الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنـوان:

تـقنيـــات الســرد في روايـــــــة "لعبـة السعـــادة" لبشير مفتي-أنمـــوذجـا-

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد العربي المعاصـر

إعداد الطالبتين:

- مريم فعـرور
- سعـاد شتـوان

إشراف الأستاذ:

- مختار قندوز

أعضاء لجنة المناقشة:

1-الأستاذ:.....كمال فنينش: رئيســـــــــا

2-الأستاذ: .....مختار قندوز: مشرفا ومقررا

3-الأستاذ: .....خالد أقيس: مناقشـــــا

السنة الجامعية:2017-2018م /1438-1439 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــــاء

الله إذا أعطيتنا نجاحا فهب لنا تواضعا وإذا أعطيتنا تواضعا لا تأخذ اعتزازا بكرامتنا اللهم إذا جردتنا من المال أترك لنا الأمل

وإذا جردتنا من النجاح أترك لنا قوة العناد حتى نتغلب على الفشل

وإذا جردتنا من الصحة أترك لنا نعمة الإيمان

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا بالقياس إذا أخفقنا

وذكرنا بأن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح

آمين

شكر وتقدير

الحمد لله رب العالمين، والشكر لجلاله سبحانه وتعالى الذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة، الله صلي على محمد وعلى آل محمد وبعد:

فبعد أن أتممنا مذكرتنا أستدكرنا الجهود التي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان ونجد أنفسنا في كلمة لابد أن نذكرها

وهي أن العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا

وبفضل الذين كانت لهم الأيادي البيض عليه

وهذه الكلمة نتوجه فيها إلى الله بالدعاء والشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا وإلى كل من قصدناه فأعاننا واستنصحناه فنصحنا وحدثنا فصدقنا

ولا يسعنا بعد أن أنجزنا هذه الدراسة بعون من الله وتوفيقه إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وخالص التقدير والعرفان إلى الذي أشرف على هذه الدراسة

إلى الأستاذ الفاضل "**قنـدوز مختار**"

كما نشكر كل نفس مدت لنا يد العون في هذا المسار عن كل كبيرة وصغيرة بقلة أو بكثرة... إلى أساتذة اللغة والأدب العربي

إلى كل من لم يتسع له مكان على هذا الورق فقلوبنا ليس لها أوراق....

لكم جميعا ثمرة خمس سنوات كان فيها العلم شعارنا والقلم سلاحنا

فشكرا لكرمكم وجزاكم الله خير جزاء

ونسأل الله التوفيق والسداد

ســـــعاد مريـــم

مقدمـــة

مقدمـة:

يعد مصطلح السرد من أهم مكونات النص الروائي، كما يعتبر من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي لتحميل النصوص بالمضامين والدلالات، وقد كان من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، ذلك نتيجة الاختلافات الكثيرة حول مفهومه ومجالاته المتعددة، فهو مرادف لمصطلح القص تارة ولمصطلح الحكي تارة أخرى ولمصطلح الخطاب طورًا.

والملاحظ أن المهتمين بالسرد العربي الحديث أولوا أهمية كبرى بالرواية باعتبارها جامعة الفنون الأدبية مثل الشعر والمسرح، فالكثير يرسمها لكي تكون ديوان العرب الجديد لما تحتويه من قدرة على وصف المشهد، خاصة المشهد العربي في تحولاته المختلفة.

وقد عرفت الرواية العربية تطورا كبيرا وانتشارا واسعا، ما مكنها من احتلال مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة، ولم تكن الرواية الجزائرية بمنأى عن هذا التطور الذي حصل في هذا المجال منذ منتصف القرن الماضي وذلك على يد نخبة من الروائيين الجزائريين ومن أبرزهم "بشير مفتي" و

يعد أحد أعمدتها وأحد القامات الوطنية الكبيرة في مجال الإبداع الروائي، واستطاع أن يحفر اسمه بأحرفٍ من ذهب في ذاكرة قراءه، ليس فقط وطنيا، بل عربيا ولا نبالغ إن قلنا عالميًا، نظرا للإقبال الكبير الذي تلقاه أعماله الروائية من قبل المترجمين الغربيين حيث ترجمت البعض منها إلى اللغة الفرنسية.

لذلك كان الموضوع مغريا بالبحث أثرنا أن يكون موضوعنا في هذه المذكرة الموسومة بعنوان "تقنيات السرد" في رواية "لعبة السعادة" لبشير مفتي، وذلك تحقيقا لرغبتنا في اكتشاف وتحليل تقنيات هذا النص السردي من حيث (الزمان، المكان، الشخصية) التي تتفاعل وتنسجم في النص.

تكمن أهمية هذا البحث في تقصي الجوانب المتعلقة بتقنيات السرد، وإبراز أهم ما تضمنه نص الرواية من مميزات وخصائص من خلال إظهار تجليات كل من الزمن، المكان، الشخصيات في رواية "لعبة السعادة".

بحثنا هذا كغيره من البحوث العلمية التي تطمح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف والتي منها سعيه إلى تسليط الضوء على واحدة من أبرز كتابات هذا الروائي واكتشاف وتحليل مكونات هذا النص السردي.

قام الروائي "بشير مفتي" بحشد كل طاقاته الإبداعية وعصارة تجربته الروائية في إنتاج هذا النص الروائي الذي زاوج فيه بين تقنيات الرواية المعاصرة من جهة والاستفادة من الموروث السردي العربي من جهة ثانية وتوظيف المادة التاريخية من جهة ثالثة، كلها عوامل تجعل من رواية "لعبة السعادة" تجربة روائية متفردة في عالم الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، فما هي تقنيات السرد التي تجسدت في هذه الرواية؟

- ما مدى فعالية البناء الزمني في الرواية؟ وبصيغة أخرى هل اقتصر البناء الزمني في الرواية على تشكيل بنيتها الداخلية، أو تعدى ذلك بأن يسهم في خلق المعنى؟

- هل استطاع الروائي "بشير مفتي" توظيف تقنيات السرد الزمنية في التحكم في شساعة المدة الزمنية التي تعالجها الرواية (قرابة خمسة عشر سنة)؟

- إلى أي حد وفق الكاتب في تجسيد تقنية المكان الروائي في هذه الرواية ؟

- كيف تم بناء شخصيات الرواية؟ وما هي العلاقات الرابطة بينها؟ وفيما تكمن دلالة هذه الشخصيات من خلال رواية "لعبة السعادة"؟

أما بالنسبة للمنهج المتبع في هذه الدراسة، فقد اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي، الذي ساعدنا على اكتشاف تقنيات التحليل الروائي.

وحتى يبلغ البحث هدفه ارتأينا تقسيمه إلى ثلاث فصول، مسبوقة بمقدمة ومدخل، تحدثنا في الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان "ضبط المفهوم واستقراء المصطلحات" عن بعض المفاهيم التي تعد أساسا لكل دراسة علمية، أما الفصل الثاني المعنون "بتقنيات السرد الروائي (الزمان، المكان، الشخصيات)" والذي تضمن ثلاث قضايا فالقضية الأولى خصصناها لدراسة الزمن من ناحية المفهوم ثم تلاه الترتيب الزمني من مفارقات زمنية

(الاسترجاعات والاستباقات)، ثم الديمومة بنوعيها (تسريع وتبطيء السرد) والقضية الثانية ارتبطت بالمكان بنوعيه (المفتوح والمغلق) أما القضية الثالثة فكانت حول الشخصية بأنواعها الثلاث (الرئيسية، الثانوية، الهامشية) أما الفصل الثالث فتضمن الجانب التطبيقي جاء تحت عنوان "تقنيات السرد الروائي (الزمان، المكان، الشخصية) ودلالتها في رواية "لعبة السعادة" لبشير مفتي عالجنا فيه تقنيات السرد في الرواية قيد الدراسة، وقد تمثلت هذه التقنيات في الزمان والمكان والشخصية، وختمنا بحثنا هذا بما خلصنا إليه من نتائج حول هذه الدراسة، وتلاها ملحق تطرقنا فيه إلى التعريف بالكاتب "بشير مفتي" إضافة إلى ملخص رواية "لعبة السعادة".

وقد اعتمدنا في دراستنا هذه على جملة من المصادر والمراجع التي شكلت زاد هذا البحث ومرتكزه العلمي ونذكر منها المصادر الأم المعتمد في هذه الدراسة والذي هو نتائج الروائي بشير مفتي، فقد تصدر قائمة المصادر والمراجع نص الدراسة التطبيقية "لعبة السعادة" بالإضافة إلى مجموعة من المراجع أهمها:

حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي)، أحمد سيزا قاسم (بناء الرواية)، جيرار جنيت (خطاب الحكاية)، نقلة حسن العزي (تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني) وغيرها من المراجع الأخرى التي لازمتنا طيلة هذه الدراسة.

وقد واجهتنا في مسارنا البحثي مجموعة من الصعوبات والعراقيل لعل أهمها:

- كثرة المراجع وتداخلها وهذا ما أدى إلى تشعب المادة المعرفية، مما زاد علينا عناء اختيار المادة المعرفية المناسبة لدراستنا.
- إضافة إلى انعدام الدراسات حول هذه الرواية – وهذا حسب رأينا – ولذلك كان لنا فضل السبق إلى دراستها.

ولا يفوتنا في هذا المقام إلا أن نتقدم بشكرنا لأستاذنا المشرف "مختار قندوز" على ما قدمه لنا من توجيهات علمية ومنهجية، كما نتقدم بالشكر إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، والشكر الأكبر قبل هذا وذاك نخصه لله سبحانه وتعالى.

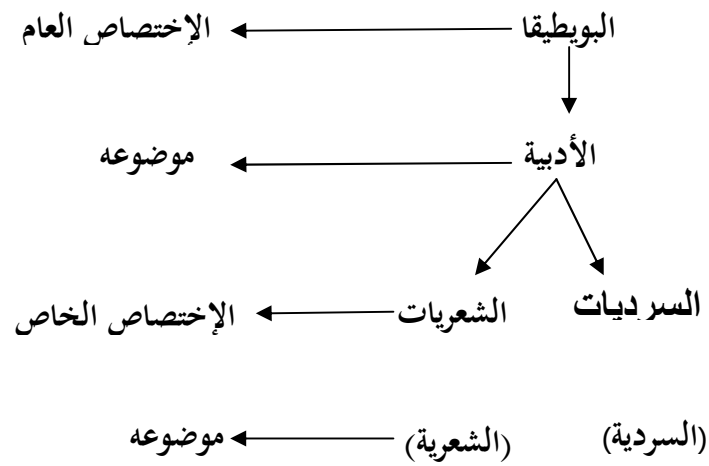
المدخل

لمحة عامة عن

السرديات

المدخل:

يواجه الفضاء النقدي حدودا اصطلاحية معقدة نسبيا، والتي تعد واحدة من القضايا التي لاقت اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين، ويمكن أن نجمعها ضمن عائلة اصطلاحية واحدة تسمى "السرديات"، وقد بدأت باعتبارها بحث في سردية الخطاب السردي تفرض وجودها في ساحتنا الأدبية، وتبلورت بصفتها اختصاصا له أسئلته وإجراءاته، وله حدوده وآفاقه. إلى أن أصبحت تعتبر اختصاصا جزئيا يهتم بـ "سردية الخطاب السردي" وهي تندرج تحت بحث علمي كلي هو "البويطيقا" التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي على العموم، وهي بذلك تقترن بالشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري، وتكون على النحو التالي: [1]



إن كل من الاختصاصين (البويثيقا، الشعرية) يراكم تجاربه الخاصة بناءا على المبادئ العامة التي يستند فيها إلى البويطيقا، ويحقق شبه استقلاله في التطور ليأتي له في المحصّلة النهائية تطوير العلم الأصل.

لكن التطور الذي حققته السرديات، جعلها تدريجيا تنأى عن جدورها الأدبية، و « تتحول بذلك من اختصاص جزئي أو خاص، إلى اختصاص كلي أو عام، إنها من جهة خاصة، عندما تكون تبحث في سردية الخطاب الأدبي، وتصبح من جهة ثانية عامة، بتجاوزها السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية». [2]

---

[1] سعيد يقطين:الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

ولم تقطف الجهود التي بذلت ثمارها إلا في منتصف هذا القرن، ولهذا فنحن لا نبالغ إذا قلنا بأن معظم الدراسات الأدبية التي يضمها هذا الفرع في طياته، هي ذات اتجاهات معاصرة، ومن ناحية أخرى فإن « الجهود المعاصرة في تحليل الخطاب الأدبي والمعروفة بالاتجاهات الحداثية في دراسة الأدب جملة تكاد تنصبّ على السرديات خاصة». [1]

وعلى الرّغم من أن مصطلح السردية استخدم حديثا فقط إلا أنه « ليس وليدا جديدا بين ضروب الآداب الغربية، لأن أصوله القديمة تعود إلى زمن أفلاطون وأرسطو، ولها فضل الإسهام في إرساء موانئ تطوره كعلم له قواعد وآليات محددة في بنية التركيب الإبداعي». [2]

إن الناظر إلى السرديات كمنهج نقدي لمقاربة النصوص، نجدها حديثة عهد النقد العربي، إذ أنها لم تظهر إلا في الثمانينات من القرن العشرين، وهو ظهور متأخر إذا ما قورن بتطبيقها في النقد الغربي الذي كان في الخمسينات من نفس القرن، ولعلّ ذلك راجع إلى الضعف السياسي والثقافي التي كانت تتخبط فيه البلاد العربية في تلك الفترة، حيث عرّفها الدكتور "رشيد بن مالك" بأنها تلك الخاصية التي تخص نموذجا من الخطابات، ومن خلالها نميّز بين الخطابات السردية والخطابات غير السردية". [3]

لقد عملت السردية بالتدرج كقاعدة لتنظيم كل خطاب سردي وغير سردي، باعتباره يمثل إمكانيتين، إما يكون الخطاب تسلسلا منطقيا بسيطا للجمل، وبالتالي فإن المعنى لا يكون إلا نتيجة لإطراد يتجاوز إطار اللسانيات أو السيميائية، وإما أن يكون الخطاب دالا، وفعالا لغويا ومحتويا على تنظيمه الخاص.

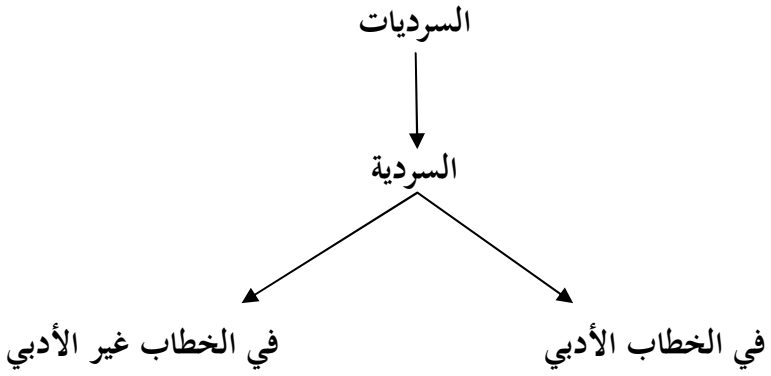
---

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004، ص81.

[2] نقلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص15.

[3] عبد القادر شرشار:تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص119.

والشكل التالي يوضح ذلك: [1]



"جزئية السرديات وكلياتها"

هذا ما أتاح للسرديات هذه الإمكانية وطابع السرد الكلي الذي يمكن أن تشتغل به، فهي لها إمكانيات عديدة حيث تنفتح على غيرها من الاختصاصات والعلوم الأخرى القريبة والبعيدة وهذا ما رأيناه من خلال الشكل الأوّل، فإن هذا العلم – إن صحّ التعبير- فرع من فروع الشعرية لما يعدّه بعض النقاد، غير أن الدراسات السردية الحديثة التي يعدّ "فلادمير بروب" أول من قام بها في عمله الموسوم بـ "مورفلوجيا الحكاية" سنة 1928، أي كانت سابقة لميلاد علمها بأكثر من 40 سنة كاملة، فقد « كانت هذه المسافة الزمنية الشاسعة (1928-1969) وما تلاها، مسرحًا لكثير من البحوث السردية المتمايزة في الرؤى والمناهج والمصطلحات، آلت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية "narrativité"». [2]

فالسردية كما وردت في قاموس قريماس تعني « خاصية معطاة، تشخص نمطًا خطابيا معينا، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية». [3]

---

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، المرجع السابق، ص 24.

[2] يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، دار أقطاب والفكر، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2006، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

تعد السرديات أو السردية naratology من أبرز المصطلحات التي ظهر حولها جدل كبير من طرف الباحثين والدارسين وهي مصطلح نقدي وضعه (todorouf) سنة 1969، وذلك في كتابه "الدلالة والنظرية الأدبية" ليدل به على علم السرد، فهو اتجاه حديث النشأة، حيث أنه وليد القرن العشرين، فنجد سعيد يقطين يعرّف السرديات بقوله « إن السرديات هي الاختصاص الذي انطلق منه في معالجة السرد العربي» [1]، حيث حاول أن يؤسس مشروعا معرفيا للسرديات العربية.

هناك من الدارسين من يعقد مقارنة بين مصطلحي السرديات والسردية، ويرى بأن المصطلح الثاني هو الأفضل للتعبير عما يراد القصد به، لأن السردية لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد، بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه (كالمسرحية والقصيدة)، وبما هو مؤتلف فيه ومطرد في بناء نصوصه، وقد نجد مصطلح "علم السرد" في بعض الأحيان مكان السردية، وذلك لأن السردية لم تتحول إلى علم بالمعنى الصحيح بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة وتعدّد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى، فهناك نظريات سردية متعددة ومختلفة في الموضوع والمنهج، ولكن التيارين الرئيسيين المعاصرين المتنافسين في السردية هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية. [2]

ونحن نبحث في مصطلحات النقد القصصي في الوطن العربي يبرز لنا وبوضوح مشكل المصطلح فقد تجد مصطلحات عديدة لمفهوم واحد كما أنك تجد ترجمات عديدة للفظ واحد ويرجع الدكتور "عبد الرحيم الكردي" هذا المشكل إلى أن هذه المصطلحات « لم تحظ بعناية الهيئات العلمية المعنية بدراسة المصطلحات العربية ووضعها وتوحيدها، بل ركزت هذه الهيئات كل اهتمامها على المصطلحات العلمية في مجال الطبيعيات

[1] سعيد يقطين: الكلام والخبر، المرجع السابق، ص 22.

[2] ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، المرجع السابق، ص 30، 31، 32.

والرياضيات... ولهذا لا نجد في الساحة الأدبية معجمًا لمصطلحات النقد القصصي... بل إن النقد الأدبي بعامة نصيبه القليل من أمثال هذه الجهود». [1]

وقد قام الدكتور "يوسف وغليسي" في هذا المجال بإحصاء الترجمات المستعملة من طرف الدارسين لمصطلحي naratologie وnarrativité هذا الإحصاء ممثل في الجدول الآتي: [2]

اسم المصطلح	Narratologie	Narrativité	المرجع
محمد الناصر العجيمي	السردية	السردية	في الخطاب السردي، ص 11-35
المرزوقي+ جميل شاكر	نظرية القصة	القصصية	مدخل إلى نظرية القصة،ص 231-232
لطيف زيتوني	السردية	؟	معجم المصطلحات نقد الرواية، ص 107
عبد المالك مرتاض	السردانية، علم السرد	؟	ألف ليلة وليلة، ص84 تحليل الخطاب السردي، ص 189 في نظرية الرواية، ص 130-246
محمد معتصم	السرديات	السردية	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية)، ص 245

[1] عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004، ص 15.

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، المرجع السابق، جدول 03، ص 24-43.

محمد عناني	علم السرد علم القص علم الرواية	؟	المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 60 (ضمن المعجم)
التهامي الراجي الهاشمي	دراسة السرد	السردية	مجلة "اللسان العربي" ع 25، 85 ،ص 235
عبد السلام المسدّي	المسردية	السردية	قاموس اللسانيات، ص 201
قاسم المقداد	التحليل السردي علم السرد القصصي	؟	هندسة المعنى، ص17، 52
عبد الحميد بورايو	علم السرديات	؟	البطل الملحمي والبطلة الضحية، ص2
رشيد بن مالك	؟	السردية	قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 121
عبد الرحمان أيوب	فن السرد/النظرية السردية	؟	ترجمة (مدخل لجامع النص) لجنيت ط2، ص 98
رشيد بنحدّو	السردولوجية	؟	ضمن (طرائق تحليل السرد الأدبي)، ص 85
عبد الله إبراهيم	السردية، علم السرد، السرديات	؟	المتخيل السردي،ص 104-146
سعيد يقطين	السرديات	السردية، الحكائية	قال الراوي:ص 13، 14، 15

طريف شيخ أمين	القصيات	؟	ورد في (اللغة الثانية)، ص 178، 182
سعيد الغانمي	؟	السادية	اللغة الثانية، ص 179
بسام بركة	دراسة الرواية دراسة الحكاية	؟	معجم اللسانيات، ص 137

إذن من خلال هذا الجدول يتبين لنا مدى كثرة واختلاف المصطلحات التي ترجمت إليها هذين اللفظتين (narratologie, narrativité)، وذلك لتعدد مترجميها، فكل مترجم أعطى لها مدلولا بطريقته الخاصة حسب فهمه لها، ومدى قدرتها على إعطاء مفهوم شامل للمصطلح الأجنبي، فترجمة هذه المصطلحات يجب أن يقوم على فهم الثقافة المستقى منها فهما جيدًا، وإلى أي مجال ينتمي، وتحت أي نطاق ينطوي، ولهذا حدث هذا النوع من الإختلاف في الإتقان على معنى واحد تشترك فيه هذه المصطلحات، إلا أنها على العموم لا تخرج على أنها مصطلحات علم واحد له قوانينه وقواعده الخاصة به وهو السرد.

الفصل الأول:

ضبط المفهوم واستقراء المصطلحات

I– مفهوم السرد:

يعتبر مصطلح السرد (Narration) من أبرز الدراسات الأدبية في القرن العشرين، تعود أصوله إلى مشارب وحقول معرفية مختلفة ومتباينة كان لها فضل الإسهام في إرساء موانئ تطوره، كعلم له قواعد وآليات محددة.

وبما أن الدراسة ترتكز على تقنيات السرد في الرواية باعتبارها من أهم الأشكال السردية يجدر بنا التعرف على الدلالة اللغوية والإصطلاحية لمصطلح السرد.

أولا: التعريف اللغوي:

لقد حضي هذا المصطلح باهتمام كبير من طرف النقاد والباحثين، حيث تعددت تعاريفه وذلك لتعدّد المواضيع، فكل ناقد له تعريف خاص به يوافق تصوره ووجهة نظره، وقد وردت تعاريف السرد متشعبة، إذ نجده في القرآن الكريم وفي المعاجم وفي القواميس.

حيث ورد في القرآن الكريم بمعنى نسج الدّرع ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ (11)** ﴾. سورة سبأ: الآية (10-11).

ومن هنا يتضح لنا أن عبارة نسج الدّرع هي جودة سياق الحديث.

كما جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة (س، ر، د) ما يلي:

« السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال سرد الحديث ونحو يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له... وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسرد المتتابع وسرد فلان الصوم إذا ولاّه وتابعه». [1]

فمفهوم السرد كما جاء في "لسان العرب" يقصد به سرد الكلام أو الحديث بشكل متناسق أو منسجم أي هناك تتابع وتناسق في الكلام.

أما في المعجم "الوسيط" لإبراهيم مصطفى فجاء فيه: « سرد الشيء سردًا ثقبه والجلد خرزه والدّرع نسجها فشك طرفي كل حلقتين وسمّرهما. وسرد سردًا، صار يسرد صوه، أسر الشيء ثقبه وخرزه». [2]

كما جاء في "أساس البلاغة" للزمخشري: « سرد معه كما يسرد اللؤلؤة وتسرد الحديث والقراءة: جاء بهما على ولاء، وفلان يغرق الأعراض بمسرده أي بلسانه». [3]

والسرد في معجم "تاج العروس" « وجودة سياق الحديث ونحوُه يَسْرُدُه سردًا، إن تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا وتسرّده، إذا كان جيّد السياق، وسرد القرآن: تتابع قراءته في حذر منه». [4]

ويتراءى لنا من هذا التعريف أن السرد متعلق بجودة السياق، كما ورد في قاموس "السرديات" لجيرالد برينس Jirald Brins أن السرد هو: « خطاب يقدم حدثا أو أكثر ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف (déscription) والتعليق (commentary) سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه، أو هو إنتاج حكاية وسرد مجموعة من المواقف والأحداث». [5]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج6، بيروت، ط4، 2005، ص 165.

[2] إبراهيم مصطفى: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2007، ص 269.

[3] الزمخشري (جار الله ابن القاسم محمد بن عمر): أساس البلاغة، مادة (س، ر، د)، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، د ت، ص 309.

[4] مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مج 5، تح: علي شريري، مادة (س، ر، د)، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 1994، ص 13.

[5] جيرالد برينس: قاموس السرديات، ت: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 122.

ومن مجمل التعاريف السابقة نستنتج أن المفهوم اللغوي "للسرد" يكمن في تتابع الحديث بعضه إثر بعض.

ثانيا: التعريف الإصطلاحي:

عُني السرد بدراسات العديد من النقاد، لدى يصعب تحديد مفهوم له لاختلاف المرجعيات الفكرية والمعرفية لكل ناقد.

فالسرد في دلالته الاصطلاحية فهو يعني: « العملية التي يقوم بها السارد أو الرّاوي وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ، أي(الخطاب القصصي) والحكاية أي (الملفوظ القصصي)». [1]

كما يعتبر « المصطلح الذي يشتمل على قص حدث، أو أحداث، أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال». [2]

نستنتج من التعريفين السابقين أن عملية السرد هي الطريقة التي تحكى بها الأحداث والأخبار سواء كانت حقيقية أم خيالية وتختلف هذه الطريقة من راوي إلى آخر.

كما حضي هذا المصطلح (السرد) باهتمام الدّارسين الغرب وكذلك العرب.

أ- عند الغرب:

نجد رولان بارت يعرّفه بقوله « إنّه مثل الحياة نفسها عالم متطوّر من التاريخ والثقافة». [3]فالسرد كان منذ وجود الإنسان، وفي كل المجتمعات، ونجده في اللغة المكتوبة واللغة الشفوية، كما نجده في لغة الإشارات، والرسم والتاريخ وفي كل ما نقرأه ونسمعه، سواء أكان كلاما عاديا أو فنيا، فهو بذلك هام ومتعدد ومتنوّع.

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، د ت، ص 77-78.

[2] نقلة حسن أحمد: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفنّي، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 15.

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط3، 2005، ص 13.

أمّا الشعريّ جيرار جنيت "Gérard Genette" فقد تناول هذا المصطلح على أنه: « قسم ثالث من أقسام الخطاب القصصي سماه صوتا، ويعني الصوت السردي القائم بفعل السرد فلئن تناول في القسمين الأولين الملفوظ القصصي زمنا وصيغة، فإنه خصص هذا القسم لتناول مسألة التلفظ الذي أوجد الملفوظ المذكور، فالسرد من هذه الناحية هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها ». [1]

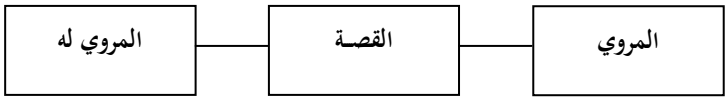
وعرفه أيضا بأنه: « فعل واقعي أو خيالي ينتج عن الخطاب، ويعده واقعية روائية بالذات». [2]

ب– عند العرب:

ومن الدارسين أو النقاد العرب الذين اهتموا بهذا المصطلح (السرد) نجد سعيد يقطين يعرّفه بقوله: «أنه فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان». [3]

ونخلص من هذا التعريف إلى أن السرد فعل متعدد المجالات يشتمل شتى الخطابات منها الأدبية من شعر ونثر وغير أدبية كالخطابات السياسية والاجتماعية والاقتصادية...يبدعها الإنسان في أي مكان.

أما حميد لحميداني فيقترح خطاطة يلخّص فيها مراحل دورة "السرد" وهي تتشكل من ثلاثة أطراف هي: (المروي، القصة، المروي له) –فحسبه– الرواية أو القصة باعتبارها محكيا أو مرويا تمر عبر القناة التالية:



[1] محمد قاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 243.

[2] عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، آربد– الأردن، ط1،2012، ص 6.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 28.

فالسرد عنده هو « الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات».[1]

من خلال هذا المخطط يتضح لنا أن السرد يشترط بالضرورة وجود قصة محكية، ومنه وجود شخص يحكي وشخص يحكى له أي وجود علاقة بين الطرف الأول يدعى راويا أو ساردًا، والطرف الثاني يدعى مرويا له.

وفي الأخير يمكن القول أنه مهما تعددت مفاهيم السّرد، وتباينت باختلاف آراء الباحثين والنقاد عربيين كانوا أو غربيين فإن السرد يبقى في نهاية المطاف الطريقة التي تحكى بها القصة أو الحكاية.

II- تعريف الرواية:

تعد الرواية من أهم الأشكال السردية، مقارنة بالنصوص السردية الأخرى، وذلك لاهتمام النقاد بها تمثل ملحمة العصر والدليل على ذلك قول "صلاح صالح": « فالرواية تطرح في طريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان فكلما استطاعت أن تعالج الإشكالات الفكرية، الاجتماعية، السياسية، النفسية، استطاعت أن تكون سجل تاريخي لحياة الإنسان، ومن هنا تبرز أهمية الرواية كفن أدبي له مكانته بين باقي الأنواع الأدبية، مما جعله يجلب أنظار المشتغلين بحقل الأدب، خاصة في العصر الحديث». [2]

ومن ذلك نستطيع القول أن للرواية تميز خاص راجع إلى اعتمادها النثر، وتصويرها للإنسان، والمجتمع الواقعي واستبعادها للخوارق، إضافة إلى تميزها بالطابع الخيالي، واعتمادها السرد، كل هذه الخصائص ميزتها عن غيرها من الأجناس الأدبية.

---

[1] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظرو النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص 45.

[2] صلاح صالح: السرد الآخر أنا، والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 163.

أولا: التعريف اللغوي:

تعددت مفاهيم الرواية من الناحية اللغوية وعرفت تنوعا في مدلولاتها من باحث لآخر حيث عرفها "بُطرس البستاني" في قاموسه "محيط المحيط" بأنها: «"رِوايةٌ"–ج: رواياتٌ. [ر، و، ي]. (مص. رَوَى). "رِوايَةُ الحَديثِ": نَقْلُ الحديثِ عن الرَّسول (ص) "نَقَلَ رواية الحادِث كما هي": وصفُ الحادث وما يتعلق به من أخبار وحِكَايَتُهُ. "ألَّفَ رِوايَةً أدبيةً": قصةً طويلةً، تَرْوِي أحداثًا واقعية أو خيالية ». [1]

أما ابن منظور في لسان العرب فقد عرفها بأنها: « رَوى الحبل ريًّا فارتوَى: فَتَلهُ، وقيل: أَنْعم فتله (...) وارْتَوى الحبلُ غَلُظَتْ قِواه، وقد روَى عليه رَيًّا وأَرْوَى (...) ورَوَى الحديث والشعر يرويه روايةً وتَرَوَّاهُ، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، أنها قالت: تَرَوّوْا شِعْرَ حُجيَّة ابن المضرّبِ فإنه يُعينُ على البِرّ، وقد رَوَّاني إيَاه». [2]

ويُقال: « روَّى فلان فلانًا شعرًا إذا رواه له حتى حَفِظَه للرواية عنه، قال الجوهري: رَوَيْتُ الحديث والشعر رواية، فأنَا رَاوِيْ في الماء والشعر من قومٍ رواة». [3]

وعلى الرغم من هذا التنوع في المدلولات اللغوية، إلا أن الدال واحدٌ والمعاني متشابهة، لأن كل هذه الدلالات تفيد النقل والجريان والارتواء سواء كان معنويا، ونقصد به النصوص والأخبار، أم ماديًا ونعني به "الماء" والرواية تعني التفكير في الأمر، كما تعني أيضا نقل الماء أو نقل النص، كما تطلق على الناقل نفسه.

ثانيا: التعريف الإصطلاحي:

أما من الناحية الإصطلاحية، فإن الرواية جنس أدبي خيالي، يعتمد على السرد، وتجتمع فيه مجموعة من العناصر تكون متداخلة أهمها الراوي، الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان، ويعرفها الصادق قسومة بقوله:

---

[1] بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس عصري مطول للغة العربية)، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 107.

[2] ابن منظور: لسان العرب، المرجع السابق، ص 271.

[3] المرجع نفسه، ص 271، 272.

«الرواية شكل من الأشكال الأدبية التي حازت على شعبية كبيرة، وحضور واسع لدى جمهورٍ عريض من القراء، وهي أبرز التعبيرات الفنية التي توحي بنضج الإحساس بالشخصية القومية، وتصوير حي لانطباعات الكفاح والمعاناة، بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها ويبين ملامحها ومميزاتها وعبر ضمير الحياة الأدبية، حملت إلينا رسالة الأدب ذخيرة ضخمة من مظاهر التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد ذاته، كان آخرها فن الرواية». [1]ومعنى ذلك أن الرواية تتبوأ مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة، وذلك لأنها تجسد واقع الإنسان في ثوب خيالي.

ولقد واجه النقاد والدارسون صعوبة في تحديد مفهوم دقيق وشامل وذلك نظرًا للمعاني التي اتخذها مصطلح الرواية عبر مسيرته التاريخية: « ففي العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي القرون الوسطى، كانت القصة الطويلة ذات الطابع الفروسي هي الرواية، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية». [2]

بمعنى أن الرواية في كل عصر تأخذ صورة مميزة أو تكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في العصر السابق وهذا ما أكدته "مارتا روبار" بقولها: « الرواية لم تحظى بتعريف دقيق وهي إلى حد ما غير قابلة للتعريف». [3]

والرواية في تعريفها البسيط هي: «جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع، وتعكس مواقف إنسانية وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات، الزمان، المكان والحدث يكشف لغة العالم». [4] وهذا يعني أن الرواية فن أدبي يعتمد على تصوير

---

[1] الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2004، ص 47.

[2] حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع، دار الثقافة الدار البيضاء، د ط، 1985، ص 37.

[3] الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، المرجع السابق، ص 47.

[4] مصطفى الصادق الجويلي: في الأدب العالمي (القصة، الرواية، السيرة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2002، ص 13.

الإنسان وتمثيل واقعه كما تتميز بطابعها الخيالي، وتعتمد السرد، والنثر وتجتمع فيه عناصر متداخلة أهمها الراوي، الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان.

أما عبد المالك مرتاض فيعرفها بقوله: « جنس أدبي راقي ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل في نهاية المطاف شكلاً أدبيا جميلا، يعتري إلى هذا الجنس الخطي، والأدب السري، فاللغة هي مادته الأولى كمادة جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة، فتنمو وتربو وتمرع وتخضب، إضافة إلى أنها ذات طبيعة سردية».[1] ومن خلال هذا التعريف نستنتج أن الرواية تتميز بما يلي:

- شدة التعقيد.
- تراكب التشكيل.
- تتلاحم فيما بينها.
- اللغة هي مادتها الأولى.
- تعتمد على الخيال.

ومن خلال ما تقدم من تعريفات نستنتج أن الرواية أحد الأجناس الأدبية ومن أكثرها تناولا في الوسط الأدبي، تختص أكثر من غيرها من الأشكال التعبيرية الأخرى بقدرتها على تشكيل طريقة السرد والحكي وجعلها جزءا مهما في عملية الخلق والتوصل، فقد تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل من أجل التعبير عن انشغالات الإنسان وهمومه وانعكاسها على الواقع، سواء ما تعلق منها بالجانب الثقافي أو السياسي والاجتماعي أو غيرها من الجوانب.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1998، ص 27.

III- نشأة الرواية الجزائرية وتطورها:

يعتبر الأدب الجزائري جزء من الأدب العربي عمومًا للجذور المشتركة بينهما، رغم الفروق الشكلية بين أقطار الوطن العربي، إلا أنها فروقٌ لا تلغي طبيعة التلاقح والتكامل فكرًا وفنًا، في كل الأجناس الأدبية ومن هذه الأجناس نجد الرواية لاعتبارها المنبع الحضاري، ومساره الإنساني العام.

فالرواية الجزائرية الحديثة النشأة في الوطن العربي كله، مشرقه ومغربه سواء في نشأتها الأولى المترددة، أو في انطلاقتها الناضجة، ولم تأت هذه النشأة عموما بمعزل عن تأثير الرواية الأوروبية بأشكال مختلفة، وهي نشأة تختلف ظروفها بطبيعة الحال من قطر عربي لآخر. من دون أن نسهو عن جذورها المشتركة عربيا أولا: في صيغ القص في القرآن الكريم، والسيرة النبوية، وثانيا: في البدور القصصية الأولى، في مقامات الهمداني (358-398 هـ-969-1007م) والحريري (446-556 هـ-1054-1222 م). [1]

وهذا يعني أن الرواية الجزائرية لم تأت من فراغ، بل هي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة تأثرية ما بهذا الفن كما عرفته أوروبا في العصر الحديث.

وتعتبر رواية "ريح الجنوب" للكاتب "عبد الحميد بن هدوقة" هي الرواية التي تكاد تجمع – قطعيا- أراء النقاد والباحثين على أنها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة: اللغة العربية. [2]

حيث جاءت هذه الرواية في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية، فأنجزها تزكية لهذا الخطاب السياسي.

إن الحديث عن الرواية الجزائرية، يقتضي الحديث عن الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية والعربية.

---

[1] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ط2، 2009 ، ص195.

[2] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص 196.

أولا: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:

يرجع المؤرخ والباحث "جان ديجو" Jean Déjeux أول نص أدبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية إلى سنة 1891، وهو عبارة عن قصة بعنوان "انتقام الشيخ" مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية، كتبها "محمد بن رحال" إلا أن الباحث بعدها يذكر أن عملية المسح الشامل التي قام بها للجرائد والمجلات التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر في الفترة ما بين 1880-1920 بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزلية. [1]

ويذكر ديجو اسم "أحمد بوري" الذي نشر سنة 1912 في جريدة "الحق" رواية مسلسلة بعنوان "مسلمون ومسيحيون" ويعلّق على الرواية بماء الورد، كناية على القفز المعتمد للمؤلف على تناقضات الواقع، حيث يصور العلاقة بين الفرنسيين والجزائريين في غاية الانسجام والوئام. [2]

وقد حدد "أمين الزاوي" فترة ازدهار الخطاب الروائي الاندماجي ما بين (1920-1945) وفيها ظهرت أصوات روائية حاولت محاكاة الآخر أدبيا، وتعدّ سنة 1920 الإنطلاقة الحقيقية لهذا الأدب الناشئ، ويعد "القايد بن الشريف" بداية تلك الإنطلاقة، وقد ظهرت في عشرية (1920-1930) خمسة أعمال أدبية، وهي مجموعة "سالم القبي" الشعرية، والسيرة الذاتية للقايد بن الشريف، ونضيف إليهما رواية "زهراء" ثم "امرأة المنجي" لشكري خوجة، التي صدرت عام 1928. [3]

ونظرا لهذا العدد القليل من الأعمال الأدبية فإنه لا يشكل عامل فخر إذ قيس بطول فترة الاحتلال.

---

[1] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطن اليوم، ط1، أكتوبر، 2015 ، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 95.

[3] المرجع نفسه، ص 96-97.

وقد شكل ظهور رواية "الدار الكبيرة" لمحمد ديب في عام 1952، منعطفا حاسما في تطور الأدب الروائي المكتوب بالفرنسية على مستوى المضمون، فلأول مرة تتجاوز فيه هذه الرواية صالونات المثقفين ومناقشاتهم القومية عن العدالة والمساواة في ظل الحكم الإستعماري، ووهم التعايش السلمي بين الأهالي والمعمّرين. [1]

وقد تجسّد هذا التوجه في أعماله اللاحقة "الحريق" في عام 1994، ومهنة "الحياكة" في 1957، ثم ظهرت في الفترة نفسها أعمال روائية أخرى لكتاب آخرين تسير في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه أعمال محمد ديب الأولى، نذكر منها: رواية "نوم العدل" في 1955 لمولود معمري، و"نجمة" في عام 1956 لكاتب ياسين و"التلميذ والدرس" في 1960 و"رصيف الأزهار لم يعد يجب" 1961 لمالك حداد"، "أطفال العالم الجديد" لآسيا جبار في 1962، و"الأفيون والعصا" لمولود معمري في 1965، وفي 1967 نجد رواية "أصابع النهار الخمسة"، لحسين بوزاهر، إضافة إلى "أسلاك الحياة الشائكة" 1969 لصالح فلاح. [2]

إضافة إلى هذا الكم الهائل من الروايات التي ظهرت في الخمسينيات والستينيات نجد أعمال أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها كرواية "النهر المحوّل" لرشيد ميموني في 1982 وأخرى بعنوان" طمبيزا" في 1984 و"اختراع الصحراء" 1986 للطاهر جعوط. [3]

ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية:

يعد نص (غادة أم القرى) لـ"رضا حوحو" الصادر سنة 1997 فاتحة التاريخ لجنس الرواية في الجزائر، رغم أن البعض يعود بهذا التاريخ قرنًا كاملا إلى الوراء وتحديدا سنة 1897م، مع صدور نص "حكاية العشاق في

[1] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي ، المرجع السابق، ص 97.
[2] المرجع نفسه، ص 98.
[3] المرجع نفسه، ص 99.

الحب والإشتياق" لمؤلفها الجزائري "محمد بن إبراهيم" التي يعتبرها بعض النقاد الجزائريين أول نص روائي جزائري وعربي.[1]

ويعتقد "الزاوي لمين" بأن معرفة "رضا حوحو" باللغة الفرنسية هو الذي فتح له مجال تجريب الرواية في وقت مبكر جدا، إذ تأثر "حوحو" بفكتور هيجو وروايته "البؤساء" Les Misérable وتكونت في ظل علاقته بالرواية الفرنسية وتجربته الأدبية والروائية وقد كتبت "غادة أم القرى" في منتصف الثلاثينات ولم تنشر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، وبالتدقيق في سنة 1947 في تونس.[2]

وبعدها صدرت رواية "الطالب المنكوب" لـ "عبد المجيد الشافعي" ظهرت بتونس قبل اندلاع ثورة نوفمبر وبالضبط عام 1951، ومن شدة تأثر الكاتب بالواقع الجزائري المعاش تحت وطأة الاستعمار نجده قد تحمس كثيرا لتصوير ونقل مظاهر البؤس، وبالتالي لم يلتزم بما كان عليه اتجاه الأسلوب الفني ورغم ذلك فكل النقاد سجلوا للكاتب نصاعته اللغوية لأنه متمكن من اللغتين العربية والفرنسية.[3]

إن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية تونسية المنبت والمحيط والنشر والقراءة وذلك نظرا للتواجد المكثف للمثقفين الجزائريين بالعربية في تونس فقد جاءوا هذا البلد بحثا عن "الحرف العربي" الذي ظل مهددا في الجزائر، ومن هنا يمكن القول أن الرواية الجزائرية بالعربية قد انبثقت من داخل التقاليد الأدبية التونسية التي انبثقت هي الأخرى من تقاليد الكتابة المشرقية، وبالتالي فالرواية الجزائرية التأسيسية بالعربية مشرقية النزوع والأسلوب.

أما الرواية العربية الجزائرية بشكلها الفني فلم تظهر إلا في السبعينيات، وكانت أول رواية فنية عرفها الأدب الجزائري هي "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة "التي كتبت في عام 1970، وقد تبين أن الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بلغ خمسا وأربعين رواية حتى صيف عام 1984 غير أن بعضها قد طبعت، وأخرى أعيد

---

[1] المرجع نفسه، ص 85.

[2] غنية كبير، الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 86.

[3] المرجع نفسه، ص 87.

طبعها خلال الفترة ما بين 1984 إلى يومنا هذا، ثم جاء "الطاهر وطار" وحاول بإبداعاته إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من "الثابوت" اللغوي والمضامين المستهلكة، وذلك من خلال روايته "اللاز" التي جاءت سنة 1972 بإنجاز جريء وضخم يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية. [1]

وفي عام 1974م ظهر نص واحد للأديب "الطاهر وطار" هو "الزلزال" ليُتبع سنة 1975 بتصنيف لكل من "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "نهاية الأمس" و"عبد المالك مرتاض" "نار ونور" وهو العدد الذي ظهر سنة 1976 لكن من "مرزاق بقطاش" "طيور في الظهيرة" و"حورية" لـ"عبد العزيز عبد المجيد" سنة 1977 ولم نقرأ إلا نصا واحدا وهو "للصادق حاجي محمد" بعنوان "على الدرب" لتتلوا الأعمال بشكل مكثف نسبيا سنة 1978.

وهي أربعة أعمال لكل من "إسماعيل عموقات" "الشمس تشرق على الجميع"، و"الطموح" لـ"عبد العلي عرعر"، وكذلك "عرس بغل" العمل الثالث للأديب "الطاهر وطار"، و"حب وشرف" للشريف شناتلية. [2]

وبالكثافة نفسها تقريبا سنة 1979 طالعتنا ثلاثة أعمال لكل من واسيني الأعرج، علاوة بوجادي، إسماعيل غموقات، لتتسع الدائرة في العقد الثامن ففي سنة 1980 ظهرت خمسة أعمال منها رواية للطاهر وطار وكذلك عبد الحميد هدوقة، إضافة إلى واسيني الأعرج، كما برز في هذه السنة أدباء جدد أمثال جروة علاوة وهبي بعمله الأول "باب الريح"، وبكير بوراس بعمله "الليل ينتحر" إضافة إلى الأستاذ الأديب إبراهيم سعدي بعمله "الموفوضون"، أما "عبد العلي عرعار" فقد ظهرت له الرواية الثانية "البحث عن الوجه الآخر". [3]

أما سنة 1982 فتعتبر من أكثر السنوات إبداعا حيث التقينا بالعمل الثالث لـ "واسيني الأعرج" وهي الجزء الثاني من "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" وإضافة إليه نجد "رشيد بوجدرة" الذي انتقل من الكتابة

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 88، 89.

[2] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، المرجع السابق ، ص 91، 92.

[3] المرجع نفسه، ص 92.

باللغة الفرنسية إلى اللغة العربية ليبدع روايته الأولى "التفكك"و "مرزاق بقطاس" "البزاة" (...) ويضاف إلى هذه الأعمال أعمال جديدة لأدباء لم يسبق لهم أن كتبوا في هذا المجال أمثال: محمد زتيلي، محمد مصايف، إدريس بودية، أحمد الخطيب. [1]

وتلي هذه السنة سنة 1983 حيث صدرت فيها أربعة أعمال ومنها: "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، و"الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة، "صهيل الجسد" لأمين الزاوي، وفي سنة 1984 صدرت ثمانية أعمال نذكر منها عملين روائيين "لواسينين الأعرج" و"محمد مفلاح" هما "الإنفجار" و"هموم الزمن الفلاقي" إضافة إلى "رشيد بوجدرة" في روايته" المرث" و"رابح خدوسي" "الضحية". أما في 1985 فقد صدرت ثمانية أعمال روائية أيضا وتوالى التدفق الإبداعي سنة 1986 ثم توقف سنة 1987 ليتواصل الإبداع الروائي بعد ذلك. [2]

وإذا انتقلنا إلى التسعينات فنجد في 1993 أعمالا متميزة إذ كان لـ "عبد الحميد بن هدوقة" رواية بعنوان "غدا يوم جديد"، وكانت المفاجأة بدخول الشاعرة والأديبة" أحلام مستغانمي "الميدان الروائي بـ "ذاكرة الجسد" وانطلاقا من هذه السنة بدأت تشتد الأزمة وأصبح الأدباء والمفكرون هدفا منشودا للإرهاب، فأصيب الجميع بالذعر، ففضل بعضهم الصمت، وفضل الآخر مغادرة أرض الوطن والبعض الآخر هجر الكتاب (...) فتوقفت بذلك آلة الإبداع فأصبحنا لا نقرأ إلا عملا واحدًا في السنة أو السنتين. [3]

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 92.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 93.

[3] غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 93.

ومن كل ما سبق يمكننا القول أن نصوصا بهذا الثراء الجمالي والصدق التاريخي الاجتماعي، لا يمكن أن تولد من فراغ، لقد كانت الثورة الجزائرية بمأساتها وأحلامها ودمها وعنفها وشموليتها كفيلة بخلق هزّة داخل المثقف المبدع الموهوب، وهو بالفعل ما حصل، إذ تركت الثورة الجزائرية ظلا كبيرا على الرواية الجزائرية سواء أكانت مكتوبة بالعربية أو الفرنسية.

الفصل الثاني:

تقنيات السرد الروائي(الزمان، المكان، الشخصيات)

I-تقنية الزمان الروائي:

إن من أهم العناصر التي يقوم عليها الفن الروائي هو عنصر الزمن، فإذا اعتبرنا الأدب فنا زمنيا، فإن الرواية تعتبر من أكثر الأنواع الأدبية التساقا بالزمن، باعتبار الزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية، حيث يحدد طبيعتها، مثلما يحدد شكلها الفني، وذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمان وتلك الطرائق هي التي تميز مدرسة أدبية عن أخرى، وكاتب عن كاتب، يقول: "إبراهيم خليل « ومما ينبغي توكيده هو أن الرواية أكثر الأنواع الأدبية التساقا بالزمن، وأن الزمن منه الخارجي (زمن الحوادث، القراءة، والكتابة) ومنه الداخلي، أي: ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد، ويكشف عما بين تلك الحوادث من تراتب وتزامن». [1] أي أن هناك صلة وثيقة بين الرواية والزمن فشكل الرواية يرتبط بمعالجة عنصر الزمن، وأن لكل مدرسة أدبية آلياتها الخاصة في عرضه، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية.

ويذهب حسن بحراوي بقوله: « فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز 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» [2]، ومعنى ذلك أنه يجوز أن يكون هناك سرد دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، على عكس العنصر الزمني الذي لا يمكن إهماله في تنظيم عملية السرد فلا بد أن تكون مجرى أحداث القصة في زمن معين ماضي أو حاضر، أو مستقبل.

---

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، ط1، 2010، ص 97.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 117.

1- مفهوم الزمن:

أولا: التعريف اللغوي:

لقد وردت كلمة "زمن" مرتين في القرآن الكريم، مرة بمعنى الزمن والديمومة ومرة بمعنى القضاء والقدر، ففي الأولى قوله عز وجل: ﴿ **هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا** ﴾. سورة الإنسان: الآية (1).وفي الثانية قوله تعالى:﴿ **وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ** ﴾. سورة الجاثية: الآية (24).

عرّف الزمن في المعاجم على أنه الوقت، فقد جاء تعريفه في معجم "لسان العرب" على أنه: « الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر والجمع أزمن وأزْمان وأزْمِنة، وزمنٌ زامنٌ: شديد وأزمُنُ الشيء: طَال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزَّمَنُ والزمنة...والزمنة: البرهة...والزَّمان: العاهة، زمن يزمن، زمنا وزمنة وزمانة فهو زمن والجمع زمنيون، وزَمين والجمع زمني لأنه جنس للبلايا التي يصابون بها ويخلدون فيها وهم لها كارهون». [1] وما يلاحظ على هذا التعريف أنّ مادتي الدّهر والزمان تستخدمان تارة مترادفتين وتارة مختلفتين بالإضافة إلى أن الزمن يحيل إلى فترة محددة ومضبوطة من الوقت.

أما في معجم "مقاييس اللغة" ورد الزمن على أنه: « الزمن: الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت من ذلك الزمن وهو الحين قليله وكثيره ويقال زمان وزمن، والجمع أزمان وأزمنة». [2]

يتبين لنا من خلال التعريفين السابقين بأن الزمن هو تلك الساعات والأيام والشهور والفصول والسنوات وغيرها من المواقيت الزمنية.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج7، ص 60.

[2] الرازي أبو الحسين (أحمد بن فارس بن زكريا)، معجم مقاييس اللغة، مج7، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 532.

ثانيا: التعريف الاصطلاحي:

الزمن هذه الكلمة التي شغلت فكر الإنسان وجذبته إليها، فراح يتناوله بالدرس محاولا فقه ماهيتها، وخلال رحلة الدراسة وجدنا أنها متشعبة الدلالات لا يخلو منها مجال من مجالات المعرفة، وكان للحقل الأدبي الذي وسيلته اللغة وموضوعه التجربة الإنسانية الدور الفعال في إعطاء الزمن إمكانيات الظهور في صور مختلفة ليصير عنصرا مهما في بناء أشكال الأدب الفنية وهذا ما أدى بهانز ميرهوف في كتابه "الزمن في الأدب" إلى تعريفه مميزا بينه وبين المكان « الصورة المميزة لخبراتنا إنه أعم وأشمل من المسافة لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانيا، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر حوارا من المكان». [1] ومن خلال هذا القول يتضح لنا بأن الأدب يعتبر من الميادين والحقول الأشد ارتباطا بالزمن، "فهانز ميرهوف" يعتبره مثل الموسيقى فن زمني، وذلك لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة باعتبار الرواية فن أدبي أولا وكنوع من أنواع الحكي ثانيا، الأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة، وبالتالي بالزمن.

فالزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها والرواية فن الحياة، فهو أشد التصاقا بالرواية وأكثر الأجناس الأدبية تناولا له وتكمن أهمية الزمن في طريقة بناء الرواية والتقنيات التي يجب استخدامها. وحسب مها حسن القصراوي: «إن طريقة بناء الزمن في النص الروائي تكشف بنية النص والتقنيات المستخدمة في البناء وبالتالي يرتبط شكل النص الروائي ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، فتحكم المؤلف في الزمن الروائي يعني بلورة النص» [2]، فالزمن يمثل بنية من بنيات الرواية لما له من تأثير على باقي بنيات أو مكونات الرواية من أحداث وشخصيات وأماكن.

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، ط1، 2010، ص 40.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 29.

كما نلاحظ وجود اختلاف في استعمال الزمن من مبدع لآخر فهو ليس نفسه في جميع الروايات، إنه الأكثر صعوبة يقوم الروائي بتجاوزه لتشكيله في صورة تستعمل ضبط مظاهر متنوعة وفق ما يتطلبه البناء العام للرواية، لأنه يتميز بطبيعة مرنة تمنحه القدرة على التشكل داخل الخطاب الروائي بأنواع مختلفة وخير تعريف للزمن الروائي ذلك الذي قدم به نعيم عطية دراسته "دلالة الزمن في الرواية الحديثة": « إن الزمن الروائي باعتباره عملا أدبيا أداته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود، لذلك كان لدراسة الزمن في الرواية عدة جوانب، فأخذ هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فنا يتم تذوقه تحت قانون الزمن...». [1]

ويتراءى لنا من هذا القول أن الأداة الوحيدة للزمن الروائي هي اللغة إذ ينحصر هذا الأخير بين بداية الرواية ونهايتها ولا يمكن له أن يوجد على غير ذلك، وقد تحرر الروائي في الرواية الحديثة من خطية الزمن التي سيطرت على الرواية التقليدية فأصبح يوظف الزمن توظيفا زمانيا إذ يرجع إلى الماضي فيختار منه لحظة تملأ الحاضر، فنعيش الماضي في الحاضر.

إن العملية السردية تعتمد على عنصر الزمن لأنه يحدد طبيعة الرواية أي أن شكل الرواية يرتبط بمعالجة عنصر الزمن، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرواية، وفي هذا الشأن نجد قول "سيزا أحمد قاسم": « والهيكل الزمني للنص الروائي يقوم على زمنيين، أزمنة داخلية وأزمنة خارجية، وإذا كان دور الزمن الخارجي، يعد ثانويا في بناء نسيج النص، فإن الزمن الداخلي الذي يشدّ هيكل النص، يطرح بدوره ثنائية زمنية مضطربة، حيث يكون للقصة زمانين، الأول هو زمن الرواية أي زمن الحدث، والمخبر به، والثاني زمن الكتابة (زمن الأخبار)». [2]ومعنى ذلك أن النص الروائي، يشغل زمنين، الداخلي والخارجي إذ لكل واحد منهما دوره الخاص وللزمن الداخلي دورا أساسيا في هيكلة النص، لأنه يطرح هو الآخر زمنين، زمن الرواية وزمن الكتابة.

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، المرجع السابق، ص 41.

[2] - سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص 37.

2- المفارقات الزمنية (الترتيب الزمني **Temporellé ordre**):

في الرواية عموما تطرأ على الزمن عدة تغيرات بالنسبة للسرد الروائي فكلاهما مرتبط بالآخر، فالمفارقة في نظام السرد، حسب رأي جيرار جنيت « تعمل على تحديد نقطة الانطلاق السردية، حيث يلتقي فيها زمن السرد مع زمن الرواية وهي تكون مفترضة أكثر منها حقيقية، تساهم في تحديد المفارقة، أي أن الاستباقات والاسترجاعات في السرد تنطلق من هذه النقطة بالذات». [1]

ومعنى ذلك أن الاستباق والاسترجاع هما أساس المفارقة الزمنية، باعتبار كل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة والمتوقعة، أما الاتساع فهو المدة الزمنية التي تشملها المفارقة الزمنية من زمن القصة نفسه.

والمفارقة السردية « تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه». [2]

فإذا كانت الأحداث في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكلي التالي:

أ ← ج ← ب

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 79.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 88.

2– أ – الاسترجاع Analepse:

يسمى أيضا "السرد الإستدكاري" وهو تقنية من تقنيات السرد الروائي، أي تلك المفارقة الزمنية التي تعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة، بمعنى استرجاع الماضي في زمن الحضور، ويعتبر أهم باعث على الحيوية والديمومة من الماضي والمستقبل.

ومن خلال ما يلجأ إليه الراوي قصد تحقيق التكامل بين السرد وبين حاضر الرواية نفسها فتصير سيرورة الأحداث خاضعة له « فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة». [1] فالسارد يوقف عجلة السرد ويعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، تهدف إلى استذكار الماضي القريب أو البعيد.

وقد عرّفه "سمير المرزوقي" و"جميل شاكر" بأنه: « عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار "Rétrospection"». [2] والمقصود من هذا القول أن الاسترجاع يتمثل في ذكر أحداث ووقائع سبق حدوثها بالنسبة للفترة الزمنية التي بلغها السرد، حيث يعد الاسترجاع أولى طرقي المفارقة الزمنية في بناء الرواية: « التي يستعين بها السارد لكسر التواتر الزمني الآني» [3] بمعنى أن السارد يلجأ إلى إيقاف سير الأحداث، واستعادة أحداث وقعت في زمن الرواية سبق حدوثها لحظة السرد واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر ضمن روايته الزمني (اللحظة الآنية للسرد).

ونجد جيرار جنيت يقسم الاسترجاع إلى ثلاث أنواع وهي:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 121.

[2] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى النظرية (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للكتاب، د ط، دت، ص 80.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 77.

2-أ-1- الاسترجاع الخارجي paralepes escterne:

يبتعد الاسترجاع الخارجي عن الرواية الأولى من حيث المضمون فهو « ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى» [1]، حيث تقع أحداثه قبل بداية الحكي وبه تتضح وتكتمل الحكاية الأولى.

وهو أيضا الاسترجاع الذي يكون مجاله الزمني خارج زمن الحكي، أي أنه لا يدخل ضمن حدود نقطة البداية التي تنطلق منها الرواية وبالتالي فإن الراوي يستدعي أحداث ووقائع حدثت قبل بداية السرد، وتعد هذه الوقائع والأحداث زمنيا « خارج الحقل الزمني لأحداث السردية الحاضرة في الرواية» [2]، فالسارد من خلال هذه التقنية يقوم باستحضار أحداث ماضية وقعت في زمن يعود إلى ما قبل النقطة التي انطلق منها السرد.

كما يستخدم هذا الأسلوب عند تقديم « شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية، ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها» [3]، فالكاتب يستدعي هذه التقنية كلما قدم شخصية جديدة على مسرح الأحداث وذلك من أجل أن يعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات الأخرى، كما أنه يستدعيها أيضا في حال إذا ما أراد العودة إلى بعض الأحداث السابقة التي لا تتدخل في الإطار الزمني للحكي الأول وهو بدوره ينقسم إلى قسمين هما الاسترجاع الخارجي الجزئي والاسترجاع الخارجي التام.

من خلال ما تقدم عن الاسترجاع الخارجي يمكن القول أنه يوظف عادة من أجل تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث، أو تقديم شخصية جديدة تشارك في الأحداث ليعرّف بماضيها وطبيعة علاقتها بباقي الشخصيات.

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 60.

[2] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 195.

[3] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 60.

2-أ-2- الاسترجاع الداخلي l'analeprie interne:

يأتي الاسترجاع الداخلي معاكس للاسترجاع الخارجي، فيتمثل في استعادة ماضي مرتبط بالحاضر السردي، وهو الاسترجاع الذي يتطلب ذلك النوع من ترتيب القص في الرواية وهو النمط الذي تكون « فسحته الزمانية واقعة ضمن نطاق زمن الحكي» [1]، أي أن حقله الزمني ينبغي أن يكون بالضرورة متضمنا في الحقل الزمني للحكاية، والسارد من خلال هذه التقنية يعود إلى «ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمها في النص». [2]

فالاسترجاع الداخلي عبارة عن عودة إلى نقطة ماضية قفز عليها الراوي وتجاوزها إلى أحداث ووقائع أخرى، فالسارد يوقف العملية السردية ويعود في حركة ارتدادية إلى ذلك الحدث، وهو نوع يلجأ إليه في حال ما إذا أراد استعادة أحداث مضت تكون بالضرورة لاحقة لنقطة بداية السرد، فالراوي خلال عملية السردي « يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها» [3]، وهو بذلك يترك سرد الأحداث المتعلقة بشخصية من الشخصيات الروائية وينتقل إلى تقديم معلومات عن شخصيات أخرى لها علاقة بالشخصية الأولى، ما يفسّر تطور الأحداث والتغيرات والأحداث الطارئة على الشخصيات الأخرى لها علاقة بالشخصية الأخرى التي لم يقم السارد بذكرها أثناء تلك اللحظة من السرد، ولم تتجلى إلا بعد الرجوع إلى تلك النقطة.

والاسترجاع الداخلي ينقسم إلى نوعين: الاسترجاع الداخلي الغيري والاسترجاع الداخلي المثلي.

2-أ-3- الاسترجاع المزجي (المختلط) A.Miscte:

وهو ما يجمع بين النوعين الداخلي والخارجي، وهو أقل تواتر منهما، وهو الاسترجاع الذي « تمتد عروقه إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، يروح صاعدا باتجاه الحاضر يتجاوزه ويستغرق فترة منه». [4] أي أن مجاله

---

[1] نقلة حسن أحمد الغزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، المرجع السابق، ص 57.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 58.

[3] المرجع نفسه، ص 58.

[4] عبد الوهاب رفيق: في السرد دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي للنشر، ط1، 1998، ص 85.

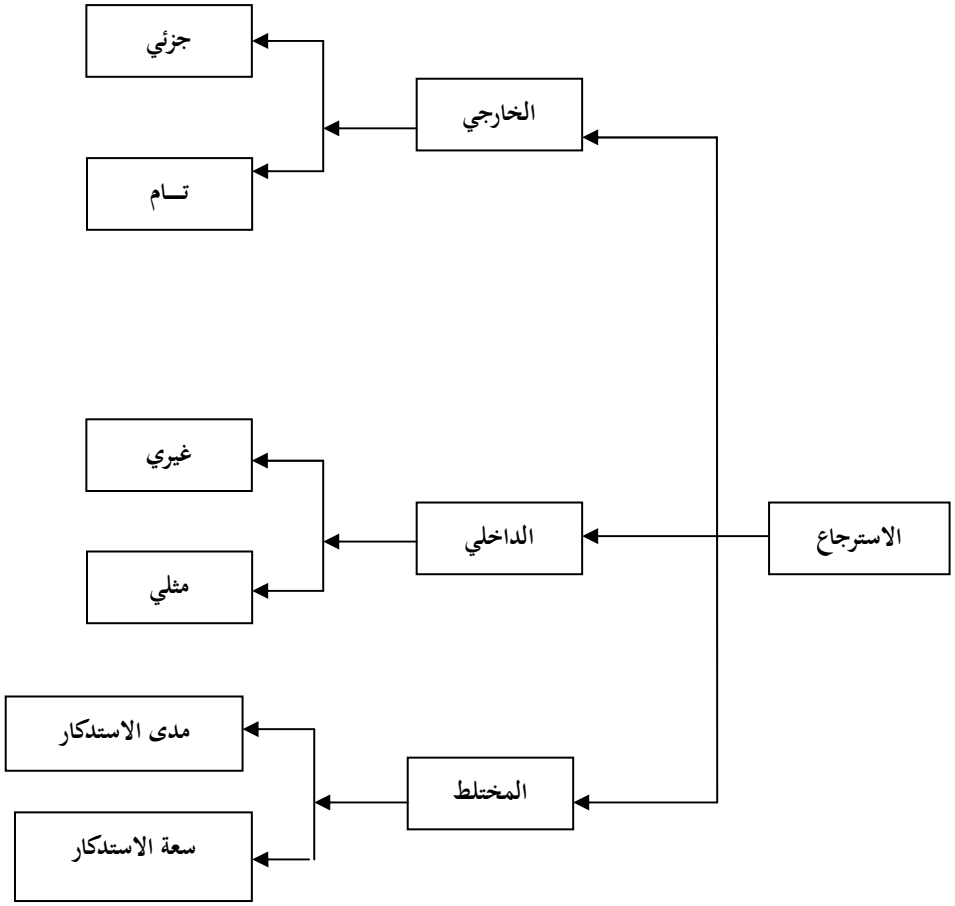
الزمني مشترك بين الزمن الخارجي وبين الزمن الداخلي كما أنه ينطلق من الوقائع الزمنية التي جرت قبل بداية الرواية ويمتد إلى الحاضر ثم يتجاوزه.

وبمعنى آخر هو الذي تكون نقطة مداه قبلية، وسعته بعدية، وذلك بالنسبة للسرد الأول، وبالتالي فهو يجمع بين الاسترجاع الداخلي والخارجي ويعرفه نقلة حسن أحمد العزي بقوله: « هو الاسترجاع الذي تمتد بداياته إلى زمن سابق على زمن انطلاق القص، ثم نجده يذهب ويتجه نحو الحاضر ويستغرق فترة منه». [1]وبذلك تكون الفسحة الزمنية لهذا الاسترجاع مشتركة بين الزمنين الخارجي والداخلي، ويرتبط هذا النوع من الاسترجاع (المزجي أو المختلط) بمصطلحين أساسيين هما: المدى (الامتداد)، السعة (الاتساع).

فالمدى هو تنوع المقاطع الاستذكارية حيث تتفاوت من حيث الطول أو قصر المدة والمسافة التي يستغرقها أثناء الرجوع إلى الماضي، أما السعة فتبرز في النص من خلال المسافة التي يشغلها الاستذكار وهذه السعة يمكن ملاحظتها بالعين وتتمثل في عدد الصفحات أو الأسطر التي يشغلها السرد أثناء اللجوء إلى تقنية الاسترجاع.

ينقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط بين الأحداث إلى ثلاثة أقسام يمكن تصنيفها في مخطط على النحو التالي:

[1] نقلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، المرجع السابق، ص 59.



مخطط تنفيذي يلخص تقنية الإسترجاع

2-ب- الاستباق prolépase:

يعد الاستباق مفارقة زمنية تقوم على ذكر أحداث لم تقع بعد، فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي، يومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، وقد تعددت تعريفات الاستباق، وإن قامت على أساس واحد هو السرد السابق لأوانه فقد عرفه سعيد أبو عطية بأنه « يدل على كل مقطع حكائي يسرد أحداثا سابقة لأوانها أو يمكن توقع حدوثها، وعلى المستوى الوظيفي تعمل الإستشرافات على تمهيد أو توطئة الأحداث لأحداث متوقعة

الحدوث وحمل المتلقي على انتظارها». [1] يتضح لنا من أن التعريف يقف عند حدود الوظيفة، ويقصر هذه الوظيفة على التمهيد لأحداث متوقعة، وبالتالي يظل جزئيا.

وإذا نظرنا إلى الاستباق بوصفه آلية سردية فإنه « مفارقة تتجه نحو المستقبل بالنسبة للحظة الراهنة (تفارق الحاضر إلى المستقبل)، وإلمام إلى واقعية أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقص الزمني ليفسح مجالا للاستباق، وله مدى أو نطاق محدود (يغطي مدة محدودة من زمن القصة) وله أيضا بعد محدد، فزمن القصة الذي يغطيه يشكل بعدا زمنيا محددا» [2]وبهذا تكون سيمات الاستباق متشابهة إلى حد كبير مع سيمات الاسترجاع غير أن استخدامه في السرد تتغير معالمه عن الاسترجاع.

وحسب ما جاء به حسن بحراوي أيضا فالاستباق هو « عملية القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب باستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية» [3] يتراى لنا من هذا التعريف أن الاستباق هو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن، حيث يعمل على إيراد حدث آت أو تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، واستبقها الراوي في الزمن الحاضر.

وقد ميّز جنيت بين صنفين من الاستباقات « سنميّز من غير مشقة بين استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يعينها بوضوح المشهد الأخير الغير استباقي». [4]

2-ب-1- الاستباق الخارجي paralepes escterne:

تقع الاستباقات الخارجية على مقربة من زمن السرد أو الكتابة أي « خارج حدود الحقل الزمني للحكاية الأولى وتكون وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان، بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية» [5] وهو

---

[1] هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 128.

[2] جيرالد برينس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2003، ص 186.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 132.

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 77.

[5] المرجع نفسه ، ص 77.

عبارة عن « استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمني للمحكي الأول على مقربة من زمن السرد أو الحكاية أن يلتقيا طبعًا» [1] فهي عكس السوابق الداخلية، يتسع مداها ليخرج عن الحكي ويتجاوزه. وينقسم هذا النوع من الاستباق (الخارجي) إلى قسمين هما: الاستباق كتمهيد والاستباق كإعلان فأما الأول فيتمثل « في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أولية، يكشف عنها الراوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقا» [2] بمعنى إيراد الكاتب لإشارات وتلميحات عن مستقبل الحكاية قبل وقوعها. والثاني هو « الذي يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق» [3] أي إيراد الكاتب لإشارات وتلميحات عن مستقبل الحكاية قبل وقوعها ويمهد للأحداث بطريقة تفصيلية عكس الاستباق التمهيدي الذي يمهد للأحداث بطريقة ضمنية.

2-ب-2: الاستباق الداخلي paralepse interne:

وهي استباقات « تقع خلافا لسابقاتها داخل المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون تجاوزه» [4]، وذلك ما يجعلنا نرى أن مداها منحصر في زمن القص ولا يتجاوزها، ويتمثل في مختلف التنبؤات التي لا يخرج مداها عن الحكي الأول، وتعد بمثابة متممات للمحذوفات وسد للثغرات التي أحدثها السرد.

وحسب جنيت هو « عبارة عن تنبؤات لا يخرج مداها عن الحكي الأول» [5]، أي التنبؤ بما سيحدث في المستقبل انطلاقا من الحاضر، وهذا النوع أكثر توظيفا.

وقد ميّز جنيت بين نوعين من السوابق الداخلية: استباقات داخلية متممة (تكميلية) وترد مسبقا لسدّ ثغرة حكائية لاحقة، واستباقات داخلية مكرّرة « تكرر فيها مسبقا مقطعا سرديا لاحقا» [6]، ويقوم هذا النمط من

---

[1] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مج12، مجلة فصول، العدد 2، 1993، ص 135.

[2] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 213.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 137.

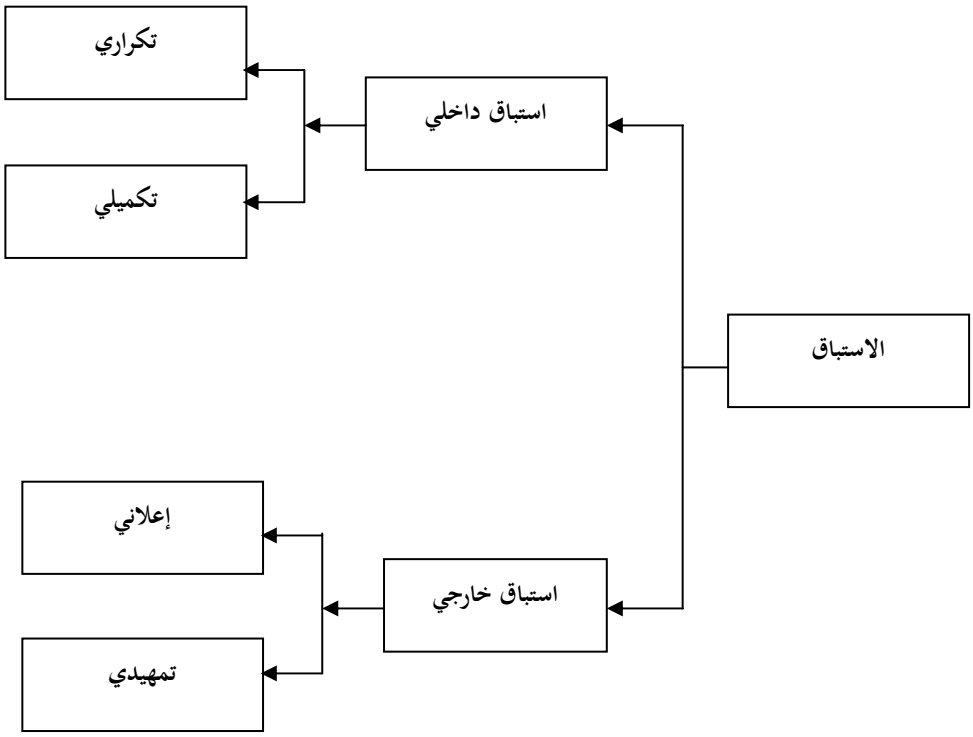
[4] عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، المرجع السابق، ص 135.

[5] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 106.

[6] المرجع نفسه، ص 79.

الاستباق الداخلي أساسا على تلك الإشارات التي يقدمها السارد من أجل تنبيه القارئ إلى أحداث لاحقة يتم تقديما في السرد.

ومن كل ما سبق ذكره يمكننا تمثيل الاستباق وأنواعه من خلال المخطط التالي:



مخطط تنفيذي يلخص تقنية الاستباق

3- تقنيات الإيقاع الزمني (الديمومية la durée):

تختلف وتيرة سرد الأحداث داخل الرواية وذلك من خلال سرعتها وبطئها حيث يتفنن الراوي في استعمال مختلف التقنيات من أجل استخراج روايته، إذ لابد لكل سرد من أن يمارس التقنيات الزمنية التي تتصل بتسريع الزمن السردي أو إبطائه، رغم صعوبة قياس المدة في العمل السردي، فالسرعة هي« العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كدى متر في الثانية، وكدى ثانية في المتر): فسرعة الحكاية ستحدد بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور

والصفحات». [1]، بمعنى أن هناك امتداد في الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيّز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث. فالراوي قد يورد أحداثا جرت في سنة، في صفحة أو صفحتين، كما يمكنه أن يورد أحداث ساعات في العديد من الصفحات.

فالعلاقة بين الزمن الواقعي وزمن السرد ترتبط بسرعة تقديم الأحداث « وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني غير ممكنة، فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة بالنظر إلى اختلاف لمقطعًا لحكي، مما يخلف لدى القارئ انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني». [2]

ولمعالجة هذا النسق والكشف عن تمفصلاته الإيقاعية لابد من الوقوف على حركة السرد وذلك بالاعتماد على مظهرين أساسيين هما: تسريع السرد وذلك عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف ويعمل المظهر الثاني على إبطاء السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة.

أ– تقنية تسريع السرد:

تعتبر عملية تسريع السرد من بين التقنيات التي تلج صميم البناء الفني للنصوص القصصية إذ أنها تعمل على « تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة» [3]، حيث يغطي مقطع صغير من الخطاب فترة زمنية طويلة من الحكاية وتنقسم هذه التقنية إلى:

أ–1– الخلاصة le Sommaire:

ومعادلتها الرمزية كما حددها جنيت [*]: زخ < زق

---

[1] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، المرجع السابق، ص 102.

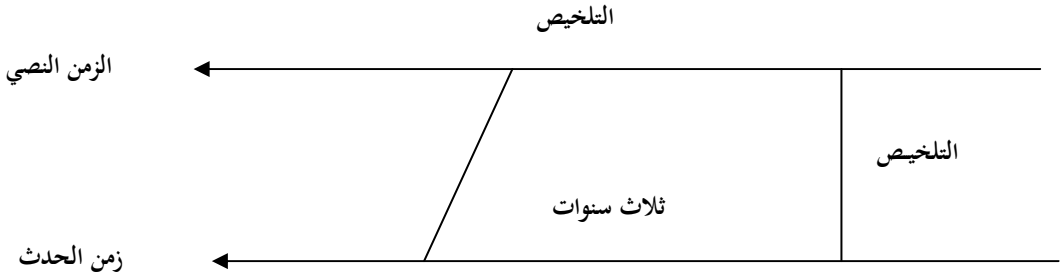
[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، المرجع السابق، ص76.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 44.

[*] حيث يرمز جنيت لـ : ز : زمن، خ: خطاب، ق: قصة، والإشارتان: < = أصغر، > = أكبر، أما الإشارة: & = ما لا نهاية، ينظر: خطاب الحكاية، ص 109.

هي تقنية يلجأ إليها السارد لتسريع الحكي ويرتبط شكلها بالتذكر والاسترجاع فهي « عبارة عن سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية» [1]

حيث تسرد حوادث عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودة دون التعرض للتفاصيل التي يرى المؤلف أنها غير مهمة للقارئ وبالتالي يصبح زمن الخطاب أصغر من زمن الحكاية كما هو موضح في الشكل التالي: [2]



فمساحة السرد خلال الزمن النصي (الخطاب) تكون أصغر منها في زمن الحدث (الحكاية).

وتتراوح الخلاصة بين نوعين محددة وغير محددة، فالأولى تهتم باللفظ ولا تطرح أي مشكلة « لأنها تكشف بكل وضوح عن الفترة الزمنية الملخصة» [3]، بمعنى أن هذا النمط يعلن صراحة عن مقدار المدة الزمنية الملخصة، أما الثانية فتهتم بالمعنى وهي الآلية « التي تغيب فيها القرينة اللغوية ويصعب من ثمة تخميم المدة التي استغرقتها»[4]، أي غياب الأمثلة والأشهر والسنوات استنادا إلى الفقرات والأسطر القليلة.

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 224.
[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 80.
[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 149.
[4] المرجع نفسه، ص 150.

أ-2- الحذف Ellipse ومعادلته زخ =0، ز ق= & إذن ز خ < & زق

يعتبر الحذف تقنية زمنية تعمل إلى جانب الخلاصة على تسريع السرد، فالراوي من خلال تقنية الحذف يقوم بتجاوز بعض المراحل الروائية كونها « تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به بسرعة تتجاوز مسافات زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى بينها من وقائع وأحداث». [1]

أي أنه يمكن للراوي أن يختزل مجموعة من الأحداث التي من شأنها تعطيل عملية السرد أو تسريب نوع من الغموض على نفسية المتلقي.

ونجد جيرار جنيت «ميز بين الحذف المعلن أو الصريح (ellsescplicité) الذي يكون مصحوبا بإشارة زمنية محددة أو غيرة محددة، وبين الحذف الضمني (ellpsimlicité) الذي يظهر في الخطاب رغم وجوده لا تنوب عن هذا الحذف أية إشارة زمنية بل يفهمها المسرود له من خلال الثغرات الموجودة في التسلسل الزمني للسرد» [2]، وهذا يعني أن الحذف المعلن يختلف عن الضمني فالأول يكون مصحوبا بإشارة زمنية سواء كانت محددة أو غير محددة والثاني يكون مجرد من الإشارة الزمنية بل تفهم من طرف المتلقي من خلال الثغرات الزمنية.

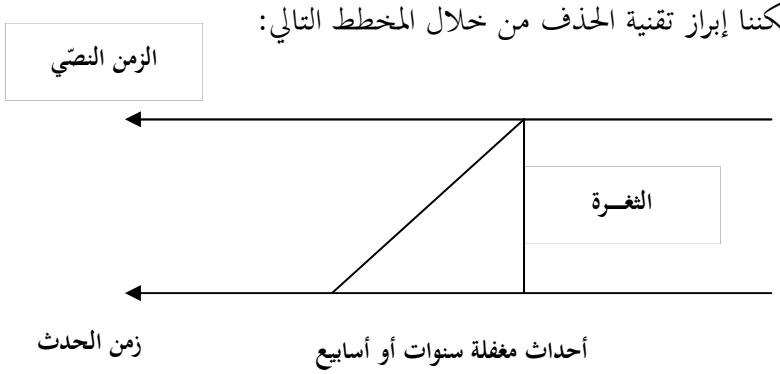
وفي المجمل يبقى الحذف بصورة عامة، بمختلف وجوهه من أبرز التقنيات المستعملة في الرواية وقد شهد تطورا ملحوظا في مظهرها وفي طريقة اشتغالها لما يتضمنه من تقنيات تساعده على التلاعب بالزمن، وإسقاط بعض الفترات الزمنية وكذا تجاوز الأحداث الثانوية في السرد.

---

[1] مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 230.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 164.

ويمكننا إبراز تقنية الحذف من خلال المخطط التالي:



مخطط تنفيذي يلخص تقنية الحذف

من خلال هذا المخطط نلاحظ أن مساحة السرد خلال الزمن النصي (الخطاب) تكون معدومة في حين تكون المساحة في زمن الحدث (الحكاية) كبيرة.

ب– تقنية تبطيء السرد:

هو المصطلح المقابل لتسريع السرد، ويعني الإبطاء والتمديد في وتيرته فالروائي متى أحسّ برتابة السرد، يلجأ إلى كسر هذه الرتابة حتى يوهم القارئ بتوقف حركة السرد وذلك من خلال تقنيتي: المشهد الحواري والوقفة الوصفية.

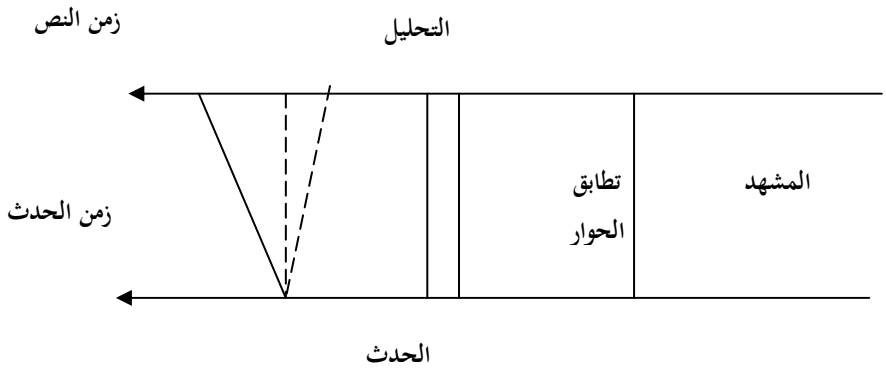
ب–1– المشهد Scéne معادلته: زخ = زق

يعتبر المشهد تقنية من التقنيات السردية وهو حالة من التوافق التام بين الزمني (زمن الخطاب وزمن القصة) يلجأ إليه السارد لتبطيء الحكي، وهو نقيض الخلاصة، حيث تأتي فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها ويتميّز عن غيره بأنه « تعبير مباشر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذا الشخصيات المشاركة فيها» [1] فالسارد يعيد رواية الأحداث كما وقعت في الحكاية الأولى دون تعديل على مستوى سيرورتها فاتحا المجال للشخصيات للتعبير عن آرائها ورؤيتها الخاصة، إذ لا يتدخل الراوي هنا في حصر الحوار بل يتنحى جانبا تاركا الفرصة للشخصيات للتعبير عن نفسها دون إضافة منه.

[1] نقلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، المرجع السابق، ص93.

وبهذا نكون أمام مشاهد حوارية تقوم أساسا « على الحوار المعبر عنه عن طريق اللغة الموزعة إلى ردود متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية، ويكشف الحوار عن الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصيات، كما يسعى إلى التركيز الدرامي في المقام الأول، ويترك للسرد بعد ذلك مهمة إعطاء التفاصيل، ويسمح الحوار كذلك بممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات». [1]

ونخلص إلى أن المشهد يلعب دورا فعالا في تطوّر الأحداث والدفع بها إلى الأمام، فهو بمثابة "بؤرة زمنية" تتوالد منها خيوط المعرفة والأخبار التي تنقل للقارئ وتوهمه باشتراكه فيها، خاصة تلك المشاهد التي لا يتدخل فيها الراوي بالتعليق والشرح، ونلخص مما سبق من خلال المخطط التالي:



مخطط تنفيذي يلخص تقنية المشهد

فمساحة السرد خلال الزمن النصي (الخطاب) تطابق مساحته زمن أحداث الحكاية زخ = زق ويمكن أن نميّز بين نوعين من المشاهد: المشهد الحواري والمشهد التصوري.

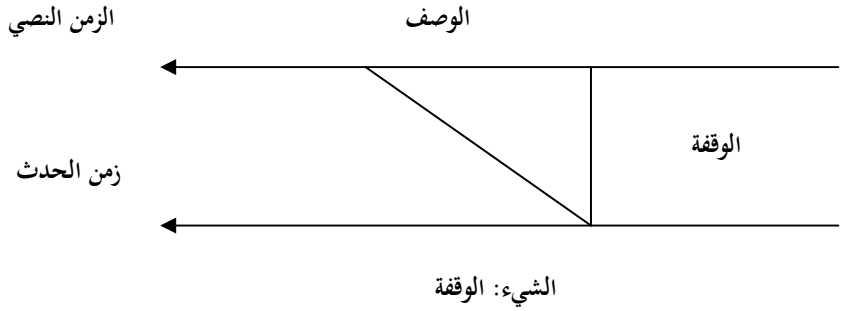
ب–2– الوقفة الوصفية pause: معادلتها: زخ = &، زق= 0 إذن زخ = &>زق

من أشدّ الحركات تعطيلا للسرد، حيث يتوقف تنامي الأحداث أما اِنشغال الراوي بالوصف، فيتسع زمن الخطاب (زخ = &) ويتقلص زمن القصة (زق = 0)، ويعتبر الوصف أحد أهم عناصر البنية السردية الذي لا

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 166.

يمكن أن تخلو منه رواية خاصة الرواية الجديدة، حيث يصبح الوصف خادما للسرد، فهو يقوم على التوضيح والإفهام وهو مرتبط بالمتلقي، وتعمل الوقفة على « تجميد حركته الزمنية أو إبطاء سيرها إبطاء شديدا بسبب استخدام تقنية الوصف» [1]، أي أنها تعمل على إبطاء زمن السرد الروائي حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد.

وقد لا يختلف اثنان في مدى الأهمية التي تحتلها الوقفة الوصفية في العملية السردية فحسب جيرار جنيت «فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا» [2]، وهذا معناه أنه يمكن الحصول على نصوص تقوم على الوصف وحده، لكن في السرد يختلف الأمر بحيث لا يمكننا الحصول على نصوص سردية تفتقر للوصف، فالوصف تقنية زمانية من الصعب أن يخلو منها أي نص سردي حيث أن السرد ليس في حقيقته إلا وصفا لوقائع وأحداث، وتظهر تقنية الوقفة من خلال المخطط التالي:



الشيء: الوقفة

مخطط تنفيذي يلخص تقنية الوقفة

فمساحة السرد خلال الزمن النصي (الخطاب) تكون أكبر من مساحة في زمن الحدث (الحكاية) التي تنعدم فيتم تعطيل الزمن الحكائي ويتسع زمن الخطاب.

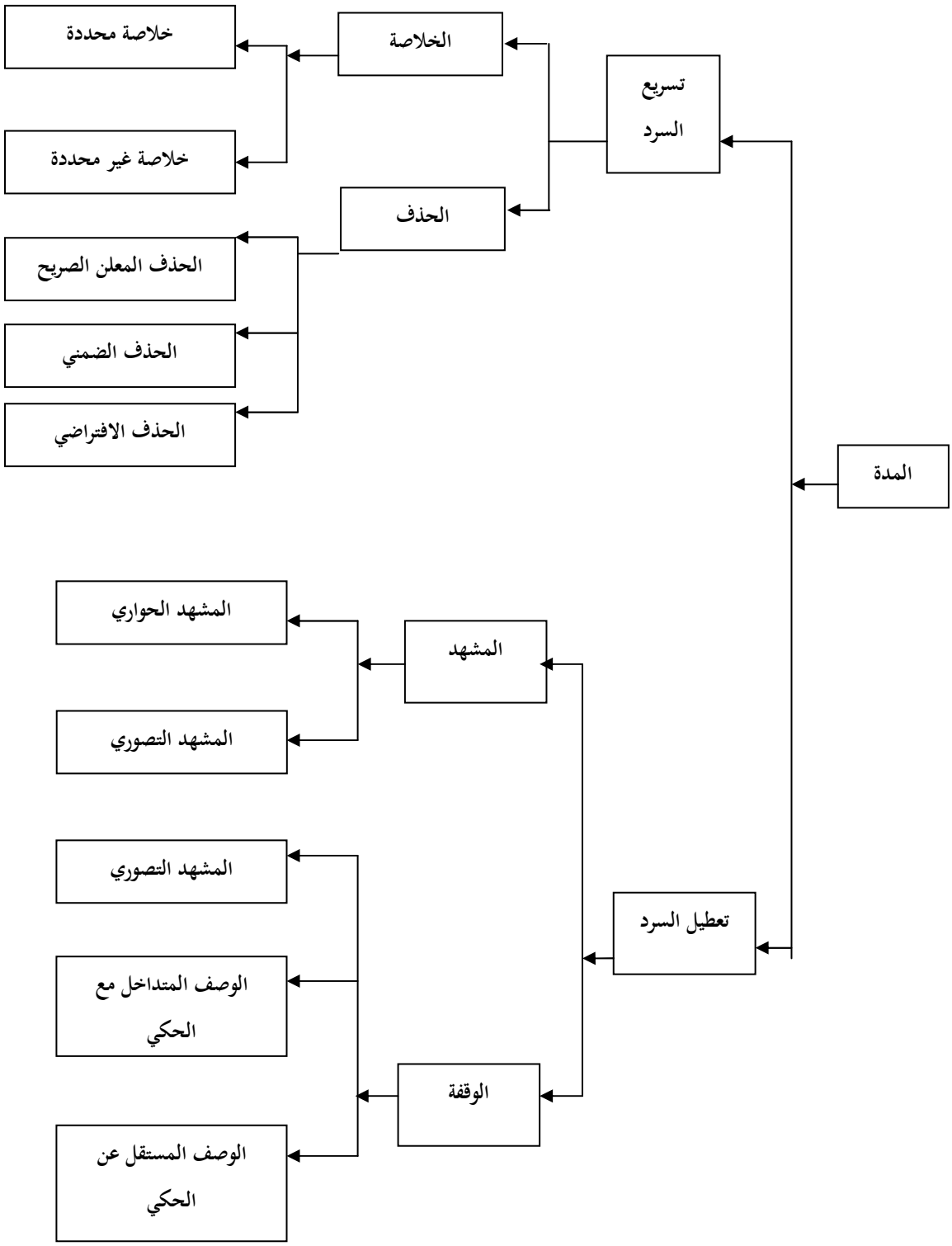
وهناك نوعان للوقفة الوصفية هما: الوصف المتداخل مع الحكي والوصف المستقل عن الحكي.

---

[1] نقلة حسن أحمد الفري: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، المرجع السابق، ص 99.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي القديم، المرجع السابق، ص 76.

ومن خلال ما سبق يمكننا تلخيص تقنيات الإيقاع الزمني (الديمومة) من خلال المخطط التالي:



مخطط تنفيذي يشرح حالات إيقاع السرد

II–تقنية المكان الروائي:

يعتبر المكان من أهم التقنيات التي ينبني عليها السرد الروائي، إذ أنه لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالزمن والشخصيات والأحداث والرؤيات السردية، وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد، ولهذا يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الزمن وقد اختلف اللغويون والدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء أكان ذلك في نشأته وتطوره أو في شكله ومضمونه.

1– مفهوم المكان:

إن لفظة المكان وما تثيره من دلالات ومعانٍ وأبعاد، تنطوي على جملة من المفاهيم، منها لغوي مجرّد من القرائن الدلالية، ومنها ما هو أدبي فنّي يجعل من الأجواء التي تشكلها النصوص في نسج المكان دلالات إيجابية رمزية لها أبعاد شتى.

أولا: التعريف اللغوي:

المكان اسم يدل على ذاته، أي ينطوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة تحيل إلى شيء ماثل ومحدد له أبعاد ومواصفات، وقد ورد مصطلح (المكان) في القرآن الكريم، فنجده في قوله تعالى: ﴿**قُلْ يَا قَوْمِ اعْمَلُوا عَلَى مَكَانَتِكُمْ إِنِّي عَامِلٌ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ** ﴾ سورة الأنعام: الآية (135) وهي بمعنى الموضع.

كما نجده في قوله تعالى في سورة مريم ﴿**فَحَمَلَتْهُ فَانْتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا**﴾ سورة مريم: الآية (22)،والمكان في هذه الآية جاء بمعنى الموضع.

وقد ورد هذا المصطلح في المعاجم حيث ورد في لسان العرب « المكان الموضع والجمع، أمكنة كقذال وأقذلة وأمكان جمع الجميع، قال ثعلب: يبطل أن يكون فعلا لأن العرب تكون: كن مكانك، وقم مكانك، فقد

دلّ هذا على مصدر من كان أو موضع منه » [1]، ومن هذا التعريف يتضح لنا أن المكان في مفهومه الأصلي، هو موقع تواجد الشيء، أو حدوث الفعل.

كما عرّفه إبراهيم السامرائي بقوله: « كوّن الشيء: ركبه بالتأليف بين أجزائه أو أحداثه، وفي التصريف: اسم المكان صيغة تدل على مكان وقوع الفعل» [2]

والملاحظ على كل هذه التعريفات أنها تتفق في جعل المكان على أنه موقع حدوث الفعل.

وإذا عدنا إلى قاموس المحيط فقد « وردت الكلمة تحت مادة (ك، و، ن): المكان: الموضع، كالمكانة: أمكنة وأماكن: وتحت مادة (م، ك، ن) يقول: المكانة: المنزلة، التكوّن، وتقول للبغيض لا كان ولا تكون» [3]ومعنى هذا التعريف لا يختلف عن المعنى الذي ورد في القرآن الكريم وكذلك المعاجم وذلك بمعنى الموضع.

ثانيا: التعريف الإصطلاحي:

يعدّ المكان أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، لكونه يمثل العنصر الأساسي والفعّال الذي يتطلبه الحدث الروائي، ولهذا يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي، لأن الأحداث الروائية لا يمكن أن تتم في الفراغ، فالأكيد يجب أن تكون هناك أرضية، تسير عليها الشخصيات، وهي تقوم بأدوارها، وتجري فيها الأحداث، حيث عرّفه الباحث محمد عزام بقوله: « لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ دون مكان» [4]إذن فالذات الشخصية والأحداث لا تكتسب أهميتها، إلا من خلال تفاعلها مع المكان الموجودة فيه.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (م، ك، ن)، ج14، ص 113.

[2] إبراهيم السامرائي وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية التربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس، 1989، ص 1062.

[3] الفيروز آبادي: قاموس المحيط، مادة (كون)، ص 267.

[4] محمد عزام: شعرية الخطاب المسرود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 67.

2- وصف المكان وأنواعه:

إذا كان السرد هو أداة الزمن في الخطاب، فإن الوصف هو الأداة التي تشكل المكان تتفاوت الروايات في استخدامها وهي تبني فضاءها المكاني « فقد اهتم كتاب الرواية الواقعية بوصف الإطار العام لحركة الشخصيات، بينما جعلته الرواية الجديدة أكثر دفعة وتفصيلا ركّزت على قياس المسافات وإبراز الشكل الهندسي للأمكنة». [1]

ونجد أصحاب الرواية التقليدية أول من أعطى الوصف اهتماما كبيرا وعلى رأسهم الروائي الفرنسي بلزاك «الذي امتلأت رواياته بالبيوت والأثاث والملابس الموصوفة بدقة أرادها الكاتب أن تكون ديكور وإطار الأحداث بعكس المكان الواقعي داخل النص، كي توهم القارئ بحقيقة ما يجري، فصار تحديد المكان وصفا ميّز رواية القرن التاسع عشر صنعها كل من بلزاك وزولا وستندال يصفون الأمكنة بجزئياتها وأشيائها الصغيرة» [2]

بمعنى أن رواد الرواية التقليدية أول من اهتموا بالوصف وأعطوه قيمة وأولية داخل النص السردي جاعلين من المكان الواقعي داخل النص ديكورا وإطارا للأحداث، بهدف إيهام القارئ بما يجري وهذا ما ميّز روايات القرن التاسع عشر.

نجد المكان متفاوت الحضور من رواية إلى أخرى محتشما عموما بسبب تراجع الوصف تاركا المجال للسرد المتقدم به، مما يجعل عزل الوصف صعبا، تتولى الشخصيات إنجازه وفق منظورها الخاص الذي اتخذ المكان الإنساني إطارا جيدا للرواية، بث فيه الحياة والحركة بما أضفى عليه من صفات إنسانية.

يحتاج المكان الروائي إلى طريقة لعرضه ولتقديمه في شكل مميز يتميز معه النص الروائي والتي تتمثل في الوصف الذي يعد وسيلة مهمة في تشكيل المكان حيث يقول ميشيل رايمون: « يستلزم محكي حدا أدنى من الإشارات الوصفية، وذلك فالسؤال الحقيقي الذي يواجه الروائي، والحالة هذه التي ينبغي أو يولّيها للوصف والاستعمال

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 197.

[2] المرجع نفسه ، ص 197.

الذي ينبغي أن يجعله له». [1]صحيح أن حضور الوصف ضروري ومهم لكن من الواجب مراعاة كيفية توظيفه فهو يتخذ مظاهر مختلفة، وبالتالي وظائف متباينة أيضا إذ يساهم الوصف بشكل فعال في إيهام القارئ بواقعية المكان حيث « يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع» [2]وهي الوظيفة الإيهامية التي تعتمد على التفاصيل إلى درجة التصديق بها.

كما نجد الوصف الزخرفي في النصوص السردية الذي يؤدي وظيفة إستراتجية تتوقف عندها الأحداث وهي تعتمد على الوصف التزييني مثل ما كان في الرواية التقليدية من المباني الكلاسيكية واللوحات، فإن هذا « يجرّد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبي، لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث ». [3]

ويقوم الوصف على مبدأين: الاستقصاء، والانتقاء وهما متناقضان وذلك نتيجة الصراع القائم بين أنصار الوصف الموضوعي وأنصار الوصف الذاتي وهذا من منظرو سيزا أحمد قاسم في كتابه "بناء الرواية".

2-أ- الاستقصاء:

يقوم هذا النوع من الوصف بتمثيل وتصوير الأشياء بكل تفاصيلها دون أن يدع تفصيلا إلا ذكره، حيث يعرّفه سيزا أحمد قاسم بقوله: « هو تجسيد الشيء بكل حذافره، بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء » [4] فيقوم بتجسيد كل تفاصيل الأشياء، والمشاهد دون أن يترك أي كبيرة أو صغيرة تخص عناصر هذه الأشياء أو صفاته.

---

[1] ميشيل رايمون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزن، بيروت، لبنان، د ط، 2002، ص 44.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 115.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 69.

[4] سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 81.

وهذا ما جعل من الرواية الواقعية تتسم بالطول وكأنها مقاطع نصّية مستقلة، هذا ما عارض عليه الانتقائيون حيث رأوا فيه تشويشا على تتابع الأحداث في دهن القارئ.

2-ب- الانتقاء:

يقوم الانتقاء على عكس الاستقصاء الذي يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي « بل يكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركا للقارئ مجالا للإيحاء» [1] أي اختيار بعض العناصر الموحية من الأشياء وتقديمها في الرواية من طرف إحدى الشخصيات، بمعنى أن الانتقاء لا يتناول وصف الأشياء في حدّ ذاتها وإنما وصف الانطباعات التي تتركها هذه الأشياء في الواصف من أثر.

ومن هنا يتراءى لنا أن وصف المكان هو تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسّي وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقوا تفاصيل الأماكن والأشياء ووصفوها بدقة بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث.

3- أنواع الأمكنة:

يعد المكان أساسا حيويا في العمل الروائي، لأنه يشكل مسرحا للأحداث تتحرك من خلال الشخصيات، ولا يهم إن كان حقيقيا أو خياليا باعتباره مؤسس الحكي « يجعل من القصة المتخيلة، ذات مظهر مماثل لظهور الحقيقة، عند نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع» [2]فالكاتب عادة يخلق عالم روائي تقع فيه أحداث الرواية.

ويلعب المكان دورا بارزا في توضيح الأفكار وإخراجها في طابع جمالي راقي حيث يعتبر من أهم الدعائم الأساسية في بناء الرواية، فهو يبدأ مع بداية السرد وينتهي بانتهائه.

---

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 70.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار، د ط، د ت، ص 34.

كما يعتبر المكان عالم الرواية ففيه تؤدي الشخصيات أدوارها، إذ هو عنصر من العناصر الأساسية في العمل الروائي بوصفه المساحة التي تجري فيها أحداث الرواية، وهو لا يشمل على حيز مكاني فقط بل يتعداه إلى فضاءات أخرى، ويتسع ليشمل كل الأمكنة التي جرت فيها الأحداث الروائية منها: البيت-المدرسة-الجامعة-القرية. وهو مكان تواجد الذات الفاعلة في السرد مع زمان تواجده، وهنا نستطيع أن نميز بين نوعين من الأماكن:

3-أ- الأمكنة المغلقة:

هي الأمكنة التي توحي إلى العزلة والكبت، والخصوصية والعجز، بمعنى أن الانغلاق يكون في مكان واحد وهي أمكنة تخضع مساحتها لنوع من المحدودية نتيجة انغلاقها، وذلك باعتبارها كيانات غير ممتدة عكس الأمكنة المفتوحة، وأغلبها عبارة عن هياكل إسمنتية ضيقة المساحة نسبيا، وهي أكثر الأمكنة ارتباطا بالإنسان (البيوت)، وأشد التصاقا بحياته اليومية، إذ تحتضن عددا محدودا من البشر، كما أنها الأماكن التي تكتسي طابعا خاصًا من خلال تفاعل الشخصية معها، وبالنظر إلى انغلاقها نجد أن حركة الشخصيات في فضائها تتسم بنوع من الانحصار في حدود ما تسمح به هذه المساحة، حيث يعرّفها عبد الحميد بورايو بقوله: « ...وأمّا الانغلاق فنعني به خصوصية المكان، واحتضانه لنوع من العلاقات البشرية». [1]

والمقصود من كلامه أن المكان المغلق هو المكان المحدد جغرافيا، كمكان للعيش وهو المكان الذي يلود إليه الإنسان، ويتواجد فيه لفترات طويلة إما بإرادته أو بإرادة الآخرين، وقد يدل على الألفة والأمان كالبيت، وقد يكون مصدر للخوف كالسجن.

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد دراسة في القصة العربية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص 146.

3-ب- الأمكنة المفتوحة:

يكاد لا يخلو نص روائي من أمكنة مفتوحة شبيهة بالمسارح المنفتحة على الهواء الطلق، تتحرك بها الشخصيات بكل حرية دون موانع، عدى ما تمنعه الضوابط والأعراف والقوانين التي تنظم الحركة الإنسانية فيها «المكان المفتوح هو حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاءا رحبًا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطّلق». [1]

فالأماكن المفتوحة تمتلك أهمية بالغة في الرواية باعتبارها تمثل مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها حيث يقول الشريف حبيلة: « وتتخذ الروايات في مجموعها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا، وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى » [2] ومعنى ذلك أن الأماكن المفتوحة هي تلك الأماكن التي تلتقي فيها مجموعة من الشخصيات.

5- أهمية المكان في البناء الروائي:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها البنائية، أو الفضاء الذي تترك بداخله الأحداث والشخصيات فحسب، بل لأنه يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل عناصر الخطاب السردي، باعتباره المساحة التي تجسد وعي الكاتب ووجهة نظره من جهة، ولأنه الإطار الذي تتجسد داخلها الصيغة البنائية التي يأتي وفقها الخطاب في سير أحداثه من جهة أخرى، فالمكان « ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة، بل لأنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله» [3].فالمكان يمثل في كل الحالات الوعاء الحاوي الذي يحوي الحدث الروائي « ففي المكان تولد الشخوص وتتحرك نحو النمو

[1] أوريدة عبود: المكان في القصة الجزائرية النورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، د ط، 2009، ص 51.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص199.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 33.

الروائي وتتدافع الأحداث نحو التعقيد والدورة، وبحسبك أن تتصور أحداثا تتم فضلا عن أن تتشابك وتتنامى في التلاشي ثم عليك أن تحكم بعد تصور ما يمثله المكان من أهمية». [1]

وللمكان دورا فعالا في الرواية باعتباره أحد عناصرها الفنية، ولأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر، وتشخيص المكان هو الذي يجعل من الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فهو يعطينا واقعيته، فكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكاني، وهذا ما ذهب إليه هنري ميتران hanrimetrann عندما اعتبر « المكان هو مؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة متخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة أي عند نزولها من مخيلة الأديب إلى أرض الواقع» [2] ومعنى ذلك أن المكان مكون أساسي وحيوي للفضاء الروائي، لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيء محتمل الوقوع، فهو الذي يعطينا واقعيتها، وكل فعل لا يمكن تصوره ووقوعه إلا ضمن إطار مكان.

ونجد كذلك الباحث أحمد مرشد في كتابه "البنية والدلالة" قد تحدث عن المكان في قوله: « يقترض المكان وجود الزمان، ويتحقق معناه ويكتمل فعله من خلال ظهوره في الإنسان والطبيعة، وحتى يؤدي الزمان دوره لابد له من مكان تجري فيه الأحداث، والمكان هو بمثابة العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص مع بعضها، كما يجعل الشخصيات والأحداث في العمق» [3] ويتراءى لنا من خلال هذا القول إن للمكان علاقة وثيقة بالزمان، فلا يستطيع القيام بأي شيء في غيابه، لأن بفضل المكان يمكن أن تتيح أمكنة متعددة لتتحرك فيها الشخصيات ولتؤدي أدوارها خاضعة في الآن ذاته إلى الزمان، فالعلاقة بين هذه النيات الثلاث علاقة تداخل وتكامل، كما أن المكان هو العنصر الحيوي الذي يربط أجزاء النص.

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 104.

[2] إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، د ط، 2002، ص 34.

[3] أحمد مرشد: البينة والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المرجع السابق، ص 127، 128.

في حين نجد حسن بحراوي يعرّفه بقوله: « المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع الاهتمام الكاتب وذلك لأن تعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخيلي» [1] فالمكان عنصر هام حيوي يساهم في التنسيق بين عناصر السرد.

وفي الأخير نستنتج بأن المكان في العمل الروائي يتجاوز كونه مجرّد خلفية تقع عليها أحداث الرواية فهو العنصر الغالب فيها ولا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره محورًا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية، كما أنه يمثل في كل الحالات بؤرة مركزية للأحداث الحاصلة في العمل السردي ويتسم بالسطحية والسهولة، قياسا مع البنيات الأخرى (الزمن والشخصيات) لسيولة هذه البنيات وحيويتها وجمود وسطحية المكان باعتباره أرضية وفضاء لها.

كما أن للمكان قدر جليل وأثر عميق في الحياة البشرية، إذ ما من حركة إلا وهي مقترنة به وما من فعل إلا وهو مستوح ببعض دوافعه ومنه وهو أعمق وأكثر من أن ينحصر من ظرف لأن كل مناحي الحياة وقطاعاتها بل كل مناحي النفس أيضا تشهد على حضوره الكثيف وتعدد مظاهره وتدفع إلى الإقرار « بأنه جزء لا يتجزأ من الموجودات، وكل وجوه حركتها وسلوكها ولعله ما من قرين للتجربة البشرية مثله، فهو عمادها ومصطلحها وهو مغذيها، وهو منطلقها ومهبها وترجمتها أيضا». [2]

هكذا يصبح المكان مكونًا سرديًا جوهريًا، كما يقوم المكان في الرواية بوظيفة التحسس بواقعية الأحداث، ليتجاوز المكان وظيفة الأولية المحددة، بوصفه مكانًا لوقوع الأحداث، إلى فضاء متسع البنية ويؤثر فيها.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 29.

[2] عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003، ص 7.

4- علاقة المكان بالزمن والشخصية:

إن الحديث عن المكان لابد أن يستدعي الحديث عن علاقاته المتعددة كعلاقته بالزمان وعلاقته بالإنسان (الشخصيات)، إذ لا يمكن دراسة المكان بمعزل عن الإنسان الذي يعطي المكان أبعاده. كما أنه سيدخل في نطاق الحديث عن المكان والزمان، فالإنسان والمكان والزمان ثالوث يشكل الحياة.

أ- علاقة المكان بالزمن:

العلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة تكاملية، فالزمان يتجسد في الأحداث والأفعال والمكان يتجلّى في معالم وأطر جغرافية محددة بحيث لا يمكن لأي حدث إلا أن يقع في مكان معين، فالمكان يحتوي الأحداث ويؤطرها « والمكان والزمان عنصران متفاعلان لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر فإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يصاحب هذا الخط ويحتويه، ويرتبط الزمن بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي »[1]، فالإدراك النفسي كثيرا ما يتفاءل مع الإدراك الحسّي ليشكل مأساة الذات، وصراعها مع الواقع.

ب- علاقة المكان بالشخصية:

يعتبر المكان الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتمارس فيه الشخصيات تحركاتها، ويمثل المرآة العاكسة لحالتها النفسية « فالشخصية لا تكتسب أهميتها إلا من خلال تفاعلها مع المكان المتواجدة فيه فيتعدّى المكان كونه مجرّد خلفية للأحداث بتفاعله مع الشخصيات والأحداث والزمن»[2]

فالمكان الروائي لا يشكل فقط الإطار الذي تتحرك فيه الشخصية بل إنه لا ينفصل عنها فيذكر معها ويظهر من خلال خطابها فيؤثر كما تؤثر فيه فيتجاوز أهمية الكلام بالنسبة للشخصية إدراك الحدود الجغرافية لتأثيره البالغ في حياتها.

---

[1] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 106.

[2] فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الحكاية الجزائرية – دراسة نقدية – دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص 112.

فالمكان يصبح بمثابة المجتمع بالنسبة للشخصية من خلال التفاعل الذي يحدث معه ومع أفراده، حيث يحدّد طبيعة سلوكها وصفاتها « فالشخصية التي تعيش في الجبل تصبح جبلية لظهور مميزاته على طباعها وسلوكها، والشخصية التي تعيش في المدن تصبح مدنية للتأثير على طباعها» [1] حيث يحدّد المكان هوية الشخصية وانتماءاتها الإجتماعية، ذلك لأن « المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها» [2] فمن خلال وصف المكان والأثاث المتواجد فيه نتعرّف على نوعية الشخصية المقدمة فيه، حيث يمكن معرفة سلوكها وطباعها وطريقة تفكيرها، لأن وصف المكان هو تعبير عن الشخصية ووصف لها، فالعلاقة بينهما هي علاقة تلازم إذ لا يمكن لأي فرد إلا أن يعيش في مكان معين، والمكان بدون شخصية يصبح فراغ.

ويتضح لنا من دراستنا لعلاقة المكان بالزمان والشخصية أن اختيار المكان المناسب يكون في أغلب الحالات حسب ظروف ونفسيات أبطال الرواية والمكان يكتسب دلالته من خلال الحضور الإنساني، ورغم هذه التوافقات والتباينات في علاقة الزمان أو الشخصية بالمكان، إلا أنه لا يمكن الفصل بين ثلاثية: المكان، الزمن، الشخصية، باعتبارهم أساس البناء الدرامي في أي بناء سردي، كما تعد محرّك العمل الروائي وبدونهم لا يمكن للرواية أن ترتقي وتتطور وتتجدد.

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 68.

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، المرجع السابق، ص 84.

III- تقنية الشخصية الروائية:

يشكل بناء الشخصية تقنية هامة، ووسيلة ضرورية في سبيل تحقيق الرواية أهدافها الجمالية ودلالتها الإنسانية، ويبدو أن هذه التقنية على وجه الخصوص، يؤدي اكتشافها وتأمل مكوناتها وجوانبها إلى تفعيل المنظور النقدي ليتمكن من استشراف أفق يسمح برؤية أشمل وأعمق للرواية، من حيث طبيعة العلاقات بين الشخصيات وأثرها في خلق التوتر، والصراع الدرامي الضروري للرواية، وهذا كله لا يتأتى تجليه إلا في خضم الأحداث، وما تمثله في نسقي الزمان والمكان على وجه العموم.

1- مفهوم الشخصية:

لقد مرّ مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة في حقل علم الاجتماع، وحقل علم النفس، وانتقل إلى النقد الأدبي هذا الأخير الذي ستكون لنا وقفة معه لتقرير مفهوم الشخصية، لذلك سنقوم بتسليط الضوء على المصطلحات المتعلقة بهذا المفهوم، وسنبدأ بالإشارة إلى مفهومها في المعاجم اللغوية لننتقل فيما بعد إلى تعريفها اصطلاحا.

أولا: التعريف اللغوي:

ورد في "قاموس المحيط" للفيروز أبادي أن أصل « الشخصية هو الشخص وجمعه أشخص وشخوص وأشخاص»[1]، بمعنى أن الشخصية مشتقة من لفظة الشخص أي من المصدر (ش، خ، ص) الذي يدور حول معنى واحد هو: كل جسم له ارتفاع وظهور.

في حين نجد "معجم الوسيط" أعطى مفهوم أوسع وأشمل للشخصية، فيقول: « الشخصية: صفات تميّز الشخص من غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية ذو صفة متميزة وإرادة كيان مستقل» [2]، فالشخصية بهذا

---

[1] فيروز أبادي: القاموس المحيط، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت، ص 469.

[2] أنيس إبراهيم: المعجم الوسيط، ج1، دار التراث العربي، بيروت، ط2، د ت، ص 475.

المفهوم تعني الفرد بكل ما يميزه عن غيره من صفات فزيولوجية، ووجدانية وعقلية في حالة تفاعلها، وتكاملها في شخص معين.

وقد جاء في "قاموس السرديات" أن الشخصية « كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية "ممثل" له صفات إنسانية، ويمكن أن تكون الشخصيات رئيسية أو ثانوية، ديناميكية (حركية، عندما يطرأ عليها التبدل) أو إستاتيكية (ساكنة، عندما لا تكون قابلة للتغير)، نسقة (عندما لا تتناقض صفاتها مع أفعالها)، ويمكن أيضا تحديدها طبقا لأعمالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها» [1] ومن خلال هذا القول نجد "جيرالد برينس" يجعل للشخصية صفات إنسانية مقسما إياها إلى شخصية رئيسية وثانوية وديناميكية وإستاتيكية إضافة إلى الشخصية المتسقة.

ثانيا: التعريف الإصطلاحي:

إن دراسة الشخصية من المواضيع الأساسية في عالم الإنتاج الأدبي، فهي تمثل في كل الحالات مواضع اهتمام، ونقطة تركيز تقليدية ومتوازية للنقد القديم والمعاصر، فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي.

ولقد حدثنا النقاد بما فيه الكفاية عن الشخصية لكن للأسف يبدو أنهم لم ينتهوا إلى تحديد مفهوم واضح لها وسنعرض فيما يلي بعض التعاريف المتعلقة بها، فنجد "فليب هامون" يرى: « أن الشخصية الروائية هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص» [2]، فهامون هنا يؤكد على أهمية القارئ في العملية الإبداعية بعد أن كان مهملا في الدراسات النقدية القديمة وفي موضع آخر يعرّفها بأنها « وحدة دلالية... تولد من وحدات

[1] جيرالد برينس: قاموس السرديات، المرجع السابق، ص 30.

[2] عبد القادر شرشار: خصائص الخطاب الأدبي في الرواية الصراع العربي الصهيوني، دراسة تحليلية، د ط، د ت، ص 91.

المعنى...ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها» [1]حيث يمكن التعرف على الشخصية من خلال الأقوال والسلوكات الواردة عنها في النص.

بالمقابل نجد "رولان بارت" يعرّف الشخصية بقوله: « هي كائنات من ورق، وسيتم التعامل معها بوصفها وجودا يستقي محدداته من الوجود الإنساني، وإن كان الأول مقصورا على عالم السرد، وبناءا على ذلك، يمكن أن يتم رصد صفات الشخصية العقلية والنفسية، وكذلك رصد تعالقاتها مع باقي شخوص النص، دون أن يغيب على بالنا كون الشخصية الحكائية تتمتع بوجود مستقل عن الشخصية الواقعية (...) إن بطل الرواية هو شخص (...) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص» [2] أراد بارت من خلال هذا القول أن يوضح كيفية التعامل مع الشخصية في الرواية، على أساس أنها كائن حي له وجود، فتوصف ملامحها وصوتها وملابسها وسنّها وأهواؤها، ذلك أن الشخصية تلعب الدور الأكثر فاعلية في أي عمل روائي.

ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن الشخصية هي: « كائن حركي حي ينهض في الفعل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكوّنه» [3] فالشخصية عنده عبارة عن كائن حي من صنع خيالنا، وليس واقعا محسوسا.

فالشخصية في الرواية، إذن، كائن ورقي حي يرسمه الروائي ويتفنن في إبداعه وإعطائه الدور الأهم والمناسب، ولها في الرواية « منزلة عظمى في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية معا، ذلك لأن الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا إلى ذلك الحين، فإنها تكشف لكل واحد من

---

[1] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د ط، 2012، ص 34.

[2] لطيف زتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص 113-114.

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة برواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات، الجزائر، د ط، 1995، ص 126.

الناس كينونته» [1] وتظل الشخصية الروائية مكونا هاما في الرواية وجل الأنواع السردية، إذ تعتمد في وجودها على عبقرية المبدع وخياله البناء، حتى يستطيع نقل تلك الشخصية من عالمها الخاص إلى عالم تصبح فيه نماذج عامة.

2- طرق تقديم الشخصية:

هناك طريقتين تقدم بهما الشخصية في العمل السردي، إذ أنها تظهر أحيانا بطريقة مباشرة عندما تقدم نفسها عبر الوصف الخارجي الفيزيولوجي والوصف الداخلي النفسي « **التقديم المباشر**: حيث يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها، بمعنى أن الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم فتقدم معرفة مباشرة في ذاتها بدون وسيط من خلال جمل تتلفظ بها هي أو من خلال الوصف الذاتي مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل» [2] أو أنها تظهر بطريقة غير مباشرة عندما يتكلف الروائي بمهمة تقديمها حسب ما يراه مناسبا « **التقديم الغير مباشر**: حيث يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ، أو تكون إحدى شخصيات الرواية وسيطا بين الشخصية والقارئ». [3]

من خلال ما سبق يمكننا القول بأن التقديم المباشر للشخصية يتم من خلال تعريفها بذاتها باستخدام ضمير المتكلم دون اللجوء إلى وسيط، أما التقديم الغير مباشر فيكون من قبل السارد الذي يخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يسند تلك المهمة إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية فيصبح السارد بهذا وسيط بين الشخصية والقارئ.

نرى تعدد في أشكال تقديم الشخصيات فمنها الوصف الجسدي والنفسي وهو تقديم تدلي به الشخصية نفسها، وهناك ما يرتبط باختيارات السارد الفنية والجمالية، فهناك من الساردون الذين يبرزون الشخصيات بأدق

---

[1] مصطفى السيوفي: تصوير الشخصيات في قصص محمد شريف أبو جديد، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010-2011، ص 60.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص 58.

[3] المرجع نفسه، ص58.

تفاصيلها، وهناك على الإيجاز والاختصار، وتكمن مهمة السارد هنا في أن يرينا الشخصية التي يصنعها الروائي وكأنها شخصية محتملة.

ولقد رسم الروائيون الشخصية الروائية بثلاث أساليب وهي: « أسلوب تصويري: يرسم الروائي فيه الشخصية من خلال حركتها وفعلها وصراعها مع ذاتها أو مع غيرها راصدا نموها من خلال الوقائع والأحداث حيث يعطي الاهتمام الأكبر للعالم الخارجي.

- أسلوب استنباطي: يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية.
- أسلوب تقريري: يقوم فيه الروائي بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية ويعلق على الأحداث ويحللها». [1]

ومن هنا ترسم الشخصية الروائية من خلال أفعالها وحركاتها وأحوالها في العالم الروائي ومدى تكيفها مع العالم الداخلي أو الذاتي والعالم الخارجي.

وختاما يمكننا القول أن الشخصية من أهم التقنيات الأساسية للخطاب السردي الروائي لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث، فهي تمثل وفي كل الحالات موضوع اهتمام كثير من النقاد بل إن البعض يذهب إلى أن الرواية هي فن الشخصية تعددت معها الكتابات التنظير والبحوث التنظيمية التي تناولتها فغني عن القول أن الشخصية من أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال والتصرفات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، فهي الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها النص السردي بل حتى أن هناك من يقيس قدرة الروائي وتمكنه من خلال قدرته على خلق الشخصيات.

3- أنواع الشخصيات:

[1] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، المرجع السابق، ص 45.

لكل رواية شخصيات خاصة تبرز طبيعتها وتصرفاتها، وتحدد أغراضها في الحياة وطريقة تفكيرها، ومعالجتها للقضايا وأهدافها، وتصنّف هذه الشخصيات وفق عدد من التحديدات الدقيقة المرتبطة بكيفية بنائها ووضعيتها داخل السرد ومن تلك التحديدات نجد: خاصية الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية، بالإضافة إلى الدور الذي تقوم به الشخصية والتي يجعلها إما شخصية رئيسية (محورية)، وإما شخصية ثانوية (متكيفة)، أما الصنف الثالث فتمثله الشخصية الهامشية التي يرد ذكرها في الرواية بشكل عابر.

أ– الشخصية الرئيسية:

وتسمى أيضا بالمركزية والمحورية فهي الشخصيات المهيمنة « والبارزة التي يكمن في تعقيدها ويرى حضورها طاغيا، وتستأثر بمكانة متفوقة، حيث تنال قدرا كبيرا من الاهتمام [1]ومن هنا فالشخصية الرئيسية هي تلك الشخصية التي تستحوذ على اهتماماتنا تماما، ولو فهمناها حقا، فإننا نكون غالبا قد فهمنا جوهر التجربة المطروحة في الرواية». [2]فهي تؤدي مهمة رئيسية ومعنى هذا أن لكل رواية شخص أو أشخاص يقومون بدور رئيسي، ولعلّ شخصية البطل هي الشخصية التي تحظى بالعناية والاهتمام وهي تمثل الجور والأساس في الرواية.

وهي تلك الشخصية التي يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، وهي الشخصية « المعقدة، المركبة، الدينامية، الغامضة، لها القدرة على الإدهاش والإقناع، كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها». [3]

نستنتج مما سبق ذكره أن الشخصية الرئيسية هي العنصر الفعال، والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي وهي سبب نجاحه ولهذا لا يمكن الاستغناء عنها.

---

[1] عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، المرجع السابق، ص 163.

[2] روجرب هيكل: قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2005، ص 187.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص 58.

ومن هنا تبرز الوظيفة التي تقوم بها الشخصية الرئيسية والمتمثلة في تجسيد معنى الحدث، لذلك فهي صعبة البناء وطريقها محفوف بالمخاطر.

ب– الشخصية الثانوية:

رغم ما قيل في شأن الشخصية المحورية إلا أن هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، فالشخصيات الثانوية تلعب هي الأخرى دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي، فهي العنصر البسيط المساعد للشخصية الرئيسية وهي « مسطحة، أحادية وثابتة، ساكنة، واضحة، ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغيّر مجرى الحكي، لا أهمية لها فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، يقوم بأدوار محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية، قد تكون صديق الشخصية، أو لإحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر بين الحين والآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معين له فتظهر في أحداث ومشاهد» [1] فالشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي.

تسمى أيضا المساعدة وهي التي تنهض بأدوار محدودة إذا ما قورنت بالأدوار التي تنهض بها الشخصيات الرئيسية « وفي سياق ذلك فإن كل الشخصيات الثانوية مجرّد ظلال لم يتجاوز دورها الوظيفة التفسيرية من جهة وتعميق الرمز المعنوي الذي يقوم عليها البناء الروائي للشخصية الرئيسية من جهة ثانية» [2] ومعنى هذا أن الشخصية الثانوية لها دورها ومكانتها في الرواية، فهي تقوم بتوضيح معالم الرواية وتقود القارئ إلى مجاهل العمل القصصي.

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص 57–58.

[2] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص 28.

والجدول الموالي يوضح الفرق بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية:

الشخصية الرئيسية	الشخصية الثانوية
معقدة	مسطحة
مركبة	أحادية
متغيرة	ثابتة
دينامية	ساكنة
غامضة	واضحة
لها القدرة على الإدهاش والإقناع	ليست لها جاذبية
تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي	تقوم بدور تابع عرضي لا يغيّر مجرى الحكي
تستأثر بالاهتمام	لا أهمية لها
يتوقف عليها فهم الرواية ولا يمكن الاستغناء عنها	لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي

ج- الشخصية الهامشية:

تسمى أيضا بالشخصيات العابرة وهي التي يظل ظهورها في أحداث الرواية وهي التي تخدم النوعين السابقين الرئيسية والثانوية، باعتبارها كما ورد في "قاموس السرديات" لخير الدين برنس « كائن ليس فعالا في المواقف والأحداث المروية» [1]

فهي تحتل مساحة ورتبة محدودة مقارنة بالنوعين السابقين (الرئيسية والثانوية)، كما تلصق الشخصيات الهامشية العابرة على الشخصيات التي تؤثر وجودها في مسار الرواية.

هذا من حيث الدور الذي تلعبه الشخصيات، أما من حيث تكوينها النفسي فهي تنقسم إلى قسمين: الشخصية المسطحة وتسمى أيضا بالشخصية البسيطة وهي التي تبقى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها دون أن تتطور، أما الشخصية النامية وتسمى أيضا المتطورة وهي التي تكشف لنا جوانبها وأبعادها مع تطور الرواية فلا تكتمل لنا صورتها إلا بانتهاء العمل وهي التي تتطور من موقف إلى موقف بحسب تطور الأحداث.

[1] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص 48.

الفصل الثالث:

التقنيات السردية(الزمان، المكان، الشخصيات) ودلالتها في رواية "لعبة السعادة"

I- تقنية الزمن في رواية "لعبة السعادة":

1- مستوى الترتيب:

أشرنا في الجانب النظري إلى أن الترتيب الزمني أو المفارقة الزمنية في رواية ما، لا ينطبق بالضرورة مع أحداثها من حيث التتابع، وانطلاقا من رواية "لعبة السعادة" سنحاول الكشف عن مختلف الإنحرافات الزمنية التي تتطور وفق تسلسل طولي، سواء كان تطورا سببيا أم تطورا طبيعيا، فيخضع لزمن متشابك تتداخل فيه الأزمنة بقصد من الراوي أو بغير قصد منه وهذا ما يتضح لنا من خلال العناصر التالية:

أ- الاسترجاع: سبق الذكر أن تقنية الاسترجاع تقوم على استرجاع الماضي في زمن الحاضر، فالراوي يعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة وقد جاءت رواية "لعبة السعادة" غنية بالماضي من خلال عودتها إلى الذاكرة وتوظيف الروائي الدائم لها، ولم يكن الاسترجاع في هذه الرواية مجرد عملية زمنية يتم فيها فتح نوافذ الماضي واستدعائه عبر الحاضر، بل كان أيضا تعبيرا عن شخصيات الرواية بزمنها في ظل التجارب الجديدة التي عاشتها فاستذكارها للماضي كان باتجاه مجرور إلى الوراء أو على شكل وخزات أو اعتداد بالنفس لما حققته الشخصية.

توجد استرجاعات تكمن داخل النص الروائي وأخرى لا علاقة لها به يلجأ إليها الكاتب لسد الثغرات والفجوات داخل الرواية التي تستدعي الماضي البعيد الواقع خارج الحكاية أو الماضي القريب الواقع داخلها لتؤكد علاقة التواصل مع الذاكرة وحتمية الوقوف على عتبات الماضي واسترجاع سلبياته وإجابياته.

1- الاسترجاع الخارجي:

وهو الذي يكون مجاله الزمني خارج زمن الحكي وهو الأكثر حضورا في الرواية العربية على العموم، وقد جاءت رواية "لعبة السعادة" حافلة بالاسترجاعات الخارجية وذلك لغرض الإخبار أو لغرض جمالي فني وهذا ما سنلحظه في المقاطع التالية:

-« أجدني متعبا من ذكريات حاولت دائما نسيانها والتنكر لها، أو الهرب منها، مع أنها كانت حياة مثل حياة آلاف الناس العاديين الطبيعيين الذين ولدوا في مرحلة ما قبل الاستقلال بخمس سنوات فقط، والذين تأثروا بهذا العنف الثوري والعنف المضاد، دون أن يكون لهم وعي بما حدث وما يحدث أمامهم »[1] فهو استرجاع خارجي سعته خمسة أسطر عاد فيه الكاتب بذاكرته إلى أحداث ماضية أتعبت نفسيته التي لطالما حاول نسيانها والتنكر لها، وذلك بسبب الظروف السائدة في فترة ما قبل الاستقلال بخمس سنوات من عنف ثوري وعنف مضاد، وتلك الحياة لم يعشها وحده بل عاشها معه آلاف الناس العاديين.

-« أنتمي إلى فترة مصنوعة من عرق ودماء وأحلام جزائريين كثيرين انفجرت في وجوههم شرارات العنف، وحوّلوا عنفهم إلى قوة للخروج من دائرة الاستعباد، وصنعوا في دوامة كل ذلك لحظتهم التاريخية....وصاغوا تجربتهم الحياتية في هذا السياق التاريخي في الآن ذاته». [2]

استرجاع خارجي سعته خمسة أسطر يتعلّق بالذات المتكلمة فهو استذكار لجزء من حياة الكاتب، عاد فيها إلى مرحلة يسودها الاضطراب والعنف اللذان تحوّلا إلى قوة لدى الجزائريين للخروج من الإضطهاد صانعين بذلك لحظتهم التاريخية.

-« ورغم أن وليّها الصالح الشيخ المرزوق مؤسس الطريقة المرزوقية يعتقد أن نسبه يعود إلى فاطمة بنت الرسول عليه الصلاة والسلام، لكن الشيخ المرزوق لم يكن له نفود...ولهذا ظلت قبته مزار عدد قليل من أبناء القرية فقط، ولأنه لم ينجب ولدا واحدا يحفظ النسل والطريقة، ومات في سن مبكرة – ويقال عمره خمسة وأربعون سنة فقط – تم التنكر له تقريبا، ولم يؤثر وجوده في تحسين وضعية قرية المطمورة تلك». [3]

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة أو الحياة القصيرة لمراد زاهر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016، ص10.

[2] الرواية، ص 10.

[3] الرواية، ص ص14، 15.

وهو استرجاع خارجي سعته إحدى عشر سطر، وظفه السارد لأنه قدم شخصية ويجب إعطاء معلومات عنها، فرجع إلى ماضيها وهو الصالح الشيخ المرزوق، قدم لنا معلومات حول نسبه ونفوذه ومكانته في القرية، حيث لم يكن له نفوذ كبير فهو لم ينجب ولدا يحفظ نسله، كما ذكر وفاته في سن مبكر يناهز خمسة وأربعين سنة.

-« وهو يثني على طيبتها وروحها ا لكريمة ويعدّد خصالها الحميدة، وكيف اعتنت به صغيرا كأنه ابنها قبل أن تندلع الثورة التحريرية فيلتحق بالجبل مع الثوار ويعارك فتنة السنوات الستة التي خاضها الجزائريون ببسالة وروح جهادية عالية». [1]

وهو استرجاع خارجي سعته أربعة أسطر يتحدث فيه الكاتب عن شخصية تتمثل في خاله بن يونس الذي التحق بالجبل مع الثوار والذي التقى به لأول مرة في جنازة الوالدة.

-« قال لي مرة عنه: هذا الثرثار العنيد سيدفع الثمن يوما لولا الزعيم يحترم دخوله السجن في 1945 لكان لنا موقفا آخر في التعامل معه». [2]

وفي هذا المقطع استرجاع خارجي سعته ثلاثة أسطر يعيدنا فيه الكاتب إلى أحداث وقعت في 1945 والمرتبطة بالكاتب ياسين الذي نال قسطه من السجن بسبب كتاباته عن السلطة.

جاءت أغلب الاسترجاعات الخارجية متعلقة بالحياة الماضية لشخصيات الرواية ولم يلجأ إليها المؤلف إلا من أجل تزويدنا بماضيها أو جزء منه أو أحداث مرت في حياتها.

أ-2- الاسترجاع الداخلي: هو استعادة لأحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها فتكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن الحكاية فنجد مثلا في رواية لعبة السعادة استرجاعات داخلية، فقد كانت بمثابة دائرة تتدحرج من مكان لتعود إليه مرة أخرى كأنه كان يدور في حلقة واحدة يمعّن في سرد الأحداث ثم يعود إلى

[1] الرواية، ص 34.
[2] الرواية، ص123.

استذكار أجزاء منها من أجل سدّ الفجوات والنقائص وقد جاءت بعض الاسترجاعات الداخلية متعلقة بشخصية الكاتب إذ يعود السارد بنا إلى محطات سابقة دون أن يذكر منها شيئا وقد حان الوقت لاستذكارها وتقديمها للقارئ، وقد ورد الاسترجاع الداخلي في هذه الرواية في مواضع كثيرة مقارنة بالاسترجاع الخارجي والمزجي ونذكر منها:

-« أذكر أنه قاطعني فترة أسبوع بأكمله، تجنبني وتجنبته بدوري، وانتظرت بطيب خاطر أن يصفح عني أو يعاقبني فينتهي الأمر عند هذا الحد». [1]

وهو استرجاع داخلي قريب سعته سطرين ونصف عاد فيه الكاتب بنا إلى الفترة التي كانت فيها علاقته بخاله بن يونس مضطربة بسبب رسوبه في البكالوريا حيث قدرت هذه الفترة بأسبوع كامل منتظرا رأفة أو عقاب خاله له وجاء هذا الاسترجاع بغرض الإخبار عن أحاسيس وشعور الكاتب حول شخصية خاله.

-« أسترجع لحظات مشينا معا في ساعات الصيف الحارة بالقرب من شاطئ كتاني بباب الواد، الفرحة تقفز من عيوننا، وقلوبنا ترقص من السعادة، بالكاد نلحظ من ينظر لنا من إعجاب...». [2]

وهو استرجاع داخلي سعته أربعة أسطر ونصف، رجع فيه السارد إلى حدث تجاوزته عجلة السرد المتجهة إلى الأمام ليعود بنا إلى زمن ماضي لم يذكره من قبل وغرضه إخبار القارئ بمعلومات عن حدث مرّ والإشارة إلى شخصية تم ذكرها من قبل وهي حبيبته نريمان.

-« كنا سنقول لهم: نحن نريد أن نخلق عالما يحكمه الحب، لا شيء غير الحب، وعندما تسمعني أتكلم بهذه الرومانسية الشعرية تسخر مني ضاحكة وتقول بلهجة عاصمية جميلة:

"ما أتْكَترْشْ الكلام عن الحب باشْ ما يقْتَلَكْشْ بسرعة». [3]

---

[1] الرواية، ص 76.

[2] الرواية، ص 78.

[3] الرواية، ص 78.

من خلال هذا المقطع نستطيع فهم سيرورة الأحداث، حيث أن الراوي يقوم باستذكار الحالة الشعورية المليئة بالحب التي عاشها مع حبيبته ناريمان والتي تتميز بالجرأة والحماس إذا ما قورنت بعشاق تلك الفترة المتحفظة.

-« كنت طوال السنوات الثلاث التي درستها في مؤسسته التعليمية أكن له كل مشاعر الاحترام والتقدير أراه شخصا يهمّه مستقبل طلبته بالفعل، ولن يخونهم أبدا لكنه في تلك اللحظة صار مثل كل ما أمقت في الحياة الرجل الجبان الخائن الخدام الصغير، الذي يقر بتزوير الحقيقة من أجل أن يحافظ على منصبه فقط». [1]

وهنا نجد أن الراوي يسترجع أحداث لم يتطرّق إليها بتاتا فيما سبق، إذ أنه سترجع لنا المشاعر التي كان يكنّها لمدير الثانوية خلال ثلاث سنوات التي درسها في تلك المؤسسة، غير أنه فوجئ بأخلاقه المعاكسة تماما لما كان يتوقعه، وجاءت دلالة هذا الاسترجاع أنه قدم لنا خلفية شخصية من شخصيات الرواية، وإبراز مكانتها في المؤسسة، إلا أن تلك المكانة لا تساوي شيئا أمام السلطة الجزائرية في تلك الفترة.

-« علاقتي بنور لم تتغير كثيرا، لازلت أشعر بأنها حاقدة علي مع أنني أنقدت اسم عائلتها من التلوث، وأعطيت اسمي العائلي لابن ليس لي، ماذا يستطيع أن يفعل أكثر من هذا قروي ساذج، جاء من القرية ليتعلم ويكبر ويصبح رجلا، فإذا به من البداية يسلم رقبته لغيره، ويمنحهم صكا على بياض يفعلون بروحه ما يشاءون». [2]

هو استرجاع داخلي قام فيه الراوي باستعادة أحداث سابقة، ولكنها تستمر لملاحقة زمن بدء الحاضر السردي، حث يحيلنا هذا الاسترجاع على أحداث سابقة تتمثل وظيفته في استذكار حدث والذي تطابق مع الحدث الذي صادفه، حيث ذكّرنا الراوي بالحقد الذي تكنّه له ابنة خاله نور وبأنه أنقد سمعتها وأعطى اسمه لابن ليس له، إضافة إلى أنه قروي جاء ليتعلم وهنا يكمن التطابق بين هذه الأحداث الماضية التي تم ذكرها من قبل مع الحدث الذي صادفه في لحظته الراهنة.

---

[1] الرواية، ص 83.

[2] الرواية، ص 133، 134.

-« لاحظت ناريمان التغيرات التي حدثت في تصرفاتي معها، ولحسن الحظ كانت تلتقط ذبذبات العشق المجنون الذي أُكنّها لها، كانت تعرف درجة الحب التي أملكها في قلبي لقلبها فظلت مطمئنة، تغفر لي أخطائي». [1]

وهو استرجاع داخلي سعته أربعة أسطر، قام فيه الراوي باستذكار لمشاعره وأحاسيسه اتجاه حبيبته نريمان من عشق مجنون وبأنها على دراية بما يكنّها لها من مشاعر، وهذا بعد أن انقطع عن الحديث عنها لفترة من الزمن بغرض إحياء قصته من نريمان.

-« لم أتصور بعد سنة أن أجد نايت بلقاسم الطالب الذي أخذت مكانه في قائمة الفائزين يدخل بدوره الجامعة، لقد أعاد البكالوريا ونجح، ومن سوء حظي التحق بكلية القانون مثلي...ربما تلك الحادثة علّمته أن يكوّن نفسه في القانون...». [2]

وهو مقطع استرجاعي داخل سعته ستة أ سطر عاد فيه الراوي للحديث عن شخصية بلقاسم الذي قد أخذ منه نجاحه في الباكلوريا وبتذكره لأحداث جرت في المرحلة النهائية للثانوية ذلك بعد دراسته سنة في الجامعة وهذا ما ساهم في بناء أحداث الرواية وتطورها نحو الأمام بحيث أن السارد رجع فيه إلى حدث تجاوزته عجلة السرد المتجهة إلى الأمام ليعود بنا إلى حدث تواجده في الجامعة ولقائه بنايت بلقاسم وغرضه إخبار القارئ بمعلومات عن حدث مرّ.

-« ورحت أسترجع الحادثة. الجريمة وقعت، وكانت تصرخ وهي تحمل سكينة المطبخ... هنالك فعلتها، فعلتها بدون وعي... فعلتها دون تفكير...». [3]

هذا المقطع عبارة عن استرجاع داخلي سعته إحدى عشر سطرا عاد فيه الراوي بذاكرته إلى الماضي مصرّحا بذلك في عبارة "رحت استرجع الحادثة" وهذا يدل على أنه قام باسترجاع الجريمة وأحداثها فهو لم يكن

[1] الرواية، ص 134.
[2] الرواية، ص 137.
[3] الرواية، ص 177.

يدرك سبب صدمته فقد صفع من حيث لا يتوقع والغرض من هذا الاسترجاع هو ذكر تفاصيل الحادثة ووضع نهاية لكل الأحداث السابقة وبالتالي نهاية الرواية بوفاته.

أ-3- الاسترجاع المزجي (المختلط):

وهو الذي يجمع بين النوعين الداخلي والخارجي ويكون أقل تواتر منهما، فيكون مجاله الزمني مشترك بين الزمن الخارجي وبين الزمن الداخلي، كما أنه ينطلق من الوقائع الزمنية التي جرت قبل بداية الرواية ويمتد إلى الحاضر ثم يتجاوزه، وإذا عدنا إلى رواية "لعبة السعادة" فإننا نجد هذا النوع أقل تواجدا مقارنة بالنوعين السابقين (الداخلي، الخارجي) ومن أمثلة ذلك:

-« جاءت وفاة الوالد، وأنا في الصف الثاني الثانوي، وأحسست بنفس الحرقة النارية التي أحسست بها يوم توفيت والدتي، وانتابني ألم شديد كما لو أنني أنا من أجهزت عليه وأحضرت له ملك الموت ليأخذ روحه» [1]

وهو مقطع استرجاعي مختلط، فحادثة وفاة والده وهو في الصف الثاني الثانوي ذكرته بالمراحل السابقة من حياته وبالتحديد إلى حادثة وفاة والدته وهو في سن مبكرة من عمره حيث أن وفاة الوالد مثل استرجاع داخلي أما وفاة والدته فهي حدث خارج عن الحكاية.

ونحن نتصفّح هذه الرواية ورقة ورقة فإذا بنا نتوقف عند مثال آخر:

-« من أين جاءني ذلك الخوف ؟ من أي مكان بعيد في أعماق خرج فجأة، وأنا أشعر كأنني أدخل جحيم دانتي الذي يقول للداخلين أنسوا كل أمل..

ها أنا ذا في المصيدة الكبيرة، هنا لا أمل... هنا الأمور تحدث بيسر، هنا لا ترى الأفق البعيد فتسرح بخيالك وتحلق إلى أمكنة أخرى يمكنها أن تنقضك ... هنا عليك أن تكتشف من جديد نفسك...». [2]

[1] الرواية، ص 43، 44.

[2] الرواية، ص 37، 38.

في هذا المقطع استرجع الكاتب حادثة دانتي عند دخوله إلى الجحيم التي تناسبت مع حالته المتأزمة والمليئة بالخوف وفقدان الأمل وهذا ما عاشه دانتي خلال رحلته إلى الجحيم وهنا يكمن الاسترجاع الخارجي أما الاسترجاع الداخلي فيتمثل في تعبير الكاتب عن ذاته وقد وظف هذا النوع من الاسترجاع لإخبارنا بتفاصيل حياته التي لم يوردها خلال سرده لأحداث الحكاية.

وبعد تتبعنا لتقنية الاسترجاع بأنواعه الثلاثة (خارجي، داخلي، مختلط) باعتباره مفارقة زمنية سردية يمكن أن نستنتج ما يلي:

- حفلت الرواية بالاسترجاع الخارجي والداخلي وهو أمر مألوف في الرواية لأنه في مثل هذا الموضع يعطي القارئ المفاتيح الأساسية ليدخل إلى عالم السرد، إذ تعمل على تبرير الحاضر بالعودة إلى الماضي.
- شكلت الاسترجاعات بأنواعها حيزا على صفحات الرواية، تقدّم المقاطع الاستذكارية تجعل كل حدث في الحاضر يطلق مجرى الذكريات وتعد اللحظة الحاضرة من أهم محفزات الذاكرة حيث أنها تستحضر الماضي وتمنحه الاستمرارية.

ب– الاستباق:

قد رأينا في مفارقة الاسترجاع كيفية الانكسار خطية الزمن وذلك بالعودة إلى الوراء، أما بالنسبة لمفارقة الاستباق فهي مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، وهو تصوير مستقبلي للحدث السردي، إذ يقوم الراوي باستباق واستشراف لا يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد، وهذا النوع يعمل على خلق حالة من الانتظار لدى القارئ، والاستباق نوعان خارجي يقع على مقربة من زمن السرد أو الكتابة، وداخلي يكون داخلي المدى الزمني المرسوم للمحكي الأول دون تجاوزه.

ب–1– الاستباق الخارجي: ويأتي هذا النوع من الاستباقات لتقديم ملخّص حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تحاول أن تضعنا على عتبة النهاية ونجده في رواية "لعبة السعادة" من خلال المقاطع الزمنية التالية:

-« عدت إلى بيت خالي بن يونس فاقد الرغبة في أشياء كثيرة، لكن عودتي طمأنتة هو الذي خاف أن أترك مستقبلي الذي رسمه ليضيع مني، فأمكث حيث مكث والدي، وخاصة أنه لم يبق لي إلاّ القليل كي أصل إلى الجامعة، وبعدها تنفتح لي الأبواب التي لا يعرف فتحها إلا شخص مقتدر مثله». [1]

في هذا المقطع نجد الاستباق الخارجي سعته خمسة أسطر من خلاله نجد الخال بن يونس يسبق الأحداث في الرواية بخصوص ابن أخته مراد زاهر فهو يستبق فكرة ضياع مستقبله الذي رسمه له في يوم من الأيام، ويعبّر عن ذلك بخوفه من خلال لفظة "أخاف أن أترك مستقبلي" حيث توقّع أن يمكث حيث مكث والده، كما يتمثل في لفظة "وبعدها تفتح لي الأبواب" فالكاتب هنا يسبق الأحداث بخصوص مستقبله وهي تطلعات وتخمينات من الكاتب عما سيحدث في المستقبل البعيد.

-« لم أكن أعرف كل مخططاته بالنسبة لي شخصيا... غير أني بقيت أحس أن وراء كل ذلك مخططات ومشاريع لا أفهم منها شيئا، ولم أحاول أن أستدرجه في الحديث، وما كنت لأستطيع ذلك ولقد شعرت بغبائي أمام شخص مجرب مثله ». [2]

هذا المقطع عبارة عن استباق خارجي سعته سبعة أسطر نجد فيه الراوي يتنبؤ ويتوقع أن يكون وراء طيبة خاله معه واهتمامه الكبير به مخططات ومشاريع مستقبلية وهو تنبؤ ليس حتمي الوقوع ويبقى مجرّد توقع.

-« لم أكن حتى ذلك الوقت أعرف ماذا ينتظر منّي خالي بن يونس، وإن كنت أتوقع كل الخير والسعادة، فهو لم يتعامل معي قط بخبث، وكان باستمرار طيبا». [3]

وهذا المقطع لا يختلف كثيرا عن المقطع الذي قبله إذ نجد الراوي هنا أيضا يتوقع أن خاله لن يوفّر له إلا الخير والسعادة والراحة والطمأنينة وهذا التوقع كان نتيجة لحسن تعامل خاله معه وكانت سعته سطرين ونصف.

---

[1] الرواية، ص 47.

[2] الرواية، ص 47، 48.

[3] الرواية، ص 70.

-« لأنني كنت بجانبه أستمع إلى نصائحه التي ستفيدني في مستقبلي المهني الذي يخطط له». [1]

استباق خارجي سعته سطران، من خلاله نجد الراوي يسبق الأحداث في الرواية بخصوص مستقبله فهو يتنبأ بأن هذه النصائح التي تقدم له من طرف خاله ستفيده في مستقبله المهني المخطط له.

ب-2- الاستباق الداخلي: ويكون معاكسا للاستباق الخارجي إذ يقع داخل المدى الزمني للمحكي الأول أي ينحصر مداها في زمن القص ولا يتجاوزه وهو تنبؤ بما سيحدث مستقبلا انطلاقا من الحاضر وقد تجسد هذا النوع في رواية "لعبة السعادة "من خلال المقاطع التالية:

-« كان لي موعد مع ناريمان في ذلك الصباح، ويبدو من خلال ما سمعه أنه لن يحدث، فبقيت انتظر ربما سيفرج عقله عن شيء، ثم يطلب مني الذهاب إلى مشاغلي.

لم يطلب مني الإنصراف ولم يعد إلى الكلام، حتى شعرت أن الأمر جلل، ويجب أن أعرف:

- ماذا حدث بالضبط؟
- رد علي خالي بلطف وكأنه انتبه أن قلقه غير الطبيعي انتقل إليّ:
- لا عليك سنجد حلاّ.
- ولكن أريد أن أعرف، هي في مكانة أختي ويحق لي أن أشاركك في إيجاد حل لمشكلتها.
- أعرف، أعرف ذلك يا بني، سنجد حلا، هي حامل في شهرها الخامس، تصوّر؟
- أعترف أنني توقعت كل شيء إلا هذا...
- أهزّ رأسي فقط، لا أنوي على الكلام، ستنزل الصاعقة بعد قليل:
- هذه المشكلة لا حل لها...». [2]

---

[1] الرواية، ص 95.

[2] الرواية، ص 101، 102.

هذا المقطع يجسد لنا إستباقا داخليا جاء في فقرة على شكل حوار بين الراوي مراد وخاله بن يونس الذي كان يدور حول مشكلة سببتها نور ابنة خاله التي كانت لها علاقة غير شرعية مع حبيبها "ميمي" الذي تسبب في حملها، وهنا بدأ مراد يتوقع أنّ خاله سيستغل كل ما قدّم له من عناية واهتمام وجعله يحس بأن الوقت قد حان ليرد له الجميل وذلك عندما قال له "أنت تعرف أنني أساعدك لأني أراك ابني..."، فتوقع مراد منذ البداية كان في محله حين قال "ستنزل الصاعقة بعد قليل" فمراد هو من تحمل مسؤولية ميمي بالزواج من ابنة خاله.

-« ...ستقول كما يقول الذين يبحثون عن المبررات، لا يوجد في هذه الحياة أبيض وأسود، توجد ألوان أخرى كثيرة، لن تقنعك الفكرة، ...فأيهما تختار، ستختار من خلاله حقيقتك سترد كذلك أن أغلب الناس لو أعطيت لهم الفرصة لمالوا نحو الشر ...ستقول إنه تبرير مقنع بالنسبة لك...تبّا لك ! لقد بعت نفسك من أجل ماذا؟ لا شيء ». [1]

-«...ولد ستضعه في الدفتر العائلي على أساس أنه ابنك هو ليس كذلك ؟...وماذا ستقول لوجهك إن ظهر لك وجه على المرآة؟ الشيء المؤكد ستصمت كعادتك...صحيح سيفتح لك أبواب النعيم، سيعطيك كل ما ترغب وتريد، سيجعلك شخصية مهمة في البلد، سيجعل الناس يخشونك و يقدسونك، سيدفعك إلى الأمام...سيكون ثمة خضوعك الكامل له». [2]

ومن خلال المقطعين السابقين نجد الاستباق الداخلي متجسد بكثرة على شكل مونولوج داخلي، فكأن الراوي يعاتب نفسه على الحالة التي وصل إليها حيث صار لعبة في يد خاله وفي هذا المنولوج تطلعات إلى الأمام واستكشاف لذاته التي أصبحت خاضعة لغيره حيث قام بتوقعات وتخمينات لما يدور حوله ولما ستؤول إليه حالته مستقبلا، وذلك باستخدامه لقرائن عديدة تدل على الاستباق ومنها " ستقول، ستختار، سترد، ستضعه، ستصمت، سيفتح..."، وهذا ما خلق لدى القارئ حالة انتظار وترقب لما سيحدث وهل هذا التوقع سيتحقق؟

[1] الرواية، ص 110.

[2] الرواية، ص 111.

وما هي إلا تقنية من التقنيات التي يلجأ إليها الرواة لجذب وتحفيز القراء وحثه على تتبع أحداث الرواية من البداية إلى النهاية.

وبعد تتبعنا لتقنية الاستباق بنوعيه (الداخلي والخارجي) باعتباره مفارقة زمنية سردية تحمل دلالة التوقع بمستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل، بحيث كون هذا بمثابة توطئة لأحداث لاحقة والتكهن بمستقبل ما.

وقد تعرفنا على مظهرين أساسيين في الحركة الزمنية المتصلة بنظام الأحداث في الرواية وهما الاسترجاع والاستباق وسنشرع في معالجة إيقاع السرد من منظور السرديات بالتركيز على وتيرة سرعة الأحداث من حيث السرعة والبطء.

2- الحركات السردية ودلالتها في رواية "لعبة السعادة":

أ- تسريع السرد:

يحدث تسريع السرد حين يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا ويتم التسريع في الأحداث عن طريق تقنيتي الخلاصة والحذف.

أ-1- الخلاصة: وهي ترتبط بالتذكر والاسترجاع حيث يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية وتجسد هذا النوع في رواية "لعبة السعادة" من خلال المقاطع التالية:

-« وتعلمت في تلك السنوات الأربع لعبة كرة القدم، وصرت لاعبا ماهرًا، لكن لم أفكّر أن أترك الدراسة لممارسة هذه اللعبة... تشجيع الجميع لي ...شاهدني مرة...اقترب منّي ونصحني... راح يغريني بالمستقبل...».[1]

وهي خلاصة محددة بمدة أربع سنوات، وفيها يلخص لنا الكاتب ما حققه طيلة هذه السنوات دون ذكر تفاصيل أكثر، فنجده عمد إلى تقنية التلخيص بذكر أهم ما مر به وأهم ما أنجزه وحققه، لخّصها لنا بقوله

[1] الرواية، ص 33.

تعلمت، صرت لاعبا ماهرا، اقترب مني ونصحني، يغريني... حيث كان بإمكانه أن يسرد لنا ما حدث له في كل عام من تلك الأعوام بالتفصيل والتدقيق، وأيضا كان باستطاعته أن يعرضها لنا في عدة صفحات، لكنه عرضها في فقرة قصيرة، وذلك من أجل تسريع وتيرة الأحداث داخل الرواية.

ونجد مثالا آخر عن الخلاصة المحددة « فيلتحق بالجبل مع الثوار ويعارك فتنة السنوات الست التي خاضها الجزائريون ببسالة وروح جهادية عالية، جعلتهم ينتصرون في النهاية حتى لو كانت المعركة غير متكافئة من جميع النواحي» .[1]

وهذا المثال لا يختلف عن المقطع الذي قبله، حيث لخّص لنا الكاتب ما حدث لخاله بن يونس وأقرانه من المجاهدين والثوار بالجبل خلال السنوات الست في بضع كلمات دون التعرّض لكل الأحداث التي عاشها هؤلاء في الجبل، وهي خلاصة محددة ذكر فيها باختصار الوقائع التي مرّت بالمجاهدين، حيث كان بإمكانه أن يسردها لنا مفصلة في عدة صفحات أو فصول، فكان بذلك زمن السرد أقصر بكثير من زمن الوقائع.

-« لكنني حرصت طوال فترة الصيف على المرور مرة واحدة على حانة "الجزة الذهبية" ... فأشرب بيرتين أو ثلاثا ... أصنع عصفورا صغيرا... أتجول بعض الساعات، أحاول أن أجد وجها يشبه وجه أبي ذلك الرجل مات منذ سنوات، دفن تحت الأرض منذ سنوات...».[2]

وهنا إجاز واختزال لما مر به الكاتب من أحداث طوال فترة الصيف التي قضاها بعد نهاية الموسم الدراسي، فالراوي لخص لنا تلك الفترة في عدة أسطر مكتفيا بذكر أهم الأحداث، ومتخلّيا عن باقي التفاصيل.

وفيما يخص الخلاصة غير المحددة فإنها جاءت قليلة في الرواية وهي ذات مؤشر زمني غير محدد يصعب قياسه لغياب قرائن دالة ومن الأمثلة القليلة في الرواية نجد:

[1] الرواية، ص 34، 35.

[2] الرواية، ص 106.

-« لأنني كنت مصدوما من فترة الثانوية عندما تخلى عني أصدقائي رغم أنني كنت أفهم مبرراتهم أو أعطيهم في داخلي الحق في التخلي عني...» [1]

فالراوي هنا لخص لنا بعض الوقائع التي مر بها في فترة الثانوية، حيث سرد لنا تلك السنوات الثانوية في فقرة لا تزيد عن سطرين ونصف بدل ذكرها في العديد من الصفحات، وهذا التلخيص غير مضبوط بفترة زمنية محددة، فالروائي لم يقل في السنة الثانوية الأولى أو الثانية أو الثالثة وإنما أشار إلى الفترة الملخّصة وقال "فترة الثانوية" ومن هذا فإن الروائي عاد إلى ماضيه ليعرّفنا على جانب من حياته وهذا من أجل شد انتباه القارئ وتشويقه.

-«...في أمسية من الأمسيات التي تقيمها في الحديقة، لكنها لم تقل شيئا، وإن ظلت عيناها ترقبني...وعندما شاهدتني أتقرب من حبها الكبير ميمي...وهو يجيبني بصراحة كاملة...تكلّم عنها وعن حلمه في السفر إلى نيويورك حاولت أن أتحدث له عنها...حاولت نور بن يونس بعد الأمسية أن تقترب مني...قبل أن أكمل نصيحتي قامت من على الكرسي...». [2]

في هذا المقطع نجد الراوي قد تجاوز الكثير من الأحداث، حيث لجأ إلى تقنية الخلاصة التي تعد من أهم عناصر تسريع السرد وهي خلاصة غير محددة، لجأ فيها السارد إلى ذكر أمسية من الأمسيات التي تقيمها في حديقة منزلها دون أن يحدث يوم تلك الأمسية، فلخّص لنا الأحداث التي جرت فيها في صفحتين بدل من عدة صفحات، حيث أنه لم يهتم بحيثيات الحفلة ككل بل ركز على ذكر أهم حدث يخدم الرواية ويساعده في تسريع وتيرة السرد.

يمكن القول أن الخلاصة كان لها حضور محتشم في رواية "لعبة السعادة" والتي عملت على المرور السريع في الفترات الزمنية الطويلة التي لم يكن بالوسع تغطية فضاءات دون الإخلال بالبناء.

---

[1] الرواية، ص 127.

[2] الرواية، ص 92.

أ-2- الحذف: ويمثل الحذف إلى جانب الخلاصة تقنية تسريع السرد، فالراوي من خلال تقنية الحذف يقوم بتجاوز بعض المراحل الروائية، أي يمكن للراوي أن يختزل مجموعة من الأحداث التي من شأنها تعطيل عملية السرد، والحذف أنواع منه المعلن أو الصريح والحذف الضمني وأخيرا الافتراضي.

وتجنبا لهيمنة السرد النمطي نجد الكاتب "بشير مفتي" يلجأ لتقنية الحذف أو الفجوة وهو أن ينتقل الراوي بالقارئ من حدث لآخر متخطيا ما يتطلبه التسلسل الزمني من تتابع.

- **الحذف المعلن الصريح:** ويتجسد في الرواية من خلال المقاطع التالية:

-« بعد أكثر من أسبوعين دخلت محلها، لحسن الحظ وجدتها وحدها ووقفت أنظر بعينين ضعيفتين نحوها...».[1]

وهنا حذف صريح ومحدد أراد الروائي من خلاله القفز على فترة زمنية حددها بأسبوعين، رأى أن لا أهمية من سردها بالتفصيل، وهي خطوة منه للمرور بالأحداث إلى الأمام وذلك بغرض تسريع السرد.

-« ولكن بعد ثلاث سنوات صارت حياتي معقدة، ونفسي ملكا له وهو يستطيع أن يحدّد لي ما يجب و مالا يجب وما يحسن بي ومالا يحسن بي التقرب منه...» [2]

وهذا المقطع يمثل لنا حذف صريح محدد، فالروائي هنا يقفز بالأحداث ويمر عليها دون ذكر الوقائع التي مرت عليه تلك الفترة، حيث حددها بثلاث سنوات في خطوة منه لتسريع حركة السرد، ودلالة ثلاث سنوات هي الكثرة، وترفع السارد عن ذكر تفاصيل لا تخدم الحدث السردي الرئيسي.

-« استطعت أن أفهم بعد شهور من تعرفي إليه فقط أن ناصر الدمشقي يحكي عن حلم ثوري فقده في ذلك الزمن العربي العسير...» [3]

---

[1] الرواية، ص68.

[2] الرواية، ص 83.

[3] الرواية، ص 126.

فهذا المثال يجسد لنا حذف معلن صريح ومحدد، قام من خلاله الروائي بحذف أحداث ووقائع سردية حدثت طيلة أشهر، ولم يتعرّض لما جرى فيها بالتفصيل كونه رآها غير جديرة بالإهتمام، حيث لجأ الراوي إلى هذه التقنية بهدف تسريع وتيرة السرد.

وفي الأخير يمكن القول أن الحذف الصريح يعتمد عليه بصورة عامة لتسريع وتيرة السرد، والقفز فوق الأحداث التي لا تحظى بأهمية كبيرة في الرواية.

- **الحذف الضمني**: وهو الذي لا يصرّح النص بوجوده صراحة لكن القارئ يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني واعتلال الاستمرارية السردية، ومن أمثلة ذلك في رواية "لعبة السعادة":

-« هو موجود منذ وجودنا على الأرض...» [1]

في هذا المثال نلاحظ أن الروائي قام بحذف مدة زمنية غير محددة، ولكن أشار إليها "منذ وجودنا"، حيث أنه لم يروي ما حدث في هذه المدة وهي المدة التي خلق فها الشر وبدأ الإنسان بالتعامل معه، وهذا من أجل القفز بالأحداث الروائية والتقدم في وتيرة السرد والمرور السريع على الوقائع.

ونورد مثالا آخر عن الحذف الضمني في الرواية:

-« رغم مرارة الفقر والحرمان الذي كنّا نعيش فيهما تلك السنوات...» [2]، وفيه قام الروائي بحذف مدة زمنية غير محددة ، وهي بالنسبة له لا أهمية له في السرد، حيث لم يذكر ما حدث له طيلة تلك السنوات، وذلك في خطوة منه بغرض تسريع عملية السرد والقفز إلى ذكر أحداث أكثر أهمية.

[1] الرواية، ص 9.

[2] الرواية، ص 19.

وفي مثال آخر نجد:

- «... كنت سعيدا من جهة أخرى أنهم لم يقدموا على فعل شيء ضدها طوال هذه الفترة التي غبت فيها...»[1]

وهنا أيضا حذف السارد مدة زمنية غير محددة ولكن أشار إليها " بطوال هذه الفترة" خلالها حذف فترة من زمن الأحداث ولم يتعرض لما جرى فيها وذلك أثناء مدة غيابه عن حبيبته ناريمان في خطوة من الروائي لتسريع الأحداث والانتقال إلى حدث آخر يراه ذا أهمية أكثر.

أ- الحذف الافتراضي:

والحالات النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التي تكون بمثابة قفزة إلى الأمام لتسريع وتيرة السرد، ويبرز هذا الحذف في شكل النقط المتتابعة (...) إذ لا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية من تقنية النقط المتتابعة ورواية "لعبة السعادة" غنية من بدايتها إلى نهايتها بهذا النوع من الحذف ونماذج ذلك ما يلي:

-« وأنا أشعر كأنني أدخل جحيم دانتي، الذي يقول للداخلين: انسوا كل أمل...

ها أنا ذا في المصيدة الكبيرة، هنا لا أمل... هنا الأمور لا تحدث بيسر، هنا لا ترى الأفق البعيد فتسرح بحياتك وتحلق إلى أمكنة أخرى يمكنها أن تنفذك، أو تريح بالك على الأقل... هنا عليك أن تكتشف من جديد نفسك؟» [2]

-« أقول لهم الحياة هكذا مفاجآت، وناريمان أخذت مني كل شيء... سلبتني قلبي وروحي وجسدي» [3]

[1] الرواية، ص 37.

[2] الرواية، ص 37، 38.

[3] الرواية، ص 64.

-« أقول في نفسي: لن أستسلم ...وسأجعلها تخضع. كنت أفكر في ناريمان طبعا... تلك الفتاة التي تسحر العين والقلب والجسد». [1]

-« كابوس ... لا أدري

- لم أفهم شيئا من كلامك أمس.

-ماذا قلت؟

-لا أدري: قلت أشياء كثيرة، وكان هنالك اسم امرأة يتردد على شفاهك... نور.

-آه لا أدري...أصبت بإغماء أمس من التعب... لا أدري ماذا حدث... لا أدري حبيبتي». [2]

-« الزعيم مات... الزعيم مات». [3]

فالرواية لا توظف هذه النقط عبثا وإنما الغاية منها الإفصاح عن كلام معين، يكتفي السارد بالإشارة إليه، لإشراك القارئ في هذه العملية الإبداعية حيث يفتح له المجال للتأويل وملأ هذه الفراغات.

ب- تبطيئ السرد:

في مقابل لتقنيتي الخلاصة والحذف، هناك تقنيتين اثنتين تعملان على تعطيل السرد وتبطيئه وذلك من خلال المشهد والوقفة فإلى أي درجة حرت التقنيات المعطلة للسرد داخل النص الروائي "لعبة السعادة"؟

ب-1- المشهد: فالمشهد نقيض الخلاصة وهو تقنية تعمل على كسر رتابة السرد من خلال عملية الحوار الذي يتخلل المقاطع السردية، وله دور فعال في تطور الأحداث والدفع بها إلى الأمام وينقسم إلى مشهد حواري ومشهد تصويري.

[1] الرواية، ص 67.
[2] الرواية، ص 164.
[3] الرواية، ص 178.

وقد تجلى المشهد في الرواية بصفة كثيرة ومن بين تلك المشاهد التي تضمنتها المدونة الروائية ففي المشهد الحواري القائم بين كل من البطل وصديقيه كل من سليم أحمد ومحفوظ ثم انتقل البطل للحوار مع حبيبته نريمان.

-« يقول سليم أحمد:

- يا مراد كنت لا بأس عليك مع الجنس، واش أداك إلى الحب.

-أسمع محفوظ يسخر بدوره عليّ وعلى نفسه:

-أنا لو كنت أعجبت مليكة الحلاقة لما فكّرت في امرأة أخرى

أقول لهم الحياة هكذا مفاجآت، ونريمان أخذت مني كل شيء... سلبتني قلبي وروحي وجسدي.

-اصمت، وأغرق في الشرب، أفكّر في الحب وجسد ناريمان ولكن كانت مستعصية، لا تريد وتريد، تقترب فقط لكي تبتعد، تجرح وتداوي، تفتح العين على الجمال وتغلقها بسرعة.

-فكرت أنها لعوب وسألتها بصوت غاضب:

-لماذا تفعلين هذا؟

-نظرت لأول مرة إلى وجهي بتسامح كبير، كما لو أن انفجار غضبي جعلها تقرّ بحقيقة موجعة أنني أحبها وأريدها، وصارحتني...

-أنت تصغرني بأعوام، وأنا لا أريد أن أكون مجرّد مغامرة في حياة مراهق، أريد علاقة أتزوج فيها وأنت لن تستطيع، فلماذا تطاردني إذن؟». [1]

وهو مقطع من حوار دام صفحتين جمع بين الكاتب وصديقيه سليم أحمد ومحفوظ حيث دار الحديث بينهم حول الحب والجنس لينتهي هذا الحوار بين الكاتب وحبيبته نريمان فيه سؤال وجواب، وتتمثل وظيفة المشهد الحواري في الكشف عن ذات الشخصية من خلال حوارها مع الآخر وقد دل أيضا على كسر رتابة السرد، وشغل

[1] الرواية، ص64.

الحوار بين الكاتب ونريمان مساحات كثيرة في الرواية، وجمع بينهما في أكثر من موضع. حيث نجدها أيضا في المشهد الحواري التالي:

فأستفيق على صوت ناريمان.

-ماذا هنالك؟

-كان جسدي يتصبب بالعرق، وتسري فيه حمة راعشة.

-أتكلم بصعوبة:

-كابوس...لا أدري.

- لم أفهم شيئا من كلامك أمس.

-ماذا قلت ؟

-لا أدري، قلت أشياء كثيرة، وكان هنالك اسم امرأة يتردد على شفاهك ...نور.

-آه، لا أدري...أصبت بإغماء أمس من التعب...لا أدري ماذا حدث...لا أدري حبيبتي.

-أرى في عينيها بعض الدّعر، علامات الاستفهام تكبر ومع ذلك لا تجاريني في هذيان، تقول لي:

-ارتح الآن ولا تذهب إلى أي مكان... مكانك الوحيد هو قلبي وهنا. [1]

وهو مشهد حواري دام صفحة من الرواية عمل على إبطاء حركة السرد والتقليل من حركته المتجهة إلى الأمام.

أما المشاهد التصويرية فتأتي بطريقة تشبه اللوحة الفنية والمشهد التصويري في رواية "لعبة السعادة" في المقاطع التالية:

[1] الرواية، ص 164.

-« حيث زرت بعض مساكنهم فرأيتهم يسكنون كالفئران في شقق ضيقة، تتكون من غرفتين غالبا، وفي أحسن الأحوال من ثلاث غرف، مقتضين فيها كأنهم أسماك مصبّرة في علبة ضيقة بالكاد يستطيعون الحركة بداخلها، فما بالك بالتنفس والحلم...» [1]

في هذا المشهد صور لنا السارد الوضع الاجتماعي البائس لسكان القرية التي كان يعيش فيها خاله بن يونس، وذلك من خلال وصفه لمساكنهم الضيقة مصورا إياهم في لوحة فنية تنعدم فيها الحياة، حيث وقف بنا السارد من خلال المشهد التصويري التأملي الذي ساهم في كسر رتابة السرد وأعطاه منحى آخر.

-« وكانوا أحيانا يزورونها في الفيلا أيام العطل، وهم شبان وفتيان من أبناء العائلات النافذة، يستمعون أغاني فرنسية أو انجليزية ويرقصون كذلك، وحتى شاهدتهم يشربون الخمر من كل الأنواع بينما كنت أجلس بالقرب من نافذة غرفتي أشاهدهم محتارا تارة، ومحتجا تارة أخرى...». [2]

وقال في مقطع آخر « ومع ذلك يوم شاهدتها في الحديقة جالسة تقرأ سررت بداخلي، ولم أشرح لنفسي سبب هذا السرور وقلت ربما لأنني حكمت عليها متسرعا، بينما هي عكس ما أظن... ثم شاهدتها تقوم من على الكرسي الخشبي الواسع التي كانت شبه ممتدة عليه...». [3]

في هذين المقطعين نجد أن الكاتب صور لنا مشهد أبناء العائلات الغنية في الفيلا من خلال الأفعال (يسمعون، يرقصون، يشربون) كما صور لنا المكان الذي كان جالسا فيه وهو يراقبهم، إضافة إلى تصويره المشهد الذي كانت عليه ابنة خاله "نور" في الحديقة بعد الحفلة ومن خلال هذا تراءت لنا حركاتهم التي عملت على إكساب الحدث طابعا متحركا نابضا بالحياة.

---

[1] الرواية، ص 50.

[2] الرواية، ص53.

[3] الرواية، ص53

مما سبق نستنتج أن رواية "لعبة السعادة" تزخر بالمشاهد الحوارية حيث يمتد الحوار ويتسع لتعمل على كسر رتابة السرد، ويعرض المشاعر الداخلية والخارجية بكلام الشخصيات أنفسهم كما أن للمشهد التصويري دور في خلق مشاهد حية تجعل الشخصيات حية أمامنا بأفعالها وحركاتها ومنه فالمشهد هو الاتجاه المعاكس للخلاصة والحذف، وتبقى غايته دائما التعبير عن ذاته كتقنية زمنية غرضها تبطيئ السرد.

ب-2- الوقفة:

تعد الوقفة ثاني تقنيات الإبطاء السردي حيث يلجأ السارد من خلالها إلى الوصف وقد كانت الوقفات في رواية "لعبة السعادة" عبارة عن وصف للشخصيات وملامحها والأشياء والأماكن، ففي وصف الشخصيات قدم لنا السارد بعض المواصفات ومن ذلك قوله في وصف "نور" ابنة خاله « ابتسامة خفيفة... عذبة المنظر، بشعر أسود حريري يصل حتى أسفل الكتف، وعينين سوداوين حلوتين عند النظر، وسحنة بيضاء، تمنحها جمالا يشبه جمال الأوروبيات، وهي على العموم كانت تتحدث الفرنسية...». [1]

حيث قدم لنا بعضا من مواصفاتها المتصلة بشكلها وأناقتها، فالروائي أوقف عجلة السرد لتأمل جمالها والهدف من هذا التعطيل هو تجسيد دلالة ملمحية للشخصية وتقديم صورة فنية جمالية من شأنها التأثير في المتلقي وخلق عاطفة متميزة.

وينتقل إلى وصف شخصية أخرى المتمثلة في خاله ابن يونس وهو شخصية فاعلية في الرواية قائلا: «ويومها ظهر لي على صورة الملاك المنقض، رغم أن ملامحه لم تكن تشبه بملائكية ما، كان رجلا طويل القامة ذا كتفين عريضتين، ورأس شبه مستطيل، وكانت تظهر على أصابعه السميكة آثار القوة وفي عينيه غموض الساسة

[1] الرواية، ص 51.

الخبثاء، لكن كان يستطيع أن يظهر لك مرات وجها خفيا فيه من البراءة والملائكية ما يجعلك تخشاه أمامه، وتقبل يديه تبركا بنورانيته...». [1]

فمن خلال هذا المقطع الوصفي يتعرض السارد إلى تقديم مواصفات لشخصية ابن يونس، حيث وصف جسمه بالتفصيل، وهذه الشخصية تمثل إحدى المحطات التي مر بها الكاتب في حياته، وهذا ما ساهم في تعطيل حركة السرد.

هذا بالنسبة لوصف الشخصية، أما بالنسبة لوصف المكان فنجده ورد في مواضع عدة نذكر على سبيل المثال:

-« طوال الطريق الطويلة إلى القرية... كم هي جميلة السهوب الخضراء التي نمر بها ! كم هي جميلة الأشجار والجبال وحتى الأودية الصغيرة... كانت السماء زرقاء وصافية، وهواء بارد لطيف يلمس الوجه...كما لو أنني أقوم بحج إلى المقام الأول الذي نزلت فيه الرسالة إلى عمق الأشياء وجوهرها » [2]

فقد قدم الراوي وصفا طفيفا للمكان مكتفيا بوصف بعض الأماكن التي مر بها والتي تمكن من رؤيتها من نافذة السيارة وذلك في صورة فنية جمالية موظفا فيه أسلوب التشبيه.

وفي موضع آخر « البيت واسع، وبه عدة غرف وشرف، كل شرفة تطل على جهة من المدينة، اخترت غرفتين لي، واحدة صارت بمثابة مكتب، والثانية للنوم كانت شرفتها تطل على شارع الساكري كور، ويصل نظرك إلى غاية المناء الضيق، أو هكذا ظهر لي دائما، والبحر الأزرق الجميل، كان وجود مناء مستفزا لبصري و رؤيتي الجمالية للبحر، لو كانت هذه المدينة مفتوحة فقط على الأزرق لا غير، ستكون أحسن، وزوجتي من جهتها أخذت كذلك غرفتين، واحدة للنوم وأخرى للرياضة، وثالثة للطفل الذي صار يأخذ كل وقتها». [3]

---

[1] الرواية، ص 90.

[2] الرواية، ص 109.

[3] الرواية، ص 132.

تعرض الكاتب في هذه الوقفة الوصفية إلى التصوير المفصّل لمنزله الواسع في حي تليميلي وبهذا أوقف عملية السرد وقطع الحوار بين كل من نصيرة حداد وناصر الديمشقي، وبعد ذلك عاد إلى سرد أحداثه مع خاله.

عملت المقاطع الوصفية التي سبق ذكرها على تعطيل حركة الزمن السردي، ومنحت للقارئ فرصة التأمل والوصف، لقد كانت كل الوقفات بمثابة استراحات وظفها الكاتب من أجل إيقاف عملية السرد وكسر رتابته.

II- تقنيات المكان الروائي ودلالته في رواية "لعبة السعادة":

يعد المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن بوصفه المساحة التي تجري فيها أحداث الرواية فهو يبدأ مع بداية السرد وينتهي بانتهائه، فلا يشتمل على حيّز مكاني فقط بل يتعداه إلى فضاءات أخرى ويتسع لشمل كل الأمكنة التي جرت فيها الأحداث الروائية، من شارع وحانة قرية، ومدينة، وبيت، وقد تجلت هذه التقنية بشكل واضح في رواية "لعبة السعادة" من خلال النوعين التاليين:

1- الأماكن المغلقة:

وهي الأماكن التي تكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معه ومن خلال مقابلته لفضاء أكثر انفتاحا واتساعا، ويتمثل هذا النوع في الأماكن التالية:

أ- البيت: تعتبر البيوت مكان الألفة والوداعة ومخزنا للكثير من الذكريات والأمال والأحلام، فهي العلام الأول الذي يتعرف إليه الطفل بعد ولادته، فهو يمثل الكيان الأول والأخير الذي يلازم الفرد في حياته، إنه مركز الراحة والسكينة، وعلى الإنسان ذاته إدراك أهمية حمايته وذلك باصطناع المكان الذي يستطيع أن يؤوي إليه ويختبئ فيه من غضب الطبيعة أو من غدر الإنسان، وفتك الحيوان، فأصبح بذلك الفضاء الوحيد الذي يلامس فيه ذاته في أدق الأمور ولعل ما يمكن طرحه في هذا المقام أن دلالة البيت في رواية "لعبة السعادة" قد تراوحت بين الأمان والفقر وبين الغنى والخوف وعدم الاستقرار. ويمكن توضيح هذا في المقاطع التالية:

-« وحافظ على بيته الترابي كي يكون في صميم ترابها نفسه». [1]

فالراوي مراد هنا يشير إلى البيت الترابي الذي كان يقطن فيه مع والديه وهو بمثابة العش الدافئ ومنبع الحنان والأمان والذي يبعث على الأمل والاستقرار بالرغم من الحرمان والفقر الذي كان يعيشه وهذا ما دلت عليه لفظة "البيت الترابي".

-«... كنا نسكن في كوخ قريب من بيته، وكانت أمي تخدم عند زوجته شغالة». [2]

هذا الكوخ الذي كانت تعيش فيه الخادمة عيشة مع والدتها وهو دلالة على الفقر والحرمان والبساطة والعزلة والوحدة كما يدل على الوضع الاجتماعي المزري.

-« لم يكن يبخل عني خالي بن يونس بأي شيء أطلبه... وبوأني مكانة خاصة في عائلته... وكانت له بالبيت مكتبته العربية الخاصة، ومكتبة أخرى مليئة بالكتب التي تركها صاحب الفيلا الفرنسي قبل أن يغادر الجزائر... هذه الفيلا لم أستغرب من جمال عمرانها وعدد غرفها الكبير، والأثاث البديع الصنع الذي وجدته فيها. كان أول شيء اندهشت منه هو مكتبة السيد الفرنسي، صدقني تعجبت أن يخصص غرفة بأكملها فقط للكتب ولمكتبه الصغير». [3]

يحاول الكاتب بطريقة الوصف الاقتراب من الصورة الواقعية للبيت، يعرضه مفصلا عكس البيت في المقطع السابق، إذ رأينا كيف كان مبهم المعالم، من أجل جعل الدار واقعية، توهم القارئ بحقيقتها، فيقدم تقسيماتها الداخلية والحجرات والمكتبة والمكتب، ثم الأثاث المميز البديع الصنع ويلتقط الجزئيات لتركيب البيت في صورة تنطق بواقعية، وهذا الوصف دلالة على الرفاهية والغنى وحسن المعيشة والرخاء الاقتصادي إضافة إلى أنه يمثل مصدر راحة وطمأنينة بالنسبة لمراد.

---

[1] الرواية، ص 106.

[2] الرواية، ص 117.

[3] الرواية، ص 47،48.

إلا أن هذه الدلالة لم تلبث طويلا فقد تغيرت وتحولت إلى مصدر القلق والحيرة والخوف الذي أصبح يعيشه مراد إيزاء السيطرة والاستغلال والاستبداد من طرف خاله بن يونس والمقطع التالي يوضح ذلك:

-« ... وكأنني أدخل بيتا كله كوابيس، أو أحلاما مختلطة بالكوابيس، كنت أستمع إلى صوته ينادي عليّ: "مراد...مراد" لكنني كنت حاضرا بجسدي فقط..وأنا أنظر إلى خلف مكتبته حيث كانت السماء تظهر لي سوداء...وهاهي اللحظة التي تهيبت منها تقع». [1]

ب- السجن: إذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان آخر مغلق يقيم فيه مجبرا هو السجن «الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية، تنتقل إليه الشخصية مكرهة، تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعدما كانت متفتحة على المجتمع والوجود تكشف فيه حياة جديدة لها قيمها المختلفة عن تلك التي ألفتها، تقف في مجالها كإلزامات تقيد حركة الإنسان و انطلاقاته، ومحظورات تمنع أشياء كانت في متناوله فيجرد المكان من كيانه ويسلبه خصوصيته، لتبدأ رحلة العناء لذلك وجد الروائيون في السجن موردا خصبا لبناء شخوصه، جعلوا منه فضاء يساهم بنائيا في تشكيل فضاء الخطاب، ويتخذ دلالات مختلفة» [2]، والسجن مكان إقامة جبرية، لا يكتفي بجغرافيته وهندسيته بل ينمو ليصير رمزا للكبت والقهر يقف نقيضا للحرية التي هي أساس حياة كل إنسان.

لقد وظف السجن في رواية "لعبة السعادة" على أنه مكان مغلق على أصناف من الجرائم الإنسانية التي قام بها المستعمر الفرنسي في الجزائر وذلك في المقاطع التالية:

-« يجب أن نكون جديرين بالاستقلال...ماكثا في واحدة من أقبية سجون بومدين». [3]

-« لولا أن الزعيم يحترم دخوله السجن في 1945 لكان لنا موقف آخر في التعامل معه». [4]

---

[1] الرواية، ص 103.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب، المرجع السابق، ص 222.

[3] الرواية، ص 33.

[4] الرواية، ص 123.

-« رجل قضى نصف عمره في السجن، كان عليهم رغم كل شيء أن يقدسونه مهما كانت الخلافات» [1]

-« لماذا تم اعتقال نصيرة حداد وفطيمة مناصري اللتين ستمكثان لشهرين في السجن ثم يطلق صراحهما من دون محاكمة». [2]

انطلاقا من هذه المقاطع نجد أن السجن هو المكان الذي يحجز فيه السياسيون ويعذب فيه المناضلون والثائرون على الحكم الاستعماري، كما يرمز أيضا للبطولة والمقاومة المستميتة حيث يموت المعتقل ولا يخون وطنه.

وقد استمر ذكر السجن وهوله حتى الصفحات الأخيرة من هذه الرواية فحتى البطل لم يسلم من هذا المكان الذي شكل هاجسا في حياته وتسبب في تأزم حالته النفسية، وهذا ما جسدته المقاطع التالية:

-« كانت تلك أول مرة أدخل فيها السجن... وضعوني في زنزانة مستطيلة الشكل وضيقة كأنها قبر، ثم أغلق علي الباب الحديدي الذي كانت تتوسطه فتحة صغيرة تُستعمل ربما لتمرير صحن الطعام، لكن حتى هي أغلقت في وجهي... فوق سرير حديدي بلا فراش» [3]

-« أحضر لي شرطي خبزا يابسا شعرت أنه مضى عليه يومان ولم يأكله أحد، وكأس حليب سلمها لي من الفتحة الصغيرة التي بالباب.. » [4]

-« بقيت أروح وأجيء في تلك الزنزانة المستطيلة الطويلة وكنت في لحظة انكسار نفسي وعاطفي وعقلي أن أخبط رأسي على الحائط، أفجر نفسي على جدران الزنزانة، وأترك دمي يسيل كطريقة بدت لي بطولية لشخص منهزم ومستسلم لنهايته الأخيرة...لا أمل بالنسبة لي...». [5]

---

[1] الرواية، ص 139.
[2] الرواية، ص 141.
[3] الرواية، ص 150.
[4] الرواية، ص 151.
[5] الرواية، ص 153.

بالرغم من أن الراوي لم يتحدث عن الزنزانة كثيرا إلا أنه وصفها بالتفصيل حيث صور لنا شكلها المستطيل وحجمها الضيق، وبابها الحديدي وحتى السرير الحديدي بدون فراش والفتحة الصغيرة بالباب، فالزنزانة هنا مثلت مصير الراوي الذي ينتهي إليه، إنها مُنغلق داخل مُنغلق يُعزل فيها البطل بعيدا عن الحياة، وتُقلص حقوقه الإنسانية والاجتماعية، فيُسطر عليه شعور بالوحدة والانفصال عن عالم الحرية الخارجي.

فالسجن عالم غريب يختلف عما اعتاده الراوي في الخارج، ينطوي على ذاته ويقطع صلته بالخارج.

ج- المدرسة: هي مؤسسة تعليمية يتعلم فيها التلاميذ الدروس بمختلف العلوم، وتكون الدراسة فيها عبر مراحل وهي: الابتدائية والمتوسطة والثانوية وتسمى أيضا بالدراسة الأولية الإجبارية في الكثير من الدول، أما في رواية "لعبة السعادة" فهي المكان الذي درس فيه "مراد زاهر" وقد تجلى ظهور المدرسة في المقاطع التالية:

-« استطاعت الدولة أن تبني لنا مدرسة تتكون من قاعتين فقط، وكان يدرسنا بها: واحد سوري لم يحدث أن حضرت دروسه وآخر جزائري كنا نناديه المعلم رضوان، تمدرس في جمعية العلماء المسلمين بقسنطينة» [1]

-« كنت أخرج من المدرسة وأنا أكاد أطير من الفرح ولم يكن هذا حال جل زملائي التلاميذ فكثير منهم توقفوا عن التعلم في سنتهم الأولى أو الثانية لظروفهم الحياتية الصعبة...ولا أخيب طموح معلمي، ولا أخيب أيضا أمنية والدي أن أكون متعلما وليس مجرد فلاح جاهل». [2]

-« ستستمر مرحلة المدرسة الابتدائية بجمال أخاذ، لا أدري إن كنت أتخيله الآن كذلك، أم تلك كانت مشاعري حينها...قبل أن أنجح في امتحان السيزيام وأنتقل إلى المتوسط». [3]

[1] الرواية، ص 19.
[2] الرواية، ص 21.
[3] الرواية، ص 27.

-« استطاع أبي رغم فقرنا أن يذبح خروفا بأكمله فرحة بالنجاح في التعليم وأن يعزم أغلب سكان القرية لمأذبة كسكس فاخرة ... لقد نالني نصيب من الهدايا التي قُدمت لي، وكانت عبارة عن كراريس جديدة وأقلام حبر ورصاص ومحفظة جلذية...». [1]

فالمدرسة هي البيت الثاني لمراد فيها اكتسب مجموعة من الأخلاق الحسنة والمعاملة الطيبة مع المعلمين والزملاء خاصة مع معلمه رضوان الذي كان بمثابة الأب الثاني له، فهو كالسراج المنير الذي يضيء طريقه وذلك من خلال النصائح التي يقدمها له والتي بقي يتذكرها ويستفيد منها طوال حياته، كما أن للمدرسة أثر إيجابي على نفسيته فهي تشعره بالفرح والسرور على خلاف بعض زملائه، فقد كان هدفه الوحيد إسعاد معلمه ووالده الذي أقام له وليمة بمناسبة نجاحه في السيزيام وانتقاله للمتوسطة.

-« فرحت بالانتقال إلى مستوى جديد من التعليم، لكن المتوسطة كانت بعيدة وتقع في بلدية المطحونة، تبعد خمسة كيلومترات تقريبا عن القرية». [2]

-« في المتوسطة تعرفت على زميل لي كان ينتمي إلى الكشافة، ولقد أسعدني أن يقترح عليّ أن أنخرط بدوري. كانت الكشافة فرصة للتعلم بالنسبة لي، والقيام برحلات كثيرة في مختلف ربوع الوطن». [3]

-« وبدأت أتطلع لقراءة أمور أكبر عثرت عليها في مكتبة المتوسطة، وكان أساتذتي يفرحون بنهمي، ويضربون بي المثل في الشغف بالمطالعة». [4]

« وتعلمت في تلك السنوات الأربع لعبة كرة القدم وصرت لاعبا ماهرا، لكن لم أفكر أن أترك الدراسة لممارسة هذه اللعبة». [5]

---

[1] الرواية، ص 28.
[2] الرواية، ص 28.
[3] الرواية، ص 29.
[4] الرواية، ص 29.
[5] الرواية، ص 33.

من خلال هذه المقاطع الأربعة يتضح لنا بأن فترة المتوسطة تمثل منعطف ونقطة تحول في حياة مراد، ففيها تغيرت نظرته للحياة وأصبح أكثر نضجا وثقة بنفسه هذا بفضل انخراطه في مجالات متعددة كالكشافة وتفوقه في لعبة كرة القدم إضافة إلى حبه المطالعة في الكتب المختلفة المتواجدة في مكتبة المتوسطة.

بعد إنهاء مراد زاهر لفترة المتوسطة وتفوقه فيها انتقل إلى مرحلة أعلى ألا وهي المرحلة الثانوية التي شكلت المنعطف الأكبر في حياته حيث زاول دراسته في هذه المرحلة في المدينة، بعد انتقاله للعيش مع خاله بن يونس بالجزائر العاصمة، وهذا ما توضحه المقاطع التالية:

-« انتقلت إلى ثانوية المقراني بالجزائر العاصمة وكان من المفروض أن لا أدخل تلك المدينة الكبيرة إلا بعد تجاوز عتبة البكالوريا، لكن الأقدار المرسومة شاءت لي باكرا». [1]

-« فبعدما كنت في الثانوية ذلك الطالب المثالي، المهذب غاية التهذيب، الخجول الذي بمجرد أن تحدثه زميلة في قضية معرفة تخص الدراسة فقط يطأطأ رأسه ويجيبها بخجل كبير، تغيرت انتقلت إلى لحظة جنونية عاصفة...ورحت أسأل من صاروا أقرب الأصدقاء في الثانوية، كيف يعيشون هذه التجارب؟». [2]

هذا الانتقال الذي حدث في حياة مراد لم يكن انتقال جسدي فقط بل فكري وروحي أيضا، حيث اكتسب مواصفات وأخلاق ذميمة جراء اختلاطه ببعض الزملاء، فأصبح يتردد على الحانات وبيوت العاهرات (بيت مليكة) وممارسة الجنس وشرب الخمر... وهذه المواصفات تقتصر على سكان المدينة على خلاف سكان القرية، وكان نتاج كل هذا إهماله لكرة القدم وحب المطالعة ورسوبه في شهادة البكالوريا.

د- الحانة: يتواتر حضور الحانة بصفة خاصة في رواية "لعبة السعادة" فقد احتلت مساحة لا بأس بها في السرد، إذ يبدأ حضورها جراء تبادل المصالح بين كل من البطل "مراد" وصديقه "سليم أحمد" حيث كان يتردد معه إلى حانة "الجزة الذهبية" كلما دعت الحاجة بسليم إلى الشرب « لابد أن أدفع مقابل ما قدمه لي سليم من خدمة

[1] الرواية، ص 34.

[2] الرواية، ص 56.

جليلة، فصرت عندما تكون له الرغبة في الشرب، أذهب معه إلى حانة، كان صاحبها جار له يسمح له بالتردد».[1]

وهنا كانت نقطة تحول مراد من فتى مهذب غاية التهذيب، الخجول الذي بمجرد أن ت حدثه زميلة له يطأطئ رأسه ويحمر خجلا إلى فتى ساذج ومنحرف يتردد على بيوت العاهرات والحانات وهذا ما نجده في المقطع التالي:

-« بسببها صرت أشرب كثيرا مع سليم أحمد، ومرات يحضر معنا محفوظ أيضا ونجلس معا في حانة "الجزة الذهبية"، نرتع من البيرة ما نقدر وما لا نقدر عليه، يسمعون حديثي عن الحب، ينفرون مني ويضحكون على سذاجتي...» [2]، اخترق مراد فضاء الحانة بحثا عن مكان أو متنفس له يعبر فيه عما يختلج صدره من مشاعر الحب وعذابه بعيدا عن القواعد والقوانين التي تحكم المجتمع الجزائري.

-« للأسف كل أصدقائي هربوا مني...لكنني حرصت طوال فترة الصيف على المرور مرة واحدة على حانة "الجزة الذهبية" طمعا في لقاء سليم أحمد أو محفوظ، فلم أعثر عليهما قط، فأشرب بيرتين أو ثلاثا مع نفسي»[3]

في هذا المقطع نجد أن الحانة تمثل بالنسبة لمراد المكان الذي يذكره بصديقيه سليم أحمد ومحفوظ، بعد الافتراق وشعوره بالوحدة فكان يتردد إليها طمعا منه في التقائهما، لكن في كل مرة يخيب أمله، فيجلس مع نفسه وينهمك في الشرب ويسرح بخياله بعيدا عن الواقع المحدود.

-« لم أقل شيئا، قمت من على الطاولة وتركت نقودا لصاحب الحانة وسرت خلفهما... لم أسألهما إلى أين؟ كأنني كنت أعرف الإجابة، لكنني لم أعرفها في الحقيقة... ولكنهما أخذاني إلى زنزانة». [4]

---

[1] الرواية، ص 59.

[2] الرواية، ص 64.

[3] الرواية، ص 105، 106.

[4] الرواية، ص 149، 150.

في هذا المقطع يبين لنا الراوي أن فضاء الحانة الذي طغى على بعض الصفحات السابقة من الرواية قد تقلص وانتهى لينتقل بنا إلى فضاء آخر ألا وهو الزنزانة التي تحمل دلالة معاكسة تماما لدلالة الحانة، فالأولى تمثل الوحدة والانغلاق والخوف أما الثانية فتمثل الحرية التامة وهي مكان للتحرر من الضوابط الاجتماعية الصارمة.

إن فضاء الحانة يعبر عن مجموعة من القيم التي تشكل النقيض المطلق لمجالات الحياة الاجتماعية المشروعة والمباحة، كالأسرة والعمل والمدرسة، ومن ثمة فهو فضاء يمنح حميمية ويتيح الفرصة للتحرر من الضوابط الاجتماعية الصارمة، وهي فضاء عمومي يمكن أن يرتاده أي شخص، تمنح الإحساس بحرية أكبر لمجرد التواجد فيها.

2- الأماكن المفتوحة:

تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها لأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها، وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى. فالمكان المفتوح هو « حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحب وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق» [1]، وهذا النوع متجسد بكثرة في رواية "لعبة السعادة" حيث تمثل في الأماكن التالية:

أ- **القرية:** هي مكان يجتمع فيه مجموعة من الناس ويستقرون فيه ويكونون فيه مجتمعا خاصا بهم، وعادة ما يكون سكان القرى من قبيلة أو عشيرة أو عائلة واحدة، وقد يكون من عدة عائلات مختلفة، فحضور فضاء القرية في المتن الحكائي يحيل على حياة العزلة والبداوة حيث تنحصر الحياة على الأمور المستقبلية، وقد تجسد هذا الفضاء بشكل ملحوظ في رواية "لعبة السعادة" خاصة في بدايتها عندما كان الراوي يسرد لنا أحداث طفولته « عشت طفولتي في قرية صغيرة تدعى المطمورة، مكان شبه مهمل في الجغرافيا وحتى التاريخ، تابعة لإحدى ولايات الشرق الجزائري، فيها اختلاط بين من له جذور بربرية ومن له جذور عربية». [2]

[1] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية النورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، د ط، 2009، ص 51.
[2] الرواية، ص 14.

وفي مثال آخر:

-« طوال الطريق الطويلة إلى القرية ... كم هي جميلة السهوب الخضراء التي نمر بها ! كم هي جميلة الأشجار والجبال وحتى الأودية الصغيرة... كانت السماء زرقاء وصافية، وهواء بارد و لطيف يلمس الوجه».[1]

نجد الراوي في هذا المقطع يصف لنا جمال القرية من سهوب خضراء وأشجار وجبال وزرقة السماء وهواء نقي ينعش النفس، فالطبيعة القروية ساحرة ببساطتها فقد حفرت في قلب الراوي ووجدانه آيات من الحب والجمال.

-« وبالتحول الذي طرأ على القرية فكرت أن أسأله لماذا لم يغيروا اسمها القبيح "المطمورة" لكن صرفت النظر، ستظل مطمورة الماضي البعيد ستظل بالنسبة لي مكان الأسطورة الأولى، مكان الحلم والولادة، مكان البدايات الحقيقية لشخص فقدته للأبد ولن أستعيده الآن مهما حاولت وفعلت، هي فقط عودة إلى مكان مقدس في قلبي». [2]

إن المكان الذي يتحدث عنه مراد هو مسقط رأسه قرية "المطمورة" ا لذي ظل اسمها محفورا في ذاكرته رغم بعده عنها لمدة طويلة فهي مرتبطة بوجوده وهويته وأصالته إذ يعتبرها بمثابة فردوس الطفولة والمكان المقدس في قلبه، معنى هذا أن ثمة بونا شاسعا بين القرية والمدينة لدى الراوي، وهذا ما سنوضحه في الحديث عن فضاء المدينة.

ب- المدينة: هي مكان تتوفر فيه جميع الشروط الضرورية للعيش بسلام كما يدل على الارتقاء الحضاري، والتطور الاجتماعي، فلم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث، بل استحالت موضوعا خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية كانت سبب مشكلات نفسية واجتماعية استغلها الراوي في تشكيل صورة المدينة في الرواية، وهذا ما تبينه المقاطع التالية من "لعبة السعادة":

[1] الرواية، ص 109.

[2] الرواية، ص 36.

-« دخلت الجزائر العاصمة كما يدخل أي بدوي المدينة، واضطررت أن أنزع الشاش الأبيض الذي كنت أغطي به رأسي من البرد في القرية والبلدية، وشعرت أن تعرية شعر رأسي كانت بداية دخولي في عالم المدينة الكبير والشاسع، ونزعت سروال العرب ولبست سروال جينز وقميصا أبيض اللون...شعرت كأنني أنتقل إلى عالم سحري، عالم الرفاهية واليسر». [1]

هذا المقطع يبين لنا مدى تأثير المدينة على الراوي منذ وطئ قدميه في العاصمة بداية بشكله حيث قام باستبدال ملابسه القروية التي تدل على البداوة المتمثلة في الشاش الأبيض وسروال العرب، بملابس عصرية تدل على الحضارة والتمدن والمتمثلة في سروال الجينز والقميص الأبيض.

-« وأنا أدخل إلى مدينة كبيرة، بديعة الجمال والصنع، شيد معظم عماراتها ومتاحفها الفرنسيون بعرق العمال الجزائريين، وبدت لي رغم كل جمالها متوحشة ومسكونة بالعنف، فيها كل شيء مخيف، يجذبني بقوة ويكبّل قدمي بقوة حديدية أيضا من أين جاءني هذا الخوف؟ ...وأن أشعر كأنني أدخل جحيم دانتي..» [2]

الراوي هنا يصف جمال المدينة وعماراتها الشامخة ومتاحفها التي شيّدت من طرف الفرنسيين بعرق الجزائريين، لكن هذا الانبهار بجمالها لم يلبث طويلا حتى تغيّر فجأة إلى الشعور بالخوف والعنف واصافا إياها بجحيم دانتي، وهذا ما تتميز به كل المدن فهي تمتلك الفرد ولذلك يعاني فيها الناس القلق، التوتر والفراغ، خاصة أن كل الناس في المدن الذين يتحركون في الشوارع غرباء، إذا ما التقوا، ومن هنا تولد خوف الإنسان من المدينة.

-« منذ ذهبت إلى السكن في العاصمة تغيّرت نفسيا، أو أحسست أنني لم أعد أملك تلك الروحانية الجميلة التي كانت تسكنني أثناء حياتي في القرية...في المدينة نسيت هذه الأمور عن عمد، أو تجاهلتها من غير قصد، خلدت لنوع من الرفاهية والدعة، وكان وقتي ضيقا، أو كنت أحسه كذلك، والمكان بالرغم من كبره كان شعوري به ضيقا

[1] الرواية، ص 36.

[2] الرواية، ص 37.

في البداية، كأنه سجن من مرمر...جميل لكنه يبقى سجن في النهاية »[1] بعد أن أشرنا في المقطع الأول إلى التغير الشكلي للراوي...عند دخوله للعاصمة نجد في هذا المقطع أن الراوي يصرّح بالتغير الذي طرأ على نفسيته أيضا وبأنه فقد الروحانية الجميلة التي تسكنه أثناء مكوثه في الريف، ورغم حياة الترف والرفاهية التي يعيشها إلا أنه كان ينتابه إحساس بالضيق والقلق كأنه يعيش في السجن، وهذا دليل على عدم إمكانية انسجامه في المدينة وفي عالمها المنتظر الذي فتح أمامه منبعا واسعا من الحزن.

ج- الحديقة: تعد الحديقة من الأماكن المفتوحة التي ورد ذكرها في رواية لعبة السعادة وهي تبدو مكانا للسهر والغناء والرقص وشرب الخمر باعتبارها المكان المناسب لإقامة السهرات، فعادة ما يتردد إليها الناس للترفيه والترويح عن النفس وهذا ما تراءى لنا من المقطع التالي:

-« يسهرون في حديقة الفيلا الخلابة الواسعة، يغنون ويرقصون ومرات يشربون مشروبات روحية خفيفة. يسهرون أحيانا حتى وقت متأخر من الليل». [2]

وفي السياق ذاته يقول الراوي: « صحيح أنني جرأت وحشرت نفسي وسط شلتها في أمسية من الأمسيات التي تقيمها بالحديقة..» [3]

كما أن للحديقة في هذه الرواية دلالة أخرى تتمثل في كونها مكانا للإنفراد والبحث عن الراحة والهدوء والسكينة « في البداية لم أهتم بها، ثم شاهدتها مرة في حديثة الفيلا جالسة تقرأ...» [4] فنور بن يونس اختارت الحديثة مكانا للمطالعة لأنها تحب الأماكن الهادئة والإنفراد مع ذاتها.

---

[1] الرواية، ص 45.

[2] الرواية، ص 87.

[3] الرواية، ص 92.

[4] الرواية، ص 51.

III– تقنية الشخصية الروائية ودلالتها في رواية "لعبة السعادة":

تعد الشخصية الحكائية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ولذلك يمكن أن تشكل الشخصية مستوى وصفي لا غنى عنه في فهم الأحداث الواردة في الرواية، وذلك للعلاقة الوثيقة بين الشخصيات والأحداث والشخصيات الحكائية يهتم بها من حيث الأعمال التي تقوم بها أكثر من الإهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية.

نظرا للأهمية البالغة التي حضيت بها الشخصية في النص الروائي سنحاول تركيز الدراسة التطبيقية هذه بالإلمام بجوانب شخصيات روايتنا "لعبة السعادة"، لبشير مفتي، هذه الشخصيات التي أسهمت بدور فعال في تحريك الأحداث بطريقة شيّقة قبل التعرّض للدراسة سوف نحاول البدء باستعراض أهم الشخصيات في الرواية وهي:

- مراد: وهو بطل القصة.
- نور: ابنة خال البطل مراد والبنت المدللة لدى والدها.
- بن يونس: خال مراد.
- يمينة: زوجة خاله.
- رضوان: معلم البطل في القرية.
- نريمان: صاحبة محل الحلاقة وهي حبيبة مراد.
- مليكة: صاحبة المنزل الذي يتردد عليه الشباب.
- سليم أحمد: زميله المقرّب في الثانوية.
- محفوظ: أحد الزملاء في الدراسة.
- كريم بلقاسم: الفتى القبائلي الذي سلب منه نجاحه في الباكالوريا.
- نصيرة حداد: إحدى الشخصيات المتأثرة بمصالي الحاج.

- فطيمة مناصري: زميلة نصيرة حداد وهي المشايعة لفرحات عباس.
- ناصر الدمشقي: صاحب المشروع الكبير وهو كتابة رواية عن الجزائر.
- الشيخ المرزوق: الشيخ الصوفي المهمل المنسي.
- بالإضافة إلى كل من والد ووالدة البطل.

انطلاقا من هذه الشخصيات سنحاول التوقف لإبراز أنواع الشخصيات وفق موضوع الرواية وخاصة طريقة عرض الروائي لها، ونميّز بينها من خلال النظر إلى موقعها ومواقفها وأبعادها في الرواية أي إثبات حالها من بداية العمل الروائي إلى نهايته، وتطورها ونموها وقدرتها على التعامل مع الأحداث وهي ثلاثة أصناف:

أ– الشخصيات الرئيسية: هي شخصية فنية يختارها القاص لتمثيل ما أراد التصوير أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس « وهي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما أو الرواية أو أي أعمال أدبية أخرى وتعني الكلمة في أصلها اليوناني المقاتل الأول» [1] وتعني الممثل الذي يقوم بالدور الرئيسي، ولو كان يقوم بأدوار ثانوية في نفس الوقت وهي الشخصية التي قد تكون بطل أو غير بطل ما دامت هي المحور الرئيسي لأحداث السرد. وإذا عدنا إلى رواية "لعبة السعادة" لبشير مفتي نجد أن الشخصيات الرئيسية تتمثل في كل من البطل مراد زاهر، نور بن يونس، نريمان، الخال بن يونس.

مراد زاهر: هو الطفل القروي البسيط الفقير المتمسك بأحلامه الدراسية والذي غادر قريته بعد وفاة والدته مع خاله بن يونس إلى العاصمة والذي مد له يد العون ووضع كل الإمكانيات المتاحة في تصرفه لإكمال دراسته تاركا والده المتمسك بأرضه وحيدًا وفي هذا يقول: « دخلت الجزائر العاصمة كما يدخل أي بدوي المدينة ... وأسكنني

[1] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط1، 1988، ص 2011.

غرفة واسعة وحدي في بيته الواسع... شعرت كأنني أنتقل إلى عالم سحري، عالم الرفاهية واليسر، وفكرت في أبي الذي تركته لأرضه وبيته الترابي القديم». [1]

وبالرغم من الاهتمام الكبير الذي حضي به من طرف خاله إلا أن خط سير حياته انقلب فجأة حيث حملت ابنة خاله الصغيرة المدللة نور من ابن أحد الرجال النافذين المعادين لوالدها، فيضطر بأمر من خاله أن يتزوجها صوريا وينسب ابنها إليه، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

-« اعترف أنني توقعت كل شيء إلا هذا، أن يقول لي إن نور حامل الآن في شهرها الخامس، وأضاف بعد قليل:

- إنها لا ترغب في الإجهاض، ومتمسكة بطفل ذلك الخبيث.

بدت لي الحقيقة عارية، المشكلة مستعصية على فهمي على الأقل، خالي لابد أنه فكّر ووجد لها الحل المثالي حتى قبل أن ينادي عليّ، ولا أدري ولم استغرب وهو يقترحه عليّ، لكنني صعقت بقوة، فقدت على إثرها القدرة على الكلام.

أنت تعرف أنني أساعدك لأنني أراك ابني الذي لم أرزق به من السماء.

أهز رأسي فقط، لا أنوي على الكلام، ستنزل الصاعقة بعد قليل:

- هذه المشكلة لا حل لها إلا أن نعقد قرانكما وننسب الطفل إليك». [2]

حافظ الكاتب على الصورة المنمقة لبطله حتى وقع الصدام المصيري بعدما اكتشف مراد، الذي كانت له حياته الخاصة مع حبيبته نريمان، خيانة نور حين راحت تراسل "ميمي" حبها الأول الذي هجرها إلى نيويورك، تأتي الصفحة التي أصاب بها مراد وجه نور لتشعل تلك المصارحة بينه وبين خاله فيتبين بما لا يقبل الشك أنه

---

[1] الرواية، ص36.

[2] الرواية، ص 102.

أعده ليكون واحدا من رجاله، لا ليتخطى المحظور حين يخيره بينه وبين ابنته المدللة نور وهذا ما تبينه المقاطع التالية:

-« حدث ذلك عندما وجدت عددا من الرسائل كتبت من طرف ذلك الشاب الذي هجر إلى نيويورك إلى نور... صرخت لأول مرة وأنا أقذف كومة الرسائل على وجهها ...وراحت تصرح بهستيريا... واش دخلك فيَّ... أنت لا شيء أنت مجرد عبد عند والدي...أنسيت واش كونت، وواش ولّيت الآن.

دون تفكير أو تحكم في نفسي رفعت كفّ يدي إلى الأعلى ونزلت عليها بالصفع...». [1]

-« راح يذكرني بفضائله بطريقة ابتزازية، ثم أكمل:

كنت أريد أن أصنع منك خليفة لي، حتى تحمي ابنتي من أي نائبة قد تعصف بها يوما ما، ولكن خيبت ظني تماما، ربما كان الأحسن تركك في تلك القرية تموت مثل والدك كفلاح شقي الأرض...ألم تفهم بعد أنك لا شيء من دوني؟ أنا الذي أصنع منك ما أريد... عد إلى مكانك واجلس ! » [2]

بذلك يمكن القول أن مراد يعد شخصية رئيسية ساهمت بصورة جلية في سير الأحداث، لأن الرواية تقوم أساسا على علاقة الحب التي نشأت بينه وبني ناريمان الخياطة التي كانت تكبره سنّا، فرغم كونه فتى بسيط ينحدر من القرية وله أصول محافظة ورغم سلطة خاله عليه ومراقبته الدائمة له إلا أنه استطاع المضي بحياته قدما، كما حافظ على حبّه لناريمان، وهذا ما دفع بنا إلى القول أن شخصية مراد دالة على الصبر والشجاعة والجرأة والإخلاص.

بن يونس: يعد ثاني شخصية رئيسية في رواية "لعبة السعادة"، فقد كان له دور بارز في سير أحداث الرواية والدفع بها إلى الأمام، التحق بالجبل مع الثوار وعارك فتنة السنوات الست التي خاضها الجزائريون بروح جهادية عالية، والذي رغم تعلّمه البسيط خلال شهور قليلة بتونس على يد شخصية يفتخر أنه تعلم منها الكثير وهو فرانز

[1] الرواية، ص 148.

[2] الرواية، ص160، 161.

فانون، إلا أنه كان يقول وقائع كما حدثت بالفعل فأعطته هذه الشجاعة مكانة في صفوف المجاهدين فكوفئ بفيلا كولونيالية أعطيت له مقابل انحيازه لبومدين بأعالي بوزريعة. فكان يملك من المال ما يجعله يعيش كالسلاطين حتى آخر لحظة من حياته وله نفوذ ورأي مسموع عند الخاصة والعامة، كما يمتلك عدة مقاهي ومحلات، وفنادق على شاطئ البحر، فهو المستشار المقرّب الذي يستطيع أن يرفع في أدن الزعيم من يشاء وينزل من يشاء، وهذا ما فعله بمدير أمر مدير الثانوية بتغيير وتزوير نتائج البكالوريا لصالح ابن أخته "مراد" فاستبدل اسم الطالب الوحيد الذي نجح في الباكالوريا باسم مراد الذي كان يعتبره كابنه الحقيقي وفي هذا يقول الراوي « ربما فعل هذا وفاءا لوالدتي التي كثيرا ما وصفها بالمرأة الشجاعة، القوية، أو رغبة في أن أكون حاشيته المقربين الذين يثق بهم ويمكنه أن يسند إليهم مهام كبيرة في المستقبل» [1]

غير أن هذا الاهتمام بمراد كان وراءه أغراض ومصالح شخصية فاعتبره مجرّد أداة يستغلها بن يونس وقت الحاجة وهذا بالتحديد ما فعله عندما حمّله مسؤولية حمل ابنته نور حبيبها السابق "ميمي". وهذا ما صرح به بن يونس لابن أخته مراد في هذا المقطع « أنت تعرف أنني أساعدك لأنني أراك ابن الذي لم أرزق به من السماء... هذه المشكلة لا حل لها إلا أن نعقد قرانكما وننسب الطفل إليك» [2] ومن هنا بدء مراد من التأكد من اعتقاداته وشكوكه حول تصرفات خاله معه خاصة بعدما صرح هذا الأخير عن نواياه قائلا: " أظنك استوعبت الدرس ... هذا مجرد إنذار إن تجاوزت حدودك مع ابنتي سأبعثك إلى القبر من دون تردد...". [3]

هذا كله إن دل على شيء فإنه لا يدل إلا على استغلال الإنسان القوي صاحب النفوذ والسلطة والجاه للإنسان الضعيف الميسور الحال، الفقير.

---

[1] الرواية، ص 50.

[2] الرواية، ص 102.

[3] الرواية، ص 158.

وهذا ما جسدته لنا شخصية بن يونس المستبدة في رواية "لعبة السعادة" وما جاء على لسان الراوي في هذا المقطع تأكيدًا لما قلناه « ألا يكفيه كل الذين يملكهم ويسجدون له صباح مساء ويثنون على شخصه المعظم؟ ألا يكفيه العبيد الذي صنعهم بالترهيب والخوف؟ ألا يكفيه كل هؤلاء حتى يضيف إليهم واحدا من أفراد عائلته؟». [1]

نور بن يونس: وهي البنت الصغيرة المدللة عند والديها، العذبة المنظر، ذات الشعر الأسود الحريري، الذي يصل حتى أسفل الكتف وصاحبة العينين السوداوين الحلوتين عند النظر، بيضاء البشرة وفرت لها الحياة كل ما تحتاجه ومالا تحتاجه وكل ما تطلبه وتتمناه « ...وحياتها في العز والدلال، فهي لم تعرف طعم التعب كثيرا من أجل الحصول على الأكل أو الشرب، هي تسير في خط مرسوم لها من البداية إلى النهاية» [2]، كانت فتاة متكبرة ومتعجرفة عدوانية، شرسة واستفزازية تحبّ اللهو ومخالطة الشبان وإقامة السهرات دون أن تأبه لما حولها، كثيرة الاحتقار لمن أقل مستوى منها، مثل ما فعلت مع ابن عمتها "مراد" وهذا ما صرّح به في المقطع التالي «...استفزازية مفرطة للغير، أو عدوانية شرسة ضدي خاصة، ولولا تظاهري أن ذلك لا يثير فيّ شعرة واحدة، لكنت حتما قد دخلت معها في معركة كرّ وفرّ لا منتهية ، فهذا ما كانت تبحث عنه في النهاية» [3]، فرغم التضحية التي قدّمها لها عندما أعط اسمه العائلي لابنها الغير شرعي من حبيبها "ميمي" الذي غادر إلى نيويورك وتركها، إلاّ أنها بقيت تنظر إليه نظرة حقد واحتقار « لازلت أشعر بأنها حاقدة عليّ مع أنني أنقذت اسم عائلتها من التلوث، وأعطيت اسمي العائلي لابن ليس لي، ماذا يستطيع أن يفعل أكثر من هذا قروي ساذج...ما تظهره نور بن يونس نحوي من تأفف واحتقار». [4]

---

[1] الرواية، ص 158، 159.

[2] الرواية، ص 90.

[3] الرواية، ص 90-91.

[4] الرواية، ص 133، 134.

صوّر لنا الراوي في هذه الرواية من خلال شخصية نور صورة الفتاة الجزائرية الغنية، العاقة والعنيدة، المتعجرفة، المنحرفة ذات الأخلاق الذميمة.

ناريمان الخياطة: تعد ناريمان أحد الشخصيات الفعالة في رواية "لعبة السعادة" ساعدت على تصعيد الأحداث، وصفها الراوي بأنها أجمل الفتيات اللواتي شاهدهن في حياته « مزيج من حلاوة الغرب وسحر الشرق، سمراء بعينين خضراوين وشعر أصفر مذهّب حريري، صوتها عذب رقراق كأنه صوت عصفور يغنّي أروع أغاريده قبل أن يغادر الحياة، يلقي على أذنيك السحر المبين، اللوعة والأشواق». [1]

كانت تسكن في مدينة بوسعادة وبالضبط من قبيلة أولاد نايل، تعمل خياطة التي لطالما اعتبرتها فن، هذه الفتاة الجميلة والفاتنة أسرت قبل مراد منذ النظرة الأولى ففتقت قريحته الأدبية فراح يدبج لها الرسائل ويضعها في محفظتها معبرا فيها عن حبه لها وفي هذا يقول « ناريمان هي الحياة، هي ما كنت أنتظر من الحياة.

ناريمان هي الشعر، هي أجمل ما في الشعر.ناريمان هي الجنون هي أبدع ما في الجنون» [2]، لكن ناريمان رفضت مراد كما رفضت كثيرين قبله، إلا أنها مع مرور الوقت استسلمت لحبه بسبب ظروفها القاسية خاصة بعد وفاة والدتها، فكان بذلك سندها في الحياة، فهو الذي ملأ الفراغ الذي كانت تشعر به « ماتت أمي منذ أسبوع، اقتربت منها واحتضنتها بين ذراعيّا، تركتها تذرف دموعها الغزيرة على قميصي الأزرق وتشعرني بأنني شخص له مكانة في قلبها. أحببت ذلك الموقف، تمنّيت لو بقيت أبد الدّهر في تلك اللحظة السحرية، في ذلك الزمن المتجمّد» [3] لهذه الشخصية في رواية "لعبة السعادة" دلالة على المرأة الأنيقة المحترمة المتقنة لعملها كما أنها رمز للتفاؤل والبشاشة، المتحدّية الصامدة أمام ظروف الحياة الصعبة والمخلصة الوفيّة لحبها.

[1] الرواية، ص 62.
[2] الرواية، ص 63.
[3] الرواية، ص 68.

ب- الشخصيات الثانوية:

هي الشخصيات المساعدة للشخصيات الرئيسية فليس معنى أن تكون الشخصية ثانوية أن لا يكون لها دور فعال في أحداث الرواية أو أنها لا تترك أثرا فيها وليس معنى هذه الشخصيات ثانوية أنها مهمشة أو تافهة وإنما معناه أنها شخصيات تأتي لتؤدي دورا مساعدا في سير الأحداث وجعلها تتقدم لذلك نجد الكثير من هذه الشخصيات مرسومة بعناية ونجد بشير مفتي لا يهمل شخصياته الثانوية فهو لا يعطي كل اهتماماته للشخصية الرئيسية ويهمل شخصياته الثانوية التي لها دور بارز في تحريك الأحداث لذلك فهو يوليها اهتماما بالغا، فنجده وظف العديد منها في روايته "لعبة السعادة" والتي يعتبر حضورها ضروريا وأساسيا حيث ساعدت على تصعيد الحدث في الرواية من هنا سنحاول فيما يلي استعراض أهم الشخصيات الثانوية والتعرف عليها.

المعلم رضوان: تمدرس في مدارس جمعية العلماء المسلمين بقسنطينة، ثم أكمل تعليمه في تونس فترة قصيرة قبل أن تأمره جبهة التحرير أن يلتحق بها في الجبل، الرجل المثقف الطيب، المتفتح على ثقافات الغير، المتشبع دينيا، الجاد في عمله، المحب لتلاميذه، النصوح لهم، كان همه الوحيد بناء وتكوين جيل متعلم مثقف محب لوطنه شغوف في الدفاع عنه « ولقد شرح لنا ذلك في درسه الأول "يجب أن نكون جديرين بالاستقلال".

وكان يطلب منا أن نردّد هذه الجملة عدة مرات فحفظناها عن ظهر قلب، ثم يسألك: وماذا يعني أن نكون جديرين بالاستقلال؟...فيردّ على نفسه: أن نتعلم بحق فنبني بلدنا هذا على أ حسن وجه» [1] كما أنه لم يبخل عليهم بالنصح والإرشاد وتشجيعهم وزرع الأمل في قلوبهم، والفرح باجتهادهم« أن أكون شخصا ذا مكانة في المجتمع، فلم يكن يبخل عليّ بالنصائح الطيبة، كما كان يرفدني بقصص كثيرة للفتيان والناشئة » [2]

لكن رغم الإخلاص والحب الذي أكنّه هذا الرجل المثقف لوطنه واجتهاده في تحضير وبناء جيل جدير بالاستقلال يبني وطنا من رماد ودخّان إلا أن نهايته كانت مأساوية بدخوله السجن على يد مجموعة من جيش

[1] الرواية، ص 20-21.

[2] الرواية، ص 21.

التحرير الوطني عام 1965 « لم يدم زمن الفرع الثوري العالمي طويلا، حينما شاهدنا كتيبة من جيش التحرير الوطني تدخل القرية في صبيحة يوم أحد من عام 1965، وتعتقل الأوروبيين ومعها المعلم رضوان...، كانت صدمة بالنسبة لي أن يعتقل هذا الرجل المثقف الطيب، الذي كان يقوم بمهمة تحضيرنا لنكون جديرين بالاستقلال، ولكي نبني وطنا من رماد ودخان..» [1]

استخدم الراوي هذه الشخصية ليسير بالأحداث إلى الأمام، فكانت لها دلالة على الشخص المتعلم المثقف الطيّب المخلص في عمله، المحب لوطنه.

سليم أحمد: هو الصديق المقرب لمراد، شخص متعلم محافظ على وقار الشاب المتعلم، صاحب أحلام وطموحات فقد كان يمني نفسه أن يصبح طبيبا في المستقبل، لكن بالرغم من اجتهاده وتعلمه إلا أنه كان معروفا بنزقه وصعلكته حيث جر مراد الذي وثق فيه واعتبره أقرب أصدقائه إلى التهلكة من خلال ارتكاب المعاصي والمحرمات المتمثلة في التردد إلى الحانات وبيوت الدعارة وخاصة بيت مليكة الحلاقة، وفي هذا يقول الراوي «فضحك سليم ضحكة ساخرة وقال مبتسمًا:

الطريق الثالث هو أن آخذك إلى مليكة الحلاقة...

هَذِيكْ تَتْهَلَّى فِيكْ أَمْلِيحْ، أَمْلِيحْ...

هي تفعل هذا حبًّا في الجنس...

... ودخلت مملكة الشيطان من أجمل أبوابها، ومعها صرت أشعر بتحولي من فتى مراهق ساذج إلى رجل حقيقي...». [2]

لكن رغم الصداقة التي جمعتها إلا أن سليم أحمد كان يكن لمراد الحقد والحسد والغيرة المخفاة بداخله والتي لم يظهر أثرها إلا بعد الإخفاق في الحصول على شهادة الباكالوريا حيث صرح له بذلك « أما أنا فكان بودي

[1] الرواية، ص 27.

[2] الرواية، ص 57.

النجاح... أنا لست مثلك أنتمي إلى عائلة اجتماعية تستطيع أن تجد لي حلول لمشاكلي، علي أن أعرق وأتعب وحدي من أجل ذلك» [1] كما أكد ذلك الراوي بقوله: « كانت تلك أول مرة أشعر فيها أنه يوجه لي سهام النقد، ويظهر لي حسدا خفيا على وضع الاجتماعي» [2] فسليم رمز لرفيق السوء.

مليكة الحلاقة: هي امرأة تبلغ من العمر خمسة وثلاثين سنة، تحب الفتيان، جذابة وساحرة تسكن بمفردها في حي الريميشلي في بيت لها جعلت منه مكانا للدعارة واستقطاب الشبان إليه، وفي هذا الصدد يقول الراوي «أخذني سليم إلى بيت مليكة حيث قضيت الليلة في فراشها دون أن أتمكن من لمسها... لكن عندما استيقظت في الصباح وجدتها أحضرت لي فطورا لذيذا صاحبته قبلات متشوقة، وعناق طويل...». [3]

زد على ذلك أنها تفعل كل هذا دون مقابل أي حبًّا في الجنس « مليكة الحلاقة تعطي دون أن تأخذ...» [4] وفي موضع آخر « هي تفعل هذا حبا في الجنس» [5]، فلهذه الشخصية دلالة عن المرأة المنحرفة دينيا وأخلاقيا والمتحررة من قيود وتقاليد المجتمع.

ناصر الدمشقي: وظف الكاتب في هذه الرواية شخصية من خارج بلاد الجزائر ليبين قيمة الثورة الجزائرية وانجذاب وتعاطف الدول العربية معها، والمشاركة فيها ودعم شعبها. فناصر الدمشقي شخصية سورية جاء إلى الجزائر ليعيش حلم الثورة العربية، فقد كانت له رؤية مستقبلية صائبة متطلعا إلى إنجاز مشروع كبير تمثل في كتابة رواية عن الجزائر –« بينما كان أخبرني هو مشروعه الكبير سيكون يوما ما رواية عن الجزائر» [6] لكن هذا الحلم ظل عالقا ولم يتحقق حيث أغتيل ناصر الدمشقي في أحد أيام ديسمبر من طرف جاسوس سوري جاء إلى الجزائر ليتخلص من كل المنفيين السوريين في أرض الجزائر الهاربين من السلطة « لكن تلك الرواية لن تكتب أبدا، في صباح

---

[1] الرواية، ص73.

[2] الرواية، ص 74.

[3] الرواية، ص59.

[4] الرواية، ص 158.

[5] الرواية، ص 57.

[6] الرواية، ص 140.

ديسمبري بارد سيعثر جاره في حي باب الوادي على جثته مذبوحا... ناصر الدمشقي قتل من طرف جاسوس سوري...». [1]

- **الشخصيات الهامشية:**

هي الشخصيات التي يظل ظهورها في أحداث الرواية ضعيفا وتحتل مساحة ورتبة محدودة مقارنة بالنوعين السابقين (الرئيسية والثانوية) ومن الشخصيات الهامشية في رواية "لعبة السعادة":

الشيخ المرزوق: هو الولي الصالح لقرية المطمورة فقد عرف باسم الولي الصالح الشيخ المرزوق، كان رجل ميسور الحال وفي هذا يقول الراوي « لكن الشيخ المرزوق لم يكن له نفوذ مثل باقي أولياء المناطق الأخرى» [2]

كما أنه لم يكن له أولاد يحفظون نسله، توفي في سن مبكرة « ولأنه لم ينجب ولدا واحدا يحفظ النسل والطريقة، ومات في سن مبكرة، يقال وعمره خمسة وأربعون سنة فقط» [3]، ورغم مكانته تلك إلا أنه لم يساهم في تقدم القرية أو على الأقل التحسين في وضعيتها المزرية والأمر كذلك بالنسبة للرواية فهو مجرد شخصية استخدمها الراوي من أجل بناء أحداثها والتقدم بها إلى الأمام فبذلك كان له دور هامشي في هذه الرواية.

محفوظ: هو أحد الشخصيات الهامشية في الرواية جسد دور الصديق والزميل الشيء داخل وخارج الثانوية حيث يتردد مع مراد وسليم إلى الحانات فيشربون الخمر ويتحرشون بالنساء.

الوالد والوالدة: لم يشر إليهما الراوي كثيرا، حيث لم يرد ذكرهما إلا ترحما عليهما أو إشاذا بفضلهما واشتياقا لهما فهما رمز الحنان والحب والهاء والدفء العائلي.

كريم بلقاسم: مثل شخصية المظلوم الذي سلب منه حلم حياته المتمثل في الحصول على شهادة الباكالوريا والذهاب إلى الجامعة، من طرف الخال المستبد والمظل للقانون والعدالة فكان بذلك ضحية من بين آلاف

[1] الرواية، ص 140، 141.
[2] الرواية، ص 14.
[3] الرواية، ص 15.

الضحايا لأصحاب السلطة والنفوذ، رغم ذلك تحدى الصعاب وحقق حلمه بالتحاقه بالجامعة ودخوله كلية الحقوق سعيا منه إلى تحقيق العدالة والقضاء على الظلم والاستبداد فهو رمز للصمود والعدالة.

يمينة: هي زوجة خال مراد، الأم الحنونة والمحبة لابنتها "نور" والتي كانت تدللها كثيرا، لكن في نفس الوقت تمثل زوجة خال حقودة تبدي في ظاهرها عكس ما تخفيه بداخلها من حقد وغل اتجاه الشاب مراد الذي لم يعرف طعم الاستقرار في حياته خاصة بعد وفاة والديه فرغم يتمه، إلا أنها لم ترأف به وكانت دائما تنظر إليه نظرة احتقار.

رغم أن هذه الشخصيات هامشية إلا أن هذا لا يخل بالدور الذي تقوم به في الرواية حيث ساعدت على بناء أحداث الرواية والدفع بها إلى الأمام.

من خلال دراستنا لشخصيات رواية "لعبة السعادة" تراءى لنا أن الشخصية تقنية هامة ووسيلة ضرورية في سبيل تحقيق الرواية أهدافها الجمالية ودلالتها الإنسانية بوصفها وظيفة أو أداة تثري عالم الرواية، وترسم المعالم الإنسانية في ذاكرة المتلقي على مدى بعيد، ومن هنا تكون الشخصية في التحقيق النهائي صورة لامتزاج عالمي المتخيل الروائي والواقع وتقاربهما وهما يحققان الائتلاف ويوفران شروط محاكاة الرواية للحياة، لتكون قريبة من نبض الواقع ومعبرة عن شيء من طموحات الإنسان.

الخاتمـــــة

الخاتمـة:

نصل في نهاية هذه الدراسة إلى جملة من الاستنتاجات المتعلقة بالكشف عن التقنيات السردية المستعملة في رواية لعبة السعادة والوصول إلى الكيفية التي اعتمدها الروائي في نسج النصوص السردية بإعطائها صبغة فنية وجمالية، والمنهجية المتبعة مكنتنا من الخروج بحصيلة كانت عبارة عن نتائج نجملها فيما يلي:

- السرد فعل متعدد المجالات يشتمل شتى الخطابات منها الأدبية والغير أدبية.

- تتميز الرواية عن غيرها من الأجناس الأدبية وذلك لاعتمادها على النثر وتصويرها للإنسان والمجتمع الواقعي واستبعادها للخوارق، إضافة إلى ارتكازها على عنصر الخيال وتجتمع فيها عناصر متداخلة أهمها الراوي، الأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان.

- رواية "لعبة السعادة" رواية جزائرية تعكس مرحلة تاريخية وواقعية من المراحل التي مرت بها الجزائر، وهي مرحلة ما بعد الاستقلال ما بين 1963 إلى 1978، وهذه الأحداث الواقعية صورت وأبرزت لنا رؤية حقيقية عن تلك الفترة.

- يعتبر الزمان والمكان والشخصية من أهم تقنيات العمل السردي، وهي من العناصر الحيوية المشتركة بين جميع الأنواع القصصية، من أسطورة، خرافة وغيرها وصولا إلى الرواية، لذلك حضوا باهتمام النقاد والمنشغلين في حقل الأدب قديما وحديثا.

- إن رواية "لعبة السعادة" لم تكن مترابطة الأفكار، بل كانت الأفكار متقطعة من الماضي إلى الحاضر ومن الحاضر إلى الماضي، وهذا راجع لطبيعة الموضوع وأفكار الكاتب المتراكمة ومحاولة الإفصاح عنها جملة واحدة لما تحتويه من حقائق مهمة.

- اعتمد الكاتب بشير مفتي في بنائه السردي للرواية على مختلف التقنيات السردية من استرجاع للأحداث حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وجاء هذا رغبة من الكاتب لتوضيح أحداث قد تكون

غامضة أو مجهولة بالنسبة للقارئ، فالرواية بدأت من لحظة الحاضر لتمتد عكسيا إلى الماضي بواسطة هذه التقنية، ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى فهي بذلك تشكل انتقالا دورانيا للزمن.

- كان الاستباق الزماني في هذه الرواية بمثابة المنبه والتمهيد، إذ أنه ينبّه لما سيحصل ويمهد الطريق لأحداث لاحقة، ويبقى مجرّد توقعات لما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية للشخصيات مع احتمالية حدوث أو عدم حدوث هذا التوقع.

- لجأ الكاتب إلى تقنية الإيقاع الزمني وتبرز أكثر في تسريع السرد، من خلال استعماله لتلخيص بعض الأحداث، وبذلك يختصر أحداث زمنية قد تطول أو يلجأ إلى حذف فترات زمنية أخرى قد تخل بمسار السرد في الرواية، وفي مقابل تسريع السرد نجد تبطيء السرد، وذلك من خلال استعماله تقنيتي المشهد الحواري والوقفة الوصفية، وذلك بغرض الإبطاء والتمديد في وتيرة السرد كي يوهم القارئ بتوقف الحركة السردية.

- تنوع المكان في هذه الرواية بين المفتوح والمغلق والذي كان له علاقة بالشخوص خاصة شخصية البطل مراد، وتفاعله مع الأماكن وقد عكست هذه الأخيرة مستواه ومكانته وقيمته داخل المجتمع.

- جاءت شخصيات رواية "لعبة السعادة" تحمل أسماء واقعية وقد تنوعت هذه الشخصيات باختلاف جوهرها وبتعدد المهام الموكل إليها.

- لقد جاءت الشخصيات المثقفة في الرواية متشابهة في خيباتها وآلاماها، وهذا يجعلنا ندرك أن بشير مفتي يطبع في عقولنا أن أغلبية المثقفين يعانون من ويلات المتسلطين في هذا الوطن لاحق لهم في إبداء رأيهم أو تحقيق أهدافهم ورغباتهم.

الملاحـــق

التعريف بالكاتب وأهم أعماله:

بشير مفتي كاتب وروائي جزائري من مواليد 26 أكتوبر بالجزائر العاصمة، درس بمعهد اللغة العربية بجامعة الجزائر، تحصل على شهادة ماجستير في اللغة العربية وآدابها عن أطروحة بعنوان "الحداثة والنقد العربي المعاصر" سنة 2000، بدأ نشاطه الفكري والأدبي من خلال الكتابة بالصحف الوطنية منذ سنة 1987، أسس سنة 1997 مع مجموعة من الأدباء الشباب "رابطة كتاب الاختلاف" التي يتولى منصب الأمين العام لها منذ تأسيسها، يعمل في الصحافة حيث أشرف على ملحق الأثر جريدة "الجزائر نيوز" لمدة ثلاث سنوات، كما عمل بالتلفزيون الجزائري، مشرف على حصص ثقافية، مراسل عن الجزائر لجريدة الحياة اللندية، كاتب مقال بملحق النهار الثقافي الليتاني، بدأ الكتابة في منتصف الثمانينات قدم مجموعة من الأعمال القصصية تحمل العناوين التالية:

- أمطار الليل سنة 1992م.
- الظل والغياب 1995م.
- شتاء لكل الأزمنة 2004م.

كما له العديد من الروايات المنشورة:

- المراسيم والجنائز 1998م.
- أرخبيل الذباب 2000م.
- شاهد العتمة 2002م.
- بحور السراب 2004م.
- أشجار القيامة 2006م.

- خرائط لشهوة الليل 2008م.
- دمية النار 2008م.
- أشباح المدينة المقتولة 2012م.
- غرفة الذكريات 2014م.
- لعبة السعادة 2016م.

رشحت رواية دمية النار لجائزة البوكر سنة 2012، كانت بهذا المستوى يستحق الالتفات إليه ودراسة نصوصه.

ملخص روايـة "لعبة السعادة"

تدور أحداث رواية «لعبة السعادة – أو الحياة القصيرة لمراد زهير» للكاتب بشير مفتي في الجزائر خلال المرحلة الممتدة بين عامي 1963 و1978، وتتسّم بالتحولات الكبرى في تاريخ البلاد، ما أكسبها رمزية عالمية على صعيد النضال من أجل الحرية.

يسبر الكاتب أغوار ما كان يحصل في كواليس الحكم وقتذاك ملقياً الضوء على ما حدث من أمور قد تقضّ مضاجع تلك الرومنطيقية الثورية التي أتى من أجلها صديقه الدمشقي إلى الجزائر، حيث اصطدم بواقع مغاير «لم يدم زمن الفرح الثوري حينما شاهدنا كتيبة من جيش التحرير الوطني تدخل القرية في صبيحة يوم أحد من عام 1965 (...) لكن هذا ما حدث وجعلني في شكل كبير أمقت هذا الرئيس الجديد بومدين» (ص 27.(

في بداية الرواية، يسهب الراوي في الحديث عن الخير والشر وتلك النظرة الخبيثة التي تحفل بمعرفة خبايا الناس، من دون كشف أي من أوراقه أمامهم، إذ يخصص الكاتب لذلك الصفحات الأولى من الرواية.

يتلقّى مراد زاهر، الطفل القروي البسيط الفقير المتمسّك بأحلامه الدراسية التي يسير من أجلها كل يوم ذهاباً وإياباً إلى مدرسة البلدية القريبة بعدما أنهى المرحلة الابتدائية في قريته «مطمورة»، خبر وفاة أمه بصدمة. يخلّف الخبر وقع الصاعقة عليه، فتخور قواه وتضعف عزيمته، هو الذي كان فخوراً بوالديه الطيبين.

تسير أحداث الرواية على إيقاع واحد إلى أن تقع فاجعة موت الأم، فيأتي خاله الذي لم يعرفه يوماً، ليمدّ له يد العون، ويضع كل إمكاناته في تصرفه لإكمال دراسته. تبدو أحداث الرواية هنا عادية جداً، إلى أن ينتقل مراد للعيش في فيلا خاله الكبيرة في العاصمة الجزائر تاركاً والده المتمسّك بأرضه وحيداً.

يسخّر الكاتب يوميات مراد في فيلا خاله والأوقات التي يمضيها في الجامعة مع شلة من المثقفين الذين صادقهم، ومنهم الدمشقي، ليغوص في تصوير الحالة السياسية والاجتماعية في الجزائر. لكنّ خط سير حياة مراد ينقلب فجأة حين تحمل ابنة خاله الصغيرة المدللة نور من ابن أحد الرجال النافذين المعادين لوالدها، فيضطر بأمر من خاله أن يتزوجها صورياً وينسب ابنها إليه.

حافظ الكاتب على الصورة المنمقة لبطله حتى وقع الصدام المصيري بعدما اكتشف مراد، الذي كانت له حياته الخاصة مع حبيبته نريمان، «خيانة» نور حين راحت تراسل «ميمي»، حبّها الأول الذي هجرها إلى نيويورك.

تأتي الصفعة التي أصاب بها مراد وجه نور لتشعل تلك المصارحة بينه وبين خاله فيتبين بما لا يقبل الشك أنّه أعده ليكون واحداً من رجاله، لا ليتخطى المحظور حين يخيّره بينه وبين ابنته المدللة نور.

تلك المفاضلة بين الخير والشر وحتمية الاختيار تعود لتظهر في نهاية الرواية حين يفتح الكاتب الاحتمالات الكثيرة ويضع سيناريوين مختلفين للصدام الذي حدث بين مراد ونايمان، بعدما عرفت بزواجه من نور. ليضع الكاتب القارئ أمام احتمالين لا ثالث لهما يترك معهما مساحة للاستنتاج والتحليل، فإما أن يقتل مراد نريمان بأن يحضنها من الخلف ويخنقها وإما أن تثور ثائرتها بعدما عرفت بزواجه من نور فتذبحه هي بطعنة سكين.

يتوغل الكاتب في البعد السياسي للرواية على لسان بطله (الراوي) مراد، فيرسم بانوراما تلك المرحلة من خلال موقعه في منزل خاله صاحب السلطة والنفوذ والمقرّب من الزعيم شخصياً. يشير إلى أن خاله وقف مع بومدين ضد بن بلة، مؤكداً أنه لم يجرؤ يوماً على سؤاله عن سبب خياره هذا، ليتضح في ما بعد أن الخال كان من صفوف القيادات التي تسلقت على أكتاف الثورة وجعلت منها مطيّة لتحقيق المغانم والمكاسب، فتعيش ببذخ وثراء في عزّ الدولة الاشتراكية. ويمعن الكاتب في إظهار موقف سياسي واضح من المرحلة على لسان مراد، «ولم

أتمادَ طبعاً في أسئلتي المحرجة آنذاك لأنني عرفت أن بومدين كان يقيم في وجدة ويتزعم جيشاً لم يطلق رصاصة واحدة» (ص 35)، ومع ذلك عرف بومدين وفقاً للراوي أن يكسب الشباب لصفه بأن أمّن لهم مجانية التعليم وعزّز ثقتهم بالمستقبل، ولكن بقيت للمثقفين والمناضلين رؤيتهم المغايرة، فكانوا على بيّنة بخبايا الأمور وراحوا يثورون، على رغم كل التشدّد الذي شاب تلك المرحلة من تاريخ الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص رواية حفص عن عاصم، 1423/6/13هـ.

أولا: المصادر:

1- بشير مفتي: رواية لعبة السعادة أو الحياة القصيرة لمراد زاهر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016.

ثانيا: المراجع:

2- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

3- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية العربية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والإشهار، دط، دت.

4- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، دط، 2002.

5- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية النورية (دراسة لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، د ط، 2009.

6- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

7- حميد لحميدان: الرواية المغربية ورؤية الواقع، دار الثقافة، الدار البيضاء، د ط، 1985.

8- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

9- الزمخشري (جار الله أبي القاسم محمد بن عمر): أساس البلاغة، مادة (س، ر، د)، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، د ط، د ت.

10- سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

11- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

12- سمير المرزوق وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، دار التونسية للنشر، تونس، د ط، دت.

13- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية (تحليلا وتطبيقا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية للكتاب، د ط، دت.

14- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984.

15- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، آربد، الأردن، ط1، 2010.

16- الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب للنشر، تونس، ط2، 2004.

17- صلاح صالح: السرد الآخر أنا، والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

18- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط3، 2005.

19- عبد الرحيم الكردي: السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، 2004، ص 81.

20- عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، آربد، الأردن، ط1، 2012.

21- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003.

22- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.

23- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة برواية (رقاق المدق)، ديوان المطبوعات، الجزائر، د ط، 1995.

24- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د ط، 1998.

25- عبد الوهاب رفيق: في السرد دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي للنشر، ط1، 1998.

26- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009.

27- غنية كبير: الرواية الجزائرية في النقد الأدبي، منشورات الوطني اليوم، ط1، أكتوبر2015.

28- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الحكاية الجزائرية – دراسة نقدية – دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2012.

29- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

30- محمد عزام: شعرية الخطاب المسرود، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.

31- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007.

- **المراجع المترجمة:**

32- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

33- جيرالد برينس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 2003.

34- جيرالد برينس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

35- روجرب هيكل: قراءة الرواية، مدخل إلى تقيات التفسير، تر: صلاح رزق، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2005.

36- فليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، د ط، 2012.

37- مرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مج5، تح: علي شريري، مادة (س، ر، د)، دار الفكر، بيروت، لبنان، د ط، 1994.

38- مصطفى الصادق الجويلي: في الأدب العالمي (القصة، الرواية، السيرة) منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 2002.

39- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

40- ميشيل رايمون: الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزن، بيروت، لبنان، د ط، 2002.

41- نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي نور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

42- هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

43- يوسف وغليسي: الشعرية والسرديات، دار أقطاب والفكر، قسنطينة، الجزائر، دط، 2006.

ثالثا: القواميس والمعاجم:

44- إبراهيم السامرائي وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية التربية والثقافة والعلوم، طبعة لاروس، 1989.

45- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، ط1، 1988.

46- إبراهيم مصطفى: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1، 2007.

47- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، مج6، بيروت، ط4، 2005.

48- أنيس إبراهيم: المعجم الوسيط، ج1، دار التراث العربي، بيروت، ط2، دت.

49- بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس عصري مطول للغة العربية)، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

50- الرازي أبو الحسين (أحمد بن فارس بن زكريا)، مج 7، معجم مقاييس اللغة، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

51- فيروز أبادي: القاموس المحيط، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، د ط، د ت.

52- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان الناشرون، لبنان، ط1، 2002.

53- محمد قاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.

رابعا: المجلات:

54- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مج 12، مجلة فصول، العدد2، 1993.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتـوى	الصفحة
مقدمة	**أ–ت**
مدخل : لمحة عامة عن السرديات	**10–4**
الفصل الأول: ضبط المفهوم واستقراء المصطلحات	**25–11**
I– مفهوم السرد	**11**
أولا: التعريف اللغوي	**11**
ثانيا: التعريف الإصطلاحي	**13**
أ– عند الغرب	**13**
ب– عند العرب	**14**
II– تعريف الرواية	**15**
أولا: التعريف اللغوي	**16**
ثانيا: التعريف الإِصطلاحي	**16**
III– نشأة الرواية الجزائرية وتطورها	**19**
أولا: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية	**20**
ثانيا: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية	**21**
الفصل الثاني: تقنيات السرد الروائي(الزمان، المكان، الشخصيات)	**65–26**
I– تقنية الزمان الروائي	**26**
1– مفهوم الزمن	**27**

أولا: التعريف اللغوي	**27**
ثانيا: التعريف الاصطلاحي	**28**
2- المفارقات الزمنية (الترتيب الزمني Temporellé ordre)	**30**
2- أ – الاسترجاع Analepse	**31**
2-ب- الاستباق prolépase	**35**
3- تقنيات الإيقاع الزمني (الديمومية la durée)	**38**
أ-تقنية تسريع السرد	**39**
ب- تقنية تبطيء السرد	**42**
II- تقنية المكان الروائي	**46**
1- مفهوم المكان	**46**
أولا: التعريف اللغوي	**46**
ثانيا: التعريف الاصطلاحي	**47**
2- وصف المكان وأنواعه	**48**
3- أنواع الأمكنة	**50**
أ-الأماكن المغلقة	**51**
ب- الأماكن المفتوحة	**52**
5- أهمية المكان في البناء الروائي	**52**
4- علاقة المكان بالزمن والشخصية	**55**

III- تقنية الشخصية الروائية	**57**
1- مفهوم الشخصية	**57**
أولا: التعريف اللغوي	**57**
ثانيا: التعريف الاصطلاحي	**58**
2- طرق تقديم الشخصية	**60**
3- أنواع الشخصيات	**62**
أ- الشخصية الرئيسية	**62**
ب- الشخصية الثانوية	**63**
ج- الشخصية الهامشية	**64**
الفصل الثالث: التقنيات السردية(الزمان، المكان، الشخصيات) ودلالتها في رواية "لعبة السعادة"	**112-66**
I-تقنية الزمن في رواية "لعبة السعادة"	**66**
1-مستوى الترتيب	**66**
أ-الاسترجاع	**66**
ب-الاستباق	**73**
2-الحركات السردية ودلالتها في رواية "لعبة السعادة"	**77**
أ- تسريع السرد	**77**
ب- تبطيئ السرد	**83**

II- تقنيات المكان الروائي ودلالته في رواية "لعبة السعادة"	**89**
1- الأماكن المغلقة	**89**
2- الأماكن المفتوحة	**97**
III- تقنية الشخصية الروائية ودلالتها في رواية "لعبة السعادة"	**101**
الشخصيات الرئيسية	**102**
الشخصيات الثانوية	**108**
الشخصيات الهامشية	**110**
الخاتمة	**113**
ملحق	**115**
قائمة المصادر والمراجع	**120**
فهرس المحتويات	**125**