضمير المتكلم إذ نقل قصة اعتقاله وتعذيبه، فكان ملما بكل المحيط الذي يحكي عنه.

و لئن كان ظهور السارد بضمير المتكلم يوهم القارئ بواقعية الحدث على مستوى السرد، فإنه يزيد في تشويقه وشدّه أكثر للمتابعة، فيروي فريد الماضي وهو المشارك فيه انطلاقا من الحاضر، ورغم طول المسافة الزمنية التي تفصله عن الحدث إلا أنه بقي محفورا بذاكرته كأنه يحدث اللحظة وبالوقع ذاته، وقد زاده الحاضر تأججا أكثر، يسرد فريد ذلك بمرارة وحقد كبيرين من وجهة نظر ذاتية ساهمت في التأثير على المتلقي، وكأن المشهد مرئي أمامه، كما أن طريقة السرد الممتزجة بالوصف والأسلوب المؤثر الصادر من شخص عانى فصول التعذيب من لدن موح لكحل بسبب سرقة خمس ساعات إلكترونية في جو تسوده المظاهرات وأعمال الشغب والنهب التي تتعرض لها أغلب المحلات التجارية، خلفت واقعا دقيقا ومفصلا ينطق بذاته قبل أن يقرّ القارئ به، ويجده من أهم الأحداث القوية في السرد.

و لو تغير موقع السارد وكان موح لكحل هو من يروي الحدث لتغيرت وجهة نظره، وربما تغيرت معها وجهة النظر التي يكونها القارئ عن الموقف، ولو أتيح له السرد

لقدم فريد زيتوني كأحد عناصر العصابات الإرهابية التي تعيث في البلاد فسادا وتؤجج أزمتها وتهدد أمن العباد، ولوجب معاملتهم بتلك الطريقة بل التخلص منهم.

و لو كان لشخصية أخرى تقديم الحدث وهي متعاطفة مع فريد لما كان التقديم بذلك الأسلوب المؤثر كما قدمه فريد نفسه، باعتباره المعني بالحدث، ولكانت أقل منه تأثيرا وشدا للانتباه.

5-2-أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات متعددة:

السارد في مثل هذه الحالة نجده يلجأ لـ "صياغة استخدامية مثل: كل يوم أو الأسبوع كله أو كنت أنام كل يوم من أيام الأسبوع"[1]. وهو شكل تقليدي يسلكه الأدباء في أعمالهم السردية. ويحتل هذا النوع من التواتر موضعا معتبرا، إذ في كل موضع نجده كضرب من السرد رغم أن أحداثه لا تضطلع بالأهمية الكبرى ومع ذلك فهي تخدم السرد إلى حد ما، نقدم أمثلة على ذلك في الجدول الآتي:

جدول (02) : أحداث متواترة في الواقع برواية واحدة

الرقم	حدث متواتر/رواية واحدة	ص
1	تذكر كريم ذلك الطالب الجسور المتخرج حديثا من الجامعة الإسلامية بقسنطينة الذي تمادى في مناقشة الأمير لبضعة أيام رغم التهديدات الصريحة	18
2	من غير الطبيعي أن يغادر الثكنة ويمكث في البيت دون سبب سألته الأم مرارا ملحّة لتعرف السبب	29
3	فكرّ في أمه التي تستيقظ مرات عديدة في الليلة الواحدة...تتفقدهم ليلا لتغطيهم أو لتوقظ بعضهم للذهاب إلى دورة المياه.	30
4	كان كريم يتقلب باستمرار على السرير الضيق.	30
5	كان عمله يتمثل في غلق الأبواب وإطفاء الأضواء الداخلية مساء وفتحها صباحا	79
6	لمدة أيام عديدة نقلوا من ثكنة إلى ثكنة من استنطاق إلى آخر.	137
7	-هل فصلوك بسببي أنا؟ صاح كريم فاتحا عينيه من الدهشة. -بسببك وبسبب محاولاتي المتكررة لإخراجك من السجن	150
8	إن أصدقائي الجدد لا يملون من التكرار بأن أفعالنا جهاد في سبيل الله	197
9	لا يكفون عن الالتفاف واختلاس النظر إلى الباب	198 199

[1]- المرجع السابق، ص 131.

10	أعيد الحسابات أمامه أكثر من مرة	199
11	بعد قليل توقفت السيارة على بضعة أمتار من الرجل الغريب الذي ما إن رآني أفتح الباب حتى أطلق صيحة حادة اتبعها بعبارة "الله أكبر" مكررا إياها مرات عديدة	212
12	كم مرت قلت له وأنا أعلمه الرمي بالمسدس، هو الجد رمي الخطير القذر الذي يستحق الذبح من قفاه وبموس صدئة.	238
13	الآن نخرج كل ليلة ونجوب الضواحي راجلين منتقلين من حي إلى آخر نزور العائلات التي تساندنا	280

يأخذ هذا النوع من التواتر في الرواية من خلال الأمثلة المعروضة طابع التلخيص الدقيق للأحداث، فمعظمها لا يتعدى بضعة أسطر،لأنها لا تملك من الأهمية ما يجعلها موضوعا مفصلا من قبل السارد، كذكر عمل حارس البلدية "بشير مروش" والمتمثل في غلق الأبواب وإطفاء المصابيح مساء وفتحها صباحا. أيضا عادة الأم في الاستيقاظ كل ليلة لتفقد أبنائها، وكذلك المرات العديدة التي طالما كان كريم يعيد حسابات الدين طلبا من والده.

تحتوي هذه المرويات على إشارات من النمط الترددي مثل: مرارا –تكرارا –أكثر من مرة –مرات عديدة –باستمرار. مما يؤكد أن الحدث المروي تكرر في الواقع أكثر من مرة، فما يقدمه السارد من مظاهر تتكرر في حياة شخصية حارس البلدية أصبحت روتينا مميزا رغم روايتها مرة واحدة، فهو مجبر على تأديتها في إطار عمله وفي توقيت محدد تقريبا حرصا على وظيفته، وما هو بالحرص ذاته الذي يترك الأم وعن طيب خاطر تتفقد أولادها ليلا.

في هذين المثالين حُدد الزمن بكيفية مطلقة (مساء /صباحا/في الليل) لذلك لا يمكننا تقديم الوقت المحدد الذي يتكرر فيه الحدث الأول والثاني فنكتفي بتحديد الليل والمساء والصباح كأقصى حد زمني لضبطها، رغم أن الحدث الأول فيه نوع من الضبط الزمني باعتبار بداية أوقات الدوام ونهايتها معلومة في كثير من الأحيان وتكون من الساعة الثامنة صباحا إلى الساعة الرابعة بعد الزوال، وعليه عمل الحارس المتكرر يكون قبل دخول العمال وبعد خروجهم.

كل هذه الأحداث المتكررة في الواقع مرات عديدة تأخذ رواية واحدة في السرد تؤدي في معظمها وظيفة إخبارية أرادها السارد لها كالمثال (3) الذي يطلعنا على حالة كريم المتوترة التي أذهبت عليه النوم، وجعلته يتقلب في الفراش باستمرار فالخطب الذي حلّ به عظيم، كيف لا؟ وهو من طلب منه يزيد قتل صديقه محمد يوسفي...!!؟

إذن الدور الذي يلعبه هذا النوع من التواتر لا يستهان به فمقتضى الحال يستدعيه لسدّ الثغرات الزمنية التي يحدثها السرد لانتقاله من شخصية إلى أخرى، فدخول شخصية جديدة على مسرح الأحداث يستلزم ولو تقديما موجزا عنها، مثل ظهور الحارس "بشير مروش" كشخصية ثانوية جديدة، أو "على أخ كريم" الذي يطلعنا الكاتب عن علّة طرده من العمل، وأيضا الدركي "بلقاسم عرقاوي".

5-3-أن يروي مرات متعددة ما وقع مرة واحدة:

يضطلع هذا النوع بتكرار أحداث يكون وقوعها في الواقع مرة واحدة، وباعتبار "أن المفارقات الزمنية التكرارية... تنتمي إلى هذا النمط السردي الذي تحققه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلا"[1]. فإن الأحداث المتواترة التي تم سردها كلها تقوم على مفارقة الاسترجاع رغم أن الرواية تقوم على جانب معتبر من الاسترجاع، إلا أن نصيب حضور هذا النوع ليس كثيرا كون الأحداث المسترجعة لا تأخذ طابع التكرار إلا قليلا لبعد مداها عن نقطة تدوين الرواية، وبالتالي إذا استرجعت فهي من باب العلم بماضي شخصية أو غيره...

كما أن أغلبها ليس ضروريا لمجرى الأحداث، وما أمكننا رصده نقدمه في الجدول الآتي:

[1]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

جدول (03) : أحداث وقعت مرة واحدة برواية متواترة

الحدث	الصفحة
1-أحداث أكتوبر 1988	7-240
2-إلقاء القبض على كريم	7-16-55-136
3-خروج كريم من السجن	7-20
4-لقاء يزيد بكريم وطلبه قتل محمد يوسفي	22-30-37-39-43-52 146-147-148-168—169
5-بداية العلاقة بين كريم وجميلة	33-60-192

نلاحظ من خلال الجدول أن الحدث الذي يحظى بالتدوين الأكبر هو "لقاء يزيد بكريم وطلبه قتل محمد يوسفي". وفي كل مرة يتكرر فيها، كان يتكرر بصيغ تركيبية مختلفة سواء من كريم أو الكاتب كأهم ساردين له.

نقوم بتحليل هذا الحدث انطلاقا من الجدول الآتي:

جدول (04) : روايات متعددة لحدث وقع مرة واحدة

الحدث	رواية الحدث مرات متعددة	السارد	الصفحة
لقاء يزيد بكريم	لم يضع في حسبانه أبدا أن صديقه سيطلب منه اغتيال رجل وأي رجل؟ صديق يعرفه حق المعرفة	الكاتب	22
وطلبه قتل محمد يوسفي	كيف لي أن أقتل رجلا؟ هكذا بكل بساطة أتقدم نحوه أصوب المسدس تجاه صدره أو ظهره وأطلق النار، أقتله مثلما يمكنني أن أسحق ناموسة مزعجة براحة يدي. أعرف الرجل حق المعرفة وليس بيني وبينه عداوة أو خصام من أي نوع، كما أعرفه مسلما تقيا يصلي، يصوم... كيف يمكن لمسلم أن يقتل مسلما دون سبب	كريم	30

	قاهر؟		
	أراد معرفة السبب الجوهري الذي أدى بصديقه يزيد إلى تكليفه باغتيال محمد يوسفي وهو على علم بأنه صديق له، بل هو صديق لهم جميعا.	الكاتب	37
	تفتت أحلام كريم إلى قطع صغيرة طفق الريح ينثرها بعيدا وسط حفر لا عمق لها، الصحفي الذي حددوه له ليقوم باغتياله هو أخ جميلة، تلك الفتاة التي ملأت لياليه بأحلام لذيذة	الكاتب	39
	يريدون مني أن أقتل رجلا... رجلا أعرفه حق المعرفة صديق قديم التقيت به بالأمس فقط، شربنا القهوة، وتحدثنا معا لوقت طويل	كريم	146
	الآن في الثامنة والعشرين من عمره يُطلب منه أن يقتل رجلا، أن يقتل صديقا، وتنفيذ المهمة معناه، مغادرة البيت العائلي والالتحاق بجماعة يزيد لحرش.	الكاتب	168 169-

أتينا على ذكر بعض المواضع التي تكرر فيها الحدث نظرا لما يحمله من ثقل جعل حياة كريم في توتر مستمر، بل غير مسلكها كل التغيير.

عند وقوع الحدث أول مرة كشف الراوي عنه ضمن صورة سردية بالتفصيل، كونه حدثا جديدا طفا على سطح الأحداث متزامنا مع زمن القصة، مما لزم عرضه وجميع الأطراف المشاركة في صنعه من جهة، ومن جهة أخرى يمثل الفكرة المنطلق التي انبثق عنها العمل الروائي بداية من الصفحة (22)، كريم هنا لم يسهم كثيرا في التعليق عن الحدث، وذلك بفعل دهشته الكبيرة وعدم قدرته على الاستيعاب والتركيز على كل ما يحيط به حتى أنه عندما وضع يزيد المسدس في يده لم يشعر به ولم يصدر عنه أي فعل للاستفسار أو السؤال عن الأمر كله، وترك الأمر للكاتب للتعليق عن الحدث.

وفي موضع آخر حين تتكرر رواية الحدث لا تعتمد على التلخيص أو التلميح، بل تأخذ طابع التحليل والتعليل حيث يُطنب الراوي عارضا حالة كريم وهو يقلب الأمر من جوانب عدة، متسائلا عن شرعية القتل بينه وبين نفسه، فلا شك أن هذا الحدث يشكل بؤرة من التشتت والاضطراب في ذاكرة كريم لا تمحي على الدّوام، وهذا لما ينجر عنه فعل القتل. لذلك كان في كل مرة يتكرر الحدث إلا و يقترن بالحالة النفسية التي يعيشها البطل، ويربطها الراوي في كل مرة بما يترتب عنها من أمور تغلق المنافذ في وجهه "كلما أطال التفكير كلما تاه أكثر واختلطت عليه الأمور، فلم يعد قادرا على الوقوف على مرفأ آمن، وهو مطمئن البال"[1]. في جل المواضع التي يتكرر فيها الحدث نجد هيمنة المونولوج إذ يركز الكاتب على الاستبطان الداخلي لشخصية البطل سواء أكان هو السارد أم كريم.

كما يأخذ الحدث نفسه مساحة كبيرة عند دخول طرف آخر جديد لا علم له بالحدث وهو "علي" فكان لزاما على كريم أن يسرد له ما وقع، فيدخل في نقاش حول الموضوع يقارب ثلاث صفحات (146 -147 -148).

يأتي أحيانا تكرار الحدث على شكل ومضات إشهارية سرعان ما تنتهي، مثل "ها هو يطلب من كريم أن يغتال صديقا له جهارا نهارا، ليستطيع الالتحاق بالجماعة دون رجعة"[2]. ومع ذلك يبقى للحدث وزنه في الرواية.

و معظم الأحداث المتواترة في العمل الروائي تتباين من حيث الأهمية كحدث محوري، بالإضافة إلى تباينها من حيث الاستحواذ على المساحة الطباعية، كما يتضح أنه لا يبدو الحدث بالصيغة ذاتها وهو يروى من لدن أصحابه، أو من خلال رؤية الراوي، أو شخص آخر شاهد على الحدث، ينقله دون أن يكون له إحساس به.

و لو تناولنا الرواية التي قدمت بها علاقة كريم بجميلة في المواضع الثلاثة، التي كان السرد في جميعها مسندا إلى الراوي التقليدي بضمير الغائب على ثلاث شخصيات

---

[1]- محمد ساري، الورم، ص33.

[2]- المصدر نفسه ، ص43.

(كريم –جميلة –محمد) أين كان الراوي مطلعا على دواخل هذه الشخصيات، و ما تفكر فيه، وكيف تفكر في موضوع واحد. سنلاحظ طريقة عرض الراوي لحدث واحد من ثلاثة مواقع.

لما كان السارد ينقل لنا دواخل كريم وجميلة، كان ينقلها بصيغة متقاربة لأنهما المعنيان بالأمر، و تفكيرهما و إحساسهما ببعض سيكون بطريقة شاعرية، وهذا ما نقله الراوي العليم بكل أمانة، فاستخدم لغة رومانسية شفافة، لا يقصد من الكلمات تلك المعاني المجردة بل يغوص في أعماقها متجاوزا شكلها الطباعي، فتتناغم العبارات مع الإيقاع النفسي لكليهما كما يظهر في النصين.

–"ارتعشت أوصاله شوقا إلى تلك الابتسامة الفائقة بالحيوية وإلى تلك النظرات الخاطفة الخجولة توقف عن التفكير، غيّر من وضعيته، استنشق الهواء ببطء، محاولا التركيز يستحضر طيف جميلة ووجهها الدائري المورد ذا العينين السوداوين حينذاك أغمض عينيه [...] كي تبقى صورة جميلة هي وحدها المرسومة بأناقة وحولها رنين صورتها الذي يصله في نبرات حادة لكنها مرتبكة فيها شيء من الرعشة والاهتزاز "[1].

نلاحظ أن العبارات تحدث تناغما مع إيقاع النفس وكذلك الكلمات التصويرية المعبرة عن العاطفة الكبيرة والمشاعر الإنسانية التي بداخل كريم نحو جميلة.

و عند كشف الحجاب على مشاعر جميلة نجد الصورة ذاتها، بل أعمق.

"... أغلقت الباب بالقفل وغرقت في تلك العبارات الجميلة ذات الموسيقى العذبة والمعاني المفعمة بالحب والوجد والصبابة [...] خفقان الحب الأول البريء، الحالم الطموح إلى معانقة الدنيا، اقتنعت بأن الكلمات صادرة عن قلب صادق لا ينطق إلا بالحق والصدق ولا يلازم إلا معاني الحب والخير، القلب الذي لا يمكنه أن يصل إليه الكذب الذي لا يحول ولا يخضع لمتغيرات الزمان وقسوته"[2].

---

[1]– المصدر السابق ، ص 33.

[2]– المصدر نفسه ، ص 192.

كلمات السارد تنطق بالاستخدام المكثف للغة شاعرية معبرة عن مشاعر جميلة وكريم الداخلية أكثر من كونه مجرد تعبير عن حدث من أحداث الرواية.

لقد تحول الراوي هنا من مجرد أداة ووسيط ينقل أحداث القصة، ويرصد أفعال شخصياتها بلغة موضوعية محايدة إلى سارد يفجر أعماق شخصياته، وينوب عنهم للتعبير عن أحاسيسهم المتدفقة بلغة عاطفية راقية تنّم عن مشاعر مرهفة، وكأنه صاحب الأمر، فكان نقله بأمانة تامة كما تحس بها الشخصيات.

و حينما نقل الموضوع مرة أخرى كان بتفكير محمد يوسفي[1]. حيث ورد بسطحية ولغة جافة خالية تماما من أية رومانسية عبرت عن زاوية رؤية الأخ، رغم أنه لم يكن معارضا لتلك العلاقة، فتغير موقع الشخصية هنا غيّر من الصيغة التي عبرت عن الحدث فجاءت موضوعية، إذ كان محمد يوسفي يفكر في مفاتحة كريم في موضوع خطبة أخته ولكنه أحجم ظنا منه أن كريم نسى الموضوع كما لا يليق أن يبادره في الحديث عن أخته.

إن كانت لغة وأسلوب تواتر الحدث يختلفان هنا، فإن المساحة الطباعية كانت أقل من تواتره في المرتين السابقتين، مما يؤكد أن تكرار الحدث خاضع لعدة زوايا تؤسس لقيمته وحضوره في النص.

إن هذا النوع من التواتر لظاهرة ملفتة للانتباه في روايته "البطاقة السحرية" حيث تتبني الرواية على حدث مركزي، يستقطب القارئ ويحدد الأحداث التي تنتهي إليه، ويرتبط بحدث واحد هو مقتل السرجان على يد مصطفى عمروش، يتكرر هذا الحدث في جميع الفصول ماعدا الفصل الثامن، وهو الفصل ما قبل الأخير، في حين يتواتر ثلاث مرات في الفصل الثالث، والترتيب الذي اقتضى له الكاتب أن يكون عليه الحدث في السرد هو في الفصل التاسع والأخير. أين يصبح حدثا واقعا، وتكون التكرارات السابقة جاءت على شكل استباق، وعليه فإن عدد المرات التي تواتر فيها الحدث هي عشر مرات، أحيانا تأتي كإشارة سريعة عامة لا تدخل في عمق الأحداث كقوله: – "لم يكن

[1]– ينظر: المصدر السابق، ص60.

يعي بوضوح و شفافية بأنه سيرتكب جريمة طالما راودته في لحظات حنينه إلى الماضي"[1] .

– " خلال الأيام الأخيرة التي سبقت مباشرة اليوم المشهود الذي سيتردد طويلا على ألسنة أهل قرية عين الفكرون"[2].

و أحيانا يعمد المؤلف إلى تكرار الحدث على سبيل ذكر بعض أجزائه التي اختفت في مواضع أخرى، ففي الفصل الرابع يتحدث عن تفاصيل جديدة أثناء الحدث متمثلة في تزامن رجوع جمال بن مصطفى عمروش من الجامعة مع اقتراف أبيه جريمة قتل السرجان والد شفيقة الفتاة التي يحبها و تفاجئه بالحشد الهائل أمام المقهى،

و حادث القتل و انتهاء أحلامه به، و في الفصل الخامس يذكر الحدث و يذكر معه إلقاء القبض على مصطفى عمروش و مطالبة أهل السرجان بالثأر لقتيلهم .

كل هذا والحدث لم يقع بعد إلا في الفصل الأخير أين تذكر عملية القتل و يترك للشخصيات المشاركة في الحدث و التعبير بنفسها.

و إن كانت طرائق سرد الحدث المتواتر تختلف في أغلب الأحيان من موضع إلى آخر إلا أنها لا تخرج عن المضمون في كل الأحيان.

5-4-أن يروي مرات متعددة ما وقع مرات متعددة:

في هذا النمط يتوافق تواتر الحدث في القصة مع تواتره في النص على نحو " نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء...الخ"[3]. و ما يلاحظ على النص المعالج ندرة هذا النوع من التواتر، فهو لا يشكل الحضور المهم، وما ورد منه كان عابرا حسب ما تحصلنا عليه، و نمثله بمثالين:

المثال الأول: "أشجار الدلب الطويلة ظللت الطريق بظلال حالكة مما ضاعف من قلق كريم وجعله يتوقف فجأة ويلتفت حواليه في حركات مريبة كأنه يشعر بأحد يترقبه"[4].

---

[1]– محمد ساري: البطاقة السحرية، ص4.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

[3]– جرار جنيت: خطاب الحكاية، ص130.

[4]– محمد ساري، الورم، ص 14.

المثال الثاني: "و لكن فجأة انتابته فكرة نخرت جسمه بوجع لدغة عقرب، فألقى نظرات خاطفة حوله في ارتباك ظاهر، الطريق فارغ والمنازل مظلمة ولا ينبعث منها صوت ولا ضجيج"[1]

يبقى لحدث "ذهاب كريم لملاقاة يزيد " تداعيات على مجرى السرد حتى أنه بات من الضروري المرور به –خاصة في الفصول العشرة الأوائل– وبأي شكل من الأشكال. يخبرنا الراوي بحالة كريم عند ذهابه ليزيد وأثناء عودته، وما استبد به من خوف مغبة اكتشاف أمره، فمن يريد لقاءه ضمن قائمة المطلوبين زد على ذلك وضعه المتأزم بعد خروجه من السجن.

في الموضعين اللذين تم فيهما تكرار ذلك هيأ الراوي لحالة كريم وظائف سردية – لا سيما وصفية– تجعل القارئ يدخل دائرة والهلع والفزع التي بها كريم كالظلام المطبق على الأجواء، الأشجار العالية التي زادت من وحشة المكان، السكون الليلي الذي يشعر صاحبه بأن أحدا ما يترقب خطاه...كلها من شأنها تأدية غايات متعددة ارتآها لها صاحب النص.

المثال الثاني، يأتي على لسان "فريد زيتوني" وذلك في معرض حديثه عن مشاركته في مظاهرات 05 أكتوبر 1988". امتلأ الشارع الرئيسي بالمتظاهرين ذرعنا الشارع مرارا ذهابا وإيابا ببطء ثم تسارعت الحركة... جرفني التيار البشري كموجة قوية وسحبني بعيدا سمعت طلقات نارية أخرى، الناس يركضون في كل الاتجاهات، يكسرون الأبواب والنوافذ بالعصي والقضبان الحديدية، اشتعلت النيران في بعض المكاتب والمحلات لا أدري جرفني التيار من جديد، فقدت يزيد ثانية، ارتفع الدخان واسودت السماء"[2].

إن المتلفظ (بكسر الفاء) يشير إلى كثرة الازدحام و التدافع مما جعله ينجرف مع التيار البشري وكان ذلك مرتين حسب النص من دون أي تنويع أسلوبي أو لفظي.

---

[1]– المصدر نفسه: ص24.

[2]– المصدرالسابق ، ص 241.

و يبقى أن نشير إلى أن هذا النمط يحتل المرتبة الأخيرة من ناحية توظيفه في رواية "الورم" في حين غلب على الرواية السرد المفرد باعتباره الصورة الطبيعية.

كما تبين أن الرواية تكونت في ضوء امتزاج الرؤيتين "الرؤية من الخلف" والرؤية مع" وإن كانت "الرؤية من الخلف" هي الرؤية المسيطرة في الرواية.

خاتمـــة

بناء على كل ما تقدم، يمكن أن نستخلص أن رواية الورم لمحمد ساري تنطوي على بنى تشكل آليات الاشتغال عليها، كان للبحث أن يقدمها في ثلاثة عناصر، تمثل الأولى، الزمن بتلك المفارقة في ترتيب الأحداث التي يحدثها تداخل الأزمنة، وذلك بالرجوع إلى الماضي لاستذكار أحداث قصد توضيحها أو لغرض تقديم لشخصية ما أو استباق حاملا أملا وحزنا وخوفا من المستقبل المجهول، وقد أدى تداخل الأزمنة إلى تفكك خطية السرد كما زاد من اتساع عالم الرواية.

كما تنوع إيقاع السرد بين السرعة والبطء، وذلك ما عالجه المظهر الثاني للزمن والمتمثل في المدة، من خلال الحركات السردية الأربع التي كانت متباينة الحضور، شكلت الخلاصة والحذف قطبا استقطاب الكاتب لعرض أكبر قدر من الأحداث عن طريق تسريعها مما استلزم تقليص المساحة النصية، في حين جسد المشهد أبرز وأكثر الفترات درامية في الرواية بفسحه المجال لحرية الشخصيات، وعلى الصعيد ذاته عملت الوقفة على إبطاء الأحداث وذلك بتكسير وتيرة سردها.

بهذه التقنيات كان الحضور القوي للزمن الذي أعطى قوة وتماسكا للأحداث وعليه سارت كما حدد لها.

أما عن توظيف محمد ساري لآلية الفضاء المكاني، فبصفة عامة لم يكن بتلك الأهمية الجمالية التي تجعل منه ندا لبعض العناصر السردية، إذ إن قيمته في أحيان كثيرة تتضح بمقدار توفيق الكاتب في جعله يرتقي جماليا وفق انفعالات وتصورات الشخصيات، ومع ذلك فحضوره كان ضروريا في العمل، إذ إنه عند الكاتب، لا يعني ذلك البعد الهندسي الملموس والجاف بقدر ما يعني ما يحمله من دلالات وإيحاءات في ظل تواجد الشخصيات به، مشكلا بذلك فضاء عميقا يعتمد على رؤية البطل التي تزيح المكان الموضوعي.

إن الفضاء المكاني الذي يؤطر أحداث الرواية هو الفضاء المكاني المفتوح بشكل عام، الذي جعل منه الكاتب أرضية تتحرك عليها وقائع العمل، فكانت جل الأماكن في الرواية فضاءات مشحونة بالعنف والقتل والخوف والرعب وأصبحت على قدر انفتاحها مجالا ضيقا تضيق فيه نفوس الشخصيات على امتداد ها، وهو امتداد

يتحقق على مجرى الأحداث المتتابعة يشكل فيه المقهى والمسجد والأحياء والشوارع النماذج الهامة للتوظيف عند الكاتب.

في حين شكل البيت والسجن أهم نموذجين لدراسة فضاءات الأمكنة المغلقة فانعكست طبيعتها ودلالتها على الشخصيات حيث أسهم الكاتب في تعميق الحس بهذه الأمكنة، وكان وهو يقدم هذه البنية لا يستطيع الخروج على هذا النحو الموحد في تشكيل فضاءات الأماكن المفتوحة أو المغلقة، فكانت أغلبها فضاءات للظلمة والدموية وممارسة القتل والعنف شكل قوة ضغط على الأبطال مما خلق إحساسا بضيق المكان وعدائيته لديهم.

إضافة إلى الشخصيات التي تحرك الأحداث في المكان، ساهم الوصف في إيضاح بعض ملامح وتفاصيل الأماكن، إذ جعل القارئ يشعر بواقعيتها، كما كان للزمن دور في تقديم أماكن مختلفة بتتابع الأحداث وتطورها.

و قد أفضت دراسة بنية الرؤية إلى أن الرواية أغلبها مبني على الرؤية من الخلف التي كانت جوهر الرواية بالأساس ،فكان للراوي العليم المعرفة الواسعة بشخصياته، يتكلم بألسنتهم وينوب عنهم في تحركاتهم.

و كان استخدام ضمير الغائب السبيل الأسهل لتقديم الموضوع والأحداث، إذ بسط فيه الراوي الخفي وهو الكاتب كل سلطته على النص وعلى الشخصيات التي صنعها فاخترق به جميع الحواجز بينه وبينها وتوغل إلى أعماق نفوسها.

تأتي في الدرجة الثانية "الرؤية مع" التي يبرز فيها الراوي كشخصية مشاركة في الحدث، فيقدم جملة من الأحداث لكنه لا يقدم لنا تفسيرا لها قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليها.

و استخدام السرد بضمير المتكلم في حالات كثيرة كثاني الضمائر أهمية يتيح التدخلات للشخصيات وإشراكهم في العرض، فضلا عن كونه يحيل إلى مرجعية تجعل القارئ يعيش زمنية الرواية ولا يشعر بتلك التحريفات الزمنية القائمة بين زمن القصة وزمن السرد وكله اندماج مع أحداث العمل.

و تكاد تنعدم" الرؤية من الخارج" في ظل تواجد الراوي العليم، كما أن سرد الرواية سرد كلاسيكي لا يحتاج إلى الاستخدام المكثف لهذه الرؤية حتى لا يوغلها في الغموض والتعتيم.

وبين تعدد الساردين وتباين تواتر الحدث، اختلفت صيغة السرد، بين مشارك في الحدث وشاهد عليه، ومع ذلك كانت الصورة الطاغية هي السرد المفرد باعتباره الوجه الطبيعي للسرد.

إن هذه التقنيات التي أتينا على ذكرها شكلت أدوات ضرورية مساعدة للكاتب أظهرت أهميتها في البناء الروائي كدراسة لأسس عملية الإبداع عنده.

الشيء الذي نستطيع أن نلمسه من متن هذا النص ،هو أن الآليات كانت هنا أكثر نضجا وامتلاكا لأدوات فنية تعبيرية مما هي عليه في البطاقة السحرية وعلى جبال الظهرة، في حين ما يثير الانتباه في البطاقة السحرية قيامها أساسا على الاستباق أما على جبال الظهرة فتكثر بها الوقفات الوصفية.

صفوة القول: إن رواية الورم تعد نقلة نوعية في إبداع الكاتب الروائي وتمثل نتاجا رفيعا يعبر بعمق عن الأزمنة، وقد وزع الموضوع بشكل مثير على الرواية تشعر بحضوره الدائم وانسكابه على مجمل أنحاء العمل، من دون أن نلمس الملل والرتابة، فكان الحب والدين والسياسة أحد عناصره المهمة تنسجه آليات متعددة وبحبكة فنية، وإن كانت في أحيان قليلة تنزلق في زحمة ثقل الموضوع.

ثم إن ما يمكن التأكيد عليه هو أن رواية الورم وان كانت تنتمي إلى أدب الأزمة الذي قيل إنه مجرد تحقيقات صحفية فإنها تعكس الحضور الفني لأن "التحقيق بفرض علاقة مباشرة بين المؤلف والحدث المروي، بينما يتسم النص الأدبي بحضور سارد يكون وسيطا بين المؤلف والقصة الروائية"[1]، وهذا ما يؤكده تعدد الساردين في بنية الرؤية.

[1]– جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي: تر: رشيد بن جدو، طرائف تحليل السرد الادبي، ص91.

وفي نهاية البحث أجدنا وبعد هذه القراءة لا نخرج من النص كما دخلنا، إذ تبقى قراءة نسبية قابلة للنظر وتناول لبعض المسائل التي لا يغني عنها تناولنا هذا ما دام ثمة رؤى نقدية متعددة، مؤكدين على أنها لا تعني الوقوف عند كل ما يحمله النص، بل هناك جوانب لازالت بكرا تدفع الباحث للدخول بها ضمن، أطر تستحق الدراسة والتمحيص، رأيناها جديرة بالمعالجة بعد انتهائنا من البحث.كان أولها المضمون الذي تحمله فهو يستحق المقاربة النقدية، كما هي الطريقة الجريئة التي عالج بها الكاتب نصه واختراقه أحد عناصر الثالوث المحرم المتمثل في السياسة .ناهيك عن الحضور القوي للشخصيات وتركيز الكاتب على البنية النفسية لهم، فكان عالم الرواية عالم ثري بشخصياته التي كانت انعكاسا للذات ورؤية وموقفا من إشكاليات الوضع في البلاد, فتضمنت أفكارا وعواطف ومواقف وتأزمات مستمرة.

ثم إن قراءتنا لهذا العمل وإطلاعنا على بعض الأعمال الإبداعية الجزائرية نثرا وشعرا، حملنا على التأكد كم أن الأدب الجزائري يشكل رافدا من روافد العملية الإبداعية في الوطن العربي، وفي ظل غياب الممارسة النقدية عامة وللأقلام المغمورة خاصة، التي أهملت بغفلة حينا واستنقاصا واستصغارا في أحيان كثيرة حتى كادت أو غدت نسيا منسيا, لم تف حقها في الساحة الأدبية، في حين كانت نصوصهم تترقب مقاربة نقدية من الباحث لإنارة جوانب ظلت لمدة طويلة تنتظر ذلك, حتى تقدم صورة للتجربة الأدبية في الجزائر.

وما نرجوه من دراستنا، هو أن نكون قد وفقنا في إنارة بعض زوايا هذا العمل، والله من وراء القصد.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1-محمد ساري: البطاقة السحرية، منشورات التبيين ،الجاحظية، الجزائر، (دط)، 2000 .

2- محمد ساري: علي جبال الظهرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، 1998.

3- محمد ساري:الورم، منشورات الاختلاف، الجزائر، (دط)، 2002 .

ثانيـا:المراجع

I- العربية

1-إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

2-أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997.

3-امرؤ القيس: الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.،ط2002،1 4-

4-آمنة رشيد: تشظي الزمن في الرواية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998.

5-آمنة يوسف: تقنيات السرد "في النظرية والتطبيق"، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1997.

6-بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائر، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2001-2002.

7-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي" الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

8-حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

9-حميد لحمداني: أسلوبية الرواية "مدخل نظري"، منشورات النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1998.

10-حميد لحمداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي
11-العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2000.
12-سامي سويداني: أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
13-سعيد يقطين: الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.
14-سلمان كاصد: عالم النص " دراسة بنيوية في الأساليب السردية"، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (دط)، 2003.
15-سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للطباعة والنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية، (دط)، (دت).
16-السيد إبراهيم: نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
17-سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1984.
18-سيزا قاسم: القارئ والنص "العلامة والدلالة"، المجلس الأعلى للثقافة،(د ط)، 2002.
19-صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
20-صالح مفقودة: نصوص وأسئلة "دراسات في الأدب الجزائري"، منشورات اتحاد الكتاب العرب الجزائريين، ط1، 2002.
21-صلاح فضل: نظرية البنائية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.
22-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1992.
23-عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996.

24- عبد العزيزة حمودة: المرايا المحدبة "من البنيوية إلى التفكيكية"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998.
25- عبد الله الصائغ: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عصمى للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1996.
26- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية" دار سعاد صباح، القاهرة، الكويت، ط3، 1993.
27- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية رقاق المدق (دط)، 1995.
28- عبد الملك مرتاض : نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"،عالم المعرفة ،المجلس الوطني للثقافة ،و الفنون والآداب ، الكويت ،(دط)،1998.
29- عبد الغني المصري ومجد محمد الباكيري البرازي: تحليل الخطاب الأدبي "بين التظرية والتطبيق، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.
30- مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة "تيار الوعي نموذجا"، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ،(دط)، 1998.
31- مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي "تضاريس الفضاء الروائي نموذجا"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.
32- مرشد أحمد: أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، (دط)، 2002.
33- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005.
34- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي "في ضوء المنهج البنيوي"، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

II- المترجمة:

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

2-تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر/ شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1990.

3-تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر/عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005.

4-جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج"، تر/محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.

5-جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية: تر/محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

6-جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر/ناجي مصطفى، منشورات الحوار الإكاديمي والجامعي، دار الخطاب للطباعة والنشر، ط1، 1989.

7-جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر/عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (دط)، 2002.

8-جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر/عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003.

9-رولان بارث وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر/حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

10-رومان جاكبسون وآخرون: نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس"، تر/ابرهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت، ط1، 1982.

11-ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر/فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، أفريل، 1971.

12-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب بن هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1984.

III-الأجنبيـة:

1- Jean Piaget : Le structuralement, presses universitaire de France, Paris, 1974.
2- Mourice Deribre : La couleur dans les activités humaines, Edition Dumond, pris ,1968.

IV-المجـلات:

1-التواصل، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، العدد4، جوان 1999.

2-الثقافة، وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد115، 1997.

3-الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، العدد58، يونيو، 2002.

4-السرديات، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد01، جانفي2004.

5-عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 23، الكويت، 1994.

6-عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد30، 2001.

V الجـرائد:

1-الخبر، الجزائر، العدد622، السبت 22 ربيع الثاني، 1419، الموافق لـ15 أوت 1998.

2-السفير، الجزائر العدد48، من 10 إلى 16 شعبان 1421هـ، الموافق لـ06 إلى 12 نوفمبر 2000.

3-الشروق، الجزائر، العدد487، الاثنين10جوان 2002، الموافق لـ28ربيع الأول1423هـ.

VI-القواميـس:

1-أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، المجلد2-3-5-6، دار صادر بيروت، لبنان، 1997.

VII- الموسوعات:

1-عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

VIII- مواقع الإنترنت :

1- http://ww.aum.edu.eg/fac-wadi/mg2f.htm.

فهـرس الموضوعـات

مقدمـة	أ–هـ
مدخل: تحديد المفاهيم	6
1– البنية	7
2– السرد	9
الفصل الأول: بنية الزمن	
1– مفهوم الزمن	15
2– زمن القصة	19
3– زمن السرد	23
3–1– الترتيب	23
3–1–1– الاسترجاع	27
3–1–1–1–الاسترجاع الخارجي	28
3–1–1–2– الاسترجاع الداخلي	29
3–1–1–2–1– الاسترجاع الداخلي الغيري	29
3–1–1–2–2– الاسترجاع الداخلي المثلي	31
3–1–1–3– الاسترجاع المختلط	32
3–1–2– الاستباق	33
3–1–2–1– الاستباق الخارجي	34
3–1–2–2– الاستباق الداخلي	38
3–2– المدة	42
3–2–1– الحذف	43
3–2–2– الخلاصة	47
3–2–3– الوقفة	51
3–2–4– المشهد	55

الفصل الثاني: بنية الفضاء المكاني	
1-الفضاء – المكان – الحيز – المفهوم و إشكالية تعدد المصطلح	62
1-1 الفضاء	63
1-2- المكان	66
1-3- الحيز	68
2 – الفضاء المكاني المفتوح	71
2-1- المقهى	71
2-2- الأحياء و الشوارع	76
2-3- المدينة	78
2-4- المسجد	82
2-5- البلدية	84
2-6- مقر الدرك	86
2-7- المقبرة	88
2-8- الماخور	89
3- الفضاء المكاني المغلق	89
3-1 السجن	89
3-2- البيت	94
3-3- بناية حوش غريس	97
4- علاقة المكان بالوصف	99
5- علاقة المكان بالزمن	103
الفصل الثالث: بنية الرؤية	
1- مفهوم الرؤية	107
2- الرؤية من الخلف	114
3- الرؤية مع	119
4- الرؤية من خارج	124

5–التواتر	127
5–1– ن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة	127
5–2– أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات متعددة	130
5–3– أن يروى مرات متعددة ما وقع مرة واحدة	132
5–4– أن يروى مرات متعددة ما وقع مرات متعددة	138
خاتمة	142
قائمة المصادر و المراجع	147
الفهرس	153
فهرس الموضوعات	154
فهرس الجداول و الأشكال	157