



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي



قسم اللغة و الأدب العربي

كلية الآداب واللغات

مذكرة بعنوان:

جماليات البنية السردية في رواية (أرخيل الذباب) "لبشير مفتي"

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: نقد أدبي معاصر

إشراف الأستاذة:

✓ حبيبة مسعودي

إعداد الطالبتين:

✓ ابتسام كربوب

✓ دليلة حمزة

أعضاء لجنة المناقشة

- 1- الأستاذة: عائشة بومهرز رئيسة
- 2- الأستاذة: حبيبة مسعودي مشرفا
- 3- الأستاذة: فاطة الزهراء حليمي ممتحنا

السنة الجامعية: 1437هـ - 1438هـ / 2016م - 2017م

دعاء

اللهم اشرح لي صدري ويسر لي أمري واحلل العقدة من

لساني يفقه قولي

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا

أخفقنا وذكّرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحاً فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا

تواضعاً فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

ربي تقبل منا إنك السميع العليم

شكر و عرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

﴿ومن لم يشكر الناس لم يشكر الله﴾

لله الفضل من قبل ومن بعد، فالحمد لله الذي منحنا القدرة على إنجاز هذه
المذكرة، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين .
فبعد أن أتممنا مذكرتنا استذكركمنا الجهود التي تسببت في وصولها إلى بر
الأمان، ونجد أنفسنا في كلمة عرفان لا بد لنا أن نذكرها:
وهي أن العمل هذا قد تم على ما هو عليه اليوم بفضل الله تعالى أولاً، وبفضل
الذين كانت لهم الأيدي البيضاء عليه.
إذ يطيب لنا في هذا المقام أن نتقدم بأسمى معاني العرفان وبجزيل الشكر
وفائق التقدير والاحترام إلى الأستاذة الفاضلة " حبيبة مسعودي "
فما كان لمذكرتنا أن تخرج إلى النور لولا التوجه السديد والرعاية الفائقة التي
شملتنا بها، فلها فائق الاحترام والتقدير على مساعدتها لنا في إنجاز هذا العمل وعلى
جميل صبرها وجهودها ونصائحها الصائبة، ونسال الله جل جلاله أن يجزيها خيراً وأن يجعلها
دخراً لأهل العلم والمعرفة، وسيظل فضلها يحمل من تلمذتنا احتراماً وتقديراً.
كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل أستاذة قسم اللغة
العربية وآدابها، وإلى كل من ساعدنا من قريب أو
بعيد.

دليلة * ابتسام

إهداء

إلى من كلله الله بالصيبة والوقار .. إلى من علمني العطاء بدون انتظار ..
إلى من أحمل أسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمد في عمرك لتري ثماراً قد
حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم وفي الغد
وإلى الأبد .. " والدي العزيز "

إلى ملاكي في الحياة .. إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان و التفاني .. إلى بسمه الحياة
وسر الوجود .. إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى العبايب .. إلى
من سهرت وضحت براحتها وشملتني بحظها .. " أمي الحبيبة " .
إلى من بما أكبر وعلينا أتمد .. إلى شعبة متقدة تنير ظلمة حياتي .. إلى من بوجودها أحتسب قوة ومعدة لا حدود لها .. إلى من عرفته
معها معنى الحياة .. اختي الوحيدة " دنيا "

إلى أخواني ورفقاء دربي في هذه الحياة .. بدونكم لا شيء معكم أكون أنا وبدونكم
أكون مثل لا شيء في نهاية مشواري أريد أن أشركم على مواقفكم النبيلة .. وعلى تطلعكم
لنجاحي بنظرات الأمل .. إخوتي: " نبيل"، " مراد"، " مهاو".

إلى الإخوة والأخوات التي لم تلدمن أمي .. إلى من تحلّ بالإخاء وتميزوا بالوفاء
والعطاء، إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعادة وبرفتهم في دروب الحياة الحلوة
والعزينة سرى .. إلى من عرفته كيف أجدهم وعلموني أن لا اضيعهم .. صديقاتي:
" زهرة"، " سارة"، " حسيبة"، " أسماء".

إلى رفيقة دربي في هذا المشوار " ابتسام" .. إلى
الكتاكيت الصغار " كوثر" و" إسماء" .. ولا أنسى زوجات
إخوتي: " نجوى" و" حبيبة" .. وأكبر شكر إلى الأستاذة
المشرفة " حبيبة مسعودي" وإلى جميع أساتذة كلية الأدب
العربي .. وإلى كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني ..
أهدي ثمرة جهدي هذا لهم ..

دليلة

إهداء

الحمد لله الذي تسبح له الرمال، وتسجد له الطلال .. وتندك من هيبتة الجبال .. أشكر
الله الذي بلغنا هذا اليوم .. إلى من أفنى حياته جدا وكذا في تربيتي وتعليمي ..
إلى من كان سندي الروحي والذي رافقتني في مشوار حياتي..
إلى " أبي الحبيب محمد "

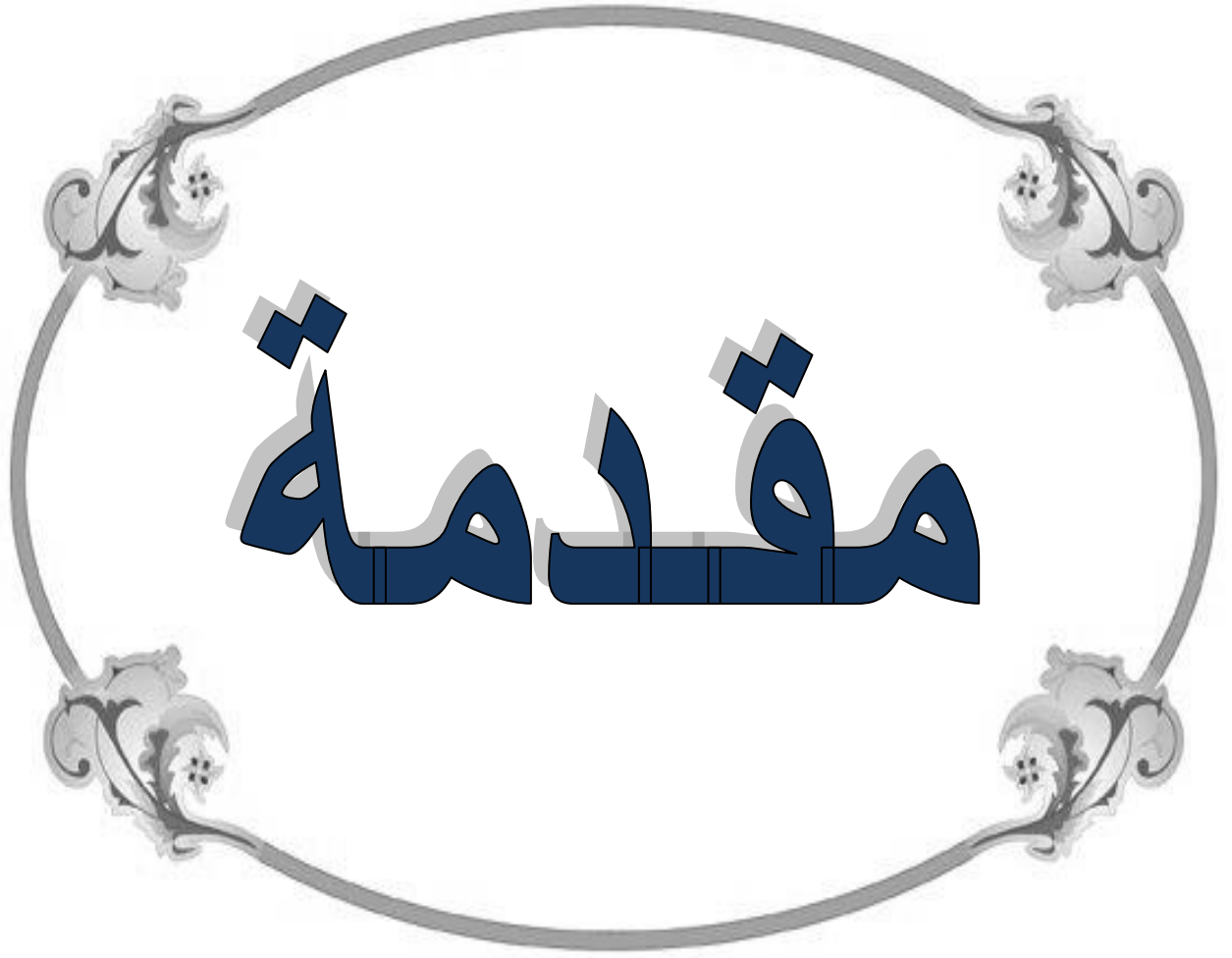
إلى من مجز اللسان عن وصفه جمالها .. إلى من بعثت في نفسي التفاؤل والأمل .. إلى من سمرت
وضعت براحتها حتى تراني مرتاحة .. إلى منبع الحنان .. إلى " أمي الغالية نادية "
إلى الذي كان صبره وحرصه وإصراره نبأسا يضيء مسيرة حياتي ..

إلى من أضاء لي درب الحياة بنور الأخلاق الفاضلة .. وقدم لي يد العون كلما احتجت إليه ..
إلى " زوجي العزيز فهدلي "

إلى من دفتت في كنفهم طعم السعادة .. إلى أخواتي "إلهام"، "ريم"، "وحاد الغالية"
إلى إخوتي " خالد"، " جمال"، " توفيق "

إلى كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني ..
أهدي ثمرة جهدي هذه ..

إبتسام



يبدو أن موضوع البناء السردي يعدّ من بين المواضيع التي أوّلها معظم الأدباء والنقاد المحدثين اهتمامهم بالرغم من اختلاف آرائهم ومساهمهم الفكري، إذ يعدّ هذا الموضوع بمثابة الشاغل لهم. فقد انطوت عليه جميع أنواع القصص كالحكاية والقصة والسيره والخرافات... إلخ، وصولاً إلى الرواية، وبالرغم من ظهور هذا النوع الأدبي متأخراً إلا أنه فرش بساطه على الساحة الأدبية، واحتل المرتبة الأولى في الكثير من كتابات الروائيين وجاء هذا النوع الأدبي كتعبير عن حياة ومرجعيات الشعوب والأمم عبر العصور، ولقد تأخر هذا العنصر في الولوج إلا في العصر الحديث، واعتبرت بذلك ديوانهم في القرن العشرين.

كما اتخذت الرواية الحديثة مسار تجديدي بحت، محاولة التقرب من نفسية القارئ والتعبير عن انشغالاته واحتياجاته بما يلامس عواطفه وأحاسيسه، كما اهتمت بمعالجة قضاياها الاجتماعية والنفسية والسياسية، وكان الغرض من كل هذا هو الولوج في أعماق الواقع المعيش ومحاولة الكشف عن خباياه.

وقد شهدت الرواية العربية مراحل التطور، إذ استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه واتجاهاته، هذا على الصعيد العربي.

أما الرواية الجزائرية فهي كغيرها من الروايات العربية، لها مكانة بارزة في الوسط الروائي العربي والعالمية ذلك لما تحمله من قضايا مهمة، تمس الواقع الاجتماعي بصفة خاصة، وتحمل في مضامينها آلام الشعوب المضطهدة بصفة عامة.

لذلك حجزت لنفسها مكاناً في الساحة العربية، وربما يعود العامل الأساسي في بروزها وشيوعها، ترعرعها على يد روائيين كبار في مجال التأليف الروائي أمثال "عبد الحميد بن هدوقة"، و"اسيني الأعرج"، "رشيد بوجدره"، "أحلام مستغانمي"، "الطاهر وطار"، "بشير مفتي" وغيرهم.

وتعد رواية (أرخبيل الذباب) "بشير مفتي" من بين الروايات الجزائرية التي عاجلت قضية مهمة عاشها الشعب الجزائري وهي فترة العشرية السوداء.

ولقد اخترنا في بحثنا أن نتحدث عن البنية السردية، فكان "بشير مفتي" وجهتنا وطريقنا في روايته (أرخبيل الذباب).

أما عن أسباب إختيار دراسة الفن الجزائري بصفة عامة، ورواية أرخبيل الذباب بصفة خاصة، فكان في بداية الأمر مجرد قناعة ذاتية بدراسة الرواية الجزائرية، ومعرفة الاضطهاد الذي عاشه الشعب الجزائري والفئة المثقفة خاصة في فترة العشرية السوداء، وأما من الأسباب الموضوعية نذكر قلة الدراسات المتخصصة في شأن هذه الرواية

وتكمن أهمية هذا البحث في دراسة الجوانب المتعلقة بالبنية السردية وإظهار تجليات كل من الزمن، الفضاء الشخصيات، الحدث.

ويعدّ هذا البحث كغيره من البحوث العلمية التي تطمح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف والتي منها السعي إلى تسليط الضوء على أبرز كتابات هذا الروائي واكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردية، وما يحتويه من جماليات فنية وأدبية.

أما فيما يخص إشكالية بحثنا هذا فتمثلت في الآتي:

- كيف تجلت البنية السردية في رواية (أرخيبيل الذباب) لـ "بشير مفتي"؟

وقد يندرج تحت هذه الإشكالية المحورية مجموعة من التساؤلات:

- كيف تعامل "بشير مفتي" في الزمن، وما هي مختلف مظهراته في الرواية؟
- كيف كان إسهام كل من الفضاء والشخصيات في ترتيب وتصعيد أحداث الرواية؟
- ما هي الأبعاد التي أعطاها "بشير مفتي" لشخصياته؟

إذاعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج الوصفي التحليلي الذي رأينا أنه الأنسب لمثل هذه الدراسة، إلا أنّ هذا لا يلغي استفادتنا من مناهج أخرى كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

إلا أن بحثنا هذا كأبي مشروع علمي لم يكن مسيراً خالياً من العوائق والعراقيل لعلّ أهمها: كثرة المراجع وتداخلها واختلاف وجهات النظر عند الباحثين فيها، خاصة فيما يخص السرد، وبالإضافة إلى تعدد النظريات واختلاف طرائق التحليل.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا خطة تضمنت: مقدمة ومدخل وثلاث فصول وخاتمة. وهي كالآتي:

المدخل كان بمثابة مفاتيح للولوج إلى الرواية الجزائية، والفصل الأول فقد تناولنا فيه حياة "بشير مفتي" وعمله الروائي، فكان التطرق فيه إلى حياته وأعماله، ثم تقديم للرواية وملخص لها. أما الفصل الثاني كان الولوج فيه عبر ضبط بعض المصطلحات السردية، فخصصناه لمفهومي السرد والبنية ومكونات السرد، وانعكاساتها الجمالية على العمل الروائي، في حين أفردنا الفصل الثالث للبنية السردية وانشغالاتها في رواية (أرخيبيل الذباب)، فتطرقنا أولاً إلى بنية الفضاء الزمني وقد مزجنا فيه بين الدراسة النظرية والتطبيقية، فحاولنا استجلاء مفهوم الزمن في اللغة والاصطلاح إلى جانب مستويات الزمن السردية، الذي تطرقنا فيه إلى تقنيات المفارقة الزمنية المتمثلة في كل من الاسترجاع والاستباق، وقمنا بدراسة تقنيات الحركة السردية المساهمة في تسريع السرد وإبطائه، بالإضافة إلى الأنماط الأربعة المتمثلة في مستويات التواتر.

أمّا ثانياً فكان حديثنا عن بنية المكان وتميزه عن مصطلحي الفضاء والحيز، ثم تطرقنا إلى الاستراتيجية التي بُني عليها المكان الروائي، ثم تعرضنا إلى أنواع الممكنة وبنيتها. وثالثاً تناولنا بنية الشخصية الروائية فبدأناه بعناصر نظرية لمفهوم الشخصية لغة واصطلاحاً، إضافة إلى دراسة وظائف الشخصية في العمل الروائي ثم تصنيفات الشخصية الروائية، في الدرس العربي والغربي وفي رواية (أرخبيل الذباب). أما رابعاً وأخيراً، فتّم التطرق فيه للأحداث من خلال التعريف بها وبأهميتها وعرض لأحداث الرواية وعلاقتها بالمكونات السردية الأخرى.

لنتتهي بخاتمة أردنا فيها جلّ النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للبنية السردية في رواية (أرخبيل الذباب).

كما اعتمدنا في دراستنا هذه على جملة من المصادر والمراجع التي شكلت زاد هذا البحث ومرتكزه العلمي ونذكر منها:

مصدر هذه الدراسة المتمثل في رواية الدراسة (أرخبيل الذباب)، كما استفدنا أيضاً من مجموعة من المراجع منها: "حسن بحراوي" (بنية الشكل الروائي)، كما استفدنا من "حميد لحميداني" (بنية الشكل السردية) "جيرار جينيت" (خطاب الحكاية) "سيزا قاسم" (بناء الرواية)، "محمد عزام" (شعرية الخطاب السردية) وغيرهم من المراجع الأخرى التي لازمتنا طيلة هذه الدراسة.

وفي الختام لا ننسى فضل أستاذتنا الدكتورة "مسعودي حبيبة" التي أشرفت على هذا العمل والتي كانت بمثابة المسير لنا في دربنا هذا والتي أعانتنا بملاحظاتها وتوجيهاتها الجوهرية، ويرجع لها الفضل الكبير في إيصال العمل إلى هذا الشكل الذي انتهى إليه.



مدخل: نظرة
حول الرواية الجزائرية

تعد النصوص السردية اليوم من أبرز النصوص الأدبية المتناولة من طرف النقاد والدارسين، وقد بدأ هذا الاهتمام منذ وضع "بروب" (Brobe) منهجه الوظيفي لدراسة الحكاية، ثم جاءت بعده موجة من المهتمين الذين اشتغلوا بالنص السردى، فكشفوا الأهمية التي تكتسبها هذه الأشكال ومن ثم فتحوا الباب أمام الدارسين الذين راحوا يبحثون في كل المجالات مولين هذا الموضوع أهمية بالغة في مجال الدرس.

ومن بين الأشكال السردية التي « احتلت الصدارة في تلك الدراسات و لا تزال محل اهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث، وسجل المجتمع البشري، تطرح بطريقتها الفنية المتميزة الإشكاليات الفكرية الاجتماعية، السياسية والنفسية واستطاعت أيضا أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان، يجد فيها القارئ والباحث على حد سواء ما يبحث عنه»⁽¹⁾. ومن هذا المنطلق نذهب إلى أن الرواية تمثل السجل الحافظ بخصوصية العصر شأنها شأن الشعر الذي كان يمثل ديوان العرب، ولعل المتتبع لتطور هذا الجنس الأدبي يلحظ بأنه أصبح يحظى بمكانة هامة في الإبداع الأدبي الحديث، كما انه لا ينفصل عن القضايا التي تتصل بالكائن البشري على كل الأصعدة. « وكأي جنس من الأجناس الأخرى لم تقف الرواية محلك سر بل تبلورت وتطورت تطورا جوهريا في مستوى رؤية الزمن وممارسته بالمقارنة مع الأنواع القصصية السائدة قبلها، وبخاصة الأسطورة والملحمة والخرافة»⁽²⁾. فالرواية إذن كغيرها من الأجناس الأخرى مرت في سيرورتها التاريخية بتطورات وتغيرات مختلفة خاصة على مستوى الزمن الذي كان النقطة المفصلية بين هذا الجنس وغيره من الأجناس الأخرى التي تعرف هي الأخرى حضور هذه التقنية كالأسطورة وغيرها.

ومن المعروف أن الرواية « ابتعدت عن أصولها الحكائية وغدت مزيجا من الحوارات والأوصاف والتأملات وأصبحت أعمق مدلولا وأنفع وظيفة اجتماعية، سياسية، وثقافية وغدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف الترفيه، تهذيب الطباع، وترقيق العواطف وصقلها»⁽³⁾. ومما يبدو لنا أن التأمل في هذا النص يذهب إلى أن الرواية تقوم بوظائف متعددة وتحتاج إلى التمعن فيها قصد استكشافها، كونها أصبحت تنطوي على مدلول عميق الدلالة لا ينفصل على المستويات الآتية: الاجتماعية، السياسية والثقافية، إنها آلية من آليات صقل العواطف وتهذيب الطباع والتثقيف والتربية.

وإذا ما عدنا إلى المسار التطوري لهذا الجنس الأدبي - في عجالة - فإننا نجد قد أخذ منحى تطوريا في فترة بداية الستينيات، حيث كانت له مرحلة جديدة من مراحل تطوره الذي قطعه منذ نشأته في أواخر القرن

(1) الشريف حيلة: بنية الخطاب السردى، دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص10.

(2) الصادق قسومة: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، الدار البيضاء، د ط، د ت، ص 20.

(3) ينظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، المغرب، د ط، د ت، ص 49.

19، فكان الإعلان عن ظواهرها الجمالية حقق لها خصوصيات متباينة ميزه عن غيره من الأجناس الإبداعية الأخرى ووفقا لهذا التوجه الفكري أصبح الحديث عن ظاهرة روائية احتضنها أدبنا العربي الحديث « لم يعد وقفا على ذلك العدد الوفير نسبيا من النتاج الروائي المتواتر في المشهد الثقافي العربي، بل إنه يمتد ليشمل أيضا تلك البنى الفنية المتطورة التي يتسم بها النتاج»⁽¹⁾، فمن الواضح إذن أن الرواية بوصفها عملا إبداعيا متميزا تمكنت من بناء فسيفسائها العربية مع حفاظها على سيماتها دون أن يحدث بينها وبين الرواية العالمية أي انقطاع أو انفصال فهي دوما متصلة بمستجدات الساحة العالمية، وكذا بكل مستحدث يخص هذا الجنس يتم وضعه من قبل القلم الإبداعي العربي أو الغربي.

والملفت للانتباه أن العمل الإبداعي الروائي العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص أقرب جنس أدبي بالكائن البشري فهي تصور فرحه وقرحه، إنها تعالج القضايا المتصلة به، فالرواية إذن بكل ما تنطوي عليه من ميكانيزمات فنية تستطع « حصر مشاكل مجتمع ما وكسر طابوياته، وتحاول جاهدة إبراز مساوئه قبل محاسنه، فتعالج العلة، أو على الأقل تنبه إليها»⁽²⁾. ولعل هذا النوع من الإبداع له جمهوره (المبدع والقارئ) سواء أتعلق الأمر بالساحة العربية عموما أم الساحة الجزائرية على وجه الخصوص، فهي تحتل المراتب الأولى من حيث الطلب وبالتالي إنها ذات مقروئية أوسع من تلك الممنوحة لبقية الأجناس الأخرى كونها - في تصورنا - تتضمن أغلب القضايا المتصلة بالفرد والمجتمع وتقدم في قالب جمالي مميز يستميل القارئ ويؤثر فيه، إنها بكل بساطة تكشف الستار عن المسكوت عنه وتصرح عن المستور وتظهر المخفي في المجتمعات.

وبما أنها تتفاعل مع الأزمنة والأمكنة المتباينة وتنشط في حماها مسترجعة أو مستبقة للمعطيات الواقعية (الأحداث) متجاوزة بذلك للحد أو الزمن هذا ما جعلها تحظى بالمكانة المرموقة التي تميزت بها، ولو عدنا إلى الساحة الجزائرية بعد الاستقلال لوجدنا أن الساحة قد استقبلت العديد من الإبداعات التي انقسم أصحابها إلى فئتين فئة تكتب بالفرنسية من أمثال "كاتب ياسين" و"رشيد بوجدره" فقد كانت قد بدأت مشوارها قبيل الاستقلال وسارت على نفس الوتيرة إلى يومنا هذا، أما الفئة الثانية أمثال: "ابن هدوقة" "الطاهر وطار" و"عبد المالك مرتاض" فقد شاع نور إبداعهم بعد أن شاع نور الاستقلال، وربما يكون سبب تأخر ظهورهم إلى ما تبقى من ذبول الاستعمار الفرنسي كاللغة، الثقافة الفرنسية وعدم الوعي بأدب اللغة العربية.

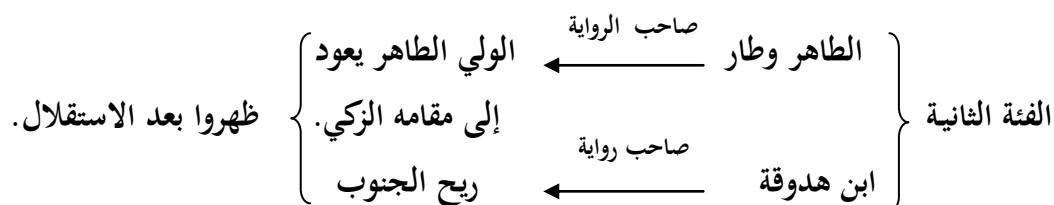
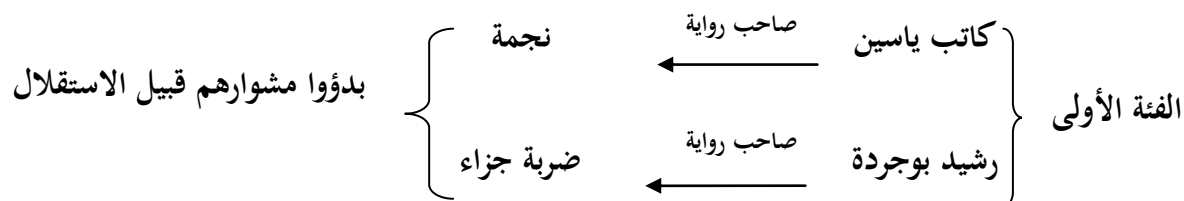
⁽¹⁾ نضال صلاح: النزوع الأسطوري - في الرواية العربية المعاصرة، دار الألفية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص 5.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 10.

وعلى هذا الأساس كان للجزائر في هذه الفترة قلما إبداعيا متنوعا (فرنسي وعربي) نتج عنه نمطين من هذا الجنس (الكتابات الروائية ← من حيث اللغة)، على سبيل المثال.

أ- كتاب يكتبون باللغة العربية.

ب- كتاب يكتبون باللغة الغيرية / الفرنسية، إنهم كتاب فرانكفونيون وهم كثر نذكر:



وقد سبق أن عرفنا أن مرحلة السبعينيات كانت المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة « والتجربة الروائية الجزائرية السبعينية كانت في مجملها صورة حية عن الثورة التحريرية الجزائرية، وقد عمد الروائي الجزائري إلى ذلك كنوع من الاستمرارية في نفس جو تلك الأحداث، حتى لا يعتبر خارجا عن القانون السائد آنذاك، فكان مقلدا أو محاكيا لغيره من الروائيين "وعيد المالك مرتاض" لم يخرج عن هذه القاعدة فرواية "دماء ودموع"، دليل قاطع على ما ثم ذكره، إذ تعتبر بكل المقاييس مرآة عاكسة لأحداث الثورة وربما تعكس أيضا واقع شعوب أخرى عانت نفس معاناة الشعب الجزائري».⁽¹⁾

ولعل المتأمل في الرواية الجزائرية في السبعينيات يجد أن الكتابات الروائية في هذه الفترة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالثورة التحريرية فكانت هذه الأخيرة هي الموضوع الرئيسي لهؤلاء الكتاب، لأنهم كانوا محافظين ومقلدين للسلف كرواية (دماء ودموع) لعبد المالك مرتاض التي لم تخرج عن قانون الثورة .

وقد تواصل ظهور بعض المقالات والدراسات عن الرواية الجزائرية ومنها ما هو مكتوب باللغة الفرنسية ومنها ما هو مكتوب باللغة العربية « صحيح بان الرواية الجزائرية حديثة الظهور، والمكتوبة منها باللغة العربية أكثرها حداثة، إلا أننا نستطيع القول بأنها منذ ظهورها الأول قد اقتحمت الساحة الأدبية بشكل قوي، إذا ما استثنينا المحاولات الأولى البسيطة. والمتمثلة في "غادة أم القرى"، "الطالب المنكوب" و"الحريق" فإن "ريح الجنوب" تبقى تلك الرواية الناضجة التي أعلنت البداية الحقيقية للرواية الجزائرية باللغة العربية»⁽²⁾.

ومما يبدو لنا أن جنس الرواية في الجزائر إذا ما قورن من حيث الظهور مع باقي البلدان نلاحظ أنه حديث نوعا ما، وخاصة منه المكتوب باللغة العربية إلا أن هذا الجنس منذ أن رأى النور بدأ بشق طريقه بشكل قوي حتى أصبح ناضجا من الناحية الفنية، ولكن بالرغم من أن عدد الروايات المنشورة منذ ظهور "ريح الجنوب" حتى الآن يعتبر نسبيا لا بأس به، إلا أنه يعد في نظرنا قليلا جدا إذا ما قورن بحجم بلد كبلدنا، وإذا ما وضع في إطار العصر الذي نعيش فيه.

ومما لا شك فيه أن للوضع الثقافي المتخلف والمهمش في بلادنا منذ الاستقلال حتى الآن دورا أساسيا في جعل الكتاب بصفة عامة، والنص الروائي خاصة يعيش هذا الوضع الذي نعرفه « وبالرغم من كل شيء، فإن الاتجاه إلى دراسة الأدب الجزائري الحديث أصبح في السنوات الأخيرة أمرا مألوفاً لدى كثير من المهتمين

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 1.

⁽²⁾ مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، د ت، ص 3-4.

والدارسين، وخاصة منهم الجامعيين، مما أدى إلى بعض الغنى النسبي في هذا الجانب بحيث وجد من هؤلاء الدارسين من درس تيارا محددًا أو جانبًا، أو موضوعًا خاصًا في الرواية الجزائرية⁽¹⁾.

ويمكن اعتبار الروايات الأولى قد حققت نجاحًا نسبيًا، إلا أن هذه الكتابات كانت قليلة وفردية أحيانًا تتكرر، ولعل هذا المشكل لو تأملناه لا نجد حكرًا على الأدب وحده وإنما امتد ليشمل النقد، وإن كانت الدراسات الحديثة اتجهت إلى هذا الأدب بالدراسة والتمحيص من أجل الكشف عن أهم السمات الجوهرية التي يتسم بها أدب هذه المرحلة.

وقد فتح باب من أبواب الحداثة الاجتماعية الأدبية في الثقافة الجزائرية « ويمكن الحديث عن الرواية الجزائرية المعاصرة، رواية جيل الشباب التي هي تجربة منفردة في المتن الروائي الجزائري الحديث دون الرجوع للحظات التأسيس الأولى له، وتحديدًا إلى "رضا حوحو" الذي يعتبر أول من كتب نص روائي جزائري في شكله البدائي سنة 1947 من خلال روايته "غادة أم القرى" التي أهداها للمرأة الجزائرية الراحلة تحت نبر القيم البالية، وتعد هذه الأخيرة مرجعًا مهمًا في تاريخ الرواية الجزائرية على الرغم من أن غالبية النقاد يؤرخون فعليًا لميلادها بنص "رياح الجنوب" 1971م والنصوص اللاحقة "للطاهر وطار" التي تعتبر بحق الرواية العربية في الجزائر⁽²⁾.

الحديث عن الرواية المعاصرة هو حديث عن مرحلة مهمة من تاريخ هذا الجنس، إذ مرت الرواية في هذه المرحلة بتجربة فردية على مستوى المتن الروائي؛ حيث نلمس تطورًا ملحوظًا لم يبق هذا المتن كما كان أول مرة مع "رضا حوحو" في "غادة أم القرى" التي اتخذت شكلًا بدائيًا ولم تكن ناضجة بكل المقاييس الفنية المعروفة الآن وإنما كانت بمثابة الإرهاصات الأولى التي مهدت لظهور روايات أخرى فيما بعد تتسم بالنضج الفني والفكري، وإن كان النقاد يختلفون في التأريخ لظهور الرواية، فمنهم من يرجعها إلى ["رياح الجنوب"] وآخر إلى [غادة أم القرى]، هذه الأخيرة التي احتلت مكانة بارزة في التاريخ الروائي الجزائري. واتجهت إليها أقلام الدارسين بالدراسة والتحليل منذ ظهورها، كما يمكن اعتبار عمل "رضا حوحو" انقلابًا داخل اللغة العربية المستعملة في الجزائر بفعل حسه الوطني الرفيع وإيمانه بضرورة التغيير.

ولا ننسى اشتداد الوعي بالذات الوطنية الذي أكدته الحركة الوطنية الرامية لنشر فكر ووعي جديدين يتخلصان من سلبية المرحلة السابقة التي تميزت بنوع من المهادنة اتجاه المستعمر و يمكن «اعتبار أن الحركة الوطنية

(1) المرجع السابق، ص 5-6.

(2) حفاوي بعلي: الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية الذات المعلومة وأسئلة الحداثة، ص 147-148.

أثرت على الشعب الجزائري من اجل نفض غبار النوم والغفلة عنه، وأثرت على المثقفين تأثيرا بالغا وجذريا، أدى إلى ظهور الوعي الجديد المتمثل في الرواية باعتبار أن هذه الأخيرة فكرة أو مجموعة من الأفكار يريد الكاتب إيصالها إلى الناس وهي تمثل حجر الزاوية التي تبنى عليها الرواية»⁽¹⁾.

و من الواضح أن المتمعن في هذا القول يقف على مدى إسهامات الحركة الوطنية في ظهور ما يعرف بشعر المقاومة الذي فاضت به قرائح الشعراء الذين رفضوا فيها المستعمر ونددوا بأعماله الوحشية في معركة لم يكن فيها السلاح وحده كافيا، وإنما اتجهوا إلى الإبداع واعتبروه سلاحا آخر يعبرون به عن الرفض، ومن هنا ظهرت الرواية الجزائرية كجنس أدبي يعبر عن الواقع السياسي الاجتماعي، وإن كان المستعمر عمل بكل ما أوتي به من قوة من أجل طمس اللغة، هذه الأخيرة التي أحييت من جديد بعد الحرب العالمية الثانية ، لأنها كانت تعاني الضعف والهوان إذا ما قورنت بلغة المشرق «كما ساهمت الحركة الوطنية في ظهور شعر المقاومة ، ومنه فان المجال انفتح أمام جنس الرواية في الجزائر لتعبر عن نفسها وواقعها الاجتماعي والسياسي، وفي الوقت الذي حدث فيه تطوير وتحديث للغة العربية المستعملة في الجزائر، والتي ظلت إلى غاية ذلك التاريخ بعد الح. ع. II، متخلفة مقارنة بعربية المشرق ، يجد هذا التخلف تبريره الموضوعي في عمل المستعمر على طمس اللغة ومخارتها»⁽²⁾. ورغم كل المعوقات التي كانت تعاني منها اللغة في ظل المستعمر، إلا أنها وجدت بؤرة من التطور والحداثة.

وخلاصة لما سبق يمكن أن نستنتج أن "رضا حوحو" هو الذي وضع اللبنة الأساسية للرواية الجزائرية، إذ مهد لميلاد جنس روائي جزائري يعبر عن الواقع في فترة مهمة من تاريخه، إلى جانب أعمال روائية أخرى عرفتها هذه المرحلة.

وقد كانت التجربة الروائية للكتابة الجزائرية في هذه الفترة نتيجة للتحويلات التي حدثت في مجتمع الاستقلال حيث « ارجع جل النقاد الجزائريين الميلاد الحقيقي للرواية الجزائرية إلى سنة 1971م تاريخ صدور رواية [ريح الجنوب] "لعبد الحميد بن هدوقة" بالإضافة إلى بعض الروائيين الذين كتبوا في فترة الثمانينيات أمثال "واسيني الأعرج" بروايته [وقع الأحذية الخشنة] سنة 1981م، كما كتب "الحبيب السايح" رواية [زمن التمرد] سنة 1985م، ومن بين الأعمال الروائية الجزائرية في هذه الفترة أيضا أعمال الروائي "جيلالي خلاص" رواية

⁽¹⁾ عبد الله حمار: تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، د ط، 1999م، ص 12.

⁽²⁾ عمار بن طوبال: أزمة المثقف في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، قسم علم الاجتماع، بإشراف عبد الغاني مغربي، جامعة الجزائر، 2009 (لم تنشر)، ص 142.

[رائحة الكلب] سنة 1985م، كما كتب أيضا [مرزاق بقطاش] رواية [البزاق] سنة 1982م و[عزوز الكابران] سنة 1989م⁽¹⁾.

ولعل هذه الفقرة تحيلنا على أن الروايات الجزائرية بعد هذه الأعمال التمهيدية مع "رضا حوحو" و"بن هدوقة" عرفت منحى آخر، إذ نلمح توالي الأعمال الروائية من طرف الكتاب الجزائريين الذين بدؤوا يكتبون في هذا الجنس بشكل كبير، فظهرت روايات "جيلالي خلاص" و"مرزاق بقطاش" وغيرها من التجارب الروائية، وإن اتسمت في بعض الأحيان بالضعف لغياب الوعي تارة وعدم امتلاك الوسائل تارة أخرى.

وما نراه أو ندركه في روايات التسعينيات تصوير وضعية المثقف وحياته التي كانت رهينة الاستعمار والتبعية « ويمكن اعتبار فترة التسعينيات حافلة بالروايات التي تحاول أنتأسس لنص روائي يبحث عن التمييز الإبداعي المرتبط ارتباطا عضويا بتميز المرحلة التاريخية التي أنتجت، وبالواقع الاجتماعي الذي شكل الأرضية التي استطاع من خلالها الروائيين أن يستلهموا الأحداث والشخصيات من أجل قراءة الحادثة التاريخية قراءة مرهونة بالظرف التاريخي الذي مروا به»⁽²⁾.

وفي ظل هذا السياق يبرز لنا أن فترة التسعينيات كانت فترة النضج الحقيقي، لان رواة هذه الفترة بدؤوا يبحثون عن التفرد والتميز مستلهمين من ذلك أحداث من الواقع الاجتماعي الذي كان المادة الخام التي استعار منها مختلف الكتاب موضوعاتهم فجاءت معظم روايات هذه الفترة تتناول موضوع المثقف وعلاقته بالسلطة بأنواعها المختلفة (ثقافية، سياسية، اجتماعية، دينية) كون موضوع الإرهاب ترك أثرا بالغا في نفسية المبدعين الذين راحوا يكتبون عن العشرية السوداء وعن الأحداث الدامية المرعبة التي عاشتها البلاد في مرحلة حاسمة من تاريخها، فلم يسلم منها المثقف ولا الإنسان العادي، فوجدنا الأستاذ والرسام وغيرهم من العوام يطاردون في الجبال ويتعرضون للقتل والتعذيب والحرق، وأكثر من ذلك الموت يلاحقهم في كل مكان وفي أي لحظة.

إن الأدب الجزائري شأنه شأن الآداب العالمية انعكاس لما يحدث من تحولات وتغيرات في المسار التجريبي للحياة، ولعل الغاية من هذا تكمن في الكشف عن العنف والإرهاب الذي برز بشكل لافت في التسعينيات وقد أثر بوجهه أو بآخر على النص الجزائري، ويعني ذلك أنه ينطوي على متغيرات مستحدثة في مسار الإبداع الجزائري، وبخاصة في الجنس الروائي الذي تجسده النصوص الإبداعية الروائية⁽³⁾. فالكشف عن الإرهاب والعنف

⁽¹⁾ بن جمعة بوشوية: التحريب وأحداث السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 2005م، ص 9.

⁽²⁾ حسين حمري: فضاء المتخيل - مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص 191.

⁽³⁾ مزادي شارف: أدب المحنة في الرواية الجزائرية المعاصرة - الأدب الإيديولوجي في رواية التسعينيات، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر المركز الجامعي بسعيدة، د ط، 2008م، ص 82.

الذي تعيشه هذه الفترة الحساسة كان موضوعاً لأغلب الروايات، إذ لم يكن روائي هذه الفترة بمعزل عن الظروف المحيطة بهم، وإنما حظيت بها جل كتاباتهم، فصوروا لنا بذلك الواقع المأساوي والحروب الدامية بين الأطراف المتصارعة، ورغم الظروف والعنف والمطاردة للمثقفين والمبدعين إلا أن الرواية كجنس أدبي استطاع أن يرسم طريقاً له وسط كل هذه الظروف محتملاً بذلك مكانة بارزة في الساحة الأدبية.



الفصل الأول:

في التعريف بالروائي والرواية

أولاً: بشير مفتي: حياته وأعماله

1- مولده ونشأته:

"بشير مفتي" من الذين عانوا الذل ومأساة العشرية السوداء وواحد ممن جعل القلم كسلاح، وجعل هم مسؤوليته وطنه وشعبه، وكان بمثابة اللسان المناضل في تلك الحقبة.

« ولد "بشير مفتي" في الجزائر العاصمة عام 1969م، صحفي و كاتب وروائي، متخرج من كلية والآداب العربي بجامعة الجزائر.

حضر لشهادة ليسانس سنة 2005م، كانت رسالته للماجستير حول موضوع "الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر" [أدونيس وهشام شرابي كنموذج].

التحق بالقسم الثقافي للتلفزيون الجزائري، وأشرف على عدة حصص ثقافته من بينها: "ضفاف" و"المسات" و"الخميس الثقافي" وغيرها، كما عمل سنة 2007م رئيس تحرير لمحلّق الأثر بالجزائر نيوز، يرأس عدة صحف عربية دولية منها: "الحياة" و"الأخبار" وقد قدم ضمن "رابطة كتاب الاختلاف الثقافية" الكثير في ظروف صعبة في وقت هاجرت فئة النخبة الجزائرية إلى الجزائر خوفا من القتل.

بدأ مشواره المهني في الصحافة الوطنية في نهاية ثمانينات القرن العشرين، عمل كصحفي في هيئات صحفية لجرائد متعددة منها:

1- جريدة "اليوم" حتى توقفت عن الصدور.

2- جريدة "الشروق الثقافي" لمدة سنة.

3- جريدة "الحدث" عمل فيها لمدة سنة.

كتب عن رواياته العديد من النقاد العرب من بينهم الروائي والناقد المغربي "محمد برادة" الذي اعتبر روايته (أرخييل الذباب) بداية تحول جديد في رواية الجزائرية، والروائي الكاتب "نبيل سليمان" عن مجمل رواياته⁽¹⁾.

كما ترجمت رواياته الثلاثة الأولى (المراسيم والجنائز) و(شاهد العتمة) و(أرخييل الذباب) للفرنسية وبعض قصصه للإيطالية، وفصول في روايته الأولى للإنجليزية، أشرف "بشير مفتي" على نشر وإصدار ما يقارب 150 كتابا في الرواية والقصة والفلسفة والنقد.

⁽¹⁾ شرفي عاشور: الكتاب الجزائريون، قاموس جيوغرافي، تعريب مصطفى ماضي، دار القصة للنشر، الجزائر، ط، 2007، ص309-310.

يقول عن نشاطه الثقافي رفقة زملائه: « أصدرنا مجلة الاختلاف وأسسنا مع الروائية الجزائرية المعروفة "أحلام مستغانمي" جائزة مالك حداد للرواية الجزائرية ، مرة كل عامين لأفضل عمل روائي باللغة العربية ، وقدمنا للرواية الجزائرية خمسة روائيين فازوا بالجائزة إلى جانب نشاطات ثقافية أخرى»⁽¹⁾.

كان " بشير مفتي" في زمن المحنة الجزائرية و العزلة الثقافية عن العالم العربي من الذين ينشطون ثقافيا أكثر مما يفعلون، وعندما يسأل عن الأسباب يرد « العزلة جاءت من فترة الإرهاب التي عشناها حيث خلقت قطيعة بيننا وبين العالم العربي، وعندما تطول فترة كهذه فهي تخلق حالة من اللامبالاة لدى الكاتب، ولا يرى أنه من المهم الانتشار عربيا...»⁽²⁾.

وقد صدرت له عن منشورات الاختلاف (الجزائر) والدار العربية للعلوم (بيروت) روايته السادسة التي تحمل عنوان (خرائط لشهوة الليل) رواية تحكي عن الحب والأسى وعن الرحلة التي تبدأ من لحظة حلم وتنتهي وتسقط في لحظة كابوس.

إلى جانب كل هذا عمل مراسلا في الجزائر لجريدة "الحياة اللندنية" وكاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة "النهار اللبنانية" و"الشروق الثقافية الجزائرية" وهو أحد المشرفين على منشورات الاختلاف بالجزائر.

2- أهم أعماله:

« أ- المجموعات القصصية:

- أمطار الليل: رابطة إبداع 1992 الجزائر.

- الظل والغياب: منشورات الجاحظية 1995، الجزائر.

- شتاء لكل الأزمنة: منشورات الإختلاف 2004.

ب- الروايات المنشورة:

- المراسم والجنائز: 1998 الجزائر.

- أرخبيل الذباب: منشورات البرزخ الجزائر 2000.

- شاهد العتمة: منشورات الاختلاف الجزائر 2002.

- بخور السراب: منشورات الاختلاف الجزائر 2004، منشورات الحوار سوريا 2005.

- أشجار القيامة: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2006.

⁽¹⁾ جلال بوعاتي: جريدة عكاظ/ الجزيرة توك، مصر، العدد 13842، د ت، ص 09.

⁽²⁾ شرفي عاشور: الكتاب الجزائريون، ص 311.

- خرائط لشهرة الليل: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2008.
- دمية النار: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم 2010.
- أشباح المدينة المقتولة: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضاف 2012.
- غرفة الذكريات: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضاف 2014.
- لعبة السعادة: طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضاف 2016.

ج- الروايات المترجمة للفرنسية:

- المراسيم والجنائز: (cérémonies et funérailles) ترجمة مزراق قيتارة، منشورات الاختلاف 2002.
- شاهد العتمة: Le témoin des ténèbres ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002.
- أرخبيل الذباب: L'archipel des mouches ترجمة وردة حموش، منشورات لوب فرنسا 2003.

د- كتب مشتركة:

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

هـ- كتب أخرى:

- سيرة طائر الليل: مقالات نقدية طبعة مشتركة، منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف 2013 .⁽¹⁾

ثانيا: تقديم رواية (أرخبيل الذباب):

قارئ رواية (أرخبيل الذباب) يلحظ بأنها ذات حضور إبداعي جزائري وبقلم جزائري، إنها " لبشير مفتي" وقد صدرت عن منشورات البرزخ في طبعتها الأولى سنة 2002م، كما الطبعة الثانية سنة 2010م صادرة عن الدار العربية للعلوم ناشرون لبنان بالاشتراك مع منشورات الاختلاف فهي تمثل « أحد النصوص المؤشرة على تحول لافت في كتابة الرواية الجزائرية باللغة العربية ويرجع تمايزها بالأخص، إلى تشكيل النص وعناصر بنائه، وإلى تركيب الجملة المتحررة من البلاغة مستفيدا من الرائدتين أمثال: " عبد الحميد هدوقة" و " الطاهر وطار"». ⁽²⁾

⁽¹⁾ [http:// ar.wikipedia.org/wiki/بشير مفتي](http://ar.wikipedia.org/wiki/بشير_مفتي)

⁽²⁾ محمد برادة: " أرخبيل الذباب" لبشير مفتي " شجاعة الفارس المنهزم، آداب وفنون، مصر، العدد 15063، تاريخ النشر: 2014/06/24.

ذلك يعني أن "بشير مفتي" ينتمي إلى « جيل حصد عواقب الثورة المغدورة والمتمثلة في اندلاع العنف وصعود الأصولية ووصاية العسكر، وهو جيل ينتمي أكثر إلى عالم مطبوع بالهيمنة الثقافية والعملة المتعوية وتبدل القيم الموروثة». (1)

لكن جزء من ذاكرة "بشير مفتي" تحمل إشراقات وعراقيل من الماضي الجزائري القريب، ويعيش موزعا بين محنة الأفق المعتم، المسدود، ونزوع الذات إلى التحقق العاطفي والجنسي.

فهذه الرواية واقعية لا تخرج عن الواقع التسعيني في الجزائر من عنف وقتل ودم، ومن جهة ثانية يوجد البحث الفردي عن الخلاص والبحث عن منفذ روحي حتى لا يأكل العنف كل ما في دواخلنا الانسانية من حب وأمل. إنها معركة الإنسان في الحياة، وذلك من خلال اعتماد بشير مفتي في إشعار القارئ من قلق أثناء القراءة يريد أن يورطه في المسالك الصعبة التي يعيشها أبطال الرواية، يشعره بغضبهم وقلقهم وحزنهم، وأن يطرح معهم نفس الأسئلة التي يواجهونها تعذبهم، فبشير مفتي يشعر من خلال ذلك أنه وقف في خلق علاقة بين روايته ومن يقرأها.

ومن الملاحظ أن أغلب رواياته تتضمن الموت والحب، فهما التيمة الأساسية في هذه الرواية، فالموت لم يعد طبيعي، بل بقرار أناس يقاتلون في سبيل معتقداتهم أو أناس يريدون الحفاظ على سلطتهم، فيظهر العنف والقتل المتوحش، حتى أصبح الموت يصاحب الروائي ويصاحب كل الجزائريين صباحا ومساء، إنهم يعيشون تحت رائحته وفي ظل خوفه.

وفي هذه الفترة تظهر قصص الحب الذي يكون كمخلص لكل هذا الذي يحيط بهم كمقاومة للحب الأعمى. وهنا تبرز العلاقة الثنائية بين الموت والحب ونجدها في مختلف أعماله الروائية الأخرى.

وعلى الرغم من كل هذه العواقب، والعراقيل، والحرب والتهميش الذي عاشها "بشير مفتي" إلا أنه فرض نفسه وقدم لنا أعمال بارزة ومعبرة عن الواقع.

(1) المرجع السابق، ص 25.

ثالثا: ملخص الرواية:

1- قراءة في عنوان رواية (أرخبيل الذباب):

تتكون رواية (أرخبيل الذباب) لـ "بشير مفتي" من 143 صفحة، من الحجم المتوسط، كما قسمها إلى ثلاثة فصول، الفصل الأول تحت عنوان "مونولوج" وهو فصل قصير، والفصل الثاني تحت عنوان "كوايس" لا يتعدى خمسة صفحات، أما الفصل الثالث والأخير بعنوان "محمود البراني" وهو فصل طويل من 117 صفحة إلى نهاية الرواية⁽¹⁾.

أما عن عنوان الرواية تتكون من كلمتين هما (أرخبيل) و(الذباب):

الأرخبيل: ينتمي إلى حقل معجمي جغرافي، و هي مجموعة الجزر، بمعنى أن هذه الجزر ساكنة ومنغلقة لا تتحرك وما يميزها هو استقرارها في مكان ثابت لا روح له.

والروائي هنا شبه المجتمع الجزائري بالجزر، فالمجتمع في تلك الفترة كان يعيش نوع من الانغلاق وهذا بسبب الظروف الاجتماعية القاسية، وهذا ما جعل المجتمع يتخبط في قيم غير قيمة بسبب الرعب والخوف والتهميش واللاقيمة التي يعيشها.

أما الذباب: ينتمي إلى حقل معجمي حشراتي باعتباره كائن حركي غير مستقر على عكس الجزر، إنه يتحرك وينتقل من مكان لآخر، وهنا نجد الروائي شبه فئة المثقفين بالذباب لأنهم يعيشون نوع من التهميش واللاقيمة.

وسنوضح ذلك من خلال الترسيم التالية :

أرخبيل	+	الذباب
↓		↓
سكون	+	حركة
↓		↓
استقرار	+	لا استقرار
↓		↓
لا روح	+	روح

⁽¹⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، الدار العربية للعلوم الناشر، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط02، 2010، ص1-143.

كما نجد الروائي قد افتتح روايته بمقولة للمفكر والفيلسوف مارتن هايدجر (Martin Heidegger) «الإنسان يتيه، إنه لا يسقط في تيه في لحظة معينة إنه لا يتحرك إلا في التيه لأنه ينغلق وهو يفتح و بذلك يجد نفسه في التيه».⁽¹⁾

والقارئ لهذه المقولة يقع في حالة من الإبهام والغموض، حيث لا يجد الحقيقة أو النتيجة المنتظرة بعد الانتهاء من عملية قراءته للرواية و التي بدأت بحالة تيه وانتهت بحالة تيه أخرى وكأنها كتبت في عصر تيه وانتهت بحالة تيه والتيه الذي يتخبط فيه الإنسان ليس له شكل المجرى الممتد على طول طريقه والذي قد يحدث له أن يسقط فيه.

بل على العكس من ذلك فإن التيه يجد الإنسان نفسه متروكا له وهو سبب الاضطراب الذي ينسى فيه الانفتاح المغلق.

«فالإنسان باعتباره كائن مغلق ملتفت حول ما هو جاري ويومي في الموجود إلا أنه لا يستطيع أن ينغلق لأنه منفتح أي من حيث أنه يأخذ الموجود ذاته كقياس موجود».⁽²⁾

ومن خلال هذا العنوان (أرخبيل الذباب) الذي يحيل إلى اللاتواصل الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري بين طبقتين سياسية ودينية، والضحية هي الطبقة الاجتماعية بسبب الظروف التي عاشها المجتمع الجزائري في العشرية السوداء، حيث أصبح من الصعب معرفة من المسجون؟ ومن السجان؟ هذا ما يوحي به مصطلح "أرخبيل" أما مصطلح الذباب فهو يوحي بالهشاشة واللاقيمة والتهميش وهو مستوحى كما صرح " بشير مفتي" من المثل الشعبي الذي عرف في العشرية السوداء»⁽³⁾. « يموتو كي الذباب».⁽⁴⁾ بمعنى يموتون مثل الذباب لا قيمة ولا معنى لهم.

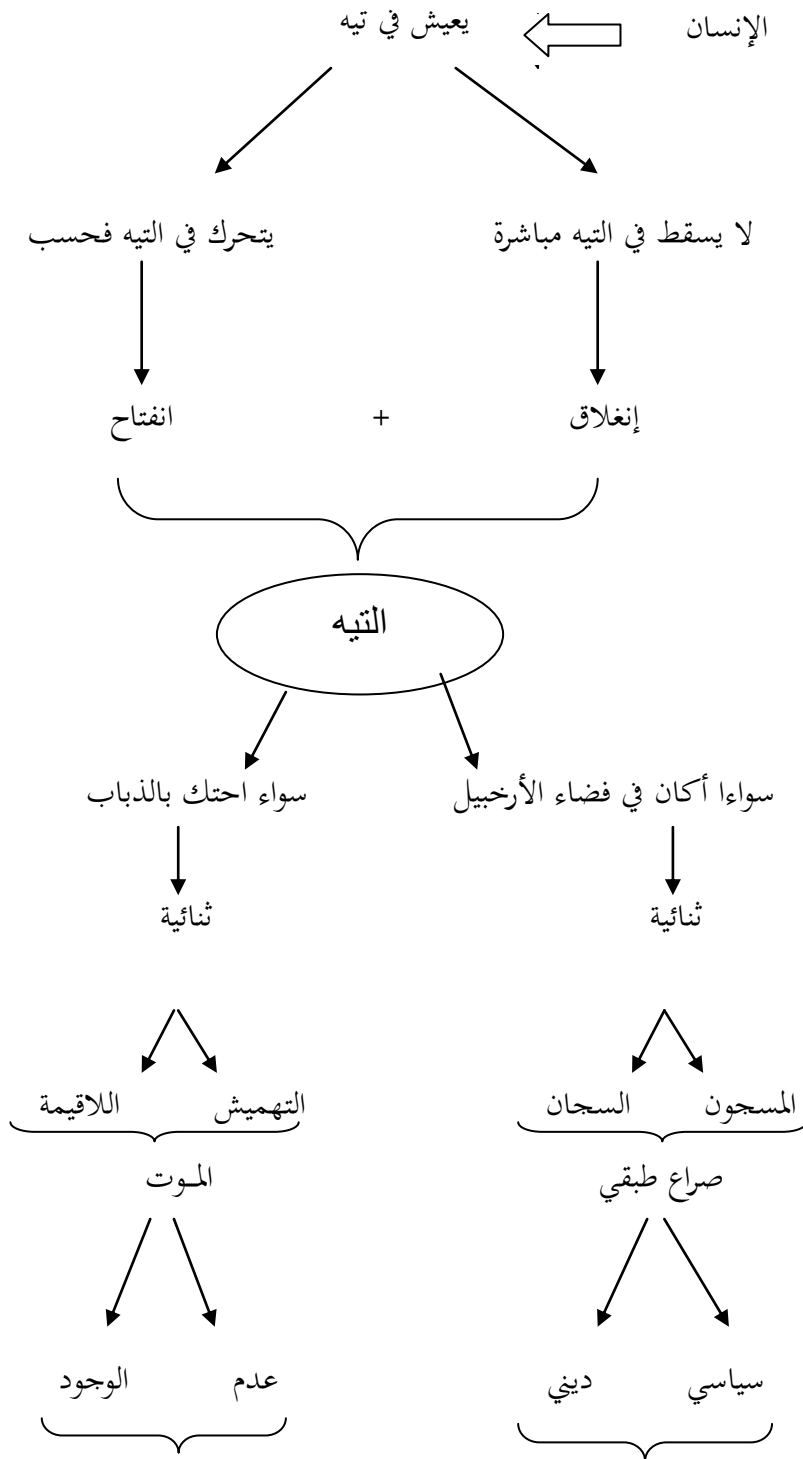
⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 1.

⁽²⁾ آمنة بن سويكي: أرخبيل الذباب، وتداخل البنات النصية، مجلة هاشم في عددها الخاص أعمال الملتقى الوطني حول اللسانيات والرواية المعقدة في الفترة 22/23/2012 فيفري 2012م، جامعة أم البواقي، ص 08.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 08.

⁽⁴⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 35.

ولعل الخطاطة التالية تبين ما أشارت إليه هذه المقولة:



وما بعدها

هذا ما أصاب المجتمع الجزائري في فترة العشرينيات السوداء

2- مضمون الرواية:

تحكي الرواية عن الصراع الذي عاشته الطبقة المثقفة في فترة العشرينية السوداء، صحافي وأستاذ ورسام وبائع كتب، الكل كان يبحث عن الحب ليخفف عنه ألم الضبابية، وحالة التيه وملاحقة المجهولين وتهديداتهم، ليدخل الجميع في صراع مع الذات والآخر، هكذا تتشكل شخصيات الرواية المحرومة من مزاوله حياتها وممارسة حقوقها، في الكتابة والتعبير والرسم و الأبوة والنوبة والحب واللقاء، كما تقول الرواية: « تدلس ليعيش السادة»⁽¹⁾. بمعنى تيهان وتهميش ليعيش السادة أصحاب الطبقة العالية .

إن البحث عن الحب ومحاوله النسيان بالخمرة وباقي وسائل التيه، تجعل الأبطال يتيهون في صراع وخوف وقلق يفسد حياتهم ويدمرهم من الداخل، « ليصبح كل بطل هو مشروع جثة، والموت في الرواية هو البطل الحقيقي وباقي الأبطال ما هم إلا ديكور أو إكسسوارات تزين الرواية فقط. وتعطيها رونقا وجمالا».⁽²⁾

تعد رواية (أرخبيل الذباب) صورة للفوضى واللامعنى عن جزائر العشرينية السوداء، ويشهد الأبطال على أنفسهم أنهم يشبهون الذباب لا قيمة لهم ولا لحياتهم، « فلقد وجدوا في عالم يغرق ولا أحد يملك طريق النجاة».⁽³⁾

الموت الذي تعرفه الشخصيات ينبثق من رحم كينونة الفرد، هو « قضية العدم بعد الوجود، حيث يتحول مفهوم الموت إلى مفهوم النشوء والعبثية والسخرية المرة والكوميديا السوداوية».⁽⁴⁾

يقول البطل « لم يكن يُيّرَن أمر القتل، الوحشية، الذل، العبثية، لعبة الدم والتسلط، تمثيلية الحكم، الخونة السياسيين، المغامرون بالبلد، الكتاب الذين لا وجه لهم، الفنانون المذهلون بالواقع، الصحافيون الذين يباعون، وينتثرون في كل دقيقة، كل هذا صار أليفا حتى أنه لم يعد يشعرن بأنها الحافة النهائية للإفلاس».⁽⁵⁾

القارئ لهذه الرواية يمكن أن يحكم عليها بأنها رواية الأزمة أو رواية التاريخ أو حتى رواية الواقع.

(1) المصدر السابق، ص 82.

(2) أمّنة بن سويكي: أرخبيل الذباب وتداخل البنات النصية، ص 09.

(3) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 36.

(4) أمّنة بن سويكي: أرخبيل الذباب و تداخل البنات النصية، ص 10 .

(5) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 112.

«... الإبداع الروائي الجزائري المكتوب بالعربية دوماً وليد تحولات الواقع الجزائري...»⁽¹⁾. أي أن المبدعين الجزائريين الذين يكتبون أعمالهم الروائية باللغة العربية دوماً، يصورون لنا الواقع والأحداث الصادرة في البلاد من خلال كتاباتهم و أعمالهم.

فهؤلاء المبدعين يكون أكثر إحساس لما يكون عليه البلد والشعب من مشاكل يعانون منها.

كما أن هؤلاء المبدعين يعدون بمثابة القلم المعبر عن المأساة التي يعيشها شعبهم، وهم الأشخاص الأكثر التزام بالتعبير عن المآسي والانشغالات التي يعيشها شعبهم دون غيرهم.

وتدور أحداث هذه الرواية حول فترة العشرية السوداء وما عاشه الشعب الجزائري بمختلف شرائحه الاجتماعية من [مثقف وأديب، رسام وبائع كتب] من مآسي عديدة من مثل التشرد والفوضى واللامعنى والتهميش والعنصرية والتسلط.

حيث تتمحور هذه الأحداث عن حياة البطل(س) وأصدقائه الذين عاشوا حياة الدّل والتهديد والفرار باعتبار أن الفئة المثقفة كانت هي الأكثر تهميشاً في هذه الفترة، فمثلاً "مصطفى" الصحفي الذي يعاني من اضطهاد السلطة حيث يقف حائراً بين الحرب إلى الخارج وإكمال حلمه أو البقاء مع أمه وأيضاً "عزيز الصافي" الذي لم يتحمل العيش وانتحر بشرب أكياس من الحبوب، ولا ننسى "سمير الهادي" الرسام الذي لم يحقق حلمه في الرسم، بسبب التهديدات بالقتل إلى أن توفي بعد إكمال لوحته، بالإضافة إلى "محمود البراني" صاحب المكتبة وهو السبب في لقاء(س) بحب حياته "ناديا" امرأة شابة تستطيع إحداث خلخلة مجنونة في حياة أي رجل يتعرف عليها، ويكون ابنة أخطر سياسي الذي يستطيع فعل أي شيء مقابل مكانته وماله، والتي عرف في الأخير محمود أنها ابنته الحقيقية من "فاطمة".

وقد التقى (س) بالشابة "ناديا" التي تحب الكتابة ووقع في حبّها من أول نظرة التقيا فيها. وهي بنفسها أحبته رغم الظروف التي تعيشها وأن كل شخص يتقرب منها ينتهي بالموت أو الرحيل وقد بدأت حكايتها عندما نظّم "محمود البراني" لهما لقاء في مكتبته بالرغم من أنه لقاء قصير إلا أنه أدخل الفرحة في قلب (س) ولم يستطع الصبر وقام بملاحقة "ناديا" أين أوقفها للحديث معها وقبلت هي الأخرى وجلسا في مقام الشهيد يتبادلان أطراف الحديث، ومنذ تلك اللحظة و(س) مهووس بما لا تفارق ذاكرته وخياله و هو لا يعلم مصيره مع هذه الشابة الغامضة والحلوة في نفس الوقت. وبعد فترة من الزمن اختفت "ناديا" ولم تترك وراءها إلا كلمة قضاء عطلّة الصيف في وهران و(س) لم يتحمل غيابها فقرر السفر للبحث عنها والصدفة أنه تفاجأ بما سمعه من رجل

⁽¹⁾ بن جمعة بوشوية: التحريف وأحداث السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص80.

غريب عن حياة "ناديا" وهو "عيسى" الذي كانت له علاقة مع "ناديا" في القدم وقد أحبّا بعضهما وتبادلا الحب لكن رجال والدها هددوه بالقتل وأبعدوه عنها. لكنه لم ينسى "ناديا" أبدا. ورغم تفاجأ (س) بهذا الخبر إلا أنه لم يستسلم بالبحث عنها، والصدفة أنه وجدها وعاش معها فترة من الحب وبعدها اختفت نهائيا.

ومنذ ذلك الوقت وهو يفكر في الانتحار لكي ينسى مشاكل هذا البلد من جهة وحبه لـ"ناديا" من جهة أخرى رغم أنه كانت له رغبة في معرفة هذه الشابة وفك غموضها.

والحقيقة أن "محمود البراني" يعرف كل هذه الحقائق عن "ناديا" وعائلتها وماضيها حيث يعترف أنه لما كان شاب سافر إلى إسبانيا أين التقى بشابة تدعى "فاطمة ح" حيث وقع في حبها وهي الأخرى أغرمت به لكن والدها "عمران ح" وهو شخص ثري ومنافق وقف في حبّها ومنعه من الاقتراب منها واللقاء بها مجددا عن طريق تهديده بالقتل والنفي والكلام الشرس ولم يعرف إن كان كل هذا فلما بوليسيا أم قصة واقعية يعيشها حقا.

حيث فرض "عمران ح" على ابنته "فاطمة ح" الزواج من رجل أعمال يشبهه تماما لكي يتكفل بتغطية عار "فاطمة" المتمثل في ولادتها لطفلة من "محمود البراني" إثر علاقة بينهما والصدفة أن هذه الطفلة هي "ناديا" ولما رجع إلى الجزائر فتح مكتبة وبقي ينتظر شروق أماله بمعرفة مصير ابنته والصدفة أنها أتت إلى مكتبته لتشتري بعض الكتب ولما رآها لاحظ ملامح أمها "فاطمة" فأجهش بالبكاء لما رآها وعرف أنها ابنته الحقيقية من حب حياته، وقد تقربت إليه "ناديا" حتى أنها حكّت له عن علاقتها مع "عيسى" الذي وجدت فيه الأب والحبيب معا لكن تهديدات والدها أرغمتها بتركه. وكانت كلما تقع في حب شخص يقف والدها معترضا أمامها وكان(س) من بين هؤلاء الشباب.

وفي النهاية اختفى كل من (س) و"ناديا" ولا أحد يعرف مصيرهما غير أن الصحف كتبت عن انتحار(س) أما "ناديا" فقصة اختفائها لا تزال تثير حكايات وحكايات لا يعلم أحد أين الحقيقة من الخيال أما "محمود البراني" فكانت رحلته إلى الصحراء لآخر أسفاره إلى مكان يتجرد فيه الإنسان من كل شيء سوى علاقته بالذاكرة والطبيعة والموت.



الفصل الثاني:
في السرد والبنية السردية

أولاً - في مفهوم السرد:

إن السرد من المفاهيم التي شغلت الباحثين واللغويين سواء أكانوا عرباً أم غرباً نظراً لدقة وأهمية هذا المصطلح في العمل الروائي، ويمكن تعريف السرد على النحو التالي:

1- الدلالة المعجمية لمصطلح السرد:

إذا ما عدنا إلى (لسان العرب) "لابن منظور" نجد بأن المصطلح السرد مأخوذ من الجدر اللغوي (س، ر، د) الدال على: «تقدم شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، سرد: الحديث ونحوه يسرد سرداً أدا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه»⁽¹⁾. قارئ هذا النص يلحظ بأن دلالة مصطلح السرد عند "ابن منظور" تحمل جملة من المعاني منها: (التقدم والاتساق والتتابع أو المتابعة والحديث والقراءة، وفق سياق جيد، والابتعاد عن الاستعجال).

أما إذا ما ولينا وجوهنا شطر (أساس البلاغة) ل: "الزخشي" فإنه يتراءى لنا أن السرد هو: «سرد الشيء سرداً: ثقبه والجلد: حزة و- الدرع: نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمرها. وفي التنزيل العزيز: أن أعمل سابغات وقدر في السرد» و الشيء تتابعه وولاه: يقال سرد الصوم ويقال: سرد الحديث: أتى به على ولاء، حيث السياق»⁽²⁾ ومن خلال هذا التعريف اللغوي للسرد يتراءى لنا أنه رواية حديث متتابع الأجزاء، يشد كل منهما الآخر شدا مترابطة متناسقا، يؤمن فهم السامع له وإدراكه لمضامينه بمعنى يشد انتباه السامع والمتلقي.

أما ما جاء في (المعجم الوسيط) فإن مصطلح السرد يدل على «سرد - سردا - خرز "سرد جلدا" ثقب "سرد شريطاً" روى: سرد قصة، عدد أي سرد وقائع وأجاد السياق، تلا بطلاقة، وسرد خطباً طويلة والسارد من يروي الأخبار»⁽³⁾. من خلال ما جاء في المعجم الوسيط نلاحظ أن مصطلح السرد يعني الحكى ونقل الأخبار والحكي بطلاقة وسهولة.

(1) محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج 7، بيروت، ط4، 2004، ص 165.

(2) أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزخشي: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، ط1، 1979م، ص 426.

(3) مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار): المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، لبنان، ط4، 2005، ص 491.

2- الدلالة الاصطلاحية لمصطلح السرد:

من الواضح أن السرد خطاب غير منجز، وله تعريفات شتى تتركز في كونه طريقة تروى بها القصة، ويجسن بنا اعتماد تعريف "جيرار جينيت" (Gérard Genette) الذي تأصل المصطلح على يده، وقد عرفه من خلال تمييزه القصة «أي مجموع الأحداث المروية من الحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، ومن السرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي، الذي ينتج هذا الخطاب أي واقعة رويتها الذات». (1)

يقف "جينت" على مفهوم الحكاية، باعتبارها المنطوق السردية الذي يأخذ طابع الخطاب الشفوي أو المكتوب، الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، وبمعنى ثان إن الحكاية تدل على سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخيلية المرتبطة مع بعضها البعض في تداخل وتشاكل يومي بنظامها العلائقي.

كما يعرفه أيضا "رولان بارت" (Roland Barthes) بقوله: «إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة». (2)

وعلى الرغم من يسر هذا التعريف إلا أنه عام وواسع، فالحياة نفسها عصبية على التعريف لغزاتها وتنوعها، فهو هنا يشبه السرد بالحياة ذلك العالم المتطور من التاريخ والثقافة والذي يقتضي الدرس والتأمل.

وقد رأى الشكلاونيون أن السرد « وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ، بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي». (3)

من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن الشكلاونيون الروس يرون أن السرد هو الوسيلة التي تساعد على توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ عن طريق قيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي، هو الراوي الذي يروي لنا أحداث هذه القصة من خلال سرده لتلك الأحداث بطريقة سلسلة وسهلة تمكن القارئ من الاطلاع على تلك الأحداث كما تستميلة.

ويمكن أيضا تعريفه بأنه « نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء أكان الحدث واقعيًا أو خياليًا، وسواء أكان هذا الفعل واقعيًا أو خياليًا، وسواء تم تداوله شفاهًا أو كتابة». (4)

(1) جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 2000م، ص 13.

(2) عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 15.

(3) الشكلاونيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982، ص 153-174.

(4) سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 63.

ويعني هذا القول: نقل الحدث أو الموضوع القابل للحكي من حيز اللاحضور إلى حيز الحضور، وذلك من خلال سرده وتدوينه وكتابته، وجعله قابلاً للتداول، سواء أكان هذا الحدث واقعياً أو خيالياً، وسواء أكان هذا الفعل ثم تداوله شفاهاً أو كتابةً المهم ضرورة الاحتكاك به وفق آليات من الآليات الاتصالية.

ويتحدد السرد في « الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها».⁽¹⁾

أي يتعلق السرد بطريقة تقدم القصة، لان الطريقة تختلف من شخص لآخر، وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة والمروي له، الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها فهذا إذن هذا: « ما يؤكد معناه أو دلالاته (السرد) ينبثق من عالم النص وعالم القارئ».⁽²⁾

فلكي يكتمل معنى السرد لابد من حصول تفاعل بين النص والقارئ، حيث يعمل القارئ على فك شفرات النص، مما يساعد على الكشف على الدلالات الخفية وهو «نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية»⁽³⁾، بمعنى نقل الحكاية أي الحادثة من صورتها الحقيقية إلى صورة لغوية، أي سردها من خلال الكتابة وبالتالي يمثل السرد ذلك «التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، والسرد ذو وظيفة لفظية لنقل المرسلة، وبه تشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية».⁽⁴⁾

ومعنى ذلك أن السرد هو تناول للأحداث بشكل متسلسل عن طريق استخدام لغة خاصة وتجسيد تصويري مميز دون تجاهل آليات تعبيرية أخرى من مثل (الزمن، المكان، الشخصيات، المغزى... إلخ) ويمكن للسرد أن يأخذ أشكالاً مختلفة:

1- السرد المتتالي (المتصل بتناول الحدث وتواليه): بحيث يتم في ضوءه سرد الأحداث أولاً بأول مع احترام التسلسل الزمني الذي يحتضنها، وهذا ما يظهر لنا في الأحداث التاريخية أو اليومية.

2- السرد المنفصل (انفصال في وثاق أحداثه): فيكون فيه الاعتماد في وصف الحدث وسرده على مجموعة من الطرق مثل: الإيجاز، التلخيص، الاسترجاع، استنكار، حذف/تجاوز.

3- السرد التراتبي (يتصل بفكرة تناوب الأحداث) بحيث يعمل السارد على سرد أحداثه الواحدة تلو الأخرى على أن يجسد الاشتراك الفعلي بين الأحداث والشخوص المنجزة لها.

(1) حميد الحمداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص 45.

(2) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999م، ص 46.

(3) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، الأردن، ط6، 1976م، ص 187.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبشير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005م، ص 41.

3- مكونات السرد (الراوي / المروي / المروي له):

الحكي إذا كان هو بالضرورة قصة محكية فإنه يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يحكى له « أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى " راويا " وطرف ثاني يدعى " مرويا له " ⁽¹⁾، وهو عبارة عن مكونات أساسية للسرد، وسنحاول توضيحها على النحو الآتي:

أ- السارد / الراوي / المنتج: إن الحديث عن السارد يضعنا أمام منعطف البنية الحكائية للنص الروائي والسارد الذي يمكن عده وسيطا بين عاملين متصلين: عالم المنتج للنص وعالم القارئ له وعليه فإنه يضع في حسبانته جملة من الوظائف التي يقوم بها نذكر منها:

وظيفة العرض: عرض الأحداث.

وظيفة التنظيم: تنظيم الأحداث.

وظيفة التوزيع: توزيعها على شخصيات النص الروائي.

وغيرها كثير من الوظائف (الإيديولوجية، توثيقية ...) ويمكن للسارد والشخصيات أن يمثلوا « كائنات من ورق وأن المؤلف (المادي) لسرد ما لا يمكن أن يتلبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد، ثم إن علامات السارد هي علامات محاثة للسرد ⁽²⁾.

ومن الواضح أن يكون السارد هو العنصر الفعال أو الفاعل في كل عملية تشكيل العمل الروائي ككل، فهو قد يضع فيه واقعا واقعا أو واقعا تخيليا فهو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعينا فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع ⁽³⁾. فهو يتواجد في كل زمان يملك المعرفة حول ما كان وما سيكون له إحاطة عامة بكل جزئية ينطوي عليها النص إذ يعلم بالأحداث وبالشخص والامكنة ...

والراوي حسب هذان المفهومين يختلف عن الروائي الذي « هو شخصية واقعية - من دم ولحم- ذلك أن الراوي (المؤلف) هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات وهو - لذلك - لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية - أو

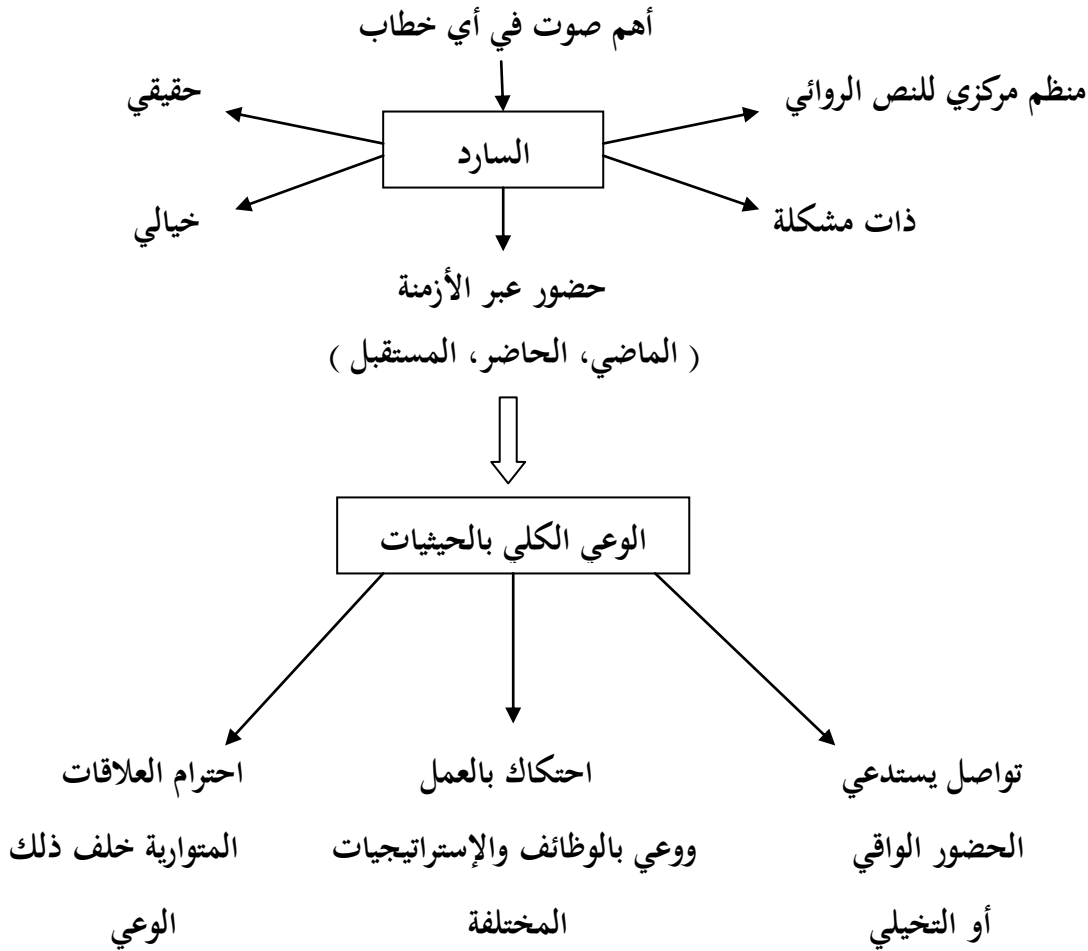
⁽¹⁾ حميد حمداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص 45.

⁽²⁾ رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عمار، آفاق، عدد 8-9، ص 32.

⁽³⁾ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 07.

يجب أن لا يظهر - عن مواقف (رؤاه) الفنية المختلفة»⁽¹⁾، من خلال هذا المفهوم يتضح لنا أن الروائي شخصية واقعية هو من قام بخلق العالم التخيلي الذي يحكى من طرف الراوي الذي يعتبر شخصية ورقية يدور في العمل رفقة عناصر السرد من أحداث وشخصيات.

وما يمكن استنتاجه من حديثنا عن السارد يمكن توضيحه في هذه الترسيم:



ب- **المسرود / المروي / المنتج**: من المسلم به أن السارد يعمل على سرد مضمون العمل الروائي وفق آليات يراها مناسبة فيكون بذلك المسرود مجسدا « لكل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزمان والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كل العناصر حوله»⁽²⁾.

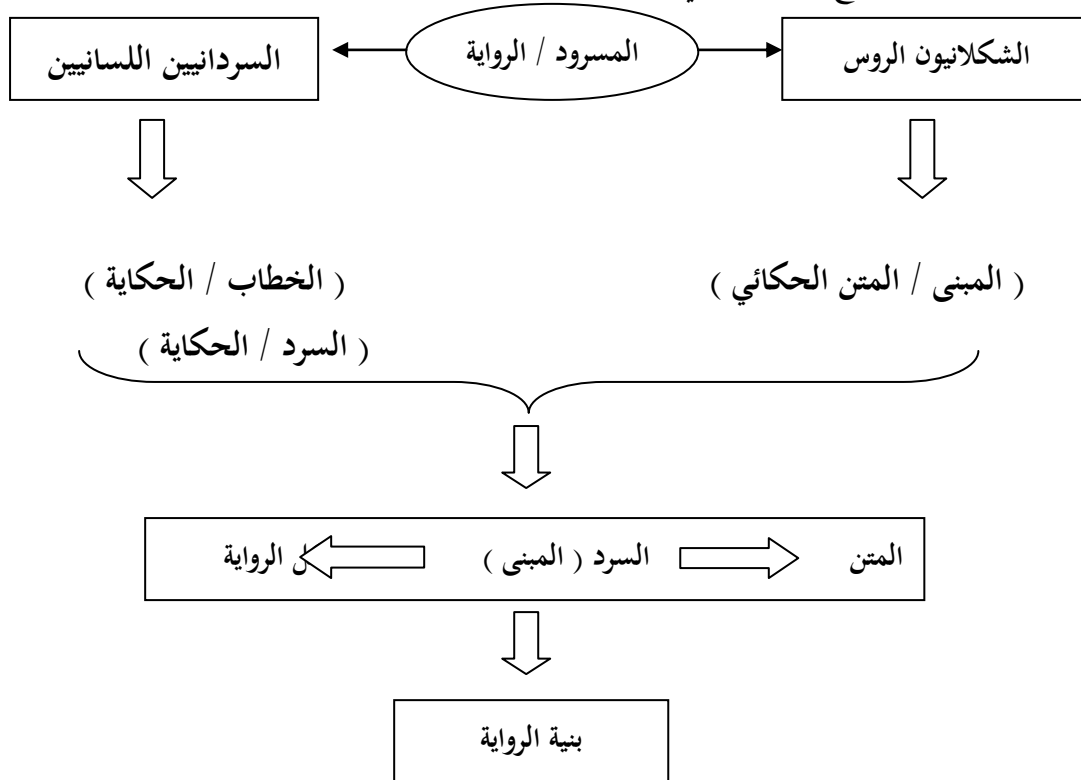
⁽¹⁾ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1995، ص 180 - 181.

⁽²⁾ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص 07.

فالبنية المحكية إذن تقضي وجود اتصال بين مرسل له ومتلقيها كونها تمثل - في نظرنا - البؤرة المركزية التي تحوم حولها القراءات ويراعى فيها كل عنصر سواء أكان زمانا أم مكانا أم شخصية أم حدثا...

ولعل المحتك بالنص الروائي يلحظ بأن هناك سارد ومسرود، هذا الأخير الذي يمثل الرواية في حد ذاتها والتي « يبرز فيها طرف ثنائية المبنى/ المتن الحكائي، لدى الشكلايين الروس، كما يبرز طرف ثنائية الخطاب/ الحكاية، أو السرد/ الحكاية لدى السردانيين اللسانيين، وعلى اعتبار أن السرد (المبنى) هو شكل الحكاية (المتن) وعلى اعتبار أن السرد والحكاية هما وجهها المروي المتلازمان أو اللذان لا يمكن القول بوجود أحدهما دون الآخر في بنية الرواية ⁽¹⁾»، فالرواية نفسها إلى راوي ومروي له رغم اختلاف التسمية عند الشكلايين واللسانيين إلا أن المروي هو كل ما يحكى أو يسرد على لسان الراوي.

وفي هذا السياق يمكن أن نضع المخطط التالي:



ج- المسرود له / المروي له / القارئ:

فالبنية المحكية تقضي وجود اتصال بين المسرود والمسرود له كونها تمثل البؤرة المركزية التي تحوم حولها القراءات ويراعى فيها كل عنصر سواء أعلق الأمر بالمكان أم بالزمان أم بالشخص أم الأحداث...، فمثلا « ينطوي السرد على وظيفة تبادل كبرى موزعة ما نح ومستفيد، فإنه بالمثل باعتباره موضوعا يراهن على إقامة تواصل: أي

⁽¹⁾ سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 180-181.

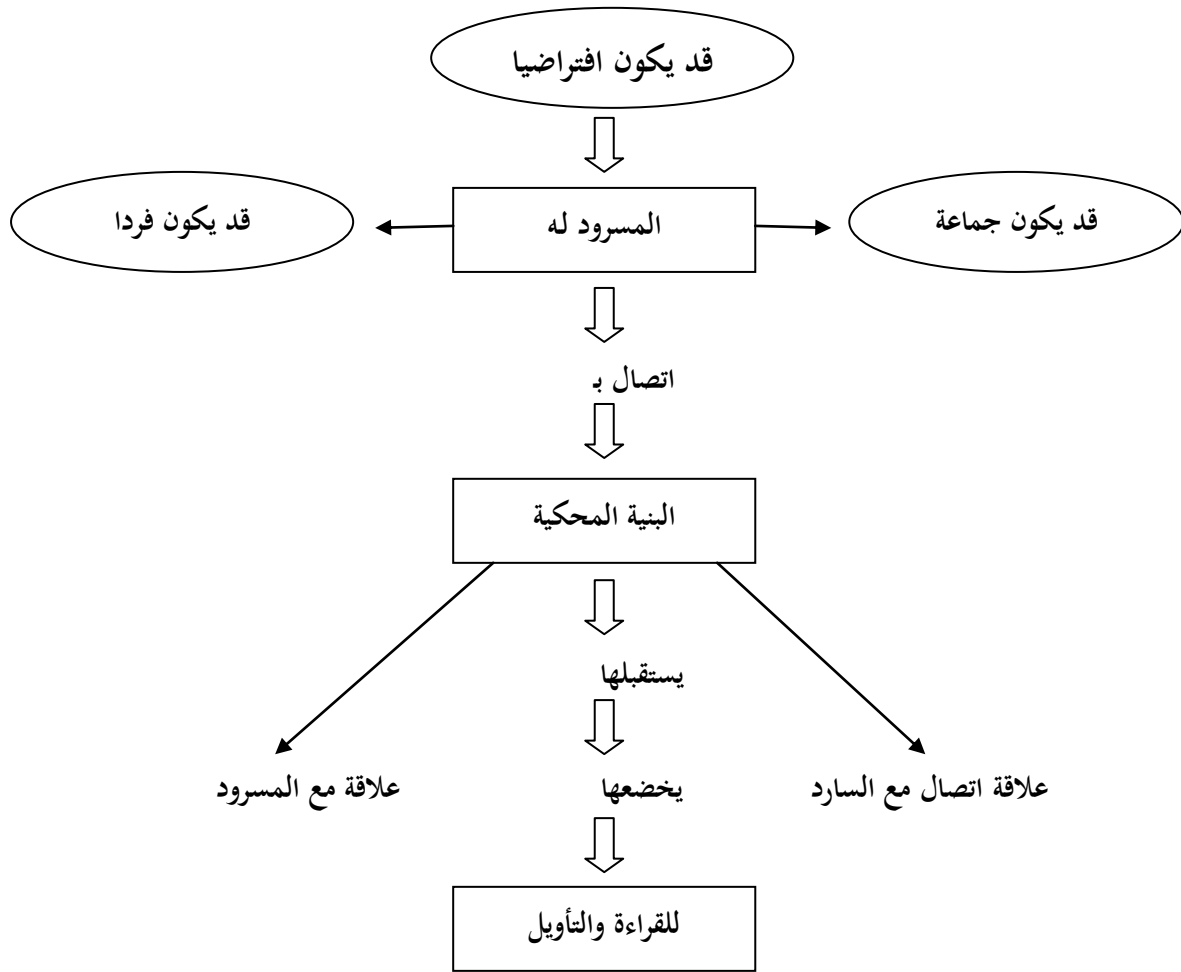
أن هناك مانحا للسرد وهناك مستقبل له، ونحن نعرف أنه داخل التواصل اللغوي يقوم ضمير المتكلم والمخاطب على الافتراض المتبادل المطلق وبنفس الطريقة لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد وبدون مستمع أو قارئ»⁽¹⁾. وفي ظل هذا المنحى يتراءى لنا بأنه لا يمكن أن نجد رواية دون مبدع أو دون قارئ فكل هذه العناصر الثلاثة (السارد، المسرود و المسرود له) تعد أقطاب هامة في بناء الهيكل الروائي المتأرجح بين المرسل والمتلقي الذين تربط بينهما علاقة اتصال لا علاقة انفصال وذلك على المستوى السردى، فالمسرود له قد يكون « اسما معيناً ضمن البنية السردية وهو مع ذلك كالراوي شخصية من ورق وقد يكون كائناً مجهولاً أو متخيلاً لم يأت بعد»⁽²⁾. فهذا المسرود قد يكون فرداً أو جماعة أو افتراضياً أو قضية... وما إلى ذلك من الأمور التي قد يخاطبها السارد على سبيل المتخيل الفني.

ونلخص ما سبق ذكره إلى أن المسرود له يشترك مع السارد في بعض الخصائص منها:

- قد يكون شخصية خيالية من ورق.
 - يملك ملكة الإستقبال.
 - بما أن السارد يسرد والمسرود يمثل همزة وصل بين السارد والمسرود له فإن هذا الأخير يعد العمود الفقري والمحور الأساسي بالنسبة إلى التحليل السردى.
 - تبنى علاقة المسرود له والسارد على الإطار الجدلي المبني على التواصل.
 - المسرود له يعطي للعمل الروائي صبغة حكاية من خلال قيامه بالقراءة والتأويل.
- ويمكن أن نوجز ما ذهبنا إليه في الترسمة التالية:

(1) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن مجراوي، بشير القمري، عبد الحميد عمار، ص 21.

(2) عبد الله إبراهيم: السردية العربية بحث في البنية السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 12.



ثانيا- في مفهوم البنية السردية:

تشكل كثرة المصطلحات في المجال النقدي ظاهرة شائعة، يتطرق إليها الباحث قبل الخوض في غمار البحث لأنها الوسيلة التي يستطيع من خلالها الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم التي يناقشها ومن ثم الوصول إلى درجة أدق من درجات الفهم، وفي الوقت نفسه وسيلة لرصد التطور الداخلي للمعرفة والمصطلحات، وكل هذا كان دافعا لتقدم أبرز المصطلحات الخاصة التي يتناولها في الدراسة ومن بينها البنية. فما هي البنية؟ وما هي انعكاساتها الجمالية على الرواية؟

1- الدلالة المعجمية لمصطلح بنية:

جاء في (لسان العرب) "لابن منظور": البنية والبنية، وما بنيته وهو البنى والبنى ويقال « فلان صحيح البنية: أي الفطرة وسمي البناء بناءً من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ ابن منظور: لسان العرب، ص 258.

والبناء منا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ومنه انتقل إلى الأشغال السردية خاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

كما ورد معنى البنية في الأساس البلاغة "للزمخشري" بمعنى « بَنَى بيتاً أحسن بناءً وبنیاناً وهذا بناء حَسَنٌ وبنیانٌ حَسَنٌ، وسمي المبنى بالمصدر وبنائوك من أحسن الأبنية، وفلان يبني فلاناً يباريه في البناء ويقال أيضاً حلف بالبنية حسب الزمخشري يعني البناء وفي الكعبة»⁽¹⁾ ومصطلح بنية حسب الزمخشري يعني البناء أو البنية وأكثر شيء يركز عليه وهو البيت أي بناء البيوت وأيضاً يعني الكعبة لذلك يقال حلفته بالكعبة.

بالإضافة إلى هذا نجد تعريف البنية في (معجم الوسيط) « بنى، الشيء بنيًا وبناءً وبنياناً، أقام جداراً نحوه يقال بنى السفينة وبنى البناء وبنى على كلامه أي احتداه واعتمد عليه، والبنية: ما بُنِيَ وهيئة البناء ومنه بنية الكلمة التي وضعتها وفلان صحيح البنية»⁽²⁾. والبنية هنا تعني التأسيس والتنمية وصفة بناء الكلمة.

ومن خلال ما ذكرناه يتبين لنا أن كلمة بنية بكل مدلولاتها الحسية المعنوية لا تكاد تخرج عن هيكل الشيء أو مكونه أو مظهره أو الهيئة التي تنظم وفقها العناصر داخل البناء ومن ذلك قوله تعالى « أن الله يحب الذين يقاتلون في سبيله حقاً كأنهم بُنيانٌ مرصوص»⁽³⁾.

2- الدلالة الاصطلاحية للبنية:

لقد انطلقت جل التعريفات لمصطلح البنية "البنية" من مفهوم النظام يقول "زكريا إبراهيم" البنية عندهم جميعاً... في ذلك النظام المتسق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منظمة من الوحدات - أو العلاقات المنطوقة- التي تتفاضل ويحدد بعضها بعض على سبيل التبادل»⁽⁴⁾ فالبنية هي كل تماسك بنظام من العلاقات اللغوية، سواء أكانت ألفاظاً تؤلف جملة أو جملاً أم أصواتاً تؤلف لفظاً أم ألفاظاً، وإن عناصرها تخضع لمبدأ التغيير والتحويل بسبب ترتيب عناصرها.

وتأخذ بعض التعريفات بمبدأ العلاقة فتحدد البنية بأنها « ليست عنصراً واحداً، أو مجموعة من العناصر بل هي العلاقات التنظيمية التي تؤلف بين تلك العناصر، والتي تتكون منها البنية، والكل ليس إلا نتيجة لهذه

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، ص 54.

(2) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 72.

(3) سورة الصف، الآية 4.

(4) إبراهيم زكريا: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنية، دار الطباعة، مصر، د ط، د ت، ص 8.

العملية»⁽¹⁾، وذلك أن البنى اللفظية صوتية كانت أم نحوية، هي التي تحمل المعنى للمتلقي، لأن المعنى يستخرج من مجموعة من العلاقات التي تربط العناصر جميعا وفق أحكام لغوية معينة تبعا لنظام تلك اللغة.

أما في كتاب البنيوية لجان بياجي (Jan Piaji) فقد عرفها «باعتبارها نسقا من التحولات يحتوي على قوانينه الخاصة علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاث خصائص: الكلية التحولات، الضبط الذاتي»⁽²⁾، «فجان بياجي» هنا يستهدف في تعريفه للبنية على ما تهدف إليه كونها تختلف من حقل إلى حقل معرفي، وإلى ما يمكن به من توحيد مختلف مناحي المعرفة في وضع مفهوم شامل للبنية سعيا وراء تقديم رؤيا تكاملية تبنى على محاولة تجسيد معقولة كاملة عن طريق تشكيل شبكة من البنيات المكتفية بذاتها، وتقوم على ثلاث خصائص: الجملة أو الكلية بمعنى النظرة الشمولية أو الكلية للأشياء، أما التحولات فإنها ترفض السكون المطلق وتستوجب مبدأ التحول، إما الضبط الذاتي بمعنى مكتف بذاته لا يحتاج لعناصر خارجية.

أما «حلمي خليل» فقد عرفها «أن علم اللغة البنيوية linguistique Structural يقوم على أساس أن تحليل أي عنصر لغوي لا يمكن أن يتم بمعزل عن العناصر الأخرى، وأن علم اللغة البنيوي كذلك ينظر إلى اللغة على أنها وحدات صوتية تتكون لتكون وحدات مورفولوجية، وهذه تتألف بدورها لتؤلف جملا»⁽³⁾ فاللغة إذن تقوم على نظام من الأحكام المحددة، لأن تحليل عنصر لغوي لا يمكن أن يتم بمعزل عن العناصر الأخرى، لأنها كل مكون وهذه الأحكام ليست في حقيقتها إلا شبكة تقنية معقدة مؤلفة من مجموعة من الشفرات لذلك يكون لكل لغة نظام معين، وهذه البنية هي التي تضم الأفكار بداخلها وتنظمها لتؤلف جملا.

ونشير أيضا إلى أن مصطلح «البنية» يعني مصطلح «البناء» «فالبنية والبناء - عند البعض - يعتمد على ترتيب العناصر»⁽⁴⁾، بمعنى أن الجملة تنسيق لعناصرها وترتيب لأفكارها، فليست الجملة خطأ أفقيا من كلمات متتابعة، وإنما هي نسق منظوم على نحو مخصوص يعتمد على ترتيب العناصر.

(1) محمد الحناش: البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1980م، ص 102.

(2) جان بياجي: البنيوية، تر: عارف ميمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985م، ص 8.

(3) حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د ط، 1995م، ص 7.

(4) عبد الوهاب جعفر: البنيوية في الأنثروبولوجيا وموفق سارتر منها، دار المعارف، مصر، د ط، 1980م، ص 12.

ولا ننسى تعريفات البعض على « أنها مادة تحويلية »⁽¹⁾، أي أن عناصرها تخضع لمبدأ التحويل والتغيير وعدم الثبات وتستوجب مبدأ التحول الذي تجعل منه سببا رئيسيا في بزوغ تصورات ذهنية مستهدفة، وذلك عن طريق التقديم والتأخير، أو ما يسمى بترتيب العناصر.

كما وصفت البنية بأنها « نظام أو نسق من المعقولية »⁽²⁾. أي في وضع لنظام رمزي مستقل وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما، باعتبار البنية مرتبطة بملكة العقل الذي يفضلها يمكن للناقد ان يقوم بعمله القرائي الصياغي النقدي المرتكز على ثنائية التأويل والاستنباط مع استبعاد التناول السطحي.

ومن بين التعريفات أيضا نجد "نبيلة إبراهيم" تعرفها بقولها «إن المنهج البنيوي يعتمد في دراسته الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته ، بوصفه بناء متكامل بعيدا عن أية عوامل أخرى»⁽³⁾. وهذا معناه أن المنهج البنيوي يعتمد على ذاته بمعزل عن العوامل الخارجية، أي دراسة الأدب في ذاته ومن أجل ذاته وهو ما يعرف بالدراسة المحايثة.

كما تعرف البنية أيضا بأنها « ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أولية تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة »⁽⁴⁾. وهذا المفهوم يصل إلى نتيجة مفادها أن البنية تتفحص كيفية ارتباط عناصر النص الفنية، كما أنها تؤكد على مدى تلاحمها وانسجامها مجتمعة مع بعضها البعض، ومن خصائصها أيضا تحقيق خاصتي الانتظام والتماسك بين هذه الأجزاء.

ويجدها "الزواوي بغورة" بقوله « تعني البنية الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر»⁽⁵⁾. وهذا معناه أن البنية تتكون من مجموعة عناصر متداخلة و متماسكة فيما بينها، ولا يفصل العنصر عن الكل بل يبقى كل عنصر منها متعلق بالعناصر الأخرى داخل المجموعة ككل، ولا يمكن فهم لأي عنصر إلا في إطار علاقته مع الكل الذي يعطيه مكانته.

(1) جان بياحيه: البنيوية، ص 8.

(2) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص 124.

(3) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 44.

(4) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة بيروت لبنان، ط1، 1985م، ص 122.

(5) الزواوي بغورة: مفهوم البنية، مجلة المناظرة الصادرة عن دار المعرفة، لبنان، ع5، السنة 3، يونيو 1992، ص 95.

ومن هنا كانت « البنيوية تعني بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلًا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله»⁽¹⁾. أي أن مجال اهتمام بحثها هو شكل الإبداع ومكوناته، أما المضمون فنرى أنه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجد أنها مشتقة من الفعل اللاتيني Strwere الذي « يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لمجموعة منظمة ومتكاملة فيما بينها حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنظمها»⁽²⁾. أي المجموعة المنتظمة فيما بينها هي التي تسمى البنية ولا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

3- البنية السردية وانعكاساتها الجمالية على العمل الروائي:

إن الجمالية بوصفها تظهرا في كتابات الأدباء بعامة والروائيين بخاصة، تؤكد على أن الفنان الحق هو الذي يحسن استخدام أدواته وأساليبه، وهذا ما يعرف بالانسجام الذي يكون بين الشكل والمضمون، ويحدث ما يسمى بالتناغم الجمالي أو التجربة الجمالية، فإن ألوان الأدب المختلفة قد تبلور حقيقة نفسية أو تجسد لواقع اجتماعي تبرز قيمه العليا في إطار معين فالرواية مثلا تعكس مأساة لعرض هموم إنسانية وتقدم حقائق مختلفة، وتلك الحقيقة هي ذروة الجمال، وذلك ما يتمظهر في رواية (أرخيبيل الذباب) لـ "بشير مفتي" إذ يسرد لنا مأساة الشعب الجزائري أثناء العشرية السوداء من خلال « المكونات السردية الثلاثة (الشخصية، المكان والزمان) بطريقة تكشف عن الأمور الباطنية والعلاقات التي تجمع بين الإنسان وأرضه في الواقع من جهة، ومن جهة أخرى يقدم فاعلية الإنسان كشخصية روائية في هذه المكونات السردية بدمج الطرح الواقعي والباطني ليصل المتلقي لحقيقة مفادها أن فنه الجمالي والروائي خدمة الإنسان وقضيته، بالإضافة إلى الإبداع الفني والجمالية لجلب المتلقي⁽³⁾». فهذه المكونات هي التي تنظم سير أحداث الرواية مما يحقق الجمالية عند المتلقي من خلال قراءته لانسجام الأحداث.

وباعتبار الروائي هو المنظم الأساسي للرواية « فكلما أجاد الروائي أساليب السرد المعبرة عن موضوعه والملائمة لأحداث رواياته وشخصياته كلما كان حظّه في النجاح كبيرا، فلا بد أن يقرن موهبته بالاطلاع على الأساليب الحديثة في السرد وهضمها ومحاولة اكتشاف أساليب جديدة تتيح له فرصة الاستعانة بأساليب السرد

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، د ط، 2002م، ص 194.

(2) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة، إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، 2002م، ص 119.

(3) محمد جودي: شعوية الشخصية والمكان الروائي في " عائد إلى حيفا " رسالة ماجستير 2012، إشراف عبد الحق بالعباد، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر2، ص 12.

ووسائله»⁽¹⁾ وأهم هذه الوسائل مثلا هي الاستفادة من تقنيات الرواية الغربية وغيرها من آليات الاحتكاك بالغير، « وكانت حصيلة هذه الإفادة مجموعة من ألوان التكتيك الفني تتجلى أهمها في بنية السرد الأحادي والسرد المتعدد وتكتيكات تيار الوعي على اعتبار أن الوقائع المختلفة التي تعالجها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من السرد الروائي، وإذا كان السرد هو بعث الحياة في عالم خيالي أو تشييد هذا العالم وإنشاؤه عن طريق اللغة، فاللغة إذن هي التي تعكس نقل هذا العالم الخيالي»⁽²⁾.

إذن فلا بدّ للروائي أن يمتلك فنيات تتجلى في معالجته لأهم القضايا المختلفة في السرد الروائي بواسطة اللغة التي تعتبر الطريق إلى هذا العالم.

وكعادة "بشير مفتي" في رواياته « يحمّل لغته الروائية بعدين في واحد، بعد واقعي وآخر رمزيا، وهذا ما يرتقي بلغة الرواية إلى مستوى فني خاص، ففي هذه الرواية تبدو اللغة فيها يسيرة لا تبعث على الإرهاق أو التأمل العميق في محاولة فك رموزها، أو متابعة الأفكار المختلفة التي تتضمنها على أنها محملة بمعاني وأفكار عميقة تشبه طبقات متراكمة سرعان ما تكشف نفسها للقارئ المدرب»⁽³⁾. ومما يظهر لنا أنّ أهم سبب لتطور الرواية هو أبعادها الفنية التي تمزج بين الواقع والخيال من رموز وتشبيهات من لغة يسيرة محللة تحليلًا دقيقًا لفك رموزها وشفرتها كاشفة للقارئ عن الدلالة الحقيقية.

وتقديم كل هذه الحقائق هو ذروة الجمال، إذ يستطيع أن يحدد مستوى الإبداع في النص ليصبح الموضوع ذا قيمة بعد خضوعه لذات المبدع وتشكله ضمن الصورة الفنية ويسعى هذا العنصر للإجابة عن السؤال التالي:

- كيف يتجلى البعد الجمالي في رواية بشير مفتي؟

إن قراءة رواية (أرخيبيل الذباب) لـ "بشير مفتي" ساعين للإجابة عن هذا السؤال وذلك من خلال العناصر التالية:

1- جمالية اللغة: لو أردنا التساؤل عن اللغة التي كتب بها بشير مفتي روايته الموسومة بـ (أرخيبيل الذباب) نجد قد أثر التعبير باللغة الفصحى سواء أثناء السرد أو الحوار.

فالدارس لروايات "مفتي" يجده يكتب بلغة السرد القصصي التاريخي الجذاب واستخدام الرمز، كما تتميز بالكثافة من جانب شكلي، وأحداث الرواية متداخلة وأشخاصها كثيرون وثقافة الكاتب تطفئ على عملية السرد

⁽¹⁾ إبراهيم السعافين: تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص 270.

⁽²⁾ صبيحة عودة زعر: (غسان كنفاني) جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996، ص 141.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 142.

فتحمل الصفات كمية كثيرة من الألفاظ والمعلومات والأحداث، فنجد بعض الشخصيات ترمز إلى ما تعنيه الجزائر من ظروف ومشاكل العشرية السوداء فنجدها بأئسة شاحبة مثل العاصمة في جو العشرية.

وتتجلى جمالية اللغة في هذه الرواية من خلال تلك الصور الإيحائية المشكّلة للمضمون الفني السردية الذي يتعامل مع اللغة ككيان تعبيرى لغوي لا باعتبارها تعبيراً لسانياً كما يقول باحثين « في كيانها الملموس الحي وليس اللغة بوصفها مادة نوعية خاصة بعلم اللغة »⁽¹⁾. أي اللغة الوظيفية على حد تعبير "عبد المالك مرتاض" وهي اللغة التي يكتب بها كاتب ما جنساً أدبياً معيناً وقال « اللغة التي يصطنعها هو »⁽²⁾.

ومنه فلغة "مفتي" زاوجت بين التخيلي والواقعي مما جعلنا نشير إلى تحليها ببعض من الشعرية، وعموماً يمكننا القول أن اللغة في هاته الرواية لغة قصص واضحة سرداً ووصفاً وحواراً، كما أنها لغة مناسبة لمستويات الشخصية الفكرية والثقافية والاجتماعية مثل « لقد كان مصطفى أول من أدخل في قلبي السرور وحتى التفاوض، تشاؤمه نفسه كان مصدر فرح وفخر، نعم هناك ما راح يتشكل في الظل والهلمش الذي لا ينظر إليه الحزب والسياسة والحكام، شباب يصعد من حياة الفقر والزلت واللاجدوى يرى بوضوح وبشفافية، مثل النهر الصافي الذي نرى وجوهنا على حقيقتها فيه، قلت لمصطفى هذا الكلام فضحك عليّ وهو يردد:

- إياك أن تعقد عليّ أملاً أكبر مني.. يكفي والذي لم أحقق حلمه الكبير في أن أصبح محامياً.. »⁽³⁾. ففي هذا المثال امتزج البعد الفكري والاجتماعي لحياة "مصطفى" كما يتصورها "البراني".

وكون "مفتي" قد اقتحم الثالث المحرم (الدين، الجنس، السياسة) أدى إلى بروز معاجم متنوعة نذكر منها:

أ- المعجم الديني: في مثل قوله: (...). « لو علمه مدرس قرأني لحفظ مصطلحات مختلفة ولكن بذهنية أخرى ولأصبح شيخاً وقوراً يدعو الناس إلى إتباع الصراط المستقيم »⁽⁴⁾.

ب- المعجم الجنسي: في مثل قوله: « الصمت خيم على جلساتنا وضاع في ما بعد عندما اقتربت مني بشفتيها وقبلتني، أخذتها بقوة وضممتها إلي شعرت بجسدها يذوب فيّ وبعطرها الخاص يمنحني نشوة عظيمة »⁽⁵⁾.

ومثال آخر: «... وربما فيما بعد أحببت ابنتها الشابة "زليخة" أو أغرمت بجسدها البض وجسمها السمين الذي

(1) نجوى منصوري: الموروث السردية في الرواية الجزائرية (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أمودجا، مقارنة تحليلية تأويلية، مذكرة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، تحت إشراف الطيب بودريالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 - 2012، ص 251.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 123.

(3) بشير مفتي: رواية أرخبيل الذباب، ص 126.

(4) المصدر نفسه، ص 22.

(5) المصدر نفسه، ص 91.

ظل يلي كل حاجياتي الجنسية»⁽¹⁾.

ج- أما المعجم السياسي: « كنت أكره أبي إذ كان طيبا ومثاليا وعندما اعتقلوه شعرت بأنهم خلصوني منه، ورغم أن التهمة كانت سياسية فهو نقابي قديم، خشن الرأس صلب الدماغ لا يمكن مناقشته بتاتا يتصور أن عهد الاشتراكية سيستمر دائما حتى بعد وفاة بومدين ظل شاهرا سيفه وكلامه اللاذع ويردد في المقاهي "لن تسقط الاشتراكية.. لن تسقط الثورة العمالية.. الموت للامبريالية.. الموت لأمريكا ..»⁽²⁾.

- كما تحتوي هذه الرواية مجموعة من اللغات أهمها:

أ- اللغة الوجدانية: هي اللغة التي يعبر بها عن موضوعات وجدانية وتدور حول أحداث عاطفية وتتجلى في روايتنا حين يتحدث مفتي عن موضوع الحب على لسان الشخصيات مثل: « ناديا تحبك مثلما تحبها أنت »⁽³⁾.

ب- اللغة النقدية: وتظهر من حين إلى آخر على طول الرواية وتعبر عن موقف "مفتي" من مختلف الظواهر التي تسود المجتمع الجزائري مثل: «لماذا نريد أن نجعل من "مصطفى" عبرة لنا جميعا... لندعه يواجه حياته كما يشاء...»

قال "محفوظ" متدخلا:

- ... أعرف أنك لا تحب مصطفى إلى الحد الذي يجعلك تشعر بعدم أهمية التضامن معه، لكن وقوفنا معه ضروري ...»⁽⁴⁾.

ج- اللغة الفنية: وهي اللغة الفصحى العربية من التعالي والشعرية والتي ميزت الرواية على امتدادها مثل: «ما أجمل العاصمة عندما تشرق شمسها باكرا وأنت تراها هكذا تظن أنها نجمة ضائعة في نجوم هذا العالم العديدة، تتصور أن لمسها مثير للفرح وأن عمقها مملوء بالأعاجيب (...). والكلام الذي لا يفصح عن دلالاته أبدا»⁽⁵⁾.

2- جمالية الأسلوب: إن الدارس لأسلوب "مفتي" يجده يمتلك صفات تقليدية، بالإضافة إلى أخرى حديثة، فهو يمتلك أسلوبا جميلا سلسا توحى دقة معانيه عن أفكاره الذاتية وهذا نتيجة لطبيعة مواهبه وصوره لشخصيته دون غيره، ما جعله يعكس هذه الرؤى في كتاباته الأدبية التي تميزت بتحررها من النمط التقليدي في استخدام مختلف التقنيات السردية التي وسمت هذا النمط من الكتابة وهذا نابع من وعيه المتزايد بالكتابة من حيث هي

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 31.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 22.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 19.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 35.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 127-128.

مغامرة في ذاتها، هذا الوعي الذي نشأ نتيجة تفتح المجتمع على واقع ثقافي جديد أصبح من الضروري التعبير عنه بلغة وأسلوب جديد.

بالإضافة إلى اللغة التي جاءت واضحة ومفهومة تصل إلى جميع الطبقات الاجتماعية بما تحمله من رسائل ابتداء من الثورة التحريرية مروراً بالأوضاع التي عاشها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال وصولاً إلى العشرية السوداء بعيداً عن الذاتية بذكر ما حدث في العشرية السوداء.

كما أن الكاتب قد صاغ روايته بأسلوب فني يبرز فيه نوع من الشعرية غير المفرطة وذلك في بعض المقاطع والتي زادت كتابته رونقا وجمالا توحى بتمكّنه من اللغة العربية، فهو إذا يحافظ على التراث اللغوي ويضفي عليه جانبا من تجديديا وفي مستوى فني جمالي يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، ولقد لاحظنا في طريقة التركيب أن الكاتب استعمل أثناء الوصف الجمل القصيرة وأثناء التحليل الحمل الطويلة مستعملا القرائن اللغوية في جملتها الأفعال المضارعة، ظروف الزمان والمكان والصفات ولا بأس أن نشير إلى بعضها:

- الأفعال المضارعة مثل: ينظر، يشعر، يمتلئ، يتركي، يتصور...

- ظروف الزمان: منتصف الليل، في الصباح، سبع سنوات، ثلاثون سنة...

- ظروف المكان: تحت، وراءها، العاصمة، وهران...

- الصفات: شهية قلبي، كالجنيات، وفي قلبي جروح...

وقد اهتم في روايته أيضا بتوظيف الأسلوب الارتدادي أي الاستذكري الذي ساعد كثيرا في عملية الرجوع إلى الماضي حيث جعله يشارك بصورة واضحة في بناء النماذج الروائية الموزعة على سرد كل من بعض الشخصيات.

3- الإيقاع الروائي: يشكل الإيقاع في الرواية عالم الأمكنة والأزمنة والأحداث في حركتها وتغيرها وبناء الرواية ومعمارها وهندستها، كما يشكل الإيقاع في الرواية ويرصد العالمين « الخارجى المرئى الظاهري للشخصية والحدث والمكان والعالم الداخلي الخفي للشخصية نفسها والحدث نفسه، فمعاني الإنسان وإيقاع كلماته صدى لعالمه الخارجى»⁽¹⁾.

ونجد الكاتب في تصريح له يتكلم عن رواياته مثلا أنه يسرد رواياته على لسان الراوي أو أبطال الرواية، فهم ينقلون العالم من زاويتهم الخاصة ومن خلال بوحهم الخاص « حيث يلتمس الأمر على القارئ فلا يعرف من هو

⁽¹⁾ وحيد تاجا في حوار مع الروائي بشير مفتي: لأشعره "ما يهمني في الكتابة هو ما ينهش الانسان من الداخل"، دمشق، نوفمبر، 2015.

هذا ومن هو ذاك، أريده أن يدخل معي في لعبة الكتابة فيفكر مثلاً أن هذه الشخصيات ليست هي الواقع وأن مثلته أو جسده بعض الشيء وأن يفهم أحياناً أنها مجرد شخصيات ورقية لا أقل ولا أكثر، فأنا لا أحب وهم أن يشعر القارئ أنه أمام الحياة نفسها، بل هو في لعبة الأدب التي تسمح بكل أشكال الاختراق واللبس والتماهي بين الواقع والأحلام والكوابيس والخيالات، وفي نفس الوقت هو يقرأ حكاية تشبه الواقع ولكنها ليست الواقع الحقيقي»⁽¹⁾.

والمكان هو البطل الأساسي في معظم أعماله وأغلبها يدور حول المدينة بشكل رئيسي يقول « ولدت في مدينة الجزائر العاصمة ولهذا أجد للمكان تأثيراً على وجداني قبل أن يكون له دور في تأطير رواياتي، وأن أعتقد أن من ولد وعاش في مدينة ويحمل ذكريات عن مدينته تكون علاقته بالمكان أقوى وأرسخ»⁽²⁾.

أما بالنسبة للزمن فنلاحظ بأن أغلب الأزمنة تدور حول الاستذكار والرجوع إلى الماضي، فلا تخلو روايته من هذا الزمن وذلك راجع إلى تعلقه بالماضي ومحاوله تذكره والحنين إليه بالرغم مما عاناه فيه.

وفي الأخير نلاحظ بأن علاقة الشخصيات بالمكان والزمان في هذه الرواية هو أن مكان الجزائر العاصمة يحتوي جلّ الشخصيات في زمن واحد وهو الزمن الاستذكاري والتي تستعيد أزمنتها الماضية وتعيش لحظتها الحاضرة ونستشرف زمن مستقبلها.

⁽¹⁾ المرجع السابق.

⁽²⁾ ينظر أحمد الزعبي في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار المناهل، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص 7.



الفصل الثالث:
آليات البنية السردية وانشغالاتها
في رواية
"أرخيل الذباب"

أولاً: بنية الفضاء الزمني:

1- في دلالة الزمن:

يعد الزمن عنصراً مهماً من عناصر النص السردية، إنه الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات والأمكنة وتعد الرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالزمن، بحيث إذا « اعتبرنا الفنون التشكيلية فناً مكانياً، فإن الرواية تعد فناً زمنياً أو عملاً لغوياً يجري ويمتد داخل الزمن »⁽¹⁾. ولعل المنطق من مضمون هذا النص يلحظ بأن الرواية تقوم على الزمن وهو من العناصر الأساسية والمكونة للجسد الروائي ككل.

وهذا ما دفع ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) إلى القول: « إن نص الروائي كان موزعاً على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويللم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل »⁽²⁾.

وهذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأن هذا النمط من البناء النصي (الرواية) هي الزمن ذاته وبالتالي لا يمكن أبد أو بالأحرى استحيل وجود عمل روائي خال من الزمن أو أنه يجسد كما له وهو منعزل عن هذا العنصر، كون هذا الأخير - الزمن - يتسم بمسار يصل بين حلقات التشكيل الروائي، فحضوره يكسب النص قيمة فنية وأخرى معرفية.

أ- مصطلح الزمن ودلالته اللغوية:

إذا ما عدنا إلى لسان العرب " لابن منظور " وحاولنا تحديد مصطلح الزمن تحديداً لغوياً فإننا نجد مأخوذ من الجذر اللغوي (ز، م، ن) الدال على:

« الزَمَنُ والزَمَانُ اسم لقليل الوقت و كثيره، والجمع أَزْمَنَ وَأَزْمَانٌ وَأَزْمَنَةٌ، وَأَزْمَنَ الشيء؛ طال عليه الزمان، وَأَزْمَنَ بالمكان أقام به زَمَانًا ». ⁽³⁾

ومن خلال هذا التعريف يتراءى لنا بأن الزمن يدل على قليل الوقت وكثيره.

(1) الطاهر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدرأوش لعبد الحميد بن هدوقة في المبني والمعنى، مجلة المساءلة، إصدار إتحاد الكتاب الجزائريين، العدد الأول، 1991م، ص24.

(2) عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الإجتماعية، مصر، ط1، 2009م، ص104.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ص60.

وإذا ما ولينا وجوهنا شطر (أساس البلاغة) " للزخشي " يتبين لنا بأنه قد ذكر : « إذا خلا زَمَنُ فَرَمَنَ، وخرجنا ذات الزمِينُ. و أَرَمَنَ الشيء مَضَى عليه الزَمَانُ فهو مُرَمَنٌ، و أَرَمَنَ اللهُ فلانا فهو زَمَنٌ وزمِينٌ، وهم زمنه، وَرَمَى وَقَدْ زَمَنَ، زَمَنًا وَرَمَانَةً »⁽¹⁾.

كما يدل تعريف " الزخشي " للزمن على قليل الوقت وكثيره وكذلك الشيء الذي مضى عليه الزمان. كما وردت لفظة الزمن في (المعجم الوسيط) وهي مأخوذة من « زمن، زمنًا، زمنةً، والزَمَانُ الوقت قليله وكثيره، ويقال: السنة أربعة أزمنة أي أقسام وفصول، جمعه أزمنةٌ »⁽²⁾.

وإذا ما تعمنا في التعريفات السالفة الذكر فإننا نجد أنها تتفق في نقطة جوهرية تتمثل في كون الزمن يدل على الوقت سواء أعلق الأمر بقليله أو بكثيره، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلاحظ بأن المصطلح يرمز إلى تحديد الفترة أو الفصل:

– إما فترة زمنية طويلة (التي تمثلها السنة مثلا).

– وإما فترة زمنية قصيرة (التي يجسدها لنا الفصل على سبيل المثال).

ب- الزمن ودلالته الإصطلاحية:

أما من الناحية الإصطلاحية فيعد الزمن الإطار العام الذي تبني على أساسه الرواية، وهو بذلك أحد أبرز التقنيات التي تؤسس للخطاب الروائي وتساهم في تشكيل معالمة، وبه تكون انطلاقة سير الأحداث، فلا يمكن تصور حدث روائي خارج الزمن لأنه: « من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذ أجاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن »⁽³⁾.

ومن خلال هذه المقولة نستخلص استحالة وجود سرد دون زمن، وزمن دون سرد، لأن سير الأحداث السردية يقتضي وجود زمن معلوم.

والزمن عند " أفلاطون " « هو كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق »⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ الزخشي: أساس البلاغة، ص 276

⁽²⁾ مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 401.

⁽³⁾ حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 2009م، ص 117.

⁽⁴⁾ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

فالزمن عنده هو عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما:

الحادث السابق والحادث اللاحق، فهو ينتقل من الحادث الأول إلى الحادث الثاني في مرحلة معينة، وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيرها المستمر.

كما نجد الزمن لدى " أندري لالاند André Lalande " « متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر ».⁽¹⁾

وحسب هذا التوجه الفكري يظهر لنا بأن الزمن في نظره هو خيط ينقل الأحداث ويشترط وجود مشاهد أو ملاحظ يبقى دائما في مواجهة الحاضر.

أما " غيو " فنظر إلى الزمن على أنه « لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون إلا بعد واحد: هو الطول ». ⁽²⁾ " فغيو " يشترط لوجود الزمن وجود خط تنتظم عليه الأشياء، يسمى الطول الذي تجري من خلاله الأحداث والأشياء.

كما ترى " سيزا قاسم " بأن « الزمان حي والحياة زمانية ». ⁽³⁾

نستنتج من هذا بأن الزمن مرتبط بحركية الأشياء في الكون، وتغيرها المستمر سواء في قياس عمر الإنسان أو المراحل التي يمر عليها في حياته، وفي هذا الصدد يقول " عبد الملك مرتاض " بأن الزمن: « كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا نشم رائحته إذا لا رائحة له، وإنما نتوهم، أو نتحقق، إننا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان وتجاعيد الوجه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره، والتباس جلده.. ». ⁽⁴⁾

فالإنسان من مرحلة الطفولة إلى المراحل السنوية المتقدمة من العمر، تمر عليه العديد من المتعلقات والأحداث الزمنية، تشترك فيها الإنسانية قاطبة وذلك في مواجهة المصير المحتوم ألا وهو الموت بطبيعة الحال، وما على الإنسان إلا الوقوف والتوقف من أجل مساندة الأشياء والتأمل في الأحداث الماضية التي مر عليها مرور الكرام كأن شيئا لم يحدث.

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 172.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 172.

⁽³⁾ سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1988م، ص 243.

⁽⁴⁾ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 172، 173.

تجدر الإشارة هنا أن الزمن قد حظي بالاهتمام الكبير من قبل الكتاب، نظرا لأهميته الكبيرة في تأسيس العمل الأدبي، لأنه « يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية ». (1)

فلا يمكن إذا تجاوز الزمن وإسقاطه، لأنه العنصر الغالب على جميع مقومات الرواية، هذا ما عبرت عنه "مها القصراوي" حين اعتبرت بأن الزمن هو « محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها ». (2)

ومن خلال التعريفين السابقين نستشف الأهمية الكبيرة التي يؤديها عنصر الزمن في تشكيل معالم الرواية، فهذه الأخيرة لا تقوم إلا من خلال الزمن بصفته العمود الفقري الذي تقوم على أساسه المعالم الكبرى لأي رواية أو أي عمل سردي.

2- مستويات الزمن السردية:

لقد تم تقسيم الزمن إلى مستويات وذلك انطلاقا من آراء " تريفيطان تدورف " (Tzvetan Todorov) حول زمن القصة وزمن الخطاب، وانطلاقا من هذه الآراء قسم " جيرار جنيت " الزمن إلى ثلاثة مستويات وهي كالاتي:

أ- مستوى الترتيب الزمني:

« تقوم دراسة الترتيب الزمني للنص القصصي على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي، وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية ». (3)

إن الترتيب الزمني في رواية أو قصة ما « ليس من الضروري أن تتطابق تتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنين وهما زمن القصة وزمن السرد، فالأول يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي، فعندما لا يتطابق هذين الزمنيين

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 27.

(2) مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص361.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر، د ط، د ت، ص 79.

فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية»⁽¹⁾. والتي تكون تارة استرجاع وتارة أخرى استباق، وسنحاول تناولها كما يلي:

1- الاسترجاع:

إن الاسترجاع من أبرز التقنيات التي استفادت منها الرواية، حيث أصبح التلاعب بالزمن في الرواية العربية خاصة جزء من جمالياتها، والاسترجاع هو ذاكرة النص وشكل من أشكال الرجوع إلى الماضي. فتحضر الزمن الماضي للحاضر، كما تتنبأ بالمستقبل متخطية كل الحواجز والحدود التي تحكم الزمن، « وهو عملية سردية تعمل على إبراز حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد ».⁽²⁾ وهذا يعني أن الاسترجاع هو توقف الروائي عن سرد الأحداث في نقطة معينة والعودة بالسرد إلى الماضي، ويعرفه "جيرار حنيت" في كتابه "خطاب الحكاية" بأنه « ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة ».⁽³⁾

ويرى "حميد حميداني" أن الإمكانيات التي يتيحها تلاعب الروائي بالنظام الزمني لا حدود لها من خلال الفقرات التي تتخلل العالم الروائي فيقول: أن الراوي قد يتبدى السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة ».⁽⁴⁾

ومن خلال دراسة رواية " أرخبيل الذباب " " لبشير مفتي "، نجد أن الاسترجاع قد شكل حيزاً هاماً من حياة الشخصية الرئيسية، إذا لجأ إليه الروائي ليعرفنا عن بعض المعلومات عن الشخصيات، وذلك لبث الحيوية والحركة في النص السردية، ولكي « يحقق غايات فنية أخرى منها: التشويق، والتماسك والإيهام بالحقيقي ».⁽⁵⁾ ومن بين هذه المقاطع الإستدراكية التي وردت في الرواية:

علاقة يتقاطع معها البطل في الرواية هي صاحب الحانة الذي ألف وجود (س) منذ سبع سنوات ينصحه بأن يخرج

(1) حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 74.

(2) سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى النظرية القصصية، ص 226.

(3) جيرار حنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، ص 79.

(4) حميد حميداني: بنية النص السردية، ص 74.

(5) يحيى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، لبنان، ط3، 2010م، ص 113.

« لأن الحانة أصبحت فارغة إلا منه هو ». (1)

كما تتداخل شخصية أخرى باستعمال السرد الاستدراكي ألا وهي " ناديا " في قوله « ناديا لم تعد ... أنا الذي أصبحت مملا، وربما مقرفا وهي لا تدرك أن خيط الحب يتهشم مثل رأس ملاكم تحت لكمات خصم قوي وعنيد، لا رحمة في ضرباته ... ». (2)

يتضمن هذا الاسترجاع عدة دلالات أهمها إعلامنا بحالة انفصال البطل (س) عن " ناديا " بسلمية لا حرب فيها يقول: « وهي تحاول أن تمسح شعري بأصابع يدها الناعمة أضافت: لقد عشنا معا السراء والضراء.. تمتعنا بالحياة، اعتصرنا جسدنا بالنشوة ودقنا حلاوة النعيم وغرقنا من مفاتن الكون حتى صار لنا قلب واحد، جسد واحد، صرت لك وصرت لي، صار كل ما فينا واحد... لذلك أصبح موعد انفصالنا مرفوضا ». (3)

وبعد هذا التذكير يقر البطل قرارا خطيرا: « قررت بعد أن شريت حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية وكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س).. ». (4)

وهنا نجد القارئ لهذه الرواية يتفاجأ منذ البدء بهذه النهاية السلبية التي تدل على البنية النفسية المشهية التي يعانها البطل.

كما نجد أيضا استرجاع البطل (س) في قوله: « العاصمة تنام باكرا ثمة إحساس لاهب بالخوف، رغبة جامحة في فعل شيء يمزق الصمت الملفوف كجدران زنانة صدئة... وبداخلي جوع شرس للكتابة ». (5)

وهنا لا بد للقارئ أن يقف متعجبا لأمر هذا (س) فمن جهة يبعث برسالة انتحاره، ومن جهة أخرى يعلن الرغبة في الإتصال بعالم الكتابة وكأنه يجد العالم الذي لا خوف فيه ولا خوف منه. وهذا يدل على شخصية البطل الضعيفة.

ويستمر البطل في تذكره لكل الأشخاص الذي كان معهم في علاقة اتصال أو انفصال، وهذه المرة يعود بذاكرته مع صديقه " محفوظ " حيث ذهب إلى المقبرة فيسأل « ما الذي جئنا نفعله هنا؟... ثمة جذور

(1) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 09.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

(5) المصدر نفسه، ص 12.

هنا... «⁽¹⁾، وكأن البطل (س) هنا دخل في علاقة تواصل مع الأموات حالما أعلن خبير انتحاره للأبناء. مباشرة بعدها نجد (س) يدخل في علاقة اتصال مع " سمير الرسام " « ثمّة مأساة وراء لوحة أو صورة إنسان... »، فهو هنا يتذكر لوحة سمير التي لم يكملها بسبب الظروف وأن وراء كل لوحة يوجد شيء مخفي. يحدث في هذه الرواية أن يتذكر (س) شخصيات ليست لها دور فعال في سيرورة أحداث الرواية وكأنه هنا لا يريد أن ينسى كل الذين تقاطع معهم في حياته قبل رحيله الحقيقي.

كما نجده يقول: « تصفني نيروز قائلة: ملامح طفل... شيء ما يخطف إليك بسرعة »⁽²⁾، وهنا نجد (س) يستذكر " نيروز " والتي وصفته بـ ملامح الطفل الصغير.

كما نلاحظ بعد ذلك تدخل "مصطفى " فجأة في حوار مع البطل وهو الصحفي الذي يعاني من اضطهاد السلطة حيث يقف حائرا بين الهروب إلى الخارج أو البقاء مع أمه؟ يطمئنه (س) « لا تقلق بشأن والدتك سأتكفل برعايتها »⁽³⁾، « اللعنة عليك وعلى كل من ضيع فرصة الهروب »⁽⁴⁾.

وتعود " ناديا " مجددا لتطفو على سطح الذكريات « ناديا كانت لحظة الخوف الكبير الذي عاشته بكل شراسة بكل ضعف وبكل جنون »⁽⁵⁾.

هذا الخبر يعلمنا " ناديا " كانت بمثابة الخوف والارتباك الذي عاشه بكل ضعف وحنون.

وفي غمرة هذا التحرك يظهر " محمد البراني " في الخمسين من عمره صاحب مكتبة صغيرة في حي باب الواد ... هو الذي عرف البطل (س) بـ " ناديا " لأول مرة...

ونحن نعيش مع (س) ذكريات تعارفه نجده فجأة يعود بنا إلى « فترة المراهقة وتذكره لأول حب له مع امرأة تكبره بعشرين سنة، ثم ينتهي هذا الحب بحب ابنتها ومغامرته معها رغم وصفه لعائلته بأنها كانت شديدة المحافظة ومتدينة بصورة متمتة »⁽⁶⁾.

(1) المصدر السابق، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

(3) المصدر نفسه، ص 16.

(4) المصدر نفسه، ص 21.

(5) المصدر نفسه، ص 28، 29.

(6) المصدر نفسه، ص 31.

وفي كل مرة يعود (س) لتذكر " ناديا " التي هزت كيانه، حيث كان يلتقيان في كل مرة في مكتبة " البراني " الذي كان يوفر لهما ما يغذي جوعهما المعرفي معا « على عجلة أخذت الكتب التي تريد وانصرفت ». (1)

كما يمد (س) جسور ذكرياته مع شخصية أخرى " عزيز الصافي " « الغريب أنه لا أنا ولا سمير الهادي نحن ما كان يدور بذهن عزيز في تلك السهرة ولم نتوقع بتاتا أن نجده مع الصباح... ». (2)

هكذا يظهر البطل في علاقة مع شخصيات تظهر فجأة لتختفي فجأة « وكأنه أرخبيل يمنع تواصل جزر بقوة، وما يبقى من الإتصال بهم سوى الذاكرة وألم فقدان ». (3)

وفي رحلة الاسترجاع يتصل (س) شخص اسمه " عيسى " عازف الساسكو وهو حبيب " ناديا " الأول « لينصحها بمواصلة البحث عنها ليفهم سر اختفائها المفاجئ كل مرة دون إشعار ». (4)

حتى هؤلاء المجهولون لم ينسأهم (س) في رحلة تذكره « لا أذكر جيدا ما الذي حدث لي بعدها أظن أن سيارة سوداء و رجل يضع نظرات شمسية على عينيه أخرج مسدسا وقال لي أدخل ... ». (5)

وكانت آخر ذكريات (س) في قوله وهو يخاطب " ناديا " حبيبته وهي أمامه « ناديا حيثما تكوني اعلمي جيدا أن الأمر كان محبطا من البداية ... وأن الحرب لم تكن واضحة... وحيننا أيضا ... وهذه القصة كذلك... ». (6) وهو هنا في حالة أقرب فيها من الجنون يخاطب " ناديا " حبيبته وكأنها أمامه.

وهكذا تنتهي رحلة تذكر (س) مع شخصيات الرواية حينما يتوقف عن التذكر. ليأخذ شخصية الراوي شخص آخر كان في علاقة اتصال دائمة مع (س) وهو " محمود البراني "، يبدأ هذا الأخير تقنية التذكر أو استرجاع الأحداث كما فعل (س): « وكان الراوي وإن تعدد في أرخبيل الذباب " يرفض التصالح مع الحاضر ليعيش ذكرى الماضي فقط ». (7)

(1) المصدر السابق، ص 34

(2) المصدر نفسه، ص 53.

(3) أمينة بن سويكي: أرخبيل الذباب وتداخل البنات النصية، ص 236.

(4) بشير مفتي: أرخبيل والذباب، ص 74.

(5) المصدر نفسه، ص 80.

(6) المصدر نفسه، ص 115.

(7) أمينة بن سويكي، أرخبيل الذباب وتداخل البنات النصية، ص 237.

فيقول الراوي الثاني وهو " البراني ": « أفكر في " فاطمة ح " الآن و أتساءل كيف أمكنني تضييعها بذلك الشكل؟ ... كيف سمحت بالخضوع لابتزاز؛ حياتي أو حبها»،⁽¹⁾ فالراوي هنا يفكر في " فاطمة " حبيبته الأولى ويلوم نفسه على السماح فيها بسبب الابتزاز الذي تلقاه.

فذكريات " البراني " هنا تعود إلى فترة ما قبل الاستقلال عندما كان مهاجرا في إسبانيا.

كما يقول: « مادلين أحببتي بعدها وأنستني دنياي القديمة ودفعني بالفعل في الكتابة ». ⁽²⁾

ينتهي هنا " البراني " بذكريات الهجرة ليعود بنا إلى أرض الوطن، ليتذكر بدوره نفس الشخصيات التي تذكرهم البطل (س) « بسعادة كنت أحضر الكتب أشتريها من هنا وهناك أرتبها في صفوف و محاورة ... كنت أرغب في الاستماع إلى الشبابان الذين يزورون مكتبي .. ». ⁽³⁾

ونذكر « عندما حل (س) لأول مرة ضيفا على مكتبي كان بصحبة مصطفى » ⁽⁴⁾ . وتظهر " ناديا " فجأة هذه الفتاة الخارقة التي تأثر على الراوي الأول كما تأثر على البطل الثاني بالقوة ونفسها « مضى أكثر من شهرين على تعارفنا قبل أن تقول لي أن اسمها " ناديا " خبطت رأسي على الحائط، وكدت أجهش بالبكاء... ». ⁽⁵⁾

" ناديا " إذن هي البنت الحقيقية " للبراني " هو يعلم وهي لا تعلم، لكنها تعرف أن زوج أمها المسؤول هو ليس بوالدها الحقيقي.

ويتذكر " البراني " في مونولوج بعد استكشافه؟ أن " ناديا " تكون ابنته فيقول: « كيف أصلح غلطتي؟ ... ما الذي أفعله الآن؟ ... ». ⁽⁶⁾

وهو هنا يتساءل عن الحل الذي يفعله ليصلح غلطته التي كانت تخليه على حبيبته " فاطمة " والتي حملت منه ورزقت بنت وهي اليوم أمامه ولا يستطيع إخبارها بالحقيقة.

(1) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 118.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

(4) المصدر نفسه، ص 128.

(5) المصدر نفسه، ص 133.

(6) المصدر نفسه، ص 135.

كما يتذكر تحول هؤلاء الشخصوس من حالة إلى أخرى وكيف كانوا يتبادلون التأثير على بعضهم البعض... « كان وجود ناديا يعطيني الحيوية لأفكاري مصطفى تعرض لحادث غريب ... (س) عرفته على ناديا حتى باتت بشائر البهجة تطل كل صباح من عينيه »⁽¹⁾. فهو هنا يتذكر كل من ناديا وما تأثيرها فيه وأيضا حالة مصطفى وتعرضه لحادث أما (س) فلما تعرف على " ناديا " أصبح وجهه منيرا.

وتعد هذه الاسترجاعان من أبطال الرواية عبارة عن تذكر لما عاشوه وشاهدوه في ماضيهم السوادوي أي فترة العشرينية السوداء.

2. الاستباق:

يعد الاستباق تقنية زمنية يلجأ إليها الكاتب لترتيب أحداث الرواية، وهو عبارة عن قفزة بالزمن نحو الأمام، أي يقوم السارد بالتنبؤ لما سيحدث في المستقبل، وفي هذا الصدد ترى " مها حسن البحراوي " بأن الاستباق هو: « تصوير مستقبلي لحادث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهيدا للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه»⁽²⁾. بمعنى أن الاستباق هو رؤية تنبؤية لما يحدث في المستقبل.

كما نبده أيضا في حد تعبير " حسن بحراوي " « القفز على فترة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية »⁽³⁾.

بمعنى أن الاستباق عبارة عن تصور مستقبلي (استشرافي) لأحداث في الرواية لم تقع بعد، ويعد الاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة السردية، والذي يعد « بمثابة القلب النابض الذي يضمن عملية التواصل بين النص والكاتب »⁽⁴⁾. وفيه يقوم الروائي بالقفز إلى المستقبل حيث أنه « الرؤية المتوقعة لما يحدث من وقائع في المستقبل ...، أي توقع حدوث شيء قبل وقوعه »⁽⁵⁾. فالروائي يعمل على تصوير أحداث قبل وقوعها أو قبل تحقيقها في زمن السرد وإعداد القارئ لتقبل الأحداث.

(1) المصدر السابق، ص 137.

(2) مها حسن القصاروي: الزمن في الرواية، ص 211.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

(4) وحيد بوعزيز: حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م، ص 170.

(5) دفيد لودج: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002م، ص 86.

وإن المتتبع لرواية " أرخبيل الذباب " يجد بأن " بشير مفتي " قد وظف هذه التقنية السردية في الكثير من المواضيع ومن أبرز تجلياتها في الرواية.

أول استباق جاء به السارد في قوله « لن أكون رسول هذا البلد، ولا رجله الحقيقي، لقد وعيت دائما بحدود شجاعتي، وفهمت منذ طفولتي أن أحلامي لن تتحقق »⁽¹⁾. وهنا نجد السارة يتنبأ منذ طفولته بعدم قدرته على أن يكون رسول أو الرجل الحقيقي لبلده لأنه منذ الصغر يرى أنه لا مجال لتحقيق أحلامه.

وكمثال آخر نلمسه من خلال تخمين السارد فيقول « وخمنت أنها ستمطر، وعندما تمطر السماء يجب أن أكون بساحة الأبيار بمقهى مفترق الطرق بالقرب من النافذة الزجاجية الكبيرة ... لأرى العالم يغرق، والحياة تتحرك باتجاه الشعاعية ». ⁽²⁾ وهنا نجد السارد (س) يتنبأ بسقوط المطر وهو في مقهى بساحة الأبيار هدفه رؤية العالم وما يحمله من حوله من حياة مختلفة.

كما نجد أيضا مثال عن الاستباق أو التنبؤ عن العلاقة التي تجمع بين (س) و " ناديا " يقول: « لهذا صار انفصالنا موعدا مفروضا، بحكم كل هذا وبحكم أننا سنفقد مع الوقت الكثير من بهاء لحظات لا تعوض »⁽³⁾. وهنا نجد انفصال (س) عن " ناديا " موعدا لا مفر منه بالرغم من اللحظات التي لا تعوض إلا أن انفصالهما محتوم.

كما لا ننسى الاستباق المتعلق بسمير ذلك الرسام الذي يحاول إنهاء لوحته يقول « سأرسم هذه اللوحة بأي شكل ». ⁽⁴⁾ وهي رغبة " سمير " في رسم لوحته فهو لم يتوقف عن التردد والتنبؤ بأنه حتما سيرسمها، ونجد (س) يطمأنه بأنه سيرسمها أن لم يكن اليوم فغدا حتما لا مفر يقول « سترسمها يا سمير إن لم يكن اليوم فغدا ». ⁽⁵⁾

كما نلمح الاستباق في آراء (س) حول سمير الهادي وما يتعلق بلوحته يقول « كانت تلك هي المرة الأولى الذي أرى فيها " سمير " عاجزا عن الرسم وظهر لي أنه لم يفعل ذلك فسيكون شعوره باليأس قاتلا للغاية ». ⁽⁶⁾

(1) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 8.

(2) المصدر نفسه، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

(4) المصدر نفسه، ص 17.

(5) المصدر نفسه، ص 17.

(6) المصدر نفسه، ص 19.

وهو تنبؤ (س) بأن " سمير " عاجز عن الرسم إلا أنه لديه إحساس بأنه لم يرسم هذه اللوحة فإن اليأس والحزن سيقضيان عليه حتما في المستقبل.

كما جاء أيضا الاستباق في هذه الرواية على شكل حوار بين (س) و"مصطفى" حيث يقول (س) لمصطفى حسب تصوره لما وصلت إليه البلاد بعدم الثقة بالحكام يقول « ... لا تنخدع برأفتهم ... إن هي إلا بعض من حيلهم الدنيئة للغدر بك في الغد أو بعد الغد سيقتلونك أن اشموا فيك قليلا من الصدق ... فأنت عدوهم الأول، الخائن الكبير لهذا الوطن»⁽¹⁾. وهو تحذير (س) لمصطفى وتوجيهه من المفسدين في البلاد، فهو يخبره بأنه في الغد أو بعد الغد سيقتلونه بمجرد معرفتهم لصدقه، لأنهم يرون الصدق عدوهم الأول والخائن الأكبر للوطن.

ومثال ثاني على ما دار بين (س) و"مصطفى" يقول « ... سيلعنك التاريخ إن أنت فرطت للحظة واحدة في مثل هذا الكنز ... هناك ستكتب ما أردت وبالطريقة التي تحب ... ستكتب، تكتب حتى النهاية ... ستنتحر مثلما انتحر عزيز الصافي في برهة عديمة اللون والمعنى ... ستقذف بنفسك من الطابق الرابع ... »⁽²⁾.

هذا الاستباق فيه تطلع إلى مستقبل " مصطفى " وما سيحدث فيما بعد وهو يعبر عن الحالة التي يعيشها باعتبار الكتابة مثل لحمه تخلصه من متاعبه وإلا سينتحر مثل عزيز الصافي.

كما نلمح أيضا استباق في تصور " مصطفى " لمصيره و اقتناعه بالسفر يقول.. « سأسافر، لن أبقى هنا كنت أقول دائما بأن هناك معنى لوجودي وحتى لنظالي، كنت أشعر بأن هناك حقيقة ما يجب التمسك بها »⁽³⁾. تنبؤ مصطفى لمصيره واقتناعه بالسفر لأنه يرى في سفره الخلاص الوحيد لإنقاذ نفسه لأن هناك معنى لوجوده ولا بد من إثباته والتمسك بحقيقته.

ونلاحظ مثال عن الاستباق وكله متعلق بالسارد (س) وذلك في وجهة نظره حول " ناديا " فهو يقول « أظن أنها مليئة بالنشاط اليوم »⁽⁴⁾. وقد توقع بأن " ناديا " تكون مفعمة بالحياة والنشاط لمجرد رؤيتها تسير نحوه.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 21.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 24.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 24.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 33.

وأيضاً استباق متعلق " بمصطفى " يقول له (س) « لو ذهبت لقتلوك »⁽¹⁾. وذلك رغبة مصطفى في زيارة أمه لكن (س) يمنعه لأنه يتصور بأن دها به سيقته إن لم ينفي أصلاً.

وهنا أيضاً استباق متعلق " بسمير الهادي " الذي يتنبأ (س) بمصيره يقول « الشعور الأول الذي ظل يهدمني من الداخل هو الخوف بأن سمير قد يكون على عتبة النهاية من لوحته، وأنه عندما ينتهي منها سينتهي هو نفسه »⁽²⁾. حدس (س) من كون " سمير " سينتهي مع لوحته في المستقبل باعتبارها تعد عتبة النهاية عنده " فسمير " تعيقه معيقات لإكمال لوحته لكنه صامد اتجاهها، وبالرغم من صموده فهو يتنبأ بأن انتهاء حياته مع انتهاء هذه اللوحة.

كما نلاحظ أن السارد يستبق الفعل الذي ستقوم به " ناديا " عندما تخرج من مكتبة البراني يقول: « كنت أعلم أنها حتما ستذهب إلى الجامعة وخمنت أنها قد تجلس في الحديقة الصنوبرية لتقرأ أحد كتبها »⁽³⁾. وبالفعل فهو استباق متحقق " فناديا " بالفعل فعلت مثل ما استبق (س) الأحداث.

كما يظهر من خلال قول (س) « إلا أنني كنت أتصور أن قدومها سيفتح لي بابا في الفردوس معطرا بالروائح الجنان ومزركشا بألوان قوس قزح الباهية »⁽⁴⁾. تصور (س) بأن قدوم " ناديا " ورؤيتها سيفتح له بابا للأمان الجديدة التي تعطر حياته بالروائح المختلفة وتغير مجرى حياته.

ومن المقاطع الاستباقية في شكل توقعات أكثر ما جاءت على لسان السارد ومنها توقعه لمصير " سمير الهادي " يقول « لم نعلم إلى أين ذهب؟ وأين يمكننا أن نجده، مجرد التفكير أنه قد انتحر مثل عزيز الصافي كان يثير بداخلي شجوناً لا نهاية لها ... »⁽⁵⁾. فإن إحساسه بأن " سمير " انتحر كان يثير في داخله الخوف لأن غيابه لم يعد يطمئن.

وكمثال آخر على ما نلمسه من توقع (س) لكن هذه المرة حول طالبته " نيروز " يقول: « وعرفت من تلك النظرة التي لا تخطئها العين أن هناك شيئاً ما يلتمع وأنه علامة حي ينمو بسرعة وبلا حدود ... فحاولت أن

(1) المصدر السابق، ص 37.

(2) المصدر نفسه، ص 40.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

(4) المصدر نفسه، ص 47.

(5) المصدر نفسه، ص 52.

أغلق الموضوع على الفور»⁽¹⁾. وهو تصور (س) في عيون طالبتة أن ثمة شيء يلمع داخل عيونها وقد يكون إعجابها به وهي حتما ستعرف مع مرور الوقت إذا بقي يتحدث معها لذلك غير لها الموضوع خوفا مما سيحدث. وهنا أيضا استباق متعلق بالسارد حول " ناديا " يقول « كنت متأكدا من عدم اتصالها أو هذا على الأقل ما حدسْتُه منذ البداية، وبعد مرور أسبوعين لم يعد عندي أدنى شك في أنها كانت تعبت بي لا غير... »⁽²⁾. وهنا نجد حدس قد وقع بالفعل فهو كان يتصور عدم اتصالها به وبالفعل فقد الأمل بعد مرور أسبوعين.

ومثال آخر عن الاستباق يقول السارد: « شاكرا له كل هذا التعاطف وقلت بداخلي سأسافر ليلا، يجب أن أسافر الليلة وإلا فحياتي كلها مهددة »⁽³⁾. (س) هنا يشكر " محمود البراني " على مساعدته في السفر للبحث عن " ناديا " فهو يتوقع في سفره النجاة الوحيدة من الشكوك التي تساوره حول علاقته مع " ناديا " وأنه إذا لم يسافر فإن حياته مهددة.

نتقل إلى نوع آخر من الأمثلة وهو متعلق بالرجل " عيسى " الذي صادفه (س) ليساعده على معرفة حقيقة " ناديا " ودار بينهما حوار يقول (س): « نهض الرجل من الصالون تصورت أنه سيتركني هنا ويخرج لكنه عاد بعد ربع ساعة حاملا الكثير من الصور في حزمة ورقية وضعها على المائدة قبل أن يفصح عن هويتها »⁽⁴⁾. توقع (س) من " عيسى " أنه سيتركه وحده ويخرج دون أن يحكي له عن " ناديا " هذا الغز الذي يجيره منذ أن التقى بها لكن توقعه لم يكن في محله " فعيسى " غاب عليه ربع ساعة ليأتي له بمعلومات تتعلق " بناديا ". ومثال آخر على ما يتوقعه " عيسى " عن " ناديا " من أول مرة يلتقى بها يقول « تصورت في البداية أنها فتاة تعيش قصة حب عفيفة مع شاب يماثلها في السن قد تركها وغادر البلاد بعد أن ورطها فيما لا يحمد عقباه، لكن إحساسا داخليا قويا جعلني أقرأ أشياء أخرى كأن تكون معجبة بالفن متذوقة له وتبحث عن لحظة إنشاء عميقة تقتل بها يوميات حياة مدمرة... »⁽⁵⁾. وهنا يروي (س) أول لقاء " لعيسى " مع " ناديا " حيث لمح فيها أو كما كما تصور بأنها في قصة حب مع شاب لكن سرعان ما انتابه شعور بأنها معجبة بالفن ومتذوقة له تحاول فقط ملئ فراغها الذي تعيشه من حياة مدمرة.

(1) المصدر السابق، ص 55.

(2) المصدر نفسه، ص 57.

(3) المصدر نفسه، ص 58.

(4) المصدر نفسه، ص 63.

(5) المصدر نفسه، ص 65.

يعود السارد إلى "محمود البراني" وحديثه معه وقد توقع من هذا الحديث مصير حياته يقول « لا شك أنني لن أنقد نفسي أبداً لا نجاة في اليوم ولا في الغد، الطاحونة ترحي كل شيء »⁽¹⁾. هنا نلاحظ فقدان (س) للأمل والطمأنينة في أنه لا نجاة له سواء اليوم أو في الغد، وذلك من جراء ما تعيشه البلاد من ظروف ومشاكل فهي مثل الطاحونة تقضي على الناس إن لم يكن في اليوم فحتماً غداً لا مفر.

يعود البراني ليتصور مصير (س) يقول « ذلك الذي يتنبأ بالكارثة كلما نظر إلي أو إلى شاب يماثلني في السن، متأكداً أن المأساة تكمن هنا بالضبط، في جيل ينهض وسط العتمة ويموت في الخراب ».⁽²⁾ تنبأ البراني بحدوث أشياء فضيعة كلما نظر إلى الشباب في مثل عمر (س) متأكداً أن هؤلاء الشباب هو مصدر المأساة لأنهم نهضوا وكبروا في العتمة وينتهون فيها دون ردود فعل منهم.

يعود السارد ليتصور " سمير الهادي " ولوحته يقول « كنت سأصمد إن بقي سمير الهادي صامداً، إن بقي يرسم لوحته التي لم تكتمل وكانت لوحته ستكون جميلة ربما أجمل من غرينكا بيكاسو من يدري ما الذي كان يختبأ وراء ألياف مخ ذلك الشاب المتوهج بالذكاء والعبقرية ».⁽³⁾

يتوقع (س) بأن صموده مرتبط بصمود صديقه " سمير " هذا الذي لم تكتمل لوحته وهي التي ألفت به في الهلاك وأنها لو اكتملت لكانت جميلة تشبه لوحات الرسامين المشهورين فهو يرى في صديقه الشاب المتوهج للحياة بذكائه وعبقريته لكن الظروف عكسته ليأتي استباق آخر متعلق بـ (س) وصديقيه " مصطفى " و " محفوظ " عندما تجاوزا وقت حظر التجوال وأصبح مصيرهما متوقعا إما السجن أو العودة إلى البيت يقول « ما أن نتجاوز الوقت القانوني لحظر التجوال ليبقى مصيرنا مغلقاً إما أن نقع مع شرطي طيب يتركنا نذهب إلى البيت بسلام أو أن نقضي الليلة كلها في السجن وصباحاً تحقيق مطول حول سبب اختراقنا للحظر ... ».⁽⁴⁾

وهنا نتوقع مصيرهم من هذا العبث عندما اخترقوا وقت حظر التجوال فهو حتماً سيقعون إما في يد شرطي طيب القلب يتغاضى ويسامحهم ليتركهم بسلام وإما قضاء الليلة كاملة في السجن مع تحقيق مطول بسبب خرق القوانين.

(1) المصدر السابق، ص 82.

(2) المصدر نفسه، ص 82.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

(4) المصدر نفسه، ص 107.

لننتقل إلى " محمود البراني " وتصويراته أو الاستباق المتعلق به من طرف مادلين يقول « لكن تعجبت من أنها رأت فيا كاتبها المفضل بل تصورتني عبقريا في طور الاختمار وذات يوم سأكتب أعمالا مدهشة مثلما حدث لينتشه وكافكا وكل سلبتي ما هي إلا فلسفة عدمية يفرضها عقل الفلاسفة وتقبلها روحهم العلوية... »⁽¹⁾. تصور " مادلين " أو رؤيتها في " محمود البراني " أنه سيكون عبقريا ذات يوم وسيكتب أعمالا مدهشة بالرغم من سلبيته لأنها تراها عادية بالنسبة لعبقري مثله لأنه يشبه الفلاسفة في سلبيتهم.

نبقى مع تصور " محمود البراني " واستباقه للأحداث يقول « كنت أظن أنني لن أجد من هو أحسن من "مصطفى"، ثم سرعان ما أخذ (س) يحتل مكانة المركز في علاقتي بهما وعندما ظهر " سمير الهادي " فيما بعد ... رأيت أن (س) هو مركزهما أيضا »⁽²⁾. استبق " محمود " الأحداث في كون مصطفى هو الأكثر تميز بين أصدقائه لكن سرعان ما تراجع عن رأيه بمجرد معرفة (س) بالرغم من معرفته " لسمير الهادي " أيضا ف (س) يحتل مركزهما.

لننتقل إلى استباق ثاني أو مثال عما يحدث مع " محمود البراني " و " سمير الهادي " يقول "محمود" « حدثته عن الحياة التي تحددها منعطفات معينة، كل منعطف يفرض خطأ معيناً يجب أن نسير عليه ... وقد يكون هناك خط جميل ينتظرك أو قدر سيء يحتم عليك أن تقبل به مهما كان الحال ... »⁽³⁾. فهو يعتبر الحياة منعطفات محددة ومن يدري فقد يكون بانتظاره قدر جميل يغير مجرى حياته وقد يكون العكس قدر سيء يحتم عليه الخضوع له وتقبله مهما كان. نذهب إلى مثال ثاني لاستباقات " محمود " لكن هذه المرة يتحدث عن توقع (س) من ذهابه إلى وهران للقاء " بناديا " يقول « لقد عاد منكسر الوجدان من مدينة وهران بعدما تصور أن سفره سيمكنه من تحقيق التحام نهائي بين ذاته و ناديا ... لم يتصور أن الأشياء تسير عكس التيار لقد وقع في فخ عواطفه ».⁽⁴⁾ استباق (س) للأحداث التي تقع معه في وهران فقد تصور بأنه يمكن مداواة جرحه بعدما كان يتلهف للسفر أين يمكنه من تحقيق التحامه مع " ناديا " ولكن لم يتوقع بأن الأشياء تسير بعكس تصوره وهنا وقع في فخ عواطفه.

(1) المصدر السابق، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 128.

(3) المصدر نفسه، ص 136.

(4) المصدر نفسه، ص 140.

ب- المدة الزمنية:

أقر " جيرار جينت " بنوعية المصاعب التي تعترض فكرة زمن الحكيم بالذات في الأدب المكتوب لكون هذه المدة التي يحس بها من شأنها أن تثير فيه هذه الصعوبات « لأن وقائع الترتيب يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للحكاية إلى الصعيد المكاني للنص الروائي والمقارنة بين هذين الصعيدين شرعية وملائمة وأن الدرجة صفر مفتقرة في هذا المجال، ووضح أن مقارنة مدى الحكيم، بمدى الحكاية التي يرويها هذا الحكيم تبدوا عملية أكثر صعوبة، إذ لا يستطيع أحد قياس مدة الحكيم، فما يطلق عليه هذا الاسم تلقائياً، لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته، كما أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية»⁽¹⁾. وعلى ضوء تحديده لمفهوم السرعة في النص الذي يمثل تلك العلامة المماثلة بين قياس زمني وقياس مكاني بين أنه بالإمكان تحديد سرعة الحكاية وذلك بالعلاقة بين المدة (مدة الحكاية مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام، والأسابيع والشهور والسنين) والطول (طول النص المقيس بالسطور، الفقرات والصفحات) موضحاً صعوبة تصور وجود حكي لا يقبل أي تغيير في السرعة مهما كان مستوى البلورة الجمالية متجلياً في النص الروائي، « واقترح " جيرار جينت " أربع تقنيات زمنية لمعرفة كيفية اشتغال سرعة الحكيم الروائي وهي : الخلاصة والحذف، الوقف والمشهد، وقد ارتأينا دراستها وفق مستويين»:⁽²⁾

- تسريع الحكيم.

- تبطئة الحكيم.

1- تسريع الحكيم:

الذي يكون عبر تقديم اختصار لما حدث في الرواية، ويشار إليه وذلك لتفادي ركافة التعبير والإطالة في الحكيم وذلك « إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكيم تفرض في بعض الأحيان على السارد أن يعتمد إلى تقديم بعض الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها في فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق في مساحة الحكيم، مركزاً على الموضوع صامتاً عن كل ما عداه معتمداً على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة في الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليًا متلاحقاً إلى منظومة الحكيم هما الجمل والقطع».⁽³⁾

(1) جيرار جينت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر علي، ص 101.

(2) المرجع نفسه، ص 105.

(3) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 273-274.

1-أ- المجمل أو الخلاصة:

للخلاصة مصطلحات عديدة حيث يفضل " حميد حميداني " تسميتها « الخلاصة »⁽¹⁾، أما " سعيد يقطين " و" سيزا قاسم " فيسميانهما « التلخيص »⁽²⁾، في حين أن " نور الدين السد " يطلق عليها مصطلحي « الملخص والإيجاز »⁽³⁾. وهي كلها مسميات بمعنى واحد، فقد عبر عنها " جيارر جنيت " بالمعادلة التالية:

« زمن الحكاية < زمن القصة » .⁽⁴⁾

والخلاصة هي تقنية يوظفها الروائي في نصه، قصد الرفع من وتيرة السرد إلى الأمام، وذلك بتلخيص أحداث جرت في شهور أو سنوات في عبارات موجزة وهي « سرد ملخص لمدة طويلة بدون تفصيل للأفعال وللأقوال »⁽⁵⁾. فهي وسيلة سردية تستعمل للرفع من وتيرة السرد ليعرف سرعة تتجلى في تقليص حجم النص. أما " سيزا قاسم " فتري أن الخلاصة تكمن في القفز السريع على فترة من الزمن من خلال قولها « فدور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ ».⁽⁶⁾

فالخلاصة إذا هي سرد موجز يكون فيه زمن النص أصغر بكثير من زمن الحكاية وأن سرعة السرد تزداد بازدياد مدة الخلاصة وهي متصلة بالماضي أكثر من الحاضر والمستقبل ذلك أنه من غير الممكن أن يقوم الراوي بتلخيص أفعال وأحداث لم تحدث بعد.

كما تعرفها أيضا " سيزا قاسم " « هي تعبير السارد بمقطع قصير على فترات زمنية طويلة عن حدث من أحداث الرواية »⁽⁷⁾. وهنا أيضا نلاحظ بأن الخلاصة هي التعبيرات القصيرة من طرف السارد على أحداث حدث في فترة زمنية طويلة.

(1) حميد حميداني: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 76.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 81. و ينظر أيضا سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 150.

(3) نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، (الخطاب الشعري والسردية)، دار هومة، الجزائر، د ط، 2010، ج2، ص 194.

(4) جيارر جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 109.

(5) سمير المرزوقي، وجميل شاكر: مدخل في نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا)، ص 235.

(6) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 82.

(7) المرجع نفسه، ص 82.

أما " حميد حميداني " فيقصد بها « سرد وقائع وأحداث يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل ». (1)

ولو تمعنا في هذا التحديد نستنتج بأن الخلاصة هي الاختزال السريع للأحداث التي وقعت في فترة زمنية طويلة وذكرها في أسطر أو كلمات قليلة دون التوسع وذكر الأحداث بالتفصيل ذكر ما يهم فقط.

وللخلاصة ميزة اتسم بها السرد الروائي ولها دور يتمثل في « السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من على الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال » (2). وعليه تكون الخلاصة دالة هي التحلي عما هو مطول من أحداث وذكر ما يهم فقط في بضع كلمات أو أقوال.

وللخلاصات أهمية كبيرة في سد الثغرات التي يخلفها السرد، وكذلك بعض الأمور المخفية للشخصيات ومن هنا سنحاول تقديم بعض النماذج التي تجسد الخلاصة التي وردت في رواية " أرخبيل الذباب " والتي كان الهدف منها إعطاء معلومات مهمة في هذه الرواية من بينها: قول السارد وهو يحكي عما يدور في العاصمة من ظروف ومشاكل يقول « العاصمة ... الصخب المفعم بالجرى، الحلم الذي يسكن الأسوار والمباني والحكايات، كوشم يحكي الأسطورة و يفجر الروايات القديمة التي تصنع الإنسان معناه في غربته، غربته في منفاه ... ». (3) فهو هنا قام بتلخيص ما تحمله العاصمة من صخب إلى جانب حلم أبنائها الساكن في المباني والأسوار وبفعل الظروف والمستعمر أصبحوا يعيشون الغربة في بلادهم، أي أصبحت مثل المنفى لأنهم أبعدوا عن أوطانهم بسبب المستعمر فهو هنا لخص كل هذه الظروف التي حدثت في سنوات في أسطر قليلة أو كلمات ليتفادى الحشو الكثير.

كما نجد أن السارد قام بتلخيص حياة والده؛ حيث قام بالتعبير عنها في أسطر قليلة يقول: « أمي كانت تقول أن أبي رجل طيب لكن متوحش العلم الوحيد الذي اكتسبه كان عند شيوعي فرنسي، علمه بعض المصطلحات الفضفاضة والتي ذهب زمنها الآن... أبي كان مناضلا دون شك حالمًا بعض الشيء ... ديكتاتوريا بالتأكيد ... » (4). هنا نجد السارد يروي حياة والده الذي عاشها في سنين وكيف تلقى تعليمه على يد فرنسي بالإضافة إلى نضاله حيث قام بسردها في ثلاث أسطر أو أربعة وهنا نجد أنه قام بتسريع السرد عن طريق ملخص لحياة والده.

(1) حميد حميداني: بنية النص السردية، ص 130.

(2) نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجالي في السرد العربي القلم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 289.

(3) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 22.

كما نلاحظ من بين الأمثلة التي قام بها السارد مستعملا تقنية الخلاصة ما قام به مع " ناديا " خلال مواعده معها يقول « أخذنا سيارة أجرة وصعدنا إلى مقام الشهيد، جلسنا وجها لوجه، بسرعة ثم التعرف على الأشياء البسيطة والجميلة، كانت تتكلم بطلاقة وحب، لم يكن هناك ما يعترض طريقها كأنها تعرفني من زمان وكما لو أن هذا اللقاء الصدفي، كان مقررا في ذهنها منذ أمد .. أما أنا فبقيت شبه صامت، أتأمل هذا الوجه الذي أمامي والذي كما قال " محمود البراني " يقدر على تدمير حياة وإهدار كرامة رجل ».⁽¹⁾

هنا نجد السارد قام بتلخيص مواعده مع " ناديا " الذي قضاه في ساعات إلا أنه قام بسرده في أسطر حيث أشار إلى ما يهمه من الموضوع فلخص أبرز حدث حدث له مع " ناديا " الذي تمثل في قضاء موعد معها في مقام الشهيد، وما قام بالابتعاد عن ذكر التفاصيل التي لا تهم واكتفى برصد أهم حدث هو تعرفه على " ناديا " بشكل بسيط.

ويبدو التلخيص واضحا في قول السارد « في تلك الساعة المتأخرة من الليل، حيث يمكن " لسмир " أن يستسلم قليلا لحالته الوجدانية المتكسرة »⁽²⁾. وهنا قام بتلخيص حالة " سمير " التي حدثت له في ساعة متأخرة من الليل ولا نعرف مقدار الوقت هل ساعة أم ساعتين أم أكثر المهم أنه اكتفى بالتعبير عن حالة " سمير " الذي يشعر بالفراغ والحزن و " سمير " شعر بكل هذا يمكن القول طول حياته إلا أن شعوره ازداد في الليل.

بالإضافة إلى مثال آخر عن السارد نفسه (س) يقول « طوال طريق العودة وأنا أتألم »⁽³⁾. فهو هنا لم يحك بتفصيل تألمه خلال الطريق وهذه الأخيرة لا نعلم مقدار الوقت الذي مضى فيها بل اكتفى بذكر الألم خلال طريقه فهو هنا عبر عنها بكلمة فقط.

ويبدو التلخيص واضحا في قول (س) « وكما لو أنها لم تكن عابئة بما يحدث لي. ظلت ترغي بكلام كثير عن السياسة والبلد ومشاكل الناس وهموم الطبقة المسحوقة وضرورة أن يلعب المثقفون أدوارهم. والنضال من أجل مزيد من حرية التعبير ... والديمقراطية ودام الأمر ساعة بأكملها وعندما شعرت بعدم حماسي لهذا الكلام سألتني مجددا، لم تجبني عن رأيك فيما قلته؟ »⁽⁴⁾. في هذا السياق الحكائي لخص السارد البطل ما كان يهمه من أحداث في فترة حدث بأكثر من ساعة، حيث تميزت مدة الفترة بالاستماع إلى كلام " ناديا " وهي تحكي له عن

(1) المصدر السابق، ص 34.

(2) المصدر نفسه، ص 38.

(3) المصدر نفسه، ص 40.

(4) المصدر نفسه، ص 48.

السياسة حتى شعرت أنه لم يعجبه الكلام توقفت وهذه التلميحات من طرف السارد كانت كافية لتلخيص ما حدث أكثر من ساعة لذلك الأمر قد استغرق ساعة.

وكذلك نجد الخلاصة في القول الآتي « ترددت في الدخول ثم ابتعدت قليلا ووقفت على الرصيف المقابل بقيت أنتظر ساعة خروج هذه المرأة، إن كانت " ناديا " فسأتبعها حتى مكان إقامتها، إن لم تكن هي فسأعود من جديد إلى الفندق وأحلم باللحظة التي نلتقي فيها ». ⁽¹⁾ فكلمة ساعة هنا كافية لذكر ما حدث له وهو ينتظر على الرصيف أنه لم يذكر بالتفصيل المواقف التي حدثت معه خلال الساعة ينتظر " ناديا " فلخصها في فترة زمنية وهي الساعة.

كما نجد الخلاصة في مثال آخر ورد على لسان البطل (س) مجددا يقول « داخل الغرفة المغلقة علي أشاهد جثتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى، أتأمل موتي الذي يستفتر الروح ملاً العين، أبصر مخاوفي كلها وقت الوداع الأخير، أحاول التملص من المشهد، أستيقظ وإذا الكابوس هو نفسه، رأسي فارغ ممتلئ مرات بالجنون على العالم الذي فقد ظلاله ونام طويلا داخل غريزته الأولى، العنف ثم ما الذي يحدث لي؟ أنا هنا منذ شهرين، ثلاثة أشهر، الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى فقط الصورة تغيرت، عيون القتلة خارج الباب تتربص بالضحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت » ⁽²⁾. وهذا الملخص يجسد ما يحدث ل (س) داخل غرفته والضغوطات التي يحس بها هذا البطل الذي يعاني من جراء القتل والدماء في وطنه فهو كلما يغمض عينه يحس نفسه مع الموتى يسبح فوق الدماء فهو هنا قام بسرد حالته التي يشعر بها أكثر من شهرين أو ثلاثة أشهر.

ونجد الخلاصة في مثال آخر ورد على لسان شخصية أخرى غير البطل وهي " ناديا " « ابنة أب مسؤول في جهاز الدولة، يقضي غالبية وقته في السفريات الرسمية وأم ضريرة تركها لقدرها وعذابها الخاص، ليس لي إخوة ولا أخوات، عرفت منذ صغري أنه لا توجد علاقة ممكنة بين الأب والأم وأني ثمرة زواج بغيض فرضته تقاليد العائلتين لا غير ... » ⁽³⁾. بعد أن حكى " ناديا " عن حياة والدها وأمها فاكتفت بتلخيص حياتها مع عائلتها في أسطر عديدة لم تتطرق إلى التفاصيل الدقيقة فحذفت الأحداث التي وقعت في سنوات عدة ولهذا فالمتلقي لا يعلم التفاصيل الدقيقة لعائلتها إلا عمل والدها والقليل عنها وعن أمها الضريرة.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 69.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 85.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 94.

إلى جانب هذا نجد نموذجا آخر عن الإيجاز والمتمثل في أن السارد يحكي عن نفسه يقول « وأكثر من مرة جابحت ضعفي و تخاذلي حاولت أن أضع حدا لهذه النفس التافهة بعد أن أصابتنى الخيبة في كل العالم ». (1)

وفي هذا النموذج عمد السارد إلى تلخيص جزء من حياته المقدرة في عدة مرات محاولا وضع حد لحياته لأنه يعيش في خيبة فقد اكتفى بذكر عدة مرات كانت كافية لتلخيص جزء من الحياة التي يعيشها بالرغم من سوءه منها.

ليس هذا فحسب؛ بل نرى بأن السارد قام بتقديم لنا حياة صديقه " محفوظ " ولم يتطرق إلى ذكر التفاصيل (فكانت بذلك موجزة ملخصة) يقول « أما محفوظ فقد له أن يفعل شيئا آخر، غير ما كنا نتوقعه جميعا فلقد عاد إلى عائلته في القليعة وتزوج من ابنة عمه زليخة تلك التي لا تربطه بها أي علاقة وظل باستمرار يردد أنه لا يجبها، لقد تزوجها فقط ليسمح له من جديد بالدخول في العائلة، القبول بالمنطق الجديد الذي تفرضه ظروف معينة وغريبة ... » (2).

وفي هذا السياق لخص السارد البطل فترة طويلة من حياة صديقه "محفوظ" تقدر بحياته وزواجه دون العلم بمقدار هذه المدة، فكان التلخيص هنا لأحداث زمن لم يتكلم عنه بالتحديد ومباشرة مشيرا إلى الحدث المهم وهو عودته إلى عائلته وزواجه بابنة عمه متجاوزا كل ما ليس له علاقة بالحكاية.

وننتقل إلى شخصية أخرى في الرواية وهو " محمود البراني " قام بذكر لنا بعض من ملخصات حول حياته في اسبانيا لما كان مهاجرا « كنت أجد لذتي فقط في قراءة الكتب، لم يكن هناك من متعة تضاهي لذة المطالعة ولا أدري كيف تعرفت على سيدة فرنسية كانت تدعى مادلين وتشرف على مكتبة عمومية، ولكن أذكر كيف أنها أعطتني كل ما كنت أتطلع إليه من عناوين وما أود قراءته من كتب كانت تسمح لي أن آخذ ما يطيب لي وأمضي ساعات الليل سارحا بخيالي في دنيا الكتاب العجيبة و حياة الخيال المثيرة ... ثم جاء ذلك اليوم الذي طلبت مني فيه مادلين أن أعمل معها بالمكتبة ... » (3). وهذا الملخص يجسد لنا ما عاشه " محمود " في اسبانيا من متعة في قراءة الكتب وأيضا تعرفه على " مادلين " التي كانت تساعد على قراءة الكتب فكان ساهرا مع هذه الكتب ساعات الليل إلى أن جاء اليوم الذي طلبت فيه منه أن يعمل معها في مكتبتها لأنها بحاجة إلى مساعدة شخص مثله.

(1) المصدر السابق، ص 111.

(2) المصدر نفسه، ص 113.

(3) المصدر نفسه، ص 120.

ومثال آخر عن حياة " محمود " لكن هذه المرة خلال عودته إلى الجزائر وفتح مكتبة خاصة به فقد لخص الحياة التي عاشها في أسطر قليلة « بسعادة كنت أحضر الكتب، أشتريها من هنا وهناك أرتبها في صفوف ومحاور أضع علامات ترقيم على كل كتاب ... وكلما جاء زبون استرسل في مدح ما عندي من مجوهرات ثمينة فيبتسم لي وقد يشتري واحدا أو يستعير آخر ... بصعوبة ظللت أقاوم وحدتي وأواجه تلك العزلة الغريبة التي كنت أنتمي إليها ... ولم أكن أهتم بأحوال السياسة وملامح الوجه الجديد للبلاد ... كنت أرغب فقط في الاستماع إلى الشبان الذين يزورون مكتبي وكان من بينهم شاب اسمه مصطفى»⁽¹⁾.

في هذا السياق نلاحظ بأن " محمود البراني " قدم لنا تلخيص عن كيفية عيشه في الجزائر من خلال مكتبته وهو لم يذكر لنا بالتفصيل كل أيامه وكيف قضاها في مكتبته وكيف نظم كتبه اكتفى فقط بذكر ما يهمه من حياته ومع الشبان الذين يأتون إلى مكتبته.

ننتقل إلى شخصية أخرى وهي البطلة " ناديا " تعود لتلخص لنا جزء من حياتها رفقة رجل يكبرها بسنوات كثيرة تقول « أن أول رجل أسعدها كان اسمه عيسى، عازف جاز ممتاز ورغم كبر سنه إلا أنها أحبته بالفعل وتمكنت من أن تعيش معه سنوات بكاملها في غمرة حب مفعم بالحرية والسعادة »⁽²⁾. فالبطلة في هذا السياق اكتفت بسرد لنا ما عاشته رفقة رجل يدعى " عيسى " بالرغم من أنه يكبرها في السن إلا أنها تمكنت من العيش معه حياة يغمرها الحب والسعادة فكلمة سنوات كانت كافية لتبين لنا هذا الملخص دون التعرض للسنوات بالتفصيل فقد ذكرت ما يهمها من هذه العلاقة فقط.

ومثال آخر عن " محمود البراني " فهو يلخص لنا حياة كل من " مصطفى " و "سمير" يقول « صحيح لم تكن الأمور تسير بشكل حسن بالنسبة لأصدقائي فمصطفى تعرض لحادث غريب، حيث أختطف وهدد ثم أطلق سراحه من طرف منظمة مجهولة، هددته بالقتل، إن أكمل كتابة مقالاته السياسية تلك، فاضطر إلى السفر هاربا بجلده إلى الخارج ... أما سمير الهادي فلقد عصفت به أحوال كثيرة من الاختيارات العصبية لم يكن يجد لها أي حل إلا في الإهمالك داخل الرسم ... لكنه لم يتمكن من إتمام لوحته تلك ... »⁽³⁾. فالسارد هنا لم يسرد أو يروي حياة كل من " مصطفى وسمير " منذ عرفهما بالتفصيل، فقد لخص ما حدث معهما من أمور مهمة وذلك

(1) المصدر السابق، ص 125.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

(3) المصدر نفسه، ص 137.

ليتنجب التكرار وإطالة الكلام، فحياة " مصطفى " لخصها أو ذكر أهم أمر حصل معه وهو اختطافه من طرف المنظمة المجهولة فاضطر إلى السفر ولا أحد يعلم مصيره أما سمير فقد أصبح منهار الأعصاب بسبب الرسم لأنه لم يتمكن من إنهاء لوحته التي عانى بسببها حتى أوصلته إلى درجة الانتحار أو الجنون ومثال آخر لما سرده " محمود " لكن هذه المرة عن البطل (س) خلال سفره إلى وهران يقول « لقد عاد منكسر الوجدان من مدينة وهران بعدما تصور أن سفره سيمكنه من تحقيق التحام نهائي بين ذاته وناديا ... لم يتصور أن الأشياء ستسير عكس التيار لقد وقع في فخ عواطفه ... ». (1)

فهو هنا لخص لنا حالة (س) بعد عودته من وهران منكسر الوجدان بعد ما تأمل من أن سفره سيجعله يرتاح مما هو عليه جراء حبه " لناديا " لكنه لم يتصور بأنه سينكسر من جديد لأن الأشياء تسير عكس التيار لقد وقع مجددا في فخ عواطفه فهو لم يستفد شيء من هذه الرحلة سوى أنه اكتسب المزيد من الأحزان. من خلال معرفة كيفية اشتغال الخلاصة في هذه الرواية نجد أن التلخيصات التي وردت عملت على تسريع الحكيم بتجاوز التفاصيل الدقيقة والصغيرة، وتلخيص فترات طويلة أو قصيرة بذكر ما يهم من الأحداث فقط، حيث يتمكن القارئ من معرفة ما حدث في تلك الفترة في بضعة أسطر سواء تعلق الأمر بالماضي البعيد أو القريب لأن الراوي قدم لنا بإيجاز هذة الأحداث فعملت على سد ثغرة حكاية رغم المساحة الضيقة فقد ساهمت أيضا في بناء الزمن الروائي وحفظ تماسك السرد الروائي أيضا بالإضافة إلى البعد الجمالي.

1- ب- الحذف:

ترجمت " سيزا قاسم " الحذف « بالثغرة » (2)، أما " حميد حميداني " فقد أطلق عليه مصطلح « القطع » (3) في حين نجد " حسن بجاوي " يفضل تسميته « الحذف أو الإسقاط » (4)، إلى جانب هذا يسميه " ملاس مختار " « الإضمار » (5). وهو بدوره تقنية من تقنيات تسريع حركة السرد كونه كما عبر عنه " جيران جنيت " بالمعادلة التالية:

(1) المصدر السابق، ص 140.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 93.

(3) حميد حميداني: بنية النص السردية، ص 77.

(4) حسن بجاوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

(5) مختار ملاس: تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال الشمس نموذجاً) موقع للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص 62.

« زمن الحكيم > زمن القصة ». (1)

ويمكن القول أنه « أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد ويتمثل في تخطيه للحظات حكاية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي » (2). وهذا التعريف يحيلنا إلى أن الحذف يعني القطع وذلك بأن يلغي السارد لحظات حكاية ليست مهمة دون الإشارة إليها حتى أن القارئ يلحظ وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي.

ويعرفه " حسن بحراوي " بأنه « يكون جزءا من القصة مسكوتا عنه كليا أو إشارة الية فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قبيل، ومررت بضعة أسابيع، أو مضت سنتين » (3).

فالحذف هو القفز فوق فترات زمنية طويلة كانت أو قصيرة من غير إشارة لما تم فيها من أحداث، أي الجزء المسقط من الحكاية ويلجأ إليه الراوي لإعطاء السرد سرعة كبيرة متجاوزا بذلك كثرة السنين وما حدث فيها. أما " سعيد يقطين " فعرفه « حذف فترات زمنية طويلة لكن التكراري المتشابه يلغي هذا الإحساس بالحذف وإن بدا لنا مباشر من خلال الحكيم ترتيبا بهذا الشكل الذي يظهر فيه الحذف » (4). فالحذف يقصد به حذف مدة زمنية طويلة متشابهة وهذا التشابه يلغي الإحساس بالأحداث مما يؤدي بالراوي إلى حذفه مباشرة وترتيبها من الشكل الروائي الذي يظهر فيه الحذف.

كما نجد تعريفا آخر للحذف وهو « فيه يتم إغفال أحداث لا بد أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص » (5). وهنا أيضا يقصد به القطع أي ترك أحداث وقعت في فترة زمنية لكن لا تذكر في النص تفهم عن طريق القراءة.

أما " غريماس " فقد رأى أن الحذف هو « العلاقة بين وحدة من البنية العميقة والأخرى من البنية السطحية غير ظاهرة ولكننا نستكشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكل سياقها » (6).

(1) جبرار جنبيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 109.

(2) عبد العالي بوطيب: مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية) مطبعة الأمنية، المغرب، ط1، 1999، ص 164 .

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 156.

(4) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 123.

(5) نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم، ص 287.

(6) عالية محمود صالح: البناء السردية في روايات إلياس حوري، دار أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، دت، ص 42.

نستشف من خلال هذا القول أن الحذف يمثل تلك العلاقة المماثلة بين وحدات البنى العميقة مع تلك الخاصة بالبنى السطحية، ولا تنكشف لنا هذه العلاقة إلا بفضل شكلية العلاقات الداخلية التي تنطوي عليها وتتشكل وفقها سياقاتها، فالحذف إذن يرتكز على البنية العميقة، الما وراثية ولا يتم إدراكه - في تصورنا- إلا في ظل دراسة وفهم سياقات البنية النصية.

ويرى " جان ريكاردو " أن الحذف « هو نوع من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها من زمن القصة، وهذا نوع، ونوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل حيث تحدث فجوة في القصة ⁽¹⁾. فالراوي يلجأ إلى الحذف حين لا يكون الحذف ضروريا لسير الرواية أو لفهمها.

من خلال دراسة هذه الرواية وجدنا الكثير من النماذج المماثلة لتقنية الحذف ومن بين ذلك نذكر ما جاء على لسان شخصية من الشخصيات وهو " مصطفى " الذي يقول « ثلاثون سنة فقط تحولت خلالها إلى عجوز لا يقدر حتى على التنقل بين بيته والعمل، كأن مصطفى القديم مات انتهى تماما ». ⁽²⁾ يعلن هنا " مصطفى " صراحة عن المدة الزمنية التي مرت من حياته وها هي الآن ثلاثون سنة يتحول إلى عجوز لا يقدر على فعل شيء.

كما نجد آخر مثال لكن ورد على لسان شخصية أخرى وهو البطل (س) يقول « عندما غادرتني تحولت إلى صنم جامد ومبتل لا أدري إن شهقت بالبكاء أم فقط خيل إلي أن دموعي سالت كشلال من المياه المتدفقة انزويت في ركن مظلم من الحديقة وبقيت لساعات طويلة أحس بلوعة قاسية وشوق ملتهب لمعانقتها... ». ⁽³⁾ والمتتبع لهذه الجملة يجد بأن الكلمة (ساعات طويلة) كانت كافية لفهم معاناته خلال مدة زمنية فقد عمد إلى حذف التفاصيل الدقيقة التي حدثت معه وكان بإمكانه أن يقول ما حدث له كل ساعة لكنه عمد إلى الحذف وذكر هذه الكلمة وكانت ملمة لشوقه ومعاناته.

كما نجد مثال آخر عن البطل (س) « بقيت الشهر كله في حالة تعيسة للغاية ولم يكن محفوظ ليحتاج إلى ذكاء خارق حتى يفهم ما بي... أو ليحاول أن يخفف من حدة ذلك الفوران الأحق الذي يسكن أعماقي ». ⁽⁴⁾ فالروائي لم يصرح لنا عن أيام الشهر وهي ثلاثون يوما بل اكتفى بحذفها وذكر كلمة الشهر كله وهي كفيhle لأن

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 42.

⁽²⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 24.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 44.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 45.

تبين لنا حالة (س) التعيسة لكن صديقه " محفوظ " علم وأحس بما شعر به ولم يتركه لوحده بل حاول التخفيف من حدة ألمه الذي يعتصره من الداخل.

عمل السارد في هذا المقطع على إسقاط فترة زمنية محددة عن حياة " محمود البراني " قدرت بعشرين سنة حيث وضح قائلاً « لقد غامر منذ عشرين سنة هائما في أرض العالم، بحثنا عن امرأة تقدر على مشاركته الحياة، لكنه عاد خائب الآمال وضع حلمه في مكتبة صغيرة بحج باب الواد ». ⁽¹⁾ في هذا السياق الحكائي يتخلله حذف لفترة زمنية محددة بعشرين سنة حيث تم إخبارنا بمغامرة " محمود البراني " في الغربة بحثا عن امرأة يستطيع مشاركة حياته معها، فقد قضى فترة طويلة بعدم ذكر الأحداث التي وقعت فيها لأنها بعيدة عن المقصد الحكائي أي لا ترتبط بمضمون المادة الحكائية، وبالتالي أصبح القارئ لا يعرف شيء مما حصل فيها، وبما أن الفترة قدرت بعشرين سنة فهذا يعني أنه تجاوز مدة زمنية طويلة وأراد أن يقفز مباشرة إلى الحديث عن التفاصيل التي وقعت منذ مغامرته بعشرين سنة.

ومثال في النص أيضا لكن ورد على لسان شخصية أخرى وهو " عيسى " « ... أكثر من شهرين بعد تلك الحادثة وأنا أنتظر شبح هذه المرأة كل يوم أجيء إلى هنا أقدم نفس المقطوعات تقريبا كما لو أنها نداء قوي لجيئها حتى حدث ذلك ... » ⁽²⁾. فهو هنا عمد إلى إسقاط فترة زمنية طويلة واكتفى بذكر أكثر من شهرين معوضة كل تلك المدة سواء الأيام أو الشهور فهو تجاوز ما حدث طويلا وصولا إلى ما يهمه من هذه الأحداث وأهم حدث هو انتظاره لرؤية " ناديا " من جديد ولم يفقد الأمل في مجيئها إلى نفس المكان حتى حدث ذلك اليوم عند رؤيتها تجلس في هذا المكان.

كما يعود البطل ليحكى ما حدث له وهو في ألم والكوايبس تطارده يقول « أنا هنا منذ شهرين، ثلاثة أشهر، الغرفة باردة وروائح مليئة بالغبن تتداعى كما لو هي عطر الموتى، فقط، الصورة تغيرت، عيون القتلة خارج الباب تترصد بالضحية التي ستخرج من عزلتها التي طالت... » ⁽³⁾ عمل السارد في هذا المقطع على إسقاط أحداث ليست لها معنى في النص السردى والبقاء على أهم حدث وهو تحديد لنا الفترة الزمنية التي تتكرر معه إلى

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 52.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 66.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 85.

أن وصلت إلى ثلاثة أشهر وأكثر وهو في نفس الغرفة مع نفس المعاناة، فهو لم يهتم بذكر ما حدث في تلك الشهور فحذفها واكتفى بالإشارة إلى مدة شهرين، ثلاثة أشهر وكانت كافية لفهم ما يقصده.

ومثال آخر عن تقنية الحذف المساعد على عدم التكرار ما جاء على لسان " جميلة " وهي شخصية من شخصيات الرواية تحكي عن علاقتها مع " سمير الهادي " « حاولت إشعاره بوجودي لكن بعد ثلاثة أشهر فقط من علاقتي به أدركت أنه منحني أقصى ما يمتلكه من حب ثم نفذت عاطفته واستسلم لرعب اللوحات التي يرسمها ولوحشية الواقع الذي يرفضه لهذا حاولت أن أستفزه فلم تكن مغامرتي مع مصطفى إلا من هذا الباب لا غير لقد أثارته، فحرت غيرته وحبه الأول، لكن كانت أيضا ضربة موجعة وقاضية له ». ⁽¹⁾ نلمح هنا بأن هذه الشخصية عمدت إلى الاستغناء عما ليس مهم واكتفت بذكر علاقتها مع " سمير " التي لم تنجح بالرغم من محاولات الغيرة التي أقامتها مع صديقه " مصطفى " فلم تذكر ما حدث بالتفصيل وذكرت فقط بأن علاقتها دامت ثلاثة أشهر فقط ولا نعلم ما حدث فيها بالتفصيل.

يعود البطل (س) ليضيف مثالا آخر يرد فيه ما يحدث مع صديقه " سمير " جراء لوحته التي أفقدته الكثير حتى وصل إلى مرحلة الضياع بسببها « من الغريب أن يبدأ سمير الهادي لوحته تلك... مع بداية السنة الأولى من السبع ... بداية لم يتصور أحد على الإطلاق أنها لن تكون إلا بداية... لوحته ستضعه في مأزق مع نفسه ستشعره بالضياع والحيرة يوما بعد يوم هزيمة بعد أخرى ثم يحدث له ذلك الإنقذاف الأعمى في السواد، يومها سقط على الأرض يبكي طويلا ثم لعله دخل مرحلة الجنون... وترك لوحته السوداء دون أن تكتمل... ». ⁽²⁾

ما نستطيع فهمه من هنا بأن السارد قام بحذف لنا ما حدث في فترة ما بين السنة الأولى من السبع ولا نعلم ما حدث في تلك الفترة إلا أنه أشار إلى ما حصل " لسمير " بسبب لوحته التي وضعت في مأزق لم يتوقعه أحد كما أنها أوصلته إلى الضياع والحيرة حتى أنه يمكن القول أنه قد جنّ تاركا لوحته دون اكتمال، فهذه اللوحة بمثابة هلاكه ودماره خلال تلك السنوات.

نعود مرة أخرى إلى " محمود البراني " ليقوم بسرد لنا حياته وما عاناه هذا الرجل من حب في حياته وفي الغربية « بقيت أعيش على لحظة حلم أبدية أن أعود إلى البلد ذات يوم لأرى " فاطمة " وابنتي لم أتصور أن ذلك

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 104.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 108.

ممكن، كانت الجزائر قد استقلت بالفعل وشهدت منذ سنواتها الأولى ذلك الصراع العنيف عن السلطة، الأمر الذي أفشل مشروع عودتي ثم استقر الحكم يبدأ أحد العسكريين فتوقفت عن التفكير في الرجوع...»⁽¹⁾

يقوم السارد هنا بالحديث عن الحرب التي وقعت في الجزائر والتي منعتها من العودة إلى بلده لكن بعد استقلالها وشهدت كما يقول في سنواتها الأولى الصراع والعنف عن السلطة الأمر الذي منعه من العودة فقد حذف لنا ذلك الصراع واكتفى بالتعبير عنه بفترة زمنية مقدرة بالسنوات الأولى ونحن لا نعلم مقدار هذه السنوات ولا كم هو عددها وذلك تجنباً للتكرار والحشو لكن القارئ بمجرد قراءته لهذه الفترة يدرك بصورة بديهية بأن الصراع كان يسيطر في السنوات الأولى من الاستقلال.

يعود " محمود البراني " بمثال آخر « استأجرت شقة وبعد ثلاثة أشهر فقط اشترت دكانا صغيرا قررت أن أبيع فيه الكتب وبدأت مغامرتي الحقيقية التي كنت أحرص على إنجازها بكل الأشكال وبكافة الصور...»⁽²⁾

فدلالة بعد ثلاثة أشهر كانت كافية ليبيّن ما قام به بعد عودته إلى الجزائر فهو حذف ما قام به قبل هذه الشهور وذكر الصعاب التي واجهته في الاستقرار، فالملاحظ على هذه الدلالة يفهم بأنه استقر سريعا فقد تمكن من فتح مكتبة لبيع الكتب.

ومثال آخر على لسانه أيضا « بعد شهور من مصاحبة (س) قدرت على فهم الجانب الأخطر فيه أنه يتحدث بإعجاب كبير عن كاتب ياباني انتحر منذ سنوات، قال لي أنه يجد فيه نفسه بل يتماهى معه أحيانا... ويتصور أنه يفهم هذا الإقدام على الموت من الداخل ... »⁽³⁾

فالحذف هنا جاء محدد بفترة زمنية قدرت بشهور دون العلم بمقدار هذه الشهور حيث أنه لم يذكر لنا ما حدث بالتفصيل في هذه الشهور واكتفى بذكر ما فهمه من خلال تعرفه عن (س) الذي يحكي كثيرا عن كاتب ياباني كان يتماهى به وقد انتحر فهو يرى نفسه فيه.

في نهاية هذا يمكن القول بأن الراوي في هذه الرواية اعتمد هذه التقنية إما ليتجنب التكرار أو لعدم أهمية هذه الأحداث المحذوفة أو لتشويق القارئ وترك الحرية له في التخيل وفتح باب التأويل أمامه دون أن ننسى الوظيفة الأساسية لهذه التقنية والمتمثلة في تسريع السرد واعتبار الحذف من أبرز التقنيات المستعملة في الرواية فهو

(1) المصدر السابق، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 130.

يتجاوز أحداث وقعت والقفز بها إلى الأمام بأقل إشارة فهو تقنية زمنية ذات أهمية كبيرة كعنصر بنائي لا غنى عنه في كل عمل روائي.

2- تبطيء الحكوي:

إن مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكوي تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمهل في تقديم الأحداث الروائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكوي معتمدا على تقنيتين تمكنانه من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكوي هما: الوقفة والمشهد.

2-أ- الوقفة:

تسمى أيضا « الاستراحة »⁽¹⁾، وهي تقنية أخرى من تقنيات إبطاء حركة السرد وقد عبر عنها "جيرار جنيت" « زمن الحكاية < زمن الحكوي »⁽²⁾.

أما " حميد حميداني " فيرى « أما الاستراحة، فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي انقطاع الصيرورة الزمنية ويعطل حركتها ». ⁽³⁾ بمعنى أن الوقفة الوصفية هي عبارة عن استراحة من عملية السرد، وانقطاع لمسيرة الزمن وتسلسل الأحداث في القصة أو الحكاية ليحل محل السرد.

و"جيرار جنيت" بيّن أن « النص الروائي يتضمن أفعال وأحداث تشكل الحكوي، وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحا أن الحكوي لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون الوصف ». ⁽⁴⁾ وبناءا على هذا الوصف لا يمكن أن نتصور نص روائي نأى عن منح الوصف حيزا معيننا من مساحة الحكوي.

كما يعرف الوصف كذلك بأنه يمثل « محطة تأملية يتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع وتكون الغاية من الوقف في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش

⁽¹⁾ عباس ابراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط 2002، ص 105.

⁽²⁾ جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 109.

⁽³⁾ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 120.

⁽⁴⁾ جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 120.

القصة»⁽¹⁾. فالوصف هنا يقف السارد فيه محللا شخصية أو أي حدث كان فهو بذلك يؤدي إلى تعطيل حركة سير أحداث القصة.

ولمعرفة كيفية اشتغال الوصف في المدونة التي بين أيدينا سنقدم بعض الأمثلة التي تجسد هذا النوع « الليل بارد مثلي، القبط تركض في كل اتجاه العاصمة تنام باكرا، ثمة إحساس لاهب بالخوف رغبة جامحة في فعل شيء يمزق الصمت الملفوف كجدران زنزانة صدئة، رائحة البحر تصلني من بعيد وأحاول أن أتابع خيوط دخان سيجارتي الهلامية، حيث تضع في الفراغ اليتيم، عالم يغرق من فوقني وبداهلي جوع شرس للكتابة، مرات أصاح نفسي بأني لا أحسن حقا ممارسة هذا اللعب ومثل باقي المرات أكرر التجربة، إذ تصنع لي الكتابة فرحها تملأني بالتناقض وتحريري من الهزات العنيفة، تضعني في قلب المغامرة الشاقة، حيث فقدان أكيد... أما الحب فهبة غامضة»⁽²⁾. كانت الأحداث تسير إلى الأمام وفجأة توقف السارد ولجأ إلى الوصف وبهذا الوصف تم إيقاف تنامي الأحداث وقد ذكر فيه أحوال العاصمة بليها البارد وبجرها الذي يبعث روائح لا مثيل لها كما يصف حالته النفسية ورغبته في الكتابة التي تملؤه بالتناقض كما تحرره من الهزات العنيفة ثم يصمت ليعود يصف الحب بأنه هبة غامضة لا أحد يفهمه.

وهناك مثال آخر يصف فيه (س) والده « كنت أكره أبي إذ كان طيبا ومثاليا وعندما اعتقلوه شعرت بأنهم خلصوني منه ورغم أن التهمة كانت سياسية فهو نقابي قدم، خشن الرأس صلب الدماغ لا يمكن مناقشه بتاتا يتصور أن عهد الاشتراكية سيستمر دائما حتى بعد وفاة بومدين ظل شاهرا سيفه وكلامه اللاذع ويردد في المقاهي " لن تسقط الاشتراكية... لن تسقط الثورة العمالية...»⁽³⁾. فالسارد هنا يصف والده الذي كان طيبا لكن رأسه خشن لا يمكن مناقشته بتاتا فهو دائما يتصور بأن الاشتراكية لن تسقط وتبقى دائما مستمرة حتى بعد وفاة بومدين أي عهد الاشتراكية.

نعود لنرى مثال آخر على لسان السارد وهو يصف إحساس الحب الذي عاشه مع امرأة ثم ابنتها يقول « وأول حب عشته كان مع امرأة تكبرني بعشرين سنة، وكانت هذه العلاقة أقرب إلى البحث عن حنان كبير واحتضان دافئ منها إلى الحب ... وربما فيما بعد أحببت ابنتها الشابة زليخة وأغرمت بجسدها البض وجسمها

(1) عباس ابراهيم: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 134.

(2) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 21-22.

السمين الذي ظل يلي كل حاجياتي الجنسية»⁽¹⁾. فالسارد هنا يصف إحساسه مع امرأة تكبره بعشرين سنة ورغم فارق السن فإنه أحبها إن لم يكن حب فهو احتضان دافئ لكنه فيما بعد أعزم بجسم ابنتها التي كانت تلي له حاجاته الجنسية.

ونلمح مثال آخر عن شخصية من شخصيات الرواية وهو البطل (س) يصف نفسه يقول «... كم أنا سعيد هذا الصباح، لقد خرجت باكراً من البيت، حلقت ذهني على وجه السرعة وضعت عطراً مستورداً على كامل جسدي كنت وأنا ألبس بدلي السوداء. أشعر بالزهو والفرح يملأ روحي كلها. رغم خوفي البسيط من عدم مجيئها...»⁽²⁾. يقوم السارد في هذا المثال بوصف لنا نفسه صباح يوم اللقاء مع حبيبته فهو كان سعيد في الصباح قام بخلق ذقنه ووضع أفضل العطور وكان مستعداً للقاء بما رغم خوفه من عدم مجيئها.

وكذلك نجد الوصف جاء على نفس اللسان يقول «انفجرت أساريرها عن ابتسامة رائعة، ملأتني بالثقة والأمان ثم سرنا معاً. كنت مثل المراهق الذي يجب لأول مرة، حجول، ضعيف، جسدي كله يرتعش، نظرتي ملوحة في كل مكان ولساني لا يقوى على الكلام...»⁽³⁾. وهو هنا أيضاً يصف حالته وهو ما حبيبته قاما بالسير معه فقد كان حجول وضعيف وجسده يرتعش على أنه لا يستطيع أن يتكلم من كثرة الخجل.

وهناك وقفة وصفية فيها الكاتب وهران وما كان يحتويها يقول «وهران كانت مخيفة وشرسة أكثر من مرة شعرت بهذا الإحساس وأنا أتجول داخل شوارعها المتداخلة لكنها كانت جميلة وفي قلب جمالها يسكن نداء مخيف للذة والاندفاع الأعمى نحو ممارسة الحياة بكل شهوانية، والتقاط حرارة الزمن الوهراني الذي عرف كل أنواع الانتهاكات والأحلام الكبيرة...»⁽⁴⁾. وهنا تبدوا الأحداث تسير وفجأة توقف السارد يصف وهران وهو يتجول داخل شوارعها المتداخلة لكن بالرغم من ذلك فهي جميلة، فهذا جمالها هو الذي يدفع بسكانها بالاندفاع إلى الحياة من أجل إعادة نوعاً ما من الأحلام الضائعة.

وهناك مثال آخر لكن بنوع آخر وهو وصف (س) "لناديا" رغم عجزه عن تمييزها يقول «... شعرها طويل أسود وحريري، أنه شعرها بالفعل لكن هذه الجلابية المغربية؟ هل يمكنها لأن تلبس هذا اللباس؟... ربما من يدري

(1) المصدر السابق، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) المصدر نفسه، ص 68.

... »⁽¹⁾. نلاحظ من خلال قوله أنه وصف مباشر فهو يصف "ناديا" بشعرها الطويل الأسود الحريري لكنه يتعجب من لباسها هل هي بالفعل بجلاية مغربية أم خيل له فقط.

كذلك نلمح بأن السارد عاد مجددا لوصف حالته لما عاد من وهران منكسر الوجدان يقول « عدت من وهران كالمجنون بي شغف لدفن رأسي تحت الارض للنوم طويلا، لعدم الإحساس بشيء مهما عظم عدت وفي قلبي جروح كثيرة وهران أخذتني إلى جنوبها وملاّتي بكل أنواع الغياب، غبت في متاهة البحث وها أنا عائد مثل حشرة مسمومة تريد أن تلتخ العالم وتقضي على كل شيء لقد أصابني يشيء من الهوس الفظيع لم أعد متأكدا من صحوتي كما لم يعد من شك عندي أن ناديا ليست امرأة حقيقية أنها مجرد شبح مفزع لا غير يظهر في صورة إنسان ليحقق هدفا معيناً، لا يمكنني فهمه على الإطلاق لم يعد بجوزي الاستعداد لإكمال المغامرة حتى الآخر... »⁽²⁾. في هذا المثال يظهر جليا وصف حالة السارد (س) بعد عودته من وهران كالمجنون يريد فقط النوم أو أي شيء ينسيه الجرح الذي يحس به وأن "ناديا" ليست سوى شبح مفزع ظهر في حياته.

ومثال آخر جاء على لسان (س) أيضا « عيون القتلة تحرس الباب أنا مستسلم لغواية التأمل، نائم جسدي وروحي طليقة في فسحة العالم لا أرى إلا ما يراه النائمون في بحر الخوف، أطياف ذكرى عبقة بالجنان وعودة لشجرة إلا ثم الأولى.أرواح تسبح في بحار الجنون، لوحات عائمة في سواد الليل، وجوه سمير الهادي مصطفى، جميلة، البراني، محفوظ، عيسى، تتلاطم مثل أمواج الهذيان وخارج المشهد، جثث كثيرة ومقابر جماعية بلا اسم... »⁽³⁾. ف(س) هنا يصف حالة البلاد وما وصلت إليه من قتلى وصراعات حتى أنه أصبح يرى ما يراه النائمون في بحر الخوف وأيضا وجوه اصدقائه تتلاطم مثل الأمواج، كما يرى جثث كثيرة تغطي المكان.

ولا باس أن نورد مثالا آخر على لسان شخصية أخرى وهو " محمود البراني " يصف لقاءه مع " فاطمة" في إسبانيا وكيف تصف هي الأخرى والدها: « ... في ذلك العصر نفسه عندما كنت مهاجرا في إسبانيا وتعرفت على " فاطمة ح " وهي تنزه بشوارع مدريد المكتظة ووجها يحمل سمات وطن كان يرزخ تحت استعمار وحشي وعنيف لم يكن لقاء الفرحة والاستئناس العادي، كانت لحظة هبت في كل مشاعر الحب والصدق والغواية ثم تدرجت مندرجا في معرفة بها، حتى صار ما يجمعنا هو الحب نفسه وكانت "فاطمة" تحكي لي عن والدها

(1) المصدر السابق ، ص 69.

(2) المصدر نفسه، ص 74.

(3) المصدر نفسه، ص 88.

[عمران ح] وتصفه بأنه شخص ثري ومنافق لا يريد أن يختار موقفا في تلك المعركة الشرسة التي كانت تدور في الجزائر، خيط العشق نسج له بيتا صغيرا وجمعنا معا في غربة ذلك البلد البعيد القريب ... »⁽¹⁾. نجد " محمود " هنا يصف لنا لقاءه مع " فاطمة " في شوارع مدريد المكتظة وكيف أنه كان لقاء الفرحة والاستئناس حتى صار يجمعهما الحب سويا وكانت تصف له والدها بأنه شخص ثري ومنافق يبحث عن المال فقط. وقد كان هذا الوصف طويلا مقارنة بسابقه.

ينتقل " محمود " ليصف لنا حالة (باب الواد) لما رجع إلى الجزائر ليستقر بها: « باب الواد شيء لا يصدق إنها الآن حافلة بأهلها الطيبين والقساة، الحياة صارت متعبة، إرهاق الفقر وانزعاجهم من التدهور الذي بدأ يعيشونه، والعسكري الذي كنت أكرهه في الغربة يتحدثون عنه هنا كني حقيقي أخرجهم من الفاقة والذل إلى حياة واعدة، طموحه لا حد لأفاقها الشاسعة »⁽²⁾. فالسارد هنا يصف [باب الواد] وكيف هي حالة أهلها الطيبين وكيف أنهم تعبوا من هذه الحياة من الإزعاج والفقر والتدهور حتى أنهم يرون فيه المخلص لهذه الحياة البائسة والحقيقة هي عكس ذلك.

كما نجد مثال آخر يصف فيه " محمود " "مصطفى" « تضامنت معه من البداية، مصطفى كان عندما يجلس معي أقصد لوحدنا يتحول إلى شاب هادئ مثالي يتكلم بنبرة مسالمة وحزينة فيها الكثير من الضعف والخيبة»⁽³⁾. فهو هنا يصف مصطفى بأنه شاب هادئ ومثالي لكن صوته كان فيه نوع من الحزن والضعف والخيبة لأنه لم يستطع أن يحقق أحلامه التي ضاعت هباء بسبب أعدائه الذين منعه من إكمال طريقه عن طريق التهديد بالقتل والنفي.

كما نرى وصف آخر لمدينة العاصمة قام به " محمود " لما عاد إلى الجزائر بعد سفر طويل « ما أجمل العاصمة عندما تشرق شمسها باكرا وأنت تراها هكذا تظن أنها نجمة ضائعة من نجوم هذا العالم العديدة تتصور أن لمسها مثير للفرح وأن عمقها مملوء بالأعاجيب التي تحكي بسهولة تاريخها مليء بالحروب والانكسارات ورجالها كانوا دائما في المقدمة كضحايا وأبطال ونساءها يمتلكن زينة خاصة بمن تطعمت بالشرق والغرب بالجنوب والشمال، البحر واليابسة بالنور والظلام يخرج من قماقمهن كحنيات باحثات عن حياة تطيب فيها الحياة ورجال

(1) المصدر السابق، ص 117-118.

(2) المصدر نفسه، ص 123.

(3) المصدر نفسه، ص 125.

يتمتعون بالصرحة دائما والكلام الذي لا يفصح عن ...»⁽¹⁾ يصف السارد مدينة العاصمة بجمالها عندما تشرق فيها شمس الصباح كأنها مثل النجمة المضيئة تبعث السرور والفرح في قلب سكانها، غير أن عمقها مليء بالأعاجيب وتاريخها أيضا المليء بالحروب والانكسارات، كما يصف أيضا رجالها بأنهم ضحايا الإعدام وأبطال أما نساءها فإنهن مثل الجنيات باحثات عن حياة تطيب فيها الحياة بعيدة عن الحروب والانكسارات.

ومثال آخر يصف فيه "محمود" "ناديا" « كلا لم تكن تشبه الأخريات كانت فاتنة ونظرتها تمتلئ بشوق أبدي وشعرها طويل وأسود، كانت تضع نظارات طبية وشفيتها تشرقان بابتسامة ودودة، عندما رأيتها لأول مرة كدت أهتف " فاطمة ... فاطمة" ... عندما كانت تتصفح العناوين بانتباه كبير بقيت أحرق في رهافة جسمها بساطة ملاحظها، ثوبها البرتقالي وحذاءها الجلدي الأسود، بدت كما لو كانت خارجة من باب فردوسي...»⁽²⁾.
يصف السارد "ناديا" بشعرها الطويل الأسود وشفيتها اللتين تشرقان بابتسامة ودودة وجسمها الرهيف وثوبها البرتقالي مع حذاءها الجلدي الأسود فقد وصفها مظهرها تماما مع ابتسامتها التي تشبه إلى حد كبير أمها فاطمة.

ينتقل السارد مرة أخرى ليصف شخصية ثانية وهو " سمير الهادي " « رأيت سمير الهادي ذات صباح مثلما لم أره من قبل، عبوس ومتشائم، تنطلق من عينه شرارات الحسرة واليأس، رأيت يسير كالمشرد بالقرب من ثانوية الأمير عبد القادر ...، كنت لحظتها أنا أسير هائما على رأسي، غير محدد لأي هدف أذهب إليه...»⁽³⁾.
ف " محمود " هنا يصف سمير بوجهه العابس المتشائم حتى أنه يرى بأن عينيه تنطلق منهما شرارة الحسرة واليأس من هذا الواقع الذي يعيشه، فقد أصبح مثل المشرد في الطرقات.

كما نجده يصف شخصية ثالثة وهي (س) « كان الأمر يبدو سعيدا فقط بالنسبة إلى (س) الذي ما إن عرفته على ناديا حتى باتت بشائر البهجة تطل كل صباح من عينيه الغائرتين والأمل يقوده إلى تحدي كل الصعاب التي من شأنها أن تمنع عنه المتعة الدائمة في التواجد على سطح الأرض..»⁽⁴⁾. أما (س) فيصفه بأنه من لما تعرف على "ناديا" أصبحت بشائر البهجة لا تفارق عينيه الغائرتين والأمل يقوده متحديا كل الصعاب التي تواجهه في حياته.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 127.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 132.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 136.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 137.

ينتقل " محمود " ليصف لنا مرة أخرى (باب الواد) وما حل بها من حوادث « كلا ... لم أتصور ذلك أبداً، لم أفكر أن الحوادث الأليمة ستنتقل بهذه السرعة ... باب الواد تتحول إلى ساحة حرب والمشاجرات والعنف، قوات الأمن التي تسيج المنطقة بكاملها والفتافات التي تصرخ من أعماق الضغينة والتحدي " لتسقط الدولة ليسقط رئيس ... ليسقط الجيش " وآخرون يرددون هتافات النصر " الله أكبر الله أكبر " ⁽¹⁾. فباب الواد هنا حسب وصفه تحولت إلى ساحة حرب والحوادث الأليمة وإلى المشاجرات والعنف وأصبحت قوات الأمن تسيطر على المدينة بأكملها، كما أن الفتافات تملؤ المكان بين من يهتفون بأصوات التحدي والضغينة لتسقط الدولة والرئيس وآخرون يرددون الله أكبر الله أكبر .

وآخر مثال نلمحه وهو يصف حالة (س) وشعوره بالحزن والبكاء « أخفى رأسه عني وهو ينفجر بالبكاء فغمرتني فحأة أحاسيس رقيقة من الشجن والحزن الشفاف الذي يهزم كل قلب عطوف لأب اتجاه ابنه... وفهمت أنه بدل أن أواسيه وأخفف من وطأة آثار الحادث عليه تركته يفعل هو بدلا عني ذلك... تنهدت وضممته إلي ... احتضنته لأول مرة بقوة وقلت له: يجب أن تتماسك الحرب بدأت ». ⁽²⁾ يصف حزن (س) وهو يبكي فقد أحس لأول مرة بمشاعر رقيقة تهزم قلب كل أب اتجاه ابنه فقد تركه يبكي ليخفف عن نفسه ما يجس به.

إن هذا السياق الوصفي عمل على إيقاف التطور الخطي للأحداث الروائية المتتابعة إلى الأمام، وكان لجوء السارد إلى وصف هذه الشخصيات الروائية بغرض توضيح صورتها للمسرد له. وقد عمد الروائي تصويره ولينبه القارئ إلى أدق التفاصيل والجزئيات التي تشمل هذا المكان.

2- ب- المشهد:

وهو نقيض الخلاصة حيث تأتي فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها « فالمشهد عبارة عن قص مفصل والخلاصة عن قص ملخص ». ⁽³⁾ ويقصد به سرد الأحداث مطولا بكل تفصيل دون حذف على عكس الخلاصة. وقد عبر عنه جيرار جنيت بالمعادلة التالية:

« زمن الحكى = زمن القصة ». ⁽⁴⁾

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 139.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 142.

⁽³⁾ بوديبة إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2007، ص 109.

⁽⁴⁾ جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ص 78.

يعني المشهد أيضا « فترة زمنية قصيرة يمثلها الراوي في مقطع نصي طويل ». (1) وفيه تبرز الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وهذا ما تؤكدُه أيضا " سيزا قاسم " بقولها « ويتميز المشهد بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم ». (2) ففيه تتحاور الشخصيات فيما بينها معبرة عن رؤيتها أو موقفها اتجاه الآخرين.

وقد عبر عنه " حميد لحميداني " بقوله « يحتل المشهد موقفا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرواية وبين المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد » (3). فهو ضروري في السرد باعتباره المقطع الحواري الذي يحضر دائما في المقاطع السردية وهو عند " جيرار جنيت " « حوار في أغلب الأحيان وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا حرفيا ». (4) وفيه يكون زمن الحكاية يساوي زمن القصة.

ويقوم « المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا، الموزع إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية ». (5) فهو غالبا ما يكون آراء بين الشخصيات وردود أفعالهم ويكون لغويا.

ويرى " تودوروف " أن المشهد هو « حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلي في صلب الخطاب خالقة بذلك مشهدا ». (6) فهو بذلك ما تستعمله الشخصية من أسلوب مباشر فيما بينها داخل الخطاب مما يوفق سير الأحداث خالقة بذلك مشهدا مميزا.

وسنأخذ مثلا على المشهد من الرواية بالتركيز على الحوار الذي يشكل بؤرة الحدث الروائي، والبؤرة الزمنية التي عملت على إيقاف الزمن وتعطيل السرد بالتركيز على لقاء (س) بصديقيه "محفوظ" ودار بينهما حوار:

« سألني صديقي محفوظ:

– ما الذي جئنا نفعله هنا؟

أجبت بصوت منخفض:

– ثمة جذور هنا...

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 144.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 95.

(3) حميد لحميداني: بنية النص السردية، ص 78.

(4) جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص، 108.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 166.

(6) تزيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء حسن سلامة، دار توينفال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص49.

سألني مرة ثانية ببلاهة:

- أية جذور تقصد؟

صحت بأعلى صوتي:

- جذوري ... « (1).

عمل الروائي بهذا المشهد الحوارى على تصوير اللقاء الذي تمّ بين البطل (س) وصديقه محفوظ وتقديم صورة مباشرة فتحدث كل منهما عن طريق الأسئلة والأجوبة والمقصود من أقوال (س) بأن جذوره هنا هي عائلته المتوفية فهو يعتبر المقبرة ملمة بجذوره.

ننتقل نلمح مقطع حوارى آخر لكن هذه المرة بين (س) و"محمود" حول فتاة:

مرة ونحن نتكلم بإحدى المقاهي قال لي:

- « هناك فتاة تشبهك تماما ...

- في ماذا يا ترى؟ ...

- في كل شيء تقريبا ...

- هل تقصد أنها مزاجية وسوداوية الرؤية ...؟

- أقصد أنها تقرأ أكثر من اللازم ...

- آه فهمت مقصودك.

ثم أضاف:

- وتحب كاتبك المفضل دوستوفكي.

- حقا ...

- نعم ... إنها تتحدث عن رواياته بطلاقة.

سألته ساعتها إن كان بالإمكان أن يعرفني عليها فصاح على الفور (طبعاً طبعاً) ... ثم وهو يقوم لينصرف همس

في أذني ... لكن توخى الحذر ... « (2).

(1) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 29.

إن هذا الحوار الذي دار بين (س) ومحمود هو التعبير أو بطريقة أخرى وصف وإخبار "محمود" (س) حول فتاة تشببه كثيرا وكذلك الطباع والآراء التي كانت من طرف (س) حولها محاولا معرفتها وجها لوجه. وجاءت كذلك حوارات أخرى بينهما حول هذه الفتاة من بينها إفصاح "محمود" عن هذه الفتاة واسمها "ناديا".

نتقل لحوار آخر بينهما لكن هذه المرة عن "مصطفى" :

- « هل مصطفى بخير؟

قلت له بصوت منخفض:

- نعم ... إنه بخير، لقد خرج من المستشفى مؤخرًا. إصابته بسيطة ... تنهد محمود البراني قبل أن يكمل حديثه:

- آه مصطفى المسكين لقد ابتلي في حياته وهو بحاجة إلى مساعدتنا اليوم أكثر من أي وقت آخر ...

- مصطفى إنسان طيب لكنه ضعيف الشخصية، لقد فشل في صنع التوازن بين ما يطمح إليه وما يعيشه، هناك دائما هوة بين النقطتين.

عاد "محمود البراني" إلى التنهد قبل الحديث:

- لماذا يورط نفسه أحيانا في قضايا لا تعنيه، كلنا طبعا متأفون من الوضع وغير راضين على ما يحدث، لكنه يريد أن يحفز في المسائل أن يصل إلى فهم المشاكل المستعصية في بلد أقل ما يوصف به أنه متوحش ولا يرحم.

- لا ... لا هذا غير صحيح، مصطفى فقد ثقته في كل العالم ولم يكن يكتب مقالاته السياسية إلا من هذا الباب...

- لقد أفزعوه ...

- بل جعلوه يفقد عقله ...

- الكلاب ... حان الوقت لنفعل شيئا.

- لا أدري؟ أظن أن كل واحد مطالب أن بلعب دوره الحقيقي... » (1).

(1) المصدر السابق، ص 32 - 33.

يجد هذا الحوار طويل وهو عبارة عن آراء حول "مصطفى" الذي ابتلي دائما في حياته رغم أنه طيب القلب لأنه يريد دائما أن يقحم نفسه في أمور لا تعنيه حول هذا البلد المتوحش الذي لا يرحم لكن (س) يريد عليه بأن "مصطفى" كان يكتب مقالاته السياسية من جراء ما يحدث في هذا البلد حتى أنه كاد أن يفقد عقله. كمثل آخر عن تقنية الحوار وهو ما دار بين (س) و"ناديا" بخصوص مرافقتها:

- « هل تسمحين لي بالسير معك؟ ...

- أين ستذهب؟

- آه ... اليوم ... ليس عندي ما أفعله.

- وأنا أيضا...

تفاجأت من إجابتها التي حملت لي تشجيعا على السير معها ... لكن بسرعة نظرت إلى الساعة ثم قالت:

- آه ... لقد تأخرت ... عندي موعد هام ...

- عفوا ... لقد أخرتك ...

- على العموم ... لن ألحق بالموعد مهما فعلت ...

- إذن ..

- أين تريدنا أن نشرب القهوة؟

- حيثما تشائين ...

أخذنا سيارة أجرة وصعدنا إلى مقام الشهيد⁽¹⁾.

والملاحظ على هذا المشهد أنه عمل على تصوير اللقاء المتوتر الذي تم بمحض الصدفة بين (س) و"ناديا" وكان الحوار بينهما عبارة عن مرافقة (س) "لناديا" الذي ظن أنها لا تريد مرافقته لكنه تفاجأ منها بطلب منها عن أي مكان يريد شرب القهوة فيه.

وفي سياق آخر دار حوار بين (س) و"سمير" و"محمود" و"محمود" حول "مصطفى" وفشل حياته:

« - الأسباب لا تنقص عندما نبحث عن مبررات الفشل في حياة كحياة مصطفى.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 34.

فرد سمير مبتسما:

- لماذا نريد أن نجعل من مصطفى عبرة لنا جميعا، لندعه يواجه حياته كما يشاء ...

قال محفوظ متدخلا:

- ... أعرف أنك لا تحب مصطفى إلى الحد الذي يجعلك تشعر بعدم أهمية التضامن معه، لكن وقوفنا معه ضروري ...

قلت من جديد:

- مصطفى ينهار بصورة أو بأخرى. الأ لم يمزقه الآن، لقد أضاع خيط الحياة وعقله لم يعد معه وهو حتما في حالة يرثى لها ...

تدخل سمير الهادي للمرة الثانية ساخرا:

- لا تخافوا عليه، فلن ينتحر لأنه أجبين مما تتصورون.

انفلت غيظ محفوظ فجأة وصرخ في وجه سمير:

- لا تقل عنه جبان ... الجبان نعرفه جيدا ...

نفض سمير الهادي مرتبكا وخرج، لم يضيف أية كلمة ... بينما حاول محمود تهدئة الجو:

- أرجوكم ... توقفوا عن مثل هذه المناوشات.

بقيت واجها أتأملهم جميعا في لحظة معينة شعرت بأنهم أطفال علاقائهم بأنفسهم ببعضهم يسودها الكثير من الإضطراب واللاوعي⁽¹⁾. هذا الحوار عمل على تصوير اللقاء المتوتر كذلك بين الأصدقاء الثلاثة و"محمود" حول حياة مصطفى فسمير يرى بأن "مصطفى" ليست لديه القوة لينتحر فهو جبان على عكس "محفوظ" الذي كان متأثرا "بمصطفى" والحالة التي وصل إليها ويدعوا إلى التضامن معه. أما (س) فهو يقول بترك مصطفى يعيش حياته مثلما يريد أما "محمود" فقام بتهدئة الجو لأن "سمير" و"محفوظ" وصلا إلى درجة تزايد الألفاظ بينهما وهو ما أدى ب (س) إلى تهدئتهم فهو يشعر بأنهم مثل الأطفال الصغار يسودهم الإضطراب.

وأیضا حوار بين (س) و"مصطفى" حول مصير "مصطفى" وخوفه من الواقع:

(1) المصدر السابق، ص 35، 36.

لقد بقي يقول لي:

« - الآن أنا خائف بالفعل؟ ! ... »

- مّم ...

- من كل شيء.

- حاول أن تصمد .

- هذه الحرب القذرة، أكرهها .. أكرهها ...

- لا تنهزم هذا ما يريدونه بالضبط.

- لا أحب الحرب.

- لتواجه حالتك الآن ... عليك بالصبر ...

- لا أريد الموت ... أمي لوحدها ...

- قلت لك أمك في عيني ..

- أمي بحاجة إلي ... يجب أن أزورها ...

- لو ذهبت لقتلوك ...

- لكن ...

- سأتكفل بالأمر ... يجب أن تبقى مختفياً ... رأسك مطلوب وهم ينفذون كل ما يخططون له، عليك أن

تصمد وأن تسافر.

- أسافر ... إلى أين؟ ...

- سنرى كيف نتعاون من أجل هذا ...

- الكل يريد أن يتبرأ مني الآن ...

- لا تقل الكل .. نحن معك.

- في البداية كانوا يقولون « مقالات جريئة » والآن أدفع الثمن لوحدي ...

- كنت تعرف هذا يا مصطفى ... لقد كتبت بدون خوف ... والآن عليك أن تصمد.

- نعم أنا متأكد ... لكن أنت لا تعرفهم يا (س) .. لو تراهم .. لا أعلم من أين جاؤوا؟ ..
- جاءوا من هنا/ من هذه الأرض، من هذا التراب وهذه الجبال هم منّا لا غير.
- منّا .. نعم ... دون شك ... نعم بالتأكيد.
- لقد تركوا من دون هداية ... الصدف صنعتهم، من أسفار التاريخ القديم عبر الخلايا المورثة وعبر الحروب التي لا تنتهي، عبر المسارات العنيفة لذاكرتنا ...
- أعرف .. قلت هذا في مقالاتي وحملت المسؤولية للذين تركوا البلد يسير بغير معالم .. قلت ذلك ، أنا متأكد.
- لن أضيف لك جديدا ... ومقالاتك لن تغير أي شيء لأن الحقيقة مرّة والتاريخ ملغم وأنا خائف فقط وعليّ أن أبقى محتفيا حتى النهاية .
- ستخرج حتما ... ستذهب من هنا وأمك في عيني، وهناك ستكتب ... هناك يوجد من يسمع ويفهم، وعليك أن تقول الحقيقة وأن لا تصمت لأن الصمت جريمة نكراء ⁽¹⁾.
- عمل المشهد على إبطاء حركة السرد من خلال إيراد الراوي للحوار المطول بين (س) و"مصطفى" ولأن هذه التقنية هكذا فهو ما جعلنا نكتبه رغم الطول فقد ذكر فيه أدق التفاصيل من خلال عرض مخاوف مصطفى ومحاولة (س) تهدئته فمصطفى كاتب وهذه الكتابات التي كتبها هي السبب في هلاكه لأنه مهدد بالقتل إن وجدوه لكن شوقه لأمه يدفعه للمخاطرة بحياته من أجل رؤيتها لكن (س) يمنعه من الذهاب لأن ذهابه سيؤدي به للقتل حتما، فهو ينصحه بالسفر أين يستطيع أن يكتب ويوجد من يقرأ كتاباته، على عكس ما وجد في هذا البلد إلا المعارضين له وألا يخاف على أمه فهي بمثابة أم ل (س).
- كمثال آخر عن هذه التقنية نجد مشهدا لكنه قصير بعض الشيء عن سابقه وهو الحوار الذي دار بين (س) و"محمود".
- ابتسم محمود قائلا:
- « - هل بدأت تتعلق بها؟ ...
- قلت بصوت غاضب:
- إنها غريبة، لا أستطيع فهمها بالفعل.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 37-38.

عاد محمود للابتسام من جديد:

- لقد حذرتك منها.

- القضية ليست هنا، إنها بالفعل مثيرة للإعجاب ...

- هذا صحيح ... لكنها خطيرة ...

قلت مجيباً بتحد كبير:

- أنا أعشق الخطر ...

هنا قهقهه محمود قبل أن يرد عليّ بعبارات جد محذرة: إياك والخطأ ... ⁽¹⁾.

فتقنية الحوار بارزة بينهما حول موضوع "ناديا" التي لم يستطع (س) فهمها فيرد عليه "محمود" بأنه حذره

منها لأنها خطيرة رغم أنها مثيرة للإعجاب في حين أن (س) يريد المخاطرة بالتعرف عليها لأنه يحب الخطر.

نعود لنرى حوار آخر بين (س) و"محفوظ" حول "ناديا" هذه الفتاة التي وقع (س) في حبها رغم غموضها

القاتل.

» - إنها رائعة وقاتلة ...

- خيالك يصور لك ذلك فقط ...

- لا .. لا .. هذه ستة اشهر وأنا أقاوم إغراءها، عنفها، لكنني لم أعد أطيع ... أنا أحبها بالفعل ... وهي .. لا

أدري ...

- كيف لا تعلم ... يجب أن تدري حتى تستقر قليلاً...

- قلت لك .. لا أعلم .. إنها مزيج من الملاك والشيطان .. ربما أحببتي، هي قالت بأن هناك في وجهي مسحة

من البراءة تستحق أن تضحي المرأة من أجلها ..

- هذا غير كاف لتأكد ...

- غير كاف بالطبع .. إنها كتومة تريدني أن أتكلم أنا عن حيي لها فحسب.

تنهد محفوظ من أعماق قلبه قبل أن ينطق بجملة الأخيرة:

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 42.

- لم أسمع عن امرأة في حياتي بهذا الشكل ...
- ثم قام من مجلسه وقال لي أنه متعب ويريد أن ينام .. «⁽¹⁾.
- في هذا الحوار نلمح بأن (س) يريد تقديم "ناديا" "محفوظ" وما مدى تعلقه بها في حين أن "محفوظ" يريد عليه بأن هذا التكهن غير كاف لمعرفة حبه له ولا بد من التأكد لأنه لا يؤمن بامرأة غريبة مثلها.
- أما فيما يخص الحوار الذي سنتناوله الآن وهو متعلق ب، (س) وطالبته "نيروز" حول تقديمها لمحاضرة على زملاءها:
- « - هيه ما رأيك في تحليلي؟ ...
- ما الذي دفعك إليه؟ ...
- الرغبة في التعرف عليك ...
- نظرت إليها جيدا ... جميلة ورقيقة وبشوشة وسحر مغر ينفلت من طريقتها في التحديق، أما جسدها فكان جد رشيق ... فقلت لها:
- وما حاجتك للتعرف على شخص مثلي؟
- آه ... هذا سر.
- لم أقاوم دلعتها طويلا فقلت لها:
- هل هو حقا سر تريدين الاحتفاظ به لنفسك؟
- هكذا ... لا أعلم ...
- وعرفت من تلك اللحظة التي لا تخطئها العين أن هناك شيئا ما يلتمع وأنه علامة حي ينمو بسرعة وبلا حدود .. فحاولت أن أغلق الموضوع على الفور.
- حسنا يا نيروز .. يجب أن تهتمى بتحليل نصوص الدراسة جديا، أما أنا فحالي متغير وقد أكون اليوم هكذا وغدا غير هذا ..
- شعرت بمحاولة تهربي فلم تمنع وإن صارحتني قائلة:

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 46.

- السر ... هل تريد أن تعرفه؟
- في يوم آخر.
- وهكذا خرجنا من الصف ... « (1).
- من الملاحظ في هذا الحوار بأن (س) علم السر الذي تخفيه "نيروز" لكنه غير مستعد لسماعه مما دفعه إلى التهرب منها وتغيير موضوع الكلام بينهما لأنه متغير يوميا كل يوم بحال إلا أنها تصر على إخباره به لكنه رفض وقال لها في يوم آخر.
- كما تحتوي الرواية على مشاهد كثيرة من الحوارات التي دارت بين (س) و"عيسى" حول "ناديا" ومحاولة الإجابة عن شكوك (س) بخصوصها:
- « كل هذه الرسائل التي تراها .. هي الكنز الوحيد الذي بقي لي.
- هل تقصد أنها من عند ناديا؟
- كل ما تركته لي بعد أن قررت مغادرتي.
- إذن كانت تعيش معك.
- لأربع سنوات.
- .. ياه إنه وقت طويل.
- نعم ... لقد عاشت معي أربع سنوات بكاملها ... ثم قررت أن تذهب هكذا.
- بدون سبب.
- الأسباب لا تنقص أبدا.
- تشجعت قليلا عندما شعرت أن الرجل مستعد للإفصاح عن أسرارهِ:
- هلا حدثني عن ذلك قليلا ...
- تنهد من جديد دون أن يظهر تدمرا من سؤالي:

(1) المصدر السابق، ص 55.

- لو حدثتك عنها لخنث السر الكبير الذي جمعنا، ولو لم أحدثك أعرف أنما قد يحدث لك سيكون نتاج صمتي فحسب ...

قلت له متدخلا:

- سأكون مسؤولا عن خطواتي الآتية ...

- لا يوجد في الحب مسؤولية.

- أقصد حذرا ...

- لا أظن هذا أيضا، لكن ما المانع، ناديا لن تعود إلي أبدا .. هي تعرف أنني انتهيت مرة واحدة وإلى الأبد ..

كاد الرجل يبكي لولا أن تشجع في آخر لحظة وحافظ على تماسكه:

- مهما أحببتك ناديا ستشعر دائما بالنقص .. ومهما أحببتها لن تتمكن من نيل أقصى درجات المتعة ... هناك دائما فجوة هي التي تقرر الانفصال فيما بعد ... ⁽¹⁾.

إن الحوار الذي دار بين (س) و"عيسى" هو التعبير عن آرائهما حول "ناديا" وردود الأفعال بينهما وكذلك محاولة معرفة (س) للعلاقة التي كانت تجمع "عيسى" بـ "ناديا" الذي عاش معها أربع سنوات حتى أنه لم يستطع إخبار (س) بالعلاقة لأنه يعتبرها خيانة لما بينهما إلا أنه أخبره بأنه رغم حبه "ناديا" ورغم حبه لها إلا أنه تبقى فجوة بينهما هي التي تقرر انفصالهما.

كما توجد أمثلة عن الحوارات التي دارت بين (س) و"عيسى" حول "ناديا" وتحذير "عيسى" له لأن أبوها رجل سياسي ولا يترك أحد يقترب منها ومن يحاول فسيلقى حتفه أكيد.

ومن الأمثلة كذلك عن الحوار في الرواية هو الحوار الفكري الذي دار بين (س) وكابوسه كما يسميه:

« ألتقي في المنام برجل يطلب رأسي:

- من أنت؟

- لا أحد!

- قل من أنت ... ماذا تفعل هنا؟ ...

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 64-65.

- لا أحد ... لا أفعل أي شيء ...
 - هل تعرفني؟ ..
 - لا أريد أن أعرفك ...
 - بلى ... أنا هو كابوسك الذي يطاردك كل هذه الشهور ...
 - كابوسي لا يتكلم ...
 - الآن صار بوسعه أن يتكلم وأن يقتلك ...
 - أقتلني إذا وخلصني ..
 - قتلك لا ينفعني في شيء.
 - بل سيحرك مني .. أنت أيضا بحاجة إلى أن تغادر رأسا مثل رأسي جمجمة متعبة مثل جمجمتي، أنت أيضا بحاجة إلى الحرية ..
 - جبان تتفلسف أمام قاتلك.
 - بل أتوسل أن تنهي عملي بسرعة ...
 - تفضل أن تموت على أن تحيا « الكابوس » .
 - أفضل كل شيء إلا البقاء هكذا ...
 - حسنا سأبجز مهمتي على الفور ..
- رصاصتان أو رصاصة واحدة من مسدس الكابوس، الدم انفجر من شريان القلب، تدفق على الأرض، خلق بحيرة دماء، رأيت جثتي تطفو على السطح وتنحرف إلى مكان آخر⁽¹⁾.
- في هذا المقطع الحوارية يتجسد لنا صورة (س) وهو في حوار مع ما يسميه كابوسه يطلب منه أن يخلصه من حياته التي سئمتها إلا أن الكابوس يرى في قتله لا توجد منفعة له فهو لا يريد قتله ولا يريد التحلي عنه فهو مرتبط به أينما ذهب وكلما نام يطارده.
- وأيضاً حوار دار بين "محمود" و(س) حول موت "سمير الهادي"

(1) المصدر السابق، ص 87، 88.

« تكلم (س) مبتسما:

- اللعنة على هذا البلد ...

وعندما لم يسمع مني أي جواب أكمل حديثه بنفس التعاسة:

- أظن بأن سمير الهادي قد فكر طويلا قبل أن يقدم على هذه المخاطرة قبل أن يرمي بنفسه داخل الدوامة التي تطحن كل شيء ..

قلت ساعتها بصوت متعب:

- الدوامة التي قادت مصطفى إلى الهجرة وعزيز الصافي إلى الانتحار وناديا إلى الهرب المستمر من حبها ... وأنا وأنت ..

لم أستطع تكميل العبارة فتدخل (س) من جديد:

- ما فعل سمير الهادي لم يكن إلا جنونا محظا ...

- أظن أنه كان يريد أن يقول لنا شيئا وأنه لم يكن يريد أن يموت فقط ...

- جثته كانت مثقوبة بالرصاص ..

- تماما مثل لوحته السوداء .. أين هي الآن؟

- لقد طلبوها للمتحف .. شيء غريب.

- ماذا فعلت؟

- لقد خبأتها بالطبع .. لن يحصلوا على أي شيء.

عندما كان (س) يتحدث بكل هذا العنف كنت خائفا متمينا له أن يفر هو الآخر بجلده .. كنت أود لو تمكنت ساعتها من إقناعه بذلك ...

- وأنت ؟ ..

باغته هكذا بالسؤال فنظر إلى وقال:

- ماذا تقصد ؟

- ماذا تريد أن تفعل ؟

- أخفى رأسه عني وهو ينفجر بالبكاء ... »⁽¹⁾.

نلمح من الحوار ما وصل إليه الأصدقاء كل من مصطفى الذي هاجر وعزيز الصافي الذي انتحر وناديا التي هربت ولا أحد يعلم مصيرها. أما "سمير الهادي" الذي انتحر أو قتل بسبب لوحته التي يبحث عنها الكثير وكل هذا حدث بسبب ما وصل إليه الوطن من ظروف ومشاكل و"محمود" يقف حائرا عن مصير كل منه ومن (س) فهو يحاول أن يقنع (س) بالفرار هو أيضا والخروج من هذا الوطن في حين (س) وصل إلى النهاية فانفجر بالبكاء لأنه ليس لديه ما يقوله أو يفعله.

ولعلنا نستشف مما سبق ذكره أن الحوار يمثل - في تصورنا - لحمة للسرد ومكون أساسيا من أجزائه ليسهل على القارئ المتلقي فهم التطورات الحاصلة في الأحداث ولمصير الشخصيات.

ج- مستوى التواتر:

هو ثالث العناصر التي تعرض لها "جيرار جنيت" في علاقة زمن القصة بزمن الحكاية إذ يعرفه بقوله «التواتر السري هو علاقة التكرار بين الخبر والحكاية»⁽²⁾. لأنّ الخبر ليس مؤهلا للحدث فقط، بل قادرا على التكرار من جديد.

وبغية تحديد نماذج التواتر السردية ينطلق من هذه المقولة النظرية للناقد "جيرار جنيت" « هو نظام علاقات يمكن رده إلى أربعة نماذج مضمرة تقسم قسمين: أحداث مكررة أو غير مكررة ثم بيان سردي مكرر أولا وعليه يمكن القول أن السرد مهما كان نوعه، قد ينقل مرة ما حدث مرة أو عدة مرات»⁽³⁾. ومن خلال هذه المقولة يمكن تقسيم التواتر إلى أربعة مستويات وهي:

- التواتر التفريدي أو المفرد: أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
- التواتر التفريدي الترجيعي: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية.
- التواتر التكراري: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.
- التواتر الترددي: أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 141 - 142.

⁽²⁾ جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 129.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 130.

ويسمى "تدوروف" هذه الأنواع من التواتر « بالقص المفرد وهو الحكاية التفريدية، والقص المكرر وهو الحكاية التكرارية، والقص المؤلف وهو الحكاية الترددية »⁽¹⁾.

وسنقوم الآن بدراسة هذه المستويات من خلال رواية (أرخبيل الذباب):

1- التواتر التفريدي:

هو أن يروي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة ويكون السرد في هذا النوع متساويا بين القصة والحكاية وقد عبّر عنه "جيرار جينيت" بالصيغة التالية: « ح 1 / ق 1 »⁽²⁾. ويحدث هذا النوع عندما يتعلق الأمر بحدث ثانوي ليس له دور في تطور الفعل الحكائي.

ومن النماذج الحكائية من هذا النوع نجد: سرد البطل (س) لأحداث وقعت له مرة واحدة في حياته وبالتالي ذكرها مرّة واحدة، ومن بينها « كانت مراهقتي صعبة وعشت عزلي بكل قسوتها وعنائها ومباهجها »⁽³⁾. فالسارد هنا قام بسرد لنا بعض مما عاناه في مراهقته من قسوة وعناء وقد ذكر هذا الحدث مرة واحدة على طول الرواية لأنه حدث معه أيضا مرّة فقط طوال حياته، فالمرهقة واحدة على طول الحياة.

- كما نجد مثال آخر جاء على لسان شخصية أخرى من شخصيات الرواية وهو السارد الثاني: محمود البراني يقول « في ذلك العصر نفسه عندما كنت مهاجرا في إسبانيا وتعرفت على "فاطمة ح" وهي تنزه بشوارع مدريد المكتظة ووجهها يحمل سمات وطن كان يريخ تحت استعمار وحشي عنيف، لم يكن لقاء الفرحة والاستئناس العادي، كانت لحظة هبت في كل مشاعر الحب والصدق والغواية، ثم تدرجت مندرجا في معرفة ما بها حتى صار ما يجمعنا هو الحب نفسه »⁽⁴⁾. من خلال هذا الحكائي يتراءى لنا بأن "محمود" قام بذكر ما حصل له في إسبانيا لما التقى أول مرة ب"فاطمة" حيث حصل معه مرة واحدة، وقام بذكره أيضا مرة واحدة على طول الرواية، فهو يصف لقاءه معها وهي تنزه في شوارع مدريد، وكيف وقعا في حب بعضهما، فاكتفى بالتحدث عن مغامرته بحكي واحد وهو مسافر إلى إسبانيا ولم يكرر مغامرته هذه على طول الرواية.

⁽¹⁾ تدوروف: الشعرية، ص 118.

⁽²⁾ جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130.

⁽³⁾ بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص 31.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 117.

ومثال آخر أيضا جاء على لسان نفس السارد بقول « (...) قدّر لي أن أعرف بوفاة والدي الشيخ مبارك .. فزرت قبره وقعدت طويلا أقرأ على روحه الفاتحة وأتذكر كيف أنه اتخذ قرار سفري وأنا في السابعة عشر من عمري (...)»⁽¹⁾. وما يفهم من خلال هذا المثال أن السارد قام بذكر لنا ما حدث له مرة واحدة في حياته وهو معرفته بوفاة والده، وزيارة قبره. وقد ذكر هذا الحكيم على طول مسار الرواية مرّة واحدة فقد، فلم يذكره ولا بأي صفة من صفات الحكيم أو التلميح له.

ومثال آخر نجد فيه هذه التقنية وقد جاء على لسان أو بتعبير نفس الشخصية يحكي عن "ناديا" لما ذكرت علاقتها مع شاب وهي في الثانوية وكيف أقامت معه علاقة لتتركه في الأخير فقد ذكر هذا الحدث مرّة واحدة فقط ولم يُعد ذكره يقول « تحدثت عن أول مغامرة لها مع شاب في الثانوية وكيف أنها لم تكن تحبه ولكنها أقدمت معه على أول خطوة جريئة في حياتها وأنه بعدما فقدت عذريتها تركته لشأنه، وبقيت حرّة مندفعة كالريح »⁽²⁾. وقد ذكر هذا الحدث مرّة واحدة في الرواية كما أن حصوله وقع أيضا مرة واحدة فلم يتكرر أبدا.

2- التواتر الترجمي:

أن يروي مرات لا متناهية ما حدث مرات لا متناهية أيضا ويضيف هذا النمط من التواتر ضمن حالات التواتر المفرد حيث أن تكرار المقاطع النصية يساوي تكرار الأحداث في الحكاية، وقد عبر عنه "جينيت" بالصيغة التالية: « ح ن / ق ن »⁽³⁾. ونجد من بين الأمثلة على ذلك في رواية "أرخبيل الذباب" ما يلي:

- ومن بين الأمثلة هو شرب (س) في الحانة، حيث نجد أنفسنا أمام حدث وقع أكثر من مرة وورد ذكره أيضا أكثر من مرة وفي هذا الصدد ندرج الأمثلة التالية:

1- « صحيح أنا أشرب هنا، لأنني قررت أن أنسى، أشرب كل مساء تقريبا دون إرادة ». ⁽⁴⁾

2- « قررت بعد أن شربت حتى صرت مخمورا أن أبعث لكل الجرائد الوطنية والدولية ووكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب (س) »⁽⁵⁾.

(1) المصدر السابق، ص 124.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

(3) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 130.

(4) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 08.

(5) المصدر نفسه، ص 13.

3- « صاحب الحانة يسألني إن كنت أرغب في مزيد من الويسكي »⁽¹⁾.

4- « شربنا معا حتى الصباح ثم نام »⁽²⁾.

5- « والآن هيا أشرب كأس أخرى في سبيل سفرك القادم في نخب الفرار من هذا البلد »⁽³⁾.

نجد السارد عمد إلى ذكر حدث الشرب في الحانة عدّة مرات وهذا ما وقع فعلا عدّة مرات: فحادثة الشرب تصادفنا من بداية الرواية إلى نهايتها وهي تختلف من مكان لآخر ومن شخصية لأخرى إلى أنها تشترك في الشرب.

ومثال آخر يسرد فيه العلاقات التي قام بها (س) مع النساء فقد قام بعدة علاقات، فقد تكررت هذه الحكاية في الرواية مرات عدّة وذكرت أيضا مرات عديدة منها.

1- « وأول حب عشته كان مع امرأة تكبرني بعشرين سنة، وكانت هذه العلاقة أقرب إلى البحث عن حنان واحتضان دافئ منها إلى الحب »⁽⁴⁾.

2- « ربما فيما بعد أحبين ابنتها الشابة "زليخة" أو أغرمت بجسدها البض وجسمها السمين الذي ظل يلي كل احتياجاتي الجنسية »⁽⁵⁾.

3- « مددت أصابعي لألامس يدها الرقيقة، حاولت أن تتجنبها فضغطت بقوة، إذ ذاك فقط تركتني أعب كالطفل بدمية بلاستيكية، وحرارة داخلية تتمشى في عروقي وتلهب قلبي .. لها لا حد له .. »⁽⁶⁾.

4- « الصمت خيم على جلستنا وضاع فيما بعد عندما اقتربت مني بشفتيها وقبلتني، وأخذتها بقوة وضممتها إلي. شعرت بجسدها يذوب فيّ وبعطرها الخاص يمنحني نشوة عظيمة »⁽⁷⁾.

من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا العلاقات التي أقامها (س) مع نساء كثيرات، فقد تكررت هذه الحادثة عدّة مرات باختلاف النساء وهي بدورها حكى عنها عدة مرات، ومن هنا يتحقق لنا هذا النوع من التكرار حدث عدّة مرات وروي عدّة مرات.

(1) المصدر السابق، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

(3) المصدر نفسه، ص 21.

(4) المصدر نفسه، ص 31.

(5) المصدر نفسه، ص 31.

(6) المصدر نفسه، ص 50.

(7) المصدر نفسه، ص 91.

3- التواتر التكراري:

أن يروي مرات لا متناهية ما حدث مرّة واحدة، « وهو إجراء شائع في الرواية بالمراسلة »⁽¹⁾. وهذا معناه أن الرسالة في حد ذاتها تحمل قيمة إنجازية، وقد عبر عنه "جنيت" بالصيغة التالية: « ح ن/ ق 1 »⁽²⁾. وهو ما نجده في الرواية عندما يتحدث عنه السارد في:

لقد تحدث الروائي عن الحرب التي حدث مرّة واحدة فقط لكنه ذكر أحداثها عدّة مرات ومن بين النماذج

على ذلك:

- 1- « لم تكن الحرب »⁽³⁾.
- 2- « هل هي الحرب »⁽⁴⁾.
- 3- « آه من الحرب »⁽⁵⁾.
- 4- لم تكن الحرب واضحة »⁽⁶⁾.
- 5- « والحرب .. هل ذهبت الحرب »⁽⁷⁾.
- 6- « آه من الحرب التي لا تنتهي »⁽⁸⁾.
- 7- « وهي تعلم أن الحرب لم تكن واضحة »⁽⁹⁾.
- 8- « وأن الحرب لم تكن واضحة »⁽¹⁰⁾.

في هذه الأمثلة ذكر السارد كلمة الحرب وهي حدث واحد باعتبار الحرب حدثت مرّة واحدة فقط غير أنه عمد إلى ذكرها عدة مرات من خلال مصطلحاتها الحرب، ولم تكن الواضحة، وهنا يتحقق لنا هذا النوع.

(1) مج من المؤلفين: نظرية السرد، دار الطباعة والنشر، الأردن، د.ط، دت، ص 128.

(2) جبرار جينيت: خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص 131.

(3) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 07.

(4) المصدر نفسه، ص 07.

(5) المصدر نفسه، ص 07.

(6) المصدر نفسه، ص 08.

(7) المصدر نفسه، ص 09.

(8) المصدر نفسه، ص 11.

(9) المصدر نفسه، ص 10.

(10) المصدر نفسه، ص 115.

مثال آخر نجد فيه هذا النوع وهو ما جاء به السارد في معرض حديثه عن سفره إلى وهران وهو ما حدث مرة واحدة لكنه ذكره عدّة مرات حيث جاء في الرواية على النحو الآتي:

- 1- « وصلت إلى وهران صباح السبت متعبا ومنهكا »⁽¹⁾.
 - 2- « وهران كانت مخيّفة وشرسة أكثر من مرة شعرت بهذا الإحساس وأنا أتجول داخل شوارعها المتداخلة، لكنها كانت جميلة (..) »⁽²⁾.
 - 3- « عدت من وهران كالمجنون في شغف لدفن رأسي تحت الأرض »⁽³⁾.
 - 4- « (...) وهران الغادرة التي تسرق الحلم لم أعد أطيعها »⁽⁴⁾.
- من خلال هذه الأمثلة يتضح لنا بأن السارد من خلال الحكّي نفهم بأنه وصل إلى وهران وكان متعبا ثم ذكر إحساسه بوهران، فهنا نجد بأن الحدث مرة واحدة وهو سفره إلى وهران، لكنه تكرر عدة مرات لكن بصيغ مختلفة.

ومثال أخير نجد فيه هذا النوع وهو حب (س) " لنايا " فهو حب واحد لكنه عبر عنه مرات لا متناهية:

1. « لا حبنا ولا الحرب ... »⁽⁵⁾.
2. « كنا نمارس الحب ثم توقفت ... »⁽⁶⁾.
3. « هل تحبني فعلا »⁽⁷⁾.
4. « نعم أنا أحبك »⁽⁸⁾.
5. « لماذا هذا الحب الآن »⁽⁹⁾.

(1) المصدر السابق، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) المصدر نفسه، ص 74.

(4) المصدر نفسه، ص 75.

(5) المصدر نفسه، ص 10.

(6) المصدر نفسه، ص 29.

(7) المصدر نفسه، ص 43.

(8) المصدر نفسه، ص 44.

(9) المصدر نفسه، ص 45.

وما يتراءى لنا من خلال توظيفنا لهذه النماذج أن (س) أحب امرأة وحيدة وهي "ناديا" غير أن كلمة الحب عنده تكررت عدّة مرات من خلال حصولها مرة واحدة، فيفهم أنه عبر عن الحب مرات لا متناهية وهو حدث واحد حصل له في حياته.

5- التواتر الترددي:

وهو أن يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية، ويكون السرد في هذا النوع عدة مرات في القصة ومرة واحدة في السرد، وقد عبر عنه "جيرار جينيت" بالصيغة التالية «ح 1 / ق ن»⁽¹⁾. ولقد جاء هذا النوع بشكل بشكل بارز في رواية (أرخبيل الذباب) حيث نذكر على سبيل المثال:

- صديقي محفوظ زارني ثلاث مرات وفي آخر مرة نصحني بأن أفعل مثل مصطفى وأهاجر»⁽²⁾.

يشير هذا المقطع إلى طول زمن الحكاية حيث أن الراوي لا يستطيع أن ينقله كما هو بل لا بد من اختصار الأحداث مع التصريح عن هذا التكرار المستمر بقرينة تدل على ذلك من خلال لفظة (ثلاث مرات). كنموذج آخر نذكر: « أكثر من سبع سنوات كان كل شيء يحيل على عيشة مطلقة في الواقع، الزمن ليس له معنى فقط لحظات معينة هي التي كانت تجعل منه مرعبا ومثيرا للهزيمة»⁽³⁾.

حيث أن حدث الظروف وتغيرها في الواقع طويل إلى أن الراوي قام باختصارها في مدة (سبع سنوات) ولمح إليها فقط بكلمة لحظات معينة، ونظرا لتجنب التكرار داخل السرد عمد لذكر هذا الحدث المتواتر مرة واحدة على الرغم من أنه طويل ومكرر.

مثال ثالث نجد فيه التقنية « أكثر من مرة جابجت ضعفي وتخاذلي»⁽⁴⁾. هذا الحدث تكرر أكثر من مرة مرة لكن الراوي نقله مرة واحدة لعدم إيقاع القارئ في الملل والضجر من كثرة التكرار، فقد لجأ على حصر الحدث في فقرة قصيرة يوضح ذلك مدى تكرار الفعل في الرواية ولتجنب هذا الأخير أي تكرار عمد إلى الإشارة إليه بجملة أكثر من مرة.

(1) جيرار جينيت: خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص 131.

(2) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 86.

(3) المصدر نفسه، ص 107.

(4) المصدر نفسه، ص 111.

مثال أخير حول هذا النوع جاء في « استأجرت شقة وبعد ثلاثة أشهر فقط اشترت دكان صغير وقررت أن أبيع فيه الكتب وبدأت مغامرتي الحقيقية التي كنت أحرس على إنجازها بكل الأشكال وبكافة الصور»⁽¹⁾. من خلال هذا الحكيم يتضح لنا بأن الراوي قام بالابتعاد عن ذكر كل التفاصيل من خلال محاولة إنجاز مغامرته التي حرص عليها بشتى الطرق فعمد إلى التلميح لها بعبارة (بعد ثلاثة أشهر أي أنه تكررت عنده محاولة إنجاز مشروعه مرات عدة إلا أنه ذكرها مرة واحدة، لتفادي التكرار.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 123.

ثانيا: بنية المكان:

1- المفهوم وإشكالية تعدد المصطلح (الفضاء، المكان، الحيز):

أ - الدلالة المعجمية لمصطلح الفضاء:

جاء في (لسان العرب) "لابن منظور" « فَضًا: الفضاءُ المكانُ الواسعُ من الأرضِ و الفعلُ فَضًا، يَفْضُو فَضُوا فهو فَاضٌ، وقد فَضًا المكانَ وَأَفْضَى إذا اتسعَ وَأَفْضَى فلانٌ إلى فلانٍ أي وصل إليه وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وَحَيَّزِهِ ». (1)

أما في (أساس البلاغة) "للزمخشري" نجد « فَضُو: أَفْضَيْتُ إليه شعوري، وَأَفْضَى الساجد بيده إلى الأرض إذا مسها بباطن كفه وَأَفْضَيْتُ بفلان، خرجت به إلى الفضاء نحو أَصْحَوْتُ من فَضًا المكانَ يَفْضُو فَضُوا إذا اتسع فهو فَاضٌ أو أَفْضَيْتُهُ أنا: وَسَعْتُهُ وجعلته فَضَاءً ». (2) ويدل أيضا على الاتساع والصحوة.

وإذا ما انتقلنا إلى "معجم الوسيط" نجد « الْفَضَاءُ: فَضًا، المكانُ فَضَاءً وَفَضُوا: اتسع وخلا والشجر بالمكان فَضُوا أي كثر أَفْضَى المكانَ فَضًا، وفلان خرج إلى الْفَضَاءِ (...) والمكان وسعه وأحلاه ». (3) معناه يدل على الاتساع والإحلاء.

ولعلنا إذا ما تأملنا فيما ورد في هذه النصوص المقتبسة من المعاجم اللغوية يظهر لنا بأنها تشترك في دلالة الاتساع الذي تنبثق منه الدلالة على المساحة المفتوحة (الفضاء).

ب- الدلالة الاصطلاحية لمصطلح الفضاء:

للفضاء مصطلحات متعددة من بينها تعريف "أحمد مرشد" بقوله « هو مجموع الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي، والتي يطلق عليه اسم فضاء الرواية ». (4) ومعنى ذلك أن الفضاء يعبر عن المادة الجوهرية للكتابة الروائية باعتباره الإطار الذي تنتظم فيه الأحداث بصفته عنصرا متحكما فيها.

كما نجد أيضا تعريف "حميد لحميداني" « أن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص 157.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، ص 621.

(3) مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 693-694.

(4) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص 130.

في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، أنه العالم الواسع الذي شمل مجموع الأحداث الروائية «⁽¹⁾. وما نستشفه من خلال هذا التحديد المفهوماتي أن الفضاء أعم و أوسع من المكان، فهذا الأخير يمثل الجزء، والفضاء يمثل الكل، إذ أن مفهوم المكان في النص الأدبي ينحصر في مكان مفرد بينما الفضاء يدل على مجموع الأمكنة كلها لذلك توصف بالشمول والاتساع.

ويعتبره البعض « محايثا لعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومعيار لقياس الوعي والعلائق والترايبات الوجودية والإجتماعية والثقافية »⁽²⁾. أي قد يحتوي كل الكائنات والأشياء والأفعال في قياسه لمدى تواسح هذه العناصر فيما بينها مما يخلق نظاما معيناً يجعله مرادفاً لمعنى العالم الفسيح .

كما يعرفه "حسن نجمي" أيضا « أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردى، أنه لا يغيب مطلقا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي »⁽³⁾. حيث يمثل الفضاء الخط الأساسي الذي تسير عليه الرواية والمنظم لجميع عناصرها، فهو حاضر في كل شيء والقارئ مدرك له.

ويرى " جبرار جنيت " بأن الفضاء « يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدعى تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية »⁽⁴⁾. وفي ظل هذا السياق يتراءى لنا بأن كل ما يدخل في تشكيل النص يمكن أن يساهم في تكوينه وتمثيل الفضاء الروائي فيصبح وكأنه تصوير لما هو خارج النص وبخاصة إذا تم التسليم بأن « الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لمبدأ المكان نفسه »⁽⁵⁾.

وهنا يتضح لنا وجود مزاجية بين المكان والفضاء واعتبار الفضاء يتشكل من خلال اللغة، يخلقه المؤلف عن طريق الكتابة ليشكل منه موضوعا لفكره وأرضية تجري وتنطلق منها الأحداث.

(1) حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، ص 63.

(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص 32.

(3) المرجع نفسه، ص 32.

(4) جبرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، د ط ، 2002، ص 20.

(5) حسن بجاوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 27.

أ - الدلالة المعجمية لمصطلح المكان:

جاء في (لسان العرب) " لابن منظور " مفهوم المكان حاملا معنى « المؤضع والجمع أمكنة وأماكن، قال ثعلب: يبطل أن يَكُونَنَّ مَكَانًا، لأن العرب تقول، كُنَّ مَكَانَكَ وَقُمَّ مَكَانَكَ، قد دل هذا على أنه مصدر مِنْ كَانََ أو موضع منه »⁽¹⁾. ويقصد به الموضع الذي يحتل مساحة معينة تشتغل في وضع الأشياء.

أما في " أساس البلاغة " وردت الكلمة تحت مادة « كَوَّنَ: كانت الكائنة والكوائن، وكَوَّنَ الله العالم، أحدثه فتكون، وتقول أفقرت الديار كأن لم يَكُنْهَا أحد أي لم يَكُنْ بها »⁽²⁾. وهذا يدل على كَوَّنَ الله تعالى والخلاء.

كما نجد هذا المصطلح أيضا قد ورد في (المعجم الوسيط) بمعنى «المنزلة، ويقال هو رفيع المكانة أي الموضع، ج أمكنة ». ⁽³⁾ ويعني أيضا الموضع.

ب- الدلالة الإصطلاحية لمصطلح المكان:

إذا ما حاولنا تحديد مفهوم مصطلح المكان تحديدا اصطلاحيا فإننا نجد يتصل بمكان الرواية غير الدال على المكان الطبيعي، فالنص « يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة ». ⁽⁴⁾

فالمكان الروائي إذا ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه لأنه تخيلي غير واقعي يتشكل عن طريق اللغة الروائية.

وقد أشار "غاستون باشلار" إلى أن « المكان الذي عاشه الأديب كتجربة، والمكان لا يعاش على شكل صور فحسب، بل يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الفعل » ⁽⁵⁾. فالمكان الروائي يعبر عن مقاصد المؤلف وعن تجربة عاشها في ذلك المكان وتأثره به، فيتحول المكان الحقيقي إلى فضاء روائي جرت فيه الأحداث، وهو يؤثر ويتأثر بالعناصر الأخرى.

⁽¹⁾ ابن منظور: لسان العرب، ص 113.

⁽²⁾ الزمخشري: أساس البلاغة، ص 724.

⁽³⁾ معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 806.

⁽⁴⁾ سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 75.

⁽⁵⁾ غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط5، 2000، ص 21.

ووفق هذا التصور نلاحظ بأن المكان الذي تعيش فيه الشخصية « قد يشير إحساسا بالمواطنة وإحساسا أخرى بالملكية حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه »⁽¹⁾. فالروائي يحمل المكان كثير من المعاني التي تحدد مدى الارتباط به من خلال ما يجري فيه من أحداث وما تشعر به الشخصية اتجاهه من خلال ما يجري فيه من أحداث وما تشعر به الشخصية اتجاهه من خلال عيشها فيه، فالمكان إذن سواء كان واقعا أم خياليا « يبدو مرتبطا بل مندجما بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث وبجريان الزمن »⁽²⁾. حيث نجد المكان على علاقة وثيقة بالشخصيات والحدث والزمن، ذلك لأنه يمثل الأرضية التي تتحرك وتقع فيها تلك العناصر. وعلاوة على ذلك نجد أن مصطلح المكان يوصي بالأمكنة « التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة... ومقتضيات السرد »⁽³⁾.

والمكان متعدد في الرواية تبعا لتعدد وتطور الأحداث، إذ لا يمكن التحدث عن مكان واحد بل وإن كان كذلك فإنه يتنوع بتنوع وجوهات النظر وهو « مكان منته وغير مستمر ولا متجانس، وهو يعيش على محدوديته كما أنه فضاء مليء بالحواسز والثغرات »⁽⁴⁾. وفي ظل ما سبق ذكره نشير إلى أن المكان هو موضوع هام في العمل الروائي وعنصر فعال في تحريك أحداثها باعتباره الملتقى المسير لمصير الشخصيات ويعرف « المكان هو النقطة الأساسية لكل الأبعاد التي يجمع بينها الكاتب »⁽⁵⁾.

أ- الدلالة المعجمية لمصطلح الحيز:

جاء في (لسان العرب) " لابن منظور " « حَيَّزَ: الحَوَّزَ والحَيَّزُ، السير الرويد والسوق اللين، وحازَ الإبل يَحْوِزُهَا ويَحْيِزُهَا: سارها في رفق والتَّحْيِزُ: التلوي والتقلب، وَحَيَّزَ الرجل: أراد القيام فأبطأ ذلك عليه، والواو فيهما أعلى، وحيز حيز من زجر المغزى، وَتَحَوَّزَتْ الحية وَتَحَيَّزَتْ أي تلوث »⁽⁶⁾. ودلالته هو التقلب والتحيز إلى جهة معينة وأيضا التلوث.

(1) ياسين النصر: الرواية والمكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010، ص9.

(2) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص16.

(3) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص82.

(4) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص36.

(5) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدا انطونوس، دار عويدات، لبنان، دط، 1971، ص43.

(6) ابن منظور: لسان العرب، ص287.

وفي " المعجم الوسيط " « الحَيِّزُ: كل جمع منظم بعضه إلى بعض و - المكان - من الدار ما أنظم إليها من المرافق والمنافع ويقال هو في حَيِّزِ فلان: في كَنَفِهِ »⁽¹⁾. وهو كل ستر فيه منفعة ومنه فلان في حيز فلان بمعنى في كنفه في ضمنه.

ب- الدلالة الإصطلاحية لمصطلح الحيز:

توسع مفهومه عند بعض النقاد فيقال: « إذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية ... ولا يجوز لأي عمل سردي أن يضطرب بمعزل عن الحيز، الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي، حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطاً عضوياً »⁽²⁾. حيث جعل الحيز أوسع من المكان فهو الذي يتنافس الروائيون في مجاله، فلا يخلو أي عمل سردي منه لأنه عنصر أساسي يمكن ربطه بالمكونات الحكائية الأخرى.

وقد يطلق الحيز على « كل فضاء خرافي أو اسطوري أو كل ما نبذ عن المكان المحسوس كالحظوظ والأبعاد والأحجام والأنقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأثمار وما يصور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير »⁽³⁾. أي أن الحيز يطلق على كل ما يحتل مساحة معينة وكل ما يطرأ على الأشياء من حركة أو تغير، سواء كان ذلك خيالياً أو واقعياً محسوساً.

ويؤكد " مراد عبد الرحمان مبروك " على أنه يعني بالحيز: « التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي سواء كانت هذه التضاريس حقيقية أو مجازية سواء كانت واقعية أو فنية وتتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي »⁽⁴⁾. فيقصد جميع الأماكن الواردة في النص الروائي ولا شيء غير ذلك ذلك أي الأماكن المحدودة بحدود معينة.

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 206.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 125.

(3) عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، ص 245.

(4) مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 68.

2- استراتيجية بناء المكان في الرواية:

المكان	صفحة وروده في المدونة	دوره وأهميته في الرواية
العاصمة	(15-79-80- 107-99- 140)	- إن الرواية تضعنا في أحضان العاصمة إذ انطلقت الأحداث من قلب هذه المدينة التي تشهد الضياع والتشتت والأزمات، وشهدت انقسامات وانهايارات فضيعة جراء ما تعانیه من ظروف العشرية السوداء، وقد عرفت بأنها مدينة مليئة بمنشآت ومباني فارغة توالي على رحبتها الحكام العاملون والضباط الخونة ورجال السياسة من الجانب الفرنسي، فأصبح سكانها يتحركون في الشوارع غرباء إذ ما التقوا ففي ذهن كل واحد منهم آلاف التصورات عن الآخر، فسيطر القلق العميق والحيرة التي ولدت الفراغ الروحي وحب الذات والاتجاه نحو العنف فسيطر التشاؤم بالرغم من أنها مثل النجمة تضيء في السماء مع رجالها الذين كانوا ضحايا وأبطال ونسائها اللواتي يشبهن الجنيات يبحثن عن الطيبة والاستقرار، وقد وردت في روايتنا لأنها مركز انطلاق الأحداث وباعتبارها مركز الظروف والمشاكل فقد وردت هذه الكلمة أو بالأحرى هذا المكان في الرواية في عدة صفحات.
وهران	(71-74-113- 140)	- تلك المدينة التي سافر إليها السارد باحثا عن سر مخفي وراء شخصية من شخصيات الرواية، حيث نزل في فندق من فنادقها باعتبارها مدينة مشهورة بأحيائها الكثيرة وشوارعها الضخمة وكذا أناسها الكثيرون المختلفون في صدقهم وإحساسهم وفي دهشتهم وكذا خوفهم وطبائعهم والظروف التي يعيشونها، فقد سافر إليها لاجئا إلى أحد يساعده عن معرفة ما يشغل باله من شكوك ورغم ما حصل له إلا أنه عرف كل ما ذهب للبحث عنه وعاد منها خائبا، وتعد هذه المدينة هي الثانية من حيث مجرى الأحداث وقد وردت في الرواية في عدة صفحات أيضا.

<p>- باعتبارها تشكل المساحة الأكبر في وطننا العربي وهي تمتاز بذلك الخلاء الواسع العجيب الخالي من معظم مظاهر الحياة النباتية والحيوانية، وبالإضافة إلى ندرة المياه وارتفاع درجة الحرارة ولا ننسى بأنها فضاء بكتبان رملية وواحات وسماء وأفق بألوان قوس قزح وخيول وعيون ماء، والإنسان يجد نفسه في الصحراء لتأكيد الذات إزاء المحيط الواسع المتناهي، ورغم كثرة المدن تبقى الصحراء مليئة بالقيم التشكيلية والفنية التي دخلت الحضارة الحديثة وقد ذكرها السارد في الرواية لتأكيد ذاته ونسيان بعض المشاكل والظروف التي عاشها.</p>	<p>(143-40)</p>	<p>الصحراء</p>
<p>- وهي فضاء آخر من فضاءات الرواية، وهي الحفرة التي تحتوي الجسد بعد فنائه لتعني نهاية الحياة بالنسبة للكائن الحي وانتقاله إلى عالم آخر. فهي المكان الشاهد على وجود الإنسان في الكون، إنها الثبات في مواجهة حركة الزمن، ومعنى هذه الكلمة في الرواية أي الذهاب إلى المقبرة جزء أساسي من شعور الإنسان باستمرار الحياة فهي تحمل كل دلالات الحزن والخوف؛ حزن على مفارقة الأحباب الذين فقدوا الواحد تلو الآخر، مما يوحي بالموت المتكرر، فهي تتخذ بعد فكري ونفسي يحفل بدلالات مختلفة تتوحد في سياق أساسي يعكس مدى حضور الماضي في نفوس السكان وعلاقتهم ببيئتهم، وهي بذلك فضاء استحضار الأحبة والبكاء على فراقهم والرجوع إلى الأصل والامتزاج بالمكان والذوبان فيه.</p>	<p>(88-82-14)</p>	<p>المقبرة</p>
<p>- وهو مكان مفتوح لمختلف الأشخاص يجدون فيه الراحة والطمأنينة التي تبعث في النفس حالة من الانشراح بسبب رماله الممزوجة بمياه البحر والصخور، حيث يأتي إليه أغلب السياح لقضاء العطل الصيفية.</p>	<p>(101-40)</p>	<p>الشاطئ الرملية الصخري</p>
<p>- باعتبار الجامعة مكان لتجمع الطلبة الذين كانوا حاملين بتغيير الواقع السياسي، فهي بمثابة مكان يفرغون فيه هواجسهم المسيطرة عليهم وآلامهم</p>	<p>(42)</p>	<p>حديقة الجامعة</p>

<p>دون خوف، وباعتبار الجامعة مكان لنشر الوعي والثقافة ونشر الحماس من طرف الطلبة عند اللقاءات وخاصة في الحديقة فهي مكان تجمعهم وهي بالنسبة للبطل في روايتنا مكان اللقاء مع "ناديا".</p>		
<p>- وقد وردت في هذه الرواية بكثرة نظرا لرمزها للفساد والانحراف وغياب القيم الأخلاقية، ونلاحظ في روايتنا بأن أغلب الشخصيات كانوا يذهبون إليها للنسيان أو المحاولة على الأقل. إن حديث الروائي عنها لم يكن عبثا وإنما تحدث عنها ليبين قمة الفساد الأخلاقي الذي وصلت إليه المدينة باعتبارها المكان الأساس لمجرى الأحداث.</p>	(107-13)	الحانة
<p>- وهو فضاء لهدم الذات وسحقها وتعليمها الجريمة، وهو مكان الإقامة الجبرية في شروط عقابية صارمة تجعل النزيل بها يتحول من العالم الخارجي إلى الذاتي، وتحول قيمه وعاداته إلى أمور لا معنى لها، ففيه تبدأ سلسلة العذابات التي لا تنتهي إلا بالإفراج عن السجين وأحيانا تظل الآثار ملازمة له لمدة طويلة باعتباره هو الوحيد الذي يعرف هذه المعاناة.</p>	(124-21)	السجن
<p>- نجده من الأماكن المغلقة حيث يستقر فيه الإنسان، فهو مخصص للإقامة مثل البيت إلا أن إقامته غير دائمة ذلك لأنه مخصص لقضاء المصالح أو قضاء العطل وغيرها، فهو كأى مكان للإقامة يمنح الراحة والطمأنينة من خلال قيام عماله بخدمة الزائر خاصة عند توفير الغرفة الملائمة لممارسة الشخصية أفعالها الخاصة، كما يعد ملتقى الأجناس والثقافات، تتضارب فيه المصالح وتختلف الاتجاهات، وقد ورد في الرواية كمكان لإقامة البطل لبعض الوقت.</p>	-68-59-58) (80-72-69	الفندق

<p>- باعتبار المكتبة مكان للقراءة والمطالعة، وهي رمز إلى الثقافة والتعليم وتبادل المعلومات بين القراء، فهي أيضا فضاء للالتقاء بأصحاب العقول الراقية من الكتاب والروائيين والقراء، ففيها نجد معظم الكتب المساعدة على القيام بأي بحث أو أي معلومة.</p>	<p>(29-52)</p>	<p>مكتبة باب الواد</p>
<p>- باعتبارها مكونة من بيوت عدّة، وباعتبار البيوت بمثابة الأساس الذي ينتمي إليه الإنسان وينمي الشخصية وتحتوي مشاعره وأحلامه وطموحاته وأفكاره منذ الصغر غالقا بابه بما فيه من أسرار ومشاعره وقد عرفه أو أشار إليه غاستون في قوله « البيت يشكل مجموع من الصور التي تعطي الإنسانية أوهام التوازن»⁽¹⁾، فهو ملجأ الإنسان كمكان للراحة والحماية، حيث يقيه من حر الصيف وبرد الشتاء وكل ما يواجهه من أخطار في الخارج، فهو يحقق ذاته من خلاله.</p>	<p>(40-59-68-80)</p>	<p>العمارة</p>
<p>- في الفضاء المكاني الذي يلامس الإنسان ذاته في أدق تفاصيلها وحقائقها، فهي تمثل الكيان الأول والأخير الذي يلازم الإنسان ذاته، فهي مبعث الروح، والغرفة هي الرحم الأول للإنسان، يجد فيها الاستقرار والسكينة والذكريات الشخصية الفردية.</p>	<p>(40-46-62-68-80-85)</p>	<p>الغرفة</p>
<p>- هو مكان يتميز بالانفتاح وممارسة مختلف النشاطات والفسحة وكثيرا ما يقصده الزوار بهدف الترويح عن النفس، وهو رمز للتحرر والإنعتاق من الهموم والأحزان، ويتميز بأجوائه الجميلة يلقي الإنسان فيه راحته التامة كما يشعره بالطمأنينة والأجواء السعيدة والأنس، فهو يستضيف شتى الزوار سواء للفرجة أو أعمال رياضية أو غيرها.</p>	<p>(48)</p>	<p>نادي القمر الأحمر</p>

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص36

<p>- فالمقهى مكان لتجمع الكتاب والشعراء يتذكرون ويتسامرون، وقد يكون مكان لتجمع العاطلين عن العمل لنفث همومهم فيه، فالمقهى ملتقى الولاءات الفكرية ومنطلق لها، كذلك إنها فضاء مفتوح يتأسس محور تواصل بين السكان والوسيلة الوحيدة لتلقي الأخبار والإطلاع على المستجدات، إلى جانب هذا يتخذ طابعا متميزا يجعله بمثابة نقطة اللقاء والميلاد الوحيد للشخصيات الرواية.</p>	(136)	مقهى الحصان البرونزي
<p>- مكان للشرب يذهب إليه غالبية الناس الذين يشعرون بالقلق أو غيره لكي يشربوا حتى الثمالة وينسوا قليلا مشاكلهم، وهو ملجأ أغلب الفاقدين للحياة لا سبيل لهم سوى الشرب والسكر والعيش الحر كما يعتقدون، لتحقيق متعة داخلية سرعان ما تنتهي.</p>	(122-120-60)	بار باريس
<p>- وهي مكان مفتوح للطلبة فقط، رمز للعلم والثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، مكمل الطالب فيها دراسته بعد أن ينتهي من مرحلتين من الدراسة لينتقل بعدها إلى المرحلة الأخيرة من مساره الدراسي وهي الجامعة منتهيا الدراسات العليا بعد مسيرة من العطاء الدراسي. كما تعبر عن حضارة وتقدم الأمم من خلال ما يقوم به الطلبة، ومن خلال إكمال ونيل شهادة البكالوريا.</p>	(54)	ثانوية المقراني

3 - أنواع الأماكن وبنيتها:

إن المكان في الرواية له دور كبير في النص الروائي إذ أنه لا يظهر في الرواية ظهورا عشوائيا وإنما يتم اختياره بعناية.

اتخذت رواية (أرخبيل الذباب) بعض الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، والمكان « يمكن أن يكون غرفة أو بيت أو مدرسة ... وقد تصاحب وصف الكاتب له مشاعر بالنسبة للأشخاص ليكون لدى الشخصية مكان

أليف يشبه المنزل الذي يقضي فيه الإنسان طفولته فيتوق إلى العودة إليه... وقد يكون هذا المكان أيضا فضاء لا يمكن إغلاقه كالشارع والصحراء والمدينة أو متنقل كالسفينة «⁽¹⁾.

والمكان كما عرفنا سابقا عنصر أساسي من العناصر المكونة للعمل السردى « إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح وطبيعي أن أي حدث لا يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين «⁽²⁾.

أي أن المكان له نفس الدور الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح وأن أي حدث لا يحدث إلا ضمن إطار مكاني معين ومن خلال كل هذا سنحاول رسم البنية المكانية في رواية " أرخبيل الذباب " عن طريق حصر الأمكنة التي جرت فيها الأحداث.

أ- الأماكن المفتوحة في الرواية:

اتخذت رواية " أرخبيل الذباب " بعض الأماكن مفتوحة على الطبيعة، مما يسمح هذا المكان للفرد « بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون قيد أو شرط، مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي. أي ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة والعدوانية «⁽³⁾.

ويسمح أيضا المكان المفتوح بالاتصال المباشر مع الآخرين، وقد كان بطل رواية " أرخبيل الذباب " ينتقل من مكان لآخر في الرواية والمكان المفتوح كذلك هو « حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق «⁽⁴⁾.

وقد تخضع الأماكن لاختلافات في شكلها الهندسي تفرضها طبيعة تكوينها، مما يجعلها متنوعة من رواية لأخرى وفي الرواية الواحدة أيضا. والأماكن المفتوحة التي كان لها حضور في الرواية يمكن حصرها فيما يلي:

⁽¹⁾ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، د.ط، 2003م، ص 185.

⁽²⁾ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 65.

⁽³⁾ فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009، ص 80.

⁽⁴⁾ أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009م، ص 51.

العاصمة:

تمثل مدينة العاصمة الفضاء الواسع، وهي تشغل حيزا مجرى أحداث الرواية والراوي هو هنا ذكر الإسم الحقيقي للمدينة وهي العاصمة، وهي ذلك الفضاء الذي انتقلت إليه هواجس الأبطال من خوف وضياع وتيه، «كانت مدينة العاصمة مثل لوحة رسمها فنان وانتحر ... لم يلتفت إليها على الإطلاق لم يحاول حتى التكهّن على أي صورة ستكون ... مجرد لوحة ...»⁽¹⁾. وفي أول تقاطع معها يسقط البطل على العاصمة كل أحاسيسه وكأنما هي الآثمة مع أنها جماد في الواقع «العاصمة هوائها ملوث وحبها دافئ»⁽²⁾.

لأن أبطال الرواية تماهت روحهم بالفضاء العاصمي، أصبحت تصرخ أوجاعهم وآلامهم «العاصمة ... الصخب المفعم بالجري، الحلم الذي يسكن الأسوار والمباني والحكايات، كوشم يحكي الأسطورة ويفجر الغوايات القديمة التي تضيع للإنسان معناه في غربته، غربته في منفاه ... في خلاصة الزمن الذي لا نقبض عليه، العاصمة تغازل جروحها القديمة وتمضي»⁽³⁾. إذن هي صورة المدينة الإنسان الذي أذنت كما أذنب هو.

«العاصمة تنام باكرا، صار الجميع متأكد من الساعة التي يهبون فيها إلى بيوتهم وحتى في الحانات التي تتظاهر بتحدي الخوف فإن هناك ساعة محددة يتوقف عندها أفق السكر ...»⁽⁴⁾. فالإنسان حينما يشعر بلا جدوى لحياته يصبح لا يهتم إذ ما داهمه خطر الموت.

وهران:

وتعد مدينة وهران أيضا من بين أكبر مدن الجزائر والتي دارت بعض أحداث الرواية فيها والتي شهدت الوضع المأساوي الذي حدث لأبطال الرواية وكذلك لمدن الجزائر الأخرى.

«وصلت إلى وهران صباح السبت متعبا ومنهكا، كانت حرارة الشمس تمنح الجو رتابة مملة»⁽⁵⁾. منذ البدء في سرد الأحداث التي جرت في وهران تبدوا في حالة ليست أفضل من العاصمة.

«وهران كانت مخيفة وشرسة أكثر من مرة شعرت بهذا الإحساس وأنا أتجول داخل شوارعها المتداخلة لكنها كانت جميلة وفي قلب جمالها يسكن نداء مخيف للذة والاندفاع الأعمى نحو ممارسة الحياة بكل شهوانية

(1) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 27.

(2) المصدر نفسه، ص 16.

(3) المصدر نفسه، ص 15، 16.

(4) المصدر نفسه، ص 107.

(5) المصدر نفسه، ص 58.

والتقاط حرارة الزمن الوهراني الذي عرف كل أنواع الانتهاكات والأحلام الكبيرة ... «⁽¹⁾. ومن خلال تحدث الراوي عن مدينة وهران يتبين لنا أنها تبدوا وحشا إذا ما زارها ستنتفض عليه.

فالمدينة إذن أصبحت « نظام متكامل ونسيج محكم من قيم الشر والانحطاط وبؤرة لاستلاب الإنسان وتغريبه عن إنسانيته ووعيه لذاته »⁽²⁾. فضلا على أن تشوه في القيم كان سببا في اختلاف الأفكار التي تولدت عنها صراعات أدت إلى انتشار مظاهر العنف.

الصحراء:

تعد الصحراء من الأماكن الواسعة كما أنها تشكل المساحة الأكبر في وطننا العربي إلا أنها مهمشة، وكان الإنسان العربي يجد نفسه في الصحراء لثرائها إلا أنها أصبحت مكان مهمش عندما بنيت المدن والإنسان هاجر منها. « وبالنسبة لي كانت رحلتي إلى الصحراء ... هي آخر أسفاري إلى مكان يتجرد فيه الإنسان إلا من علاقته بالذاكرة والطبيعة والموت ... »⁽³⁾. هنا نجد "محمود البراني" قد سافر إلى الصحراء هروبا من واقعه إلى مكان يتجرد فيه الإنسان من ماضيه المؤلم والمآسي الذي عاشها.

المقبرة:

تعد المقبرة هي الحفرة التي تحتوي الجسد بعد فناءه لتعني نهاية الحياة بالنسبة للكائن الحي وانتقاله إلى عالم آخر « لا ضوء لا حرس .. لا تلفزيون .. لا حركة .. كانت المقبرة في غاية الجمال. في غاية الكآبة، لم أكن أدري أبدا أن ثمة مقابر يمكنها أن تدفعني إلى مثل هذا الإحساس العميق بجمالها الفائق »⁽⁴⁾. فالراوي هنا يرى بأن المقبرة هي المكان الأفضل والأجمل في حالة مثل حالته اليائسة والكئيبة.

يقول أيضا (س) « وأنا أتذكر كل يوم عندما انتحر عزيز الصافي كيف صارت لي علاقة خاصة مع المقبرة كيف صرت أتلاقى مع الموتى باستمرار »⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 68.

⁽²⁾ عالية محمود صالح: البناء السردية في روايات إلياس خوري، ص 104.

⁽³⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 143.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 14.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 82.

البحر:

لقد تعامل الإنسان مع البحر اقتصاديا واجتماعيا « كونه يعد مصدرا للرزق إضافة إلى تخفيفه من معاناة الإنسان بما يمثله له من راحة وطمأنينة، مما جعله عنصرا فعالا وحاضرا في السرد الروائي »⁽¹⁾. وفي رواية " أرخبيل الذباب " نجد أن البحر كان حاضرا كبنية مكانية وكل ما ورد فيها جاء كالأتي: « رائحة البحر تصلني من بعيد »⁽²⁾. والبحر كمكان مفتوح فهو يعبر عن كل ما هو جميل يعبر عن العادة والهدوء والحرية حيث الهروب من قيود المشاغل اليومية.

الشاطئ الرملي الصخري:

يمثل الشاطئ المكان الذي يلجأ إليه الإنسان للشعور بالراحة والهدوء والهروب من المشاكل ونجد الشاطئ ورد في الرواية في قول الراوي « عادة ما كان سمير يفضل الذهاب إلى شاطئ بالقرب من بيوت قصديرية يسكنها سكارى ومزطولون ومتشردون من أنحاء البلاد ... بقيت أبحث حيث كل أنحاء الشاطئ الرملي والصخري ... لم يكن هناك أي أمل »⁽³⁾. ومن خلال هذا نفهم بأن "سمير" يعد هو أيضا من بين هؤلاء المزطولون والمتشردون وهو يذهب إلى هذا المكان هروبا من المشاكل.

الحديقة:

لقد حضرت لفظة الحديقة في الرواية " أرخبيل الذباب " لكن في سطر واحد جاءت على لسان الراوي البطل حينما كان ذاهب إلى حديقة الجامعة للالتقاء بـ "ناديا" فقال: « وخمنت أنها قد تجلس في الحديقة الصنوبرية لتقرأ أحد كتبها وبالفعل كانت جالسة لوحدها »⁽⁴⁾.

فهنا هذا المكان يعبر عن حياة يملؤها جو من السعادة والفرح والراحة رغم الوضع المتأزم، إلا أنه اغتنم فرصة اللقاء "بناديا" ليعيش لحظات الحب والسعادة معها بعيدا عن الصراع اليومي. فكان هذا المكان سببا في لم تشمل العشق والحب والسعادة.

(1) فهد حسن: المكان في الرواية البحرينية، ص 145.

(2) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص 40.

(4) المصدر نفسه، ص 42.

الجامعة:

هي عبارة عن مكان مفتوح وهي رمز للعلم والثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، كما أنها تعبر عن الحضارة وتقدم الأمم من خلال الأبحاث التي تقوم فيها.

وفي الرواية كانت الجامعة مكان التقاء البطل (س) بحبيته "ناديا" ونجد ذلك: « كنت أعلم أنها حتما ستذهب إلى الجامعة »⁽¹⁾. فالبطل ذهب إلى الجامعة من أجل الالتقاء بحبيته "ناديا"، كما وردت لفظة الجامعة أيضا في قوله وهو يتذكر « تلاقيت مع طفولتي بالجامعة وسرنا في طريق واحد لكن أحلام طفولتي ظلت عنيقة وأحلامي ظلت غريبة »⁽²⁾. فالراوي هنا يتذكر مرحلة طفولته.

ب- الأماكن المغلقة في الرواية:

الفضاء المغلق هو الفضاء الضمني المجرد، الذي تحده أبعاد هندسية وليس له أية قوة تعبيرية، أو بعد تأويلي « فهو عبارة عن مساحة خالية تتصف بالحدودية بحيث أن الفعل فيه لا يتجاوز الإطار المحدود ويجسد هذا الصنف من الفضاء صورا مكانية متعددة مألوفة مثل: البيت، الغرفة، ... وتتميز هذه الصورة بمميزات أهمها علاقة الألفة والدفء والأمان، وقد تكون مميزات سلبية معارضة »⁽³⁾. ورواية " أرخبيل الذباب " تحتوي عدة أماكن مغلقة وهي:

الحانة:

تعد الحانة من الأماكن المغلقة ولقد وردت هذه اللفظة في الرواية عدة مرات وذلك لتردد البطل إليها ونجد منها في الرواية « الحانة باردة »⁽⁴⁾. فالبطل هنا يجربنا عن حالة الحانة. كما نجد أيضا « صاحب الحانة ينصحني أن أخرج »⁽⁵⁾. فالراوي هنا يجربنا بأن صاحب الحانة ينصحه بالخروج من هذه الحانة الذي أصبح له فيها أكثر من سبعة سنوات.

(1) المصدر السابق، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 105.

(3) عز الدين المناصرة: شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة فصلية، تصدرها الجاحظية، العدد 1، 1990، ص 38.

(4) بشير مفتي، أرخبيل الذباب، ص 07.

(5) المصدر نفسه، ص 09.

وتعد الحانة من أكثر الأماكن التي كان الراوي يلجأ إليها ويجلس فيها وهي عبارة عن مكان يمكن فيه من أجل الشرب والهروب من الليل المظلم والمخيف.

السجن:

من الأمكنة المغلقة « التي تتم فيها سلب حرية الإنسان وهي معروفة بأسوارها، وقضبانها الحديدية المخيفة كما أنها تعتبر رمز للنفي، والعزلة والكبت، وهو أشد الأمكنة ضيقا وسلبا للحرية فهو يتميز بالانغلاق وتحديد حرية الحركة وهو مصدر المرارة والألم التي تتضح مشاعر الشخصيات التي توجد داخله »⁽¹⁾.

ولقد وردت لفظة السجن في الرواية « عندما ماتت أمي من فرط حزنها بسبب فقدان والدي الذي رمي في السجن كالكلب أصبحت أمك أمي »⁽²⁾. فهنا البطل (س) يروي لنا سبب دخول أبوه إلى السجن.

الفندق:

يعد الفندق من الأماكن المغلقة وهو مكان للراحة ومكان يلجأ إليه الإنسان للنوم، « وصلت إلى وهران صباح السبت متعبا ومنهكا، وكانت حرارة الشمس تمنح الجو رتابة مملة استقرت في أول فندق صادفني »⁽³⁾. ويعد الفندق هو المكان الذي استقر فيه البطل (س) عندما سافر إلى وهران للبحث عن "ناديا".

فالفندق هو مكان مخصص للإقامة مثل البيت، إلا أن إقامته غير دائمة ذلك لأنه مخصص لقضاء المصالح. « خرجت مساء من الفندق وأخذت سيارة أجرة »⁽⁴⁾. نجد أيضا لفظة الفندق واردة في الرواية من خلال قول البطل (س) « استيقظت صباحا بالفندق، الغرفة نفسها، أين كنت؟ ... »⁽⁵⁾. فالفندق يعد من الأماكن المغلقة في الرواية.

مكتبة باب الواد:

المكتبة وهي المكان الأكثر حضورا في الرواية وهي مكتبة "محمود البراني"، وهي المكان الذي يلجأ إليه المثقفين والقراء لشراء الكتب للمطالعة ولقد كان البطل (س) يلجأ بكثرة للمكتبة، كما كانت أيضا "ناديا" من

⁽¹⁾ عبد الحميد بورايو: المكان والزمان في الرواية الجزائرية، مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 1392، 1987، ص 65.

⁽²⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 21.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 59.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 60.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 29.

الزبائن الذين كانوا يذهبون إلى المكتبة، وقد وردت اللفظة في « محمود البراني صاحب مكتبة صغيرة بحي باب الواد »⁽¹⁾. فهو هنا يعرفنا بصاحب المكتبة، كما نجد أيضا: « ومرة عندما التقيت بسمير الهادي بمكتبة البراني »⁽²⁾. وأيضا: « تركت محمود في مكتبته وسرت على أثرها »⁽³⁾. « فتحت أبواب المكتبة صباح يوم السبت »⁽⁴⁾. وكل هذه الجمل وردت فيها لفظة المكتبة.

الغرفة:

الغرفة تشغل حيزا مهما في حياة الإنسان إذ يكون مصدر الراحة والأمن والطمأنينة فيلعب دورا كبيرا في الجانب النفسي للإنسان، ولقد جاءت لفظة الغرفة في الرواية على النحو الآتي: « داخل الغرفة المغلقة عليّ أشاهد جثتي تسبح فوق دماء تجرفها إلى أرض أخرى »⁽⁵⁾. فهنا نجد البطل يعيش في حالة من الكوابيس فهو يتصارع مع الكوابيس التي تلاحقه، كما نجد أيضا « الغرفة باردة »⁽⁶⁾. فهو يحس بأن الغرفة باردة على الرغم من أنها غير باردة.

العمارة:

العمارة هي المكان الذي يعيش فيه مجموعة من السكان ولكل شخص مسكنه الخاص في تلك العمارة، كان حضور هذه اللفظة غير بارز في الرواية فنجد مثلا في قوله: « وصلت أخيرا إلى الحي ثم سعدت سلام العمارة (AU25) بسرعة »⁽⁷⁾. هنا كان البطل في حالة ذعر على صديقه سمير فكان مصارع في البحث عليه فصعد سلام العمارة بسرعة للبحث عليه في بيته.

كما نجد أيضا اللفظة في قول (س) « ثم تأكد لي أنها العمارة ذاتها وأن عليّ أن أصعد الطابق الثاني »⁽⁸⁾. فالبطل (س) هنا ذهب إلى عمارة "عيسى" حبيب "ناديا" الأول ليسأله عن مكان "ناديا".

(1) المصدر السابق، ص 29.

(2) المصدر نفسه، ص 30.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

(4) المصدر نفسه، ص 123.

(5) المصدر نفسه، ص 85.

(6) المصدر نفسه، ص 85.

(7) المصدر نفسه، ص 40.

(8) المصدر نفسه، ص 59.

مقهى الحصان البرونزي:

يحضر في الرواية كإطار مكاني غير أن حضوره كان بسيط في الرواية، « ويعد المقهى بيت الألفة العام ». (1)
وقد جاءت لفظة المقهى في الرواية: « يجب أن أكون بساحة الأبيار بمقهى مفترق الطرق » (2). كما وردت أيضا « وطلب مني أن أجلس معا في إحدى المقاهي ». (3)
يخبرنا البراني عن الحالة التي وصل إليها "سمير" وجاء عنده وطلب منه أن يجلس في مقهى وأخبره بأنه يفكر في وضع جيد لحياته.

البار:

من الأمكنة المغلقة، وهو رمز للفساد والانحراف، وغياب القيم الأخلاقية كان له حضور غير بارز في الرواية، ونجد في الرواية « كنت أيامها أعمل بإحدى البارات الباريسية » (4). هنا نجد البطل الثاني وهو "محمود البراني" فهو يخبر عن المكان الذي يعمل فيه في الخارج في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر.
« وعدت إلى البار الباريسي القبيح » (5). ويعد "البراني" هذا المكان مكان حقير ومكان تعيس له.

الثانوية:

تعد الثانوية مكان للعلم والتربية، والثقافة، وفي الرواية كانت الثانوية تمثل المكان الذي يدرس فيه البطل (س) فيقول: « كان طلاب قسم النهائي بثانوية المقراني » (6). وتعد ثانوية المقراني هي المكان الذي كان يدرس فيه البطل (س).

وصف الأماكن في هذه الرواية يضيف عليها سمة الواقعية، فتبدوا الرواية كأنها حقيقة « والتلاعب بصورة المكان في الرواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي

(1) شاعر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص197.

(2) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص60.

(3) المصدر نفسه، ص103.

(4) المصدر نفسه، ص120.

(5) المصدر نفسه، ص122.

(6) المصدر نفسه، ص54.

يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المؤلف كديكور أو كوسيط يُوَظَر الأحداث إنه يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقية ويقتحم حالة السرد نفسه من أغلال الوصف»⁽¹⁾.

ومن هنا يمكن القول أن حقيقة المكان صلة قوية بحياة الإنسان إذ أنه يعتبر من صميم مكونات وجوده بوصفه جزء مهما في عملية تفاعله وتواصله مع الحياة إذ أنه « إحدى العلامات المميزة للكتابة الروائية الجديدة، أية كتابة روائية تريد لنفسها أن تكون جديدة »⁽²⁾.

وفي الأخير يمكن القول أن الفضاء من المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي فهو العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الأولي للنص، إذ لا يمكن للحدث أن يتم في الفراغ بل لا بد من مكان يقع فيه، وقد تجسد هذا المكون بكل أنواعه في الرواية من فضاء مغلق وفضاء مفتوح.

⁽¹⁾ حميد لحمياني: بنية النص السردية، ص 71.

⁽²⁾ حسن نجمي: شعرية الفضاء السردية، ص 60.

ثالثا - بنية الشخصية الروائية:

1- الشخصية بين المفهوم والبناء:

أ- الدلالة المعجمية لمصطلح الشخصية:

جاء في (لسان العرب) "لابن منظور " « شَخَصَ: الشَّخَصُ: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أَشْخَاصٌ وشُخُوصٌ وشِخَاصٌ، والشَّخَصُ سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد. الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص. والشخوص السير من بلد إلى بلد »⁽¹⁾. فلفظ الشخص إذن تطلق على كل ذات وتعني الشكل أو الجسم وإثبات الذات.

كما نجد تعريف آخر في " أساس البلاغة " « شَخَصَ: رأيت أَشْخَاصًا وشُخُوصًا وامرأةً شَخِيصَةً كقولك جسيمة وشَخَصَ من مكانه وأشَخَصْتُهُ ومن المجاز شخص الشيء إذا عينه وأشَخَصَ فلان بفلان إذا اغتابه »⁽²⁾. ويعني الجسم والمكانة.

أما في المعجم الوسيط: « شَخَصَ الشيء شُخُوصًا: ارتفع وبدأ من بعيد، شخص فلان شخاصة ضخم وعظم جسمه فهو شَخِيصٌ وهي شَخِيصَةٌ، الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور وغلب في الإنسان والشخصية: صفات تميز الشخص من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل »⁽³⁾. ومعناه الشخص سواء ذكر أو أنثى وما يتميز به من صفات دون غيره من إرادة وكيان.

ب- الدلالة الاصطلاحية:

يمثل عنصر الشخصية من الناحية الإصطلاحية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصوير رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية »⁽⁴⁾.

ومع هذا تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض. فيقال أن: « كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل

⁽¹⁾ ابن منظور: لسان العرب، ص 493-494.

⁽²⁾ الزمخشري: أساس البلاغة، ص 412.

⁽³⁾ معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 475.

⁽⁴⁾ روجر هينكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار الآداب، لبنان ط1، 1995، ص 231.

يعد جزءا من الوصف «⁽¹⁾ .

فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنها: « الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في تطور الحدث القصصي »⁽²⁾ . وهذا يعني بأن الشخصية هي كائن، كما يمكن أن تكون مجرد شخص متخيل يقوم بدور في العمل القصصي.

كما تعتبر الشخصية أيضا من بين « أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي، الذي يضطلع بمختلف الأفعال »⁽³⁾.

ورغم أهميتها كعنصر حيوي حكائي، إلا أنها ظلت رغم ذلك مقصية من الدرس النقدي، وهذا العنصر قد تم تهميشه من قبل الدراسات النقدية وما يفسر هذا التهميش والإقصاء هو اعتبار الشخصية هي مجرد عنصر ثانوي خاضع للحدث الروائي فقط، وما يدل على هذا القول اعتبار أرسطو بأن الشخصية هي: « مجرد عنصر ثانوي، وخاضع كلياً لمفهوم الفعل »⁽⁴⁾. أي بمعنى الشخصية الروائية خاضعة لمفهوم الحدث.

إلا أن الخضوع لمفهوم الحدث سرعان ما تبدل مع حلول القرن التاسع عشر، « حين بالغ الروائيون في جعل الشخصية تعامل على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، وقامتها وصوتها، ملابسها (...) وآلامها، وسعادتها وشقائها (...) »⁽⁵⁾.

وهذه العناية و الاهتمام في وصف ملامح الشخصية أكد عليها " عبد المالك مرتاض " في قول: « إن العناية الفائقة برسم الشخصية، أو بناءها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والاجتماعية من وجهة، وهيمنة الإيديولوجية السياسية من جهة أخرى »⁽⁶⁾.

وما يبين من خلال القولين السابقين هو أن الشخصية كسرت قيود الخضوع لمبدأ الحدث الروائي وانتهدت بذلك منهجا مغايرا لما كانت عليه حيث اعتبرت على أنها كائن حي يلزم على الروائي وصفه وصفا شاملا يفرض عليه العناية الفائقة بوصف جميع ملامح الشخصية وهذا ما يؤيده " حسن بجراوي " حين يقول بأن: « في القرن

⁽¹⁾ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 115.

⁽²⁾ جميلة قسيمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الانسانية، العدد، 13 جوان 2000، ص 113.

⁽³⁾ سعيد يقطين: قال الروائي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص 87.

⁽⁴⁾ أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص 34.

⁽⁵⁾ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 76.

⁽⁶⁾ المرجع نفسه، ص 76.

التاسع عشر احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن الروائي، أصبح وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت أحداث نفسها مبنية أساسا لامتدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة»⁽¹⁾.
ومن خلال هذا القول نستنتج بأن القرن التاسع عشر هو بحق قرن سمو الشخصية الروائية واستقلالها عن الحدث، وأصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة ملامح الشخصية.
كما يعتبر " عبد المالك مرتاض " بأن: « الشخصية تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازها. وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وإيديولوجية: أي فلسفة من الحياة»⁽²⁾.
والأمر الملاحظ من خلال هذا القول هو الدور البارز الذي يلعبه الكاتب في تقديم الشخصيات، كما هو الحال عليه في الرواية.

كما يرى " أحمد مرشد" في قوله بأن: « الشخصية الروائية يمكن أن تكون مؤشرا دالا على المرحلة الاجتماعية التاريخية التي يعيشها وتعبّر عنها، حيث تكشف عن نظرتها الواعية إلى العالم، وهذه النظرة هي أرقى أشكال الفكر لدى الإنسان وموقف خلاف لديهم في امتلاك الواقع جماليا»⁽³⁾.
ومن خلال هذا القول يمكننا أن نستخلص بأن الشخصية تعد من بين أهم المقاييس التي يعتمد عليها في الكشف عن مقدرة الكاتب أو الروائي ومدى جدارته في كيفية توظيف الشخصيات ضمن التوافق بين الواقع الاجتماعي والمحيط الذي نعيش فيه.

ومن خلال هذه التعاريف التي تطرقنا إليها يتراءى لنا بأن الشخصية كانت قديما مهمشة نوعا ما وكان ينظر إليها على أنها مجرد شخص متخيل يقوم بعمله فقط في النص القصصي، إلا أنها سرعان ما أصبحت بمثابة تقنية وعنصر بارز وهم في العمل السردية.

2- وظائف الشخصية في العمل الروائي:

لكل عمل روائي شخصيات خاصة تبرز طبيعتها وتصرفاتها وتحدد أغراضها في الحياة وطريقة تفكيرها ومعالجتها للقضايا أو أحداث الرواية وأهدافها، وترجم خبايا نفوسها ومكوناتها ، والشخصيات في هذه الرواية

(1) حسن مجراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 208.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 75-76.

(3) أحمد مرشد: البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر الله، ص 33.

هي شخصيات من واقع قاس فرضته العشرية السوداء فكانت معظم الشخصيات وكأنها واقعية تحكي عن واقع معاش حقا أو ما كان يصدم الروائي بشير مفتي الذي وظف هذه الشخصيات وكأنها حقيقية وربما فعلا حقيقية. وقد تنوعت شخصيات هذه الرواية بين رئيسية وثانوية وكذلك شخصيات هامشية أو عابرة أو مهمة كمشاهدة في العمل الروائي لا أكثر ولا أقل وستقوم بتحليل كل شخصية على حدة.

أ- الشخصيات الرئيسية:

هي الشخصيات البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي، وهي الشخصية الفنية التي يوظفها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، والشخصيات التي قامت بهذا الدور في روايتنا هي:

شخصية (س):

وهي أول شخصية تصادفنا في الرواية وهو أحد من المواطنين الجزائريين، ويظهر من أول الرواية إلى آخرها ففي البداية ظهر لنا بصورته المعارضة الثائرة عما يحصل في البلاد من مشاكل واضطرابات أو ما يعرف بالعشرية السوداء وكذلك اضطرابه بسبب حبه لفتاة مجهولة أو بالأحرى غامضة، فكل الأحداث كانت مرتبطة به وتغيرت بتغيير مسار حياته ويتضح لنا من خلال الطريقة التي اتبعها الكاتب في تقديم هذه الشخصية أنها شخصية نامية متطورة بتطور الأحداث وأيضا ما طرأ عليه من أحداث وبالذات عند مقابلته لهذه الفتاة. كما يتضح لنا الواقع الذي يعيش فيه والحالة النفسية المزرية التي يعاني منها جراء قسوة الحياة عليه سوء من ناحية الوطن أو من ناحية حبه، وفي نفس الوقت كانت شخصية (س) مثقفة واعية لما يحدث حوله إلا أنه لا يملك أي حيلة لمعالجتها ويظل رهينة الوضع.

فهذه الشخصية هي المحور الأساسي في الرواية تنكشف للقارئ كلما تقدم في القصة وتُفاجؤه بما نعني به من جانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة وهي متطورة نامية يمتلك شجاعة نادرة وجرأة خطيرة في نقد نفسه وكان يردد بأنه « لا يمكن لنا أن نتقدم إلى الأمام إن لم نمارس هذا النوع من النقد »⁽¹⁾. كما أنه يملك حساسية الفنان المرهفة وملاحظاته الدقيقة وأكثر شفافية وصراحة وكثير الطيبة بحيث لا يمكن أن تصور أنه يقدر على الشعور بالعداوة أو الكراهية لأي أحد سواء أصدقائه أو غيرهم.

⁽¹⁾ بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 129.

ومما نلاحظه من أحداث الرواية أنه تغيرت رؤيته من خلال ما عاناه مع تلك الفتاة التي كانت غامضة معقدة لكنه وقع في حبها مهما حاول معرفة السر المخفي وراءها الذي ظل يقلقه دائما، فقد حاول معرفة ذلك حتى يرتاح قليلا مما شعر به.

وفي الأخير تخنفي هذه الشخصية تاركة وراءها خبر انتحار كما هو مدون في رسالة « بعثت برسالة انتحاري إلى الجميع .. ثم هكذا قررت أن أنهي حياتي بالفعل .. أعرف بأني جبان .. لكن كان القرار حاسما هذه المرة ...

ناديا .. حيثما تكوني .. اعلمي جيدا أن الأمر كان محبط من البداية .. وأن الحرب لم تكن واضحة .. لم تكن أبدا واضحة وحبنا أيضا .. وهذه القصة كذلك «⁽¹⁾.

وهكذا أعلن انتحاره للجميع وهو يردد كلمة لم تكن الحرب واضحة ولكن يبقى التساؤل حقا هل انتحر بالفعل أم مجرد رسالة تركها لأنه يحس بأن حياته مثل الأموات.

ناديا:

هي ثاني شخصية رئيسية تصادفنا في الرواية من خلال سير أحداثها مع مجرى أحداث الشخصية الأولى وهذه الشخصية غامضة ومعقدة من بداية أحداث الرواية وهي الشابة التي أحبها (س) إلا أن حياتها في كل مرة تتعرف على شاب تحبه ويتبادلان الشعور إلى درجة تمارس معه الحب لترحل تاركة وراءها سر مخفيا لا يعلمه أحد وهي ابنة رجل مسؤول في الدولة تزوج أمها غضبا عنها لإخفاء عارها أو كما يسميه والدها لتكون ناديا ليست ابنته الحقيقية فتحولت جراء هذا إلى امرأة غامضة بسبب أفعال والدها غير الحقيقي الذي يبعد كل شخص يحاول التقرب منها لذلك لا تعرف هي الأخرى كلمة العائلة لأنها لا تحس بعائلتها كباقي العائلات « منذ البداية فهمت عبارته "العائلة" أن المقصود منها ليس أنا وأمي .. إنما هم «⁽²⁾. وهكذا كانت ناديا ضحية لعوامل عدّة حولتها إلى إنسانة غامضة أو قاسية نوعا ما فلا بد من أن تقاوم من أجل حبها حتى لا تصبح مثل والدتها إلا أنها كل مرة تتعرف على شاب يجبها ثم تتركه، لتعود بها الأقدام إلى العاصمة أين التقت مع (س) وحدث معه نفس ما حدث لما قبله وقد تعرفت عليه عن طريق محمود البراني من خلال مكتبته وكما معروف عنها بأنها تحب المطالعة وللصدفة أنه أبوها الحقيقي حيث أنه عرفها من اللحظة الأولى لما تحمله من ملامح تشبه والدتها لكنه لم يعترف لها

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص115.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص95.

بالسر وتبقى تزوره حتى أنها أصبحت تحكي له عن أسرارها الخاصة وعن علاقاتها مع والدها ومع الأشخاص الآخرين، أي حياتها بالكامل. وقد كانت ناديا شابة جميلة مع شعرها الأسود الطويل ونحافة جسمها، وأيضا ملامح طفلة حرمت من صغرها من الحنان بسبب والدها وقساوة الظروف التي تعيشها. لينتهي بها المطاف إلى الاختفاء مثل كل مرة وسر اختفاءها لا يزال يثير الشكوك والحكايات « أما ناديا فقصة اختفائها ما تزال تثير حكايات لا يعلم أحد أين الحقيقة فيها من الخيال ... »⁽¹⁾. وهكذا مثل كل مرة تحتفي الشخصية الثانية ولا أحد يعلم مصيرها.

محمود البراني:

وهو بدوره شخصية تعتبر من الشخصيات الرئيسية وهو يظهر من بداية القصة إلى نهايتها، حتى أنه له فصل وحده وهو أحد الساردين في هذه الرواية باعتباره عايش إلى حد كبير (س) و(ناديا)، وكل الأحداث تبين بأنه رجل يحب قراءة الكتب والمطالعة وبأن له القدرة على أن يصبح كاتب مشهور أو هذا ما تصورته سيدة فرنسية « لكن تعجبت من أنها رأت في كاتبها المفضل بل تصورتني عبقريا في طور الاختمار وذات يوم سأكتب أعمالا مذهشة مثلما حدث لينتشيه وكافكا وكل سلبياتي ما هي إلا فلسفة عدمية يفرضها عقل الفلاسفة وتقبلها روحهم العلوية... »⁽²⁾. هذا ما كان يعيشه في إسبانيا، لكن بعد عودته إلى الجزائر فتح مكتبة صغيرة جمع فيها الكتب حتى أصبحت تعج بالزبائن ومن بينهم (س) وأصدقائه.

وقد كان بمثابة الأب الحنون لهم ينصحهم ويرشدهم وهو بدوره تعرف على "ناديا" وعرفها على (س) وهي ابنته الحقيقية من امرأة تعرف عليها لما كان مسافرا لإسبانيا، أين التقى بها وأحبها وهي الأخرى أحبته لتكون ناديا ثمرة حبهما « في ذلك العصر نفسه عندما كنت مهاجرا في إسبانيا وتعرفت على "فاطمة ح" وهي تنتزه بشوارع مدريد المكتظة ووجهها يحمل سمات وطن وكان يريخ تحت استعمار وحشي وعنيف. لم يكن لقاء الفرحة والاستثناس العادي، كانت لحظة هبت في كل مشاعر الحب والصدق والغواية ثم تدرجت متدرجا في معرفة بها حتى صار ما يجمعنا هو الحب نفسه ... »⁽³⁾.

(1) المصدر السابق، ص 143.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، 117 - 118.

ورغم حبهما إلا أن والد "فاطمة ح" اعترض حبهما ومنعه من الاقتراب منها واللقاء بها مجددا عن طريق التهديد بالقتل « القتل هو أهم وسيلة للنيل منك »⁽¹⁾. هذه هي العبارات التي كان يستعملها والد فاطمة مع محمود، ورغم محاولتهما الهرب إلا أن والدهما كان رجل له أيادي في كل مكان تلاحقهما، ليستسلم في النهاية ويعود إلى الجزائر أين فتح مكتبة صغيرة لبيع الكتب وقد أخذ هذه المهنة عن سيدة فرنسية تعرف عليها لما كان مسافرا، وبقي مع مكتبته الصغير يؤانس كل زبون يذهب عنده لأنه شخص لطيف جدا ويرأف بالناس حتى أنه يشعر بأنه والد كل زبون يتيم.

وفي الأخير كانت رحلته إلى الصحراء آخر شيء يفعله « وبالنسبة لي كانت رحلتي إلى الصحراء ... هي آخر أسفاري إلى مكان يتجرد فيه الإنسان إلا من علاقته بالذاكرة والطبيعة والموت .. »⁽²⁾. وهذه آخر كلمات نطق بها أو كتبها البراني.

ب - الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصية الثانوية التي تشارك في نمو الحدث الروائي شأنها شأن الشخصية الرئيسية، لكنها تبقى ثابتة على حالها من بداية الرواية إلى نهايتها، لأنها تساعد فقط الشخصيات الرئيسية. لذلك يمكن أن نطلق عليها اسم الشخصية المساعدة لأنها تنهض بأدوار محدودة ولعل أبرز الشخصيات الثانوية التي نجدتها في روايتنا هي:

سمير الهادي:

وهو شخصية مهمة من الشخصيات الثانوية باعتباره صديق (س) وهو رسام ضعيف الشخصية، مرهف بالإحساس، يحمل حرقه في قلبه منذ بدأ الرسم، فظل يحمل حسرة في قلبه بسبب الظروف التي منعتة من الرسم وإكمال لوحته التي لطالما حلم بها. وقد عاش سنين طويلة يحس بالضعف والخوف وكان دائما يظهر بصورة الرجل الحزين المتحسر يحاول رسم لوحته وإكمالها حتى لو أنه اضطر إلى الرحيل وخاصة عندما وجد الدعم من أصدقائه وخاصة (س) بالسفر إلى الخارج وإتمام لوحته، لأنه لو بقي في هذه البلاد سيكون الهلاك نهايته باعتباره فنان متميز له موهبة شاب متوهج بالذكاء والعبقرية، لأنه كلما حمل فرشاة بيده يظهر كأنه نبي قادر على تحقيق أغرب المعجزات .. « إن بقي يرسم لوحته التي لم تكتمل وكانت لوحته ستكون جميلة ربما أجمل من غرينكا بيكاسو من يدري ما الذي كان يخبأ وراء ألياف مخ ذلك الشاب المتوهج بالذكاء والعبقرية ... لو لم ينهر سмир لما كان هناك

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 118.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 143.

داع لكتابة كل هذا.. آه لو تعلمين أن لحظة ما كان يحمل فرشاة الرسم وينخرط في تلك البداية الغامضة كان يبدو مثل نبي حرر من قمقم قادر على تحقيق أغرب المعجزات «⁽¹⁾.

وقد كان لقاءه مع جميلة هو الذي أفقده نوع من الموهبة أو الثقة في النفس، لأن حبه كان مثل المصيدة بالنسبة لها، وبعدها قرر الاختفاء والهروب عن الأنظار حتى أنهم فكروا لبعض الوقت أنه انتحر « كان موضوع سميير الهادي قد بدأ يشغل بالي لم نعلم أين ذهب؟ وأين يمكننا أن نجده، مجرد التفكير أنه قد انتحر مثل عزيز الصافي كان يثير بداخلي شجوناً لا نهاية لها «⁽²⁾. لكنه رغم تعرضه لكل هذا فقد أكمل لوحته التي اعتبرها سوداوية في حياته ليجدها أصدقاءه مع جثته الهامدة أما هذه اللوحة فبقيت مصدر بحث من طرف الكثير لكن محمود البراني خبأها حتى لا يعثر عنها أحد « لقد خبأتها بالطبع.. لن يحصلوا على أي شيء «⁽³⁾. وهكذا انتهت نهاية سميير الهادي مع لوحته التي ظل يرسمها مدة سبع سنوات بأكملها.

مصطفى:

هو من إحدى الشخصيات المثقفة التي برزت في الرواية إلى جانب أصدقائه لكنه يختلف عنهم لأنه أصبح رهين نفسه لا يستطيع السفر وترك أمه لوحدها، وفي نفس الوقت لا بد من الرحيل لأنه مهتد من طرف جماعة لا يعرفها أحد، وقد اختار العيش في حيرة إما أن يصبح محامياً لتلبية حلم والده لكنه يفضل أن يصبح كاتباً لأنه حلمه من الصغر.

وتعد هذه الشخصية من الشخصيات الخيرية التي طلتها أيادي سوء، لأنه كان يعيش مع أمه في جو من الهدوء والطمأنينة لينتهي به المطاف ملاحقاً ومنعه من التعبير عما يحس به ويحس به أفراد وطنه بالكتابة، فقد نصحه صديقه (س) بالسفر خارجاً وتفرغ مكبوتاته والتعبير عما يعيشه الوطن في الخارج لأنه أفضل للكلام بحرية « ستخرج حتما ... ستذهب من هنا وأمك في عيني .. وهناك ستكتب هناك يوجد من يسمع ويفهم وعليك أن تقول الحقيقة وأن لا تصمت لأن الصمت جريمة نكراء «⁽⁴⁾. وما يجعله يتردد في السفر هو أمه بالرغم من أن (س) يعتبرها مثل والدته وأنه سيتكفل بها.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 100، 101.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 52.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 142.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 38.

وقد عاش فترة حب أو كما يدّعيه هو مع فتاة وللصدفة نفس الفتاة التي أحبها صديقه سمير لكنها استعملته فقط كوسيلة لتثير غيره سمير لكنه وقع في حبّها، وقد جاول نسيانها من خلال التزامه بأخبار السياسة وهو ما كان يجعله مطاردا لأنه يكتب عن السياسيين.

وفي الأخير اقتنع بالرحيل إلى بلد آخر أين وجد راحة القلب وسعادة الكتابة بكل حرية وتوقد وكان يطمئنّه كل مرة على أحواله « رسائله ظلت تصلني متتابعة ... متتالية حيث كنت أجد راحة كبيرة في قراءتها وسعادة لا مثيل لها في وحدتي تلك .. »⁽¹⁾. وهكذا كانت نهاية مصطفى في بلد آخر أين وجد راحته في الكتابة والتعبير بما يشاء وعمّا يشاء.

محفوظ:

وهو أيضا شخصية من الشخصيات المقربة إلى (س) وقد ظهر بشكل متفاوت في أحداث الرواية إلى جانب (س)، فقد عاش حياة لم يكن يريدّها بسبب الظروف التي وصلت إليها البلاد ولكي ينسى قليلا كان لا يخرج من الحانات وهو يشرب إلى حد الثمالة إلى أن انتهى به مصيره في القليعة ليتزوج من ابنة عمه (...). « فلقد عاد إلى عائلته في القليعة وتزوج من ابنة عمه زليخة تلك التي لا تربطه بها أي علاقة وظل باستمرار يردد أنه لا يجبها... لقد تزوجها فقط ليسمح له من جديد بالدخول في العائلة، القبول بالمنطق الجديد الذي تفرضه ظروف معينة وغريبة.. »⁽²⁾. وهكذا كان مصير محفوظ بالزواج من ابنة عمه لكي يعود إلى العائلة بعد أن حرم منها فقد عاش حياته بلا حب مع زوجته بسبب الظروف التي فرضت عليه ذلك.

عيسى:

وهو عازف الساكسو وهو حبيب "ناديا" قديما، فقد التقى بها في وهران لما كان يعزف في إحدى الحانات فوقع في حب بعضهما « لقد تعرفت عليها بمحض الصدفة كنت أقدم مقطوعات موسيقية لأشهر فناني الجاز في إحدى القاعات الليلية »⁽³⁾. وقد عاشا مع بعضهما البعض أربع سنوات إلى أن جاء اليوم الذي هدّدوه جماعة والدها بالقتل إذ لم يترك (ناديا)، فجبرته الظروف بتركها رغم أنه كان قرار صعب إلا أنه خاف على حياة "ناديا" من هؤلاء الأشرار، وقد كان يكبرها في السن فهو بعمر والدها فقد اعتبرته "ناديا" مثل الأب والحبيب في نفس

(1) المصدر السابق، ص 112.

(2) المصدر نفسه، ص 113.

(3) المصدر نفسه، ص 65.

الوقت « وجدت في عيسى الأب والحبيب معا، كنت بحاجة إلى ذلك لكنهم لم يتركونا نعيش تلك الأيام الجميلة من العمر »⁽¹⁾. فلولا جماعة والدها لكانت تعيش معه حياة جميلة.

ومن المعروف أنه يسكن في وهران فقد كان السبب في معرفة (س) لحقيقة "ناديا" واللغز المحير فيها، فقد رفض في البداية البوح له بالحقيقة لكنه لما لاحظ حالة (س) وإصراره بمعرفة الحقيقة فحكى له قصة والدها وماذا يفعل بأي شخص يقترب منها وهو من أرسل جماعته لتهديد "عيسى".

وقد انتهى به المطاف يعيش حياة يمكن القول عنها عادية في وهران لأنه رجل طيب وقصته مع "ناديا" لم ينساها أبد فقد بقي يحبها ولم يرد بديل عنها.

فاطمة " ح " :

وهي والدة ناديا وابنة الرجل ذي النفوذ والمال والسلطة "عمران ح" وقد أحببت والد "ناديا" الحقيقي "محمود" لما التقيا أول مرة في إسبانيا، فقد أحبا بعضهما كثيرا لكن تهديدات والدها منعتهما من الهرب معا، وبعد شهرين أنجبت منه طفلة وكانت "ناديا"، ولكي يغطي العار والدها أو كما يسميه هو أرغمها من الزواج برجل يشبهه تماما ويشاركه الأهداف السياسية « لقد فرض علي والدي الزواج من رجل أعمال يشبهه تكفل بتغطية ما أسموه بعاري لقد ولدت فتاة وسميتها ناديا ... »⁽²⁾. فقد تزوج بها لكن ليس تحت مسمى العائلة. وفي الأخير انتهى بها الحال بالعمى لأنه هو من أفقدها بصرها وأصبحت كفيفة.

ج- الشخصيات الهامشية أو العابرة:

وهي الشخصيات التي وردت في الرواية لا تقوم بأي دور وإنما ذكرت فقط ذكرا عابرا، ولقد قدمت كل هذه الشخصيات عن طريق الاستدكار فقط وهي:

نيروز:

وهذه الشخصية هامشية أو عابرة في الرواية ليس لها أي دور سوى أنها طالبة من طلبة (س) إلا أنها وقعت في حبه رغم أنه يكبرها ب 15 سنة، وحاولت الاعتراف له لكنه تجاهلها « وعرفت من تلك النظرة التي لا

(1) المصدر السابق، ص 134.

(2) المصدر نفسه، ص 119.

تخطئها العين أن هناك شيئا ما يلتصق وأنه علامة حي ينمو بسرعة وبلا حدود ... فحاولت أن أغلق الموضوع على الفور .. «⁽¹⁾. فقد كانت ترى فيه شخصا مثاليا للغاية لن تجده هنا أو هناك.

وقد كانت طالبة مجتهدة من بين طلبته المميزين كما أنها ذات وجه بشوش وجميل وإشراق تلمع في عينيها.

جميلة:

وهي بدورها شخصية عابرة وهي الفتاة التي وقع في حبها كل من "سمير" و"مصطفى" لكنها أحبت سمير واستعملت "مصطفى" لثبير غير سمير لا أكثر، لذلك حصل نوع من العداوة بينهما إلا أنها تركتهما في الأخير ورحلت ولا أحد يعلم أين هي.

مادلين:

وهي سيدة فرنسية تعرف عليها "محمود" لما كان مسافرا إلى إسبانيا، وكانت تشرف على مكتبة عمومية وهي التي جعلت حب القراءة يكبر أكثر فأكثر داخل "محمود"، حتى أنها أصبحت هي الأخرى شخص مهم في حياته وكانت بينهما علاقة مثيلة لكونهما يشبهان بعضهما البعض في حب المطالعة، فقد كانت ترى فيه الكاتب المفضل العبقري في طور الاحتمار بأنه سيصبح كاتب مشهورا. وقد تركها "محمود" وعاد إلى وطنه لتبقى هي مع مكتبتها الصغيرة وكتبها.

عمي الربيع:

وهو أيضا من بين الشخصيات العابرة صادفنا مرّة أو مرتين فقط في الرواية، وهو صاحب حانة يتركها مفتوحة إلى وقت متأخر من الليل ربما لأنه يحب مشاهدة المخمورين وهم شخصيات بلا عقول، وكان يطرد دائما ما يتبقى من المخمورين في الساعات الأخيرة ورغم كلامه القاس نوعا ما إلا أنه رجل طيب وقد تعرّف على (س) أكثر من سبع سنوات تقريبا لأنه من بين الزبائن عنده والذي يعرفه بجلوسه في مكان محدد.

زليخة:

وهي شابة ابنة امرأة تعرف عليها (س) وهي تكبره بعشرين سنة، وهو أول حب عاشه معها رغم أن هذه العلاقة أشبه بالبحث عن حنان كبير واحتضان دافئ منها إلى الحب، ولكنه بعد رؤية ابنتها زليخة أعزم بجسدها

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 55.

الذي يرى فيها ما لم يراه في والدتها « وربما فيما بعد أحببت ابنتها زليخة أو أغرمت بجسدها البض وجسمها السمين الذي ظل يلبي كل حاجياتي الجنسية »⁽¹⁾. فقد كانت زليخة مجرد تلبية لحاجاته الجنسية لا أكثر ولا أقل.

الجارة فريدة:

وقد ذكرت فقط مرة واحدة لما تذكرها "محمود" وهي تقول له « ... لم يعد له من أهمية كما تقول الجارة فريدة ... إلا رؤية ابنه لآخر مرة ... ثم توفي عندما أصابه الشلل والعجز النهائي على الاستمرار عن الحركة »⁽²⁾. هذا ما تذكره محمود من قول قالت له جارتها عن والده عندما زارها في بيته القديم.

عزيز الصافي:

وهو شخصية سكونية ذكرت مرّة أو مرتين في الرواية عندما تذكره (س) و"مصطفى" لأنه انتحر بسبب شرب أقراص من الدواء، فقد تذكره لإعطاء مثال عن الانتحار فقط.

الشيخ مبارك:

وهو أيضا شخصية عابرة تذكره "محمود" مرة فقط للتذكير بوفاته وزيارة قبره، وتذكره أيضا هو السبب في قرار سفر "محمود" وهو في عمر 17، قال له « اذهب وعش، تمتع بالحياة واطلب العلم ما قدرت على ذلك »⁽³⁾. وقد كان سبب نجاح "محمود" هو هذا الرجل الطيب الذي دعمه بالسفر ليطلب العلم ما قدر.

عمران:

وهو شخص ثري ومنافق يحب المال والسلطة وهو والد "فاطمة" وجد "ناديا" كان يستعمل فقط الكلام المخيف والشرس في عبارته، كما أنه السبب في افتراق "محمود" و"فاطمة" لأنه يرسل جماعته الملتمة إلى كل شخص يريد الاقتراب من ابنته، خوفا على مكانته ونفوذه على حساب راحة ابنته، وقد أرغم فاطمة بالزواج من رجل سياسة لتقوية الشراكة بينهما، وكل هذه الأفعال خلفها لصهره وأصبح الدور على "ناديا" لأنهما مكانتهما أهم من كل شيء.

(1) المصدر السابق، ص 31.

(2) المصدر نفسه، ص 125.

(3) المصدر نفسه، ص 124.

3- تصنيفات الشخصية الروائية:

أ- في الدرس الروائي العربي:

لقد اختلف النقاد العرب في تصنيفهم للشخصية فقلد استلهموا أعمالهم من عند الغرب وأخذوا منهم. فلقد تشبعت آراءهم إذ هناك من يرى أنها لا تخرج عن نوعين، وهناك من يرى أنها عدة أنواع. إلا أن تصنيفات الشخصية عند العرب كانت نادرة جدا، فمن بين هؤلاء الشخصيات العرب الذين صنفوا هذه الشخصيات نجد:

1- تصنيفات عبد المالك مرتاض:

فنجد "عبد المالك مرتاض" قد قسم هذه الشخصيات إلى الشخصية "المدورة" والشخصية "المسطحة".
« - فالشخصية المدورة هي: تلك الشخصية المركبة المعقدة التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار ...
- أما الشخصية المسطحة فهي: تلك الشخصية البسيطة التي تمضي حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها بعامه»⁽¹⁾.

ومن خلال هذا فإن الشخصية المدورة هي شخصية متغيرة غير ثابتة، وهي تتسم بالتناقض أما الشخصية المسطحة فهي شخصية ثابتة، وهي تتسم بالبساطة.

2- تصنيفات حسن بحراوي:

صنف حسن بحراوي الشخصيات إلى ثلاث أنواع:

- 1- « " نموذج الشخصية الجاذبة: وجعلها تتمثل في نموذج الشيخ، والمناضل والمرأة.
- 2- نموذج الشخصية المرهوبة الجانب: والتي تتمثل في نموذج الأب، والإقطاعي، والمستعمر.
- 3- نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية: وقسمها في نموذج اللقيط، ونموذج الشاذ جنسيا، ونموذج الشخصية المركبة»⁽²⁾.

⁽¹⁾ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 88-89.

⁽²⁾ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 335 - 336.

كان تقسيمه بحسب علاقتها وتصرفاتها، وتكون إما جاذبة أو مرهوبة الجانب، أو خاضعة لعواملها النفسية، وتعد هذه الشخصيتين من بين العرب الذين قاموا بتصنيف الشخصية في الدرس العربي.

ب- في الدرس الروائي الغربي:

نظرا لأهمية الشخصية، وبعبارها الأكثر تعقيدا في المكونات السردية « فإن مسألة تصنيف الشخصيات تثير إشكالات متعددة، أولا لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، ثانيا لتعدد واختلاف معايير التصنيف إلى حد التضارب »⁽¹⁾. فقد حاول الكثير من الباحثين المحدثين دراستها وتحليلها كل حسب طريقته، وسنقوم بالتطرق لبعض الباحثين والدارسين الذين تناولوا الشخصية وآرائهم حولها: ومن بين هذه الدراسات التي عمل أصحابها على تصنيف الشخصيات نذكر:

1- تصنيفات فلاديمير بروب: (Vladimir Propp):

يعد "بروب" من أهم رواد الشكلاية الروسية، في نظرة جديدة عن الشخصية في كتابة (مورفولوجية الحكاية الخرافية) حيث قدم نموذج الوظيفة المقترح الذي يعتبر فيه الوظيفة عنصرا أساسيا في العملية السردية. حيث نجد أن "بروب" اهتم بالشكل على حساب المضمون، إذ أنه ركز على تحليل الشخصيات من خلال وظائفها، ويلاحظ "بروب" أن « الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيرة »⁽²⁾. فالثابت هو الأفعال أو الوظائف التي يقومون بها، والمتغير هي أسماء الشخصيات وصفاتهم، ولنبين ما قلناه قدم لنا "بروب" بعض الأمثلة وهي:

« يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى

- يعطي الحد فرسا (سوتشينكو) يحمل الفرس هذا إلى مملكة أخرى.

- تعطي الملكة قاربا (لإيفان) القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.

- تعطي الملكة خاتما (لإيفان) يخرج من الخاتم رجالا أشداء يحملون (إيفان) إلى مملكة أخرى »⁽³⁾.

فالثابت في هذه الأمثلة هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال، ولهذا نخلص من هذا كله أن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو « السائل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا الشيء أو ذاك وكيف فعله فهي أسئلة

⁽¹⁾ محمد بوعزة: تحليل النص السردى تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010، ص 45.

⁽²⁾ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 23-24.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 24.

لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير «⁽¹⁾. ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن "بروب" اهتم بالفعل الذي تقوم به الشخصيات وأهم هويتها وصفاتها.

والحقيقة أن هذه الدراسة لأفعال الشخصيات قد مكنت "بروب" من ابتكار تحليل جديد يمكن تسميته بـ «الميثال الوظيفي» وهو البنية الشكلية الواحدة الذي تولد هذا العدد غير المحدود من الحكايات ذات التراكيب والأشكال المختلفة⁽²⁾. فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد ويعرفها قائلا: «نقصد بالوظيفة الحركة أو الدور المحدد لشخصية معينة وذلك من حيث دلالتها في تطور الأحداث والعقدة»⁽³⁾.

وقد توصل "بروب" في حصر هذه الوظائف إلى 31 وظيفة، ووضع لكل وظيفة مصطلح خاص بها، وبعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة فرأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبع شخصيات وهي:

1. المعتدي أو الشرير (Agresseur ou méchant).

2. الواهب (Donateur).

3. المساعد (auxiliaire).

4. الأميرة (Princesse).

5. الباعث (Mandateur).

6. البطل (Héros).

7. البطل الزائف (Faux héros)⁽⁴⁾.

إن كل شخصية من هذه الشخصيات يمكن لها أن تحضر في جميع الحكايات وأن تقوم بتأدية تلك الوظائف مع اختلاف في أسمائها وأوصافها.

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 24.

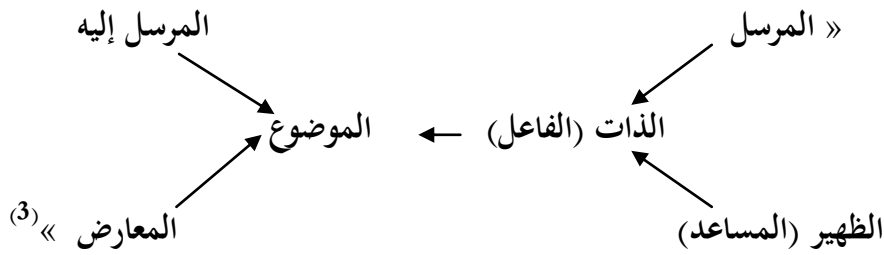
⁽²⁾ سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 24.

⁽³⁾ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 24.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص 33.

2- تصنيفات غريماس (Grimas):

انطلاقاً من أبحاث "بروب" جاء "غريماس" بالنموذج العاملي فأطلق على الشخصية اسم العامل، ولا بأس أن نشير إلى أن نظرية "غريماس" قد « استمدت أصولها المعرفية من الدلالة، ويعود تأسيس هذا العلم إلى ما يزيد من عقدين رداً على الألسنيين الذين يركزون في دراستهم اللغوية على مقصيين المدلول من مجال اهتمامهم باعتباره غير قابل للتقسيم وفق الوحدات المميزة ». ⁽¹⁾ بمعنى أن نظرية "غريماس" قد انبنت من الدلالة، رداً على الألسنيين الذين يعتمدون في دراستهم على الدال مقصيين ومهمشين للمدلول وقد « عمل توسيع الإطار التصنيفي للمفاهيم النظرية، فوضع نموذجاً عاماً يضبط تحليل السرد ويصلح للتطبيق على كل أنماط الخطاب السردية » ⁽²⁾. وذلك أن السرد يبني على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول، ويشكل النظام العاملي حسب الترسيمة التالية التي وضعها "غريماس":



إذن فالنموذج العاملي عند "غريماس" يتكون من ستة عوامل حسب الترسيمة السابقة، وهذه العوامل هي: المرسل والمرسل إليه، الفاعل والموضوع، المساعد والمعارض... ولكي تكون الصورة واضحة وكاملة للنموذج العاملي الذي وضعه "غريماس" يجب التطرق إلى ثلاثة علاقات وهي:

أ- **علاقة الرغبة:** وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب "الفاعل" وما هو مرغوب فيه "الموضوع" « وهذا المحور الرئيسي يوجد في أساس الملفوظات السردية البسيطة وهكذا يكون من بين ملفوظات الحالة مثلاً ذات يسميها "ذات الحالة" وهذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال [^] أو في حالة انفصال ^v عن الموضوع O ». ⁽⁴⁾

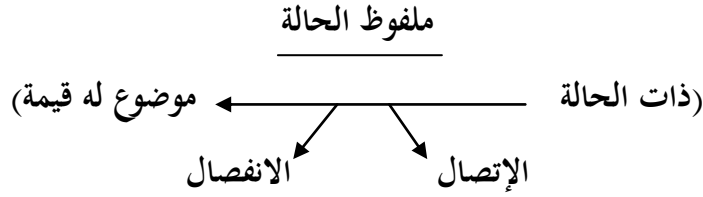
⁽¹⁾ محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردية، ص 22.

⁽²⁾ جميلة قسيمون: الشخصية في القصة، ص 195.

⁽³⁾ محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردية، ص 38-39.

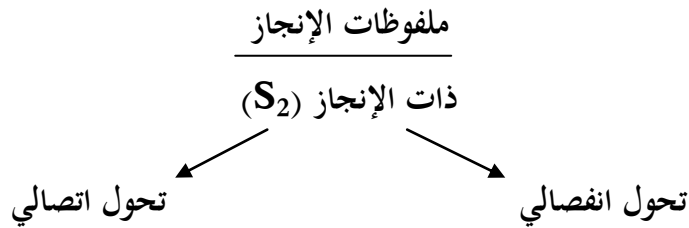
⁽⁴⁾ حميد حميداني: بنية النص السردية، ص 34.

وقد لخص "غريماس" هذا الكلام في رسم بياني ووضحه ويتمثل هذا الرسم فيما يلي:



« ويترتب عن ملفوظات تطور آخر يسميه "غريماس" بـ " ملفوظات الإنجاز " ويرمز له بالرمز (F-T) وقد يكون هذا الإنجاز إما سائرا في اتجاه الإتصال وأما في اتجاه الانفصال، ويكون حسب رغبة ذات الحالة »⁽¹⁾.

ونجد "حميد حميداني" في كتابة "بنية النص السردى" قد وظف في كتابه الترسيمية التي وضعها "غريماس" والتي تخص ملفوظات الإنجاز التي حددها حميد حميداني في كتابه :



وهكذا نرى أن علاقة الرغبة الذات والموضوع تمر بالضرورة عبر ملفوظان هما:

ملفوظ الحالة: الذي يجسد الإتصال أو الانفصال.

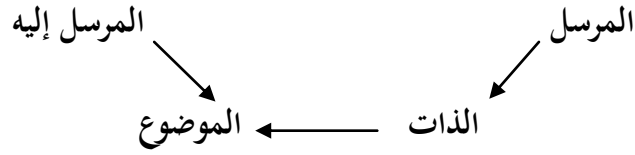
ملفوظ الإنجاز: الذي يجسد تحولا اتصاليا أو انفصاليا.

ب- علاقة التواصل: إن فهم علاقة التواصل ضمن بنية الحكى ووظيفة العوامل يفرض مبدئيا أن كل رغبة من لدن ذات الحالة لا بد أن يكون وراءها محرك أو دافع سماه "غريماس" « مرسلا، كما أن تحقيق الرغبة لا يكون ذاتيا بطريقة مطلقة، ولكنه يكون موجها أيضا إلى عامل آخر يسمى مرسلا إليه. وعلاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه تمر بالضرورة عبر علاقة الرغبة أي عبر علاقة الذات بالموضوع »⁽²⁾.

ولقد لخص "غريماس" هذه العلاقة في الترسيمية التالية:

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص35.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 36.



إن المرسل هو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما، والمرسل إليه هو الذي يعترف لذات الإنجاز بأنها قامت بالمهمة أحسن قيام.

ج- علاقة الصراع: وينتج عن هذه العلاقة، إما منع حصول العلاقتين السابقتين (علاقة الرغبة وعلاقة التواصل) وإما العمل على تحقيقها، « وضمن علاقة الصراع يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد والآخر المعارض، الأول يقف إلى جانب الذات، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع»⁽¹⁾. ومن خلال هذه العلاقات التي تطرقنا إليها سابقا يتم لنا الحصول على الصورة الكاملة للنموذج العملي عند "غريماش".

3- تصنيفات كلود بريمون: (Claude Bremond) :

لقد كانت الانطلاقة الحقيقية لأعمال " كلود بريمون " تنطلق وترتكز على قراءة كتاب "مورفولوجيا الحكاية" لـ "فلاديمير بروب"، حيث « يرى "بريمون" أن المنهج الذي اتبعه "بروب" يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكاية، لأن القصة التي تحكى، تحتوي على القوانين نفسها، مهما تعددت أشكالها المظهرة »⁽²⁾. كما اعتمد "بريمون" على نقطتين أساسيتين استخلصهما "بروب" من نموذج الوظيفة وهما:

- « إن متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية وهي دائما متماثلة.
- إن كل الحكايات الخرافية، إذا نظر إليها من حيث بنائها، فإنها تنتمي إلى نمط واحد »⁽³⁾.

لقد بين "بريمون" أن متتالية الوظائف لـ "بروب" محكومة بضرورة منطقية وجمالية وبترتيب زمني، وهو لذلك لم يترك أي مجال لاحتمالات أخرى، « فوظيفة الصراع مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر أما إذا ما حدث

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 36.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 38-39.

⁽³⁾ المرجع نفسه، ص 39.

وانتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة، فإن "بروب" لا يسجل الوظيفة الأولى، وإنما يغيرها بوظيفة أخرى، وهي "الإساءة"⁽¹⁾.

كما حاول "بريمون" تقديم مقترحا بديلا جديدا للنظر إلى بنية الحكى يصح ما جاء به "بروب" « عوض أن تصور بنية الحكى على شكل سلسلة أحادية الخط من الألفاظ المتتابعة حسب نظام ثابت، فإننا سنتخيل هذه البنية كتجميع لعدد معين من المتتاليات التي تتراكم، وتتعد وتقاطع وتتشابك على طريقة ألياف عضلية أو خيوط صغيرة »⁽²⁾.

ومن خلال كل هذا يقترح "بريمون" القواعد العامة لتسلسل الأحداث في كل عمل سردي، فبالنسبة لـ "بريمون" كل مقطع سردي يقدم على ثلاث وظائف وهذه الوظائف هي:

« 1- الوظيفة الأولى:

تفتح إمكانية تطور الحدث يتعلق بتصرف الشخصية يمكن أن يكون تابعا لهذه الوظيفة فتتوصل عن هذه الوظيفة:

2- الوظيفة الثانية:

- إما أن تمر الشخصية إلى الفعل.

- أو إنها تمر إلى الفعل.

فإذا كان هناك مرور إلى الفعل تكون:

3- الوظيفة الثالثة:

- إما أن فعل الشخصية يكمل بالنجاح.

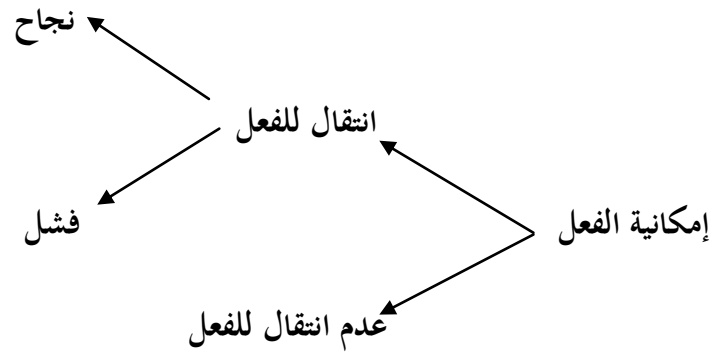
- أو نكون الهزيمة⁽³⁾.

ويمكن توضيح هذا الكلام من خلال هذا المخطط الذي وضعه "بريمون" ولخص لنا هذه الوظائف:

(1) المرجع السابق، ص 39.

(2) المرجع نفسه، ص 39 - 40.

(3) جميلة قسيمون: الشخصية في القصة، ص 202.



فبالرغم من احتفاظ "بريمون" لمفهوم الوظيفة عند "بروب" باعتبارها عمل الفاعل معرف في معناه في سير الحكاية. إلا أن هناك اختلاف بين "بروب" و"بريمون"، "فبروب" « يؤكد أن كل وظيفة تؤدي حتما إلى الوظيفة الأخرى والنهائية المكمللة دائما بالنجاح، بينما "بريمون" يترك الإختيار بين إمكانية المرور من مرحلة إلى أخرى وبين عدم المرور وذلك تبعا للظروف المحيطة، ثم عدم استبعاد الاحداث التي تكون نتيجتها الفشل»⁽¹⁾. ومن خلال هذه المقولة نستخلص أن "بروب" يرى بأن كل وظيفة مرتبطة بالوظيفة الموالية، وأن نهاية هذه الوظائف تكون دائما ناجحة.

أما "بريمون" فهو يترك الإختيار للظروف المحيطة، وهو يرى بأن لا بد من استبعاد الأحداث التي تكون نتيجتها عدم النجاح أي الفشل، بل يجب النظر إليها من جديد.

وعلى هذا يرى "بريمون" بأن أحداث الحكاية يمكنها أن ترتب وفق نمطين أساسيين وهما: « نمط التحسين ونمط الانحطاط »⁽²⁾.

إن ما قام به "بريمون" في هذا المجال يشبه ما صاغه "غريماس" حيث نجد الأول سماه، مسار التحسين ومسار الانحطاط ويسميه الثاني البرنامج السردى.

ومن خلال كل ما قدمه "بريمون" نجد أنه قد أعطى اهتمام كبير للشخصية في السرد القصصي.

4- تصنيفات إيتان سوريو (Etienne Souriau):

يعد "إيتان" من أوائل المهتمين بالمسرح فقد تناول الشخصية المسرحية والتي هي شبيه عنده بالحكاية

الشعبية التي أعدها "بروب" فقد درس القوانين التي تتحكم في المسرحية مبرزاً الوظائف الدرامية الكبرى التي تركز

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 202.

⁽²⁾ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 41.

عليها دينامية المسرحية ومهتما بإيضاح شكلانية المبادئ الأساسية التي تطرحها وطريقة تسلسلها ضمن حركية المسرح ويستخرج سبعة أدوار رئيسية وهي:

« البطل – البطل المضاد – الموضوع – المعارض – المرسل – المستفيض – المساعد »⁽¹⁾.

وقد أطلق على هذه اللوحات اسم "الوظائف الدرامية" وتمتاز هذه القوى أو الوظائف بقدرتها على الاندماج مع بعضها.

5. تصنيفات فيليب هامون (Philippe Hamon):

ويقسم "فيليب" هذه التصنيفات إلى ثلاث فئات:

« - فئة الشخصية المرجعية: وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصية التاريخية (نابليون عند ألكسندر دوما) والشخصية الأسطورية (فينوس، وزوس)، والشخصية المجازية (الحب والكراهية) والشخصية الاجتماعية (العامل والفارس والمحتال)، والمرجعية تحيل على الواقع الخارجي أو السياق الاجتماعي والتاريخي مما يدل على ثقافة المبدع.

- فئة الشخصية الإشهارية: هي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، كالشخصيات الناطقة بالسمة في التراجيدي والمحدثون القراطيون والشخصيات العابرة كالرواة مثلا.

- فئة الشخصيات الاستدراكية: تتعلق بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها حيث تكون وظيفتها تنظيمية ترابطية، تنشط ذاكرة القارئ وهي شخصيات للتبشير كالحلم والاعتراف »⁽²⁾.

نشير هنا إلى تصنيفات "هامون" تحليل على الواقع غير النصي.

6. تصنيفات تزفيتان تدوروف (Tzvetan Todorov):

لقد قسم تدوروف تصنيفاته للشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها كل شخصية وهي جاءت على النحو التالي:

« - الشخصية العميقة: التي تتوفر على أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.

- الشخصية المسطحة: التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان »⁽³⁾.

(1) جميلة قسيمون: الشخصية في القصة، ص 201.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 215 - 216.

(3) ينظر: فيليب هامون: سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د ط، 2012 م، ص 29 - 30 - 31.

ومن خلال هذين التقسيمين للشخصيات فإن الشخصية العميقة متطورة وحركية على خلاف الشخصية المسطحة التي هي ثابتة ولا تتغير (ساكنة).

ج- تصنيفات الشخصية في رواية أرخبيل الذباب:

نظرا لأهمية الشخصية والمكانة التي تحتلها في العمل الروائي فقد حاول الكثير من الباحثين والدارسين تصنيفها، فقد تعددت بتعدد اتجاهات أصحابها وباختلاف توجهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية، نجد من بينها كما هو في رواية (أرخبيل الذباب) إلى:

- 1- الشخصية السكونية: وهي الشخصية التي نجدها ثابتة ساكنة « لا تتغير طوال السرد »⁽¹⁾.
- 2- الشخصية الدينامية: وهذه الشخصية عكس السكونية تتميز « بالتغير الدائم داخل النص »⁽²⁾. أي تكون حركية غير ثابتة على طول المسار السردى.
- 3- الشخصية المعقدة: وهذه الشخصية « ذات عمق سيكولوجي »⁽³⁾. تثير الدهشة في نفسية القارئ من خلال سلوكياتها.
- 4- شخصية متسقة: والشخصية المتسقة « عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها »⁽⁴⁾. حيث تتماشى الأفعال التي تقوم بها مع الصفات التي منحت لها.

وسنقوم بتصنيف الشخصيات حسب العمل الروائي من خلال ما هو موضح في الجدول:

	الشخصية	نوعها	صفة تموقعها في الرواية	اتصالها بالحدث
01	(س)	البطل	شخصية دينامية	وقع في حب "ناديا" من أول نظرة لكنه انتحر في النهاية.
02	ناديا	البطلة	شخصية معقدة	تقع في حب كل رجل تلتقي به لتتركه في النهاية خوفا على حياته وقد اختفت كعادتها ولا أحد يعرف مكانها.

(1) محمد عزام: شعرية الخطاب السردى (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 13-14.

(3) المرجع نفسه، ص 14.

(4) جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرث لنشر المعلومات القاهرة، ط1، 2003 ص 30.

03	محمود البراني	المساعد	شخصية متسقة	صاحب مكتبة بسيطة وهو والد "ناديا" الحقيقي وهو من عرّفها على (س).
04	سمير	صديق (س)	شخصية دينامية	رسام لكنه لم يحقق حلمه وإكمال لوحته إلا بعد سبع سنوات وجد مع جثته الهامدة.
05	مصطفى	صديق (س)	شخصية دينامية	كاتب رغم أن حلم والده أن يصبح محامياً، سافر إلى الخارج أين استطاع إكمال حلمه في الكتابة لأنه لا يستطيع ذلك في وطنه بسبب التهديدات.
06	عيسى	المساعد	شخصية سكونية	هو حبيب "ناديا" سابقا والسبب في معرفة (س) لحقيقة "ناديا" واللغز المخفي وراءها.
07	محمود	صديق (س)	شخصية سكونية	صديق (س) كانت نهايته حياة لم يكن يريد بل أجبر عليها.
08	فاطمة (ح)	/	شخصية سكونية	والدة "ناديا" التي أحبت البراني قديماً لكن والدها منعها من الهرب معه، لتبقى ضريرة مع زوج لا علاقة له بالعائلة.
09	نيروز	/	شخصية دينامية	طالبة من طلبة (س) وقعت في حبه رغم فارق السن بينهما.
10	مادلين	/	شخصية متسقة	سيدة فرنسية صاحبة مكتبة في إسبانيا، أول مساعدة للبراني لما كان مسافراً، اشتغل معها في مكتبها وهي من زرعت حب القراءة في نفس البراني.
11	عزيز الصافي	/	شخصية سكونية	كانت نهايته الإنتحار مستسلماً للواقع.
12	عمي الربيع	/	شخصية سكونية	صاحب الحانة التي يلجأ إليها أغلب المخمورين إلى ساعات متأخرة من الليل.

13	جميلة	/	شخصية معقدة	الفتاة التي وقع في حبها كل من سمير ومصطفى لكنها تزوجت مصطفى لتشير غيرة سمير. لينتهي بها الحال إلى الإخفاء ولا أحد يعلم مكانها.
14	زليخة	/	شخصية سكونية	شابة أحبها (س) أو بالأحرى أحب جسمها الذي أعطى له أو حقق له رغباته الجنسية
15	عمران (ح)	المعارض	شخصية معقدة	والد "فاطمة" رجل ذي نفوذ وأيدي في كل مكان وهو من فرّق بين "فاطمة" و "محمود".
16	الجارّة فريدة	/	شخصية سكونية	جارّة "محمود" حكّت له عن آخر الكلمات التي نطق بها والدها وهي رؤيته لآخر مرة.
17	الشيخ مبارك	/	شخصية سكونية	والد "محمود" وهو من دعمه أو قرر السفر بدلا عنه.

رابعاً: بنية الأحداث الروائية:

1- في مفهوم الحدث:

الحدث يمثل أهم عنصر في الرواية أو القصة فهو بمثابة العمود لها من خلال ربطه لعناصرها مع بعض، فلا يمكن دراسته بمعزل عن تلك العناصر فهو المنظم لها وهو المساعد على تحريك الشخصيات وبيان كيفية معرفة المكان والزمان، ونجده بعناه اللغوي والاصطلاحي:

أ- الدلالة المعجمية لكلمة حدث:

جاء في (لسان العرب) "لابن منظور" دلالة الحدث فهو يدل على «الحديث نقيض الهدم، والحُدوث نقيض القدمة، وأيضاً كون الشيء لم يكن وأُحْدِثَهُ اللهُ فَحَدَّثَ، ورجل حَدَّثَ وحَدَّثُ وحَدَّثُ وحَدَّثُ وحَدَّثُ ومحدث بمعنى واحد كثير الحديث، حسن السياق له. ويقال: صار فلان أحْدُوثة أي أكثرها فيه الأحاديث»⁽¹⁾. والمقصود منه هو الجديد وكل ما هو منافي للقديم وأيضاً يدل على الوقوع وكثرة الأحاديث.

أما إذا عدنا إلى أساس البلاغة "للزمخشري" فنجد مصطلح الحدث قد ورد بمعناه اللغوي بـ « حدث هو حدث من الأحداث وحديث السن، واستحدثت الأمير قرية وقناة، واستحدثوا منه خبراً أي استفذوا منه خبراً حديثاً جديداً، ورجل حَدَّثُ. وحَدَّثُ: حسن الحديث، وحَدَّثُ: كثير الحديث»⁽²⁾. وهو يعني هنا الأخبار والأقوال الجديدة وحسن الحديث أي الكلام.

كما ورد في (المعجم الوسيط) « حدث الشيء حدوثاً وحادثة، نقيض قُدْم والأمر حدوثاً: وقع ورجل حديث كثير الحديث والحديث كل ما يتحدث به من كلام وخبر»⁽³⁾. ويدل هنا أيضاً على نقيض القديم وكثرة الأقوال والأحداث من الكلام والخبر.

ونجد بأن كل المعاجم تدل على الخبر والأقوال من الكلام الكثير الجديد المنافي للقديم.

(1) ابن منظور: لسان العرب، ص 131-132.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، ص 134.

(3) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 159-160.

ب- الدلالة الاصطلاحية لكلمة حدث:

يعد الحديث بمثابة العمود الفقري في الرواية أو القصة من خلال ربطه لعناصرها مع بعض، ولا يمكن دراسته بعيدا عن تلك العناصر .

كما يعد الحدث من أهم عناصر البناء الروائي، وهو مجموعة من الأفعال و الوقائع مرتبة ترتيبا متسلسلا، كما تدور أحداثها حول موضوع عام، وتصور لنا الشخصية وتكشف لنا عن أبعادها، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى « وهي المحور الأساسي التي تربط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا »⁽¹⁾. فهو يعد بمثابة المسير والمنظم والرابط للقصة أو الرواية.

والحدث أهم عنصر في القصة القصيرة « ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، يعني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان والسبب الذي قام من أجله كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين »⁽²⁾. فهو المحور الأساسي لتسيير عناصر الرواية وترتيبها.

القدرة على إبلاغ الرسالة ووصولها إلى المتلقي تكون في حسن ترتيب الأحداث الروائية كما يرى "عبد الله إبراهيم" بأنه « كلما أجاد الروائي ترتيب حدث روايته، كان أكثر قدرة على إبلاغ المتلقي رسالته الفنية فالترتيب الجيد يضفي على النص قوة ويكسبه ميزة خاصة به »⁽³⁾. فهذا يعني بأن الروائي إذا أجاد ترتيب واستغلال حدث روايته بطريقة صحيحة، فإنه يوصل رسالته الفنية إلى المرسل إليه أي المتلقي.

وقد يلجأ الكاتب لإحدى الطرق لعرض الأحداث، وذلك تبعا لثقافته ورؤيته الفنية الواسعة « فقد يبدأ قصته من أول أحداثها ثم يتطور بأحداثه وشخصه تطورا أماميا متبعا المنهج الزمني ... الطريقة التقليدية. وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصور الحادثة ثم يعود بنا إلى الخلف كي نكشف الأسباب والأشخاص ... الفلاش باك، وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي، فيبدأ من نقطة معينة ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي ... الطريقة الحديثة، كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكنه من أدوات الكتابة »⁽⁴⁾.

(1) صبيحة عودة زعر: غسان كنفاني، (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، ص 135.

(2) شريط أحمد شريط: تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، د ط، 2009، ص 31.

(3) صبيحة عودة زعر: غسان كنفاني، (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، ص 134.

(4) المرجع نفسه، ص 135.

إذ أن الكاتب هو المسؤول عن عرض للأحداث فيتبع الطريقة التي تناسبه فقد نجده قد بدأ قصته من أول أحداثها، ويضع لمستته وثقافته الواسعة من خلال عمله هذا، أو يبدأ لنا القصة بنهايتها، ويعمل على العودة إلى الخلف ليسرد لنا الأحداث السابقة كما نجد طريقة أخرى قد يتبعها الكاتب وهي إتباعه لأسلوب اللاوعي والتداعي وهي الطريقة الحديثة، فقد يبدأ من نقطة معينة ثم يتقدم ويتأخر حسب الحاجة. وكل هذه الطرق تعود إلى ثقافة ومهارة الكاتب في الكتابة.

2- أحداث الرواية:

ومن خلال تتبع أحداث الرواية (أرخبيل الذباب) التي هي قيد الدراسة، يتضح بأن "بشير مفتي" قام بالبداية من الوسط الاجتماعي « فتعتبر هذه الرواية نموذجاً ناجحاً للبداية من الوسط »⁽¹⁾. فقد بدأت أحداث هذه الرواية بمنولوج وباسترجاع الراوي للأحداث التي عاشها في فترة تأزم هي فترة العشرية السوداء « لم تكن الحرب واضحة، لم تكن علاقتنا أيضاً واضحة، كنا بحاجة إلى تبرير كل شيء، وأمام لا معنى الحرب كان هناك لا معنى في الحب »⁽²⁾. فالراوي (س) هنا عاد بنا عشرون سنة إلى الوراء ويحدثنا عما عاشه في تلك الفترة. وكذلك نجد أيضاً راوي ثاني وهو "محمود البراني" الذي يعد بمثابة البطل الثاني والذي اتخذ القسم الثاني من الرواية. وأكمل لنا سرد الأحداث التي بدأ بها البطل الأول (س). والملفت في هذه الرواية أنها بدأت بحالة تيه وهي تبدو من خلال مقولة "لمارتن هايدجر" التي بدأ بها الحديث، لتنتهي إلى حالة تيه أخرى.

ومن خلال هذا سنحاول عرض كل الأحداث التي ذكرت في هذه الرواية والإمام بأحداثها كاملة:

الحدث الأول:

هو استذكار البطل (س) لأحداث التي عاشها في فترة العشرية السوداء، « لا أدري ... ها هي الكلمات تحاول أن تتصل من مسؤوليتنا وككل مرة ثمة حاجة لأن نشرح كيف بدأت الأشياء؟ وإلى أين انتهت »⁽³⁾.

(1) يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1999م، ص 68.

(2) بشير مفتي: أرخبيل الذباب، ص 07.

(3) المصدر نفسه، ص 07.

وتبدأ الأحداث في تلك الحانة الباردة، التي كان يشرب فيها ويحاول من خلال هذا أن ينسى الحالة
المأساوية التي يعيشها في تلك الفترة « أنا تعبان، جد منهك، لا أجد أي مبرر لاستمرار المهزلة الحانة باردة صارت
دافئة منذ قليل »⁽¹⁾.

« صحيح أنا أشرب هنا لأنني قررت أن أنسى »⁽²⁾.

الحدث الثاني:

متابعة استذكار الراوي في رحلته في رواية الأحداث وهو هنا بدأ يحدثنا عن المرة التي بدلت مجرى حياته
وأصبحت بالنسبة إليه بمثابة المرض المعدي الذي من الصعب الشفاء منه.

« ناديا لم تعد... أنا الذي أصبحت مملا وربما مقرفا، وهي لا تدرك أن خيط الحب يتهشم مثل رأس
ملاككم »⁽³⁾.

وهكذا تبدأ الرواية بحالة انفصال البطل (س) عن ناديا بسلمية لا بحرب فيها « وهي أن تحاول أن تمسح
شعري بأصابع يدها الناعمة أضافت: لقد عشنا معا في السراء والضراء... تمتعنا بالحياة... لهذا صار انفصالنا
موعدا مفروضا... »⁽⁴⁾.

الحدث الثالث:

وبعد هذا التذكّر لهذه الأحداث يقر البطل قرارا خطيرا: « قررت أن شربت حتى صرت مخمورا أن أبعث
لكل الجرائد الوطنية والدولية ووكالات الأنباء والقنوات المسموعة والمرئية رسالة أعلن فيها خبر انتحار الكاتب
(س) »⁽⁵⁾.

عند قراءة هذه الرواية يتفاجئ القارئ منذ البدء بهذه النهاية السلبية التي تدل على النفسية التي يعانها
البطل وعن الشخصية الضعيفة.

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 07.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 08.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 10.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 12.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 11.

« العاصمة تنام باكرا، ثمّة إحساس لاهب بالخوف رغبة جامحة في فعل شيء يمزق الصمت الملفوف كجدران زنزانة صدئة ... وبداخلي جوع شرس للكتابة ... »⁽¹⁾.

لا شك أن القارئ يقف متعجبا لأمر هذا (س) فمن جهة يبعث برسالة انتحاره للأنباء ومن جهة أخرى يلعب الرغبة في الاتصال بعالم الكتابة وكأنه يجد العالم الذي لا خوف فيه ولا خوف منه.

الحدث الرابع:

ويستمر البطل في تذكره لكل الأشخاص الذين كان معهم في علاقة اتصال أو انفصال وهذه المرة نجد رحلته اتجاه صديقه "محفوظ" حيث ذهب إلى المقبرة فيسأل: « ما الذي جئنا نفعله هنا؟ أجبته بصوت منخفض: ثمّة جذور هنا .. »⁽²⁾. وكأنه (س) دخل في علاقة تواصل مع الأموات حالما أعلن خبر انتحاره للأنباء.

الحدث الخامس:

مباشرة بعدها نجد (س) يدخل في علاقة اتصال مع الرسام « ثمّة مأساة وراء كل لوحة أو صورة إنسان »⁽³⁾. يحدث في هذه الرواية أن يتذكر (س) شخصيات ليست لها دور فعال في سيرورة أحداث الرواية وكأنه لا يريد أن ينسى كل الذين تقاطع معهم في حياتهم قبل رحيله الحقيقي « تصفني نيروز قائلة: تملك ملامح طفل.. شيء ما يخطف إليك بسرعة »⁽⁴⁾.

يتدخل بعد ذلك "مصطفى" فجأة في حوار مع البطل وهو الصحافي الذي يعاني من اضطهاد السلطة حيث يقف حائرا بين الهروب إلى الخارج أو البقاء مع أمه؟ يطمئنه (س) « لا تقلق بشأن والدتك سأتكفل برعايتها... اللعنة عليك وعلى كل من ضيع فرصة الهروب »⁽⁵⁾. فهو يطمئن "مصطفى" على أمه ويشجعه على على فكرة الهروب من هذا البلد

الحدث السادس:

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 11.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 13.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 16.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص 16.

⁽⁵⁾ المصدر نفسه، ص 21.

كما تعود كل مرة "ناديا" لتطفوا على سطح الذكريات «ناديا كانت لحظة الخوف الكبير الذي عشته بكل شراسة بكل ضعف وبكل جنون ولا أعلم إن كان في وسعي وضع صورتها في الإطار المحدد أي على الوجه الصحيح من اللوحة»⁽¹⁾. فهو هنا يتذكر بأن "ناديا" كانت له بمثابة الخوف الأكبر الذي عاشه.

الحدث السابع:

وفي غمرة هذا التذكر يظهر "محمود البراني" في الخمسين من عمره ... صاحب مكتبة صغيرة بحمي باب الواد، وهو الذي عرف البطل (س) "بناديا" أول مرة، وقد كان البراني للبطل (س) بمثابة الصدر الحنون الذي كان يشتكي له آلامه وأوجاعه من "ناديا".

الحدث الثامن:

في كل مرة يعود (س) ليذكر "ناديا" التي هزت كيانه حيث كانا يلتقيان في كل مرة في مكتبة "البراني" الذي كان يوفر لهما ما يغذي جوعهما المعرفي معا. ويمد (س) جسور ذكرياته مع شخصية أخرى "عزيز الصافي" «الغريب أنه لا أنا ولا سمير الهادي خمنا ما كان يدور بخلد عزيز في تلك السهرة»⁽²⁾. وهكذا يظهر البطل في علاقة مع شخصيات تظهر فجأة لتختفي فجأة وكأن أرخبيل الذباب يمنع تواصل جزره بقوة. وما يبقى من اتصال بهم سوى الذكرى وألم فقدان. ومن خلال هذا نرى بأن أبطال (أرخبيل الذباب) يتأثرون بتواصلهم مع بعضهم كما يتأثرون بانفصالهم أيضا « كل واحد يرى في الآخر صديقه ونده حلمه وعذابه جرحه وسعادته وحتى الوطن»⁽³⁾. لم يتمكن أحد من الأبطال أن يساعد صديقه لأن الكل كان يعيش حالة الفوضى والتهيه والانكسار والرحيل بطريقة ما.

الحدث التاسع:

في رحلة الاسترجاع نجد البطل يتصل بشخص اسمه "عيسى" صاحب الساكسو وهو الحبيب الأول "لناديا" لينصحه بمواصلة البحث عنها ليفهم سر اختفائها المفاجئ كل مرة دون إشعار. كما نجده لم ينسى حتى هؤلاء المجهولون في رحلة تذكره « لا أذكر جيدا ما الذي حدث لي بعدها ، أظن أن سيارة سوداء توقفت بقربي وأنا

(1) المصدر السابق، ص 28 – 29.

(2) المصدر نفسه، ص 53.

(3) المصدر نفسه، ص 36.

خارج من باب العمارة وشخص يرتدي بذلة سوداء ويضع نظرات شمسية على عينه أخرج مسدسا وقال لي أدخل»⁽¹⁾. وتمزج الهواجس بالذكريات ليدخل البطل في متاهة بعده جاءه ألم الإتصال والانفصال مع هؤلاء الذين عايشهم في الماضي « عيون القتلة تحرس الباب، أنا مستسلم لغواية التأمل نائم جسدي وروحي طليقة في فسحة العالم، لا أرى إلا ما يراه النائمون في بحر الخوف»⁽²⁾. وهو في مثل هذه الحالة التي يقترب فيها من حالة الجنون يخاطب "ناديا" وكأنها أمامه « ناديا حيثما تكووني اعلمي جيدا أن الأمر كان محبطا من البداية وأن الحرب لم تكن واضحة .. وحبنا أيضا .. وهذه القصة كذلك...»⁽³⁾.

هكذا تنتهي رحلة تذكّر (س) مع شخصيات الرواية حينما يتوقف عن تذكّر وسرد ما حصل من أحداث كان الجميع طرفا فيها.

الحدث العاشر:

ليأخذ شخصية الراوي شخص كان في علاقة اتصال دائمة مع (س) وهو "محمود البراني" الذي يفتح سرده بقوله: « كان ذلك آخر ما كتبه (س) ولم يقدر لناديا أن تقرأه على الإطلاق ولا لأحد غيري الإطلاع عليه»⁽⁴⁾.

تغيب ناديا عن أحداث الرواية كما يغيب (س) في جو غامض لا أحد يدري كيف كانت نهايتهما؛ لا القارئ ولا الراوي الثاني الذي أخذ يروي بدلا من الراوي الأول (س).

الحدث الحادي عشر:

يبدأ "البراني" نفسه تقنية استرجاع الأحداث كما فعل (س) وكان الراوي يرفض التصالح مع الحاضر ليعيش ذكرى الماضي فقط.

وهنا نجد الراوي الثاني يحكي لنا عن حبيبته في الغربة « فاطمة "ح" » الآن وأتساءل كيف أمكنني تضييعها بذلك الشكل؟ ... كيف سمحت لنفسني بالخضوع للابتزاز؛ حياتي أو حبها»⁽⁵⁾.

(1) المصدر السابق، ص 80.

(2) المصدر نفسه، ص 88.

(3) المصدر نفسه، ص 115.

(4) المصدر نفسه، ص 118.

(5) المصدر نفسه، ص 120.

ذكريات البراني تعود إلى ما قبل استقلال الجزائر عندما كان مهاجرا في إسبانيا « كانت الجزائر قد استقلت بالفعل وشهدت منذ سنواتها الأولى ذلك الصراع العنيف على السلطة، مما أفشل مشروع عودتي »⁽¹⁾.

وكان الرواية محكومة بالغوص في الماضي من أجل التنقيب على الذكريات فقط؛ كما يجبرنا على شخصية

أخرى وهي مدلين « مدلين أحببني بعدها وأنستني دنياي القديمة ودفعتني لأفكر بالفعل في الكتابة »⁽²⁾.

الحدث الثاني عشر:

ينتهي "البراني" من ذكريات الهجرة ليواصل ذكريات الوطن ليتذكر بدوره نفس الشخصيات التي تذكرهم البطل (س) في مسيرة استذكاره « بسعادة كنت أحضر الكتب اشتريتها من هنا وهناك أرتبها في صفوف ومحاور، كنت أرغب فقط في الإستماع إلى الشبان الذين يزورون مكتبي »⁽³⁾.

وتذكر أيضا أول مرة عندما حل البطل عنده في مكتبته « عندما حل (س) لأول مرة ضيفا على مكتبي كان بصحبة مصطفى »⁽⁴⁾.

وتظهر "ناديا" فجأة هذه الأنثى الخرافية التي تؤثر على الراوي الأول كما تؤثر على البطل الثاني بالقوة نفسها والذي انهار عندما عرف من تكون هذه البنت « مضى أكثر من شهرين على تعارفنا قبل أن تقول لي أن

إسمها ناديا خبطت رأسي على الحائط، وكدت أجهش بالبكاء ... »⁽⁵⁾.

"ناديا" إذن هي البنت الحقيقية "البراني"، اكتشف البراني هذا الخبر المفاجئ إلا أنها لا تعلم بأنه والدها لكنها تعلم أن زوج أمها ليس هو والدها الحقيقي.

(1) المصدر السابق، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

(3) المصدر نفسه، ص 128.

(4) المصدر نفسه، ص 128.

(5) المصدر نفسه، ص 133.

الحدث الثالث عشر:

ويدخل "البراني" في مونولوج بعد اكتشافه أن "ناديا" تكون ابنته « كيف أصلح غلطتي؟ ... ما الذي يجب أن أفعله الآن؟ ... »⁽¹⁾.

كما نجده يتذكر تحول هؤلاء الأشخاص من حالة الأخرى وكيف كانوا يتبادلون التأثير على بعضهم البعض « كان وجود ناديا يعطيني الحيوية لأفكاري .. مصطفى تعرض لحادث غريب.. (س) عرفته على "ناديا" حتى باتت بشائر البهجة تطل كل صباح من عينيه »⁽²⁾.

لينهي الرواية بـ « (س) فلا أحد يعلم ما الذي حدث له بعدها .. لقد قرأ الجميع نبأ انتحاره .. أما ناديا فقصة اختفاءها ما تزال تثير حكايات ... وبالنسبة لي كانت رحلتي إلى الصحراء ... بالذاكرة والطبيعة والموت»⁽³⁾. هنا تنتهي أحداث رواية (أرخبيل الذباب).

3- علاقة الحدث بالزمان والمكان والشخصية:

بعد استذكار (س) للأحداث التي عاشها وما عاناه علاقة زمنية فارقة وفاصلة بين زمنين متناقضين، زمن الحادثة حيث كانت الجزائر تعاني من ظروف العشرية السوداء، وزمن الحاضر الذي يعيشه.

وقد تميز استذكاره هذا عن الحديث عن حالته وهو يشرب في الحانة ورغم ذلك فهو أفضل من زمن العشرية السوداء. ومن الملاحظ أن أثر هذا الحدث على المكان الذي هو العاصمة وما تعاني منه من ظروف ومشاكل تحول جراً هذه الأحداث من مكان هادئ إلى مكان للنفور والجمود والمشاكل، ويقيم (س) يتذكر رحلته في الرواية التي ارتبطت بشخصيات أخرى مثل "ناديا" التي حوّلت حياته إلى قلق بالإضافة إلى ما يعيشه، فأصبحت مهمته في الحياة هو البحث عن "ناديا" حتى أنها أصبحت مثل المرض يسري في أجساده. ويستمر في تذكر ما عاشه معها من أوقات إلى أن وصل به الحال إلى الاستسلام والتفكير في الانتحار الذي لا مفر منه.

وتبقى هذه الأحداث ملازمة للمكان الذي هو العاصمة فقد كانت هذه المدينة ملازمة لكل الواقع في زمن واحد، لتدخل شخصيات أخرى مشاركة في هذه الأحداث وفي نفس المكان وهم أصدقاء (س) منهم محفوظ الذي تذكره (س) عند ذهابها إلى المقبرة لزيارة من هم بأحسن حال كما يتصورون، لتدخل شخصية أخرى

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص 135.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 131.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص 143.

مشاركة في الأحداث وهو "مصطفى" الذي يدخل في حوار مع (س) حول السلطة واضطراب الأوضاع التي تعيشها العاصمة، وما كان يعاني منه لأنه ملاحق من قبل جماعة، فلا يستطيع الرحيل وترك أمه وحدها وفي نفس الوقت لا يستطيع البقاء وترك حلمه يضيع هكذا. ليدخل "محمود البراني" مشاركا في الأحداث في نفس المكان والزمان وهو السبب في معرفة (س) "لناديا" واضطراب الأوضاع بينهما.

وتبقى الأحداث متذبذبة فكل مرة تحل شخصية في استذكار (س) مشاركة في الأحداث لكن الزمن يبقى هو، وهذه المرة صديقه "سمير" الرسام الذي كره الحياة وفضل الموت على المعاناة وكانت نهايته مع نهاية لوحته التي دام سبع سنوات وهو يرسمها محاولا إكمالها. لتنتقل الأحداث إلى مكان آخر وزمان آخر وهو وهران التي ذكرها (س) لما سافر إليها محاولا معرفة مكان "ناديا" ومعرفة السر المخفي وراءها ليتعرف على شخصية أخرى مشاركة في الأحداث وهو رجل اسمه "عيسى" الذي حكى له عن قصة "ناديا" وما هو الأمر الخطير الذي يلاحقه.

وهنا نلاحظ بأن الأحداث ارتبطت مع الشخصيات وتحولت من مكان لآخر من العاصمة إلى وهران ليبقى الزمن نفسه وارتباطها بكل شخصية مؤدية دورها في الرواية.

لتنتقل عملية الحكى من سارد إلى آخر من (س) إلى "محمود" فقد ارتبط الحكى عنده بمكان استذكاره إلى زمن الماضي لما كان مسافرا إلى إسبانيا وزمن الحاضر الذي يعيشه في الجزائر، فهما زمنين مختلفين تماما باختلاف الأمكنة وتبقى الأحداث مرتبطة ببعضها البعض، فلما انتهى من استذكاره لأحداثه في إسبانيا عاد إلى الحديث عما يعيشه في الجزائر. أي أن أحداث إسبانيا بدأت لتكتمل هنا في العاصمة مع (س) وأصدقائه و"ناديا" التي هي ابنته الحقيقية. وما نفهمه من هنا أن الحدث أضاف فهما جديدا للشخصيات ودورها في الرواية، وفي ضوء هذا فإن الحدث هو «مجموع من الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا، تدور حول موضوع عام وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها، وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراعاتها مع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا»⁽¹⁾. لذلك لا بد للكاتب أن يحسن اختيار أحداثه وفق سلوك شخصياته، وخلق الأحداث يقع مغزى العمل الروائي وتبعها له يتحدد موقف الكاتب. فالحدث بمثابة العمود الفقري في ربط عناصر الرواية من شخصيات وزمان ومكان، ولا يمكن دراسته بمعزل عن هذا، فهو الذي يبيث الحركة والحياة والنمو في الشخصية التي تتحرك بدورها في مكان معين، وداخل زمن معين

(1) صبيحة عودة زعرب: (غسان كنفاني) جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 135.

لذلك فالرواية لا يمكن أن تتشكل بمعزل عن المكان والزمان والشخصية، فهذه الأخيرة تؤدي هذه الأحداث داخل مكان يساعد على حركتها وزمان ينظم ترتيبها، ولا ننسى اللغة التي تجسد تلك المكونات وتحركها فكل هذه المكونات يؤثر في الآخر.



بعد دراستنا لهذا الموضوع نجد أنفسنا مدفوعين إلى وضع حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط التي تطرقنا إليها، وسنلخصها في النقاط التالية:

● لقد اعتمد الروائي "بشير مفتي" في روايته (أرخبيل الذباب) بشكل بارز وواضح على الرجوع بالذاكرة إلى الورا، بمعنى أنه انتقل من الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع إلى طبيعة الموضوع وأفكار الكاتب التي حاول الإفصاح عنها، ولقد برز هذا الماضي من خلال تقنية الاسترجاع، ثم يعود بنا إلى الماضي مرة أخرى فهي بذلك تشكل انتقالاً دورانياً للزمن.

● كما قد لاحظنا في هذا العمل أن أغلب الاسترجاعات التي وظفها الروائي تتمحور حول استذكار مواقف واستحضار معلومات عن ماضي بعض الشخصيات التي وردت في الرواية وإضاءة ألقابها، وذلك من أجل توضيح جوانب مجهولة أو غامضة لدى القارئ.

● جاء الاستباق في الرواية بمثابة توقعات وتنبؤات لما ستكون عليه الأحداث المستقبلية التي سوف تكون عليها الشخصيات.

● لقد وظف "بشير مفتي" الخلاصة، وذلك من أجل اختزاله لفترة زمنية طويلة كانت من حياة الشخصيات في أسطر قليلة، ملخصة لتلك الأحداث التي هي بمثابة قصة قد تسرد في أسطر كثيرة.

● ظهر الحذف في الرواية بشكله المعلن، وأسهم في تسريع السرد.

● وظف الروائي عنصر المشهد بكثرة ومثله لهعلى شكل حوار يدور حول شخصيات الرواية.

● كما نجد الروائي قد أكثر من توظيف الوصف، والذي يعد هو آلية زمنية بارزة تعمل على إبطاء السرد وإيقافه، في حين نجد أن هذا الوصف لم يشمل الشخصيات فقط بل امتد بساطه إلى الأمكنة، وبهذا تتحقق واقعية الوصف لدى القارئ.

● لقد تجسد عنصر الفضاء في الرواية بكل أشكاله وكان واسعاً في الرواية.

● نجد "بشير مفتي" قد نوع من الأفضية في الرواية إذ نجده قسمها إلى أفضية مفتوحة وأفضية مغلقة.

● إن استعمال الروائي لهذه الأفضية في الرواية جاء مناسباً مع مزاج الشخصيات وطبائعهم، بحيث كشف لنا عن حالتهم الشعورية وأبعادهم النفسية والاجتماعية المتأزمة والمعانية.

● أما عن شخصيات رواية (أرخبيل الذباب) جاء تحامله لأسماء واقعية، وكانت هذه الشخصيات متنوعة وذلك باختلاف جوهرها وتعدد المهام الموكلة لكل شخصية.

- حاول " بشير مفتي " أن يطبع في عقولنا بأن الشخصيات المثقفة في الرواية متشابهة في آلامها وحياتها، وأنهم يعانون من ويلات المتسلطين وأصحاب المناصب العليا في هذا الوطن وأنه لا حق لهم في إبداء آرائهم والتعبير بحرية، وقد كان مصيرهم إما العزلة والسكوت وإما الجنون أو الموت.
 - نجد الروائي في هذه الرواية تناول الوقائع والأحداث بطريقة واقعية حقيقية بعيدة عن المتخيل. كانت هذه بمثابة أهم النتائج التي خلص إليها بحثنا، ونرجو أننا وفقنا، ولو بشيء قليل في إعطاء لمحة وجيزة عن كيفية تشكل البنية السردية في رواية (أرخبيل الذباب) ونكون قد أفدنا ولو بشيء قليل كما استفدنا من هذا العمل المتواضع.
- وفي الأخير يمكن القول أن مجال البحث في هذا الموضوع يبقى مفتوحاً أمام المزيد من الدراسات والقراءات الجديدة والواسعة والتي تتجاوز ما توقعنا عنده، ونتمنى أن تكون نقطة نهاية بحثنا هذا هي نقطة بداية لدراسات أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1. مفتي بشير: أرخبيل الذباب، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2010.

المراجع:

أ- مراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، دط، 2002.

2. إبراهيم عبد الله: السردية العربية، بحث في البنية السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1992.

3. إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

4. إبراهيم نبيلة: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، دط، دت.

5. إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، الأردن، ط6، 1976.

6. بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط2 2009.

7. بن بوعزيز وحيد: حدود التأويل (قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقدي)، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1 2008.

8. بوديبة إدريس: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2007.

9. بوشوشة بن جمعة: التجريب وأحداث السردية في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس ط1، 2002.

10. بوطيب عبد العالي: مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الغرب، ط1 1999.

11. بوعزة محمد: تحليل النص السردية، تقنيات ومفاهيم الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2010.

12. جعفر عبد الوهاب: البنيوية في الأنطربولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، دط، 1980.

13. حبيبة الشريف: بنية الخطاب السردي (دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني)، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1، 2010.
14. حسن القصراوي مها: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، عمان، الأردن، ط1، 2004.
15. حسن فهد: المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009.
16. حطينيوسف: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد العرب، دمشق، دط، 1999.
17. حمار عبد الله: تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط، 1999.
18. حمدي المقصود الشاهد نبيل: العجائبي في السرد العربي القديم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2012.
19. حميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3 2000.
20. الحناش محمد: البنيوية في اللسانيات، دار الرشاد، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1980.
21. خليل حلمي: العربية وعلم اللغة البنيوي، دار المعرفة الجامعية، مصر، دط، 1995.
22. الزعبي أحمد: في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، دار المناهل، بيروت، لبنان ط1 1995.
23. زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، دار المعارف للنشر والطباعة، مصر دط، دت.
24. السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (الخطاب الشعري والسردي) دار هومة، الجزائر، دط، 2010.
25. السعافين إبراهيم: تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1996.
26. شاهين أسماء: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2001.
27. شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، 2009.
28. صلاح نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألفية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1 2010.

29. عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، قاموس بيوغرافي في تعريب مصطفى ماضي، دار القصة للنشر، الجزائر دط، 2007.
30. عبود أوريدة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009.
31. العجمي محمد ناصر: في الخطاب السردي، الدار البيضاء للكتاب، المغرب، دط، 1993.
32. عزام محمد: شعرية الخطاب السردي (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
33. عودة زعر صبيحة: (غسان كنفاني)، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1 1990.
34. العيد يمى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، لبنان، ط3، 2010.
35. فاسي مصطفى: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر، الجزائر، دط، دت.
36. فضل صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط، 2002.
37. قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2 1995.
38. قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ط1، 1988.
39. القاضي عبد المنعم زكريا: البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية مصر، ط1، 2009.
40. قسومة الصادق: الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، الدار البيضاء دط، دت.
41. قطوس بسام: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء الإسكندرية، ط1، 2006.
42. الكردي عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.
43. مبروك مراد عبد الرحمان: جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
44. مع من المؤلفين: نظرية السرد، دار الطباعة والنشر، الأردن، دط، دت.
45. محمود خليل إبراهيم: النقد الأدبي الحديث إلى التفكيك، دار المسيرة، الأردن، دط، 2003.

46. محمود صالح عالية: البناء السردى في روايات إلياس حوري، دار أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 دت.
47. مرتاض عبد المالك : في نظرية الرواية [بحث في تقنيات السرد]، دار العرب للنشر والتوزيع، دط، دت.
48. مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردى، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2005.
49. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.
50. المرزوقي سمير وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للنشر تونس، دط، دت.
51. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2005.
52. ملاس مختار: تجربة الزمن في الرواية العربية (رجال الشمس أنموذجا) موفم للنشر، الجزائر، دط، 2007.
53. النابلسي شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
54. نجمي حسن: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.
55. النصير ياسين: الرواية والمكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010.
56. وغيلسي يوسف: النقد الجزائري المعاصر، اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر دط، 2002.
57. يقطين سعيد: السرد العربي، مفاهيم وتحليلات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
58. يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط4 2005.
59. يقطين سعيد: قال الروائي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط1، 1997.

المراجع المترجمة:

1. باشلارغاستون: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان ط5 2006.
2. برانس جيرالد: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.
3. بياحي جان: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أويري، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1985.

4. بيتور ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريدا أنطونيوس، دار عويدات، لبنان، دط، 1971.
5. تزيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبحوث ورجاء حسن سلامة، دار تويغال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.
6. جينيت جيرار وآخرون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط 2002.
7. جينيت جيرار: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم عبد الجليل لأزدي، المركز الثقافي العربي بلبنان ط1، 2000.
8. ريكور بول: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1999.
9. الشكلايون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحددين الغرب دط، 1982.
10. لودجفيد: الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
11. هامون فيليب: سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، دط، 2012.

المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت مج 07، ط4، 2004.
2. الزمخشري أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد: أساس البلاغة العربية، دار صادر، بيروت، ط1 1979.
3. مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد هلي النجار): المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، لبنان، ط4، 2005.

الدوريات والمجلات:

1. برادة محمد: أرخبيل الذباب للروائي بشير مفتي، شجاعة الفارس المنهزم، آداب وفنون، مصر، العدد 15063، 24-06-2014.
2. بغورة الزواوي: مفهوم البنية، مجلة المناظرة، العدد 5، السنة 3 يونيو 1992.
3. بن سويكي آمنة: أرخبيل الذباب وتداخل البنيات النصية، مجلة الأثر 29، جامعة أم البواقي، 23 فيفري 2012.
4. بورايو عبد الحميد: المكان والزمان في الرواية الجزائرية مجلة المجاهد، الجزائر، العدد 1392، 1987.

5. بوعاتي جلال: جريدة عكاظ، الجزيرة توك، مصر العدد 13842، دت.
6. رواينية الطاهر: الفضاء الروائي في الجازية والدرأوش لعبد الحميد بن هدوقة، في المبني والمعنى، مجلة المساءلة يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين، العدد 1، 1991.
7. قسيمون جميلة: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد 13، جوان 2000.
8. المناصرة عز الدين: شهادة في شعرية الأمانة، مجلة فصلية تصدرها الجاحظية، العدد 1، 1990.

الرسائل الجامعية:

1. بن طوبال عمار: أزمة المثقف في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة ماجستير، قسم علم الاجتماع بإشراف عبد الغاني مغربي، جامعة الجزائر، 2009.
2. جودي محمد: شعرية الشخصية والمكان الروائي في عائد إلى حيفا، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات بإشراف عبد الحق بلعابد، جامعة الجزائر، 2012.
3. منصورى نجوى: الموروث السردى فى الرواية الجزائرية، (روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج نموذجاً)، مقارنة تحليلية تأويلية، مذكرة مقدمة لنيل دكتوراهها العلوم فى الآداب بالحديث، تحت إشراف الطيبودريالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011 - 2012.

الملتقيات:

1. مزادى شارف: أدب المحنة فى الرواية الجزائرية المعاصرة، الأدبى والإيدىولوجى فى رواية التسعينيات، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبى فى الجزائر، المركز الجامعى بسعيدة، دط، 2008.

الحوارات:

1. وحيد تاجا فى حوار مع الروائى بشير مفتى لأشركة "ما يهمنى فى الكتابة هو ما ينهش الإنسان من الداخل" دمشق، نوفمبر، 2015.

المواقع الإلكترونية:

1. بعلى حفناوى: الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، الذات المعلومة وأسئلة الحداثة.
[http:// www.alsaklem.com/vb2/showthreads.php?t:109925](http://www.alsaklem.com/vb2/showthreads.php?t:109925).
2. [https:// at.wikipedia.org/wiki/بشي_مفتي](https://at.wikipedia.org/wiki/بشي_مفتي)

الْفهرس

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
أ- ج	مقدمة
11-4	مدخل: نظرة حول الرواية الجزائرية.....
الفصل الأول: في التعريف بالروائي والرواية	
14-12	أولاً: بشير مفتي حياته وأعماله.....
15-14	ثانياً: تقديم رواية (أرخبيل الذباب).....
21-16	ثالثاً: ملخص الرواية.....
الفصل الثاني: السرد والبنية السردية	
22	أولاً: في مفهوم السرد.....
23-22	1- الدلالة المعجمية لمصطلح السرد.....
24-23	2- الدلالة الاصطلاحية لمصطلح السرد.....
29-25	3- مكونات السرد (الراوي/ المروي/ المروي له).....
29	ثانياً: في مفهوم البنية السردية.....
30-29	1- الدلالة المعجمية لمصطلح البنية.....
33-30	2- الدلالة الاصطلاحية لمصطلح البنية.....
38-33	3- البنية السردية وانعكاساتها الجمالية على العمل الروائي.....
الفصل الثالث: البنية السردية وانشغالاتها في رواية (أرخبيل الذباب)	
39	أولاً - بنية الفضاء الزمني.....
42-39	1- في دلالة الزمن.....
40-39	أ- الدلالة المعجمية.....
42-40	ب- الدلالة الاصطلاحية.....
42	2- مستويات الزمن السردية.....
42	أ- مستوى الترتيب الزمني.....
48-43	1- الاسترجاع.....
54-48	2- الاستباق.....

55	ب- المدة الزمنية.....
68-55	1- تسريع الحكى
88-68	2- تبطئة الحكى.....
89	ج-مستوى التواتر.....
90-89	1-المستوى التفرىدى.....
91-90	2-المستوى الترجىعى.....
94-91	3-المستوى التكرارى
95-94	4-المستوى الترددى.....
96	ثانيا - بنية المكان.....
100-96	1-المفهوم و اشكالية تعدد المصطلح (الفضاء، المكان والحيز).....
105-101	2-استراتيجية بناء الأماكن فى الرواية.....
114-105	3-أنواع الأماكن وبنيتها.....
115	ثالثا- بنية الشخصية الروائية.....
117-115	1-الشخصية بين المفهوم والبناء
126-117	2-وظائف الشخصية فى العمل الروائى.....
127	3-تصنيفات الشخصية الروائية.....
128-127	أ-فى الدرس العربى
136-128	ب-فى الدرس الغربى
138-136	ج-فى رواية أرخبيل الذباب
139	رابعا: بنية الأحداث الروائية
141-139	1-فى مفهوم الحدث
147-141	2-أحداث الرواية.....
148-147	3-الحدث والزمان والمكان والشخصية ودورها فى الرواية
150-149	خاتمة.....
156-151	قائمة المصادر والمراجع.....
158-157	الفهرس