وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

عنوان المذكرة

حوارية المبنى والمعنى في رواية أكابيلا لخولة حواسنية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبتين

– نقوب آمنة

– نقوب سماح

إشراف الدكتور:

فيصل الأحمر

لجنة المناقشة

1– الدكتور: خالد أقيس..... ..... رئيسا

2– الدكتور: فيصل الأحمر ....مشرفا

3– الأستاذ: جمال بلقاسم..... مناقشا

السنة الجامعية 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

دعاء

يـــا رب إن عظمـــت ذنـــوبي كثـــرة

فلقـــد علمـــت بـــأن عفـــوك أعظـــم

إن كـــــان لا يرجـــــوك إلا محســـــن

فمـــن الـــذي يـــدعو ويرجـــو المجـــرم

أدعـــوك ربـــي كمـــا أمـــرت تضـــرعا

فـــإذا رددت يـــدي فمـــن ذا يـــرحم

مـــــالي إليـــــك وســـــيلة إلا الرجـــــا

وجميـــل ظنـــي ثـــم إنـــي مســـلم

شكر وعرفان

لحمد لله والشكر لله حمدا يليق بجلاله وعظيم سلطانه الذي وفقنا في رسالتنا هذه ولرسوله الكريم –صلى الله عليه وسلم الذي غرس في قلوبنا حب العمل والإيمان.

نتقدم بالشّكر الكبير إلى أستاذنا الفاضل الذي مدّ لنا يد المساعدة ولم يبخل علينا بنصائحه الجليلة وأفكاره النّيرة وتوجيهاته الهادفة من أجل إتمام عملنا هذا على أكمل وجه

الأستاذ "فيصل الأحمر"لقد شرفنا أن تكون مشرف على رسالتنا والمؤطّر الفاضل الذي أنار لنا دربنا وسوف نكون بإذن الله عند حسن ظنّك وفي المستوى دائما

نشكرك جزيل الشكر ولك منا خالص الإمتنان وأسمى عبارات التقدير والإحترام

كما نتقدّم بالشكر الجزيل أيضا إلى كل أساتذة كلية اللغة والأدب العربي و إلى عمال مكتبة الجامعة والمكتبة المركزية الذين لم يبخلوا علينا بجودهم

ولاننسى أن نوجه تحية إجلال وتقدير إلى كل من أعطانا الشمعة التي أنارت دربنا وأخذت بيدنا من الجهل إلى النور

بداية بمن علمنا الألف والباء إلى من علمنا كيف نكون أساتذة ونحمل الشعلة لننير بها دروب أجيال صاعدة

إليكم أنتم معلميني وأساتذتي الكرام

"قم للمعلّم ووفيه التبجيلا كاد المعلّم أن يكون رسولا"

نعم كنتم وستضلون قدوتنا في الحياة

فشكرا وألف شكر مرة أخرى لك أستاذنا الكريم "فيصل" وفقك الله في رسالتك التي تحملها ودمت ذخرا للعلم ولطلبة العلم

إهداء

إلهي لايطيب الليل إلا بشكرك ولايطيب النهار إلابطاعتك....ولاتطيب اللحظات إلا بذكرك....ولا تطيب الاخرة إلا بعفوك....ولاتطيب الجنة إلا برؤيتك سبحانك

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ....ونصح الأمة ....إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد — صلى الله عليه وسلم-

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من كلله الله بالهيبة والوقار،إلى من علمني العطاء بدون إنتظار،إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ،أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم اهتدي بهاليوم وفي الغد وإلى الأبد "أبي الغالي"

إلى ملائكتي في الحياة إلى معنى الحب والحنان،إلى بلسم الحياة وسر الوجود،إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب ونور عيني "أمي الحبيبة"

إلى من كبرت معهم تحت سقف واحد وتقاسمت معهم كل لحظات حياتي إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي الذين أظهروا لي أجمل من الحياة "إخوتي وأخواتي "

إلى عصافير الجنة وبسمة الحياة وسر السعادة إلى أولاد إخوتي وأخواتي

إلى زوجات إخواني وأزواج أخواتي وكل من تمد لي بهم صلة من قريب أو من بعيد .

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي ،إلى تحلى بالإخاء والتميز وبالوفاء والعطاء

إلى ينابيع الصدق الصافي إلى اللواتي بهن سعدت وبرفقتهن في دروب الحياة الحلوة والمرة سرت

إلى من كن على طريق النجاح والخير، إلى من عرفت كيف أجدهن وعلموني ألا أضيعهن صديقاتي كلهن وخاصة "جهيدة ،وداد ،منال ،أنيسة ،وسام ،ريمة "

إلى جميع من دخلوا حياتي ورحلوا.

آمنة

إهداء

إلهي لايطيب الليل إلا بشكرك ولايطيب النهار إلابطاعتك....ولاتطيب اللحظات إلا بذكرك....ولا تطيب الاخرة إلا بعفوك....ولاتطيب الجنة إلا برؤيتك سبحانك

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ....ونصح الأمة ....إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم-

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من كلله الله بالهبة والوقار،إلى من علمني العطاء بدون إنتظار،إلى من أحمل اسمه بكل افتخار ،أرجو من الله أن يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار وستبقى كلماتك نجوم اهتدي بهااليوم وفي الغد وإلى الأبد "أبي الغالي"

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان،إلى بلسم الحياة وسر الوجود،إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب ونور عيني "أمي الحبيبة"

إلى من كبرت معهم تحت سقف واحد وتقاسمت معهم كل لحظات حياتي إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي الذين أظهروا لي أجمل من الحياة "إخوتي وأخواتي "

إلى عصافير الجنة وبسمة الحياة وسر السعادة إلى أولاد إخوتي وأخواتي

إلى زوجات إخواني وأزواج أخواتي وكل من تمد لي بهم صلة من قريب أو من بعيد .

إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي ،إلى تحل بالإخاء والتميز وبالوفاء والعطاء

إلى ينابيع الصدق الصافي إلى اللواتي بهن سعدت وبرفقتهن في دروب الحياة الحلوة والمرة سرت

إلى من كن على طريق النجاح والخير، إلى من عرفت كيف أجدهن وعلموني ألا أضيعهن صديقاتي كلهن وخاصة "جهيدة ،وداد ،منال ،أنيسة ،وسام ،ريمة ....."..

"إلى زوجي وأولادي ".

سامية

مقدمة

مقدمة:

تتربّع الرواية الجزائرية على مكانة مرموقة وتحمل قضايا متشعبة، وهي منذ طور تكوينها تحمل صوت الأديب وآلام الشعوب، وما زاد في شهرتها أنها ترعرعت على أيدي روائيين كبار.

كما استطاعت أن تفرض وجودها ضمن أهم الفنون الأدبية الأخرى في العالم العربي، وهذا راجع إلى استيعابها للأسس الفنية التي يبنى عليها العمل الأدبي، وكذلك لارتباطها بالتحولات الإجتماعية والسياسية والثقافية والإقتصادية، وبما أن الكاتب أو الروائي يعيش هذه التحولات فإنه يحاول دائما جاهدا نقلها إلى جمهور القراء بطريقته الخاصة.

فلطالما كانت الرواية الوعاء الذي يحتوي عاداتنا وثقافتنا بكل تنوعاتها وتناقضاتها، فقد كان لها دور بارز في إثراء وتمثيل قوميتها وهويتها التي نعتز بها دائما، والرواية في ذلك اللون الأدبي الذي يخضع للظروف والمناسبات المستوحاة من الواقع الذي تعيش المجتمعات في ماضيها وحاضرها، فهي تعالج جوانب المجتمع المتعددة بقضاياه ومشاكله الواسعة وبالتالي فهي بناء للحياة في قالب يتماشى وروح الحياة ذاتها، فهي حملت على عاتقها أعباء وهموم الشعب بصورة تعانق فيها الفني بالواقعي، كما أنها متجذرة في التاريخ تسايره وتوازنه، فمعالم الرواية قد اتضحت وبرزت في شكلها العام، حيث نقرأ هذا اللون الأدبي عند العديد من الكتاب العرب المعاصرين من مثل: إحسان عبد القدوس، أحلام مستغانمي، رشيد بوجدرة، غادة السمان، سهيل إدريسي....الخ.

وبما أننا من عشاق الرواية والرواية الجزائرية بصفة خاصة كانت الإنطلاقة في اختيار الموضوع ألا وهو دراسة **"أكابيلا"** للروائية **"خولة حواسنية"**، وذلك رغبة منا بأن يكون لنا فضل السبق في دراسة هذه الرواية الجديدة، حيث اتجهنا إلى هذه الدراسة لاحتكامنا إلى رأي الأستاذ المشرف الذي أشار علينا بدراسة رواية **"أكابيلا"** لخولة

حواسنية، وقد ارتأينا أن يكون بحثنا موسوما بحوارية المبنى والمعنى في رواية أكابيلا، وقد حاولنا في هذه المذكرة الإجابة عن التساؤلات التالية:

- ماهو الدور الذي لعبه الزمن في هذه الرواية؟

- ما هي أنماط الشخصيات الموظفة في هذه الرواية؟ وكيف ساهمت في الأحداث؟.

- كيف تعاملت الروائية مع الأمكنة في روايتها؟

وللإجابة عن تساؤلاتنا هذه ارتأينا وضع خطة منهجية لمعالجة أغوار هذا الموضوع، حيث وسمنا الفصل الأول بـ (البناء الشكلي للرواية)، تطرقنا فيه إلى دراسة (بنية المكان، الزمان، الشخصية)، يليه الفصل الثاني تحت عنوان (المحاور الدلالية للرواية) والذي ارتأينا فيه إلى اعتماد المنهج السيميائي لدراسة كل من (سيميائية العنوان والغلاف، سيميائية المكان، سيميائية الزمان، وأخيرا سيميائية الشخصية، بالإضافة إلى تطرقنا إلى دراسة اللغة الشعرية داخل الرواية)، وأعقبنا كل فصل بالدراسة التطبيقية مباشرة، وقد تم تثمين هذه الدراسة بمجموعة من الكتب القيمة التي أنارت دربنا وسهلت علينا الطريق للوصول إلى المبتغى، منها مراجع لطالما كانت دعامة أساسية للموضوع أبرزها: حميد لحميداني: بنية النص السردي، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، وغيرها كثيرة التي لا تقل أهمية عنها، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج البنيوي والسيميائي لأنهما الأنسب لهذه الدراسة، وقد اعترضتنا مجموعة من العوائق والمشاكل في مسارنا هذا منها: فقر المكتبة لأهم الكتب المتعلقة بالمبنى والمعنى الروائي، إضافة إلى تحديد فترة الإعارة وضيق الوقت لاستيعاب المادة المعرفية، وهو ما نتأسف له ونتمنى ألا يؤثر على تماسك العمل، وبالرغم من هذه العراقيل وغيرها إلا أن دراستنا

كانت ممتعة ومشوقة وشعورنا بحب التحدي ولذة الوصول إلى ما نريد بعد مسيرة حافلة بالمشقة والتعب، ففيها حياة نابعة وتجدد مستمر والنفس بطبيعتها تميل إلى كل شيء جديد.

أمّا خاتمة الموضوع فكانت تلخيصا لأهم النتائج المستخلصة من دراستنا للرواية ،ولا ننسى أن نتقدم بالشكر إلى كل من ساهم معنا وساعدنا على إنجاز هذا البحث المتواضع من بعيد أو قريب، خاصة عمال مكتبة الجامعة والمكتبة المركزية الذين لم يبخلوا علينا وصبروا معنا دائما.

وفي الأخير نسأل الله العلي القدير أن نكون قد ألممنا بأهم الجوانب في هذه الدراسة الشيقة والممتعة، ومن خلال تسليط الضوء على أهم الجوانب الأساسية فيها، والحمد لله الذي هدانا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله، وصلى الله على سيدنا محمد وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

مدخل

مدخل:

أخذت التجربة الإبداعية الجزائرية في العقود الأخيرة حيزا هاما في خارطة الثقافة العربية وقد برزت الرواية في مقدمة الأشكال الأدبية التي حققت إنجازات وتحولات لافتة بلغت درجة من النضج والتميز لدى المبدعين، بنائها الفني المتكامل الذي يتفق وروح الحياة نفسها، معلنة البداية الحقيقية للتجربة الروائية، ذات التعبير العربي مع مطلع السبعينات، وهذا على الرغم من أن عمرها الأدبي يعد قصيرا بالقياس إلى الرواية العربية في نشأتها وتطورها.

بمراجعة هذا الإنتاج الأدبي، نلاحظ في يسر أن الكتابة الروائية قد كشفت عن وعي تاريخي وحداثي يستجلي الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنه عبر البحث في القضايا الشائكة التي هزت حقيقة الواقع الجزائري والغوص في مختلف الصراعات التي خلقتها تراكمات الماضي.

ومن المعروف أن حرب التحرير قد ألقت بظلالها على سائر الكتابات الأدبية حتى إننا لا نكاد نطالع رواية إلا ونلاحظ هذا الموضوع الطاغي بطريقة أو بأخرى باعتبارها "تشكل النبع الأصيل الذي اشرأبت نحوه الأعناق واندهشت من ضيائه العقول والنفوس، الشيء الذي أوكل إليها صفة المرجعية في بنية الحديث الروائي والفضاءات المتداخلة ..." [1]

"وغداة الإستقلال استمرت صورة الثورة كمشهد يطبع الكتابة الأدبية إما من باب الحنين أو بغرض نقد الواقع والتعبير عن خيبة الأمل أو مسايرة الخطاب الرسمي، غير أن الحركة الأدبية في سبعينات القرن العشرين ورغم ازدهارها بقيت أسيرة الخطاب السياسي والإيديولوجي الذي ملأ الواجهة وملأ عقول الشباب المتحمسين على تجربة الكتابة ورؤية جزائر جديدة والذي ميزه الصراع بين "اليمين" و"اليسار" بحكم انحياز الخطاب السياسي

[1] بوبجرة (محمد البشير): بنية الزمن في الخطاب الروائي –الجزء الأول- طبعة 2008، ص123

الرسمي إلى الإختيار الإشتراكي، فجاءت كتاباتهم مزيجا بين الدين والتاريخ والسياسة.

ومع مطلع الثمانينات والتي شكلت النواة الأساسية في الإنتاج الإبداعي للروائي "محمد مفلاح"، بدأت موجة الخطاب الإشتراكي تنحصر وبدأت الكتابة الروائية تتلّخص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعية النثرية، وتداركت عيوب التقريرية والتسجيل" [1].

من هنا ستظهر مجموعة من الأعمال تتجاوز حدود التراث الوطني لتعانق التراث العربي الإسلامي في مجموعه، وتوظف أسماء ودلالات رمزية ساهمت في تكثيف الخطاب الروائي لاختراق الممنوع وإقحام الكتابة في دواليب السلطة، كما حاولت استثمار التراث بأبعاده التاريخية والدينية وكذا الأسطورة والخيار العلمي لينهض بأبعاد النص الفكرية والجمالية.

وفي تسعينات القرن الماضي والتي سمية بالعشرية السوداء "تركت مظاهر العنف بصماتها في سائر الإنتاجات مع ميل واضح إلى ضرورة الإستفادة من إرث الفترة السابقة لتقديم أعمال تحضى بقدر من الجمالية ولو أن أعمالا كثيرة خانها الحظ فسقطت في التقريرية والتسجيل ما أدى البعض إلى تسميتها ب "الأدب الإستعجالي"[2].

غير أن المتن الروائي الجزائري في عمومه لم يتحول كثيرا عن مساره الأصيل وهو يشتغل على نصوص إبداعية باحثة عن الأصالة لغرض تثبيت الهوية والإنطلاق من جديد نحو العالمية

هذا ما نستشفه من تعبير واسيني الأعرج. عندما يقول: "في زمن وجيز إذا ما قيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقوماتها إلى الفتك والتدمير والتشويه، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا وثمينا ولغويا

---

[1] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، 2014/2013، ص1،ص2.

[2] مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة، ط1، 2011،ص12،11

مهولا، وتجاوزت الرواية كل النقائص التي لحقت بها وهزّت كيانها، بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهم تجاربها. هل مرد ذلك فقط إلى المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم هناك إرثا خفيا يأتي من بعيد بدأ يتحول مع الزمن إلى مادة مخيالية تسبح في لاوعي الكاتب كيانا روائيا متميزا"[1]

إن الروائي اليوم بدافع أنه يتعامل مع عصره، لا يمكنه أن يقف في موقع الحامل لآلة التصوير الفوتوغرافية في رصد واقعه "فالأديب يعبر عن طريقة ما في الإحساس باللون والنظر إليه، ومن خلال فترات الممارسة الجماعية الكبيرة عندما تتوافر وحدة عضوية حية بين المنظمات والطبقات الإجتماعية التي تمثلها، كما أن الرواية قادرة على التعبير بصدق على حقيقة الواقع والإنسان مع محاولة تقديم رؤية للحياة ذلك أن الرواية منذ أن وجدت وهي تتطور بحركية موازية لحركية المجتمع المتغير بشكل دائم"[2]

فالساحة الأدبية عندنا اليوم تتميز بنوع من الخصوصية والتميز ما يجعلنا في أمس الحاجة إلى ممارسات نقدية، تستكشف مناطق نصية غير مأهولة أو غير متداولة، فذلك يأتي بتطوير أدواتنا وأسئلتنا النقدية والعلمية بما ينسجم وطبيعة الموضوعات التي تنشغل بها، من أجل إنتاج معرفة علمية حقيقية.

وفعلا فإن هذه الإمكانية يمكن تحقيقها لأن "الفترة التي أنجبت جيلا من الأدباء يكتبون باللغة العربية، لكفيلة بأن تنجب جيلا من النقاد أيضا، بغض النظر عن قيمة ما يقدمون، لأن الولادة في ميدان النقد عسيرة وبطيئة، ولأن نضج العمل النقدي يتطلّب معرفة علمية وفلسفية عميقة كما يتطلب ممارسة منتظمة طويلة"[3] وليس بأي معنى من المعاني جدولا للنتائج أو جسدا من الأحكام كما يصرح بها رولان بارت، وإنما جوهره رهن التأرجح بين وضعين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية وقيمية ووضع علمي يسعى نحو حيازة صرامة العلوم وإجرائياتها.

---

[1] واسيني الأعرج: مجموع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الروائية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر، 2007، ص6

[2] واسيني الأعرج، الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، المصدر نفسه نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م، ص52

[3] مخلوف عامر: المصدر نفسه والتحولات في الجزائر، منشورات مديرية الثقافة ولاية معسكر، دار الأدب، وهران، د.ت، ص11

يضيف الناقد "مخلوف عامر" أن الكتابة الروائية في الجزائر لم تحض بدراسات كافية فبقيت ميدانا بكرا يحتاج إلى مزيد من الكشف "إذ باستثناء جهود محمد مصايف وعبد الله الركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية، وبصرف النظر عن الدراسات الأكاديمية التي لم ترى النور بعد، فإن وجوها قليلة جدا يمكن أن يعول عليها مستقبلا، من أمثال الأساتذة: عبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك وعبد القادر هني ونور الدين السد.." [1]

حيث أن الوعي النقدي بدأ يبحث عن مظاهر التبدل في الحالة السردية، بعد أن تعود طريقة معينة في تلقي النص السردي الروائي لدى القارئ الذي كان يوافق السرد وهو سرد الحكاية من البداية إلى النهاية لينتقل إلى طريقة أخرى تتداخل فيها أصوات عديدة ومتداخلة داخل مجال النص، تنجز الكلام الروائي وتحقق للنص حالته السردية بناء على موقعها، ورؤيتها الخاصة، كما انفلت الزمن من سلطة الحكي الأفقي ليصبح الوضع الروائي وضعا سرديا متعددا من حيث الإنجاز السردي.

"ولعل سبب شغف الروائيين بخلق طرق سردية جديدة، يعود إلى أزمة الروائي الذي وجد نفسه بمحاذاة واقعه المأزوم وليس أحسن من طريقة لمواجهته سوى خلق لغة جديدة تبتعد كل البعد عن السردية مع الخروج في بعض الأحيان إلى التضمين الأسطوري والعجائبي كإسقاط سردي على تشتت الشخصية العربية في بحثها المستمر عن الهوية الضائعة وسط اهتزازات مختلفة وإجابة عن أسئلة لا تتحقق إلا عالم الروائي"[2]

على ضوء هذه التحديدات أصبح النص يتسم بالحركة في زمنين متباعدين، يحكي ضمن الماضي لكنه يدخل الواقعي أو الراهن ويحقق عبر منطق السرد حوار بينهما عبر تكسير الزمن واصطناع الحوار الداخلي والإسترجاع وإلغاء الزمان والمكان أحيانا وتجنب التصوير الفوتوغرافي والدخول في نفسيات الأبطال والعناية بالمصير

[1] مخاوف عامر :المصدر نفسه والتحولات في الجزائر،ص12

[2] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي، في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير)، ص06

الإنساني المشترك والنظر إلى ما يكفي خلف الواقع من أسرار الروح والجسد.

عن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الإختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب لأن محتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيتها، لدى السرديين بالأدبية ويجعلها مختلفة عن نظيرتها عند السميوطقيين الذين حاولوا حصر الموضوع في المحتوى، يقول جيرارجنيت موضّحا: "إن الخاصية الأساسية للسرد (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، وهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية"[1]

إن الزخم الذي يعرفه الإنتاج الروائي الجزائري من خلال استراتيجية الإبداع وخصوصية الكتابة يجعلنا لا نغض الطرف عن المثقف الروائي الجزائري الذي استهوته الكتابة الحداثية للموروث الإنساني، فقد خاض في هذا النوع من الإبداع وتفوق وتمكن من ناصية الكتابة الروائية الجديدة، وهذا ما يجعلنا نتخلى عن عقدة النقص تجاه بعض الأعمال الروائية الجزائرية التي لم يطلها البحث والتنقيب خاصة إذا علمنا أن صانعيها من أكثر المبدعين اندماجا وتعلقا بالماضي المجيد.

"والمتتبع للدراسات النقدية المعاصرة التي اشتغلت على النص الإبداعي الروائي يلاحظ انتقال هذه الدراسات من الإشتغال والممارسة ضمن المناهج السياقية والمقاربات التي أولت العوامل الخارجية الإهتمام الأكبر من دون أن تعطي الجانب الجمالي حقه في التحليل والدراسة، إلى المناهج النسقية التي اهتمت بالبناء الفني في النص السردي والرواية، فجاءت أطروحاتها وآلياتها الإجرائية فتحا جديدا في اتجاه الدراسة أسعف القارئ العربي على تمثيل النصوص من زاوية جمالية أخرى"[2].

---

[1] سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012، ص172

[2] بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة"، لمحمد مفلاح (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير)، ص8

فالرواية هي عالم غير محدود من المتخيل "هذا العالم الجميل المكتمل فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأزمانها وأحيازها وأحداثها وما يدور كل ذلك من خصيب الخيال"[1] وهي بهذا من أهم الأنواع الأدبية صدارة في الدراسة وانتشارا في العصر الحديث فضلا عن أنها من أهم الأنماط القصصية، إذ تشمل نوعا من الإبداع الأدبي الذي يفرض نفسه على القارئ والناقد على السواء في إطار تقييم أو عرض الخطاب الأدبي المنجز باعتباره هيكلا وبناءا فنيا متناميا من العنوان إلى آخر مقطع سردي.

كما استقطب السرد اهتمام الباحثين في الدراسات النقدية المعاصرة، نظرا لهيمنته على الساحة الإبداعية، واحتلاله حيزا هاما على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة الشعر، إذ أضحى السرد عموما والرواية على وجه الخصوص، الفن الكتابي الأول الذي تميل إليه أقلام المبدعين والنقاد على حد سواء.

وتمكنت الرواية بما تشكله من تقنيات تخيلية خاصة من تبوء مكانة الريادة بين الأنواع الأدبية، حتى أضحت بلا منازع ملحمة العصر الحديث على حد تعبير جورج لوكاتش.

إذ أنها استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه وتوجهاته وبذلك أصبحت تتبوأ منزلة عليا ومكانة راقية قدمتها على سائر فنون السرد الأخرى، إذ فتحت المجال للتجارب الأدبية، فكانت الكتابة فيها أغزر.

والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية شهدت تطورات وأستفادت منها، إذ ظهر روائيون غرفوا من ينبوع البراعة السردية المصورة لحال الناس، باستعمالهم لأساليب متميزة تطفح بالإبداع وتتضح بالإمتاع وانفراد كل روائي بأسلوبه وخطابه.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ط1998، ص07

كما ظهرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع هذا القرن ووصلت إلى أوجها في بداية الثلاثينات، وذلك لوصف المسار الذي اتخذته أبحاث جملة من النقاد والدارسين ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية على الجانب الشكلي والتركيب البنائي الداخلي (الدلالي)، وذلك ليحملوا النقد الأدبي بعيدا عن مبادئ العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه خاصة علم الإجتماع وعلم النفس.

وكان هدفهم من وراء هذه الأبحاث هي البحث عن الخصائص التي تجعل من الأدب أدبيا بالفعل، حيث لخصوا هذه الخصائص في مصطلح أطلقوا عليه إسم الأدبية وقد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية لعزلها عن جميع السياقات الخارجية من مثل حياة الأدب والواقع الإجتماعي والإقتصادي. "وليس معنى هذا أن الشكلانيين كانوا يعتبرون البحث في هذه الجوانب الخارجة عن الأدب لا صلة له بالأدب، ولكنهم فقط اعتبروا البحث في هذا الميدان بعيدا عن اختصاصهم كنقاد للأدب، فعلاقة الأدب بصاحبه من اختصاص علماء النفس وعلاقة الأدب بالمجتمع من اختصاص علماء الإجتماع"[1]

ولقد استفاد البنائيون المعاصرون من أبحاث الشكلانيين واخذوا. مستعينين في ذلك بالمبادئ اللسانية السوسورية التي تميز بين اللغة والكلام بعيدا عن الدراسة التزامنية للنص الأدبي وتحليله في سكونيته بغض النظر عن علاقته بصاحبه أو الوسط الذي برز فيه.

حيث كانت نتائج هذه الأبحاث ذو أهمية كبيرة في مجال فهم بنية النص الأدبي وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي.

كما أن تيار النقد الروائي الإنجليزي الذي ظهر في الفترة نفسها التي كانت فيها الدراسات الشكلانية في

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص11

مقدمتها، وهو نقد كان له ميل إلى الدراسة الداخلية للأعمال الروائية، وقد كان له تأثير عن النقد الروائي العربي، "يمكن أن نطلق عليه اسم "النقد الروائي الفني" ومثّله أساسا الناقد المصري نبيل راغبه".[1] ومن النقاد الإنجليز الذين أسسوا لهذا الاتجاه الفني في النقد الروائي ندكر، بيرسي لبوك، و.ا.م فورستر.

"وسمي النقد الذي ازدهر في انجلترا خلال العشرينات من هذا القرن بالنقد الفني وذلك بسبب توجهه نحو دراسة الرواية من حيث بناءها، وتركيبها الداخليين، في الوقت نفسه الذي نراه يحتفظ بمعيار القيمة يستمد من التفاعل الحاصل بين دوق الناقد، وبناء العمل الروائي فالنقد الفني الإنجليزي لم يقطع كل صلة مع الدراسة الخارجية للرواية بل ظل في محاولته الأولى محافظا على مبدأ اعتبار العمل الروائي صورة مركزة عن الحياة، وهو المبدأ الذي يحيل بشكل من الأشكال إلى فكرة "أرسطو" التي تعتبر الأدب شكلا محايثا للطبيعة. فيبقى لهذا النقد الفني أهمية بسبب ما كان له من تأثير في النقد الروائي العربي"[2].

ولأنّ الرواية من أكثر الأشكال الأدبية تداولا وانتشارا، وذلك لأنها تضع للقارئ عالما مسبوكا بطابع سردي مشوق ينتقل فيه الراوي من العالم الواقعي إلى عوالم خيالية موازية له وهي –في كنهها– نقد له، بطريقة فنية وأدبية تنقل الحقائق والخيالات في شكل يرتقي بالأدبية النصية إلى الشرعية النصية، فالنص الروائي الحديث يجمع في طياته بين الأدبية واللغوية من جهة والأسلوبية الشعرية من جهة أخرى، والمتمعن في العمق الدلالي الجمالي الفني السردي في الروايات يتراءى له هذا السبك الأدبي المحكم لم يكن عفويا بل له ارتباطات فنية وحضارية تتناقض والإبداع العربي القديم، وذلك من حيث التصوير وكذلك الإبداع، حيث عمل النقاد على ترقيتها وتطويرها وتحديد عناصرها الفنية وذلك لاستكمال صرح الرواية وتنوع محاور كتاباتها، فقد تشعبت مواضيعها المعالجة، وتبنت

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص13

[2] م.ن.ص.ن

تقنيات جديدة في الكتابة، كما تكاثفت الأبحاث وتعددت الدراسات المهتمة بها كونها الجنس الأكثر ثراء وحتى من الناحية الدلالية والفنية.

ومن يتابع التجربة الروائية الجزائرية بالدرس والتحليل، سيدرك أنه أمام تجربة روائية جديدة استطاعت طرح أسئلتها الكثيرة واشكالياتها لإفراز خصوصيتها ففي ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاء أوسع للإبداع الخلاق والمتميز إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية الجزائرية ونشأتها المتأخرة زمانيا مقارنة مع نظيراتها بالمشرق العربي، فقد تمكنت أن تنجب مجموعة من الروائيين ممن جددوا وأضافوا أشياء كثيرة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بشكل خاص، وقد أفصح واسيني الأعرج معبرا عن منظوره للتجديد بقوله "إن الرغبة في التجديد هي التي حفزتني دوما على تجاوز الواقعية التقليدية في كتاباتي الروائية، فالحياة إذا لم تجدد تموت والإنسان إذا لم يجدد يموت هو الآخر، وعليه فإن الرواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلا بهذه النزعة التجديدية التي تدخل ضمن الإطار"[1].

"في بداية القرن الواحد والعشرين، برزت في الساحة نصوصا أدبية تنشغل بالأحداث وبوقائع المرجعيات التاريخية وتتكيف معها وباعتمادها على أشكال تجنيسية، وأساليب وانساق سردية وفنون كتابة ترتبط ارتباطا وثيقا بالسياق الإجتماعي والتاريخي الذي يتحكم فيها ويقوم على بلورتها وإعطائها معنى مجدد، يثير البحث في قضايا الكتابة الروائية الإمكانيات التي تهتم من تلفظها إشكالية الكتابة المتأصلة دائما في عمق المجتمع الجزائري وفي تاريخه وتجد هذه النصوص التخيلية صلابتها في اعتماد تقنيات روائية تستلهم مضامينها وأشكالها من السياق المحلي من التراث الأدبي العالمي وفي هذا المنحى توظف الصياغة لأدبية الأحداث والوقائع قوالب شكلية كما تستعين بنظريات اللغة التي تستمد مهارتها من التناص الذي يجعل الرواية مفتوحة على حقول أدبية أخرى فيطبع هذا

[1] جمعة بوشوشة: المصدر نفسه العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر، ط1، 1988، ص87

الحوار القائم بين النصوص"[1]

خضعت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لسياق التداخل الجيلي والذي يعنى به هو استمرار فعل الكتابة بالنسبة لروائي الجيل السبعيني وتداخلها مع الكتابة الروائية للجيل التسعيني (الأدباء الشباب)، حيث فرق بين الجيلين في النظرة للكتابة الروائية وفي طبيعة الموضوعات المطروحة روائيا.

وبعد أن خاضت غمار التجريب والتجديد تجاوزت المعتاد وراهنت على الإبداع بناء شكل ومضمون المنجز الروائي.

والرواية مختلفة عن سابقاتها بتصور عبد الوهاب بن منصور أنه ليشكل الجيل الجديد وعي بالكتابة الروائية، كان لزاما على روائي الجيل الجديد إحداث قطيعة تامة أو شبه تامة مع الهيكل الروائي الموروث، أن الكتابة لم تعد تعتمد على مضمون الخطاب السردي وتوجيهاته المذهبية، فقد انتهت سيادة الإيديولوجيا

لا يحق إحداث قطيعة مع الموروث الروائي أو الإنفصال التام عنه إلى درجة الانسلاخ، لابد من ترسيخ فكرة الإحساس بالقداسة للمنجز القديم ولا بد من إيداعه في صندوق الأشياء الثمينة وإن كانت الأسماء السالفة من التاريخ الروائي تقف موقف المتصدي للممارسة الجديدة.

كما أن "بشير مفتي"بحكم تجربته صرح بأن القوالب الجاهزة ما عادت تستوعب الخطاب الروائي الجديد على حد تعبيره: "خلاصة الرواية في تجربتي تعني رفض الإنصياع لقوانين الجنس المضبوطة والمحددة سلفا، لأن الأدب لا ينفك يتحول وهو يخلق في كل مرة قواعد جديدة لنفسه ولغيره حسب الظروف المحيطة به والسياقات

[1] بوراس منصور: البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية، الطموح –البحث عن الوجه الأخر، زمن القلب، –مقاربة بنيوية– (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، جامعة سطيف، 2010/2009، ص12

الثقافية التي تنتجه"[1]

فالإبداع الجزائري المعاصر على وجه الخصوص يشهد تغيرا جذريا في مكوناته ومستويات تعبيره، موازاة مع حركية المجتمع في بنيته الفكرية والثقافية والإجتماعية وفي رؤيته للعالم .

لما ننظر إلى الرواية اليوم نجد فيها اختلافا على مستوى اللغة، إذ أن الكتابات الحديثة برمتها تعتمد على مستويات مختلفة تاريخية وعلمية، كما تستعين باللغة الشعرية، كما كسر الجيل الجديد النمطية الكلاسيكية في عملية البناء أي الإنطلاق من مقدمة والإنتهاء بخاتمة وأصبح الجديد لا يعرف بهذه القاعدة بل ببناء الشخصية إلى حد استعمال اللغة كشخصية رئيسية في الرواية.

وفي هذا الموضوع لابد أن نعرض آراء بعض الدارسين الروائيين حول خصوصية الرواية الجديدة فأدلى إبراهيم سعدي في احد حواراته "في الحقيقة أن الرواية يكتبها الجيل القديم، وذلك راجع أساسا إلى اشتراك الكتاب الجزائريين في الهموم إلا أنني أرى فرقا جوهريا بمعيار السن وأظن أن الفرق في الكتابتين ينحصر في اختلاف المرحلتين وأخيرا أكد أن الرواية الحالية لم تتسع بعد حتى تتوقف على الرواية السابقة وأظن أن الرواية مازالت في مرحلة التكوين وبالتالي فمن الإجحاف الحكم عليها"[2].

أما الطاهر وطار فقد اكتفى بالقول: " ليس لدي إطلاع على الرواية الجديدة[3].

وحين نمعن النظر في الحركة الروائية الجزائرية فإنها متميزة للغاية خاصة في الآونة الأخيرة، إذ احتوت الساحة الفنية على أسماء تكتب بكل جرأة واجتهاد وتوتر وباستطاعة هؤلاء أن يقفزوا بها إلى مصاف الروايات الكبرى

---

[1] مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، العدد 24، ص 93

[2] حوار صحفي مع إبراهيم سعدي وحاورته خيرة بوعمرة من جريدة الحوار يوم 2008/07/09.

[3] الطاهر وطار، الحوار نفسه.

ونذكر على سبيل المثال "سمير قسيمي، بشير مفتي، الخير شوار ... هذه الأسماء وغيرها تعبر في أعمالها عن رأيهم اتجاه القضايا السياسية والإجتماعية والحضارية بكل جرأة واندماجية في الواقع الإجتماعي والسياسي وحتى الشعراء والأدباء يلجأون إلى الإبداع الروائي وهذا دليل على إيجابياتها وقابليتها لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى، ومهما يكن من أمر حداثة تكوينها إلا أنها تختص بمجموعة من المميزات التي تجعلها تختلف عما تعودته الرواية التقليدية.

وتحدث أمين الزاوي بإسهاب عن مميزات المتن الروائي المعاصر وعرفه بأنه " تلك العلاقة الأساسية مع اللغة والكاتب الناجح حسبه هو الذي يستطيع استعمال مادة اللغة بتجديد مستمر ويعرف تراثه وله اطلاع على الواقع الذي يعيش فيه"[1].

وإذا كانت مسألة اللغة تثير جدلا في أوساط المبدعين الروائيين أمثال "سمير قسيمي" إلا أنها خصوصية ذات أهمية عالية في العالم الروائي الجديد واعتناء كبير بها، أما "بشير مفتي" أشار في رأيه إلى خصوصية أخرى: " الرواية الجديدة لا يعد لها عقد البداية فهي حاضرة بقوة ولا تحتاج إلى غطاء خارجي لتقول إنها موجودة، فالراوية الجديدة تهتم بالنص والمضمون الإبداعي اللغوي بشكل كبير، وتنظر للواقع بنظرة نقدية ذات بعد مع الإهتمام بتقنية السرد واللغة"[2].

فهناك من الروائيين من يهتم بالمضمون على حساب الشكل مع تقاطع المواضيع المتعددة مع الواقع والتاريخ وتطرح قضايا وتساؤلات كثيرة ليس الهدف الإجابة عنها، وإنما التعبير عن وجهات النظر.

بينما الأستاذ "عبد القادر رابحي" صرح في حواره: " من المؤكد أن الرواية الجديدة تختلف كثيرا في تيماتها

---

[1] أمين الزاوي:حوار صحفي نشر في جريدة المقام، تحت عنوان تعاطي الأدب الجزائري مع عقليات الشارع وتحولاته، بتاريخ 2013/05/22 م.

[2] حميدة عياشي، الجزائر نيوز، حوار أجري مع بشير مفتي، يوم 2012/01/29.

وفي أطروحتها عما تعودته المدونة الروائية الجزائرية للجيلين السابقين وإن كانت بعض الثيمات الخاصة بما كتبه بوجدرة مثلا حاضرة عند الجيل الثاني كما هو الحال عند أمين الزاوي، وحاضرة عند الجيل الجديد كما هو الحال عند سمير قسيمي أو غيره من الروائيين"[1].

قد يكون هناك تقاطع بين المتناميات في اختيارها في بعض الأحيان لدى بعض الروائيين المختلفين جيليا إلا أن العوالم التي يكتسحها الجيل الجديد لم تكن حاضرة من ذي قبل بكل جرأة ومن دون أي خوف يعبر هؤلاء عن واقعهم بتغليب التيمات المختارة كالجنس والسياسة.

وعلى العموم أصبحت الرواية الجزائرية الجديدة تسير بوتيرة تطور فني مميزة بالرغم من العقبات التي أمامها خصوصا فيما يتعلق بالنشر والتوزيع وسوف تقطع أشواطا كبيرة نحو التميز والوصول إلى قيمة الإبداع.

يحتل الإبداع الروائي في الآونة الأخيرة مكانة بارزة في الإنتاج الأدبي على المستويين القومي والعالمي ومرجع ذلك هو قدرة الرواية على احتواء العوالم الإنسانية في شتى صورها ومتغيراتها من الناحية الفنية، فالرواية قادرة على استيعاب القوالب والأساليب الفنية المغايرة بل والمستمدة من الفنون الأخرى: " أن الرواية هي فن القوالب والمدينة تمر بتطورات هائلة، وعلى الرواية أن ترصد تلك التطورات، تتابعها وتسجلها وتحللها في ثوب فني "[2]

إذن فنحن أمام فن أدبي متطور بتطور العوالم البشرية المحيطة به، متجدد في التصوير والتجسيد الفني للذات الإنسانية في محيطها الداخلي والخارجي.

ولا تزال الرواية تثير فضول القراء والكتاب، وتتربع على مساحة واسعة من اهتمام الكتاب لدرجة أنها تحولت في السنوات الأخير إلى الجنس الأدبي الأكثر حضورا من حيث التداول الإعلامي والنقدي، وصارت

[1] حوار صحفي نشر في جريدة المقام مع الأستاذ عبد القادر رابحي بتاريخ 2013/05/22.

[2] محمد جبريل: مصر المكان، دراسة في القصة والمصدر نفسه، المجلس الأعلى للثقافة، 2000م

تشكل سلطة رمزية دفعت ببعض الشعراء إلى تجريب إمكاناتهم الإبداعية واختبار قدراتهم الفنية لقول ما لم يقل شعرا ضمن متاهة إبداعية مختلفة.

الكتابة الروائية لها عوالمها ومساحاتها ممتدة، فتفرض التنبيه والإيجاز، فالإبداع الراقي هو الذي يجعل المبدع يطل على المتلقي بلوحات مستوحاة من الواقع يتوزع بين الوجود والأمكنة والأزمنة التي تصور حياة الإنسان فتبدو أحيانا بمثابة زفرات صعبة تحرض الفنان على الغوص في أعماقها ليستشفي حقيقتها "(تعد الكتابة الإبداعية من أرقى أنواع الكتابة لأنها تحقق المتعة النفسية للفرد، كما أنها تعينه على صقل مواهبه الأدبية وتنميتها"[1].

فيعد الإبداع بمثابة العلاج النفسي لذا نجد أنه يمارسه فئة محددة راغبة من البشر لهم القدرة على المواجهة: " أن الكتابة الإبداعية لم تكن سوى حالة نفسية تعبيرية في النفس واضطرارية يخرجها المبدع بين كامل الدلالة الشخصية المستوحاة من حياة الإنسان وبيئة الطبيعة التي تصنع كل أحاسيسه على الإطلاع الأدبي والإلمام بكافة جوانب الحياة المطلقة والقراءة المستمرة والفهم المغاير لطاقة الظواهر"[2].

إن المنجز الروائي الإبداعي الجزائري أتى نتيجة تراكم التجارب على الصعيد الحياتي ومقدرة أصحابه على سبر غور الحياة وصقل قدراتهم على صعيد السرد والحوار ثم التخطيط لهيكل الرواية وشخصياتها، وموهبة هؤلاء وإن كانت كلمة يصعب عليها وضعها تحت مجهر التحليل العلمي هي الشرارة التي لابد أن يكون الإبداع خلاقا بحق، إلى جانبها لابد من عدة تتوافر في صندوق عمل الكاتب وأهم أداة يستحيل العمل من دونها، ولكن اللغة ؟أكثر من ناقل للموضوع، إنها ليست عربة لجر المعنى، لأن اللغة ضرورية لخلق عالم خاص، باعتبار أن الكتابة الروائية في الأصل مزيج عبقري من الفكر واللغة والخيال والتشكيل الفني مصاغا لروح الكاتب، ولكل كاتب روح

[1] ماهر شعبان عبد الباري: الكتابة الوظيفية الإبداعية، دار المسشيرة للنشر والتوزيع، ط2، ص 360.

[2] نقلا عن داود وائل: الحوار المتمدن، المحور الأدب والفن، العدد 1819 بتاريخ 2007/02/07 م.

ونفس.

حيث استطاعت الرواية من خلال أهميتها في تدعيم الخطاب النقدي واستحواذها على قيمة وسط العمل السردي ومنافستها للفنون الأخرى كالشعر والقصة والمسرحية ... وغيرها من الفنون الأخرى، أن تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء " وعلى الرغم من قربها واهتمام المفكرين والأدباء بها، لم تحظ بتعريف محدد لها، بل تعددت التعريفات وتباينت نتيجة لاختلاف الدارسين والنقاد في الزاوية التي ينظرون إليها"[1] وبتعدد الدارسين للفن الروائي أدى إلى تعدد واتساع التعريفات حول هذا المصطلح.

وبالتالي فالرواية تتخذ من كل عصر مضمونا وخصائص فنية جديدة " قد شهدت الرواية في ذاتها ومساراتها اختلافات هامة ومشارب متنوعة بتنوع الأزمنة والأمكنة، كما مارسها أعلام كثيرون فاكتسبت من هذا كله أهمية جعلتها جديرة بالإهتمام والتأمل، لكنها صارت أيضا متسعة كما وكيفا اتساعا جعل دراستها مستحيلة"[2]، ولهذا تعد الرواية من الفنون التي تكتسي أهمية بين الأجناس الأدبية الأخرى، لكونها تتسع لعديد من العناصر والمكونات التي تساهم في اتساقها لأنها تضم الأمكنة والأزمنة والشخصيات التي لا يكتمل عنصر من هذه العناصر إلا بوجود الآخر.

فالرواية عالم شديد التعقيد متناهي التركيب، إنها " فن أدبي مستقل، له خصوصية وذاتية، إذ هو فن يتسع لدراسة العلاقات المتشابكة والمتشابهة داخل المجتمع فيفرز لنا النماذج البشرية في شكل نقبله إذا تمثلت فيه ملامح الخير والبطولة والدعوة إلى الإصلاح وشكل نحاول أن نتجنبه إذ بدا وكأنه رمز للتخلف والفساد والدعوة إلى الرذيلة، على ذلك فالفن الروائي يجنح غالبا إلى التهذيب والإصلاح، ويقدم العلاج الأمثل، ويساعد في حل

[1] نقلا عن داود وائل: الحوار المتمدن، المحور الأدب والفن،ص23

[2] نادر أحمد عبد الخالق: المصدر نفسه الجديدة بحوث ودراسات وتطبيقات، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص 22.

المشاكل الإنسانية والإجتماعية"[1]؛ ومن ثمة فالرواية تتسع لدراسة وتقييم العلاقات داخل المجتمع، فهي الداعية إلى إصلاح الفساد بين أفراد المجتمع من خلال تناولها للمشاكل التي تعرقل الحياة الإجتماعية للإنسان.

والرواية " فن أدبي له شكل مغاير للأشكال الأدبية الأخرى كذلك نجد الصلة وثيقة بينه وبين المجتمع، هذه الصلة تبدو واضحة في النماذج والأشخاص التي تحرك الأحداث وتقودها إلى الأمام، ويكون بذلك مرآة المجتمع، يهتم لصراع الفرد والجماعات ويكشف الأنماط الوجدانية المختلفة الكامنة داخل الشخصية" إذ تعتبر محور العلاقة بين الذات والعالم، وترتبط بالمجتمع وتقيم معارفها على أساسها.

مهما تضاربت الآراء حول أساس الكتابة الإبداعية، بين من يرجح كفة الموهبة أولا ثم العمل ثانيا، وبين من يعتبرها لا تشكل إلا نسبة قليلة، لأن الإبداع موكل إلى الصنعة أو الحرفة، وحتى الروائيين أنفسهم تختلف آراءهم فمثلا الروائي الجزائري " سمير قسيمي" في إحدى حواراته يقول: " لو خيرت بين الموهبة والاحتراف لاخترت الأولى"[2]، هي قناعة كتابة لسبر أغوار الحياة كل على طريقته، لذا ظهرت متابعات نقدية لافتة، خاصة في بداية الألفية الثالثة، والملامح الأولى لهذه الحركة الإبداعية الجديدة كانت قد بدأت منذ تسعينيات القرن الماضي.

إن الرواية كواحدة من الأجناس الأدبية الحية، تحظى بخصائص فريدة، ولابد من اختيار منهج نقدي يلائم هذه الخصائص، يعتقد ميخائيل باختين بأن نظرية الحوارية هي النظرية التي تلائمها"[3]، وحسب هذه النظرية لا يفصل باختين بين الشكل والمحتوى في اتجاهه النقدي المسمى (النقد السوسيو نصي) أو ما عرف بـ "سوسيولوجيا النص الروائي"، وعلى أساس مفاهيم جمالية لهذا الاتجاه النقدي، تتم العلاقة الحوارية بين الأصوات الإجتماعية في

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، المصدر نفسه الجديدة بحوث ودراسات وتطبيقات،ص22

[2] جريدة الجزائر الجديدة، حوار لخالد بن صالح مع سمير قسيمي، يوم 2012/11/18م.

[3] فيصل دراج :نظرية المصدر نفسه والمصدر نفسه العربية، ص 73.

النص الروائي على نمطين: إما بإعطاء جميع الأصوات حرية التعبير في الرواية الديالوجية (المتعددة الأصوات او البوليفونية)؛ وإما بأن يهيمن الصوت السارد على جميع الأصوات في الرواية المونولوجية (أحادية الصوت) وفي دراسة بعنوان: " الكتابة النسائية " تربط الناقدة النسوية (إيلين شولالتر اختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الدال باختلاف القائم في تجربة الحياة التي تعيشها ومن هذا المنطلق، ورغم أن هناك فكرة تعتبر الرواية النسوية كتابة مونولوجية أكثر من كونها بوليفونية، لتركيزها على ذات المرأة ولتعبيرها عن همومها، ومحاولة لاستعادة التوازن المفقود في علاقاتها مع الآخر والعالم على المستوى التخيلي الداخلي، لا يمكن إصدار الحكم على إبداع المرأة الروائي مطلقا إلا بعد دراسة العلاقات الحوارية في تنظيمه الداخلي، إذ توجد كتابات تبرز الإمكانيات الحوارية الخاصة.

وهي جنس من أجناس السرد، أو هي فن نثري يتناول مجموعة من الأحداث التي تنمو وتتطور وتقوم بها شخصيات في زمكان ومكان ما ولا يمكن الحديث عن قيم ايديولوجية في رواية ما، دون الوقوف أمام الشخصيات التي تتحرك داخل هذا العمل ... لأن هذه الشخصيات في حركتها وتلفظها داخل العمل الروائي تأتي للكشف عن خلفيات أسست سابقا، فتشكيل الشخصية تقيمها الايديولوجية في ذلك السياق لا يمكنها أن تتفرد بمعزل عن البناء، أو عن آلية السرد لأنها مرتبطة أساسا بالعمل الروائي.

فلابد من إقامة علاقة حوارية بين بناء الرواية الشكلي والدلالي حتى تتمكن من إضفاء الأدبية والفنية على العمل الإبداعي وهذا نلحظه في رواية " اكابيلا" للروائية الجزائرية الشابة خولة حواسنية التي أدخلت الجديد في روايتها بكل اتساق وانسجام، حيث نلحظ تعدد الأنواع الأدبية، لكن الروائية وظفتها بإحكام حتى أنه لا تكاد ترى ذلك من الوهلة الأولى.

الفصل الأول: البناء

الشكلي

الفصل الأول: البناء الشكلي:

1/بنية المكان:

أ/ المكان الروائي:

مفهومه:

يعدّ المكان وحدة أساسيّة من وحدات العمل الأدبي والفني إلى جانب الشخصية والزمن وقد اختلف الدارسون حول مفهوم هذا المصطلح، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء كان ذلك في نشأته وتطوره أو في شكله ومضمونه.

ففي الرواية التقليديّة يظهر المكان مجرد خلفية، تتحرك أمامها الشخصيات أو تقع فيه الحوادث، ولا تلقى من الروائي اهتماما أو عناية، فهو إذن مجرد مكان هندسي، أمّا في الرواية الرومانسيّة "يبدوا المكان كما لو كان خزّانا حقيقيّا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"[1]، فالمكان يعبّر عن نفسيّة الشخصيات، وينسجم مع رؤيتها للكون والحياة ويحمل بعض الأفكار.

إذا كانت كلمة مكان كما يقول "لالاند": "عندما تستعمل دون أي تحديد آخر، إنّما تنطبق على المجال الهندسي الإقليدي"[2] الذي يخضع للقياس الموضوعي، فإنّ المكان في الأدب لا يفهم من خلال وصفه المادي المجرد فحسب، لأنّ الأديب وبخاصة الروائي يتعامل معه بخياله الواسع، وأحاسيسه ورؤيته المكانية الخاصة.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص31

[2] اندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج(A-G)، تر.خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص363.

يمثّل المكان مكوّنا محوريا في أي عمل ابداعي فلا يمكن تصور أي عمل بغياب هذا العنصر فهو "مكوّنا محوريّا في بنية السّرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده من مكان محدّد وزمان معين"[1]

يتأسّس المكان الروائي على اللّغة فهي التي تصنعه كونه ألفاظ لا كونه موجودات وصور فهو "مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور"[2]

فالروائي لا يتعامل مع المكان ولا ينظر إليه كأشكال، وحجوم، وفراغات ومناظر وأشياء وألوان مختلفة وإنّما باعتباره رموز لغوية حاملة للكثير من الدّلالات الجمالية والوظائف الفنيّة.

يكاد يتفق الباحثون في مجال النقد الأدبي أنّ المكان الروائي هو مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص جعلته، يمثل "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض، وهو يسمّ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[3]

يتأسّس المكان الروائي في خيال القارئ وليس في العالم الموضوعي، فهو عند قراءته للرواية يتخيّل ذلك العالم من خلال تتبع كلمات الروائي، فيخلق عالما مغايرا تماما للعالم الّذي يعيش هو فيه فقراءة الرواية "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[4]

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1. 2010، ص99

[2] سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003، ص127.

[3] ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص05.

[4] سيزا قاسم: بناء المصدر نفسه (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئية المصرية العامة للكتاب (د.ط)، 1984، ص103

وهذا لا يعني أنّه هناك قطيعة بين عالم الرواية والعالم الخارجي، فهذا الأخير يعمل على تغذية الخطاب الروائي، و"يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة" [1].

تعمل اللغة الروائية على الاستفادة من المكان الواقعي في علاقته بالإنسان، وتستمر في شعرنتها للمكان باستعمال آليات خاصة، فتجعل من هذا الأخير شكلا من أشكال التمثيل للعالم الواقعي وعبر تزويده ببعض العلامات الطبوغرافية التي تزيد من الإيهام بواقعيته، كأن تسميه بالإسم، على غرار ذكر أسماء المدن، أو تصف خصائصه كذكر أسماء الشوارع، والأحياء والمعالم التاريخية ... وغيرها، على الرغم من أن تسمية المكان وحدها عاجزة عن إرساء دعائمه المكانية في النص الروائي، ومن هنا تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان المرجعي.

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ المكان يشمل حيزا واسعا في مجال الدراسة السردية فهو من الحوافز التي عمل الكتاب إلى إظهار قدراتهم الإبداعية، ولكل واحد طريقته في رسم مكان الرواية والتفنن فيه وذلك من أجل إظهار إمكانياتهم وإبداعاتهم ولا يمكن أن تتصور عمل إبداعي أي كان نوعه خال من عنصر المكان سواء أكان خياليا أم موضوعيا.

***أهميته:**

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها البنائية، أو الفضاء الذي تتحرك بداخله الأحداث والشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول 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 داخله

[1] سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، ص127

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"[1].

فالمكان يمثل في كل الحالات بؤرة مركزية للأحداث الحاصلة في العمل السردي، كما يتميز بالسطحية والسهولة، قياسا مع البنايات الأخرى (الزمن والشخصيات) لسيولة هذه البنايات وحيويتها وجمود وسطحية المكان باعتباره أرضية وفضاء لها، كما نجد في النص الروائي " أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويجسّدها إلا إذا وضعنا أمام ناظرية الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[2]

فهو يتجاوز في العمل الروائي كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، كونه العنصر الغالب فيها ولا يمكن الإستغناء عنه، باعتباره محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية.

يمثل هاجس مركزي في كتابة الروائيين الجزائريين الذين حاولوا أن يكتبوا واقع الفضاء الجزائري المعيش روائيا، في زمن التحولات المأساوية وفي زمن المحنة، وهي الكتابة التي تحمل وعيا متدرّجا في النضج بحسب كل كاتب بأزمة الفضاء الراهنة وبمصيره كذلك، ولهذا وجب النظر إلى الفضاء في الرواية الجزائرية على أنّه إشكالية سردية بالأساس يصعب عزلها عن بقية العناصر السردية الأخرى للتداخل الشديد بينهما، كما أنها تبحث عن كيفية نسج العلاقة بين فضاء المرجع (espace du référent) وفضاء التخيّل (espace de la fiction) ذلك ان رحلة البحث السردي تخضع لقوانين العالم الروائي والكتابة الروائية، وهي تسعى إلى صياغة جديدة مبدعة، وتحاول إلى جانب ذلك أن تقيم توازنا بين الفضاء المرجعي(espace référontiel)، والفضاء النصي (espace

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص33

[2] ميشال بوتور: بحوث في المصدر نفسه الجديدة، تر: فريد انطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان+باريس، ط2، 1982، ص53.

textuel)، بحيث لا ينقطع الأخير عن الأول ولا ينسخه في الوقت نفسه، ذلك أن الأول فضاء معطى (espace donné) أما الثاني فهو بنية تخيلية (stucture frictionnelle).

وعلى العموم فإن الإختلاف الشديد في تناول مكون الفضاء في الرواية، لا شك دليل على خصوبة هذا المبحث وقدرته على توجيه النقاد للسير في ذروب مختلفة، ولا تخلو في النهاية من فائدة تكمن في المساهمة بقسط وافر في تسليط الضوء على بنية العمل الروائي وكشف كل جزئياته وتبسيط كل علاقاته.

ومن كل هذا نلاحظ الدور الذي يلعبه المكان في العمل الروائي، فهو كما قلنا آنفا البؤرة المركزية التي تدور حولها أو عليها أحداث العمل الإبداعي، فإذا غاب هذا العنصر فقدت الرواية أحد عناصرها وتداعت بقية العناصر بالحمى وتوقفت عن العمل.

***أنواعه:**

ثمة تصنيفات كثيرة للفضاء وسنكتفي بإيراد التصنيف الأكثر شيوعا، وقد اقترحه "حميد لحميداني" الذي يبدوا أكثر وعيا بماهية الفضاء وأبعاده الواسعة، فيرى أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

-الفضاء الجغرافي.

-الفضاء النصي.

-الفضاء الدلالي.

-الفضاء كمنظور.

أ/ الفضاء الجغرافي:

ويقصد به الإطار المكاني الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك في أبعاده الشخصيات وينبني هذا الإطار بواسطة التمكن من الإيهام بالمكان الذي تحتاجه القصة المتخيلة "يعكس قدرة الروائي على تحويل المكان حقيقيا كان تخيليا، الذي تدور فيه أحداث القصة من وجود ذهني على لغة مقروءة يستطيع القارئ فك رموزها وإعادة تشكيل تفاصيل المكان الذي يوصي به الروائي بناءا على ما قدمه له العمل الحكائي من إمكانات فضائية ومن خلال الأماكن المختلفة، وبتوضيح العلاقات التي تربط بينها وبين الشخصيات"[1]، أي أن القاص يبدأ بالتخيل فيرسم صورة للمكان حسب تصوره الخاص ثم يترجمه بلغة الوصف، ليباشر القارئ بعد ذلك تحويله من مستوى اللغة إلى مستوى الصورة أو حتى إلى مستوى الواقع، وحتى يضمن السارد سير عملية الإنتقال والتحويل على وجه الحسن ودون صعوبات فإنه، يعمل على مد القارئ بمجموعة من الإشارات الجغرافية التي تحفز على استكشاف المكان وتحديد معالمه، فاستيعاب القارئ وتعرفه على هذه الإشارات يجعله قادرا على التنقل من موضعه على عوالم شتى "إلى روسيا تولوستوي، إلى باريس بلزاك، إلى قاهرة محفوظ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"[2]. فكل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة إدماج في المكان لان هذا الأخير هو "خديم الدراما فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجرى به شيء ما، فمجرد الإشارة (...) تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك انه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[3]

فالروائي وأثناء تشكيله لفضائه المكاني الذي ستجري فيه الأحداث يعمل على أن يكون بناؤه منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته وذلك قصد إبراز التأثير المتبادل بين كل من الشخصية والمكان الذي يعيش فيه بحيث

---

[1] سعيد يقطين: قال الراوي: البنات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، 1997، ص238

[2] سيزا أحمد قاسم: بناء المصدر نفسه، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985، ص74

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30

يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن "تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[1]. فالمكان "يتحول على شبكة مسرح واسعة، تعرض الشخصيات من خلالها أصواتها وهواجسها، ونوازعها، آمالها وآلامها، كما يحرص الروائي على إعطاء كل لحظة قوية وكل مشهد من مشاهد روايته إطارا زمكانيا"[2]، ذلك أن الروائي وعى بالعلاقات التي توجد بين الشخوص والتي تبدع في العالم الروائي الذي يحيط بها، فهو يشكل الديكور الذي يتحرك الأبطال في إطاره حتى يتيح لنا فرصة رؤيتهم وترقّبهم، فظهور الشخصيات ونمو الأحداث في العمل السردي هو الذي يساعد على تشكل البناء المكاني في النص، والمكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وعلى هذا الأساس فإنّ بناء الفضاء الروائي يبدوا مرتبطا بالحركة السردية من جهة وبالشخصيات المجسدة لها من جهة أخرى "إنّ أي مكان باعتباره خشبة فارغة يستدعي شخصية لتحتلّه، فالمكان والشخصية يستمدان معناهما من بعضهما"[3]، إنّ تشخيص المكان في الرواية أو في أي عمل سردي عموما، هو الذي يجعل من أحداثها شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ بمعنى أنه يوهم بواقعيتها وهذا أمر طبيعي مدام أي حدث لا يمكن أن نتصور وقوعه غلا ضمن إطار مكاني معين لذلك نجد أن الروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني فهو يقدم دائما حد أدنى من الإشارات الجغرافية التي "تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن"[4]

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30

[2] جيرار جنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ت: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2002، ص19

[3] جبور دلان: بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير في السرد القديم)، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005م، ص116

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53

إنّ الروائي يسعى من خلال عمله الإبداعي على الإيهام بواقعية عالمه التخيلي، لذلك فهو يستعين بعدد كبير من العناصر الواقعية في تشكيل فضاء عمله على اعتبار أنه الإطار العام الذي تنتظم فيه الأحداث ومن خلاله يتم تقديمها إلى القارئ.

ب/الفضاء النصي:

يمثل الفضاء النصّي المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية إذ "يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق"[1]، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطابع وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين.

والفضاء النصي فضاء مكاني أيضا لأنه يتشكل عبر مساحة معينة هي مساحة الكتاب غير أنه محدود لا تتحرك فيه الشخصيات وإنما هو فضاء تتحرك فيه عين القارئ ويتم من خلاله اتصال القارئ بالمبدع عبر كل مقاطع النص بداية من الغلاف والعنوان وصولا على الصفحة الأخيرة من الكتاب، كما أنه يقوم بتحديد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي وتوجيهه لفهمه فهما خاصا، فهو يشكل بكل أبعاده مساحة تتحرك فيها رؤية القارئ، ذلك أنه "فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2] .

ومع تطور أنماط الطباعة ووعي الكتابة ازداد اهتمام الكتّاب بهذا النوع من الأفضية ويعد "ميشال بوتور" من أهم من اهتم بالفضاء النصي في الرواية على درجة أنه يعرّف الكتاب تعريفا تقنيا بقوله: "إن الكتاب كما

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص55

[2] المرجع نفسه، ص56

نعهده اليوم هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر وعلو الصفحة"[1].

تعد دراسة الفضاء النصي جزءا لا يتجزء من الدراسة النقدية للنصوص السردية إنّه مهم في فهم الخطاب الروائي ككل، حتى لو كان كتّاب الروايات القديمة لم يهتموا بكيفية ظهورها إلى القارئ، ولم يسهموا في تصميم غلافها، غير أن الحال لم يظل كذلك في العصر الحديث حيث تطور فيه وعي الكاتب بضرورة تخطيب روايته بدءا من الغلاف –لأنه أول لقاء له بالقارئ– وصولا إلى آخر صفحة في الكتاب، لذلك نجد أن كمّا كبيرا من كتاب الروايات الحديثة والمعاصرة أبدى اهتماما بالأشكال الطباعية وهنا ازداد وعي الروائيين بالمستجدات التقنية المدهشة في عالم الطباعة، كما أنه أدرك أهميتها في وصول نصه بالطريقة المثلى والأسرع إلى القارئ، فقد أصبح قادرا على توظيفها في صناعة الرواية، من خلال اختياره للعنوان الأمثل والأقدر على اختزال رؤيته وتكثيفها دلاليا وتنظيم المطالع والفصول والخواتم وتغيير التشكيل وفقا للأهمية المنصبّة على عنصر دون آخر إضافة الإهتمام بتوزيع الكتابة البياض.

ج/الفضاء الدلالي:

ينشأ هذا الفضاء من الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالات المجازية بشكل عام، فالفضاء الدلالي هو "الفضاء الذي يتشكل من خلال قدرة اللغة على الخروج عن معناها الشكلي الظاهري للغوص في دلالات مختلفة من خلال تنوع التراكيب اللغوية التي تنتج فرصة كبيرة للمتلقي للتأويل والتفسير"[2]

---

[1] إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب" "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2001/2000م، ص179.

[2] حكيمة سبيعي: بنية الفضاء الروائي في روايتي: "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير) جامعة بسكرة، 2000، ص58.

إن الفضاء الدلالي يتشكل من خلال اللغة وهي ليست ثابتة ولا قوالب جاهزة تبني أشكالا تعبيرية مختلفة، وتحرر المفردات من معانيها الجامدة لتدفع بها إلى جزئيات متعددة تبعا لتعدد استعمالاتها الحقيقية أو المجازية، كما تختلف باختلاف القراء ومستوياتهم، إذا فهي لغة إبداعية تخلق لغة من على أن تبقى هذه الأخيرة ذات صلة بالصورة المجازية وما لها من أبعاد دلالية خاصة إن التعبير الأدبي له معان متعددةبعضها حقيقية و الأخرى مجازية وهذا ما يؤكده "جرار حنبيت" عندما يشير إلى الفضاء الروائي الذي يتولد من خلال اللغة فهو يحيل إلى مبحث بلاغي هو "المجاز"، كما أنه يتحدث عن فضائية اللغة وفاعليتها وقدرتها على تشكيل سياقات تتضاعف معانيها، تميل على ما هو حقيقي تارة، وما هو مجازي تارة أخرى، وبين هذا وذاك يتشكل الفضاء الدلالي ويقول في هدا الصدد "إن العبارة اللغوية لا تكون أحادية المعنى دائما، بل هي تضاعف مستمر بحيث نجد من الكلمات ما يحمل في الآن دلالتين، وإذا كانت البلاغة تسمى إحداهما دلالة حرفية، والأخرى دلالة مجازية، فإن الفضاء الدلالي ينحصر بين المدلول الظاهر والمدلول الحقيقي (...) وهذا الفضاء هو بالتحديد ما يسمى صورة"[1]. إن الفضاء الدلالي ليس له وجود فعلي في الواقع، لأنه مجرد مسالة معنوية لذلك فإن دراسته في الرواية من منظور "الصورة المجازية" "قد يكون بعيدا عن مجال الرواية، بل إن مجاله الخصب الشعر الذي هو كسر دائم للغة، وخلق لغة جديدة من خلال هذه اللغة المكسورة ذاتها"[2]

وبالتالي يمكن إقصاء هذا التصور في مجال البحث في الفضاء الروائي لأنه "يبعد الدارس عن موضوع الخطاب الروائي ويدفع به إلى التيه في مضامين بلاغية أقرب على الشعر منها إلى الرواية"[3].

---

[1] جبور دلال: بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل درجة ماجستير)، 2006/2005، ص114،115

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص61

[3] م . ن :ص 62

فهذه الدراسة تكون خصبة وتأتي ثمارها في مجال الشعر أكثر منه في مجال الرواية، ذلك أن الشعر يبقى ميدانا للخلق والإبداع اللغوي.

د/الفضاء كمنظور أو كرؤية:

ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الرواي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال، أي أن العالم الروائي بما فيه من شخصيات وأشياء يبدوا مشدود إلى محركات خفية يديرها الكاتب وفق خطة مرسومة.

إن "كرستيفا" (g. kristiva) وحينما تتحدث على هذا النوع من الأفضية إنها تقصد بذلك النظرة التي يقدم بها الروائي عالمه الحكائي إلى القارئ حيث تقول: "هذا الفضاء يحول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب بحيث يكون المؤلف بكامله مجتمعا في نقطة واحدة، والخطوط تتجمع في العمق حيث يقع الكاتب هذه الخطوط وهي الأبطال الفاعلون الذين ننسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي"[1]. فهذا الفضاء حسبها يرتبط بزاوية رؤية الرواي.

إن دراسة الفضاء الروائي مازالت أكثر ميلا إلى الغموض المنهجي، ولعلّ مرد ذلك على تداخله مع موضوعات ومباحث مختلفة، كالسرد وزاوية الرؤية وغيرها، وهذا ما جعل إمكانية عزلها أمرا يكاد يكون مستحيلا.

د/الفضاء كبنية سردية:

إنّ الفضاء الروائي –وانطلاقا مما أسلفنا ذكره– يعتبر هاجس مركزي في كتابة الروائيين الجزائريين الذين حاولوا أن يكتبوا واقع الفضاء الجزائري المعيش روائيا في زمن التحولات المأساوية وفي زمن المحنة، وهي الكتابة التي تحمل وعيا –متدرجا في النضج بحسب كل كاتب– بأزمة الفضاء الراهنة وبمصيره كذلك، ولهذا وجب النظر إلى

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص61

الفضاء في الرواية الجزائرية على أنّه إشكالية سردية بالأساس يصعب عزلها عن بقية العناصر السردية الأخرى التداخل الشديد بينهما، كما أنها تبحث عن كيفية نسج العلاقة بين فضاء المرجع وفضاء التخيل ذلك أن رحلة السرد الفعلي تخضع لقوانين العالم الروائي والكتابة الروائية، وهي تسعى إلى صياغة جديدة مبدعة، وتحاول على جانب ذلك ان تقيم توازنا بين الفضاء المرجعي والفضاء النصي بحيث لا ينقطع الأخير عن الأول ولا ينسخه في الوقت نفسه، ذلك أن الأول فضاء معطى أما الثاني فهو بنية تخيلية

فمن خلال ما سبق نلاحظ أن الفضاء الطبيعي هو الذي يحتضن أحداث الرواية خاصة أن الخطاب الروائي يبقى في حاجة إلى قطعة من هذا الكون، يثبت فوقها وجوده عبر الزمن شانه في ذلك شأن الكائن الحي فهو يحتاج إلى هذا الإطار التكميلي لوظيفته القصصية في حياة ورقية عامرة بالحركة والتواصل الذي يربط بين الشخصيات ذات الأبعاد الفنية والواقعية أحيانا، لذلك فلا مناص من وجود ارتباط وثيق بين المكان والخطاب الروائي، ولا بد من تواجد حتمي للأول في الثاني.

ومن خلال تتبعنا للأماكن المبثوتة داخل الرواية وجدنا انه من الممكن تصنيف الأمكنة إلى: أماكن منفتحة وأماكن منغلقة.

1/الفضاء المغلق:

تتميز هذه الأماكن بنوع من الإنسداد والإنغلاق، وهو المكان المحدود هندسيا ونفسيا،يقدم للشخصية الأمن والإستقرار، ويتيح لها فرصة العودة إلى الذات والمكان المغلق هو: "المكان المصور من خلال خلجات النفس

وتخيلاتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع"[1]، كما يتعرض فيها الإنسان على سلب حريته وقد ورد في رواية "أكابيلا" أفضية متنوعة تعلقت خصوصا ببطلة الرواية التي تتحدث عن كل مكان كان له أهمية في حياتها، وهذا ما سنلحظه من خلال دراستنا وتحليلنا لأفضية الرواية سواء أكانت منغلقة أم منفتحة.

***فضاء البيت**: البيت هو المكان الذي يكوّن الشخصية، ويحتوي المشاعر والأحلام والطموحات والأفكار، وهو يحفظ تاريخ الماضي ليدمجه مع تاريخ المستقبل فالبيوت أو الغرف عموما نموذجا للألفة ومظاهر الحياة الّذاخلية "ذلك أن بيت الإنسان امتداد له كما يقول وليك"[2]. كما أنه يعرفنا بالحياة الشعورية التي تعيشها الشخصية "فإذا وصفت البيوت فقد وصفت الإنسان"[3].

إنّ البيت ليس مجرد مكان نولد فيه ونأوي إليه محتمين بين أحضانه، بل إنّه امتداد لأجزاء هامة تكوّن شخصيتنا، إذ أنّ حضوره يأخذ معان وأبعاد عدة تمتدّ ما امتد الزمان.

فالبيت في هذه الرواية كغيره من البيوت البسيطة والجميلة التي تملئها السعادة، يتضمن عائلة متكونة من أب وأم وبنتين وولد، عائلة مثقفة محافظة مختلفة الديانة بين مسيحية وإسلامية، لكن فيما بعد توحدت الديانة بعد أن اعتنقت الأم المالطية للديانة الإسلامية، إلا أن سعادة هذه العائلة لم تدم طويلا بعدما حلّت عليهم نكبة الموت "كل شيء هنا أصابته نوبة سكون صباحاتي، مساءاتي، بيتي بجدرانه الكئيبة والفناء الذي غرفه كلها ...حتى النافورة جف ماؤها، هكذا حلت فجأة لعنة الموت"[4]. التي أخذت في البداية العمود الفقري للعائلة وهو

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القضية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، د.ط، د.س، ص112.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] خولة حواسنية: أكابيلا، مؤسسة المثقف للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017، ص06

الأب "السلطان" "قاطعتنا عصافير الدوري ولم تعد تزورنا بعد وفاة أبي "السلطان""[1] الذي حزنت عليه عصافير الدوري ولم تعد تزور البيت كسابق عهدها، لتأتي فاجعة الموت مرة أخرى وتأخذ "موسى" وهو الإبن الوحيد لدى العائلة الذي يمثلها بعد وفاة الأب، إلا أنّ المنية لم ترحم هذه العائلة وأصرّت على أن يبقى هذا البيت كله حزن وألم وأسى، تنوح جدرانه وسقوفه وكل زاوية فيه، ليبقى ماضي اليم بالنسبة لهذه العائلة "كما انقطع الحمام أيضا عن زيارة النافورة بعد وفاة أخي "موسى" ... ما عاد هناك من يستقطبها بفتاة الخبز وما عاد هناك من يسقيها ويحضر لها كؤوسا من الماء تكفي رؤوسها الصغيرة..." [2]

تغير كل شيء في هذا البيت الذي كانت تملئه السعادة، فعفاف تحول صورتها على همس خافت لا يصدر إلّا لضرورة ما عكس ما كانت عليه في الماضي، فهي ذبلت كذبول الوردة الجميلة وموتها ومات صوتها عكس ما كان في الماضي "ينضح أملا، يشرق فوضى، حيّا تلونه البهجة والسعادة"[3] أما "كاثرينة" فلم تعد تتكلم إلا لسؤال ابنتيها عن حالهما أو لطلب أن يحضرا شيء للبيت، حتى الطاولة الموضوعة وسط البيت حزنت وتعرت كراسيها لفقدانها الأب والإبن، فهي أصيبت بألم الفقد ولوعة الفراق والشوق والحنين لأعمدتها التي انكسرت وما عادت لتقوم من جديد

***الصالة الرياضية:** وهي المكان الذي تعمل فيه "ميسون" كمدربة للنساء اللواتي يردن الحفاظ والعناية بأجسادهن ونحتها لإرضاء أذواق أزواجهن ويرددن عبثا "العقل السليم في الجسم السليم"، هذا المكان الذي تقول عنه "ميسون" أنّه "حياة بلا حياة، إلا لما يعلو صخب الموسيقى ممتزجا بصوت ضحكات متدرباتي بقاعة الرياضة

---

[1] خولة حواسنية:اكابيلا. ص06

[2] المصدر نفسه: ص.ن.

[3] المصدر نفسه: ص.ن

حيث أزاول عملي"[1]، إنه مكان مغلق يستطيع المرء أن يصرخ فيه بحرية ويخرج تلك المكبوتات التي تخنقه، ويرميها بين الحركة والأخرى وبين الخطوة والتي تليها، "فميسون" تحاول أن تنسى ذلك الألم لكنها لا تستطيع. فهذه الصالة التي كانت في "سيدي بوسعيد" بمدينة تونس تمثل ماضيها الأليم الحزين إلا أن "ميسون" عند رحيلها من "تونس" (سيدي بوسعيد) إلى الجزائر (سكيكدة) عملت أيضا مدربة في إحدى الصالات هناك كمدربة لنساء يردن الحفاظ على أجسادهن زال الحزن قليلا وأصبحت نشيطة نوعا ما تذهب كل صباح على الساعة السادسة والنصف لمكان عملها تمّر ببيوت وأزقة مختلفة عما كانت عليه في "سيدي بوسعيد"، فتعجب بهذه الأزقة وتتذكر كلام والدها عندما كان يحدثها عن الطرقات الضيقة والطرز الفرنسي، فميسون تأقلمت بسرعة مع متدرباتها، فهذا المكان بالنسبة لها ألمها وفرحها في الآن ذاته.

***الغرفة:** وهي المكان الذي يلجأ إليه الإنسان ليفرغ ما بداخله سواء أكان سعيدا أم حزينا فهي صندوق الأسرار، ومكان الإبداع، والطمانينة، فكل واحد منا عندما يريد أن يفرغ قريحته ينفرد في غرفته، لأنها الملجأ الوحيد الذي يكتب فيه كل أديب وهي المكان الذي يبكي فيه كل إنسان براحة، والمكان الذي يهرب إليه كل واحد منا إذا أصابه قهر الدهر أو أفرحة "أعود أدراجي إلى البيت، أدخل إلى غرفتي وأظنني لن أخرج منها مرة أخرى حتى يجيء الصباح التالي"[2] فميسون كلما حدث معها شيء لجأت إلى غرفتها وأغلقتها وحملت قلمها وورقتها لتفرغ فيها أوجاعها وحزنها. "أثبّت عيوبي في نقطة وهمية من سقف الغرفة محاولة استرجاع آخرلحظة قبل أن يخطفني النوم لم أفلح في ذلك لكن أنغام العود لازالت تترد في راسي"[3]. فالغرفة هي مخبأ أسرار الناس وهذا ما نلحظه من خلال الرواية في غرفة سيف التي كانت تحتوي جدرانها على قصاصات مليئة بأسراره "لفتتني قصاصات

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص06

[2] المصدر نفسه، ص12

[3] المصدر نفسه، ص52

زرقاء متباينة الأشكال ملتصقة عشوائيا على الحائط الذي يسند المكتب ويقابل كرسيه..." [1] تحمل هذه القصاصات جمل كتبها سيف ذات أبعاد رمزية.

***المطبخ**: ورد المطبخ في هذه الرواية بشكل قليل، فالمطبخ هو الذي يميز كل البيوت، والذي يمثل عادات وتقاليد كل بلد أو منطقة عن أخرى، فالمرأة مرتبطة اشد إرتباط بهذا المكان وتعتبر فنانة الموقف هناك، فهو المكان الوحيد الذي تجتمع فيه الأم مع عائلتها، ونلاحظ من خلال الرواية أن "كاترينا" الأم المالطية "تشتاق أن تناديها أمها وتدخل مطبخها، لتطبخ معها الأكلات المالطية "تشتاق أن تناديها أمها وتدخل مطبخها"[2]، فهذا المكان المغلق هو بالنسبة للمرأة حريتها التي يحرمها منها الجميع، لأنها تستطيع أن تعبر عما بداخلها عن طريق ما تصنعه من أكل، فالمطبخ هو سجن المرأة وحريتها في الآن ذاته.

***بار الحي (الحانة)**: هو المكان الذي يذهب إليه الجنود الفرنسيين لقضاء ليلة الرقص مع خطيباتهم وزوجاتهم، وتجسد هذا المكان في الرواية من خلال "ايميلي" و"مارك" اللذان يذهبان على الحانة كلما عاد مارك من الحرب ليقضيان ليلة رقص مع بعضهما "أن يرى اميلي تركض بدهشة نحوه سعيدة بأجنحة من فرح، وشغف لقضاء ليلة رقص في بار الحي، رفقة الجنود مع خطيباتهم وزوجاتهم"[3]، إلا أن هذا المكان تحول من مصدر سعادة "ايميلي" التي كانت ترتشف الخمر مع حبيبها مارك إلى مصدر حزن وخيانة، فأصبحت ترتشف قطرات الويسكي في الزجاجات المتناثرة على الأرضية وفي كل مكان لأن خطيئتها التي قامت بها مع "مارك" الذي رحل ولم يصفح عنها تعذبها وتخنقها يومابعد يوم ولم تجد حل مناسب لخطيئتها واللعنة التي حلت من بعد خيانتها له "وايميلي

[1] خولة حواسنية :اكابيلا،ص56

[2] المصدر نفسه، ص19

[3] المصدر نفسه، ص21

تحاول ارتشاف آخر قطرات الويسكي في الزجاجات المتناثرة على الأرضية وفوق السرير، على الدرج وطاولة الحديقة... على طاولة الحانة الليلية حتى المتناثرة أمام القمامة خطيئة ايميلي تعذبها"[1] .

*القبر: وهو المكان الذي يؤول غليه الإنسان كبيرا كان أم صغيرا والقبر مكان شديد الإنغلاق، وضيّق المساحة، وقد تجلى في هذه الرواية عند احتضانه للأب والإبن وكذلك مارك وايميلي التي رأت أن هذا المكان هو الذي سيجمعها بحبيبها وستنال الصفح هناك وتلتقي روحها مع روحه وتبدأ حياتها من جديد أكيد اعتقاد الغرب غير المسلمين "هناك بين تلك القبور واللحود، استقبلتها روح مارك أين نالت ايميلي الصفح أخيرا، في الصفحة الأخرى أين يصفح عن الذنوب والخطايا، أين يمكن البدء من جديد كان يكفي فقط شجاعة تلك اللحظة والإستسلام لقوة الطلقة ليتحقق ما أرادت"[2]، فمنذ بداية الرواية حضر معنا هذا المكان المغلق والكئيب الذي لا يسعد أحد عند ذكره.

***مدرسة الموسيقى بالجزائر**: المدرسة التي انتقلت إليها صفوة لتكمل دراستها هناك، بعدما انتقلت من مدينة سيدي بوسعيد إلى الجزائر العاصمة، حيث كانت هناك تعاني من ظروف ميسورة حيث تعرفت إلى أمين وأحبته إلا أن "موسى" لم يدع ذلك الحب يكتمل سرعان ما تدخّل وأخذ "صفوة" مستغلا ظروفها " لم انتقل بعد حينها إلى مدرسة الموسيقى في الجزائر... أمضينا معا وقتا احتضنتنا فيه سماء سيدي بوسعيد وبحرها برغم كل الظروف السيئة... الظروف السيئة كانت قد نالت مني وأمين فقط ... موسى كان ميسور الحال طالبا مجتهدا نقيا جدا .. ثم تغير... وتغير كثيرا...لما تغيرت نظرتي لأمين ..." [3] حيث سدد كل مصاريفها لإكمال دراستها بالمعهد العالي للموسيقى بالجزائر العاصمة وغطى مصاريف والدتها لإجراء العملية .

---

[1] خولة حواسنية، أكابيلا، ص23

[2] المصدر نفسه، ص24

[3] المصدر نفسه، ص75

*المستشفى: وهو المكان الذي أخدت إليه ميسون بعد تعرضها لهجوم سيف (جوناس) أثناء نومها "جميع أهلك بالمستشفى...لابد أن أمي أتت لتفقّدي على الأقل لمساعدتها في نقل ميسون على المستشفى أليس كذلك؟"[1].

*مكتب ياسين: وهو المكان الذي رآه سيف مناسب ليبرأ نفسه من فعلته التي قام بها مع ميسون حينما تحول إلى "جاثوما"، لأن أنظار العائلة كانت عليه في الحادثة التي وقعت مع ميسون "كان هاتفي على الوضع الصامت، لم انتبه له حتى الصباح، سهرت في مكتب ياسين"[2]

*الكنيسة، الجامع، الزاوية: وهي أماكن مقدسة تمارس فيها الطقوس سواء كانت مسيحية أم إسلامية وهي أماكن يتقرب فيها العبد من الله لطلب المغفرة والثواب، حيث أقيمت في مقابل هذه المقدسات بناء البازيليك الذي يمثل صرح البلدية وذلك تخليدا للقديس الأعظم "أوغستين" الذي شيده "سيف" واختار قطعة أرض كانت قريبة من شجرة أوغستين وزاوية بها ضريح رجل رددت القبائل المسلمة أنه ولي صالح مبارك يجتمعون حوله وتقام حوله الأهازيج والوعدات، فهو اختار ذلك المكان لأنه أحبه كثيرا أحب عادات وتقاليد ونيّة أهل المنطقة ورأى أن هؤلاء لهم نصيب في أوغستين أكثر منهم "أحببت ذلك المكان كثيرا، وأحببت عادات أهله ونيتهم الطيبة، بساطة عيشهم، اخترت تلك القطعة قريبة من كنيستنا وجامعهم وزاويتهم، فلهم في أوغستين نصيب كما لنا فيه، ولربما كان نصيبهم أكبر طبعا لم أكن أفصح بمكنوناتي ذلك أن الاعتراف بشيء كهذا ثمنه أن تأخذ المقصلة رأسي"[3]

[1] خولة حواسنية:اكابيلا،ص91
[2] المصدر نفسه: ص92
[3] المصدر نفسه: ص37

2/الأماكن المفتوحة/ الفضاء المفتوح:

هو الإطار الذي يسمح للرواية بتقديم صورة عامة فالفضاء المفتوح نقصد به "انفتاح الحيز المكاني واحتضانه لنوعيات مختلفة من البشر وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية"[1]، فالمكان المفتوح يمثل حرية سير الأحداث وتنقل الشخصية بحرية دون قيد، عكس الأماكن المنغلقة .

والمكان المفتوح "هو حيز مكاني خارجي، لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاءا رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق"[2]، وعادة ما تتخذ الروايات الأماكن المنفتحة على الطبيعة كالصحراء مثلا أو القرية أو الفناء أو الشارع والتي تدل على الشعور بالحرية، والقوة والإنطلاق، بالإضافة إلى الوطن الذي تشعر فيه بالأمن والإستقرار والطمأنينة التي يحلم العيش فيها كل فرد من المجتمع والإنسان على سطح الأرض.

فللأماكن المفتوحة أهمية كبيرة داخل الرواية، حيث تفتح المجال للشخصيات من أجل التردد على الأماكن العامة في أي وقت وهي أكثر من جغرافية، بحيث في هذه الأماكن ينتهي عالم السر، أي أن الشخصية تخرج هنا من عالمها الداخلي المغلق على عالم الجهر لتعيش وتعايش مجتمعها، كما أنها أماكن تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم حرية التنقل والاكتشاف والإطلاع.

وقد وردت في الرواية عدة أمكنة مفتوحة منها ما تعلق بمسقط رأس الشخصيات البطلة ومنها ما تعلق بالتاريخ ومنها ما تعلق بأماكن اللقاء العامة ويمكننا حصرها فيما يلي:

***الحومة (الحي)**: وهي مكان إقامة عائلة البطلة التي عانت فيها نار الشوق ولوعة الفراق، كانت لمدة تشعر بالغربة وسط هذه الحومة لأنها لا تنتمي إلى سيدي بوسعيد وتمثل بالنسبة للبطلة مكان الحزن والشأم وفقدان

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص146

[2] أوريدة عبود: "المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية"، (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، د،ط، د،ت، ص51

أغلى الناس على قلبها، فهي مكان ملئ بالأسرار التي لم تعلمها ميسون إلا في النهاية، عانت فيها كل أنواع الظلم والتطرف، وكلما مرت وسطها انفتحت جراحها التي تحاول إخفائها والعيش بعيدة عنها "قبل أن تنفتح على مضض جراح دفينة، أحاول عبثا طمرها في جوفي، وإخماد حرائقها، إنها تنفتح كلما مررت بأزقة هذه الحومة، بأقواس مداخلها"[1]

هذا المكان التي قطنت فيه ميسون رفقة عائلتها لم يعد يعني لها شيء ولا تشعر بأيه حب اتجاهه عكس ما كانت عليه من قبل إذا مرت بجانب بيوتها انبهرت وتعجبت لها "أمر بجانب البيوت البيضاء المنقوعة في زرقة تزينها الورود المتدلية على شرفاتها، وجدرانها ...عجبا لم تعد تذكرني بالحياة، بل لم تعد تعني لي شيئا، لا أرى فيها أملا"[2].

لفت العائلة من طرف أفراد هذه الحومة كل الظلم والعنف وشهادة الزور فهم كانوا يهمشونهم لأنهم لا ينتمون إليهم ويعتبرونهم دخلاء عليهم خاصة بعد نشوء العداوة بين "موسى" و"أمين الطلياني"، "لم ننس بعد أهل الحومة شيطانيتهم، شهادة زورهم، عبوديتهم، وذلهم..." [3]

وتعد مكان نشأة الإنسان وهي "النواة الأولى للقرية، والبلدة، والمدينة تعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم، والبيت الأول مثل هذه الأمكنة تتسم بالدفء، والحنان والسلام، والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة، أطول مدة ممكنة، لأنها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى"[4]

---

[1] خولة حواسنية: أكابيلا: ص8

[2] م.ن.ص.ن

[3] م.ن.ص.ن

[4] شاكر النابلسي: جماليات المكان في المصدر نفسه العربية،52

لكن الحي (الحومة) في هذه الرواية مثّل عكس ذلك بالنسبة لميسون التي عاشت أسوء أيام حياتها في هذه القرية التي أخدت منها كل شيء جميل وعوضتها بالحزن والألم والشقاء والكوابيس المخيفة التي لم تفارقها.

***البحر**: لقد تعامل الإنسان مع البحر اجتماعيا واقتصاديا، حيث يعتبر مصدر للرزق بالإضافة إلى كونه مكان يلجأ إليه كلما شعر بالحزن والضيق، فالحديث مع أمواجه يعتبر اكبر علاج للنفس، حيث يمنحه راحة وطمأنينة، ولقد رافق البحر البشرية طوال تاريخها منذ انبثاق الحياة، وقد ورد البحر في الرواية في عدة مواقع حيث كان ملجأ ميسون كلما امتلئ صدرها واختنقت من شدة الحزن، وكلما رغبت في البكاء والصراخ وإخراج ما في صدرها من حزن محاولة غسله من تلك الآلام المتراكمة "أقرر الخروج بحثا عن بعض الهواء النقي أغسل به صدري، أريحه مؤقتا كما يريح مخدر موضعي مكان الجرح، هواء نقي أمام البحر أفضل من سيجارة محترقة...أفضل من حبة مهلوسة ... أفضل من بدرة مخدرات"[1] فالبحر بالنسبة لميسون كان عبارة عن حبة مسكن تشربها كلما وجدت نفسها مكبلة بسلاسل الماضي التي أخدت منها كل سعادتها "أجدني مكبّلة بسلاسل الماضي محتجزة في غرفة شرودي، ودون وعي تسوقني قدماي نحو البحر أقف عل الكورنيش وأفكر في عتبة بيتنا التي اكتسبت لون الرماد كالذي اكتسبته أيامنا"[2]، فميسون جعلت من البحر الرفيق والأنيس لوحشتها وضجرها من الحياة ودواء نفسيتها والصدر الحنون التي تلجأ إليه ليخفف عنها "ماذا أفعل بهذا الملل الذي استفحل في ميولاتي، لا القراءة تشفي ضجري ولا تقديم دروس الايروبيك يحسن نفسيتي،... البحر، إلا البحر كان يتبنى ما ينام في صدري من طاقة تهدر حيويتي، يبتلع حزني، في اتساعه يضيع ضيقي، يشاركني حلمي، يستوعب صمتي يضمني في صدره الأزرق الكبير ويبث في صدري انكسارات نور الشمس المنعكسة على سطحه"[3]، فالبحر هنا حضر معنا في منطقتين أو

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص07

[2] المصدر نفسه، ص11

[3] المصدر نفسه، ص12

بوجهين فالأول وهو بحر مسقط الرأس (سيدي بوسعيد . تونس.) الذي كان المكان الوحيد الذي تشعر فيه ميسون بالطمأنينة لتفرغ ما تحمله داخل صدرها من أوجاع إلا أنها انتقلت ورحلت عنه إلى بحر منطقة أخرى، فسيدي بوسعيد أهدتها في البداية أياما سعيدة لكن سرعان ما انقلبت عليها لتأخذ منها كل شيء تحبه إلا أنها قالت رغم كل هذا سأشتاق إليها "أهدتني سيدي بوسعيد أياما جميلة، بين بحرها وشوارعها وأزقتها وقصر النجمة ثم انقلبت تلك الأيام إلى ظلام دامس ومتاهة كبرى فقدت وافتقدت فيها أبي وأخي راحتي وأماني ثم انتمائي"[1].

فميسون اتخذت من شواطئ سكيكدة مكان لنسيان همومها، حيث ذهبت رفقت "سيف" و"عفاف" واستمتعوا كثيرا فيه، حتى أنها ضحكت ورجعت لها بسمتها التي فقدتها مند رحيل أبوها وأخوها عنهم، وشعرت بالحب اتجاه سيف التي لم تتمالك نفسها عن حبه "لم أتمالك نفسي لما طلب سيف هذا ...ضحكنا كثيرا وجمعنا كثيرا من الأحجار داخل قنينة زجاجية لتخلد ذكرى هدا اليوم لربما كل أحجار الشاطئ اتخذت شكل القلب لأجلي ولأجل سيف"[2]

نلاحظ من خلال ما سبق أن حضور البحر هنا كان له خاصيتين، ففي البداية كان مصدر الحزن والألم، كان الملجأ الوحيد لميسون لأنه هو الوحيد الذي يسمع آلامها وأنينها في ذاك الوقت الذي انكسر فيه جناحيها وأصبحت حمامة لا تستطيع مفارقة مكانها لأنها تعرضت لموت ببطيء مات جسدها إلا أن روحها أصرت على البقاء وأبت أن تخرج وكأنها تستمتع بعذابها، فبحر سيدي بوسعيد كان حامل لأنين ميسون وبكائها وصراخها إلا أن بحر سكيكدة عوضها عن ذلك الحزن وأخرج روحها الحزينة وانفخ فيها روح كلهاحب وأمل ونشاط.

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص44

[2] المصدر نفسه، ص54

*المقهى: يعتبر المقهى مكان تجمع الناس من مختلف الطبقات والثقافات فيه يلتقي أناس من مشارب مختلفة، ومما لا شك فيه أن المقهى يعتبر "كمكان انتقال خصوصي بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يفضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما..." [1]

فحضور المقهى في رواية أكابيلا كان قليلا، حيث حضر مرة واحدة وذلك عند التقاء ميسون مع "صفوة" خطيبة موسى والجازية وذلك لتخبر "صفوة" الحقيقة الكاملة التي كانت تجهلها "ميسون" عن أخيها الحقيقة التي أخفتها الأم طيلة هذه السنين وذلك لتحافظ على ماء وجه ابنها أمام أختيه، "...ستجلسين مع صفوة والجازية في مقهى قريب... صدقيني سترتاحين ثقي بي"[2]

*مدينة الألعاب: وهي مكان مفتوح على مصراعيه يتوجه إليه الإنسان كلما امتلأ صدره وضاقت نفسه وامتنع عن إخراج ما بداخله لأنه لا يستطيع إخراج ما بداخله بحرية، وقت لا يحل له البكاء بصوت عال والصراخ لان الوضع لا يسمح له بفعل ذلك، وهذا ما حدث مع "ميسون" التي أرادت أن تخرج تلك المكبوتات التي تراكمت على حد الجبال الضخمة وأرادت أن تخنقها في صمت، لأنها لا تستطيع الصراخ لتذيب تلك الثلوج الجامدة في صدرها ثلوج الحزن والألم، ثلوج الضياع والقهر، ثلوج الفقدان التي أحرقت نبات صدرها كله ولم تبقي على شريان واحد ليوصل الدم إلى قلبها، إلا أن " عفاف" وجدت لها المكان الذي يحل فيه كل شيء ألا وهو مدينة الألعاب التي ستحلّق روحها مع ألعابها عاليا لتصبح أخف من البالونات الموجودة هناك وستحيا كل شرايين قلبها ليعود إلى النبض من جديد فبين دمعة وصرخة نعود أطفالا ننسى كل الماضي لنكبر من جديد في ثوب

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: ص91
[2] خولة حواسنية: اكابلا، ص74

أبيض جميل خال من الدنس وهذا ما فعلته ميسون حين ذهبت إلى مدينة الألعاب "السعادة ياميسون... بعضها رزق إلاهي وبعضها صنيع بشري لكن يبقى بإمكاننا تعويض الشق الذي فقدناه منها في اقتطاع تذكرة إلى مدينة الألعاب مثلا...إذا شعرت مثلا باليأس أو الحزن أو الملل توجهي هناك ياميسون، أين يحل الصراخ أين تحل الهستيريا، إنها الأمنة الوحيدة التي يحق لنا أن نعود فيها أطفالا من جديد، يتسنى لك غزل أحلام تلتف كخيوط السكر حول قصبة غزل البنات أما روحك فستشعرين بها أحق من البالونات التي يملؤها الهيليوم..." [1]

فميسون توجهت على مدينة الألعاب وخرجت منها تاركة همومها التي سلبت منها جسدها دون روحها "خرجت تاركة ورائي كما هائلا من الصراخ وشيئا من الضغينة التي كانت تضغط قلبي"[2].

*__شجرة الليمون__: وهو المكان الذي اختارته سعاد لإنهاء حياتها والعار الذي تحمله في أحشائها، ذلك العار الذي لبسه إياها موسى ونكر فعلته، فرأت أن الحبل وهذه الشجرة هو السبيل الوحيد لإنهاء حياتها والتخلص من عذابها وحبها التي أعطته للشخص الذي كان سبب في نهايتها ولم يعترف بها ولا بفعلته، فهي لم تجد حلا سوى هذا الحل ألا وهو الموت الذي يجعها تختفي مع ذنبها "فاختارت الانتحار ...اختارت نهايتها وصنعت بحجم حب كبير قدمته للشخص الخطأ، حبلا طويلا لفته على شجرة الليمون وسط البيت... ولفت آخره على عنقها ثم تأرجحت كما تأرجح كل ما حلمت به بين الخيبة والظلم... كل هذا الوزر حملته سعاد معها ورحلت"[3]

*__سيدي بوسعيد/تونس__: وهي المكان التي عاشت فيه الروائية ردحا من الزمن، ثم غادرته لتعيش فيه مرة أخرى بخيالها وذكرياتها فحسب، ويرى إبراهيم خليل أن لهذا النوع من الأمكنة دورا في إثارة ذاكرة المكان لدى

---

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص12

[2] م.ن: ص15

[3] خولة حواسنية، اكابيلا، ص77

القارئ، فهذا المكان فيه ولدت ميسون وترعرعت مع عائلتها الصغيرة المكان التي عاشت فيه أيام جميلة في بدايتها أهدتها كل الحب والطمأنينة والراحة، سيدي بوسعيد التي كانت مولعة بأزقتها وحومتها وهندسة بيوتها وبحرها الذي كان يمثل لها الحياة والصدر الحنون من بعد أمها، "أخبروا المدمنين والمدخنين ان يجربوا هواء بحر سيدي بوسعيد ...حتما سيدمنونه"[1] فهذا المكان يمثل بالنسبة لميسون مسقط الرأس التي دفعتها الظروف لمغادرته لأنه غضب عليها فلا الشارع يريدها ولا الحومة ولا البحر، غادرته متأسفة عليه وعلى تلك الأيام التي عاشتها فيه، رغم قساوتها وظلمها لها ولعائلتها إلا أنها تشغل مسجلتها وحاولت أن تكتب آخر قصة لها في هذا المكان وفي هذا البيت وعلى طاولتها التي ستفارقها، إلى الأبد لأنها لا تجد أمل في عودتها على سيدي بوسعيد يوما ما "اشغل مسجلتي على آخر لحن، علّني استنبط منه آخر قصة اكتبها هنا على هذه الطاولة داخل هذه الغرفة وفي هذا البيت... ستكون هذه القصة آخر ما كتبت في تونس وفي سيدي بوسعيد...كم هي سيئة ومرّة كلمة "آخر" هذه التي ترافق أفعالي كلها وأمنياتي كلها"[2]، تودع ميسون "سيدي بوسعيد" فتحزن سماءها عليها وتمطر دموعا محاولة إقناعها في احتضانها رغم رفض الجميع لها، إلا أن الأم لم تعد تحتمل ذلك الذل والإهانة، فقررت الرحيل إلى مسقط رأس "الزوج" سكيكدة "نسيم بارك في الفناء ورذاذ مطر خفيف تبكي سماء سيدي بوسعيد في محاولة أخيرة لإقناعها بالبقاء لكن أمي اتخذت قرارا لا رجعة فيه لم يعد في وسعها التحمل أكثر، نظرات الناس إما المشفقة أو الشامتة، ووجود الطلباني الذي هو السبب الرئيسي في موت وحيدها ...والسبب الرئيسي في رحيلنا من هنا"[3]

---

[1] خولة خواسنية:اكابيلا،ص07

[2] المصدر نفسه: ص21

[3] المصدر نفسه: ص25

يمثل هذا المكان بكل ما فيه، مكان الطفولة التي عاشت فيه البطلة مع عائلتها لفترة من الزمن إلا انه تحول في النهاية إلى مكان الحنين والذكريات المؤلمة.

***سكيكدة**: وهي المكان التي توجهت غليه "ميسون" مع عائلتها بعدما طردتهم "سيدي بوسعيد"، فلم يجدوا إلا أن يتوجهوا إلى سكيكدة مسقط رأس الأب، فهناك بدأت ميسون حياة جديدة بعيدة عن الحزن والألم والضياع، عادت روح "ميسون" إلى جسدها لتلد من جديد، وتكبر من جديد في هذه المدينة التي أهدتها عائلة أخرى، وأهدتها حبيب عوضها عن فراق الأحبة، حيث بدأت العمل في صالة رياضية، وتعرفت على نساء جديدات يردن أن يحافظن على أجسادهن وأصبحن صديقات لها، كما أهدتها بحرها فميسون لا تستطيع أن تعيش بعيدة عن البحر لأنه الأم الثانية لها.

فهذه العائلة بعدما رحل عنها الأب والأخ رأت أنه لا يوجد مأوى تأوي إليه إلا مسقط رأس الأب لأن أصل الإنسان هو مكان ولادة الأب، فسكيكدة مدينة الأب الذي كان يفتخر بها دائما ويقص لعائلته حياته فيها، فكاثرينا شعرت أن روح "السلطان" لا زالت حبيسة فيها " مدينة سكيكدة ترحب بكم (هتفت كاثرينة) سعادة طفلة لا تعرف الخذلان، بعيون تنضح بالسعادة وشوقا وحنينا، فكرت كل الوقت في أن روح السلطان لازالت حبيسة بيننا في سيدي بوسعيد، لكن اتضح لي منذ دخولنا إلى هذه المدينة العتيقة أنها هنا ممتزجة بهوائها، بمزاجها، لابد أنها هنا في جسد أمي وتحولت البسمة إل بسمتين، حكى أبي عن هذه المدينة كثيرا"[1].

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص45

كان الأب يتحدث عن هذه المدينة كثيرا لعائلته ويصف كل ما فيها وذلك لكثرة حبه لمسقط رأسه "كلما أتى السلطان على ذكر روسيكادا مسقط رأسه ذكر بحرها وملحه وسفنه وزوارقه وشباكه ومناراته، وشوارعها وأزقتها وموسم الفراولة فيها ورائحة ترابها، عن لهجة سكانها"[1].

فنلاحظ انه حضر معنا نوعين من الأمكنة، فالأول كان مكان العيش الأليف التي نشأت فيه العائلة بإرادتهم، أما الثاني فكان مكان عيش إجباري، لأن العائلة بعدما لقت الرفض هناك أجبرت أن ترحل عن مكان الحنين والطفولة إلى سكيكدة، فنلاحظ أن معظم أحداث الرواية قامت في هذين المكانين.(سيدي بوسعيد/تونس، روسيكادا /سكيكدة).

***لافاليتا**: وهو المكان الأصلي التي ولدت فيه الأم "كاثرينا" وتربت في أحضانه إلا أنها هجرته بعد تعرفها على السلطان واعتناقها الإسلام الذي كان سبب في نكران عائلتها لها وخاصة الأم التي لم تعد تعترف بها كإبنة هكذا تخلت عن وطنها وانتقلت مع زوجها على سيدي بوسعيد ثم روسيكادا إلا أنها كانت تحن دائما إلى وطنها الأم وإلى أمها التي تبرأت منها، إلا أنها تعودت على فراق الأم والوطن التي لم تراهما مند أكثر من سبعة وعشرين سنة "اعتدت الفراق بنيتي؟ وآن دوركما، ستتعودان، يقال أن كل شيء يتوقف على التعود والتعود مرهون فقط بالوقت..." [2] فكاترينا تشتاق على لافاليتا وإلى لغتها المالطية إلا أنها لا تستطيع العودة لأن أمها اتخذتها عدوة لها بعد اعتناقها الإسلام وطردتها من البيت، فهذا المكان يمثل بالنسبة لكاترينا مكان الحنين التي حرمت منه مند اعتناقها لديانة غير المسيحية.

[1] خولة خواسنية:اكابيلا،ص46

[2] المصدر نفسه، ص19

فنلاحظ أن هذه الأمكنة هي الأماكن الحنينية التي عاش كل فرد من أبطال هذه الرواية طفولته فيها وهي الأماكن المفقودة التي لن نجدها إلا في أحضان الزمن المسترجع من صفحات الذاكرة والمكان الحنيني هو "المكان الذي يذكرنا بالماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه"[1]

وهذا ما تجسد في الرواية حيث أن كل واحد يتذكر ماضيه من خلال حديثه عن مكان ولادته فأبطال الرواية يروون قصتهم من تلك الأمكنة التي يحترق كل واحد منهم للعودة إليها والعيش في أحضانها.

***أماكن الذاكرة الثقافية**: وردت مجموعة من الأماكن التاريخية في رواية اكابيلا حيث ذكرت على لسان شخصية مفترضة، استرجعت بالزمن الجميل إلى الوراء تروي احتلال فرنسا للجزائر ومحاولة طمسها لهويتها واغتصاب أرضها بالقوة، وجعل الجزائر فرنسية، وقيامها بأعمال على أراضي مختلفة وإعجابها بها، محاولة بالإضافة استغلال ثرواتها وآثارها "عشت في نفس الحقبة تقريبا لكن في مكان آخر في هذه الجزائر يسمى مونتسكيو بلدة صغيرة في أقصى شرق البلاد لا تبعد كثيرا عن مدينة سوق أهراس تلك المدينة التي أمر نابوليون الثالث في ذلك الزمن ببنائها كمشروع حضري كبير للمعمرين الفرنسيين شرق الجزائر، بعد أن علم أن ذلك الموقع بالضبط هو المكان الذي ترقد فيه تاغست مدينة أوغستين القديس العظيم"[2]

وأخيرا يمكن القول بأن المكان من أهم العناصر الأساسية في البناء الروائي، لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، فلا وجود لأحداث خارج المكان، فكل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين، ولهذا لا يمكن تصور عمل حكائي بدون مكان، فهو العمود الفقري لكل عمل روائي فغيابه يعني غياب العمل بأكمله.

---

[1] إبراهيم سعدي: الأعظم، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2010، ص35

[2] خولة حواسنية: أكابيلا، ص34

المطلب الثاني: بنية الزمان:

1/مفهوم الزمن:

يتفق أغلب الدارسون على أن الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، وتضاربت بشأنها الآراء فمنهم من أنكر الزمن، ومنهم من وصفه بأنه محير. "فعبد الملك مرتاض" يقول على الزمن أنه "مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس (...) إنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه"[1]

وقد أدى اهتمام الفلاسفة وغيرهم من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن، والسعي وراء تقصي ماهيته، ووضع مفاهيمه وأطره، إلى اختلاف دلالته، والحقول الدلالية التي تتبناه، وهذا ما عبر عنه "سعيد يقطين في قوله: "إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[2]

تجدر الإشارة إلى أن الشكلانيون الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث لأن عرضها في الخطاب الأدبي يتم بطريقتين: إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتاتي الوقائع متتابعة منطقيا، وهذا ما أسموه بالمتن، وإما أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي، ودون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية، وهو ما أسموه بالمبنى[3]

إن الزمن تتم العناية به انطلاقا من ثنائية المبنى الحكائي والمتن الحكائي عند الشكلانيون الروس.

---

[1] عبد المالك ملرتاض: في نظرية المصدر نفسه.ص87

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، ص7

[3] ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص108

حيث يعد الشكلانيون الروس من الأوائل الذين قاموا بالتنظير لمفهوم الزمن كونه أساسيا في المبنى الحكائي ولا يقتصر تمثله في المتن فقط[1]

بينما الزمن في تمثل أندري لالاند (A.lalande)، متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر[2]

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية ف"من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذ جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[3] والأصل في أي بناء سردي "أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة، بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر،، ثم من الحاضر إلى المستقبل"[4] غير أن الزمن يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بناءها "بتقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم"[5]

ويعد من العناصر الفاعلة في الرواية، ولهذا لابد من تحديده وتبيان مدى مساهمته في تشكيل بنية النص السردي، كونه الأشد ارتباطا بالحياة .

كانت للفلسفة الأسبقية في تناول الزمن، حيث اندفع الفلاسفة إلى التأمل في شتى مجالات الحياة، ومنها الزمن، كونه "مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وحركة"[6]

---

[1] ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في المصدر نفسه العربية، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص12

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، ص172

[3] حسن بحراوي: بنية النص السردي، ص117

[4] عبد المالك مرتاض: م، س، ص190

[5] حسن بحراوي: م.س، ص192

[6] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي.ص65

والرواية من أكثر الأجناس ارتباطا بالزمن لأنها تعبر عن الحياة والزمن مرتبط بالحياة ف"الزمان هو سيط الرواية كما هو سيط الحياة"[1]

فالروائي أو الكاتب إذا أراد أن يصور مرحلة من مراحل الحياة فإنه يعود إلى زمن وقوعها، حتى يستطيع أن ينقل ويصور أحداث تلك المرحلة بصدق.

كما أشار توماتشفسكي إلى أهمية الزمن في العمل الروائي وضرورة تحليله انطلاقا من التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي، "ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت لقراءة العمل أو مدة عرضه"[2]. فيقوم الأول بدراسة وتحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث بينما يتعلق الثاني بمدة قراءة النص.

بالإضافة إلى الحركة الأنجلوساكسونية، التي يتزعمها كل من "بيرسي لوبوك" و"ايدوين موير" التي أكدت على أهمية دور الزمن في السرد "فلوبوك مثلا يفترض أن عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها (مرهون) بالرجوع بها إلى صلب موضوع القصة وهذا الأخير (موضوع) لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، ويضيف "موير" إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة عن علاقتها بالموضوع الروائي"[3].

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي ، ص40

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص40

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص108

وقد جاء "ميشال بوتور" احد رواد الرواية الجديدة في فرنسا سنة 1964 برؤية جديدة لتقسيمات الزمن، حيث قام بإحصاء ثلاثة أنواع من الأزمنة في الخطاب الروائي وهي: "زمن المغامرة وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب"[1].

فزمن المغامرة يعني الزمن الذي وقعت فيه أحداث معينة، تكون قد استغرقت عدة سنوات، فيختارها الكاتب لينتقل بها إلى العالم المتخيل، ويقدمها بشكل مختصر وهو ما يمثل زمن الكتابة، أما زمن القراءة فيعني المدة التي تستغرقها قراءتنا هذا العمل.

إنّ دراسة الزمن تطورت في ستينات القرن العشرين مع البنيويين الذين قدموا دراسات جادة للزمن وخرجوا منها بنتائج قيمة. "فرولان بارت" أثار قضية الزمن السردي وأعلن بأن "أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي... كما أكد على أن المنطق (السياق) السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام"[2]

أي أن الزمن الحقيقي لا يوجد إلا في الواقع بنظام مرجعي معين، أما الزمن السردي فيختلف عن الواقعي ولا يظهر إلا من خلال الخطاب، من خلال دلالته وسياقه، وبتواكم أحداثه السردية يخلق نوعا من الانكسار مما يحدد العلاقة المختلفة بين الزمنين وقد ميز "تدوروف" في (مقولات السرد) بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى أن "زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي"[3]

---

[1] مها القصراوي: الزمن في المصدر نفسه العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص49

[2] ينظر: رولان بارت، المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص53-54. نقلا عن حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص111

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص103

بمعنى أن الأحداث في القصة تروى وفقا لزمن متعدد الاتجاهات أما في الخطاب فتروي وفقا لزمن خطي سير تبعا لتسلسل الكلمات في السياق.

وقد توصل "تودوروف" على أن الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة:

"1-أزمنة خارجية: وهي زمن السرد وهو زمن تاريخي، وزمن الكاتب، وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النص.

2-أزمنة داخلية: وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة وزمن القراءة"[1].

فالأزمنة الخارجية تتعلق بالسياق الخارجي المحيط بالنص والتي قد تساهم في بنائه، بينما الأزمنة الداخلية تختص بالعالم التخيلي، أي ما يجري على متن الرواية وقد ميز "بنفنست" بين مفهومين للزمن:

"1-الزمن الفيزيائي للعالم: وهو خطي ولا متناه...وهو المدة المتغيرة والتي يقيسها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه، وإيقاع حياته الداخلية.

2-والزمن الحديث: وهو زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث"[2]

وقد قدم الباحثون من أصحاب الرواية الجديدة نزعة تجديدية في اهتمامهم بالزمن الروائي، يمكن بلورتها في قول "ألان روب غرييه" "بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية

---

[1] ينظر: تزفيتان تدوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط1، 2005، ص110، نقلا عن محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص103

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص64

المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"[1]

حيث انفتحت الرواية الحديثة على عدة أشكال زمنية، ذلك لأن الزمن يتسم بالمرونة والروائي حر في تشكيل زمنه بكسر التسلسل المنطقي، وبناء زمنه الخاص ليخلق منه نصا إبداعيا جديدا ومتميزا ببنيته الزمنية ليتم التأكيد على "أن الرواية هي شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه في تجلياته المختلفة الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية"[2]

وعلى ضوء ما تقدم نخلص على نتيجة مفادها أن "لكل رواية نمطها الزمني الخاص، باعتبار الزمن محور البنية الروائية، وجوهر تشكلها"[3]، ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره عنصرا مهما في البناء الروائي، فإذا غاب الزمن غاب العمل الروائي، فإذا كان العمل الروائي جسد فإن الزمن هو الروح التي تسري فيه.

كما أنه " هناك سلاسل من الزمن بقدر ما هناك من نفوس تدرك الأشياء في الزمن وإذا توخينا الدقة قلنا إنه لا يوجد زمن تشترك فيه نفسان"[4]

إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن، ووهم التكامل والاستمرار، والحاضر والحضور، وانتقال القارئ خياليا من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص112

[2] مها القصراوي: الزمن في المصدر نفسه العربية، ص36

[3] عاليا محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005، ص18

[4] أ. أ. مندلاو: الزمن والمصدر نفسه، تر: بكر عباس، مراجعة، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، ص75

القصصي الذي كتبت فيه الرواية وترجم عكسيا إلى حاضر متخيل، يعتمد على إبقاء توازن مناسب بينهما جميعا"[1]

وتتجلى أهمية الزمن في الفن الروائي في عدم إمكانية إهماله، فلا يمكن أن تنطلق في السرد دون تحديد زمنه "تتجلى أهمية عنصر الزمن في الفن الروائي بعدم إمكانية إهماله فلا يمكن أن ننطلق بسرد حدث ما لم تحدد له عتبة زمنية وإلى جانب ذلك ارتبطت حادثة الرواية بقدرتها على التلاعب بالبنية الزمنية، لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث، عنوانا لتمييز نمط روائي من سواه"[2]

فنلاحظ من خلال هذا الدور الذي يلعبه الزمن في أي عمل إبداعي، باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها، وبالتالي فغياب هذا العنصر من أي عمل يؤدي إلى ظهور إبهام وغموض فيه، مما يؤدي إلى عدم فهم القارئ (المتلقي) للفترة الزمنية التي يتحدث عنها المبدع، أو التي وقعت فيها تلك الأحداث، وتبقى التساؤلات مطروحة، مما يؤدي إلى فقدان العمل فنيته وجماليته.

2/المفارقات الزمنية:

يعرفها "جيرار حنيت" بقوله "هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[3]

تأخذ دراسة الترتيب الزمني للحكي معناها من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب

---

[1] ينظر: أ. أ.مندلاو: الزمن والمصدر نفسه، م سابق، ص76

[2] فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع –عمان– ط1، 2010، 2011، ص153

[3] جرار حنيت، خطاب المصدر نفسه، ص47

الأحداث نفسها في القصة[1]

إن التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب كابتداء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد على أحداث سابقة، تمثل مفارقة زمنية "والمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعا، أو استباقا"[2]

ويسميه تودوروف "بالتشويهات الزمنية"[3] فكل تنافر يحدث في ترتيب الأحداث بين الزمنين يطلق عليه جنيت مصطلح المفارقة الزمنية.

وقد اعتبر جيرار جنيت "كل مفارقة زمنية تكون بالنسبة للحكاية التي تتضمن فيها والتي تضاف إليها حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى من ناحية النحو السردي، وهذه التضمينات يمكن أن تكون أكثر تعقيدا وبإمكان أي مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتآلف معها"[4]

تشكل المفارقة ضمن العمل السردي حكاية جديدة، وكذا بالنسبة لعلاقتها مع مفارقة أخرى، مع تميز هذه المفارقات بتعقد تشكيلتها الزمنية تتطلب إمعان النظر لفك شفراتها.

ثم إن كشف هذه المفارقات الزمنية وقياسها "يسلمان ضمنيا بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية"[5]

---

[1] ينظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص76

[2] جير الدبرنس: قاموس السرديات: تر، السيد غمام، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2003، ص15

[3] جيرار حنيت: م. سابق، ص51

[4] نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، (د،ط)، 1997، ص82

[5] جيرار حنيت: مرجع سابق، ص47

إذ يتم الكشف عن المفارقات الزمنية عندما لا يحدث تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب الخطاب من جراء تلاعب الروائي بالنظام الزمني، فالدلالة على هذا القول "جرار جنيت" "يمكن المفارقة أن تذهب ف الماضي أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية سنسمي هذه المفارقة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها"[1]

ومدى المفارقة هو "المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة"[2].

أما سعة المفارقة أو اتساعها "فينبغي قياس المساحة التي تشغلها العودة على الوراء على صفحات الرواية"[3]

ولقد ميز "جيرار جنيت" بين نوعين من المفارقات الزمنية هما:

-الاسترجاع.

-الاستباق.

أ/الإستدكار: (Analepsies)

يأخذ الإستذكار تسميات عدة من بينها: الاسترجاع، التذكر، اللاحقة، يعرفه "جان ريكاردو بقوله "هو العودة إلى ماقبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكى الآن"[4].

---

[1] جرار جنيت: خطاب المصدر نفسه، ص59

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي، ص74

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997، ص80

[4] ينظر: جان ريكاردو: قضايا المصدر نفسه الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1977، ص250

كما يعرفه "جيرار جنيت" على انه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"[1].

كما يعرف "حير الدبرنس بأنه "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة وهو استعادة لواقعة أو لوقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقف فيها القص الزمني لمساق من الأحداث ليدع النطاق لعملية الإسترجاع"[2].

حيث يتم استرجاع أحداث ماضية يتم بها قطع السرد في زمنيته المفروضة لشكل حكاية ثانية عن هذا الإسترجاع بالنسبة للحكاية الأولى.

ويدل على ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، حيث يقسم "جنيت" الإسترجاع إلى ثلاثة أصناف لدرجة قربه أو بعده عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية وهي:

أ/الإسترجاعات الخارجية: وهي "الإسترجاعات التي تظل سعتها كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[3]

هي كذلك "الإسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى، والإسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لان وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص السابقة أو تلك"[4].

وهو أيضا "يعود إلى ما قبل بداية الرواية"[5]

---

[1] جيرار جنيت: حطاب المصدر نفسه، ص51

[2] نقلا عن علي المانعي: القصة القصيرة المعاصرة، ص51

[3] فوزية العيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، 162

[4] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص60، 61

[5] فوزية لعيوس غازي الجابري: مرجع سابق، ص162

ويؤدي الاسترجاع الخارجي وظيفته في الرواية لملئ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث وتفسيرها تفسيرا جديدا أو بالعودة إلى شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها.

هذه الإسترجاعات تتصل أساسا بالمدى والسعة، وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك وهي من حيث صلتها بالحكاية الأولى لا تربطها أي علاقة من حيث تسلسل وقائعها الداخلية، بل يمكن أن تنطلق من مدى زمني، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة انطلاق الحكاية الأولى، ويتجاوزها في المدى الزمني.

ونصادف في الإسترجاعات الخارجية صنفين متميزين:

-**الصنف الأول**: يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود على متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى، وهي ما يسمى الإسترجاع الجزئي.

-**أما الصنف الثاني**: فيتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنيا، وفق تتابع متصل، يستمر حتى نقطة بداية الحكاية الأولى. وهو ما يسمى بالإسترجاع التام"[1]

من خلال هذا نلاحظ أن الإسترجاعات الخارجية، يمكن أن تصنف في خانة الذكريات لأن السارد أو الشخصية يقوم باستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، وأنها غير ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.

ب/الاسترجاعات الداخلية: تتعلق بأن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كان يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أوأن

[1] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011، ص100

تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها، أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الإسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني أو القصة الغيرية[1].

فهذا الإسترجاع "هو الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للإسترجاع الخارجي"[2]

وهو بالإضافة إلى ذلك "يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص"[3]

وتتجلى وظيفة الإسترجاع الداخلي في معالجة الكاتب، الأحداث المتزامنة حيث يستلزم تتابع النص أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية، ولا يرد هذا النوع من الاسترجاع كثيرا في الرواية وتعلل "سيزا قاسم" (ينتج عن بعض اللبس)، وتذهب الناقدة على أن هناك (بالطبع طريقة أخرى للتفكير في الزمن)، وهذه المرة تصنف الزمن الروائي إلى نوعين (الأول الزمن النفسي أو الزمن الداخلي والثاني الزمن الطبيعي و الزمن الخارجي) ولا شك أن هذين المفهومين يمثلان بعدي البناء الروائي في هيكله الزمني[4]

وقد ميز "جنيت" بين نوعين من الإسترجاعات الداخلية، وهما الإسترجاعات "التكميلية" و"التكرارية"، ليظهر تمييزه بين نوعين آخرين من الزمن بإدخاله "للمدى" و"السعة" وهما الإسترجاعات الجزئية والكاملة، ولنتعرف على كل منهم فيما يلي:

---

[1] ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص98-99

[2] نضال الشمالي: المصدر نفسه والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص158

[3] فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص162

[4] ينظر: مرجع نفسه، ص163

أ/الإسترجاعات التكميلية: أطلق عليها تسمية "الإحالات وتضم المقاطع الإستعادية التي تأتي لتسد... فجوى سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلا أو كثيرا وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيا عن مضي الزمن"[1]

ب/الإسترجاعات التكرارية: وأطلق عليها تسمية "التذكيرات، لأن الحكاية تعود إلى هذا النمط على أعقابها جهارا وأحيانا صراحة، وبالطبع لا يمكن هذه الإسترجاعات التذكرية أن تبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص"[2]

ج/الإسترجاعات الجزئية: هو "نوع من الاستعدادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى ... وهو لا يصلح إلا لنقل خبر معزول إلى القارئ ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل .. فالحكاية الإسترجاعية تقطع صراحة بحذف وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط، إما استئنافا ضمنيا ...وإما استئنافا صريحا"[3]

د/الإسترجاعات الكاملة: وهذا النوع من الإسترجاع "يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة، مرتبطا بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة السابقة السردية كلها وهو يشكل على العموم قسطا منها بين الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على الجوهري منها ... بما أن الحكاية الأولى تبدو نهاية مسبقة"[4]

---

[1] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص62

[2] المرجع نفسه: ص64

[3] المرجع نفسه: ص71،72

[4] المرجع نفسه: ص71

و/الإسترجاعات المختلطة: وهي الإسترجات التي "تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها... وهي الفئة التي يلجأ إليها إلا قليلا وعلاوة على ذلك تتحدد بخاصية من خاصيات السعة، مادامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية حتى تنضم إلى منطق الحكاية الأولى وتتعداه" [1]

ويمكن أن تتخذ هذه الإسترجاعات صفة تذكارية، وهذا عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف، أو أقوال، أو أحداث. وقد يكون من بين أهم وظائف هذا النوع من الاسترجاع هو الوظيفة التأويلية[2]

*يتشكل الزمن الإسترجاعي بوضوح في رواية "اكابيلا" وفيما يلي بعض الإستذكارات المحددة والقريبة المدى والتي تتمثل في مجموعة من الذكريات ترسخت في ذاكرة الشخصيات وأبت أن تفارقها نوضحها بأمثلة من الرواية تتجلى فيما يلي:

نجد استذكار "لميسون" التي تذكر أن أخاها "موسى" و"أمين الطلياني" كانا صديقين من قبل، لكن سرعان ما اختلفت وجهة كل واحد منهما "اذكر ... انه والطلياني كانا صديقين في فترة معينة، لكن وتين الصداقة سرعان ما انقطع فاختلفت الوجهتين، اختار الطلياني وجهة البلطجة والنصب، بينكما فضل أخي التشبث بعمله كمحام ولم يأبه لإدارة ما تركه لنا السلطان من مال أو استثماره"[3]

وفي المقطع الآتي نجد استذكارا آخر لميسون التي لم تنس يوم مقتل أخاها "موسى" الذي أصبح يمثل بالنسبة لها يوم ملعون أخذ منها كل شيء جميل تمتلكه، وتعيش لأجله "لم ولن أنس ذلك اليوم؟ يوم ملعون... يوم فجيعتي..." [4]

---

[1] جيرار جنيت:خطاب الحكاية،ص60-70

[2] ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص99

[3] خولة حواسنية: اكابيلا، ص09

[4] المصدر نفسه، ص09

وفي موضع آخر تستذكر "ميسون" اليوم الذي كانوا يتوجهون فيه لزيارة قبر أخيها الميت، وتذكر حالة والدتها والكلام التي كانت تردده لحرقتها على فقدان فلذة كبدها الذي قتل غدرا وسلب منه شبابه وأيام سنينه التي لم يتمتع بها "كل يوم جمعة نتوجه إلى "موسى" الذي توجه إلى قبره مبكرا، لطالما رددت "كاترينة" أن لا احد يموت ناقص العمر، الموت يأتي بعد اكتمال، أما اليوم فهي تردد وتقول "سلبوا ابني سنين شبابه مات مسلوب الروح، مسلوب العمر، ومسلوب الحق"[1]

فنلاحظ من خلال هذا الإستذكار أن "ميسون" توضح التغير الذي أحدثته فاجعة الموت في حياتهم، حيث قلبت ليلهم نهارهم ونهارهم ليلهم، وأفقدتهم طعم ورائحة الحياة.

كما نجد إستذكارا آخر "لميسون" وهي تتذكر قول أختها "عفاف" لها لما تدهورت نفسيتها بعد وفاة أبيها "السعادة يا ميسون ...بعضها رزق إلهي، وبعضها صنيع بشري.. لكن يبقى بإمكاننا تعويض الشق الذي فقدناه منها في اقتطاع تذكرة إلى مدينة الألعاب مثلا... إذا شعرت باليأس والحزن أو الملل توجهي هناك يا ميسون، أين يحل الصراخ أين تحل الهستيريا..." [2]

وإذا تتبعنا وقوع هذه الأحداث وجدناها وقعت في نفس الفترة الزمنية، إلا أن زمن القصة مختلف عن زمن الخطاب ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تقع في آن واحد غلا انه لا يمكن حدوث ذلك في الخطاب.

لذلك نجد في دراسة "تودوروف" للأزمنة السردية يؤكد عدم التشابه بين زمنية القصة وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة زمن متعدد الأبعاد ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي فيها الواحد بعد الآخر كأن الأمر

[1] خولة حواسنية:اكابيلا،ص11

[2] المصدر نفسه، ص12

يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي حتى وإن أراد المؤلف إتباعه عن قرب[1].

ويحضر معنا أيضا استذكارا آخر في الرواية، حيث تذكر "ميسون" أن "أباها" كلما أهداهم شيئا من المجوهرات حدثهم عن علاقة النساء بالمجوهرات وحبهن الجم له "كان أبي كلما اهدانا شيئا من المجوهرات حدثنا عن علاقة النساء بالحلي وحبهن الجم له، كان يقول أنّ كل ما يرضين نحن النساء هو الذهب..." [2]

كما نجد الشخصية البطلة في موضع آخر تستذكر الأيام الجميلة التي أهدتها إياها "سيدي بوسعيد" أثناء إقامتها فيها "كنت أحدثني، أهدتني سيدي بوسعيد أياما جميلة، بين بحرها وشوارعها وأزقتها وقصر النجمة ثم انقلبت تلك الأيام إلى ظلام دامس ومتاهة كبرى فقدت وافتقدت فيها أبي وأخي، راحتي وأماني ثم انتمائي"[3].

فنلاحظ بأن الشخصية تستذكر ماضيها بحلاوته وقساوته، ذاك الماضي الذي أهداها الحياة الهنية مع والدها وعائلتها ثم سخط عليها وأخذ منها جزء من جسمها وأبقى على آخر يتصارع مع تلك الروح العالقة التي أبت أن تخرج رغم إصرارها عليها.

بالإضافة على هذه الإستذكارات يحضر معنا استذكار آخر، وهو عند دخول البطلة إلى مدينة سكيكدة بعد انتقالها من مدينة سيدي بوسعيد، فهي تتذكر أن والدها كان دائما يحدثهم كثيرا عنها وعن تاريخها العتيق "حكى أبي عن هذه المدينة كثيرا، كما حكى عن تونس قائلا لولا نباهة وحيلة امرأة لما قامت، لازلت ادكر

---

[1] ينظر: تزفيتان تدوروف: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: الحسن فؤاد الصف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص55

[2] خولة حواسنية: أكابيلا، ص11

[3] المصدر نفسه، ص44

حكايته الطويلة عن "ماسيل" "وماسيسيل"، عن ملوك هذه الأرض وأبطالها، "حنبعل" و"ماسينيسا" عن "يوبا" و"يوغرطا" و"شاشناق" عن كل هؤلاء... كم أحب أبي التاريخ، والعظماء والوطن"[1]

فمن خلال ما تقدم نستشف أن هذه الأحداث وقعت في آن واحد وربما في يوم واحد وعلى لسان شخصية واحدة إلا أنها لم تقدم دفعة واحدة بل قدمت الواحدة تلوى الأخرى.

بحيث تحدث المفارقة الرديّة عندما يحدث التباين بين زمنية الحكاية وزمنية الخطاب بسبب خطية هذا الأخير وخضوعه لنظام الكتابة الروائية وتعددية زمن الحكاية لدى يسمح بوقوع أكثر من حدث في آن واحد في حين تقدم الباحث الواحدة تلوى الأخرى في الخطاب[2]

فالراوي (السارد) ترك زمن القص الأول تم عاد إلى بعض الأحداث الماضية ليرويها في لحظة لاحقة لحدوثها.

كما نجد استذكارا آخرا، أثناء لقاء "ميسون" مع "صفوة" خطيبة أخاها التي لم تسأل عليه يوم موته ولم تتصل بهم لتقدم تعازيها لهم لسبب كانوا يجهلونه، لكنها أثناء لقائها بها ورؤيتها لخاتم خطبتها من "الطلياني" تذكرت خطبتها من أخيها "موسى" "بقيت أتطلع على خاتم خطبتها من الطلياني ... تذكرت يوم خطبتها من أخي، كان سعيدا جدا ... سعيدا جدا..." [3]

---

[1] خولة حواسنية :اكابيلا،ص45

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، ص221

[3] خولة حواسنية: المرجع سابق، ص75

بالإضافة على هذا نجد استذكارا آخر، وهو تذكر "صفوة" لموقف "كاثرينة" حينما ذهبت إليها سعاد تطلب منها المساعدة لتخطي العار الذي وقعت فيه والتخلص من اللعنة التي رافقتها "طردتنا... طردتنا... قائلة اذهبا انظرا من أين أتيتما بهذا الحرام، ولا تحاولي إلصاق التهم بابني موسى هو بريء من تهمكما"[1]

كذلك "أذكر أن سعاد قاطعتها قبل أن تتم جملتها: اهو ملاك؟ بل شيطان في ثوب ملاك... لكن الله سينتقم لي..." [2]

فالسارد يحيلنا إلى أحداث سابقة على الزمن الحاضر، حاضر السرد وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي، والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على الزمن الماضي، كنت وكانت، ..." [3]

ويحقق السرد عدد من المقاصد الحكائية فهو وسيلة إلى الفجوات الحاصلة في النص القصصي كالتأريخ لإطار مكاني أو ماضي لشخصية ما[4].

فمن خلال ما تقدم نلاحظ أن الرواية مليئة بالاسترجاعات سواء أكانت داخلية أو خارجية وهذا لأن معظم الأحداث فيها وقعت في الماضي والرواية تحاول سرد وتقديم تلك الأحداث وتجسيدها في خطابها هذا، فهذه الإسترجاعات وغيرها كثيرا، بالإضافة إلى الإسترجاعات التي تمثلها شخصيات حقيقية، نجد أيضا استرجاعات لشخصيات مفترضة في حديث "سيف" مع "جوناس" وكيف تحول إلى نصف "جاثوم" ونصف

---

[1] خولة حواسنية :اكابيلا،ص77

[2] المصدر نفسه، ص.ن

[3] ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم، ص89.

[4] ينظر: سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1،ص82.

إنسان ويتجلى ذلك في الرواية من خلال قول السارد "لا أذكر متى اكتسبت هذه القدرة بالضبط، لكنني أذكر أول ليلة اكتشفت فيها الأكابيلا خاصتي، في زيارة معتادة لصديقي يوسف، دعوته فيها للعشاء والمبيت"[1]

نلاحظ هنا استعادة للزمن الماضي في الحاضر السردي، بحيث يتخذ بذلك الوقائع الماضية مدلولات وأبعاد جديدة نتيجة لمرور الزمن.

ب/الإستباق أو الإستشراف: الإستباق مفارقة زمنية سردية تتقدم للأمام مستبقة الأحداث الراهنة، بوقوع أحداث متوقعة، وذلك في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن والقفز على الأحداث[2].

ويريد به "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق، أو يذكر مقدما"[3]، فالإستباق أو الإستشراف إذن هو أن يروي لنا السارد حدث قبل وقوعه، أي التنبؤ به قبل حدوثه.

تتميز الإستباقات والإستشرافات بطابعها المستقبلي التنبئي، وتتميز بضآلة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، باستثناء ربما الكتابات السردية، السيرذاتية ويشير "جنيت" على أن رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست، تشكل النموذج المعاصر الأكثر استعمالا لهذه التقنية السردية، كما يضيف أن أفضل النصوص السردية التي تملك قابلية تمثل الاستشراف هي النصوص المسرودة بضمير المتكلم[4]

والإستباق هو "الإستباق في الخطاب مقاطع سردية يعلن من خلالها الراوي أحداثا لم يصلها الراوي بعد، وأخذت عدة أنواع داخلي وخارجي، فالداخلي ما كان تمهيدا يوطئ به الراوي لأحداث لاحقة في السرد، والخارجي من كان إعلانا يخبر عن أحداث آنية، أو عن مصير الشخصيات، ويتميز الإستباق عن الإسترجاع كونه

---

(1) ينظر:سميرمرزوق،جميل شاكر:مدخل إلى نظرية القصة،ص30

(2) ينظر: فريدة إبراهيم موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، ص68

(3) فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص156

(4) ينظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص100

يستشرف الزمن، ويتطلع لما هو آت، لدا فقد يتحقق وقد لا يتحقق، إنه تقديرات نسبية ليس هناك ما يؤكد حصولها، يظهر الكاتب بواسطتها تطلعات وأحلام الشخصيات ويحضر القارئ لأحداث آنية"[1].

وكمثال على ذلك في الرواية، نجد تنبؤات "ميسون" أن أمها بعد وفات زوجها وابنها ستتوجه إلى العم "موسى" دون أمها في مالطا "هذا ما أفكر فيه، أ نّ أمي كاثرينة ستفضل اللجوء إلى العم موسى على اللجوء على أمها في مالطا..." [2]

فالإستباق "عملية سردية، تتمثل في إيراد آت أو الإشارة إليه مسبقا"[3]

فمن خلال هذه الرواية نلاحظ بأن الروائية تتنبأ بوقوع أحداث آنية قبل وقوعها فهي تستشرف المستقبل البعيد.

وفي موضع آخر من الرواية يرد نوع آخر من الإستباق وهو تنبؤ "السلطان" أنّ ابنته ستنجح في كتابة رواية جميلة "قال السلطان ذات يوم ستنجحين في كتابة رواية جميلة كأهدابك وعيونك"[4]

ونجد استباقا آخر في الرواية وهو تصور "سيف" لحالة "ميسون" لو أخبرها بأن نصفه لعنة وخوفه مما سيحدث لها، ويتجلى ذلك في قوله "أخشى عليها من جاثوم قد يقتلها رعبا في حلم ما، قد يوقف حياتها بانتقاله من اكابيلا إلى جسد إنسان، أخشى أن يتحول كل الذي اكتسح فؤادي فجأة إلى ظلمة معتمة.." [5]

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكيلاني–، ص142، 143

[2] خولة حواسنية: اكابيلا، ص44.

[3] سمير المرزوقي وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص80.

[4] خولة حواسنية، اكابيلا، ص24

[5] المصدر نفسه، ص60

كما نجد استباقا على لسان الشخصية المفترضة "جوناس" الذي يخبر سيف أن اللعنة نالت منه وستجعله أأبر سفاحا "...اللعنة نالت من روحك ويبدوا أنها تحرك إليها يا سيف، أكثر اللعنات سوءا... ستجعل منك أسوء من سفاح"[1].

فالأحداث هنا بدأت من الحاضر واتجهت نحو المستقبل مع وجود ارتداد نحو الماضي[2] ، فسيف يخشى على ميسون لما سيحصل لها إن علمت به وسيكون ذلك بالنسبة لها أكبر من علمها بحقيقة أخاها موسى.

ويمكن أن يحدث تداخلا في السياقات الإستباقية والإسترجاعية، كأن يكون الإستباق مبنيا على استرجاع أو العكس[3]

وهذا ما نلحظه في الرواية من خلال إقناع "الجازية" لوالديها بشهامة ورجولة "يوسف" "حاولت الجازية سنين طويلة، بقدر مكوثها في معهد الموسيقى إقناع والديها، أن يوسف رجل شهم سيحبها ويحميها وهذا المهم، حاولت كثيرا إقناعهم أن الرسول الكريم نهى عن التفرقة... أذكر لما قالت الجازية هذا الكلام، أنا أعاني أنانية الأهل الدين لا يهمهم سوى محيطهم الضيق..." [4]

فنلاحظ هنا ورود استباق واسترجاعا في نفس الوقت، وكما قلنا آنفا أن الإستباقات تتميز بضآلة حضورها في النصوص السردية المعاصرة، وفي هده الرواية لاحظنا أن الروائية كانت تروي أحداثا من الذاكرة، فغلبت الإسترجاعات على الإستباقات

---

[1] خولة حواسنية:اكابيلا، ص63

[2] ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص179

[3] ينظر: عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص101

[4] خولة حواسنية: مرجع سابق، ص61

يتبين من خلال ما سبق أن الإشتغال على تقنيتي الإسترجاع والإستباق له أهميته الخاصة في الحكي، إذ اعتمدت عليهما الروائية في خلخلة النظام الزمني للأحداث وكسر الرتابة المخلة بالنظام، مما يكسب النص الجمالية الإبداعية، ويثبت مدى قدرة الروائي على التلاعب بالزمن ليخلق منه زمنه الخاص في النص متميز ببنائه الزمني، حتى أن القارئ لا يشعر بتشويش مخل بالترتيب، بل يخلق لديه نوعا من المتعة الفنية أثناء عملية القراءة.

3/الديمومة:

هو مفهوم "يرتبط بإيقاع السرد بما هو لغة، تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة"[1]

ويقصد بالديمومة العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات[2]

ونستشف هذه التقنية في الرواية من خلال حديث "جوناس" مع صديقه "يوسف" عن الحادثة التي وقعت لهم "أثناء ذلك الحدث خشيت أن تبقى وحيدا فلا ينتبه إليك أحدا ثم تتحول إلى طيف وحيد مثلي أو ربما كان ذلك ليحدث، لكني فعلت ذلك لئلا أندم أنني تركت جسدا ضعيفا يواجه مد الوادي وبرد الطقس بأنفاس ضئيلة، بحثت في جيوبك عن ما يثبت هويتك كما يفعل رجال الأمن عادة لم يكن ذلك ليفيدك في شيء بما أنني شبح لكنني قمت بذلك فقط.. وجدت بطاقتك الشخصية حينها عرفت أنك أتيت للحياة سنة 1986..." [3]

---

[1] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت، ص54

[2] ينظر: سمير المرزوقي وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، ص89

[3] خولة حواسنية: اكابيلا، ص32

وكذلك "طرحت على عجل سنة 1986 من 2010 فعرفت انك في الرابعة والعشرين فقط ثم طرحت 1884 من 2010 فعرفت حينها أنني رحلت ومضى على حادثتي 126 سنة ...كحلم مرت تلك السنوات بسرعة مذهلة إنها كيوم محدود بشروق شمس فقط ... أما الغروب فلا أدري متى سيحل... متأخر إلى أجل غير مسمى..." [1]

فنلاحظ أن طول كل هذه المدة ذكرت في زمن يقاس بالثواني ولم يشغل مساحة كبيرة في الخطاب.

وينظر "جيرار جنيت" حسب ما تلخصه "ميساء سليمان" إلى الحركات السردية الأربعة: الحذف، الوقفة، المشد، الخلاصة، على أنها "أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، أي بين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا عرفيا، فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة، يكتب في مفهوم الزمن تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة، وتمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه وطول النص قياسا لعدد أسطره وصفحاته"[2]

ولضبط الإيقاع الزمني يجب أن نميز بين أربع تقنيات أساسية والتي حصرها "جيرار جنيت" في :

*الحذف.

*الخلاصة.

*الوقفة.

*المشهد.

---

[1] خولة حواسنية : اكابيلا، ص32

[2] ميساء سليمان إبراهيم: السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة

*الحذف: (الإضمار أو القطع):

تعد تقنية الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الكاتب الروائي في سرد أحداث روايتة إذ "يشكل الحذف في الرواية المعاصرة أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا، ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتواطؤ"[1]

يقول أيمن بكر في هذا الشأن "هو أقصى سرعة للسرد، وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها"[2]

ومن نماذج الحذف في رواية "اكابيلا" نجد "جاء صوت أمي مباعثا، ملغما بالشوق لأرض فارقتها مند سبع وعشرين سنة"[3]

بالإضافة إلى هذا نجد الحذف في قول "ميسون" : "تعودت أمي على الفراق فعلا، إنها تقصد بذلك جدتي، التي اتخذتها عدوة بعد أن اعتنقت الإسلام وطردتها من بيتها وهي ابنة العشرين، حاولت أمي مرات عدة أن تعود وتقترب منها، لكنها لا تعود إلا بفشل ذريع..." [4]

والقرينة الدالة على الحذف في المثالين السابقين هي (منذ سبع وعشرين سنة) (وهي ابنة العشرين سنة) فنحن لا نعلم بالضبط ماذا حدث خلال تلك السنوات، وهذا الحذف هو حذف محدد لأننا نعلم عدد السنين التي مرت.

---

[1] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص77

[2] أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص54

[3] خولة حواسنية: اكابيلا، ص19

[4] المصدر نفسه، ص ن

ويعد الحذف تقنية محضة: "يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث على الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[1]، حيث ينعدم فيه زمن السرد ويطول زمن القصة.

وفي موضع آخر من الرواية نجد الحذف في قول السارد "بعد أن أتى مارك في زيارة ذات يوم، أتى دون أن يخبرها في رسالة سابقة بقدومه..." [2]

فنلاحظ هنا حذف ضمني لأننا لا نعلم بالذات اليوم الذي قدم فيه "مارك" لزيارة "إيميلي" والقرينة الدالة على الحذف في قولها (ذات يوم).

كما يحضر معنا حذف آخر في قول الساردة "مضت أيام الشتاء بستراسبورغ..." [3] ونلاحظ أن حذف ضمني لأنها لم تحدد لنا تلك الأيام.

بالإضافة إلى قولها "مر أسبوع كامل على مزاولتي لعملي الجديد في سكيكدة، الصالة الرياضية أكبر من الصالة التي كنت أرتادها في سيدي بوسعيد..." [4]. وهذا حذف محدد والقرينة الدالة على ذلك (مر أسبوع كامل).

هذه الحدوف وغيرها التي حضرت معنا في الرواية، التي زادتها جمالية وفنية والقارئ هنا يشعر بالراحة وهو يقرأ لغياب الإطناب والتفصيل الذي يؤدي إلى الملل .

---

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي –دراسة في روايات نجيب الكيلاني–، ص167

[2] خولة حواسنية: اكابيلا، ص21

[3] المصدر نفسه: ص23

[4] المصدر نفسه: ص69

والشيئ الملاحظ في هذه الرواية هو كثرة البياضات التي نجدها عبر صفحات الرواية كما نجد ختمات (***) بين مقاطعها، بالإضافة إلى النقاط المتتابعة التي تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة داخل السطر، وهذا ما يولد المسافة الجمالية أو مسافة الإنتظار التي على القارئ أن يتصورها حسب رؤيته (القارئ الضمني) .

***الخلاصة:**

هي تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب يلخص فيها السرد أحداثا تكون استغرقت سنوات، يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنها ليست بذات الأهمية، وقد اختصت الخلاصة بالأحداث الماضية في الرواية التقليدية (لكن يجوز افتراضا أن نلخص حدثا حاصل أو سيحصل في حاضر ومستقبل القصة) ومن المتعارف عليه أن الرواية كلما تناولت مدة زمنية طويلة لجأت على الخلاصة حتى تتمكن من تجسيدها نصا[1]

ولها عدة تسميات من بينها: الإيجاز، المجمل، الملخص، وكلها مسميات لمعنى واحد، يعتمد عليها الكاتب في سرد أحداث الرواية، وتقع الخلاصة "ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذف، فهي تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال"[2]

[1] ينظر الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص155،156

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص75

وعرفت هذه الحركة حضورا في رواية "اكابيلا" ويتجلى ذلك في "طرحت على عجل سنة 1986 من 2010 فعرفت أنك في الرابعة والعشرين فقط، ثم طرحت 1884 من 2010 فعرفت حينها أني رحلت ومضى على حادثتي 126 سنة..." [1]

وكذلك "عشت في نفس الحقبة تقريبا لكن في مكان آخر في هذه الجزائر يسمى مونتسكيو بلدة صغيرة في أقصى شرق البلاد لا تبعد كثيرا عن مدينة سوق أهراس تلك المدينة التي أمر نابوليون الثالث في ذلك الزمن ببنائها كمشروع حضري كبير للمعمرين الفرنسيين شرق الجزائر..." [2]

هذه الخلاصات وغيرها من الخلاصات التي اعتمدتها الروائية والهدف من هذه الحركة هو الدفع بعجلة السرد إلى الأمام.

***الوقفة:** يكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، لأن الراوي يوقف السرد ويشتغل بوصف مكان ما أو شخصية روائية، وقد يقوم هو نفسه بذلك أو يسند المهمة لإحدى الشخصيات.

وقد ميّز صاحب كتاب "مدخل إلى نظرية القصة" بين نوعين من الوقفة، وقفة ذاتية تتأمل من خلالها الشخصية ما يقابلها كاشفة مشاعرها وانطباعاتها، ووقفة موضوعية تصف مقدمة معلومات جديدة عن موضوع الوصف، تأتي لمجرد الوصف تؤدي دورا فنيا تزيينيا.

تتم الأولى داخل زمن القصة يتأمل فيها البطل مشهدا ما، والثانية خارج زمن القصة ذات وظيفة تزيينية، تكون بمثابة استراحة، ينطلق بعدها السرد يموت خلالها زمن القصة، ومن ذلك يمكن استخلاص وظيفة الوقفة،

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص32

[2] المصدر نفسه، ص34

فقد تكون تزيينية وهي وظيفة قديمة انتشرت في الكتابات التقليدية[1].

فالوقفة تقنية من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب المشهد، فهي تقنية مهمة في إدارة الأحداث، وترابطها، وقد عرفت رواية 'اكابيلا' توظيفا معتبرا لهذا العنصر نذكر على سبيل المثال ما جاء على لسان "ميسون" وهي توصف لنا كيف استقبلتهم الخالة "زهراء" عند وصولهم إلى سكيكدة "يبدوا أن خالتي فاطمة الزهراء، كانت تعد لاستقبالنا منذ ساعات كل أنواع الحلويات المتراصة على الصحون الفضية وفناجين القهوة الأنيقة رتبتها على طاولة كبيرة وسط البيت يغطيها شرشف قطني فاخر من صنع يدوي..." [2]

نلاحظ أن الروائية على لسان الشخصية تصف لنا بالتدقيق التحضير الذي أعدته الخالة زهراء لاستقبالهم، ومن هنا نستشف نوع من التعطيل في السرد.

ويمكن كذلك تسميتها بالإستراحة، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقف فيه السارد فاسحا المجال للوصف والتقرير والإنشاء

وتحضر معنا كذلك وقفة في الرواية أثناء حديث "ميسون" عن بداية مزاولتها لعملها في مدينة سكيكدة ومرور أسبوع على ذلك "مر أسبوع كامل على مزاولتي لعملي الجديد في سكيكدة، الصالة الرياضية هنا أكبر من الصالة التي كنت ارتادها في سيدي بوسعيد بها آلات رياضية متطورة أكثر، أظنني تعودت على الوضع، كما أنني ألفت متدرباتي الجديدات بسرعة، هن مطيعات وجديات، كما أن بعضهن متحمسات جد للحصول على أجساد جديدة فكرة الأجساد الجديدة أيضا خارقة... أرتدي بذلتي الرياضية الزهرية وحذاء –r-max الرياضي

[1] ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص177-178

[2] خولة حواسنية: أكابيلا، ص48

خفيف جدا يلغي شعوري بوزني، ليصبح به المشي طيرانا ممتعا؟ رفع شعري نحو الأعلى دون إلقاء نظرة على المرآة..." [1]

وقد عرّفها "حميد لحميداني" بقوله "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[2]

فنجد "ميسون" في مقطع آخر تصف لنا حالها وهي تحضر نفسها للخروج مع سيف "أفتح باب خزانتي.. لأختار منها كلاسيكي.. كلاسيكي ...كلاسيكي، أنيق فخم كالكلاسيكي الذي ترتديه الملكة رانية...أو أمل كلوني، للأسف لم أمتلك مثله بعد لذا سأكتفي بهذا القميص الحريري بأكمام الدانتيل... وبنطال أسود بخصر مرتفع... بعد حمام ساخن أقوم بتصفيف خصلات شعري.. ثم أرتدي ما قمت باختياره وأختم الطلة بأحمر شفاه عنابي... كعب عال... ورذاذ عطر بذخ في الهواء تركت ذراته تتحسس طريقها نحو عنقي.. اقتربت منها التفت حولي وبادلتها العناق"[3]

هذه الوقوف وغيرها التي تجلت معنا في الرواية والتي ساهمت في تبطيء السرد وتحقيق جماليته وفنيته، ويعنى أنه "تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[4]

فتظهر قدرة الوقفة في إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي، لتقحم الوصف في منظومة الحكي، مما يؤدي إلى توقف زمن الحكاية[5].

---

[1] خولة حواسنية:اكابيلا،ص12

[2] حميد لحميداني:بنية النص السردي،ص12

[3] خولة حواسنية: مرجع سابق ،ص69

[4] حميد لحميداني: مرجع سابق، ص76

حيث يستمر الإبطاء في الحكي إلى أن يتوقف لنجد أنفسنا أمام الوصف وهذا ما لمسناه في الرواية.

***المشهد:**

وسيلة يتخدها الكاتب كي يوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، ويرى حسن بحراوي أن المشهد يقوم أساسا على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع السردية، يفتح أمام الكاتب مجالا واسعا ينوع فيه بين أساليب خطابات الشخصيات كاشفا طباعها، ومواقفها ونفسيتها إضافة إلى تجسيد المشاهد الدرامية الحاسمة التي تمسرح الأحداث يعيش القارئ خلالها الواقع الطبيعي للشخصية وهي تمارس حياتها في الرواية لذا لا نستطيع الكاتب روايتهما بعيدا عن المشاهد نظرا لأهميتهما[1].

ونقصد بالمشهد "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[2].

ويعد المشهد والوقفة من أهم التقنيات المساهمة في تعطيل السرد الروائي، "المشهد عكس الخلاصة، ترد فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها وتفاصيلها، ويحقق المشهد عند جيرار حنيت تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[3]

ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل نسبة كبيرة في رواية "اكابيلا"، فقد وظفتها خولة حواسنية على شكل حوار بين شخوص الرواية، ومن بين المشاهد التي وظفتها الكاتبة، ذلك الحوار الذي دار بين "جوناس" الشخصية

---

[1] ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب السردي، ص172

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص78

[3] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص108

المفترضة و"سيف"، وقد تميز هذا الحوار بالطول النسبي، حيث امتد من الصفحة 27 إلى الصفحة 42، مع بعض المقاطعات أحيانا من طرف السارد لتوضيح بعض الأمور الغامضة ويتجلى ذلك في :

"هب نسيم قوي، فتح دفات الشرفة وفتح الستائر الحليبية...نسيم لا صوت له والجو هادئ في الخارج خالي من أي رياح، لم يعد ذلك غريب فلا بد أنه صديقي "جوناس"، أتى لزيارتي كما اعتاد أن يفعل مثل هذا اليوم من كل أسبوع...

أين أنت يا جوناس؟ تحت السرير؟ أم داخل الخزانة؟ أم فوقها؟ أظهر الآن ...همس في أذني ...

بل على جانبك تماما.

تبا لك أفزعتني ألن تتوقف عن تكرار هذا في كل مرة تأتي فيها هنا؟ هذا واجبي.

ما جديدك اليوم؟

الجديد لهذا اليوم يدعوا إلى البهجة، فالحب المنشود يشارف على القدوم كما توقعت تماما... أحقا؟ من قال هذا؟

أتذكر تلك المرأة الغريبة صاحبة الملاءة السوداء؟ تلك التي بقيت اتبعها واتبعها واتبعها ... ثم تحولت على قطة سوداء اجتازت بخفة آخر الشارع... اذكر ذلك... واتضح أنها جنية؟ سألتها عنك فقالت أن الذي تنتظره يشارف على القدوم؟

وأنت قمت بتأويل كلامها أنها تقصد حب حياتي ؟ أتساءل حقا عن مقدار ذكاءك قبل أن تصبح هذا الشيء؟

أنا طيف؟... شبح يا سيف... شبح... لم هذه العنصرية ألا يجدر الإعتراف بنا ونحن في سنوات الألفينات؟

على رسلك جوناس ولا تغضب في الأخير كلنا مجرد أشياء تدب في هذا الكون... حاولت أن أقابلها مرة أخرى لكن فاجأتني قطة أخرى، قالت أنها كانت تمارس المحظور فمنعها شهاب حارق أنهى وجودها تماما... فلنتفاءل يا سيف؟ متفاءل أنك ستنجو يا صاح، أفضل أن أراك طيفا على أن أراك جاثوما قاتلا، لعنة وكتلة شر لا يعلم أصلها حتى الأطياف... لا بد أن يكون بحثي صحيحا ولا بد أن يكون الحب هو الشيء الوحيد الذي سيقنع جزءك البشري بالإكتفاء فقط، لكن بعد نجاح الأمر سأفتقدك يا سيف؟

اهزأ رأسي...

وسأفتقد يا صاح سيكون علينا أن نعيش في عالمين مختلفين وسيعود البرزخ كما كان..." [1]

ويبدوا أن الغرض من هذا المشهد هو استرجاع لذكريات "جوناس" قبل أن يتحول إلى شبح وسيف قبل أن يخوض في الأكابيلا ويدخل العالم الماروائي الذي افقده نصف بشريته وحوله إلى جاثوم، يكشف الأعماق وينزع المثالية عما يداريها هذه اللعنة التي أسماها "الأكابيلا" جعلت منه يلتحق بالعالم الميثافيزيقي، ويتجلى ذلك في قوله: "ما اكتسبته دون جهد واضح مني؟ أسميته لعبة أكابيلا ... كصوت مغني دون موسيقى، لعبة تكشف الأعماق تكشف ما يداريه قناع المثالية ما تداريه انحناءات بسمات هادئة... لعبة تجرد الأشياء مما يلفها وتصورها عارية إلا من حقيقة بيضاء "تماما" "اكابيلا""[2]

ويحضر معنا مشهد آخر في حوار سيف مع جوناس:

---

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص27،28

[2] المصدر نفسه: ص29.

لم تخبرني يوما عن حياتك السابقة يا جوناس، أتذكرها؟

ألا يفترض بك أن تكون مطلعا سابقا على حياتي ؟ دقق في اسمي يا جوناس، ألم تقرأ قصتي كاملة في رواية:

Ce que le jours doit a la nuit

-أحقا عشت في ريو سالادو إذن؟

-هه، ما بك يا صاح أمازحك فقط؟ أتصدق كل ما يقال لك؟

-إذن من أين أنت؟

*عشت في نفس الحقبة تقريبا في مكان آخر في هذه الجزائر يسمى مونتسكيو، بلدة صغيرة في أقصى شرق البلاد لا تبعد كثيرا عن مدينة سوق أهراس تلك المدينة التي أمر نابليون الثالث ببنائها في ذلك الزمن كمشروع حضري كبير للمعمرين الفرنسيين شرق الجزائر...

هذه المشاهد التي حضرت معنا من الصفحة 27، إلى الصفحة 42 وغيرها من المشاهد الأخرى التي ساهمت في تبطيء السرد، وإضفاء مسحة جمالية على العمل الإبداعي، كما لاحظنا أن هذه المشاهد وغيرها، أتت على شكل حوار والبعض الآخر على شكل نص نثري.

وفي الأخير سيظل الزمن محل اهتمام الباحثين، باعتباره أداة مهمة، تخدم أغراض القصة من ناحية الدربة الفنية والنسيج، ومن ناحية رسالتها المنوطة بها كفن له، ولا كما قلنا أنفا أن يقوم عمل إبداعي بغياب هذا العنصر وذلك لأهميته.

المطلب الثالث: بنية الشخصية الروائية:

بهذه العبارة استهل "عبد المالك مرتاض" حديثه: "الشخصية هذا العالم المعقد الشديد التركيب المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لإخلافها من حدود..." [1]، فشخصيات العالم الروائي عالم متحرك يكون حياة متكاملة، وكأنها تسير في نظام جمالي فريد، ويناضل الكاتب لوضع كل شخصية في مكانها الصحيح ولذا نجد أنّ الشخصية "قد احتلت مركزا مرموقا في الدراسات الحديثة لأنه حسب الناقد الفرنسي "رولان بارت" (ليس من قصة واحدة في العالم من غير شخصيات)" [2]. إذ تعد مدار الحدث أو الواقع أو التاريخ لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أوتصارع معها "فهي محور أساس في الرواية ومركز الحدث فيها، بل هي المكون الأكبر للنص الروائي كما أنها عوامل مساهمة في هذا التشكيل الفني"[3]

فالشخصية الروائية من أهم العناصر الأساسية المكونة للخطاب السردي الروائي لما تلعبه من دور رئيسي في إنتاج الأحداث فهي تمثل وفي كل الحالات موضوع اهتمام كثير من النقاد بل إنّ البعض يذهب أن الرواية هي "فن الشخصية" تعددت معها الكتابات التنظيرية والبحوث التنظيمية.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه ، ص107

[2] شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د،ط،د،ت)، ص194.

[3] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007، ص32

1/مفهوم الشخصية:

تعد الشخصية من المواضيع الأساسية التي تركز عليها الدراسات الأدبية "فالشخصية هي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وهي عموده الفقري، الذي ترتكز عليه"[1] إذ لا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصيات. ولقد ورد تعريف الشخصية في المعجم الوسيط على أنها " صفات تميز عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية وذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل"[2]. فالشخصية بهذا المفهوم تعني الفرد بكل ما يميزه عن غيره من صفات فيزيولوجية، ووجدانية وعقلية في حالة تفاعلها، وتكاملها في شخص معين.

والشخصية عند "يوسف مراد" "هي الصورة المنظمة المتكاملة لسلوك فرد ما، يشعر بتميزه عن الغير، وليس مجموعة من الصفات، وإنما تشمل في الآن نفسه ما يجمعهما وهي الذات الشاعرة وكل صفة مهما كانت ثانوية تعبر إلى حد ما عن الشخصية بكاملها"[3].

وعليه يمكن تحديد مفهوم الشخصية على أنها مجموعة من المواصفات التي تميز شخصية عن أخرى، والتي يمكن تمثيلها في ثلاث مواصفات وهي:

أ/مواصفات سيكولوجية: وتتعلق بكينونة الشخصية الداخلية 'الأفكار، المشاعر والانفعالات المختلفة...)

ب/مواصفات خارجية: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية مثل (القامة، الشعر، الوجه، العمر...)

ج/مواصفات اجتماعية: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعية وإيديولوجياتها وعلاقتها

---

[1] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، ع13، جوان2000، ص195

[2] إبراهيم مصطفة وغيره: المعجم الوسيط، ج1، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار العودة، ص475

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، ص44

الاجتماعية (فقير، غني، عامل بورجوازي، إقطاعي...) [1]

وبناءا على هذا نستنتج أن للشخصية جانبا ماديا ملموسا وظاهرا وجانبا معنويا خفيا يتطلب الجهد لكشفه، وللشخصية صفات ثابتة وأخرى متغيرة، وكلها صفات تؤدي إلى تميز الفرد عن غيره من الأفراد الآخرين.

والشخصية "هي كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبا وإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي على الشخصيات، بل يكون جزء من الوصف، فهي عنصر مصنوع، ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[2]

يجب ان تكون الشخصية وفق هذا المفهوم عنصرا متحركا في تسلسل الأحداث وتطورها فهي عبارة عن كائنات يتصورها ويتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها

والشخصية عند "بارت" "هي كائنات من ورق، وسيتم التعامل معها بوصفها وجودا يستتقى محدداته من الوجود الإنساني، وإن كان الأول مقصورا على عالم السرد، وبناء 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"[3]

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 وسنها وأهواؤها، ذلك أن الشخصية تلعب الدور الأكثر فاعلية

[1] ينظر محمد بوعزة: تحليل الخطاب السردي، ص40

[2] لطيف زيتوني: معهد المصطلحات ،ص113،114

[3] المرجع نفسه، ص51

في أي عمل روائي.

وعليه "فالشخصية الروائية ليست مجرد نسيج من الكلمات بلا أحشاء، لذا يبدوا اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي، اختيار بعيد للشخصية الروائية طابع الحياة، كما يحافظ عليها ككائن حي"[1]

والشخصية عند "عبد المالك مرتاض "أداة من أدوات الأداء القصصي، يصنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللغة والزمان، وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل فنية واحدة وهي الإبداع الفني"[2]

أما "ميساء سليمان إبراهيم" فهي ترى أنه "من الضروري أن تنظم الشخصيات والأشياء في سياق زماني ومكاني، فالشخصية جزء من هذا السياق الممثل في النص، وثمة شخصيات يتحقق حضورها، إما أن يظهر في النص شكل لساني مرجعي يخص كائنا له هيئة إنسانية كأسماء الشخصيات والضمائر الشخصية، تتحدد سماتها من خلال مجموع أفعالها، دون صرف النظر عن العلاقة بينهما وبين مجموع الشخصيات الأخرى التي يحتوي عليها النص"[3].

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

---

[1] يمنى العيد: دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي (تحليل رحلة عائدي الضمير)، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة ،1995، ص238.

[2] عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، دت، ص71

[3] ميساء سليمان الإبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص205

واحد من 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 على عالم تصبح فيه نماذج عامة.

2/طرق تقديم الشخصية:

الشخصية خاصية من خصائص الإنسان وهي تختلف من شخص لآخر، فلكل طريقته الخاصة

*فكيف يا ترى يبدع الروائي شخصياته؟

إن عظمة الروائي تقاس بقدرته على إبداع الشخصيات كما يقال، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات "إنه يتخيّل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاح له، وكثيرا ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع ... ويمزجها بملامح أخرى من خياله... وحين يتخيل الكاتب شخصيات الرواية، يبدأ بفتح ملف كل شخصية يصفها فيه وصفا دقيقا وكأنها شخصية حقيقية، ويضع لها سيرة وتاريخا ونسبا لا يفوته شيء من الوصف الخارجي بما في ذلك البيئة التي عاش فيها والمدارس التي تلقى تعليمه بها"[2]

فلكل شخصية مميزاتها ولا نستطيع تعميمها مهما كان الحال لأن لكل شخصية خصائص متفردة عن غيرها "والعمل الروائي يتيح فيما يتيحه القدرة على التشخيص بمعنى أن الروائي يمتلك في البناء الروائي القدرة على متابعة أدق التفاصيل في شخصية ما أو عدة شخصيات بحيث يعمل على تعميقها، وإبراز تشكيلها ليصل بها إلى

[1] مصطفى السيوفي: تصوير الشخصيات في قصص محمد فريد أبو جديد، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010-2011، ص60.

[2] عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في المصدر نفسه "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د/ط)، ديسمبر 1999، ص23

مرحلة النمذجة، بحيث تصبح الشخصية الفنية الروائية قادرة على التعبير عن طبقة، فئة، شريحة اجتماعية معنية..." [1]

وهي وسيلة الكاتب من أجل التعبير عن فكرة ما أو الإشارة والتنويه إلى قضية تشغل باله حيث إن "تشكيل الشخصية في عمل روائي ما يرتبط بالضرورة بموقف المؤلف منها، سواء أكان ذلك الموقف ايجابياأ وسلبيا، فقد يقترب المؤلف من الشخصية لاقتراب توجهاته من توجهات الشخصية تقف على الجانب المقابل هو توجهه الفكري والعقدي"[2]. فالرواية بصفة عامة موضوعها الشخصية والروائي يلبسها كل ما يريد إيصاله لقارئه من أفكار وقيم وغيرها، كما له حرية اختيار الطريقة التي يراها مناسبة لتقديم شخصيته لأنه هو الذي يصنعها وعله "فالشخصيات في النصوص الروائية هي نتاج البناء التأليفي...، ولهذا فأشياء مثل كيف تنظر هذه الشخصية، أو كيف تتكلم داخل البنية النصية تعتمد على جزء كبير على تلقي المؤلف واختياره"[3]

وقد أولى السرديون طرق تقديم الشخصية في النص الروائي أهمية كبيرة لما لها من دور مركزي رئيسي في تشغيل دينامية العملية السردية داخل فضاء النص "والمقصود بأشكال التقديم الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية"[4] أي، الطريقة التي يعرض بها الروائي شخصياته للمتلقي، ويرى "نجيب العوفي" "أن الشخصية الروائية لا تنمو إلا من وحدات المعنى... ومن تم تبدوا مرتبطة بالمؤلف منفصلة عنه في آن مرتبطة به باعتبار الأبوة الفكرية والفنية، ومنفصلة عنه باعتبار استقلالها وتموضعها الخاص داخل الفضاء الروائي"[5]. وهذا

---

[1] عبد الله رضوان: البنى السردية"2" (نقد المصدر نفسه)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص376

[2] عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص40

[3] المرجع نفسه، ص41

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص43.

[5] عبد الله بن قرين: النقد الأدبي السوسيولوجي (تطبيق على الحمار الذهبي لوكيوس ابو ليوس)، مذكرة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2006،2007، ص141

الإنفصال والإرتباط يحتمان اختيار الشخصية على مستويين: "على مستوى علاقتها بالمؤلف ودلالتها على نفسها، وعلى مستوى علاقتها الخاصة ودلالتها على نفسها"[1]، علاقتها بالمؤلف من خلال وصف ملامحها وصفاتها وعلاقتها بنفسها من خلال أفعالها وتصرفاتها.

"ويمكن تقديم الشخصية الروائية بأربعة طرق: بواسطة نفسها، بواسطة شخصية أخرى، بواسطة راو يكون موضعه خارج القصة، بواسطة الشخصية نفسها وشخصية أخرى والراوي، ومن الطرق الشائعة في تقديم الشخصيات الروائية تقديمها بواسطة راو خارجي وعن طريق شخصية أخرى، ونادرا ما يتم تقديم الشخصية عن طريق نفسها"[2].

وعلى العموم فإن هناك طريقتان أساسيتان يقدم من خلالها الروائي شخصياته إما بطريقة مباشرة "وهي التي يفسح الكاتب فيها المجال للشخصية نفسها للتعبير عن أفكارها وعواطفها"[3]، وهنا يرد تقديم للشخصية على لسانها مباشرة، وإما بطريقة غير مباشرة "وهي التي يصور الكاتب فيها أشخاصه من الخارج، ويحلل عواطفهم ودوافعهم وإحساساتهم وكثيرا ما يصدر احتكامه عليهم"[4]

وفي هذه الحالة يكون السارد ملزم بتقديم كل ما يتعلق بالشخصية أو يقدمها من خلال شخصية أخرى، وقد يصورها ويقدمها من خلال الأحداث والتفاعل مع غيرها من الشخصيات "وعلى الرغم من ثمة طريقتين تنظمان فعاليات بناء هذا المكون

---

[1] عبد الله قرين:النقد الأدبي السوسيولوجي(تطبيق على الحمار الذهبي)،مذكرة دكتوراه دولة،ص142

[2] محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الرائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، (د.ط)، (دت)، ص178.

[3] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،ط1، 2006، ص118

[4] المرجع نفسه، ص119.

في معظم المنجز السردي عادة: التحليلية (analytique) التي تعني أن يراقب الشخصية من الخارج ويرسمها من الداخل أيضا، ودرس أفكارها وتطورها، وبواعث هذا التطور، ويفسر بعض تصرفاتها، ويعطي رأيه في أفعالها، وردود أفعالها، ومواقفها على نحو صريح ومباشر، والطريقة التمثيلية التي يدع الروائي الشخصية تعبر عن نفسها وبواسطة غيرها من الشخصيات الروائية، ويتجنب التعليق عليها على الرغم من ذلك فإن لكل روائي وسائله المتميزة في أداء هذه الفعالية"[1].

وهذا يعني أنه بالرغم من الاتفاق على طرق التقديم، لكن يبقى الروائي هو المتحكم في أداء هذه الفعالية من خلال أدواته ووسائله الخاصة التي تميزه عن غيره من الروائيين، والقارئ في كلتا الحالتين مدعو للقراءة المتفحصة الواعية للوصول إلى معرفة الطريقة التي قدم بها الروائي شخصياته، ولعل من أهم العناصر التي يقدمها القارئ في معرفة ذلك هي المواصفات التكوينية للشخصية والتي يمكن تلخيصها في الجدول الآتي[2]

الوصف	الحكي	الحوار	المونولوج
-ما توصف به الشخصية -وصف ذاتي: ما تقدمه الشخصية عن ذاتها -وصف غيري: ما يقدمه السارد أو الشخصيات	-ما تفعله الشخصية -محكي الأفعال	-ما تقوله الشخصية -محكي الأقوال	-ما تفكر به الشخصية -الخطاب الذاتي

[1] نضال الصالح: النزوع الأسطوري في المصدر نفسه العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2001، ص187.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص41

الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة			

من خلال هذه المواصفات يتمكن القارئ من وعي المضمر من الشخصية كونها موجهة إليه بالدرجة الأولى "ولهذا لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي –يكون بالتدرج وعبر القراءة –صورة عنها وذلك بواسطة مصادر إخبار ثلاثة ما يخبر به الراوي، ما تخبر به الشخصية ذاتها، ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصية"[1]

ما نخلص إليه هو أنه هناك طريقتين لتقديم الشخصية في الرواية، الطريقة المباشرة والطريقة غير مباشرة، كما يعتبر القارئ أيضا عنصرا فعالا في إدراك الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته.

3/تصنيف الشخصيات في رواية "اكابيلا":

ثمة تصنيفات كثيرة للشخصيات، حيث أثارت هذه المسالة إشكالات متعددة نظرا لتعدد واختلاف معايير التصنيف.

أول هذه التصنيفات يقوم على مقابلة الشخصية الرئيسية بالثانوية، أي حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها "فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي" [2]

[1] محمد عبد الهادي: بنية الشخصية في رسالة الزوابع والتوابع لابن شهيد الأندلسي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، عدد04، مطبعة المنصور، منشورات جامعة الوادي، ص261، نقلا عن محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، (دط)، دمشق، سوريا، 2005، ص09

[2] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص25

فهو يمنحها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة لأنها هي المحركة للعمل الروائي ككل "ولا يمكن لأي دارس أو ناقد أن يتجاهل أن الرواية تدور حول شخص رئيسي أو محور تنطلق من الأحداث أو تدور حوله الأحداث ومعه شخصيات أخرى ميزها النقاد عن الشخصية الرئيسية أو المحورية بأنها شخصيات ثانوية"[1]

والشخصية الرئيسية هي 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"[2]

فالشخصية الرئيسية إذن هي العنصر الفعال، والمحرك الأساسي للأحداث في العمل الروائي وهي سبب نجاحه، ولهذا لا يمكن الاستغناء عنها.

*وتحضر معنا في الرواية شخصيات رئيسية (محورية) تتحكم في سير أحداث العمل الإبداعي ونذكرها على التوالي:

1/ميسون: تعد شخصية ميسون الشخصية المحورية في هذه الرواية، حيث شاركت في جميع الأحداث الرواية، فهي أكثر الشخصيات حظا في الظهور، وكل شخصيات الرواية تدور حولها، فميسون شابة في مقتبل العمر تتميز بجمالها وفطنتها، حيث كانت مهووسة بالموسيقى والكتابة، وهي البنت المفضلة لدى والدها السلطان، فقد كانت قريبة منه، وكان دائما يشجعها على الكتابة ويقول لها يوما ما ستكتبين رواية جميلة كأهداب عيونك، ميسون تعمل كمدربة رياضة للنساء اللواتي يردن أن يحافظن على لياقتهن، عاشت طفولتها حتى شبابها في مدينة سيدي بوسعيد وكانت تعاني من نظرة الناس البائسة لهم، بعد فقدانها لوالدها وأخوها، فانكسر بذلك ظهرها

[1] محمد علي سلامة:الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ،ص27

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص58

وأصبحت هي المسؤولة الوحيدة على أمها وأختها عفاف، فتغيرت حياتها كليا وانقلبت رأسا على عقب حيث تقول "اجتاح الهدوء نصف حياتي، والصّمت هو ذلك الكلام البليغ الذي لا يسمعه احد، وقلّما يفهمه سامعه، بل قلّما يسمعه"[1]

فبعدما أن فقدتهما تغير كل شيء بالنسبة لها وأصبحت الحياة بالنسبة لها هي أكبر خطأ تعيشه، فلم تجد سوى الورقة والقلم لتنفس عن نفسها المعتمة، لكن وزر الذكريات العالقة تأبى أن تفارقها "سأكتب على الورق وأمزقه كما هي العادة... كلمات تشبه غبار ذاكرة عالقة مصيرها سلة مهملات ثم قمامة ثم مراكز إعادة تدوير ورق، ثم حمام ثم مصارف قدرة...التفكير في كل هذا أمر مرهق لكنه واجب"[2]

فميسون تتحدث عن حياتها بتفصيل بعدما فقدت الركنين الأساسين في عائلتها، كما تصف الظلم والتهميش والتمييز الذي تعرضوا إليه من قبل سكان القرية، لأنهم لا ينتمون إليهم، كما نجد صراع حول الديانة لأن الأم كانت قبل إسلامها مالطية تتحدث عن أهل هذه القرية الذين يعيشون تحث رحمة "الطلياني" الذي أمر بقتل أخاها "موسى" ولم يجرأ أحد على الشهادة أو قول كلمة الحق، فميسون تعرضت لظلم وقهر شديد من قبل الطلياني وجماعته "لم ننس بعد أهل الحومة شيطانيتهم، وشهادة زورهم، عبوديتهم وذلهم، حريتهم يتحكم بها "الطلياني" الذي يمشي في زنيقاتها متكبرا قائلا "أنا ربكم الأعلى"، يومها لم يجرؤ أحد على إخبار رجال الأمن أن القاتل هو أحد رجاله ...رغم توسلاتنا، رغم بكائنا، رغم ضعفنا، لم يشهد منهم أحد لم ينصرنا أحد"[3]

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص06

[2] المصدر نفسه، ص07

[3] المصدر نفسه، ص08

فميسون تلك المرأة المثقفة عند تعرضها لهذا لم تحتمل، هذا الظلم والجور الذي يتعرضون إليه يوما بعد يوم، فهذه الشخصية المحورية هي "العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها"[1]

إن أحداث كل الرواية جرت على لسان ميسون، فهي التي روت اغلب المواقف التي تعرضت لها الشخصيات الأخرى، حتى أنها أعطت في بعض الأحيان سير ذاتية حولها، فهي عرفتنا على كل شخصية تقريبا في الرواية، حيث مثلت البطلة المثقفة الجميلة الصبورة، المتحررة عن كل الحقائق، فأبوها كان يصف عيونها بعيون الريم "أما عيوني التي كان يقول عنها أبي السلطان بلهجته الجزائرية (عيون زرقا برموش سيوف قتّالة كيف عيون الريم)" [2]

وإذا تتبعنا مسار الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها وجدنا أن "ميسون" هي الساردة لأحداثها أو لأحداث غيرها في هذا الصدد يقول "عبد المالك مرتاض": "أنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض"[3]

كما أن ميسون بعد انتقالها من سيدي بوسعيد إلى سكيكدة وقعت في حب إبن عمها "سيف"، ووجدت فيه كل صفات الرجولة التي كانت تحلم أن تجدها في شريك حياتها "لا حيلة لقب امرأة تشبهني أمام رجل يشبهه ... مزاجه بحري، يعي تماما متى يثور ليأخذ بموجه تعبها وغضبها، ومتى يعود هادئا ليأخذ كل شحناتها السلبية... ما باليد حيلة أمام شخص يجمع بين هيبة البحر، وطقوس ذكورية مدوخة..." [4]

---

[1] عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات لنجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص07.

[2] خولة حواسنية: اكابيلا، ص13

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، ص76

[4] خولة حواسنية: مرجع سابق، ص54

فهذه الشخصية مثّلت البؤرة بالنسبة لهذا العمل، حيث انتقلت من مكان إلى مكان ومن حدث إلى حدث، فهي الراوي بالنسبة للرواية، التي حكت لنا كل الأحداث التي دارت حولها الرواية، وهي التي كشفت الحقائق ونزعت الزيف عن أنصاف البشر الذين يدّعون الملائكية. فميسون مثلت العمود الفقري للرواية ثم تأتي الشخصيات الأخرى لتساعدها على تأدية الأدوار.

2/عفاف: وهي أخت ميسون الوحيدة، الفتاة الجميلة الجذابة، التي مزجت بين الجمال الجزائري والمالطي، كانت مليئة بالحيوية والبهجة والسعادة، إلا أنها فقدت كل هذا بعد أن قتل أخاها "موسى" وحمّلت نفسها الوزر، لأنها كانت خطيبة "الطلياني" الذي ارتبط بها ليثأر من أخيها "موسى" الذي أخد منه حبيبته "صفوة" بعد أن استغل فقرها وضعفها، فعفاف منذ ذلك اليوم تغيرت حياتها وعمّها الصمت فأصبحت لا تكلم أحد، مريضة نفسيا تعاني من اضطرابات "نغير كل شيء ...عفاف تحول صوتها إلى همس خافت لا يخرج غلا لضرورة، عكس ما كان وقت مضى ينضح أملا يشرق فوضى، حيّا تلونه ألوان البهجة والسعادة..." [1]

فعفاف الفتاة البريئة التي كانت تظن بأخيها خيرا وحمّلت نفسها مسؤولية قتله إلا أن الجانب الحقيقي لأخيها لا تعلم عنه شيء، فعفاف راحت ضحية خبث أخيها الذي تظاهر بالملائكية وأخفى نصفه الجاثومي وذاك هو الوجه الحقيقي له.

3/ كاترينة: وهي أم ميسون وعفاف، المرأة المالطية التي اعتنقت الإسلام بعد أن تعرفت على السلطان "أب ميسون" وعانت فراق الأهل والأحبة والوطن، حيث طردتها والدتها بعد أن خرجت من المسيحية واتبعت الإسلام وهي ابنة العشرين سنة واتخذتها عدوة لها "تعودت أمي على الفراق فعلا، إنها تقصد بذلك جدتي التي

[1] خولة حواسنية:اكابيلا،ص06

اتخذتها عدوة بعد أن اعتنقت الإسلام وطردتها من بيتها وهي ابنة العشرين"[1]، فهذه الأم حاولت مرارا أن تتقرب من والدتها إلا أنها لم تجد جدوى من ذلك، فهي بعد أن أحبت السلطان تخلت عن كل شيء، عاداتها وتقاليدها وحتى عقيدتها، عاشت مع عائلتها سنين جميلة، قبل أن تكون لمطرقة الغدر دور في قصتها، فهي بداية عانت من فراق الأهل والوطن التي احترقت شوقا لرؤيتهم ولو لمرة واحدة في حياتها، إلا أنها لم تنجح، ثم تعرضت لفقدان زوجها وحبيبها التي تخلت عن كل شيء لأجله، إلا أن الفاجعة الكبرى كانت بفقدانها "موسى" بكرها الذي قتل في ريعان شبابه وتركها تحترق بين موته وحقيقته التي تعلمها هي حاولت لسنين إخفاءها عن ابنتيها، حتى لا تتشوه صورة أخيهما الذي مات وهو يمثل بالنسبة لهما الشخص والإنسان المثالي، فكاترينة كانت تفضل الموسيقى والصخب على الهدوء حتى لا تنكشف حقيقة ابنها الجاثومي، وهذه هي حالة كل أم، فهي عانت الفراقين معا، كما أنها حاولت مرارا إخفاء أفعال "موسى" الذي كان يرتكبها في حياته، و حاولت مرة تجاهل فعلته بسعاد التي راحت ضحية لعنه حملتها في أحشاءها منه "أشارت إلى الباب ...ثم طردتنا....طردتنا؟ اذهبا انظرا من أين أتيتما بهذا الحرام... ولا تحاولا إلصاق التهم بإبني موسى هو بريء من تهمكما"[2]، حيث يمكننا التعرف على الشخصية من خلال السلوكات والأقوال الواردة عنها في النص ومن تم الانتباه إلى الشخصية وإعطاءها مكانتها في السرد، ذلك لان "الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة"[3]

فشخصية كاترينة مثلت لنا الصراع مع الغربة وكذلك صراع الهوية، سبب ديانتها التي حرمتها من الأهل والوطن.

4/موسى: وهو الإبن الوحيد لدى العائلة، كان يشتغل محامي ويسعى لحل مشاكل الناس، موسى الإنسان

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص19

[2] المصدر نفسه، ص77

[3] محمد عتيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (دط)، (دت)، ص562

المثقف العادل هكذا يعرفه كل الناس وحتى العائلة كان يمثل الإنسان المثالي في نظر الجميع "موسى، محام، كم لهث خلف المشاكل والأوراق كم لبس جبته السوداء ووقف في المحاكم مدافعا عن الحقوق، مسقطا الظلم"[1]

كان صديق قريب من أمين الذي أطلق عليه فيما بعد كنية الطلياني، موسى عاش بوجهين، الوجه المستعار الذي كان يخرج به أمام الناس أنه إنسان مثقف صاحب حق يدافع عن حقوق الآخرين، والوجه الحقيقي الجاثومي الذي لا يعرفه سوى أمه والطلباني وصفوة، هذا الوجه الذي مارس به كل أنواع الظلم والجور والعبودية للآخرين، فهو لم يقتل غدرا ولم يكن بريئا يوما كما كانت تعتقدان أختاه، فهو الذي فرق بين صفوة والطلياني وهو الذي دفع سعاد نحو الانتحار بعد أن أنكر فعلته بها، فموسى يمثل الإنسان المستبد الظالم الذي استغل مهنته للتخريب والسيطرة، فهو كان شيطان في ثوب ملاك "اذكر أن سعاد قاطعتها قبل أن تتم جملتها: أهو ملاك؟ بل شيطان في ثوب ملاك...لكن الله سينتقم لي...تذكري وذكري الشيطان الذي خرج من رحمك بهذا"[2]. فهذه الشخصية مثلت لنا تلك الشخصية التي تحمل خاصيتين أو بعدين دلاليين، حيث تجسدت فيها ثنائية (الخير والشر)، فهذه الشخصية ينطبق عليها تعريف فليب هامون بأنها "وحدة دلالية... تولد من وحدات المعنى ... ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها"[3]

5/سيف: وهو ابن عم ميسون تعرفت عليه عند انتقالها إلى مدينة سكيكدة كان حسن الوجه، إنسان طيب، حاول إخراج ميسون من الصدمة التي تلقتها وعاشتها في مدينة تونس، فسيف مارس الأكابيلا التي جعلته يتحول إلى نصف "جاثوم" ويدخل في جسم وعقل ميسون ويكتشف ماضيها وكل شيء عنها "فميسون" أصبحت بالنسبة له ككتاب يقراه كل يوم، كما كان له صديق "طيف" اسمه جوناس، ينقذه كلما تحول إلى جاثوم

---

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص08

[2] المصدر نفسه، ص77

[3] فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد نبكراء، دار كرم الله، الجزائر، (دط)، 20012، ص34

قاتل، فسيف أحب ميسون منذ رؤيتها إلا أنه لم يستطع أن يقول لها ذلك خشية عليها منه، لأنه في بعض الأحيان يتحول إلى قاتلها، ومارس ذلك عدة مرات، لولا صديقه الطيف الذي يتدخل دائما لإنقاد الموقف، حيث كان يختلي شرفته المقابلة لشرفة ميسون ويغني لها:

عشقي فالزين نصاحة غيوانو زاد جراحي وأسبابي يا أهل الغرام زينات الدواح

ثلاثة زهوة ومراحة من هواهم ماني صاحي ركوب الخيل والبنات وكيسان الراح[1]

هذه من بين الأغنيات الشعبية التي كان يغنيها سيف "لميسون"، كما كان يسعى دائما إلى أن تكتشف ميسون حقيقة أخاها، فقام بجمعها مع صفوة التي حكت لها كل الحقيقة فهو مارس الأكابيلا وأصبح مهووسا بها، كان يعلق على جدران غرفته قصاصات مكتوبة عليها عبارات غريبة مثل "(الناجحون دفعوا أثمانا باهظة والنجاح لا يعني الكمال كما لا يعني السعادة). (يعتادوننا حتى يصبح وجودنا شفافا مرتبطا بالإدراك، سيصدمهم إدراك أننا قد رحلنا... كدم ا فتقد أهم عناصره...يصبح العيش وهنا عظيما)" [2]وغيرها من القصاصات التي كانت هناك، وكانت كلها تلتف حول قصاصة مستطيلة كبيرة (اكابيلا:

الصوت العاري بلا موسيقى

أنت العاري، أمام نفسك بلا تكلف، بلا مثالية ولا ابتسامة

صوت تجرد من الموسيقى فاكتشفنا كم أنه مخيف تملؤه حشرجة الزيف تنام حباله الصوتية في دم عفن...) [3]

فسيف كان يعيش بشخصيتين، إنسان عند هدوءه وابتعاده عن حب اكتشاف باطن الإنسان، لكنه

---

[1] خولة حواسنية: أكابيلا، ص52

[2] المصدر نفسه، ص56

[3] المصدر نفسه، ص56-57

يتحول إلى جاثوم إذا غاص في أرواح الآخرين وقرأ ذواتهم، فهو مثّل لنا الخيال والواقع في هذه الرواية، إلا أنه في النهاية أراد أن يعود إلى طبيعته ويحيا حياة طبيعية كالغير ويتزوج ميسون الذي أحبها وأراد أن يبني معها عائلة معها عائلة وينجب أولاد إلا أن الأكابيلا سيطرت عليه وقادة به نحو النهاية.

فنلاحظ أن شخصية سيف مزجت بين الواقع والوهم وذلك لأن واقعية الشخصية غير مهمة في العمل السردي المهم أن تكون هناك شخصية تؤدي الدور سواء أكانت حقيقية أم مفترضة "الشخصية مزيجا من الواقع والوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي"[1] وهذا ما تجسد في شخصية سيف.

6/جوناس: وهي شخصية خيالية و مفترضة (طيف) وهو صديق سيف الذي كان يمنعه دائما عن اقتراف الخطايا عندما يتحول إلى جاثوم كما أنه كان إنسان ومات منذ الأزل فتحول إلى طيف لكنه يتميز بالخير، وكان يأتي لسيف كل يوم بالجديد، وكان يحصره وينصحه أن يوقف إدمانه عن الأكابيلا، فهو رحل عن الحياة منذ 126 سنة فبقت روحه عالقة ثم تحول على ما هو عليه الآن، حيث علمته "سيدة اللقلق" كل ما يحب أن يتعلمه على هذا العالم، كما أن طريقة كلامه وبسمته لم تكن مخيفة حتى قال له سيف "سأكون صريحا يا جوناس يفترض بك أن تكون طيفا مخيفا مفزعا، بسمتك وطريقة كلامك اللبقة تجعل الكثير من البشر يبدون أكثر إخافة وإفزاعا منك"[2]. فهذه الشخصية كان حضورها رئيسيا لأنها رافقت سيف في أحداث كثيرة وروت وقائع كثيرة، وكما يعد "رولان بارت" الشخصية في التحليل البنيوي مجرد عنصر شكلي يساهم في تكوين بنية النص، بوصفها كائنا موجودا دون اعتبار للجواهر النفسية[3]، أي المهم هو مساهمة الشخصية في تشكيل بنية النص.

---

(1) عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في المصدر نفسه، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009، ص73

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص33

(3) ينظر رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002، ص64

***الشخصيات الثانوية:**

الشخصية الثانوية لا تقل أهمية عن الرئيسية لأنها قد تغير في مسار الأحداث الروائية "تقوم الشخصيات الثانوية بدور مساعد، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى ويستخدم القصاصون هذه الشخصية لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتسير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية البطل وتوضيح معالمها وسماتها"[1]

فالشخصية الثانوية لها عدة مهام وأدوار فهي مساعدة أحيانا ومعارضة أحيانا أخرى وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب، فلهذا النوع من الشخصيات وظيفة ورسالة يؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.

فهي تلعب دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي، كما أنها العنصر البسيط المساعد للشخصية الرئيسية وهي "مسطحة، أحادية وثابتة ساكتة واضحة، ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، تقوم بأدوار محددة إذ ما قورنت بأدوار الشخصيات الروائية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو لإحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر بين الحين والآخر وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معين له فتظهر في أحداث ومشاهد"[2]، فالشخصية الثانوية هي الشخصية الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي.

كما أنّ الإهتمام بالشخصية المحورية على حساب الشخصيات الأخرى جعلها تضمحل وتتلاشى صورها أمام هذه الشخصية وهذا ما حدا ببعض المنظرين أن يلفت النظر على هذا الحيف الذي لحق الشخصية بصفة عامة بقوله "دعونا نتذكر قلة ما نعرفه عن الشخصية"[3]

---

[1] عبد اللطيف السيد الحديدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص158

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص58،57

[3] فرجينيا وولف: نقلا عن حسن بحراوي في كتابه: بنية الشكل الروائي: ص207

فهذه الشخصية هي كل شخصية تكتفي بوظيفة مرحلة في الرواية، سواء أكانت مساعدة للبطل أم معيقة له، وسواء كانت مشاركة في الأحداث أم بعيدة عنها.

ففي رواية اكابيلا ظهرت معنا عدة شخصيات ثانوية كانت مساعدة للشخصيات الرئيسية وعملت على تطوير الأحداث والوصول إلى الحقائق التي لم تستطع تلك الشخصيات اكتشافها إلا بواسطة هذه الشخصيات، فقد لعبت دورا هاما في سرد الأحداث، ولو غابت لما اكتمل العمل الروائي ولما اتضحت الرؤيا ويمكننا ذكرها على التوالي:

1/السلطان: وهو أب ميسون فلم يحضر معنا نهائيا في الرواية، إلا عندما كانت ميسون تستذكر الذكريات التي قضتها معه وقوله لها بأنها ستنجح يوما ما في كتابة رواية جميلة كأهداب عيونها، فإنه كان يقرأ ما تكتب ميسون دائما، فالسلطان توفى قبل إبنه وترك الحزن والأسى لعائلته وخاصة ميسون الذي كان رفيق دربها في الحياة فرحيله ترك نوعا من الصمت على حياة هذه العائلة "هكذا حلّت فجأة لعنة الموت، لعنة الصمت...قاطعتنا عصافير الدوري ولم تعد تزورنا بعد وفاة أبي السلطان..." [1]، فهذه الشخصية حضرت كذكرى مسترجعة من قبل أفراد عائلتها ولم يكن لها دور حركي في الرواية فهي شخصية ثابتة أو سكونية.

2/صفوة: كانت تدرس في معهد الموسيقى بالجزائر العاصمة، كانت صديقة "لموسى" و"أمين" لكنها فيما بعد أحبت أمين وصارحته بذلك فثار جنان موسى لأنه كان يريدها، وقام بكل ما في وسعه لأخذها، وفي النهاية استغل ضعفها ومرض أمها الذي كان يتطلب عملية جراحية وهي لا تملك المال لتجري لها العملية، فساومها بين مرض أمها وقبولها له، فقبلت به مضحيّة بحياتها لإنقاذ حياة أمها إلّا أنّ أمّها لم تمكث طويلا بعد العملية ووفتها المنية، فانتقلت إلى رحاب الله فما كان على الجازية إلا أن تحاول فسخ خطوبتها من "موسى" لتعود إلى "أمين" إلا

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص06

أنه كعادته ظالم، فعندما طلبت منه أن يتركها، ضربها وأغتصبها، كحيوان متوحش لا رحمة في قلبه "...أفلت ذقني ثم لطمني بعنف... أتت كاترينة مسرعة على وقع صرختي وصوت الصفعة. انتفض من مكانه وجرني إلى غرفته، غاضبا ناقما لم أتمكن من الانفلات بين يديه أدركت حينها أنه ما كان يجب أن أخبره بالأمر... وقف ومشى متثاقل الخطى منهكا من ضربي ولكمي وركلي وشتمني شدني إليه، وردد: ستكونين له يا فاجرة ...ولكّنكي لي قبل كل ذلك"[1]. هكذا راحت صفوة ضحية موسى الطاغية وعاشت بهذا الذنب إلا أنها تخطته لتفهم أمين وضعها وقبوله بها كما هي. فهذه الشخصية رمزت لنا إلى الضعف والعبودية التي تواجهه المرأة لفقرها ولقلة حيلها.

3/**أمين (الطلياني)**: حمل شخصيتين وكنيتين فالطلياني هو ذلك الرجل الظالم المستبد الذي تخلى عن دراسته والتحق بالفسفطة، كان زعيم الحومة والكل يهابه ويمشي تحت إمرأته، هو يقول والكل يطبق، كما أمر احد رجاله بقتل موسى في عز شبابه وكان يدعي الربوبية ويردد دائما مقولته "أنا ربكم الأعلى"[2] هذه شخصية الطلياني أما أمين فهو ذلك الإنسان الطيب الذي تحول إلى وحش بعدما سرقت منه خطيبته من أقرب أصدقائه فما كان عليه إلا أن يثور ليسترجعها فأمين لم يكن في بداية الأمر قاسيا، لكن ظلم صديقه له هو الذي جعله يفقد طيبته ويلبس ثوب الوحش الذي لا يرحم أحد، فهذه الشخصية مثلت لنا ردة فعل الإنسان لما يتعرض للظلم فيتخلى عن كل مبادئه ويثور كوحش بدون عقل قاتل، مجرم وطاغية "أمين الطلياني" لم يفعل لموسى شيئا...لكن موسى فعل الكثير واستكثر علينا أن نعيش سعيدين معا، وبأبشع الطرق قام بتخريب حياتنا.." [3]

4/سعاد: أخت أمين التي راحت ضحية ظلم ووحشية موسى الذي وعدها بالزواج وبعد أن حملت منه نعتها بالزانية وطردها "...كأي إنسان حقير نعتها بالزانية وشكك في نسب الخطيئة التي حملتها بين أحشائها..."

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا: ص79

[2] المصدر نفسه، ص08

[3] المصدر نفسه، ص77

[1]، فلم يبقى لها حل آخر سوى الانتحار لترحل ومعها اللعنة التي حملتها في أحشائها "فاختارت الإنتحار... احتارت نهايتها وضعت بحجم حب كبير قدمته للشخص الخطأ، حبلا طويل لفته على شجرة الليمون وسط البيت.. ولفت آخره على عنقها ثم تأرجحت كما تأرجح كل ما حلمت به بين الخيبة والندم والظلم..." [2]، فسعاد مثلت دور المرأة الضحية التي تتبع عاطفتها لتقودها في النهاية إلى الهلاك.

5/الجازية: وهي صديقة "صفوة" وهي سيدة شقراء جميلة، تعمل عازفة على التشيلو راحت ضحية حب لم تقبله العائلة رغم محاولتها لإقناعهم وتوسلاتها لهم إلا أن قلوبهم لم تحن عليها وزوجوها شخص غير يوسف التي أحبته وأحبها إلا أن القدر فرق بينهما فتزوجت أو زوجوها شخص غير يوسف "حاولت ميسون سنين طويلة، بقد مكوثها في معهد الموسيقى إقناع والديها، أن يوسف رجل شهم سيحبها ويحميها وهذا المهم... أنا أعاني من أنانية الأهل الذين لا يهمهم سوى محيطهم الضيق ونظرة الناس لهم..." [3]

6/يوسف: هو صديق سيف وحبيب الجازية الذي لم يتزوجها لأن أهلها رفضوه فكتفي أن تبقى تعيش معه في وطن واحد وأن يحس بأنها على قيد الحياة يراقبها من بعيد ويطمئن عليها "أما هو مازال وسيظل ...يقطع مئات الكيلومترات بين الفينة والأخرى...كلما احتاج لجرعة من وجودها يسترق النظر إليها من بعيد ..لكن يوسف أحب الجازية لدرجة يكفيه فيها معرفة أنها لازالت موجودة حية ترزق تجمعهما سماء واحدة..." [4]

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا: ص76

[2] المصدر نفسه، ص77

[3] المصدر نفسه، ص61

[4] المصدر نفسه، ص ،ن

7/العم موسى: وهو عم ميسون الذي لجأوا إليه بعد أن قست عليهم الحياة وقتلهم القدر فما كان عليهم إلا أن يتوجهوا على بلد أبيهما والعيش مع عمهم الوحيد "سنعود إلى بلد أبيكما"[1]

فالشخصية تلعب دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الروائي وهي من غير ذلك عنصر مؤثر في سير أحداث العمل الروائي"[2]

8/الخالة فاطمة الزهراء: وهي امرأة في الخمسينات من عمرها، زوجة العم موسى تتميز بجمالها ومحافظتها على أناقتها "فخالتي فاطمة من نوعية النساء اللائي يقدسن الأنوثة وكل رمز من رموزها، امرأة خمسينية تحافظ على أظافرها مقلمة ومطلية بطلاء دو لون ناعم..." [3]

9/**سائق السيارة**: وهو الذي نقل عائلة ميسون من "تونس" إلى مدينة سكيكدة "توقف السائق بعد دقائق معدودات..." [4]

خلاصة القول أن الشخصية الروائية هي الحاملة للحدث والمنفعلة به، وتقيم لنفسها شبكة من العلاقات، تبدأ من التناظر مع الزمان والمكان، وتأخذ من اللغة والمعطى الإيديولوجي هويتها وتنتهي بصراعها مع الراوي وسرديته،ضيقا واتساعا حضورا وغيابا، والأهم قدرتها على طرح نفسها أمام القارئ، بحيث لا يحس أنها دمى يحركها الكاتب، فهي تعتبر حلقة وصل بين جميع المكونات السردية من زمان ومكان وراو وأحداث، فالراوي يتخيل الشخصية ثم يحدد لها زمان ومكان معين تنشا فيه وأخيرا يقحمها في صراع أي حدث تتأثر به وتؤثر فيه.

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا ، ص17

[2] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص13

[3] خولة حواسنية: أكابيلا، ص56

[4] المصدر نفسه، ص47

الفصل الثاني: البنى الدلالية

للرواية

المطلب الأول: سيميائية العنوان والغلاف

1/ سيميائية العنوان

أ/ مفهومه

حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية، باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قرأتها وتأويلها، والتعامل معها، فهو بمثابة عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم.

فعنوان الرواية لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على الغلاف « إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره وتشعباته الوعرة »[1]

وقد عرفه "جاك فونتاني « أن العنوان مع علامات أخرى هو من الأقسام النادرة في النص التي تظهر على الغلاف، وهو نص مواز له»[2]

وهو نوع من أنواع التعالي النصي الذي يحدده مسار القراءة التي يمكن لها أن « تبدأ من الرؤية الأولى للكتاب»[3]

وتعرفه الناقدة العربية "بشرى البستاني" « العنوان رسالة لغوية تعرّف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه»[4]

---

[1]: جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر،وزارة الثقافة، الكويت،العدد3،المجلد1997،25،ص97

[2]: عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000،ص 64.

[3]: عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية ط1، 1985، ص 263.

[4]: بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 34.

هذه التعريفات وغيرها التي اعتبرت العنوان بمثابة العمود الفقري للنص، أو يمكننا القول بأن العنوان هو الفكرة العامة أو الحوصلة لأي عمل إبداعي فمن خلال قراءتنا لعنوان أي عمل يمكننا فهم محتوى أو مضمون النص قبل الدخول والغوص في أغواره، فالعناوين مفاتيح النصوص، وإذا كان النص الجسد فإن العنوان هو الروح التي تجري فيه لتعطيه الحياة والديوع.

ب/ أهمية العنوان

أصبح العنوان في النص الحديث ضرورة ملحة ومطلبا أساسا لا يمكن الإستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك نرى الأدباء يجتهدون في وسم أعمالهم بعناوين يتفننون في اختيارها، كما يتفننون في تنميقها بالخط والصورة المصاحبة، وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان.

ونظرا لهذه الأهمية « شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النقاد»[1]، رأو فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص دونما تردد ما دام استعان بالعنوان على النص.

كما تتجلى أهمية العنوان فيما « يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل»[2] فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الإستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان فأي محاولة لإختراق

(1) رشيد بن مالك،السيميائية السردية، دراسات تطبيقية،عمان الأردن د،ط، د، س، ص 57

(2) جميل حمداوي (السيميوطيقا والعنونة):ص 97.

حاجز العنوان تقتضي من القارئ الوقوف مطولا عنده، إذ « قد نخسر رهانات كثيرة في قراءاتنا ونحن نعبر سريعين نحو النص مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة»[1]

فالعنوان على أهميته أصبح علما مستقبلا له أصوله وقواعده التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حد بعيد النص الذي يسمه لهذا «فإن أي قراءة استكشافية [لأي فضاء] لابد أن تنطلق من العنوان »[2]

ولعل عناية كل من "جيرار حنيت" "وليوهوك" "وكلود دوشي" وجون مولينو وروبرت شولز... بالعنوان أسس حقيقية لما يسمى اليوم بعلم العنونة حتى أخد النقاد « يستنطقون البعد السيميائي في تحليل العلاقة الجدلية بين العنوان في قمة الهرم،وبين النيات المشكلة لمنن الهرم »[3]

فللعنوان أهمية كبيرة في أي عمل إبداعي سواءا أكان شعرا أم نثرا لأنه يشكل واجهة النص وبؤرة إختزال الأفكار التي ينوي النص إبلاغها.

فالعنوان هو أول دوال النص، والعتبة الرئيسية التي لا بد من المرور عليها، والوقوف عندها مطولا، قبل الولوج إلى عالم النص، لأنه أول ما يشد انتباه القارئ، وهو عند السيميائيين بمثابة سؤال إشكالي، بينما النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال، بحيث أن الكاتب وهو يختار عنوان روايته يسعى لإخراجه بأكثر دلالة، محاولا تكثيف دلالاته في أقل ما يمكن من تيمات سردية، وكما هو معلوم فإن لكل عنوان وظائف أهمها، الوظيفة الإغرائية والوظيفة الإيحائية، فالعنوان عموما دلالة مركزة لمحتوى الرواية، ومن هنا يتبادر إلى دهننا التساؤل التالي:

---

(1) بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث،ص 32

(2) شادية شقرون: (سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي) الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، بسكرة، في 7- 8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة، ص 286.

إلى أي مدى وفقت "خولة حواسنية" في اختيار عنوان روايتها؟ وإلى أي مدى يعكس عنوان الرواية محتواها؟ ولماذا وسمت روايتها بهذا العنوان؟ « اكابيلا»

"اكابيلا" هكذا أطلقت الروائية العنوان على روايتها، والتي تعني الصوت بدون موسيقى، أي غياب التزيين الذي يتخلله واللحن المزيف الذي يخرج به، فقد كتب العنوان بلون أسود قاتم، دليل على الظلمة والحزن والعتمة التي يعيشها الإنسان في داخله ويحاول إخراجها عن طريق الغناء، فالأكابيلا هي الصوت المجرد الحقيقي، صوت الفطرة، فالروائية اختارت اللون الأسود ليتماشى مع حقيقة ما ترمي إليه، هي نزع الغطاء الذي يتغطى به كل واحد منا، ليظهر الجسم الحقيقي أو الوجه الحقيقي، فالموسيقى التي تعني هنا المثالية التي تتبع كل صوت أرادت الروائية أن ترمي إلى أن الإنسان لديه فطرة سواء سلبية أو إيجابية فهو دائما يحاول أن يظهر بذلك الجانب الإيجابي المنير الذي ليس فيه أي شائبة لكن في النهاية ستخمد الموسيقى ليغني بصوته أي ليظهر على حقيقته التي يختفي وراءها، فعنوان الرواية يعكس شخصياتها التي لطالما تباهت في البداية أنهم ملائكة ليعشون على سطح الأرض وسط ذلك الصخب لكن فجأة تنقطع كهرباء الكذب وتنطفأ أضواء الزيف، ليبزر ذلك الصوت الخشن وسط تلك العتمة ويهلع الحضور، فالعنوان يرمي إلى أنه لو نزعت المثالية التي يخرج بها كل إنسان هل يا ترى سنجده نفسه أم أننا سنجد إنسان آخر وروح أخرى، وحسب رأينا أكيد ستجد أناس أخرى غير الذي نراهم بألقابهم ومثاليتهم.

المستوى الوظيفي والدلالي للعنوان:

يتمثل في تحديد العنوان وتسمية قصد تميزه عن النصوص الأخرى وقد وفقت الروائية في إطلاق الإسم على روايتها، لأنه حمل تيمتين، التيمة الأدبية والتيمة الموسيقية، مما يجعل القارئ يتساءل، ما علاقة الموسيقى هنا؟ فهي جعلت لعنوانها وظيفة إغوائية خاصة بإغواء القارئ لإكتشاف ما بداخل النص ووظيفة إغرائية تجارية تتمثل في

قدرة العنوان على تسويق الكتاب، فلا بدّ من الشروط الإغرائية والإغوائية، وكذلك إسم الكاتب قد يكون أيضا كفيلا بتسويق الكتاب، فالكثير منا يشتري الكتاب نسبة إلى الإسم ولا يهمه لا العنوان ولا ما يحمل في طياته، فالعنوان أضفى تلك المسحة الحمالية على العمل الروائي، فهذا الصوت بلا موسيقى هل سيكون جميل ولين؟ أم قبيح وخشن؟ هل سيكون مطمئن؟ أم سيكون مخيف ومرهب؟ إلا أن الصوت هنا في الرواية كان مخيف ورهيب كثيرا.

2/ سيميائية الغلاف

الغلاف هو أول ما يلفت انتباه القارئ في لقائه الأول بالكتاب، إذ يشكل المظهر الخارجي للرواية« ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين، وكل الإشارات الموجودة في الغلاف الأمامي داخلة في تشكيله، كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية»[1]

ويميز حميد لحميداني بين طريقتين في تشكيل الغلاف: [2]

أ/ تشكيل واقعي: ويشير بطريقة مباشرة إلى أحداث الرواية، أو مشهد رئيسي فيها، بحيث يتمكن القارئ من الربط بين لوحة الغلاف ومضمون الرواية دون عناء كبير.

ب/ تشكيل تجريدي: ويتطلب « خبرة فنية عالية ومتطورة لدى الملتقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بنية وبين النص»[3] بما يحتويه من رسومات، وأشكال مفتوحة على دلالات واسعة، تختلف قدرة القارئ في إدراكها، وتأويلها، فإما أن تقوده إلى فهم النص، وإما تظل مبهمة غامضة.

---

(1) حميد لحميداني:بنية النص السردي، ص 60.

(2) المرجع نفسه، ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 60.

ومن هنا نطرح السؤال التالي: كيف جاءت لوحة غلاف « اكابيلا»؟ وما هي الدلالات التي خرجت إليها؟

لقد حظي الغلاف في الدراسات الحديثة بأهمية كبيرة، حيث أصبح يعد عنصرا هاما من عناصر الرواية التي تدخل في تكوينها وإخراجها، كونه مرآة عاكسة لمحتوى النص السردي، وعليه خرج للقارئ في حلل مختلفة، وبأشكال متميزة، فبالإضافة إلى ما يحمله من دلالات وإيحاءات، فهو وسيلة إشهارية تساعد على جذب القارئ وتشويقه لتصفح الرواية مما يدفعه إلى الغوص في أعماقها، لكشف تلك الدلالات الموسومة على الغلاف وهذا ما نجده في غلاف رواية " اكابيلا"،حيث حمل إسم الكاتب والعنوان باللغتين العربية والفرنسية، ودار النشر، بالإضافة إلى إعادة كتابة ما جاء في أول صفحة من الرواية « روح ضائعة » على الواجهة الخلفية من الغلاف، فكل هذا حملته لوحة الغلاف، بالإضافة إلى صورة لامرأة مغمضة العينين بواسطة حزام يمتد ليلف شعرها من الخلف، تبدو ملامح المرأة هادئة في ثيابها،كما أنها تحضن نفسها وكأنها تحاول أن تهدئ نفسيتها من شيء ما، كما تبدو صلتها بالتاريخ قوية، فالمرأة التي تظهر على الغلاف تشبه الملكات، بالإضافة إلى أنّ خلفية اللوحة جاءت بألوان متناسقة وجميلة ومضطربة، كما يبدو جليا شريط خاص بالموسيقى عليه شكل مفتاح ليفسر لنا تمازج تلك الألوان وما ترمي إليه لأن الموسيقى تحمل في داخلها دلالات متعددة فهي تحمل الحزن والظلمة والعتمة، كما تحمل الصفاء والنقاء، تحمل الفرح ففي كل مقطع تعزف لنا خامة خاصة بنا تتماشى مع نفسيتنا المضطربة التي لا تستقر، فهذا الغلاف يحيل لنا على ما بداخل الرواية فمن خلالها يتضح لنا أن الرواية فيها كثير من التمازجات والأحداث، فهذه الألوان التي لا تستقر على لون واحد دليل على كثرة الأحداث واختلافها.

فهذا المقتطف الذي حمله الغلاف والذي ورد في أول صفحة من الرواية « روح ضائعة: أجلس طويلا أتأمل جسدي المتذلي من على شجرة الفلين الضخمة... يبدو ككيس خاو يلهو به النسيم... أما حبل الخيش الأصفر الغليظ لازال محكم الإلتفاف حول رقبته... اجتمعت الغربان واصطفت على أغصان الشجرة بعد أن حامت طويلا معلنة الحداد في السماء تنظر إلى وترمقني بنظرات حادة كأنها

بذلك تهددني وتضمن عدم عودتي إلى ذاك الوعاء... مرت أيام طويلة لم يعد بحوزتي ما يمكن أن أحدد به الوقت ».[1]

[1] خولة حواسنبة :اكابيلا، الغلاف.

هذه الفقرة القصيرة التي تعمدت الروائية أن تضعها على خلفية الغلاف لتجعل القارئ يتساءل ماذا تقصد بروح ضائعة، وهل هناك من انتحر وبقى جسده معلق على هذه الشجرة، فغلاف الرواية حمل دلالة الإغواء والإغراء باحترافية، كما أن اللوحة التي مزجت بين مجموعة من الألوان وكأنها مزجت بين الحياة وظروفها وصروفها، ما يجعل أي قارئ ينجدب إليه ليكشف الإضطراب الذي يحصل لهذه الشخصية.

المطلب الثاني:/ سيميائية الفضاء والزمان

1/ الفضاء الجغرافي

1/ سيميائية الفضاء

يعمد الروائي إلى تقديم مكان متخيل في روايته، تتحرك فيه الشخصيات، لذلك لا تخلو رواية من أماكن سواء كانت مستقاة من الواقع أو كانت أماكن خيالية، ولا يمكن أن توجد على أرض الواقع، وسنحاول في هذا الجزء التعرف على الأماكن الجغرافية التي وردت في النص السردي، فعادة ما يكون للفضاء الجغرافي سلطة على بقية الفضاءات الأخرى وعليه نطرح التساؤلات التالية:

هل أولت " خولة حواسنية" إهتماما كبيرا بالفضاء الجغرافي؟ وكيف تجسد هذا الفضاء في الرواية؟ وهل جاء حضوره محملا بالدلالات؟

نجد علاقة وثيقة بين الشخصيات والمكان، ورأينا ارتباط كل عنصر بالآخر وهذا ما نجده في الرواية، بحيث تحركت الشخصيات على العموم في أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، بحيث ساعدت هذه الأمكنة بنوعيها على إبراز الشخصية، نتجاوز الخوض في هذه العلاقة تجنبا للإعادة والتكرار، لأن هذه العلاقة سوف تتجلى بنفسهافي

عنصر " التقاطبات" الذي سنورده فيما يأتي من التحليل، كذلك الحال بالنسبة لعلاقة الوصف بالمكان، لأن هذه التقنية لم تحظ باهتمام الروائي، فلم يستخدمها في تقديم الأماكن ورسمها...، وأكتفى بذكر أسمائها فقط.

2/ التقاطبات المكانية

تتحدد التقاطبات المكانية من خلال الثنائيات الضدية، « فالأخذ بمبدأ التقاطب، كمفهوم نقدي وكأداة إجرائية بالمعنى الذي أعطته له الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار و ميتران) سيمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى حده الأقصى من الوضوح المفهومي والنقدي، عندما يسمح لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي، ويخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية وتعبيراتها الملموسة ضمن وحدة العمل الروائي بأسره»[1] وهذه الثنائيات تساعدنا على كشف العلاقة بين المكان والشخصيات وكيف تحركت داخل الأمكنة وهل كانت تتحرك بحرية أم رغما عنها.

يشير حسن بحراوي في كتابه " بنية الشكل الروائي" إلى العمل الذي قام به "جان سجربر"، ويعده أهم عمل ظهر في هذا المنحى، حيث ميز بين التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل: التعارض بين اليسار واليمين...وتلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة من نوع قريب/ بعيد...، أوتلك المستمدة من مفهوم الشكل (جامد/ متحرك) أو مفهوم الإتصال (منفتح/ مغلق)[2]

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 39، 40.
[2] المرجع نفسه، ص 40.

كما تحدث "بحراوي"، عن مفهوم الحد الذي يقترحه "لوثمان" قائلا: « إن مفهوم الحد الذي يقترحه "لوثمان يضعنا أمام طائفة من التقابلات والإرتباطات...وتجعل هناك أماكن مباحة وأماكن محظورة لا يجوز إختراقها بغير قانون مكتوب أو تجاوز القيود التي تنظم الوجود الإجتماعي»[1]

أ/ ثنائية الإنفتاح والإنغلاق

وتتشكل هذه الثنائية في الغالب بين فضاء الإقامة، وفضاء الإنتقال، وأما فضاء الإقامة فينقسم بدوره إلى فضاء اختياري من مثل (البيوت...) وفضاء إجباري من مثل السجن وغيره، بحيث تتحرك الشخصيات داخل هذه الأفضية على طول مسار حظ السرد.

حضرت ثنائية الإنفتاح والإنغلاق داخل الرواية كأهم ثنائية، ذلك أن سلسلة التقاطبات داخل الطرف الواحد من الثنائية (إقامة/ انتقال) يمكنها أن تصبح بلا عدد ولا نهاية، وذلك نتيجة للقابلية الكبيرة التي للفضاء الروائي في أن يندمج ويدخل في الثنائية أو تقابلات ضدية تغري بتصنيفها وتحليل مكونتها.[2]

***الفضاءات المغلقة**

هذه الفضاءات تساهم في عزل الشخصية وتحيطها بأسوارها، فتقلص حركتها، وتقيد حريتها، وهذا النوع من الفضاءات هو القادر على إعطاء الصورة الواضحة عن الشخصية، وسنعرض هنا الفضاءات التي جاءت في الرواية فيما يأتي:

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ن.
[2] المرجع نفسه، ص 42.

1/البيت:/ حظي المكان بحضور قوي في معظم الروايات، لأن وجود شخصية يعني وجود مكان تسكنه، وهو البيت هذا الفضاء الذي يعتبر مأوى كل شخص، وكل أسرة، فوجود البيت، يعني وجود الإنسان وحضوره، فهو« واحد من أهم العوامل التي تجمع أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية...فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا»[1]

وتجسد في الرواية بيت البطلة "مسيون" وعائلتها الذي كان مقرة بسيدي بوسعيد بمدينة تونس، هذا البيت الذي كان يشكل السعادة والإطمئنان والحرية والحياة لهذه العائلة، حيث كان يضم عائلة مثقفة متعلمة تتكون من أربعة أفراد، فيهم من كان مهووس بعلم الآثار وفيهم من كان مهووس بالرياضة والموسيقى والآخر بالقانون فنلاحظ اختلاف في هواية أفراد العائلة وهذا يدل على توسع فكر العائلة وثقافتها حتى أنه كان هناك اختلاف في العرق، حيث ضم هذا البيت تحت سقفه أناس يحملون، ديانة إسلامية والأم التي تخلت عن ديانتها المسيحية من أجل الحب وكل عاداتها وتقاليدها وحتى عائلتها التي كانت تشكل لها كل شيء، ضم هذا البيت ثقافات مختلفة وديانات مختلفة وعادات مخالفة، وهذا يرمز إلى أن الروائية تحمل ثقافة متنوعة وإطلاع على ثقافات أخرى، لكن لم يشكل هذا المكان مصدر السعادة فقط بالنسبة لهذه العائلة لأنه سرعان ما أصبح يشكل مصدر الحزن والبؤس والشقاء بعد أن حلت عليه لعنة الموت التي بدأت بالأب لتنتقل إلى الإبن الوحيد، ليحل الصمت بدل الضجة والدموع بدل الضحك والحزن بدل السعادة « كل شيء هنا أصابته نوبة سكون، صباحاتي، مساءاتي، بيتي بجدرانه الكئيبة الباكية والفناء الذي يجمع غرفة كلها.....»[2] فالبطلة هنا تقدم لنا صورة حية عن حياتها بعد فقدانها لأبيها وأخيها، حيث ارتدى كل شيء الحزن، وكل هذه العبارات تدل وترمز لشيء واحد ألا وهو "الموت" الذي يستطيع أن يغير حياة كل إنسان في لحظة وتقلب كل الموازين، فيأخذ كل جميل ليضع مكانه كل قبيح، " فالموت" هنا دال على الفراق على الحنين على الذكريات والألم والتهميش، لأن هذه العائلة بعد حلول هذه

(1) غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 38.

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 06.

المصيبة عليها تعرضت إلى ذل وعبودية وتهميش من طرف أهل القرية، ليتحول البيت من مصدر للمأوى إلى مصدر للتشرد والتهميش والعبودية والإستغلال.

فإقامة البطلة وعائلتها في هذا البيت كان اختياريا، لأنه البيت الذي نشأوا فيه وأحبوه، إلا أنه يحضر معنا مكان إقامة إجباري لأن العائلة إنتقلت إليه، بعد أن تعرضت للتهميش والذل والحقرة من طرف أهل القرية وهو بيت "العم موسى" الذي كان موجود بروسيكادا أو مدينة سكيكدة وكما ذكرنا أنفا مسقط رأس "الأب" "السلطان"« سنعود إلى بلد أبيكما، لست مرتاحة هنا، كما أني أخشى عليكما من الطلياني، افتقد الإحساس بالأمان والطمأنينة»[1] فهذه العائلة بعد أن تعرضت للظلم اضطرت أو أجبرت على الرحيل وترك مكان الطفولة والأحلام والإنتقال إلى مكان آخر لتبدأ حياة جديدة لا تدري ماذا تحمل أو تخبأ لها، وهذا دليل على تحرك الشخصيات داخل الرواية والإنتقال من مكان إلى آخر، بمعنى أن أحداث الرواية لم تقع في مكان واحد، بل تعددت الأمكنة، ونستشف من خلال هذا حركية الشخصية وتنوع الأحداث التي تصنعها داخل الرواية وهذا ما يزيد أي عمل فنية وجمالية وخلق أحداث جديدة فحركية الشخصية دليل على وجود أحداث أخرى سنعيشها وهذا ما يجعل القارئ دائما يتساءل ويتشوق عن ماذا سيحدث أو كيف ستعيش هذه العائلة في مدينة سكيكدة وهنا يخلق لدينا أفق الإنتظار أو أفق التوقع من طرف القارئ وهذا سيؤدي إلى تحلي تلك المسافة الجمالية من خلال انتظار القارئ وتتبعه لقراءة العمل ليجد الإجابة عن تساؤولاته التي طرحها في البداية.

وهناك ملفوظات سردية أكدت على وجود هذا الفضاء في العمل الروائي من مثل بيتي... الغرفة... « طرق خفيف على باب الغرفة»[2] هذه الملفوظات وغيرها التي دلت على حضور هذا الفضاء بكثرة في الرواية.

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

***الغرفة:**/ وهي ذلك الجزء الصغير من البيت الذي يمتلكه كل فرد وهي مكان خاص بكل إنسان، فالغرفة تمثل مكان الراحة والسكينة والهدوء التي تلجأ إليه الشخصية بعد التعب لترتاح بداخلها سواء لتنام أو لتعبر عن ذاك الوحش من الذكريات الذي يلتهمها بدون رحمة، فقد حضرت معنا في الرواية عدة غرف لكنها مثلت غرف لتفريغ الذكريات فغرفة "ميسون" التي كانت تدخلها لترتاح من تعبها بعد قضاء نهارها في الصالة الرياضية مع متدرباتها، كما تدخلها لتفرغ ما بداخلها من ذكريات تأبى أن تفارقها في أوراق ثم تمزقها، لكنها تصر على الكتابة رغم تشتت ذاكرتها وأفكارها الضائعة.

«سأكتب على الورق وأمزقه كما هي العادة... كلما تشبه غبار ذاكرة عالقة مصيرها سلة مهملات ثم قمامة ثم مراكز إعادة تذوير ورق، ثم حمام ثم مصارف قذرة... التفكير في كل هذا مرهق لكنه واجب»[1]

فمن خلال هذا يمكننا أن نلحظ أن شخصية البطلة مضطربة وأنها تعيش تشتت دهني بحيث لا تستطيع أن تركب وتضبط أفكارها، فهي في كل مرة تكتب وتمزق الأوراق لتلقي بها في سلة المهملات، وهذا التشتت والإضطراب يرمز إلى نفسية الشخصية المتشظية، حيث أنها إذا خرجت من غرفتها تبدو قوية وإذا دخلتها لبست ثوب الحزن والذكريات السيئة التي تأبى أن تفارقها وتصر على نخزها لتكتب لكن نفسيتها المعتمة تمنعها « أمزق الورقة وأفصلها عن دفتري الصغير أعجنها بين يدي إلى أن تتحول إلى كرة صغيرة..... أحاول التنفيس عن خاطري بأوراق بيضاء وقلم، كلما احتجت عناقا عانقت أوراقي.»[2]

فالشخصية تحاول أن تنفس عن نفسها وتسقط غضبها على هذه الأوراق، لأنها وجدت فيها السبيل الوحيد لتعبر عما بداخلها، فنسية الشخصية مضطربة تحمل الحزن والغضب معا.

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 07.

كما تحضر معنا أيضا غرفة "سيف" في الرواية الذي مارس بداخلها الأكابيلا وجعل جدرانها تحمل وتحتوي قصاصات تحمل دلالات مختلفة وترمي إلى أشياء عجيبة « عبث البشر أسوء من عبث القدر فلا تقدم أياما من عمرك كهدية فهي أثمن ما يقدم ولا يمكن أن يسترجع »[1]. «الناجحون دفعوا أثمانا باهضة والنجاح لا يعني الكمال كما لا يعني السعادة»[2]، وتروي الشخصية أن هذه القصاصات وغيرها كانت تلتف حول قصاصة مستطيلة كبيرة موسومة "باكابيلا" « اكابيلا: الصوت العاري بلا موسيقى، أنت العاري أمام نفسك بلا تكلف، بلا مثالية ولا ابتسامة...»[3].

فهذه القصاصات التي كان يعلقها سيف على جدران غرفته دلالة على وجود حقيقة أو هي ترمز إلى حقيقة ما يريد أن يصل إليها، فالأكابيلا التي تعني الصخب والموسيقى فهي وضفت، هنا بلا موسيقى، صوت حار مخيف، الذي يحاول كشف مثالية البشر ونزع الأقنعة التي يرتدونها والوصول إلى الحقيقة المجردة، فغرفة سيف في الرواية كانت بمثابة متحف للوحات زيتية تحمل حقائق مختلفة.

***القبر**:/ وكما ذكرنا أنفا أنه المكان الذي يؤول إليه كل إنسان وهو البيت الذي سيسكنه كل واحد منا، فقد حضر معنا القبر في الرواية من أول صفحة لأن الروائية روت على لسان الشخصية البطلة الفاجعة التي تعرضت إليها العائلة فقد فقدت الأب ثم الإبن والقبر رمز للحزن والألم والفراق والحنين الأبدي «... قاطعتنا عصافير الدوري ولم تعد تزورنا بعد وفاة أبي "السلطان" كما انقطع الحمام أيضا عن زيارة النافورة بعد وفاة أخي "موسى"...»[4]، ودلّ أيضا القبر على الفراق والألم، كما دل في الرواية أيضا على اللقاء وانتهاء الفراق ولوعة الشوق من خلال إنهاء "ايميلي" لحياتها لتلتحق بحبيبها "كارل" الذي مات جراء خيانتها له، فالتحقت به إلى القبر

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص.56

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) المصدر نفسه، ص 06.

ليصفح عنها ويبدءان حياة جديدة « هناك بين تلك القبور واللحود، إستقبلتها روح مارك أين نالت إميلي الصفح أخيرا، في الضفة الأخرى أبن يصفح عن الذنوب والخطايا، أين يمكن البدء من جديد... »[1] هكذا كان لقاء "إميلي" بمارك مجددا، فالموت عند الغربيين لا تعني الرحيل والقيامة بل تعني حياة جديدة في الضفة الأخرى أين يبدأ الإنسان حياة جديدة مع من يحب. فقد حضر معنا القبر في الرواية يحمل دلالتين أو ثنائيتين متضادتين وهي ثنائية اللقاء والفراق.

***الكنيسة:** وهي مكان مقدس عند الغربيين (الديانة المسيحية) ففيها يطلبون حاجاتهم من ربهم ويطلبون منه أن يغفر لهم، حيث يقدمون صكوك الغفران للبابا ليصفح عن تلك الخطايا التي اكتر فوها، فالكنيسة رمز للديانة المسيحية فهي لم تحضر معنا في الرواية بشكل واضح إلا عند حديث "جوناس" المعمر الفرنسي التي تحولت روحه إلى شبح أو طيف، عندما تحدث مع سيف عن الأعمال التي قام بها في الجزائر، كما يمكننا أن نستخلصها من خلال تتبعنا للرواية، حيث أننا نلاحظ أن أم البطلة كانت مالطية بمعنى أنها كانت تحمل ديانة مسيحية قبل اعتناقها للإسلام بالإضافة إلى الأم التي رفضتها وطردتها وتبرأت منها، هذه الأم المالطية التي كانت حاملة للديانة المسيحية، فنلاحظ من خلال هذا أن شخصيات الرواية مختلفة في المعتقد مما شكل هذا الصراع بين الفتاة المالطية وأمها.

***الجامع (الرواية):/** وهو مكان يرمز للديانة الإسلامية، فضاء مقدس عند المسلمين، حيث يقومون بتعلم القرآن فيه وتأدية فريضة الصلاة والتقرب إلى "الله عزوجل" وهو أيضا لم يحضر معنا بطريقة مباشرة في الرواية إلا عندما ذكر "جوناس" أنه قد بنى في الفترة الإستعمارية صرح البلدية مقابل لكنسيتهم وجامعنا وزاويتنا، « اخترت تلك القطعة قريبة من كسنيتنا وجامعهم وزاويتهم...»[2]، كما أن عائلة البطلة الجزائرية المسلمة دليل على وجود

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

مثل هذا الفضاء. فالجامع أو الزاوية يرمز أو يحمل دلالة الديانة المسيحية بما أن شخصيات الرواية اختلفت بين جزائرية ومالطية، وقد حدث صراع الديانة في هذا العمل.

فالكنسية والجامع (الزاوية) تحمل لنا دلالات أو ترمز إلى اختلاف ديانة الشخصيات داخل الرواية، كما نجد فصل داخل الرواية يتحدث عن الحقبة الإستذمارية داخل الجزائر وما فعلته، فقد رويت هذه الفترة على لسان الشخصية المفترضة "جوناس" هذا الشبح أو الطيف لمعمر فرنسي الذي روى لسيف بعدما تحول إلى نصف جاثوم ما حدث خلال تلك الفترة، فالروائية هنا تنتقل من الحاضر إلى المستقبل لتعود إلى الماضي. « عشت في نفس الحقبة تقريبا لكن في مكان آخر في هذه الجزائر يسمى مونتسيكيو بلدة صغيرة في أقصى شرق البلاد لا تبعد كثيرا عن مدينة سوق أهراس تلك المدينة التي أمر نابليون الثالث في ذلك الزمن ببنائها كمشروع حضاري كبير للمعمرين الفرنسيين شرق الجزائر»[1]

***الصالة الرياضية**: وهي مكان عمل الشخصية البطلة حيث كانت تعمل كمدربة ما يرمز إلى الحرية، حرية كل شيء الجري، الصراخ، القيام بعدت أفعال نستطيع أن نخفف بها عن أنفسنا، فالروائية لم تجعل هذا العمل التي تقوم الشخصية البطلة، عبثا بل كان يتماشى مع نفسيتها المحطمة، الحزنية بعدما تعرضت لأ لم الموت ولوعة الفراق، فالعمل كمدربة رياضة هو الأنسب لهذه الشخصية لتستطيع من خلال كل دورة أن ترمي بذكرى عالقة في مخيلتها، لتنتهي تلك الذكريات الأليمة بانتهاء عدد الدورات وعدد الصرخات، كما أن عمل الشخصية كان متنقل فقد عملت في تونس ثم تنقلت لتواصل عملها كمدربة في مدينة سكيكدة. وهذا دليل على الحركية في الأحداث داخل الرواية.

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 34.

ب/ الفضاءات المفتوحة

تتحرك الشخصيات في هذا الفضاء بحرية بحيث لا تظل مقيدة في مساحة محدودة وإنما تنتقل من مكان إلى آخر، وهي تقوم بوظيفتها السردية، بحيث تساهم هذه الأماكن في تقريب صورة الشخصية للقارئ، كما تساهم في طرح إيديولوجيته لأن بعض الأمكنة تشكل حقلا خصبا لإثارة بعض الأفكار، فمثلا القضايا التي تطرح في الشارع ليس هي القضايا التي تطرح على شاطئ البحر أو الغابة وقد جاءت في الروية الفضاءات المفتوحة التالية:/

***القرية (الحومة الحي)**: وهو المكان الذي يوجد فيه منزل "ميسون" وعائلتها في سيدي بوسعيد بمدينة تونس، هذا المكان الذي قضت فيه البطلة طفولتها وحياتها الجميلة مع عائلتها قبل أن يرحل والدها وأخاها عنهم، كانت هذه الحومة تمثل لميسون الحياة والأمل والطمأنينة، قبل أن تأخذ منها نفسها وتصبح مصدر حزن وشؤم بالنسبة لها، كانت تحب بيوتها المزينة المبنية بطريقة فنية « أمر بجانب البيوت البيضاء المنقوعة في زرقة تزينها الورود المتذلية على شرفاتها، وجدرانها عجبا... لم تعد تذكرني بالحياة، بل لم تعد تعني لي شيئا، لا أرى فيها أملا. »[1]

هذا المكان الذي عاشت فيه عائلة "ميسون" لمدة ثم فارقته لأنها أصبحت مرفوضة من قبل أهلها.

ويمكن أن نلاحظ هنا أن القرية تحمل دلاليتين دلالة الإنغلاق لأن الأحداث وقعت داخلها والقرية عادة ما تكون محدودة الحدود ودلالة الإنفتاح لأن الشخصية تتحرك بحرية وتنتقل من مكان لآخر داخلها ولا تقبع في مكان محدد.

***البحر**: البحر مكان واسع جميل يلجأ إليه جميع الناس في كل الظروف، فالحزين يذهب إلى البحر ليشكوه همه ويرمي به إلى أمواجه لتأخذه بعيدا بين مده وجزره والسعيد يصرخ ويضحك ويداعب أمواجه ويحكي لها سبب سعادته وفرحه وقد حضر معنا البحر على طول خط السرد، " فميسون" التي اعتبرته أم تحضنها وتفهمها وتخفف

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 08.

عنها ألامهافهي كلماضاقت صدرها نزلت إلى البحر لتحدثه عما يجول بخاطرها من تلك الذكريات الأليمة التي حفرت في مخيلتها « أجدني مكبلة بسلاسل الماضي محتجزة في غرفة شرودي، ودون وعي تسوقني قدماي نحو البحر أقف على الكورنيش وأفكر في عتبة بيتنا التي اكتسب لون الرماد كالذي اكتسبته أيامنا»[1]

فالبحر عادة ما يحمل رمز الإتساع والحرية والحياة المطلقة، إلا أنه كان بالنسبة لميسون مكان تلجأ إليه كلما ملأ صدرها واختنقت، لأنه الوحيد الذي يسمع أنينها الذي يحرقها في صمت، فحضور البحر في الرواية حمل معنيين أو دلّ على دلالتين لأنه حضر معنا بحرين لمنطقتين مختلفين، فبحر "سيدي بوسعيد" يرمز إلى الألم والحزن والضيق والشوق ولوعة الفراق، أما بحر مدينة سكيكدة فيرمز إلى بدأ حياة جديدة لأنه دخل وغاص في روح "ميسون" ليأخذ من داخلها كل شيء سيء وحزين ويزرع مكانه روح جديدة كلّها حب وأمل ونشاط، ليعود البحر ويحمل دلالته الحقيقية ألا وهي الإتساع والحياة الجميلة.

***مدينة الألعاب:** هذا المكان الذي ذهبت إليه "ميسون" بعدما انكسرت نهائيا من الداخل وأرادت أن تصرخ لكنها لا تستطيع لأنه لا يحق لها ذلك، فما كان عليها إلا أن تتوجه إلى هذا المكان الذي يحلّ فيه كل شيء، الصراخ بصوت عال وإخراج كل التراكمات والتكدّسات العالقة بداخلها أين يحل لها أن تصرخ بصوت عال ولا يسمعها أحد « إذا شعرت باليأس أو الحزن أو الملل توجهي هناك ياميسون، أين يحل الصراخ أين تحل الهستيريا إنها الآمنة الوحيدة التي يحق لنا أن نعود فيها أطفالا من جديد...»[2]

فمدينة الألعاب ترمز هنا إلى الحرية التي لا تجدها "ميسون" لتعبر عما بداخلها كما أنها ترمز إلى الإنفتاح والبهجة من خلال الألوان التي ترسمها والألعاب التي تضمها، كما ترمز إلى الطفولة الخالية من الشوائب، البراءة

---

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

والأمان والسعادة التي كلما كبر الإنسان فقدها، فيسون ذهبت إلى هذا المكان لتلد من جديد، لتعود طفلة وتكبر من جديد، فالروائية تعاملت مع هذه الأحداث بطريقة فنية، فهي كل مرة تنقلنا إلى مكان مختلف وتجعلنا نعيش أحداث مشوقة، فهي تارة تأخذنا إلى الحزن والضيق وتارة تأخذنا إلى حياة جميلة مليئة بالألوان والحياة والسعادة، فالروائية من خلال تلاعبها بالأحداث خلقت لدينا عدة أخيلة، وكأننا نحن من ينتقل من مكان لآخر.

هذه الأفضية وغيرها التي انتقلت الشخصيات داخلها على مسار خط السرد لتخلق أحداث متنوعة زادت من فنية هذا العمل الروائي، وكل فضاء ومدلوله في هذه الرواية، لأن الروائية أرادت أن تجرد كل شيء للوصول إلى الحقيقة وكشف الزيف، اكابيلا التي جردت كل إنسان من مثاليته وكشفته على حقيقته.

3-/ الفضاء كمنظور

لتوسع مجال مقاربة النص يجب مقاربته من مختلف الزوايا، حتى نستشف الدلالات الكامنة فيه فالمكان « لا يعيش منعزلا عن باقي مكونات السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات، والأحداث والرؤيات السردية... وعدم النظر إليها ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهما الدور النصي الذي ينهض به الفضاء داخل السرد »[1]

ولنكشف مدى مساهمة عناصر السرد في تشكيل المكان نحاول التطرق لدراسة الفضاء كمنظور، والذي يسمح لنا باكتشاف مختلف العلاقات بين عناصر السرد فما هو الفضاء كمنظور؟ وكيف تهتم السرديات بمجال الرؤية السردية؟

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

ظهرت عدة تسميات لهذه الرؤية، فنجد وجهة النظر، الرؤية، البؤرة المنظور...، والرؤية هي « التقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة »[1] حيث تختلف الطريقة التي يقدم بها السارد الرواية فالقصة الواحدة يمكن أن تقدم بطرق مختلفة، وقد ميّز الشكلاني الروسي "توما تشفسيكي بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي ؛ حيث يكون الراوي فيه مطلعا على كل شيء يخص الأبطال حتى ما في دواخلهم، وسرد ذاتي ،يكون تتبع مسار الحكي فيه من خلال الراوي، حيث يقدم الأحداث، ويعلق عليها، ويدعو للاعتقاد بها، والراوي «واحد من شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، ويقوم بوظائف تختلف عن وظيفتها ويسمح له بحرية في زمان ومكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها »[2]، أي أنه هو الذي يقوم بعرض ما تقوم به الشخصيات من أقوال وأفعال وحتى أفكار وفق زاوية معينة.

وقد تطرقت الدراسات لأنواع مختلفة للراوي فنجد الراوي المشارك في الأحداث والراوي المحايد، الذي يراقب من بعيد، والراوي ليس هو الكاتب في أحيان كثيرة كما قد يأتي مخالفا له في أحايين أخرى، وللراوي وظائف كثيرة كالحكي، والشرح، والتفسير، بالإضافة إلى التقويم، والحكم، نتجاوزها لنركز على أنواع الرؤية، كما وضعها "جون يويون".

[1] عبد الرحيم الكردي: الرؤيا والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط2، 1997، ص 20.

أ/ الراوي: الشخصية الحكائية(الرؤية من الخلف):

ويطلق عليها الرؤية من الداخل وتتفق هذه الرؤية مع ما أشار إليه "توما تشفسكي" في السرد الموضوعي بحث يكون الروائي « عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل كما انه يستطيع أن يدرك ما يدور بذاخل الأبطال»[1] وبنتشر هذا النوع في الروايات الكلاسيكية.

ب/ الراوي: الشخصية الحكائية (الرؤية مع):

تتساوى في هذا النوع معرفة الراوي مع معرفة الشخصية الحكائية، فالمعلومات التي توصل إليها الراوي تكون الشخصية نفسها قد توصلت « ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمنظور الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم، وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقتضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي »[2]، وبهذا يكون الراوي شاهدا أو مساهما في الأحداث كشخصية.

ج/ الراوي: الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج):/

وفي هذا النوع الراوي لا يعرف إلّا القليل مما تعرف الشخصية؛ بحيث يكون بعيدا عن التفسيرات والتعليقات، وهذه الأنواع الثلاثة تعكس مدى تأثير الشخصية على المنظور، وأما التقنية المستعملة في الرواية فهي (الرؤية مع) بحيث يستعمل السارد صوته مستعينا بشخصية أخرى.

---

(1) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 47.

(2) المرجع نفسه، ص48

فمن خلال روايتنا توفر معنا الرؤية من الخلف والرؤية مع لأن الروائية كانت تعلم كل شيء على الشخصية البطلة أما عنصر الرؤية من الخارج فلم يحضر معنا نهائيا.

بعد تقديم أنواع الفضاء في الرواية محاولة منا للبحث عن الدلالات التي جاءت وراء تقديمه، نصل إلى أنّ حظ الفضاء في الرواية كان أقل من حظ الشخصية لأن الروائية تقدم لنا مصير المرأة المالطية مع ابنتيها بعدما أصبحت أرملة وثكلى لهذا كان اهتمام الروائية بالشخصية أكثر حظا من الفضاء وهذا ما سنتطرق إليه في المطلب التالي.

4/ الفضاء الدلالي:/

أبرز من تحدث عن هذا النوع من الفضاء "جيرار جنيت" الذي يرى بأن هذا الفضاء يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، حيث نجده يقر « بأنه ليس من الضروري أن تكون جميع الروايات خالية من الصور، فإننا نشعر أن مفهوما مثل هذا الفضاء بعيد عن ميدان الرواية وإذا كان له علاقة وطيدة بالشعر فإنه ليس من الضروري أن يكون مبحثا حقيقيا في ما يسمى الفضاء »[1]

من خلال هذا القول نجد "حميد لحميداني" يقر بأنه إذا كان لهذا الفضاء علاقة وطيدة بالشعر فهذا لا يعني أنه بعيد عن ميدان الرواية، وهذا ما سنحاول إثباته من خلال دراستنا هذه التي تركز على دراسة اللغة ومحاولة إستنباط دلالتها المجازية ودورها في تشكيل فضائها الخاص باعتبار .اللغة. هي المادة الخام للعمل الروائي وكلما كان الإنزياح في العمل كلما زادت فنيته وجماليته.

[1]-حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 61.

فمن خلال تتبعنا وتفحصنا لرواية "اكابيلا" لاحظنا مدى التجاوز الذي شكلته اللغة ضمن المتن الروائي هذا ما قادنا إلى تقصي البحث عن المدلول الحقيقي والمدلول المجازي للغة، بإعتبار أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة أو مباشرة إلا نادرا، بل تحمل دلالات مكثفة تعمل على تشكل فضاء لغوي ذو ايحادات وصور مختلفة وهذا ما تجسد معنا في الرواية وسنحاول دراسته واستخراجه، بحيث نجد اللغة الشعرية مجسدة بمظاهر عدة كان أهمها: الإستعارة، الكناية، والتشبيه وغيرها من الصور البيانية والمحسنات البديعية باعتبارها أهم فضاء لغوي ضمن الرواية وقد ارتأينا أن نأخذ عينة من هذه التجاوزات الموجودة في الرواية وندرجها ضمن الجدول التالي لتكون الصورة واضحة سهلة الإستيعاب:

المقطع الروائي	العبارة الدالة على الفضاء اللغوي في الرواية	نوع الصورة ودلالتها	رقم الصفحة
*اكابيلا	-اكابيلا	-كناية عن صفة وهي المثالية التي يرتديها البشر ويخفون حقيقتهم، أونستطيع القول أنها كناية عن صفة التظاهر وارتداء الأقعنة	06
*اجتاح الهدوء نصف حياتي	-نصف حياتي	-مجاز مرسل علاقته جزئية حيث وظف نصف وهو جزء من كل شيء، فقد اجتاح الهدوء نصف حياة الروائية التي تحولت إلى صمت وهو هنا يقصد الكل.	06
-مرت عفاف بالطلياني متزينة متبهرجة كزهرة	-كزهرة بدأت تأخذ في الإتساع بألوانها	-تشبيه،حيث شبه عفاف وهي تمر متزينة جميلة أمام الطلياني بالزهرة التي تبدأ بالتفتح	09

بدأت تأخذ في الإتساع بألوانها		لتبرز تلك الألوان المتعددة لتحمل ألوان الطيف السبعة التي تزيدها جمالا وبروزا.	
-بيتي بجدرانه الكئيبة الباكية	-بيتي بجدرانه الكئيبة الباكية	-استعارة مكنية، حيث شبه البيت (المشبه) بالإنسان (المشبه به) وهو يبكي لفراق شيء عزيز عليه، فقد حذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة عليه وهي كلمة باكية وعلى سبيل المثال استعارة مكنية	06
-جاثوم	-جاثوم	-كناية عن صفة الخبث والغدر والشر والحقد.	66
-فالقلوب تضل ترفع أعلام المحبة	-فالقلوب تضل ترفع أعلام المحبة	-استعارة مكنية: حيث شبه القلوب وهي شيء معنوي، بالإنسان الذي يرفع العلم فحذف المشبه به وأبقى على قرينة دالة وهي الفعل المضارع « ترفع»	44
-حزن، فرح -وأن للسم أن يكون ترياقا -وأن الأبيض قد يكون أسودا	-حزن/ فرح -البسلم / السم -السم/ الترياق -الأبيض/ الأسود	-طباق " "طباق "	45 29

من خلال هذه الدلالات التي إعتمدنا عليها من خلال هذا الجدول، تتضح لنا طبيعة حضور الفضاء اللغوي، حيث نجد أن اللغة قد أخذت نصيبا ضمن هذا الفضاء الدلالي من خلال توفر الصور البيانية بكل أنواعها (استعارة، تشبيه، كناية، مجاز...) دخل المتن الروائي وهذه الصور استطاعت الإنتقال باللغة من المدلول الحقيقي أي السطحي (الشكلي) إلى المدلول المجازي العميق عبر فضاء يستطيع المتلقي من خلاله العبور إلى دلالات ومغاليق النص الروائي من خلال التأويل الذي يساعد على اكتشاف المعنى الخفي الماورائي للنص الذي يحاول الروائي أن يرمي إليه من خلال كتاباته ومن هنا يمكن القول أن الروائية "خولة حواسنية" قد استطاعت أن تتجاوز باللغة من اللغة العادية البسيطة التي يفهمها القارئ العادي إلى تلك اللغة الفنية المحملة بالدلالات والمعاني والإيحاءات التي لا يمكن فهما أي قارئ إلا إذا كان لدينا القارئ الضمني المتمكن من فك شفرات تلك الدلالات التي تحملها اللغة في طياتها، فهذه الرواية التي بين أيدينا اعتمدت على الخيال العلمي بدرجة كبيرة ولغتها كانت فنية وشاعرية، فهذا ما منحته اللغة للروائية من قدرة على تشكيل فضاء لغوي أضفى على النص مسحة جمالية وبعدا دلاليا زاد من قوة وجمال ورونق النص الروائي، لأن الصورة التي تؤثر فينا حتما ستجدبنا إلى قراءة ذاك العمل الإبداعي، وهذا ما وجدناه مجسدا في روايتنا "اكابيلا" فنحن من أول وهلة رأينا فيها العنوان "اكابيلا" تساءلنا ما علاقة الموسيقى بالأدب؟ وهل الرواية تتحدث عن الفن الموسيقي؟ فزاد فضولنا لاكتشاف هذا والغوص في الرواية وأعماقها لنجذ الأجوبة لهذه الأسئلة التي استفزتنا من أول لقاء لنا مع العنوان فأردنا أن نجري معه حوار، لنصل إلى حقيقة الأمر، فكل هذا أعطى لنا فضاءا دلاليا مشحونا بالدلالات التي تدفع بالقارئ أن يستأنس بها.

بعد حديثنا عن التجاوز اللغوي وكيف شكل فضاءا دلاليا، ضمن روايتنا اكابيلا فضلنا أن ندرج عنصرا آخر رأينا أنه شكّل هو الأخر فضاءا دلاليا مكثفا بدلالات كان لها أبعادا ضمن الرواية وهو: الحقل الدلالي

والمتمثل في حقل الحب، حقل الخيانة حقل الثقافة وحقل الطبيعة، والذي سنمثله في الجدول التالي لتوضيح الصورة أكثر للمتلقي.

-الحقل الدلالي

الحقل الدال على الحب	الحقل الدال على الخيانة	الحقل الدال على الثقافة	الحقل الدال على الطبيعة
-لا أصدق أن مفعول الحب قد يجعلك تتخلى عن عاداتك وتقاليدك وأمك التي تمثل كل أهلك [1] -سأشتقاق إلى البحر[2] -أخرج إلى وسط البيت أعانق النافورة آخر عناق[3] -لاحيلة لقلب إمرأة تشبهني أمام رجل يشبهه -لربما كل أحجار الشاطئ	-أذكر... أنه والطلياني كانا صديقين في فترة معينة لكن وتين الصداقة سرعان ما انقطع فاختلفتا الوجهتين[4] -الطلياني لم يكن يرغب في عفاف حبا ولا انبهارا لكنه لرغبة في كسر شوكة أخي[5] تفاجئ بإميلي تستقبل دومينيك في بيتها.	-مكتب ياسين. -موسى كان محام يلهث خلف المشاكل. -عمل ميسون كمدربة في صالة رياضية. -عمل الجازية في المسرح. -ولع سيف بالأكابيلا -غرفة سيف التي كانت تتوفر على مكتبة. -التنقيب على الآثار في	-الجبل . -البحر. -الواد . -الشاط.ئ -الزهور . -السماء . -العصافير. -الأشجار . -المقبرة. أو القبر . ...

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 19.
(2) المصدر نفسه، ص ن.
(3) المصدر نفسه، ص 20.
(4)-المرجع نفسه، ص 54.
(5)-المرجع نفسه، ص ن.

اتخـذت شـكل القلـب لأجلي ولأجل سيف -تغرق الشمس تدريجيا بين الأفـق والـيمّ، يتغـير لـون السـماء ومعهـا لـون عيـون سيف[1] -أجـل أتزوجهـا وننجـب ابنا معا[2]	-استغلال موسى لمرض أم صفوة وخيانة صديقه وطلبها للزواج.	أرض الجزائـر مـن قبـل المستذمر الفرنسي. -الكنيسـة، الجامع،الزاوية. -مدرسـة الموسـيقى بالجزائر -الأم المالطية واختلاف الديانة. -كتابات ميسون.	

من خلال هذا الجدول يمكننا القول أن الحقل الدلالي الأكثر طغيانا ضمن متن الرواية هما حقلي الحب والثقافة، فحقل الحب الذي طغى على الرواية لأن الرواية مثلت لنا مأساة حياة عائلة كانت تعيش في حب وسعادة وسكينة وفجأة تطرق الموت بابها لتأخذ منها أغلى شخصين (الأب، الإبن)، فالرواية تزخر بحقل الحب، العائلي، الحب الذي لا يغيب عن كل أسرة، حب الصداقة الحب الذي كان بين الأصدقاء أثناء الدراسة قبل أن يكون لمطرقة الغدر دور في قصتهم، كذلك حب الحبيبين، حب سيف لميسون، حب السلطان لكاتربنا حب أمين لصفوة وحب موسى لها كذلك، حب الجازية ليوسف،إضافة إلى هذا الحقل طغيان حقل الثقافة فالرواية تحمل لنا في أحضانها ثقافات مختلفة، ثقافة العائلة فكل فرد يميل إلى اتجاه معين، كذلك ثقافة العدو الإستذماري فقد تحدثت عن المستذمر وأفعاله في أرض الجزائر إضافة إلى تنوع الثقافات بتنوع هوية الشخصيات.

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 62.

(2) المصدر نفسه، ص 09.

إضافة إلى حقل الخيانة الذي كان سببه هو الغيرة وحب التملك واستغلال الضعيف، ما أدى إلى تفرقة كل المتحابين، أما حقل الطبيعة فقد أشارت له الروائية فقط، فقد جاء محتشما بعض الشيء داخل الرواية بحيث نجد الروائية " خولة حواسنية" لم تستلهم مادتها الأدبية من الطبيعة لكي تعالج موضوعها لأن هذا الحقل لا يخدم طبيعة الموضوع المعالج (رفع الزيف وكشف الحقيقة).

وقبل أن نغادر هذا الفضاء نشير إلى أن اللغة التي كتبت بها " الروائية " ازدوجت بين اللغة الراقية واللغة العامية، وهذا ما نلمسه في معظم الأعمال الروائية فهي توجه عملها للقراء العاديين حتى يكشتفون أنصاف البشر، كما توجه هذا العمل لفئة معينة لتخصصها بالدراسة والبحث والتحليل، فاللغة في هذه الرواية جمعت بين البساطة والعلمية والفلسفة، وهذا دليل على ثقافة وتوسع فكر الروائية.

II /سيميائية الزمن

إن دلالة الزمن في الرواية لها تأثير كبير في الخطاب السردي فلا توجد أي رواية بدون عنصر الزمن فهو« وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة»[1]. فبما أن الرواية هي الأكثر رواجا في الوقت الراهن مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى إلا أن لها ارتباطا وثيقا بالزمن كما لها علاقة كذلك مع الحياة، ومن وجهة نظر أخرى عن مفهوم الزمن إذ نجد أنّ « الزمن مفهوم مجرد يفعل في الطبيعة ويظل مستقبلا عنها، يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي، هارب يستحيل القبض عليه أو تمثله تمثلا محسوسا »[1] وعلى ضوء هذا القول يتضح لنا بأن الزمن عنصر معنوي يتعلق بالإنسان في شتى مجالات حياته غير المحدودة، التي من الصعب على الإنسان التحكم فيه ولا القبض عليه، فالزمن مواكب للحياة وهو الذي يفرض

[1] ربيعة بدري: البنية السردية في رواية "خطوات في الإتجاه الآخر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2015/2014 ، ص 112.

[1] المرجع نفسه، ص 191.

وجوده علينا وكأنما « هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا ثم قهره رويدا رويدا بإبلاء آخر إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته شيء »[1] فالزمن مرتبط بالحياة وبالإنسان في حد ذاته إذ يتتبعه عبر مراحل حياته بكل مفارقاته بحيث لا تفوته أي لحظة من هذه اللحظات.

كما نجد أن "فوستر" يعتبر « أن الزمن أكثر خطرا من المكان »[2] وهذا واضح من خلال معرفتنا للزمن فهو لا يرى ولايمكن أن نلمسه على عكس الفضاء الذي هو محسوس ويمثل عنصرا بارزا في الرواية، فالزمن حسب قول فوستر يشكل خطورة على الكائنات، وهو يمثل البطل الحقيقي للمنجز الذهني على عكس الفضاء الذي لم يولي اهتماما كبيرا ولهذا « تراجعت معظم العناصر أمام الزمن فانسحبت قيمة المكان أمام هيمنة العنصر الزمني بوصفه بطلا حقيقيا للنص»[3]

من الملاحظ في رواية "اكابيلا" أن أحداثها لم ترد في سياقها الطبيعي، بعدان اصطنعت لها الكاتبة بنية خاصة تقوم على التقاطع والتداخل، ثم تصرفت في الزمن طردا عكسيا إذ قامت على تقطيع المادة الحديثة إلى مقاطع تتوالد وتتداخل لتكسر بذلك النسق التتابعي التقليدي، وهذا ما اكسب الرواية ايقاعا متوثبا من خلال التنويع الشكلي الذي يسم طريقة عرض الأحداث واستحضارها، حيث يقول في هذا "سعيد يقطين" « إذا كان الزمن في الخطاب التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي، فإن اللامنطق هنا هو الذي يحكم في زمن

---

[1] وهيبة بوطغان: البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة المسيلة، 2008، 2009، ص 2.

[2] فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 238.

[3] المرجع نفسه، ص، ن.

الحكي فمن خلال التداخل والإسترجاع والإستذكار ويتم تداخل الأزمنة والأمكنة في الحكي وكل هذه العناصر تسهم في تكسير عمودية السرد وعلى كافة المستويات »[1]

فكما ذكرنا في الفصل الأول وخصصنا جزأ لدراسة الزمن في الرواية ارتأينا أن نبحث عن دلالات الأزمنة التي وظفتها الكاتبة في روايتها، حيث نلاحظ أن الكاتبة تتلاعب بالأزمنة فتنقلنا من الماضي إلى المستقبل ثم تعود بنا إلى الحاضر والعكس صحيح.

نجد أن الروائية وظفت الأزمنة الثلاثة، فهي لم تركز على زمن معين وإهمال الأزمنة الأخرى حيث تتوزع بين الماضي والحاضر وانفتاحها على المستقبل.

فالزمن الماضي يتبين لنا من خلال رجوع الساردة إلى الأحداث التي عاشتها في سيدي بوسعيد بمدينة تونس، فهي تسترجع الذكريات واللحظات التي قضتها هناك قبل حلول لعنة الموت عليها وإضطرارها إلى ترك مسقط رأسها، والرواية تحتوي على استرجاعات لأحداث مرت، وهي عبارة عن ذكريات فنجدها تقول« ...قبل أسبوع كنت أكره هذه الحومة كثيرا وسكانها وأزقتها الآن يتضح لي العكس، هي جزء مني ومن تاريخي الذي لن أتجرد منه مهما حاولت، ولن يتخلى عني مهما حدث، هذه الحومة فقط كانت دليل حب السلطان لكاثرينا هنا تزوجها ومن هنا غادرنا... هنا كان الحب يكبر ولا يزال لو لا حادثة موسى...»[2]

إذا تتبعنا هذا القول وجدناه يدل على زمن البطلة الماضي، ومسقط رأسها وتاريخها الذي تنتمي إليه فهي ابنة مدينة تونس التي ولدت ونشأة بها، ولا يمكنها التخلي عن هذا الإنتماء رغم ما أهدته لها من ألم فيما بعد، فهي ماضيها الذي لن يفارقها ويبقى جزء من حياتها.

---

[1] سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب) دار الثقافة الدار البيضاء، ص 185.

[2] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 20.

كما نجد الروائية وظفت الزمن الماضي في إحدى العناصر من الرواية لكنها هنا ترمي به إلى الواقع الراهن في الجزائر، تحدثت عن حياة المعمر الفرنسي المهندس الذي برع في التصميم والبناء في عصره، وبنى صرح البلدية، وأنجز مشروعه الضخم الذي اغتيل فيما بعد من طرف صديقه وذلك ليأخذ مشروعه ويشتهر به، فبقت روحه تجول في هذا العالم الظالم ويتجلى ذلك في الرواية من خلال « كانت سعادة عامرة.. لكن أن يتحقق ما كنت تطمع إليه بتلك السرعة، لا يدل دائما على أنك أوفر الناس حظا، بعض الحظ يموت منتحرا في المنتصف، أحيانا يكون عزاء مسبقا تقدمه الحياة على بطاقة فاخرة باسم الحظ والنجاح، ذلك تماما ما حدث معي »[1]، فهذه الشخصية التي عاشت في فترة بعيدة بعد أن أكملت مشروعها اغتيلت وأخذ شخص آخر وسام النجاح،فالروائية هنا رجعت بنا إلى حقبة تاريخية بعيدة عن وقتنا الراهن، استعملت الفعل الماضي «عشت » لتدل على الفترة الماضية.

إن الزمن الماضي يحضر بكثرة في الرواية وذلك لارتباط الروائية بماضيها وشوقها وحنينها إلى مكان ولادتها التي فارقته رغم ما تلقته من رفض من قبل أهل الحومة بعد أن توفي أبوها وأخوها، فالماضي هنا يمثل لنا مأساة البطلة فكل ذكرياتها مأساوية، وهذا ما نلحظه من خلال استرجاعاتها في الرواية ويتجلى ذلك مثلا في « أمر بجانب البيوت البيضاء المنقوعة في زرقة، تزينها الورود المتذلية على شرفاتها، وجدرانها...عجبا!! لم تذكرني بالحياة، بل لم تعد تعني لي شيئا، لا أرى فيها أملا، حتى وجوه الجيران و"الكبابيس والمشمومات أعلى آذان شيوخ الحومة وخيوط الحياة التي تنزلق على وجوههم أصبحت لا تعني لي شيئا وما عادت رائحة الفطير والشاي كل صباح تغريني، أو تشعرني بالإنتماء لهم»[1]

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 36.

[1] المصدر نفسه: ص 08.

فمن خلال القول نلاحظ أن البطلة تصف عمران مدينة تونس وعاداتها وتقاليدها فهي مرتبطة بتاريخها وماضيها، إلا أن نظرتها للماضي مأساوية، فرغم جمال هذه البيوت التي وصفتها وهذه العادات التي يقوم بها أهل الحومة كل صباح، لم تعد تعني لها شيء، فهي ترى فيها أو تعتبرها شاهدة على موت أخيها الذي أخذ معه حياتها ونجد وصفا آخر لبيوت هذه المدينة « الأقواس ذاتها التي شهدت على موت أخي« موسى» دون أن تتزعزع عاشت حادثة شق صدره بسكين رجال الطلياني...»[1]، فهي أصبحت تتهم حتى الأشياء الجامدة التي لم تتدخل هي الأخرى في إنقاذ أخوها من بين ايدي الطلياني ورجاله.

لقد طغى الزمن الماضي على الرواية وذلك لارتباط البطلة بماضيها وأحداثه الأليمة التي سكنت قلبها ومخيلتها فذكرياته تكدست وتأبى أن تمحى رغم مرور السنون عليها، فهذه الذكريات لازالت تراود "ميسون" حتى في الوقت الراهن « الحاضر » وأصبحت كوابيس تختقها في نومها « ظلام دامس يكبلني ويجثو على صدري، وأياد كثيرة تمسك بخوانقي وتحكم إمساك أطرافي، كهف رهيب...أحاول الصراخ لكن صوتي لا يتعدى حدود حنجرتي أحاول وأحاول دون جدوى، لكأنني على شفا فجوة مظلمة انفتحت فجأة في هذه الغرفة... ثم يد باردة تمسح على جبيني وتنتشلني من ذلك القاع العميق... »[2]

يبدو أن نفسية البطلة لازالت تعاني مما تلقته في ماضيها، فالإحساس بالزمن انطلق من الواقع الخارجي المعيش متجها نحو الداخل النفسي «انطلق الإحساس بالزمن، من الواقع الخارجي المعيش متجها نحو الداخل النفسي في حركة يتداخل فيها الخارجي الأفقي بالداخلي العمودي لينتج ذاتا مضطربة تحس بالهزيمة والتشظي والضياع. الزمن المستعاد بين أريحية ماض مقدس حينا ومضطرب أحيانا أخرى ما أدى بالشخصية إلى تلمس تخوم

(1) خولة حواسنية :اكابيلا،08

(2) المصدر نفسه، ص 30.

الحلم للبحث عن مستقبل، لم يكن في أفضل حالاته إلا الإبن الشرعي لفوضى حاضر أنتج مستقبلا ضبابيا في المدونة الروائية، على أن نقطة التقاء المدونة كان الحاضر الفجائعي، بكل ما يخزنه من مآس »[1]

لم تكتفي الكاتبة بالزمن الماضي والحاضر، بل تتعدى ذلك إلى المستقبل الذي يعتبر نوع من التطلعات والأمنيات التي تتمناها الشخصيات، فمثلا طموح "الأب السلطان" أن تكتب ابنته "ميسون" رواية مستقبلا « قال السلطان:"ذات يوم ستنجحين في كتابة رواية جميلة كأهدابك وعيونك»[2]، بالإضافة إلى إخبار "سيف" "ميسون" أنه سيأتي يوما يتحمل فيه كل واحد نتيجة أخطائه «... لا تلومي كاثرينا ولا تلومي موسى ولا نفسك ولا أي إنسان على وجه الأرض، لا أحد منا اختار حياته ومحيطه وكل من أخطأ بحق الناس فقد أخطأ بحق نفسه أولا، وسيأتي ذلك اليوم الذي سيتحمل فيه نتيجة أخطائه عاجلا أم آجلا..... »[3]

فهذا المستقبل الذي هو الآخر لن يكون جميلا بالنسبة لميسون لأنها ستكشف السر الذي أخفته أمها عن أخيهما الظالم الذي لطالما اعتباراه قدوة لهما، هذا المستقبل الذي ستهدأ فيه الموسيقى، ليعم الصمت وتزول سحابة المثالية التي لطالما لبسها هؤولاء، لتكتشف ميسون أن أخاها كان هو الجاثوم القاتل وليس الطلياني، لهذا سيكون مستقبل البطلة كماضيها.

من خلال ما سبق نرى أن الزمن الماضي هو الطاغي على معظم الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، لأن الكاتبة دائما ترجع بنا إلى الوراء لتروي أحداثا حدثت في الماضي، أو كما سميناه سابقا الإسترجاع حيث نتعرف عليه عندما يترك الراوي مستوى القص ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها إنه يتوقف عن متابعة النسيج القصصي في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا أحداثا حتى إذا ما أكمل استرجاعه

(1) فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائية، دراسة نقدية، ص 67،68.
(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 24.
(3) المصدر نفسه، ص 81.

عاد من جديد إلى الأحداث الواقعة في حاضر السرد لإتمام مسارها السردي، وهذا ما حضر معنا بكثرة في الرواية، فمعظم أحداثها عبارة عن استرجاعات لوقائع حدثت في الماضي.فقد لعب الزمن دور البطل في الرواية.

المطلب الثالث:/ سيميائية الشخصية

1/الشخصية في السيميائيات السردية

بعد إعلان الفرنسي "جوليان غريماس" عن مشروعه الضخم في مجال السرديات السيميائية معلنا عن تأسيس علم جديد قائم بذاته له مجموعة من القواعد والمفاهيم والآليات وهو « علم السرد» الذي قطع كل صلة بالدراسات السابقة التي كانت تربطه بالأساطير والحكايات.

والذي يقوم على « دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه»[1]، مستخرجا العناصر التي تؤسس له وتشكل نظامه وبناءه الداخلي لتقدمه في صورته النهائية، ولعل بحثه وتوجهه هذا يتلاقى ويتقاطع مع أبحاث السيميائية أو علم العلامات، الذي يبحث في نظام العلامات وكيفية تفسيرها.[2]

ازدهر علم السرد، وعرف تطورا كبيرا ونقلة نوعية مع الجهود الكبيرة التي قدمها "غريماس" في هذا الميدان خاصة فيما يتعلق بدراسة الشخصية باعتبارها ركن أساسي في كل تشكيل سردي، حيث وضع مجموعة من القواعد والآليات الجديدة في كيفية الدراسة والإشتغال على عنصر الشخصية، حدد من خلالها مفهومه الخاص ورؤيته الدقيقة للشخصية.

(1) ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط4، 2005، ص 174.
(2) المرجع نفسه، ص ن.

أ/ مفهوم الشخصية عند ألجيرداس جوليان غريماس:/

استفاد "غريماس" في تحديد مفهومه للشخصية من الأبحاث الذي قدمها من قبل رائد الدراسات السردية، وبالتحديد نظام الوظائف الخاص بالشخصيات، بالإضافة إلى استفادته من أعمال "كلود ليفي شتراوس" في دراسة الأساطير و"سوريو" في دراسة الدراما والمسرح، هذا الأخير الذي صاغ نموذجه حول العلاقات بين الشخصيات ويتكون هذا النموذج من ستة وحدات يطلق عليها إسم (الوظائف الدرامية) وتتمثل في: البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، وقد استفاد "سوريو" بدوره من أبحاث "بروب" خاصة فيما يتعلق بتحديد المصطلح "الوظيفة" وربطه بالشخصية المسرحية التي كانت موضوع دراسته بالوظائف البروبية، كما استفاد من الدوائر التصنيفية السبعة التي وضعها "بروب" في توزيعه لأفعال الشخصيات غير أن "سوريو" تجاوز "بروب" في مفهومه للشخصية، عندما اعتبر أن الشخصية قادرة على أداء أكثر من دور من الأدوار السبعة في دوائر الفعل مؤكدا على أن الفعل خاضع للتحول وليس ثابت كما يرى "بروب".

إضافة إلى ذلك فقد استفاد "غريماس" من الأبحاث والدراسات الميثولوجية التي تعتمد على دراسة الأساطير حيث ينظر إلى الإله في هذه الدراسات من جانبين: الجانب الوظائفي ويتعلق بالأفعال التي يقوم بها الإله، أما الجانب الآخر الوصفي فيتعلق بالأسماء والألقاب التي تبرز صفاته وسماته[1]

يحدد "غريماس" مفهومه للشخصية بمفهوم "العامل" والذي تقابله الشخصية عند "بروب" والوظيفة عند "سوريو"، والمقصود بالعامل من يقوم بالفعل وهو الفاعل، والعامل عند غريماس في السيميائيات السردية « يحل

[1] ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 32.

محل الشخصية لشموليته، فهو لا يغطي الكائنات الإنسانية فحسب، بل يغطي أيضا الحيوانات والأشياء والمفاهيم»[1]

إن غريماس من خلال تركيزه على الأفعال، يستثمر وجهة النظر الألسنية التي تنظر إلى الشخصيات ككائنات مشاركة وليس من خلال ميولاتها وحالاتها النفسية وإنما بالدور الذي تقوم به داخل العمل السردي لتتحدد الشخصية عنده على أنها « وظيفة نحوية ذلك أن تحديد الشخص بالفعل الذي يفعله إنما ينبع من مفهوم نحوي إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل »[2] فكل فعل داخل القصة أو الرواية ينبع من فاعل يقف وراءه.

ب/ الشخصية عند قليب هامون:/

استمر "هامون" في الجهود السابقة في دراسته للشخصية السردية، بل إنه تجاوزها ليوسع آفاق الدراسة وسبل البحث السردي، ولعل الخاصية التي ميزت نظريته للشخصية الروائية كونها: « تصفّي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار (أرسطو، لوكاتش، وفراي...) ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرها من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة »[3]

متجاوزا بهذا كل المفاهيم السابقة التي كانت تربط الشخصية بالتحليلات النفسية والتفسيرات الواقعية أو حتى الذهاب إلى التقليل من أهميتها والحد من فعاليتها أو حتى التعظيم من شأنها والخلط بينها وبين الشخص الواقعي.

---

(1) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، (د/ط)، 2000، ص 15.

(2) محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، ص 14.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 216.

ويحدد هامون مفهومه الدقيق للشخصية بقوله: « إلا أن عتبار الشخصية وبشكل أولي علامة أي اختيار وجهة نظر تقوم ببناء هذا الموضوع، وذلك من خلال دمجه في الإرسالية المحددة هي الأخرى كإبلاغ أي مكونة من علامات لسانية»[1]

ونلاحظ من خلال هذا القول أن هامون يعتبر الشخصية مثلها مثل العلامة اللسانية التي تتألف من دال ومدلول، وبالتالي فإن الشخصية هي الأخرى تتكون من دال ومدلول يقومان ببناءها، كما أن الشخصية عند هامون تتعدد من خلال وظيفتها الإبلاغية أو التواصلية داخل النص وفق سلسلة الإرساليات التي تطرحها.

هو في دراسته لا يهتم بماذا تفعل الشخصية فقط، مثلما هو الحال عند " بروب" وإنما يهتم أيضا بماذا تقول، وماذا يقال عنها وهذا لا يتحقق إلا من خلال « إدراك الكاتب أو القارئ معا لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من شخصيات أخرى »[2] فقد تعامل معها بوصفها علامة ممتلئة، وليست مجرد شكل فارغ لأنها نتاج مجموعة من الصفات تكون « وليدة مساهمة الأثر السياقي ونشاط استدكاري يقوم به القارئ »[3]

ولكي يوضح أكثر مفهومه لهذه الشخصية، درس ثلاثة محاور أساسية تتعلق بتحليلها، وساعد القارئ على تحديد معالمها والتعرف عليها داخل النص، وهذه المحاور هي:

1/ دال الشخصية

يهتم الروائي بأشكال تقديم شخصياته، وقد تعددت هذه الأشكال واختلفت من الرواية القديمة إلى الرواية المعاصرة، ذلك أن الشخصية تلعب دورا فعالا في العمل الروائي، كما ذكرنا آنفا ما جعل "هامون" يقدم

---

(1) وردة معلم: الشخصية في السيميائية السردية، ص 75.

(2) باية غيبوت: الشخصية الأنثر بولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة، (غابريال ماركيز)، (أنماطها، مواصفاتها، أبعادها)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ص 55.

(3) وردة معلم: شعرية الدال في روايات إبراهيم الكوفي، مجلة التبيين، العدد 31، 2008، ص 29.

الشخصية من خلال "دال" منفصل أي مجموعة متناثرة من الإرشادات التي يمكن تسميتها "سمته" والخصائص العامة لهذه السمة تتحدد في جزء هام منها: الإختيارات الجمالية للكاتب[1]

بالإضافة إلى ذلك فإن إسم الشخصية هو هوية لها، وعليه لا يكون اختياره بطرقة اعتباطية، إنما انتقاؤه يكون مدروسا وفق ما يوافق هذه الشخصية، ومكانتها في الرواية والوظيفة المنوطة إليها، مما جعله يعتمد طريقة لدراسته أسماء الشخصيات نعتمد:

1-رصد نسبة توتر الأسماء.

2-نوعية الأسماء.

3-دلالتها.

4-تصنيف الروائيين حسب أخذهم بمبدأ الكثرة أو القلة.

5-مسألة غموض الإسم، والكيفية التي سيستعيد بها وضوحه.

6-أنواع التحولات التي تتعاقب على الإسم الشخصي.[1]

[1] فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر، غالب ها لسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 71.

[1] وردة معلم: شعرية الدال في روايات إبراهيم الكوفي، ص 30.

2/ مدلول الشخصية

يعد "قليب هامون" الشخصية وحدة دلالية، « في حدود كونها مدلولا منفصلا بافتراض أن هذا المدلول فابل للتحليل والوصف »[1] مع العلم أنها تولد من وحدات المعنى، وأن هذه الشخصية تبنى من خلال ما تتلقط أو ما يتلقط عنها.

ويؤكد "هامون" أن معظم سيميائي الحكاية متفقون حول هذه القضية، فبالنسبة ل . "يوري لوتمان" الشخصية « تعد تجميعا لصفات أخلاقية، صفات تميزية، وأما "غريماس" فيعتبر أن الممثلين " المسيمات" (مورفيم بالمعنى الأمريكي للكلمة)،ينتظمون بفعل علاقات تركيبية، في ملفوظات وحيدة المعنى »[2]

كما يضيف إليهم "كلود ليفي شتراس" الذي يقول: « لا يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية »[3]

وعلى هذا الذكر دال ومدلول الشخصية إرتأينا إلى البحث عن دوال ومدلولات الشخصيات الحاضرة في رواية اكابيلا، والتي تنوعت بين أسماء واقعية وأخرى خيالية أو مفترضة وبين أسماء عربية وأعجمية، والأكيد أن الروائية لم تضع هذه الأسماء اعتباطيا أو عشوائيا، فكل إسم يدل على معنى خفي محدد، وهذا ما سنتوصل إليه في دراستنا هذه لهذه الأسماء، وكما ذكرنا آنفا أنه حضرت في الرواية شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية، وستناول أولا سيميائية الشخصيات الرئيسة أو المحورية.

---

(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

2/ سيميائية أسماء الشخصيات في الرواية:/

المقاربة السيميائية من أهم المباحث الجديرة بالإهتمام، إذ تعمد إلى تحليل النص السردي، والبحث في دواله ومدلولاته، وكيفية تولد المعاني والدلالات، وبالتالي فهي تعطي بعدا جديدا للنص.

وتعد الشخصية من بين العناصر السردية التي حظيت باهتمام الدارسين والنقاد في الحقل السيميائي، فهي بمثابة المحرك، الذي يتعمد عليه الكاتب لتبليغ رسالته وإيديولوجية، وقد اعتمدت الكاتبة على شخصيا تنذكرها على التوالي:/

1/ ميسون: « إسم علم مؤنث من أصل فارسي، معناه ذات الوجه الأحمر، ولها معنى عربي وهي المتمايلة أو الرزينة، يعتبر من أكثر الأسماء المنتشرة في الدول العربية وفي دول أخرى مثل إيران وباكستان... وذات الوجه الأحمر هي شرط أساسي للدلالة على الجمال »[1]

وقد حضرت معنا "ميسون" بطلة قصتها، وهي فتاة مثقفة وجميلة، تحمل شخصية قوية، إذ أنها تحملت مسؤولية والدتها وأخنها بعد رحيل والدها وأخوها فميسون حملت في الرواية عدة دلالات، حيث مثلت لنا الشخصية الأدبية وذلك لأنها كانت كاتبة، (تكتب رواية)، حتى أن والدها قال لها ستكتبن رواية جميلة كأهدابك وهذا دليل على جمالها « سأكتب على الورق وأمزقه كما هي العادة... كلمات تشبه غبار ذاكرة عالقة مصيرها سلة مهملات...»[2]، فكلمة "سأكتب" دليل على أن "ميسون" لها علاقة بالكتابة. كما مثلت أو حملت دلالة الفتاة الحزينة التي قهرتها ظروف الحياة وصروفها، وذلك لما تعرضت إليه فهي تقول « كل شيء هنا أصابته نوبة

(1) HTTPS:// WWW.YASMINA. COM

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 07.

سكون، صباحاتي، مساءاتي، بيتي بجدرانه الكئيبة الباكية... »[1]، فهذا يدل على أن الشخصية كانت من قبل تعيش في سعادة وطمأنينة ونوع من الضجة التي تحملها الحياة، وفجأة اجتاح الصمت حياتها وأخذ منها كل ذلك الشيء الجميل الذي كانت تعيشه، « اجتاح الهدوء نصف حياتي، والصمت هو ذلك الكلام البليغ الذي لا يسمعه أحد. وقلما يفهمه سامعه، بل قلما يسمعه »[2]

بالإضافة إلى هاتين الدلالتين فقد حملت دلالة البحث والتنقيب عن الحقيقة والسبب الذي دفع بالطلياني إلى قتل أخيها موسى، فالبطلة من أول الرواية وهي تتساءل عن مقتل أخيها ولماذا قتله فهما كانا صديقين في البداية إلا أنها في نهاية الرواية تلتقي بصفوة وتشرح لها السبب، لتجد الإجابة عن التساؤلات التي لا تكاد تفارقها منذ وفاة أخيها « يكفيكم تظاهرا بالمثالية يكفيكم محاولة إقناع أنفسكم والناس بأنكم أنصاف بشر وأنصاف ملائكة، يكفي هذا أمين الطلياني لم يفعل شيء لموسى... لكن موسى فعل الكثير واستكثر علينا أن نعيش سعيدين معا وبأبشع الطرق قام بتخريب حياتنا...»[3] "فميسون" هنا حملت دلاله المحقق الذي لا يرتاح له البال حتى يكشف الحقيقة ويلقي القبض على المجرم فشخصية " ميسون" هي شخصية مرجعية « حقيقية » مستوحاة من خارج النص، استعانت بها الكاتبة لإيصال دلالات معينة فالمرجعية هي «الوظيفة التي يحيل بها الدليل اللساني على موضوع العالم غير اللساني، سواء كان واقعيا أو خياليا »[4]

فهذه الشخصية المحورية حملت عدة دلالات في الرواية (الحنية، الأمل، السعادة، الحزن، الفطنة، الغباء، الثقة، الخذلان...) .

(1) خولة حواسنية:اكابيلا ، ص 06

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه: ص 77.

(4) رشيد بن مالك: السيميائيات السردية، ص 130.

2/عفاف: وهي أخت "ميسون" الوحيدة وهو إسم يدل على العفة "فعفاف" كانت فتاة عفيفة ونقية، فتاة هجينة أخدت أو مزجت بين الجمال الجزائري والمالطي فهي تحمل عدة دلالات لكن أهم دلالة حملتها عفاف في الرواية هي دلالة "الضحية" حيث ذهبت ضحية فعل قام به أخاها، وراحت هي فريسته، فريسة الطلياني الذي خطبها ليس رغبة أو حبا وإنما انتقاما من موسى الذي أخد منه حبيبته كما كانت فتاة قوية ولينة في نفس الوقت، فهذه الشخصية حملت دلالة (الضحية، القوة، الضعف، الخذلان...).

3/كاثرينا: « إسم مؤنث عربي أصله يوناني، معناه: الطاهرة، النقية، الخالصة، الصافية.... »[1]. "كاثرينا" أم "ميسون" المرأة المالطية التي تخلت عن كل شيء من أجل حبها، تركت عاداتها، تقاليدها، دينها، حيث اعتنقت الإسلام قبل زواجها من السلطان، ما تسبب لها بنكران أمها لها والتبرأ منها، فشخصيتها حملت عدة دلالات داخل النص، دلالة الأم المثالية الحنونة التي تحافظ على عائلتها حيث كانت عائلتها تمثل لها كل شيء بعد تركها لوطنها وأحبابها واللحاق بمن تحب رغم أن الثمن كان عليها لا لها، كما تدل على عينة أو تعتبر مثال من بين الأمثلة الكثيرة وهي نظرة العربي أو المجتمع الإسلامي (الجزائري) إلى هذا الغربي(المسيحي) رغم اعتناقه للإسلام وكونه مثلهم، إلا أن نظرتهم إليه تبقى نظرة احتقار، وعدم القبول، وهذا ما حدث مع كاثرينا من خلال الرواية فبعد وفاة زوجها وابنها طردها المجتمع ولم يتقبلها وبقيت نظرتهم إليها على أنها مسيحية ولم يتقبلوا فكرة دخولها الإسلام «.... يكفي أن أهل الحومة ينادوها بالمالطية وينادوننا نحن بأبناء المالطية، كأنهم يعبرون عن عدم اعترافهم بإنتمائها وإنتمائنا إلى هذه الأرض القديسة المسلمة...هه... أمي المسيحية سابقا تغطي رأسها بخمار وتقرأ من كتاب الله كل يوم... تصلي، تصوم... »[2]، فكاثرينا هنا تحمل دلالة معبرة جدا وكأن الروائية هنا تريد أن توضح لنا نظرة المسلم للمسيحي، رغم اعتناقه للإسلام فهو يبقى مهمش في مجتمعنا لا نقبله بيننا ظنا منا أنه

(1) HPS:// www. Almaany com

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 19.

مسيحي ولن يتخلى عن عاداته وتقاليده، فهذه الشخصية تقدم لنا كليشيات (الأحكام المسبقة) للمسلم على المسيحي. كما حملت دلالة أخرى وهي الخيانة، خيانتها لابنتيها، وإخفاءها حقيقة ولدها عنهما، فهي كتمت سر ولدها الذي أرادت أن يبقى صخب الموسيقى مرتفع ليبقى "موسى" على مثاليته التي يظهر بها على أنه المحامي الذي يدافع عن الحقوق، وربما هذه صفة يتميز بها الغرب، لأن المسلم يقتله تأنيب الضمير ويصرح بالحقيقة، فهذه الشخصية حملت عدة دلالات (التهميش، التضحية، الحب، الحنان، الخيانة،...).

4/موسى:/ « وهو إسم عبراني ومعناه المنتشل من الماء، أصل الإسم نبي الله موسى عليه السلام »[1]: وقد حمل هذا الإسم أخ "ميسون" الذي كانت مهنته محامي، فهو إنسان مثقف كان مولع بالمطالعة وكتب القانون، وقد حمل هذا الإسم: دلالتين في الرواية، فالدلالة الأولى هي دلالة الإنسان الخير الواعي الذي يساعد الضعفاء ويدافع عن حقهم، فهو في بداية الرواية مثل دور الإنسان الطيب المثالي الذي يقف في صف المظلوم ضدالظالم « "موسى" محام، كم لهث خلف المشاكل والأوراق، كم لبس جبته السوداء ووقف في المحاكم مدافعا عن الحقوق، مسقطا الظلم »[2]، هكذا حضر موسى في بداية الرواية، حمل إسم (النبي موسى) بمعنى الكلمة الصادق الذي يقف جنب المظلومين دائما، لكن سرعان ما مرّت الأحداث فإذا بنا نسطع الضوء على "موسى" لنكتشف دلالة أخرى وهي دلالة الظالم، القاهر الخبيث، الراشي، الذي أخذ حق الكثير من الأبرياء، فإزاحة الوشاح من على وجه موسى جعلنا نكتشف أن تلك المثالية التي ظهر بها في بداية القصة مزيفة، يغطيها نور قاتم لأن أصله سواد، هذا النور الذي أبى أن يبقى ساطعا لأن الظلمة تحرقه وتسيطر عليه، فخرج "موسى الحقيقي الذي ظهر صوته بدون موسيقى (اكابيلا) لنكتشف أنه شيطان يرتدي ثوب الملائكة، نصفه بشر لكن نصفه عبارة عن شيطان فيأتي على لسان أحد الشخصيات في الرواية « خشيت أن أخبر أمين عن تلك العلاقة بين موسى وأخته...

---

(1) madoo 3. Com

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 08.

علاقة لم أرتح لها أبدا كنت أدري بطريقة ما، أن موسى كان يخطط لشيء... أدركت أنه مقتنع تماما أن أمين قد خطف منه حبيبته فأراد أن ينتقم... »[1] فهذا هو "موسى" الشخصية الشريرة التي تستمتع يتعذيب الآخرين، يريد أن يملك كل شيء، حب نفسه وحب السيطرة والإنتقام جعلت مثاليته تزول لتظهر حقيقته، فالأكابيلا التي تعني الصوت بلا موسيقى، جعلت موسى من دون مثالية شيطان لا يطيقه أحد حتى أنه لكثرة شره تحول بعد وفاته إلى شبح شرير قاتل وذلك نابعا عن نفسه الشريرة، فهذه الشخصية حملت دلالات متعددة (الخير، الطيب، المثقف، الواعي، العادل، الشر، الخبيث، الزيف، الطغيان، الظالم، ...). فموسى سار مع الأحداث وعندما بلغ السيل الزبى كشف على حقيقته فهو بفطرته شرير ولم تنفعه تلك الطيبة المزيفة، فكانت نهايته سيئته، فمأواه جهنم وبئس الميعاد.

5/السلطان:/ « إسم علم مذكر عربي معناه: الحجة القدرة التسلط الملك، المالك »[2] قال تعالى: « وما كان لي عليكم من سلطان »[3][إبراهيم الآية 22]

فعند تلفظنا أول مرة بهذه الكلمة يتبادر إلى أدهاننا مباشرة أن هذا الشخص ذو مكانة وهيبة وشخصية قوية، فالسلطان هو الذي يجلس على كرسي العرش ويتولى حكم قبيلة بأكملها، فهذه الشخصية منذ بداية الرواية كانت متوفية، وقد ذكرت على لسان عائلتها، فميسون تذكره وتقول« قاطعتنا عصافير الدوري ولم تعد تزورنا بعد وفاة أبي السلطان»[4]، فمنذ بداية الرواية اكتشفنا أن هذه الشخصية لن تشارك في أحداثها، لكن اكتشفنا أيضا أنها تحمل دلالات عدة من مثل القوة والسلطة، وأنها شخصية مرتبطة بالتاريخ، حيث كان كما تذكر إبنته أنه دائما يحكي لهم عن الثورة الفرنسية في الجزائر وما فعلته، وهذا يدل على تعلقه بالتاريخ « كأنها انتظرت السؤال

(1) اخولة حواسنية :اكابيلا ، ص 76.

(2) HPS:// www. aLamaans Com

(3) القرآن الكريم: سورة إبراهيم، الآية 22.

(4) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 06. -

لتبدأ سرد قصص طالما حكاها أبي معتزا أو مفتخرا بتاريخ موطنه عن أو غتسين، وكنسيته التي تتعبد فوق ربوة عن هيبون وروسيكادا »[1] فهو كان دائما يحكي لبناته عن تاريخ بلدة. فهو حمل دلالة الشخصية التاريخية كما حمل دلالة أخرى وهي دلالة الشخصية المثقفة التي تشجع الأدب والرواية فهو الوحيد الذي كان يتسلل غرفة "ميسون" ويقرأ ما تكتبه، فقد بعث فيها أمل حين قال لها أن متأكد بأنك ستكتبين رواية جميلة كأهدابك« لم يهتم أحد من عائلتي بقراءة كم الأوراق المكدسة على مكتبي لم يفكر أحد ولو من باب الفضول تسلّق سطوري سوى "السلطان"... كنت أجده يتسلل إلى غرفتي حاملا نظاراته العريضة الأقرب لأن تكون منظار قبطان في البحرية... يقلب الأوراق، يتمتم حروفي في نشوة ويبتسم، كأنما ذلك العالم البعيد الذي أتخيله يغريه ويشده ويود لو يبقى فيه إلى جانبي»[2]، فشخصية السلطان حملت دلالات مختلفة، القوة والجاه والهيبة، كما حملت الثقافة والأدب فمن خلال وصف ميسون له وهو يقرأ أوراقها دليل على أنه شخصية مثقفة ترتدي النظارات دليل على كثرة المطالعة وحب القراءة، فهو مثل لنا دور التاريخ والأدب في هذه الرواية.

هذه الشخصيات الرئيسية في قصة "ميسون"، فكل فرد تعددت دلالته في الروائية فالروائية هنا اختارت هذه الأسماء لتدل عل أشياء واقعية ميسون التي تحملت مسؤولية عائلتها بعد وفاة والدها وحرمانها من حبيبها الذي لم تكتمل علاقتها به وكاثرينا المالطية التي تبقى مهمشة رغم دخولها الإسلام وعفاف التي راحت ضحية ظلم أخيها، فهذه الشخصيات مثلت لنا نظرة المجتمع إلى الفتاة التي ليس لها أب وأخ يحميها من ذئاب المجتمع، حالة العائلة التي تبقى لوحدها، أكيد ستهمش وسيؤخذ منها حقها... .

(1) خولة حواسنية:اكابيلا ، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

6/ سيف:/ « إسم علم مذكر عربي، هو السلاح الأبيض المعروف، وله معان أخرى ليست المقصودة في التسمية، ويدل الإسم عند العرب على القوة»[1] وكلمة سيف تدل على القوة والهيبة والشجاعة، كما تحمل معنى الحرب، وقد حضر معنا سيف في الرواية وهو بطل قصته، حيث كان إنسان موسيقي، متعلق لدرجة كبيرة بالموسيقى، كما كان إنسان وسيم وطيب، أحب "ميسون لكنه لم يأخذها لأسباب، فقد مارس الأكابيلا وتعلق بها حتى تحول إلى نصف جاثوم، يتمكن من اكتشاف معدن البشر، فهو أراد أن يظهر كل إنسان على حقيقته، فمارس الأكابيلا، وقد كان يعلّق على جدرانه حول قصاصة مكتوب عليها اكابيلا، عبارات غريبة، من مثل « اكابيلا: الصوت العاري بلا موسيقى أنت العاري، أمام نفسك بلا تكلف، بلا مثالية ولا ابتسامة »[2] يمكننا من خلال هذا الإقتباس أن نفسر الدلالة التي تحمل هذه الشخصية، الصوت العاري بلا موسيقى فالفنان إذا غابت الموسيقى سيظهر صوته الحقيقي وستنقص أو ربما تزول تلك الجمالية وذاك الإيقاع الذي تعطيه إياه الموسيقى، والأكيد أن الجمهور لن ينفعلوا مع هذا الصوت فالموسيقى هنا مثلت لنا المثالية التي تقصدها الروائية، أما من خلال عبارة "أنت العاري، أمام نفسك بلا تكلف، بلا مثالية ولا ابتسامة، بمعنى الإنسان وهو مجرد من مثاليته التي يظهر بها إلى الناس، فإزالة الغطاء من على كل شخص تظهر لنا حقيقته ومعدنه، وإذا أردنا أن نعطي مثال خارج النص، يمكننا مثلا التساؤل: هل الأستاذ الذي يحمل دلالة المعلم، المرشد، الموجه، الذي يعلم كل الأخلاق الحميدة، أهو هو نفسه إذا جردناه من هذه المثالية؟ هل سنجد باطنه كظاهرة هذه هي الأكابيلا التي ترمي إليها الكاتبة، أي الإنسان وهو مجرد، فسيف أراد أن يكشف ويجرد شخصيات الرواية من مثاليتهم، لتتمكن "ميسون" من معرفة حقيقة أخوها وأمها التي ظنت أنهما ملائكة دائما، فهذه الشخصية التي تحولت في بعض الأحيان إلى

(1) HPS ://www. Almaany.com

(2) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 56.

خيالية حملت دلالة التضحية، كما حملت دلالة التحري وكشف الحقيقة، فهي أردت أن يظهر كل إنسان على حقيقته، بلا مثالية، بلا زيف ولا تكلف، « لأنه من عاش بوجهين مات لاوجه له».

7/ صفوة: الإسم يدل على الصفاء والنقاء، كقولنا الماء صافي، أو قولنا قلب ذاك الإنسان طيب وصافي، فصفوة في الرواية مثلت دور الإنسانة الصافية الطيبة، فهي راحت ضحية الفقر والمعاناة والمرض الذي جعلها تتخلى على حياتها وحبها من أجل معالجة أمها، فهي حملت دلالة الفتاة المطيعة التي تتخلى عن حياتها من أجل أمها كما حملت دلالة الإستغلال فموسى استغل ضعفها وفقرها ومرض أمها وطلبها للزواج فهو ساومها بينه وبين حياة أمها التي رحلت بعد أشهر، كما راحت ضحية ككل فتاة ضعيفة لا تستطيع الذهاب مع من تحب، تعرضت للاغتصاب من طرف موسى الذي أراد أن تكون له قبل أن تكون لحبيبها، فالروائية هنا ترمي إلى ظاهرة إجتماعية وهي استغلال المرأة وسلبها حريتها، رغم صفائها ونقائها، فصفوة مثلت دورا لفتاة الجزائرية التي إذا عبرت عن حبها أعتبروها جريمة لا تغتفر.

فهذه الشخصية جسدت لنا دلالات متعددة (الفقر، الحب، التضحية، الإستغلال المعاناة...). « حتى أنه استغل مرض أمي وحاجتي الماسة للمال، فساوم مساعدته لي في تغطية تكاليف عمليتها بقبول عرضه للزواج بي »[1] هذه هي حالة صفوة التي راحت ضحية فقرها وضعفها. فطهرها وعفتها ونقاء قلبها كانوا سبب في تحطمها واستغلالها من طرف الجشع موسى.

8/ الجازية: الفتاة الرزينة الجميلة صاحبت الشعر الأصفر والعينين الزرقوتين فهي تمثل الجمال بمعناه الحقيقي، مرتبطة إرتباطا كبيرا بالموسيقى، فهي ذو أصول أمازيغية، تخرج للناس بمظهر متميز، فالكل يحترمها من مظهرها، فالروائية هنا تعالج ظاهرة إجتماعية مهمة وهي أن الإنسان أصبح يقيم من مظهره الخارجي، وهي الفتاة التي لم

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 77.

تستطيع أن تأخذ من تحبه لأنه لا ينتمي إلى الأمازيغ "يوسف" لم تكن أصوله أمازيغية، مثلت دور الفتاة التي راحت ضحية عادات وتقاليد أهل المنطقة فهم لا يهمهم سعادة أبناءهم بقدر ما يهمهم عاداتهم وتقاليدهم التي تربو عليها وتركوها لهم الأجداد، حيث لم تتزوج سيف وتزوجت شخصا آخر لكن قلبها بقي مع " يوسف" فهي حرمت من حبيبها بسبب العادات والتقاليد السائدة، وجهل الأهل والعائلة التي لا تهمها سعادة أبنائها بقدر ما تهمها ما يقولون الناس فهي حاولت إقناع والديها أن "يوسف" رجل شهم وسيسعدها، لكن عادات المنطقة لا تسمح أن تتزوج شخص أصوله ليست أماويغية «... أذكر لما قالت الجازية هذا الكلام: "أنا أعاني، أعاني أنانية الأهل الذين لا يهمهم سوى محيطهم الضيق، ونظرة الناس لهم ! ولم تكون سعادة أبناءهم حاجزا أمام مثاليتهم الزائفة في حيز ضيق محدود، هم يضعون قوانينا، وعلينا الإلتزام بها ولو كان الإلتزام إنتحارا لنا»[1]، فالكاتبة هنا ترمي إلى أنه في مجتمعنا « الأمازيغ » لازالت بعض العادات سائدة ولازال سكان المنطقة يلتزمون بها ويطبقونها ولو على حساب أنفسهم وقد أعطتنا من خلال الرواية مثالا عن حب الجازية (العاصمية ذو الأصول الأمازيغية) "يوسف" الذي لم يمكن أصله أمازيغي، فما كان عليهما إلا أن ينفصلا رغم حبهما الطاهر النقي لأن عادات المنطقة لا تسمح لذلك، وأن العائلة لا تستطيع التخلي عليها ولو كان ذلك على حساب أبنائها، فالدلالة التي أرادت أن تقدمها لنا هي أنه في الجزائر لا زالت بعض المناطق تحتفظ بالعصبية القبلية، التي لا يمكن كسر عاداتها وتقاليدها وأصولها مهما حدث، فصفوة هي الأخرى راحت ضحية عادات وتقاليد حرمتها من حبيبها. فما كان عليها إلا العزف على الكمان وإخراج الحزن الذي يلتبسها في الداخل فبين عزفة وأخرى تنزل من عينها دمعة شوق وحب وفراق.

[1] خولة حواسنية: اكابيلا، ص 61.

8/ يوسيف:/ شخصية موسيقية هادئة صادقة، حبيب "الجازية" التي لم بأخذها لأن عائلتها رفضته لسبب ذكرناه آنفا، فهو لم يتخلى عن حبه لها وكان يكفيه أن يعيشان تحت سماء واحدة ويعرف أنها بخير، هو صديق "سيف" الذي كان دائما ينصحه ويوجهه، فهو حضر معنا في الرواية ليدل على الرجل الشهم الرزين الذي لا يتهور مهما حدث، رغم تضحيته بحبيبتة إلا أنه لم يرتكب أي خطأ فهو شخصية واعية مثقفة ومسالمة، على عكس ما رأينا مع "موسى" "والطلياني" اللذان لم تفدهما ثقافتهما، « لكن يوسف أحب الجازية لدرجة يكفيه فيها معرفة أنها لا زالت موجودة، حية ترزق تجمعهما سماء واحدة... أن يرى وجهها متبسما... سعيدا، يكفيه أن يعيش على أثر الجازية وطيفها، وتلابيب لحظاتهما معا...».[1]

9/ جوناس: شخصية خيالية (مفترضة) وهو طيف أحد المعمرين الفرنسيين الذي قام بمشروع ضخم ثم قتل فبقت روحه تجول حسب ما أتى في الرواية، فهذه الشخصية لعبت دورا بازرا، حيث قامت باتخاذ "سيف" صديقا لها، "فجوناس" أصبح صديق "سيف" بعد ما تحول "سيف" إلى نصف جاثوم جراء ممارسته للأكابيلا كما أنه كان دائما يمنع "سيف" من ارتكاب الخطأ والقيام بجرائم أثناء تحوله من مثل الولوج في داخل "ميسون" مما يؤدي إلى قتلها دون وعي منه، فهذه الشخصية حملت دلالة المنقد في النص، كان يظهر كلما نالت اللعنة من سيف وتحول إلى جاثوم « اللعنة نالت من روحك ويبدو أنها تجرك إليها ياسيف! أكثر اللعنات سوءا... ستجعل منك أسوأ من سفاح..... كدت أن تصبح مثلي روحا بلا وعاء كدت أن تفقدها »[2] فعبارة روح بلا وعاء التي تدل على جوناس أنها روح تتطاير ولا يوجد لها جسد تستقر فيه لكن هذه الروح التي قتلت لم تكن شريرة بقدر شر البشر، فرغم أنه طيف، إلا أن روحه طيبة مسالمة، على عكس ما نراه في مجتمعنا أناس قلوبهم أقسى من الحجارة.

---

[1] خولة حواسنية:اكابيلا،ص61

[2] المصدر نفسه: ص 63.

ويمكن أن نستنتج هنا أن الشخصية الروائية عنصرا مهما في كل تشكيل روائي مهما كان موضوعه ومهما تعددت أبعاده، كما أنها الرابط والوسيط بين المبدع وعمله الروائي التي نستهدفه بالدراسة والبحث فيه، عبر عنصر الشخصية التي تتفجر من خلالها دلالاتها في الرواية ودلالات الرواية أيضا، كما تنهض صفاتها هي الأخرى في تحديدها داخل الرواية وتبرز ملامحها ومدى خدمة تلك الأوصاف للمسار الشخصي، ومدى تطابقها مع الأفعال التي تقوم بها، ما يساهم في إعطاء البعد الدلالي لها ما يساعد على فهم ما تقوم به.

المطلب الرابع:/ حول اللغة الروائية

1/ اللغة أداة فن الأدب

اللغة هي أداة فن الأدب بكل أنواعه، مثلما أن لكل فن من الفنون الجميلة الأخرى أداته ولأن الرواية نوع أدبي، فإن اللغة تعد من عناصرها الأساسية، لأنها العنصر الذي يظهر ويتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يتكون منها العمل الروائي « فالرواية صياغة بنائية مميزة والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدد بالحكاية فحسب، بل بما يتضمن من (لغة) توحي بأكثر من الحكاية، وأبعد من زمانها ومكانها ومن أحداثها، وشخصياتها، والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات، ونحن لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت بها »[1]

إن البناء الروائي لا يكون متميزا في نوعه، ولا يؤدي الوظيفة الفنية المرجوة منه إلا من خلال تآلف جميع عناصره من حكاية وأحداث وشخصيات وزمان، ومكان وموضوع ومغزى إلا أن هذه العناصر لا وجود مادي لها إلا من خلال اللغة، وعليه فاللغة هي القالب الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة مادية

[1] ثريا العسيلي: أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1995، ص 287.

محسوسة، وينقل من خلاله رؤيته للناس والأشياء من حوله« فباللغة تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب »[1]

وهكذا، فإنه بواسطة اللغة يتعرف المتلقي. مثلا على أعماق الشخصية الروائية التي تحمل الأفكار والرؤى التي يهدف الكاتب إلى طرحها، ويتعرف القارئ قبل ذلك على الصورة الخارجية لهذه الشخصية وعلى مكانتها الإجتماعية، وعلى موافقتها من الأحداث ومن الناس وعلى مدى إيجابيتها وسلبيتها. بالإضافة إلى البيئة والجو العام الذي يطرح من خلاله الموضوع في الرواية، أو في أي عمل أدبي يكتبه كاتب إلى قارئ ما أو متلقي.

2/ مفهوم اللغة الشعرية:

ورد لها عدة تعريفات ونذكر من بينها:/

-يعرفها أدونيس بأنها « الإنزياح عن لغة النثر باعتبار أن لغة النثر عنده توصف بأنها لغة الصفر في الكتابة»[2]. والإنزياح عنها يعد دخولا في اللغة الشعرية التي تعني كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مصوّغا في قوالب مستهلكة. فالشعر يعد خروجا عن اللغة العادية أو المعيارية، فهو يهدمها ليعيد بناءها من جديد.

ومصطلح الشعرية مصطلح قديم يعود إلى أرسطو، وقد تطور هذا المصطلح فيما بعد واتخذ مسميات عديدة من مثل (الشعرية، الشاعرية، الأدبية، الجمالية الإنسانية....).

فهي في مفهومها العام تعني قوانين الخطاب الأدبي وهي مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه والتي تكسبه فرادته وتميزه عن غيره من الخطابات غير الأدبية.

---

[1] عبد الفتاح عثمان: بناء المصدر نفسه (دراسة في المصدر نفسه المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982، 199.

كما يوجد تعريف آخر للشعرية « وهو ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا أو هي بتعبير رومان جاكبسون ما يجعل من الثر الأدبي أثرا أدبيا»[1]، فهذا المفهوم يحيل إلى القوانين الجمالية والقيم الفنية التي تجعل من النص الأدبي أثرا فينا، فهي تبحث عن القوانين الفنية داخل النص الأدبي ذاته، من أجل استنطاق خصائص الخطاب الأدبي وهذا ما نعني به أدبية الأدب أي الخروج من المعنى المعياري إلى المعنى الإنزياحي.

وتعرف الشعرية على أنها « قوانين الخطاب الأدبي»[2]

يعرفها "تزفيتان تدوروف على أنها « مقارنة باطنية ومجردة للأدب» [3]بمعنى أن الشعرية تلج النص من بنيته العميقة أو بمعنى آخر أنها تدرس الأدب دراسة في منأى تام عن الجانب المحسوس فهي تبحث عن أدبية الأدب وبخاصة إذا تم التسليم بأن « جوهر الشعرية عند تدورف يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأن تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية»[4]، فالشعرية عند تدوروف تهتم بالجانب الفني الذي يجعل العمل الأدبي عملا أدبيا في حين أنها تقضي السياق المحيط بالمنجز الذهني (النص)، بحيث تخرج من المعنى المعياري للغة للمعنى الإنزياحي لها.

---

(1) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص12.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والنهج والمفاهيم، دار النشر للمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 5.

(3) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، 296.

(4) المرجع نفسه، ص 297.

فالشعرية عند رومان جاكبسون هي: « ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا»[1] فالشعرية عند جاكبسون هي الخاصية التي يتميز بها النص الأدبي عن غير الأدبي فالعمل الأدبي يمكن اعتباره عملا أدبيا إذا توفرت فيه الشعرية، فهي تهتم بالجانب الجمالي للأدب. وهذا ما يؤكد أن الشعرية عند جاكبسون « تتأسس على مجموعة من العناصر، إذا ما تضافرت بعضها رقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية»[2]. كما تحدث عن موضوع الشعرية الذي هو « تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية»[3] فهي تقوم بدراسة النص الأدبي من الجانب اللغوي، وبهذا يمكن تميز الفن اللغوي عن غيره من الفنون ما يجعل الشعرية تحتل مرتبة عالية في دراسة النصوص الأدبية.

3/ علاقة الشعرية بالسيميائية

علم السيمياء هو الآخر علم يتعاضد مع الشعرية فهو يهتم بدراسة العلامات والإشارات والشعرية في حد ذاتها تقوم بدراسة العلامات، وهذا ما يثبته القول المصرح أن « الكثير من الإجراءات التي تناولتها الشعرية متعلقة بنظرية العلامات»[4]، فالشعرية والسيميائية يعتمدان على نفس المبادئ في دراسة النص الأدبي كما يلتقيان في نقطة مشتركة وهي "نظرية العلامات" ونجد قول آخر يثبت القول السالف الذكر فيقول « الشعرية لا يقتصر انتماؤها إلى علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات، أي علم السيميولوجيا العام»[5]

---

(1) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 277.

(2) المرجع نفسه، ص 299

(3) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، ص 42.

(4) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص 301.

(5) بشير تاوريريت: مرجع سابق، ص 300.

ويتضح لنا من خلال القول أن الشعرية لا يتوقف اهتمامها بعلم اللغة فقط، فهي تدرس علوم أخرى ومن بينها علم الإشارات أو علم السيمياء عامة.

وقد جاء قول آخر يؤكد أن الشعرية تدرس العلامات وهذا ما أقره عالم من أعلام الشعرية: « يعترف تذوروف بأن الشعرية تهتم في إبراز المشروع السيميائي العام الذي يوحد كل المباحث التي تمثل العلامة منطلقاتها»[1]، يصرح تذوروف أن السيميائية هي منطلق كل العلوم التي تهتم بالعلامات، ولا تنسى الفضل الكبير الذي قدمته السيميائية للشعرية حيث: « ساهمت السيميائية في إضافة عنصر الدلالة والتواصل داخل الشعرية، وهذا شأن مختلف العلوم والمناهج والتي تعطي وتأخذ من بعضها البعض»[2]، هذا القول يحيل على أن الدور البارز الذي قدمته السيميائية للشعرية هو إثرائها من خلال عنصر "الدلالة والتواصل" وهو من عناصر السيمياء وهذا نتيجة التلاقح بين العلوم، فهذه الأخيرة تتشامل فيما بينها من أجل تطوير العلوم وإزدهارها، وما بوسعنا غير أن نذكر أن:«الشعرية إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يتسلط على سائر العلوم »[3]، قد حاولت السيميائية أن تجعل الشعرية فرع من فروعها، كما أنها تريد أن تكون علما جامعا لمختلف العلوم وتجعلها مرجعا لها لكن: « الشعرية المقاومة والتأبي في وجه السيميائية حيث لا يبرح الناس في الغرب مختلفين على أن يدمجوها في السيميائية ويستريحوا كما فعلوا ذلك حين أدمجوا الأسلوبية والبلاغة فيها، أو يبقوا عليها مستقلة»[4].

---

(1) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات: ص 301.

(2) المرجع نفسه، ص 302.

(3) أوبيرا هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، النقد العربي ومصطلحاته، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،الجزائر 2012/2011، ص 36.

(4) فيصل الأحمر: المرجع السابق، ص 301.

يشير هذا القول إلى أن الكثير من النقاد سعوا جاهدين إلى أن يجمعوا بين الشعرية والسيميائية وجعلها عنصرا واحدا، لكن الشعرية لم تقبل وواجهتها بقصد وهذا ما حدث مع الأسلوبية والبلاغة الذين أدمجوا ليصبحوا واحدا ونجد أن التصدي الذي قامت به الشعرية نجح وأصبحت علما استقلاليا.

فمن خلال كل هذه العلاقات القائمة بين الشعرية والعلوم المتباينة يتضح لنا بأن الشعرية لم تنشأ بمعزل عن غيرها من العلوم، وهي نشأت في حضن اللسانيات والأسلوبية والتي تداخلت معهم في عناصر شتى.

إن الرواية الجزائرية هي من أكثر الروايات التي تمزج بين اللغة الفصحى والعامية وهذا ما نلحظه في رواية "اكابيلا"، مما زادها تنوعا وفنية.

4/ خصائص التوظيف اللغوي

تعتبر اللغة من أعرق مظاهر الحضارة الإنسانية، بل هي أصل الحضارة وهي لغة الرقي والتقدم، فهي الحد الفاصل بين الأمم والشعوب، فلكل مجتمع لسانه الخاص الذي يتواصل به، كما أنها لغة المبدع وغدائه الذي لا يستطيع التخلي عنه كلما سالت قريحته وأرادت أن تبدع فهي « تمثل المادة الخام لجميع الأجناس الأدبية والقاعدة الأساس التي يقوم عليها الفعل الإبداعي الأدبي، وتتأسس عليها شعريته»[1] كما أن فنية وشعرية اللغة تتأسس على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وتعد أيضا « أساس الجمال الإبداعي من حيث هوّ ومن ذلك الرواية التي تشكيلها على اللغة»[2] فاللغة شعريتها وأدبيتها، والتي تميزها عن باقي اللغات العادية مثلا، وبواسطتها يعبر الإنسان عما بداخله وعن أفكاره «فهي التي تتيح له أن يعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب بدون

(1) جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج.ص284

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية المصدر نفسه، ص 108.

لغة يكون بهيميا»[3]، إن الشعور هومصدر التفكير بالنسبة للإنسان، يجسده في عالم الخيال، وبالتالي فالإنسان في مرحلة الإبداع يكون فاقدا للوعي.

إذن فاللغة هي العمود الفقري الذي يقوم عليه أي عمل إبداعي سواءا أكان شعرا أم نثرا والروائي هو الوحيد المتحكم في لغته، لهذا نجد أغلب الروائين يمزجون بين الفصحى والعامية في إبداعاتهم، لأن المبدع دائما يريد إيصال رسالة اجتماعية لم يستطع أن يعبر عنها إلا بواسطة إبداعه وهذا ما نستشفه في روايتنا، فالروائية استعملت اللغة بكل حالاتها، (فصحى، عامية، فرنسية) ما زادها قبولا عند المتلقي وتتبعه للبحث عن سبب توظيف الكاتبة لهذه اللغات في روايتها.

أ/ اللغة الفصحى في الرواية: هيمنة الفصحى على مساحة كبيرة من الرواية حيث نجد الروائية استعملتها بكثرة لأنها تريد أن توجه رسالة ما إلى مجموعة خاصة من الناس من مثل (الأستاذ، الروائي، الطبيب، الإداري الناقد الفيلسوف...) فالروائية استعملت لغة قريبة من الفلسفة، لأنها تريد أن تقول لو نزعنا الموسيقى والتي تقصد بها المثالية (الألقاب) هل سنجد نفس الشخص التي عهدناه، ولهذا وجدنا لغتها راقية جدا.

لقد اتسمت الكتابة في رواية « اكابيلا» بتوظيف الفصحى في أوسع تجلياتها واعتمادها كقاعدة ينطلق منها الإبداع، حيث يتجلى بوضوح في الرواية، ففي قول البطلة مثلا وهي تصف الشمس عندما تسللت إلى غرفتها نجدها تستعمل صور بيانية كثيرة في مقطع واحد« أرسلت الشمس بعض خصالها الذهبية، فردتها على غطائي القطني، والزهر الذهبي على الورق الجداري يبادلها تحية الصبح ببريقه، لا تكف عن تمسيد جفوني وتقبيل وجبد المانتي وجزء كتفي وذراعي الذي لا يداريه الغطاء، عبق القهوة يرقص برقصته الماجنة في الفضاء.... » [4]،

[3] عبد المالك مرتاض:في نظرية المصدر نفسه،ص99

[4] خولة حواسنية :اكابيلا،ص52

فنلاحظ هنا عدة استعارات في قول البطلة فالروائية هنا استعملت هذه اللغة الرامزة لتغبر عن الحياة وجمالها لو لا المثالية المزيفة التي يرتديها البشر.

كما نجد اللغة الفصحى الفلسفية في الرواية في ذلك الكلام الذي كان يكتبه البطل ويعلقه على جدران غرفته « يعتادوننا حتى يصبح وجودنا شفافا مرتبطا بالإدراك سيصدمهم إدراك أننا قد رحلنا... كذم أفتقد أهم عناصره... يصبح العيش وهنا عظيما »[1]

فالكاتبة استعملت لغة فصحى رامزة في جل صفحات روايتها فمعظم لغتها رامزة، فهي لم تتحدث بأسلوب مباشرة، وهذا ما يخشاه المبدع، فرسالته تكون مشفرة لأنه لا يسمح له أن يعبر مباشرة، فحديثها عن " الجاثوم" ذاك الشبح الذي رافق "سيف" تلك الروح التي قتلت غدرا وأبت أن تفارق الحياة، فهي هنا لا تقصد « ذاك المعمر الفرنسي الذي قتله صديقه ليأخذ مشروعه» وإنما هي تتحدث عن واقع الهندسة والبحث عن الآثار الذي لا يلقى اهتماما من السلطة، فالروائية التي لا تستطيع أن تواجه السلطة وتطالبها بحق المهندس، رأت أن تكتب هذا عبر صفحات ربما ستشفع لها وتوصل رسالتها فذاك المعمر الفرنسي، المهندس، هو المهندس الجزائري الذي لا يلقى تشجيعا واهتماما ودعما من قبل السلطة ليجسد مشاريعه على أرض الواقع. فمعظم اللغة في الرواية أتت عبارة عن رموز مما زادنا حماسا لتفكيك هذه الرموز والوصول إلى الحقيقة التي أرادتها أو التي تقصدها الروائية.

ومن اللغة الفصحى في الرواية قول البطلة وهي تصف "سيف" وجماله « ما باليد حيلة أمام شخص جمع بين هيبة البحر وطقوس ذكورية مدوخة، أراقب كيف تعلقت أصابعه بأعقاب سجائر... فتكسر الخصر تلو

[1] خولة حواسنية :اكابيلا،ص54

الخصر، بينما تنزف شفتاه الأسطورة تلو الأسطورة...»[1]

هذه وغيرها كثير من اللغة الفنية الجمالية التي استخدمتها المبدعة في روايتها فلو تأملنا الرواية لوجدناها منذ البداية تتسم بالفنية، فالعنوان يحيل إلى الكثير ويدفعنا إلى طرح أسئلة كثيرة، فالجمالية تبدأ من الغلاف والعنوان في هذه الرواية.

ب/ العامية في الرواية:/ اللغة العامية هي اللغة التي يستخدمها العامة من الناس وهي لهجة انبثقت من العربية الفصحى، فهذه اللغة يستأنس بها للوقوف على أصل اللهجات كروافد حيث نلحظ طغيان اللهجات على أصلها الذي انحدرت منه إتضان العامة لها لسهولة جريانها على الألسنة[2].

لقد استطاعت الرواية الجزائرية من خلال تعدد الرواة من الناس، وخصوصيتهم في الحكي، أن تجعل لغتها تبتعد عن الفصحى، لتتوجه إلى لغة الحياة، لغة عامة الناس حيث تتخذ عدة أنواع من العبارات التي يتداولها الناس فيما بينهم، فهذا الإستعمال يسعى إليه الروائيون الجزائريون لأن ذلك يجعل العمل يصل إلى قلوب القراء، ويتضح هذا الإستعمال للغة الجديدة أكثر من خلال: توظيف الأغاني، المأكولات الشعبية الأمثال وكل مظاهر التراث الشعبي.

فالرواية وظفت العديد من هذه العناصر داخل المتن مما جعلها أكثر وضوحا واستقبالا لدى القارئ، ومن أمثلة هذا التوظيف نجد الغناء الشعبي لما كان سيف يغازل "ميسون" تحث شرفة غرفتها:

---

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 54.

(2) بوعموشة صباح، فرنان ريمة، بوبرطخ سناء لعشاش حكيمة: المبنى والمعنى في رواية من قتل هذه الإبتسامة، لليامين تومي،مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، جامعة جيجل، 2011/ 2012، ص 62، 63.

عشقي فالزين نصاحة غيوانو زاد جراحي

وأسبابي ياأهل الغرام زينات الدواح.

ثلاثة زهوة ومراحة من هواهم ما ني صاحي

ركوب الخيل والبنات وكيسان الراح...[1]

بالإضافة إلى هذا نجد مقطع من أغنية شعبية: « ما صابني قومرى ونطير نعلى فسما ونرقى مولات العين الزرقا»[2]

كما نجد من الغناء الشعبي:

قولوا لشهلة العياني لي غرامها بكاني...الولف كيف

ساهل والفراق ما قدرت عنو... الولف كيف ساهل

والفراق ما قدرت عنو...[3]

هذه الأغاني من التراث الشعبي الذي وظفته الكاتبة في الرواية، لأنه في مجتمعنا إذا أحب شخص فتاة غنى لها مثل هذه الأغاني وخاصة قصة "ميسون" وسيف التي انتهت ولم تكتمل فرأت الروائية أن مثل هذه الأغنية الشعبية تكون أقرب من حالتهما.

وعن استعمال هذه اللغة في الكتابة نجد رشيد بوجدرة يقول: « إدخال اللغات الشعبية في الكتابة بالعربية يعطي العمل الأدبي نوعا من الزخرفة والزخامة والقوة للنص العربي أكثر مما يعطيه للنص الفرنسي»[4]

---

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 52.

(2) المصدر نفسه، ص 62.

(3) المصدر نفسه، ص 82.

(4) محمد عبد الكريم دورا: رشيد بوجدرة، مجلة بيان الثقافية العدد 66 أفريل 2005، ص 24.

كما وظفت طبق تقليدي تشتهر به مدينة سكيكدة « ممم ميسون هذه مرقة بويابس تذوقيها»[1]

هذه التوظيفات من التراث الشعبي وغيرها في الرواية التي اعتمدت عليها الكاتبة في نصها، فقد زاوجت بين العامية والفصحى، فالفصحى اتخذتها وسيلة للسرد وهي خاصة بالكاتبة ونظرتها، أما العامية فقد وظفتها لأنها الكلام الذي يدور بين مختلف الطبقات الإجتماعية، فالعامية تجعل القارئ يستمتع وهو يقرأ.

ج/ اللغة الفرنسية:/ إن أكثر ما يميز الرواية الجزائرية عن نظيراتها في الوطن العربي، أنها تعتمد على توظيف اللغة الأجنبية خاصة الفرنسية بشكل لافت للإنتباه ومثل توظيف هذه اللغة في الرواية نجد الأغنية التي شغلها البطلة في الراديوا عندما أرادت أن تسترجع ذكريات حومة سيدي بوسعيد وهي الأغنية الغربية أغنية أو نريكو ماسياس:

J'ai quitte mon pays
J'ai quitte ma maison
Ma vie ; ma triste vie
J'ai quitte mon soleil
J'ai quitte ma mer bleue
Leurs souvenirs se réveillent
Bien après mon adieu
Soleil, soleil de mon pays perdu
Des villes blanches que jaimes
Des filles que j'ai jadis connues[2]

إن انشار اللغة الفرنسية وشيوعها كان نتيجة ممارستها في التدريس وفي الإدارة الذي فرضه الإستعمار ولم يستجب له الشعب الجزائري في البداية إذ اعتبره وسيلة من وسائل الإستثمار، ولكن تحت ضغط الظروف أذعنوا

(1) خولة حواسنية: اكابيلا، ص 50.
(2) المصدر نفسه :ص 57

للأمر الواقع خاصة عندما أصبح أمر الحصول على وظيفة حكومية مرهون بمعرفة مبدئية للغة الدخيلة[1]، فتوظيف الفرنسية في الرواية كان لحب الروائية سماع الأغاني الأجنبية، كما أن هذه الأغنية وظفتها لأنها تتماشى مع نفسية البطلة التي تركت بلدها وانتقلت إلى منطقة أخرى مع المرأة المالطية التي تخلت عن وطنها الأم وانتقلت مع عائلتها إلى وطن آخر.

والخلاصة هنا أن الرواية التي تنبني من عناصر الموضوع والأحداث والشخصيات والزمان والمكان تظل خيالا إذ لم تتجسد من خلال أداة نسيج لغوية مناسبة لكل عنصر من عناصر الرواية، فاللغة هي تلك الروح التي تبعث الحياة لعناصر العمل الروائي، وتزيد جماليته وفنيته إذا كان فيها مزيج بين الفصحى والعامية لأن الروائي لا يجب أن يوجه عمله للقارئ الضمني فقط، وإنما أن يوجهه لمختلف الطبقات الإجتماعية، (القارئ العادي) حتى يتمكن من فهم العمل، وهذا ما لمسناه في رواية «خولة حواسنية » التي رغم لغتها الفلسفية وبعدها الرمزي إلا أننا تمكنا من فهمها جزئيا، ما زاد حماسنا للغوص في الداخل والبحث عن التساؤلات التي راودتنا منذ البداية.

(1) عايدة ديب، تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص9 10

خاتمة

خاتمة:

لكل بداية نهاية وها نحن نصل إلى خاتمة والتي هي عبارة عن حوصلة للدراسة الذي قدمناها حول بحثنا هذا والتي توصلنا فيها إلى مجموعة من النتائج مفادها أن:

– الرواية تعد من أهم الفنون الأدبية في العالم العربي، وقد شهدت تقدما ملحوظا منذ ظهورها، وهذا نظرا لشاسعة فضاءها.

– كما أنها أصبحت قادرة على استيعاب العناصر والأسس الفنية التي يبني عليها العمل الأدبي، فلم تعد الفنون الأخرى قادرة على ايقاف تقدم هذا الفن أو دفعه للجمود.

– بالإضافة إلى أنها جنس أدبي متحول يخضع إلى مجموعة من الدوافع والعوامل، تجعل الأديب ينقل ما يتعرض له مجتمعه من أزمات مختلفة، ذلك لأن الروائي الكاتب لا يكتب لنفسه بل يعمل دائما على إيجاد الصلة بنيه وبين القراء.

– حفلت رواية "أكابيلا" بالعديد من الأبعاد والدلالات وكانت بذلك أرضا خصبة للدراسة، بل تستحق دراسات عديدة من جميع الجوانب وبكل أنواعها، وما عملنا هذا إلا نقطة من بحر دراسات المتخصصين في دراسة البناء الشكلي والدلالي للرواية.

– إن المتصفح لهذه الرواية يدرك أن الكاتبة اهتمت بأفعال الشخصيات أكثر من اهتمامها بوصفها الفزيولوجي، ويبدو أن السبب في ذلك هو احتواء الرواية على كم كبير من الأحداث.

– وفيما يخص الزمن فقد قامت الكاتبة باستعمال تقنية الاسترجاع بشكل مبالغ فيه، لأن الرواية تصور لنا أحداث وقعت مع البطلة في ماضيها وحفرت في ذاكرتها وأبت أن تخرج.

– بالإضافة إلى أن الرواية جاءت في قالبها المعاصر، فقد تضمنت عدة أنواع أدبية، (القصة، الحكاية، الأسطورة، الغناء الشعبي....).

– فإذا لاحظنا العنوان وجدناه متعلق بالموسيقى، هو ما جعلنا لبرهة نتساءل عن علاقة الموسيقى بالأدب، لكن هذا يدل على تحرر الرواية من طابعها الكلاسيكي.

وفي الأخير يمكننا القول أن رواية "أكابيلا" هي من بين آلاف الروايات المعاصرة التي أرادت أن تصور لنا الواقع المزري التي آلت إليه المجتمعات، لكن بطريقة فنية ورمزية، فهل يا ترى إذا زالت المثالية من على الناس نجد نفس الأشخاص؟ وهذا ما لا نظنه سيتحقق، لأن الجميع مستمتع بمثاليته " الأكابيلا" " أنت العاري أمام نفسك".

خروج عن الهامش (وجهة نظر)

أكابيلا هكذا وسمت الروائية خولة حواسنية روايتها، التي احتوت خمس فصول تحكي قصتين بالتوازي، قصة "ميسون" و"سيف" الذي فرق القدر بينهما وأبى أن يجمعهما، فقد احتوت الرواية عدة قصص وتداخلت مع التاريخ والفن والدين، الأكابيلا الصوت العاري بلا موسيقى، أنت العاري أمام نفسك، الأكابيلا هي "أنا وأنت" بلا مثالية بلا ألقاب، هل سنجد أنفسنا نحمل نفس الصفات أم أنه إذا سقط قناعنا تعرينا، هل إذا أطفئا صحب الموسيقى نجد نفس اللحن اللين الهادئ الحزين الحنين أم أن حشرجة الزيف ستجعلنا نفزع من ذاك الصوت الخشن المخيف، هكذا جذبتني رواية "أكابيلا" أثناء قراءتها وفهمها لأننا نعيش وسط مجتمع لا يجيد سوى التقنع والإختفاء وراء مثاليته، لا نعيش سوى مع أناس يجيدون التمثيل ولعب الأدوار، كلهم أبطال بمثاليتهم بأقنعتهم بابتسامتهم المزيفة بأسنانهم اللؤلؤية السوداء، هكذا احببت دراسة أكابيلا والغوص فيها، حاولت مرارا إطفاء الموسيقى والاستمتاع إلى صوت الفنان المجرد ولكنني لم أطيق سماع ذاك الصوت المزعج الذي يغيب فيه الحنان الذي اعتدت تذوقه، حاولت الحديث إلى عدة أشخاص الذين كنت اعتبرهم قدوة لي في هذه الحياة، أفرح لفرحهم وأبكي لقرحهم، لكن "أكابيلا" جعلتني أدخل إلى أفكارهم وقراءتها، فإذا بي أنصدم لما يحملونه لي من حقد وكره في داخلهم، نعم جردت كل الأشخاص القريبين مني فلم أجد سوى مثالية مزيفة يحملونها لي،.....أكابيلا..... صوت عار، حزين، مخيف تملؤه حشرجة الزيف، نعم كل الناس يرتدون أقنعة جميلة مخيفة.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا– المصادر:

1. خولة حواسنية: أكابيلا، مؤسسة المثقف للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2017.

ثانيا– المراجع العربية:

1. إبراهيم سعدي: الأعظم، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، دط، 2010.
2. إلهام علول: بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة: "ضمير الغائب" "سيدة المقام" و"ذاكرة الماء" (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2001/2000م.
3. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997.
4. أوريدة عبود: "المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية"، (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة، الجزائر، د،ط، د،ت.
5. أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
6. باية غيبوت: الشخصية الأنثر بولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة، (غابريال ماركيز)، (أنماطها، مواصفاتها، أبعادها)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع.
7. بشرى البستاني: قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
8. بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، (بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية)، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
9. بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية، على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
10. بوبجرة (محمد البشير): بنية الزمن في الخطاب الروائي –الجزء الأول– طبعة 2008.

11. ثريا العسيلي: أدب عبد الرحمن الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1995.

12. جمعة بوشوشة: الرواية العربية الجزائرية، أسئلة الكتابة والصيرورة، دار سحر، ط1، 1988.

13. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

14. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والنهج والمفاهيم، دار النشر للمركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1994.

15. حميد لحميداني: بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

16. رشيد بن مالك،السيميائية السردية، دراسات تطبيقية،عمان الأردن د،ط، د، س.

17. سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2012.

18. سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب) دار الثقافة الدار البيضاء.

19. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1.

20. سعيد يقطين: قال الراوي: البنات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي بيروت/الدار البيضاء، 1997.

21. سليمان كاصد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (د.ط)، 2003.

22. سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1.

23. سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ط)، 1984.

24. شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د،ط،د،ت).

25. صبيحة عودة زعرب، عسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن،ط1، 2006.

26. عادل ضرغام: في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

27. عاليا محمود صالح: البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005.

28. عايدة ديب، تطور الأدب القصصي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

29. عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القضية الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، د.ط، د.س.

30. عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات، سطيف، الجزائر، ط1، 2000.

31. عبد الرحيم الكردي: الرؤيا والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط2، 1997.

32. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، القاهرة، 1982.

33. عبد الله بن قرين: النقد الأدبي السوسيولوجي (تطبيق على الحمار الذهبي لوكيوس ابو ليوس)، مذكرة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، 2007،2006.

34. عبد الله خمار: تقنيات الدراسة في الرواية "الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د/ط)، ديسمبر 1999.

35. عبد الله رضوان: البنى السردية"2" (نقد الرواية)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

36. عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي جدة، المملكة العربية السعودية ط1، 1985.

37. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للعنوان الجزائري، دت.

38. عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط1، 2009.

39. عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في روايات لنجيب محفوظ، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986.

40. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2011.

41. فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائية، دراسة نقدية.

42. فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع –عمان- ط1، 2010، 2011.

43. ماهر شعبان عبد الباري: الكتابة الوظيفية الإبداعية، دار المسشيرة للنشر والتوزيع، ط2 محمد جبريل: مصر المكان، دراسة في القصة والرواية، المجلس الّأعلى للثقافة، 2000م.

44. محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1. 2010.

45. محمد صابر عبيد وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الرائي، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا، (د.ط)، (دت).

46. محمد عتيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (دط)، (دت).

47. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، (دط)، دمشق، سوريا، 2005.

48. محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،مصر،د،ط،2007.

49. مخلوف عامر: الرواية والتحولات في الجزائر، منشورات مديرية الثقافة ولاية معسكر، دار الأدب، وهران، د.ت.

50. مخلوف عامر: الواقع والمشهد الأدبي، نهاية قرن وبداية قرن، مطبعة هومة، ط1، 2011.

51. مصطفى السيوفي: تصوير الشخصيات في قصص محمد فريد أبو جديد، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، القاهرة، مصر، ط1، 2010- 2011.

52. مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، مؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

53. ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط4، 2005.

54. نادر أحمد عبد الخالق: الرواية الجديدة بحوث ودراسات وتطبيقات، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

55. نبيلة زويش: تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، (د،ط)، 1997.

56. نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

57. نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (دط)، 2001 .

58. واسيني الأعرج: مجموع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الروائية الجزائرية التأسيسية، التأصيل الروائي الفضاء الحر، الجزائر، أكتوبر، 2007.

59. واسيني الأعرج، الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989م.

ثالثا– المعاجم:

60. إبراهيم مصطفة وغيره: المعجم الوسيط، ج1، تحقيق: مجمع اللغة العربية، دار العودة.

61. اندري لالاند: الموسوعة الفلسفية، مج(A-G)، تر.خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

62. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، (د/ط)، 2000.

63. فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.

رابعا– المراجع المترجمة:

64. أ. مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997.

65. تزفيتان تدوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية، الجزائر، ط1، 2005.

66. جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دط، 1977.

67. جير الدبرنس: قاموس السرديات: تر، السيد غمام، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2003.

68. جيرار حنيت وآخرون: الفضاء الروائي، ت: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، لبنان، 2002.

69. رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 2002.

70. فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد نبكراء، دار كرم الله، الجزائر، (دط)، 20012.

71. ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد انطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي عويدات لبنان+باريس، ط2، 1982.

خامسا– الرسائل والأطروحات الجامعية:

72. أوبيرا هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، النقد العربي ومصطلحاته، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة ،الجزائرن 2012/2011.

73. بن سعدة هشام: بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة" لمحمد مفلاح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، 2014/2013.

74. بوراس منصور: البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية، الطموح –البحث عن الوجه الأخر، زمن القلب، –مقاربة بنيوية– (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، جامعة سطيف، 2010/2009.

75. بوعموشة صباح، فرنان ريمة، بوبرطخ سناء لعشاش حكيمة: المبنى والمعنى في رواية من قتل هذه الإبتسامة، لليامين تومي،مذكرة تخرج لنيل شهادة الليسانس، جامعة جيجل، 2011/ 2012.

76. جبور دلان: بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير في السرد القديم)، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2006/2005.

77. حكيمة سبيعي: بنية الفضاء الروائي في روايتي: "ذاكرة الجسد وفوضى الحواس" لأحلام مستغانمي، (بحث مقدم لنيل درجة الماجستير) جامعة بسكرة، 2000.

78. ربيعة بدري: البنية السردية في رواية "خطوات في الإتجاه الآخر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2015/2014.

79. وهيبة بوطغان: البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الإجتماعية، جامعة المسيلة، 2008، 2009.

سادسا– المجلات والدوريات:

80. مجلة العلوم الإنسانية، قسنطينة، ع13، جوان2000.

81. مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، ط1998.

82. مجلة بيان الثقافية العدد 66 أفريل 2005.

83. مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، عدد04، مطبعة المنصور، منشورات جامعة الوادي.

84. مجلة التبيين، العدد 31، 2008.

سابعا– الملتقيات والأيام الدراسية:

85. شادية شقرون: (سيمباء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي) الملتقى الوطني الأول للسيمباء والنص الأدبي، بسكرة، في 7- 8 نوفمبر 2000، منشورات الجامعة.

86. يمنى العيد: دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي (تحليل رحلة عائدي الضمير)، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، عنابة، 1995.

ثامنا– الجرائد:

87. أمين الزاوي:حوار صحفي نشر في جريدة المقام، تحت عنوان تعاطي الأدب الجزائري مع عقليات الشارع وتحولاته، بتاريخ 2013/05/22.

88. حوار صحفي نشر في جريدة المقام مع الأستاذ عبد القادر رابحي بتاريخ 2013/05/22.

89. داود وائل: الحوار المتمدن، المحور الأدب والفن، العدد 1819 بتاريخ 2007/02/07 م.

90. حميدة عياشي، الجزائر نيوز، حوار أجري مع بشير مفتي، يوم 2012/01/29.

91. جريدة الجزائر الجديدة، حوار لخالد بن صالح مع سمير قسيمي، يوم 2012/11/18م.

المواقع الإلكترونية:

92. HPS ://www. Almaany.com.

93. HPS:// WWW.YASMINA. COM.

94. HPS:// www. aLamaans Com.

الملاحق

السيرة الذاتية للروائية:

خولة حواسنية ابنة ولاية سوق أهراس بالضبط مداوروش (مادوروس) مسقط رأس أبوليوس الحكيم منبع الرواية (الحمار الذهبي) مدينة المسرح والفنون... خولة مهندسة معمارية متخصصة في التراث والترميم متخرجة من معهد البليدة للهندسة والعمران، مديرة تنفيذية في أجنحة الثقافة للنشر والتوزيع، ومديرة عامة لإيكوزيوم للنشر والتوزيع، وصاحبة مجلة إيكوزيوم الإلكترونية ذات الـ 25 ربيعا، بدأت مشوارها في عالم الكتابة بنشر رواية قصيرة "حيث نبض قلبي" تلتها رواية "أكابيلا"...بدأ كل الأمر بأن أضافني أحد الأصدقاء إلى مجموعة عشاق الكتب هناك حيث بادرت بكتابة "حيث نبض قلبي "مباشرة على جدار المجموعة، حيث كنت أنشر كل يوم تقريبا ثلاثة مقاطع منها، وجدت إقبالا ومتابعة كبيرين، حيث صار كل القراء أصدقاء لها، فشجعوها على جمعها في قالب واحد ونشرها، بادرت إلى ذلك ونشرت "حيث نبض قلبي" وشاركت بمعرض الكتاب الدولي سنة 2016. هذه حياة خولة حواسنية.

II/ ملخص الرواية:

تحكي رواية "أكابيلا" للكاتبة الجزائرية "خولة حواسنية" قصتين بالتوازي أو تتضمن روايتين في رواية واحدة، تحتوي الرواية في طياتها خمسة فصول التي اختارتها الكاتبة جزء أول لقصتها، قصة البطلة "ميسون" التي فقدت والدها أولا ثم فقدت أخاها، فهي تعيش مع والدتها "كاترين" أو "المالطية" كما يطلق عليها من طرف أهل "الحومة" التي تقطن فيها في سيدي بوسعيد "تونس"، هذه المنطقة التي عاشت فيها البطلة مع عائلتها ذكريات جميلة وأليمة، كانت منطقة "حومة" جميلة بيوتها مزينة باللون الأبيض والأزرق والورود التي كانت تعطي لها الأمل كلما مرت بجانبها، إضافة إلى عادات وتقاليد المنطقة التي كانت "ميسون" تحبها. تاريخها مسقط رأسها التي ولدت وترعرعت فيه، أحبت "سيدي بوسعيد" التي احتضنتها منذ ولادتها، لكنها فجعتها في النهاية بقتل أخاها الوحيد "موسى" ممن طرف أحد رجال الطلياني، هذه الحادثة التي تزعزع نفسية "ميسون" وأختها "عفاف" اللتان

أصبحتا لا يطيقان العيش بين هؤلاء لأن قسوتهم ووحشيتهم عليهما كانت تقتلها يوما بعد يوم، ما دفع بالأم كاترين العودة إلى وطن الأب "الجزائر" وبالتحديد إلى مسقط رأسه "سكيكدة"، حيث تبدأ هناك "ميسون" حياة جديدة مع عائلة جديدة أحبت المكان بسرعة وتأقلمت مع العائلة، ووقعت في حب "سيف" الشاب الوسيم الذي سرق قلبها من أول لقاء، هكذا تنتهي قصة البطلة "ميسون" التي مثلت لنا الشق الأول من الرواية أو التي كانت بطلة قصتها وعائلتها.

ثم تحدث قفزة في الرواية لنجد أنفسنا في قصة جديدة، قصة "سيف" مع صديقه "يوسف" اللذان أحبا التجسس والتطلع على أفكار الآخرين، أين يسميان هذا الفعل "بالأكابيلا"، كان الأمر يثير فضول "يوسف" لأنه طالب علم نفس، ويستهوي "سيف" لأنه يجعل منه خارقا ومميزا بإمكانه الولوج إلى أفكار الآخرين، والتطلع عليها ومعرفتها قبل التلفظ بها، فسيف كان دائما يدخل في أفكار "ميسون" ويعرفها قبل أن تتلفظ هي بها، فهو أحبها لكن ما آل إليه حال بينه وبين ذلك فسيف تحول إلى نصف "جاثوم" بعد ممارسته "الأكابيلا"، فحبه الولوج إلى أفكار "ميسون" كاد به أن يقتلها لولا صديقه "جوناس- وهي روح معمر فرنسي- الذي كان في كل مرة يتدخل وينقد "ميسون" من بين يدي "سيف"، لتنتقل مرة أخرى بنا إلى فصل آخر تجمع بين البطل والبطلة وتصف لنا عواطفهما الداخلية والإنجذاب المتبادل بينهما، ذلك الحب الذي يكنه كل واحد للآخر دون اعتراف أي طرف للآخر بذلك الحب الدفين، "فسيف" الذي لطالما أحب ممارسة "الأكابيلا" يكون سببا في كشف الحقيقة للبطلة وتجريد الأخ "موسى" والأم المالطية "كاترين" من أثواب المثالية التي يظهران بها في بداية الرواية، ليعود العنوان مرة أخرى "أكابيلا"، حديث ميسون مع الجازية هو الفصل الذي تلعب فيه الروائية دور منسق صوتي يفصل الصوت عن الحقيقة لتظهر الشخوص بنزعتها الشريرة وبضعفها وأنانيتها التي يحكمها حب الذات، فتتغير نظرة البطلة نحو أخاها الذي لطالما اعتبرته إنسان مثالي، وتفقد الثقة في أمها ما يدفعها إلى التعلق "بسيف" هذا الأخير الذي يكون قد أدمن لعبة "الأكابيلا" في الوقت الذي يحاول صديقه الشبح مساعدته على العودة إلى حقيقته البشرية ويواصل حياته الطبيعية، يكون هو قد فقد قدرته على العودة، ليتحول إلى "جاثوم"، هذا الجاثوم

الذي كان يتردد أكثر من مرة على "ميسون" وكان يفقدها حياتها، لينجح في الأخير إلى إدخالها في غيبوبة تكشف من خلالها سر "الجاثوم" و"سيف"، فالروائية حاولت أن تزيح الغطاء الذي يتغطى به كل واحد منهما، فالأكابيلا هي نحن إذا تجردنا من مثاليتنا، فهل يا ترى سنبقى نحن أنفسنا أمام مثاليتنا ستكشف لنا وجوه أخرى غير التي اعتدناها.

تتوقف الكاتبة هنا وتترك تكملة القصة لجزء آخر تنكشف فيه أسرار أخرى.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة.....أ

مدخل ..... **د**

الفصل الأول: البناء الشكلي..... **19**

الفصل الأول: البناء الشكلي: 20

1/بنية المكان: 20

أ/ المكان الروائي:..... 20

مفهومه:..... 20

*أهميته: 22

*أنواعه: 24

أ/ الفضاء الجغرافي: 25

ب/الفضاء النصي: 27

ج/الفضاء الدلالي: 28

د/الفضاء كمنظور أو كرؤية:..... 30

د/الفضاء كبنية سردية: 30

1/الفضاء المغلق:..... 31

2/الأماكن المفتوحة/ الفضاء المفتوح: 38

المطلب الثاني: بنية الزمان:..... 48

1/مفهوم الزمن:..... 48

2/المفارقات الزمنية: 54
أ/الإستدكار: (Analepsies)..... 56
المطلب الثالث: بنية الشخصية الروائية: 81
1/مفهوم الشخصية: 82
2/طرق تقديم الشخصية: 85
3/تصنيف الشخصيات في رواية "اكابيلا": 89
*الشخصيات الثانوية: 98
الفصل الثاني: البنى الدلالية للرواية..... 104
المطلب الأول: سيميائية العنوان والغلاف..... 105
1/ سيميائية العنوان 105
أ/ مفهومه 105
ب/ أهمية العنوان 106
المستوى الوظيفي والدلالي للعنوان: 108
2/ سيميائية الغلاف 109
المطلب الثاني:/ سيميائية الفضاء والزمان 112
1/ الفضاء الجغرافي 112
1/ سيميائية الفضاء 112
2/ التقاطبات المكانية 113
أ/ ثنائية الإنفتاح والإنغلاق 114

ب/ الفضاءات المفتوحة 121

-3/ الفضاء كمنظور 123

أ/ الراوي: الشخصية الحكائية(الرؤية من الخلف): 125

ب/ الراوي: الشخصية الحكائية (الرؤية مع): 125

ج/ الراوي: الشخصية الحكائية (الرؤية من الخارج):/ 125

4/ الفضاء الدلالي:/ 126

-الحقل الدلالي..... 130

II /سيميائية الزمن..... 132

المطلب الثالث:/ سيميائية الشخصية 138

1/الشخصية في السيميائيات السردية..... 138

أ/ مفهوم الشخصية عند ألجيرداس جوليان غريماس:/..... 139

ب/ الشخصية عند فليب هامون:/..... 140

1/ دال الشخصية..... 142

2/ مدلول الشخصية 143

2/ سيميائية أسماء الشخصيات في الرواية:/ 144

المطلب الرابع:/ حول اللغة الروائية 154

1/ اللغة أداة فن الأدب..... 154

2/ مفهوم اللغة الشعرية: 155

3/ علاقة الشعرية بالسيميائية..... 157

4/: خصائص التوظيف اللغوي..... 159

خاتمة **165**

قائمة المصادر والمراجع **169**

الملاحق **179**

فهرس المحتويات **183**