وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى –جيجل–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

سيميائية السرد في رواية "لعبة السعادة" لـ "بشير مفتي"

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبين:

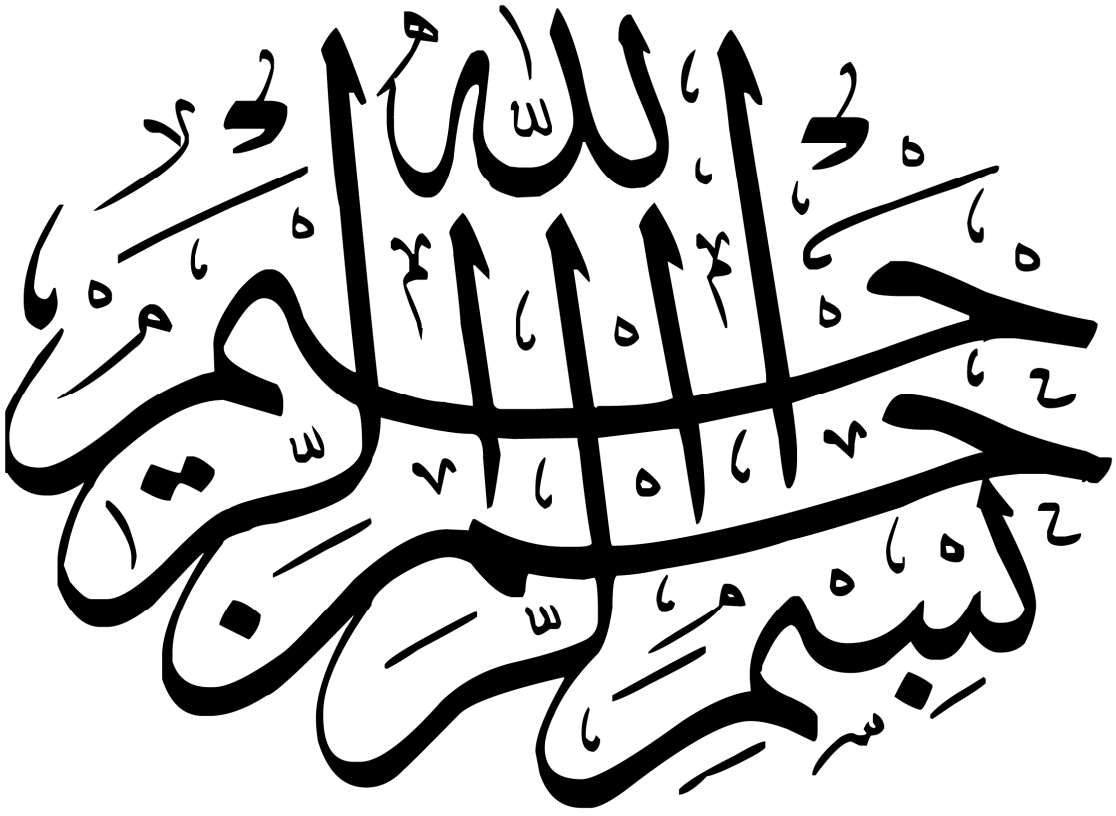
✓بوحناش أحسن

✓لعدادرة عبد العالي

إشراف:

✓ رويدي عدلان

السنة الجامعية: 2020/2019 م/ 1440–1441 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

صدق الحبيب حين قال:" لا يشكر الله من لا يشكر الناس"

وقال أيضا عليه الصلاة والسلام:

" من صنع إليكم معروفا فكافئوه"

لا يسعنا في هذا المقام إلا أن نشكر الله تعالى

الذي أعاننا بالقدرة على قطع مسيرتنا

فلله الحمد دائما وأبدا فهو الموفق المستعان.

والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى اله وصحبه وسلم

نتقدم بالشكر إلى الأستاذ الفاضل: "عدلان رويدي"

الذي كان نعم الأستاذ

ونعم الموجه في نصائحه وتوجيهاته

ورحابة صدره وسعة أفقه طيلة

فترة إشرافه على هذه الدراسة.

كما نتوجه بالشكر الجزيل

إلى كل من قدم لنا يد المساعدة

من قريب أو بعيد لإتمام هذا العمل

مقدمة

مقدمة:

شهدت الساحة الأدبية في الجزائر مؤخرا انتشارا كبيرا لمختف الأجناس الأدبية المعروفة، كالشعر، والقصة، والمسرح والرواية، هذه الأخيرة كان لها الانتشار الأكثر، لما تحمله من قوة في التأثير، وجمع بين العقل والعاطفة وهي الأكثر تعبيرا عن الواقع المعاش، فالنص الروائي يتعمق في معالجة الظواهر الاجتماعية بمختلف تجلياتها، وإذا عدنا إلى الرواية الجزائرية المعاصرة لوجدنا أنها عرفت محاولات كثيرة، من خلال أقلام روائية منحت لنفسها اسما محليا وعربيا وعالميا، فقد استطاعت هذه الأقلام إنتاج نصوص روائية تحمل تجربة عميقة متعلقة بمختلف القضايا التي عرفها المجتمع الجزائري، ولعلّ أهم مرحلة تم التركيز عليها هي مرحلة العشرية السوداء، نظرا للحالة المزرية التي عاشها المجتمع الجزائري في تسعينيات القرن الماضي، فالعشرية السوداء أقحمت الرجل والمرأة، الكبير والصغير فيها، فلم تكن هناك رحمة في القتل والغدر والاغتصاب...الخ.

فكتب عنها واسيني الأعرج، أمين الزاوي، أحلام مستغانمي، عبد الملك مرتاض، رشيد بوجدرة، ياسمينة خضرا، عيسى لحيلح وغيرهم، هؤلاء الأدباء حملوا على عاتقهم مسؤولية تصوير المعاناة التي عاشها المواطن الجزائري في نصوصهم بأسلوب فيه تجديد في الشكل والمضامين.

ومن بين الروائيين الذين ساروا على هذا النهج في التجديد نجد بشير مفتي، الذي يعد من الأسماء الروائية الشابة، التي حجزت لنفسها مكانة هامة ضمن المشهد الروائي الجزائري، نظرا للقضايا الجوهرية التي طرحها والمرتبطة بمختلف الأوضاع التي تعيشها البلاد، سواء اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، ومن أبرز أعماله التي تمثل ما سبق: روايات "المراسيم والجنائز"، "أرخبيل الذباب"، "غرفة الذكريات"، شاهد العتمة"، "أشجار القيامة"...الخ.

ولعل روايته الموسومة "بلعبة السعادة" من أبرز الروايات التي عالجت مرحلة هامة من مراحل تاريخ الجزائر المجيد، وهي مرحلة ما بعد الاستعمار، ومن هنا كانت هذه الرواية هي مصدر بحثنا من خلال التطرق إلى سيميائية

السرد الموجودة فيها.

وفي غمار دراستنا لهذا الموضوع، ارتأينا الانطلاق من إشكالية رئيسية متمثلة في: ما هي أهم التقنيات السردية التي وظفها بشير مفتي في روايته؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات الفرعية وهي:

-ماهي دلالة العتبات النصية سيميائيا؟

- كيف وظّف بشير مفتي الزمن في الرواية؟
- ما هي دلالة الأماكن الموجودة في المتن الروائي المدروس؟
- ما هي أنواع ودلالة الشخصيات التي جاءت في الرواية؟ وهل كان لها دور في تطور الأحداث؟

ويعود اهتمامنا بهذا الموضوع لعدة أسباب من بينها، محاولتنا الإلمام بمميزات وخصائص الرواية الجزائرية المعاصرة، وأيضا رغبة منا في التعمق أكثر حول السرد وعوالمه، هذه العوالم عرفت العديد من الدراسات فزادنا ذلك رغبة أكثر في دراسته ومعرفة آلياته وتقنياته.

ولأجل إجراء مقاربة علمية لهذا الموضوع قسمنا هذا البحث إلى **مقدمة** و**فصل نظري** و**فصل تطبيقي** و**ملحق** و**خاتمة**، حيث تناولنا في **الفصل الأول** بعض المفاهيم النظرية التي تتعلق بسيميائيات السرد، من خلال تقديمنا لبعض التعريفات اللغوية والاصطلاحية المتعلقة بعناصر السرد، كالزمن والمكان والشخصية، وتطرقنا إلى أهمية هذه العناصر السردية، بالإضافة إلى الوظائف التي تقوم بها في العمل السردي.

أما **الفصل الثاني** فكان عبارة عن تطبيق على العناصر السردية الموجودة في الرواية سيميائيا، حيث قدمنا في البداية دراسة حول العتبات النصية، من خلال التطرق إلى دراسة العناوين، وأيضا دراسة حول الغلاف، وحول التصدير والحواشي الموجودة في الرواية، لننتقل بعدها للحديث عن الزمن وحضوره في المتن السردي، وركزنا بالتحديد على المفارقات الزمنية فيه، ومدى سرعته وبطئه، وكذلك التواتر الموجود بين القصة والخطاب، ثم قمنا برصد أهم الأماكن الموجودة دون تجاهل أبعادها الدلالية وفق تقنيتي الانفتاح والانغلاق، لتكون الشخصيات آخر

عنصر تطرقنا إليه في الفصل التطبيقي من خلال التركيز على أنواع الشخصيات من رئيسية وثانوية، وكيفية مساهمتها في تطور الأحداث، دون أن نغفل الحديث عن الرؤية السردية والمتعلقة بالسارد ومدى معرفته بشخصياته، وختمنا بحثنا بملحق، وخاتمة كانت حوصلة لما سبق.

وقد اعتمدنا في دراستنا هاته على المنهج السيميائي فهو المنهج الذي يتطابق مع موضوع الدراسة، مع الاستعانة أحيانا بالمنهج الوصفي التحليلي من خلال وصف بعض الشخصيات والأماكن في الرواية.

ومن باب الأمانة العلمية ينبغي الإشارة إلى أن هذه الرواية كانت محل بعض الدراسات، من بينها مقال بعنوان "السرد بعيدا عن التجريب" للكاتب الجزائري سيدي محمد بن مالك، ومذكرة ماستر بعنوان "الاستسلام والخضوع التام لهاجس السلطة في رواية لعبة السعادة".

واعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من **المصادر والمراجع** التي شكلت زاد هذا البحث نذكر منها:

- رواية لعبة السعادة لبشير مفتي، والتي تعد مصدر دراستنا.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحميداني.
- في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد لعبد الملك مرتاض.
- تقنيات السرد في النظرية والتطبيق لآمنة يوسف.
- جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي.
- بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية لحسن بحراوي.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات التي عرقلت السير الحسن لبحثنا، أهمها تزامن بحثنا مع الوباء العالمي المتمثل في فيروس كورونا، والذي أثر في نفسيتنا، وتسبب في غلق المكتبات مما أدى إلى صعوبة في الحصول على المراجع.

ولا يفوتنا في الأخير أن نتقدم بالشكر والعرفان لكل من ساهم في إثرائنا بالمعلومات القيمة ولو بكلمة واحدة، ونخص بالشكر الأستاذ المشرف الدكتور "عدلان رويدي".

وفي الختام نتمنى أن نكون قد وفقنا بالإلمام والإحاطة ولو بجانب بسيط فيما يخص هذا الموضوع، مع تمنياتنا أن يستفاد منه كما استفدنا منه، ونسأل الله تعالى التوفيق والسداد.

الفصل الأول

مفاهيم نظرية حول السيميائية السردية

1-مفهوم السيميائية

2-مفهوم السرد

3-أنواع السرد

4-أشكال السرد

5-أهمية السرد

6-تقنيات السرد

6-1-**سيميائية الزمن**

6-1-1- مفهومه

6-1-2- أنواعه

6-1-3-أهميته

6-2-**سيميائية التشكيل المكاني**

6-2-1- مفهومه

6-2-2- أنواعه

6-2-3- وظائفه

6-2-4- علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى

6-3- **سيميائية الشخصية السردية**

6-3-1- مفهومها

6-3-2- تصنيفات الشخصية

6-3-3- طرق تقديم الشخصية

6-3-4- وظيفة الشخصية

تمهيد:

لطالما كان السرد مسايرا لحياة الإنسان منذ القدم، إذ يعود تاريخ بداية سرد القصص إلى تاريخ بدء البشرية، وتظهر قيمته في كونه المرآة التي تعكس الواقع، والمحور الذي يشكل ماهية الذاكرة والهوية، وقد تأخر ظهور الدراسات الخاصة بالسرد إلى بداية القرن العشرين، والتي ظهرت كنتيجة لمجهودات بعض النقاد والدارسين البنيويين والسيميائيين مثل: فلاديمير بروب vladimir propp ، وتودوروف todorov ، وجيرار جينيت gerard genette، ورولان بارت roland barthes، وغيرهم، هؤلاء النقاد وضعوا اللّبنة الأساسية لعلم سيفتح المجال للعديد من البحوث المختصة في الرواية والقصة، وسنحاول في هذا الفصل النظري التطرق إلى بعض المفاهيم الخاصة بالسردو السمياء، بالإضافة إلى أهم الآليات السردية التي اعتمدها الدارسون في قراءاتهم للنصوص السردية.

1-مفهوم السيميائية:

إذا عدنا إلى الجذور اللغوية للمصطلح، سنجد أن أغلب الدراسات اتفقت على أن مصطلح "semiotique" يعود إلى العصر اليوناني، فهو يأتي من الأصل"semeion" الذي يعني "علامة" و"logos" الذي يعني "خطاب" أو "علم" ، فالسيميائية أو السيميولوجيا تعني علم العلامات، وهو العلم الذي ظهر بداية القرن العشرين كنتيجة حتمية للمجهودات اللغوية التي جاء بها عالم اللسانيات السويسري "فرديناند دي سوسير ferdinand de saussure"في أوروبا، وأيضا لمجهودات الفيلسوف الأمريكي"تشارلز بيرس charles pierce" في أمريكا.[1]

[1] ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط01،2010،ص11

وإذا أردنا إعطاء مفهوم اصطلاحي للسيميائيات لوجدنا صعوبة في ذلك، فالسيميائيات علم واسع وشامل، يعرف اختلافات كثيرة بين النقاد في تعريفه، ولعل أهم محاولة لتعريف هذا العلم نجدها عند "دي سوسير" والذي يقول:«إن اللغة نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وإنها لتقارن بهذا مع الكتابة ومع أبجدية الصم والبكم، ومع الشعائر الرمزية، ومع صيغ اللباقة، ومع العلامات العسكرية...وإننا لنستطيع أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في قلب الحياة الاجتماعية»[1]، فمهمة السيميلوجيا حسب هذا التعريف هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، من جهة أخرى يعرفها "صلاح فضل" بقوله«هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة»[2]، "فصلاح فضل" يرى أنه يجب على الإشارات المدروسة أن تكون ذات دلالة، فالسيميائيات دائما ما ترتبط بالدلالات.

على العموم يمكن اعتبار أن القاسم المشترك في تعاريف الدارسين حول السيمياء، هي أنها العلم الذي يدرس العلامات، وهي نظرية واسعة تشمل عدة ميادين، ولعل السرد من الميادين التي نالت الدراسة سيميائيا، وسنحاول فيما يلي التطرق إلى بعض المفاهيم المتعلقة بالسرد وآلياته.

2-مفهوم السرد:

2-1 لغة: بالعودة إلى المعاجم العربية، نجد أن كلمة "سرد"، وردت في عدة معاني، من بينها ما جاء في لسان العرب أن السرد هو « تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متسقا بعضه أثر بعض، متتابعا، سَرَدَ: الحديث ونحوه يسرِدُه سَرْدًا، إذا تابعه، وفلان يسردُ الحديث سردًا، إذا كان جيد السياق له، وفي كلامه». [3]

وجاء في القاموس المحيط بمعنى النسج والسرد: «فهو الخرز في الأديب بكسر والثقب كالتسريد فيهما، ونسج

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2005، مادة سرد.

الدرع، اسم جامع للدروع وسائر الحلق وجودة سياق الحديث ومتابعة الصوم تسرد لفرح، صار يسرد صومه». [1]

أمَّا في قاموس محيط المحيط لبطرس البستاني، فجاء بمعنى: «سرد الأديم، يَسرِدهُ ويسرد سردًا وسيرادًا، فرزَهُ، والشيء يسرده سردًا ثقبهُ، والدرعُ نسجه، والحديث والقراءة، أجاد سياقها، وأتى بهمها على ولاء والصوم تابعه، والقرآن قرأه بسرعة، سَرَدَ الرجل يسردُ سردًا، صار يسردُ صومه». [2]

يتضح من خلال التعاريف السابقة أن السرد هو رواية حديث متتابع الأجزاء لا يخرج عن نطاق وساحة نسج الكلام، وحسن السبك، وقدرة النظم في انسجام وتناسق تامّين.

2-2- اصطلاحا:

أما من الناحية الاصطلاحية فقد لقي مصطلح السرد اهتماما كبيرا من طرف النقاد، والدارسين سواء عند الغرب أو عند العرب.

2-2-1- عند الغرب:

يعرف "رولان بارت" السرد في كتابه "طرائق تحليل السرد" بقوله: «...فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء مثلما يمكن أن يحتمله خيط منظم من كل هذه المواد، والسرد حاضر في الأسطورة، وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على لسان الحيوانات وفي الخرافة، وفي الأقصوصة، والملحمة والتاريخ والمأساة، والدراما والملهاة، والبنطوميم واللوحة المرسومة...، وفضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا حاضرا في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات». [3]

إذن "فرولان بارت" يرى أن السرد يمكن أن يكون شفويا أو كتابيا، وهو موجود في كل الأجناس الأدبية التي عرفها الإنسان مثل: الخرافة، الأقصوصة، الملحمة...الخ، وهو يواكب الإنسان في كل الأزمنة والأمكنة.

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهوريلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009، مادة سرد.

[2] بطرس البستاني: قاموس محيط المحيط، تح: محمد عثمان، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009، مادة سرد.

[3] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص 9.

ويعرفه "جيرالد برانس"gerald prince بأنه: «خطاب يقدم حدث أو أكثر ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف "dexription" والتعليق "commentary" سوى أنه كثيرا ما يتم دمجهما فيه». [1]

وعرفه "جيرار جينيت" من خلال تمييزه بين «القصة أي مجموع الأحداث المروية، والحكاية أي الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها، والسرد أي الفعل الواقعي أو الخيالي الذي ينتج هذا الخطاب أو واقعة روايتها بالذات»[2]، إذن فقد ميّز "جينيت" بين ثلاث أبعاد لكل واقع قصصي، وهم القصة التي تعني جملة الوقائع والأحداث الدائرة في مكان وزمان محدد ومعلوم ومن ثمّ فهي مادة السرد والخطاب؛ أي جملة العناصر اللسانية التي تقدم هذا المحتوى (القصة)، والسرد وهو الطريقة التي يتم بها وصف الأفعال بعلاقاتها المختلفة وهو عملية توسط الراوي.

2-2-2- عند العرب:

لقد أولت الدراسات النقدية العربية الحديثة اهتماما كبيرا بمصطلح السرد، وعني به النقاد والدارسون العرب عناية كبيرة نظرا لأهميته البالغة، ومن بينهم الناقد المغربي "سعيد يقطين" الذي يرى أن « السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحينما كان». [3]

ويضيف في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" «وليس السرد إلا الخطاب اللفظي الذي يخبرنا عن هذا العالم، وهو الذي يسمى أحيانا بالتلفظ». [4]

أما "عبد اللطيف زيتوني" في معجم "مصطلحات نقد الرواية" عرف السرد بأنه: «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية، والزمنية، الواقعية والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك،

---

[1] جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 122.

[2] جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

[3] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 19.

[4] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص 34.

والخطاب دور السلعة المنتجة»، [1] ونفهم من هذا التعريف أن السرد ينتجه الراوي للمتلقي، ويمكن أن يكون حقيقي أو خيالي ويشمل العوامل المكانية والزمانية التي تحيط به.

أما "حميد لحميداني" فيعتبر أن «السرد أو الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولها السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، فالحكي قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي وشخص يُحكَى له؛ أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راوي، وطرف ثاني يدعى مروي له». [2]

نستنتج من خلال التعاريف السابقة أن السرد قد واكب حياة الإنسان منذ القدم، فهو يدخل في جميع مناحي الحياة، فالسرد هو الطريقة التي يختارها المبدع أو الروائي لينتج بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، فهو الأسلوب المتبع لإنتاج عمل أدبي ما، وهو طريقة لصياغة الأفكار في شكل أحداث يتكون من راوي ومروي ومتلقي.

3- أنواع السرد:

يمكن تحديد نوع السرد بالنسبة لزمن القصة، سواء كان ماضي أو حاضر أو مستقبل من خلال تصنيفه إلى أربعة أنواع:

3-1 السرد التابع: في هذا النوع يقوم السارد بذكر وقائع حدثت قبل زمن السرد، ويعرفه "جيرار جينيت" بقوله: «هو ذلك النمط الذي ينظم الغالبية العظمى من الحكايات التي أنتجت حتى اليوم، ويكفي استعمال

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 105.

[2] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

زمن الماضي لجعل سرد ما لاحقا، ولو لم يشر إلى المسافة الزمنية التي تفصل لحظة السرد عن لحظة القصة» [1]، وكمثال على هذا النوع استعمال الراوي للفعل "كان" في النصوص السردية يحيل القارئ إلى الماضي مباشرة.

3-2- السرد المتقدم: وهو سرد متقدم عن الأحداث المروية فيعرفه "جيرالد برنس" «هو سرد يسبق المواقف والأحداث المروية، ويعد السرد المتقدم أحد خصائص السرد التنبؤي». [2]

كما يعرفه أيضا "جيرار جينيت" «هو الحكاية التكهنية بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر» [3]، ومثال على هذا النوع من السرد استخدام السارد لكلمة "سوف"، فيوحي للقارئ أن السرد متقدم، ولكن بشرط أن يكون السارد هو الشخصية التي تتكلم في النص، وليس هناك فصل بين الراوي والشخصية، أما إذا كان هناك فصل بينهما يصبح السرد تابع وليس متقدم، ويغلب هذا النوع من السرد في روايات الخيال العلمي التي تعتمد على السرد المتقدم في نقل الأحداث، كأن يسرد لنا الراوي متخيلا في العام ثلاثة آلاف أو أربعة آلاف.

3-3- السرد الآني: هذا النوع من السرد متزامن مع زمن سير الأحداث والحكاية المروية «هو الحكاية بزمن الحاضر المزامن للعمل» [4]، في هذا النمط تكون أحداث الحكاية وعملية السرد جنبًا إلى جنب يسيران معا سماه "جيرار جينيت" السرد المتواقت، ويعتبره الأكثر بساطة ما دام التزامن الدقيق بين القصة والسرد يقصي كل نوع من التداخل واللعب الزمني. [5]

3-4- السرد المدرج: يعرفه "صلاح فضل" في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" «هو الذي يقص الأحداث المتأرجحة بين لحظات مختلفة» [6]، ففي هذا النوع تمتزج الحكاية بالسرد، ويظهر ذلك خاصة في القصص التي نجد

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية ،بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د ب، ط2، 1997، ص 233.

[2] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص 17.

[3] جيرارد جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 231.

[4] المرجع نفسه، ص 231.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 232.

[6] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992، ص 285.

فيها تبادل الرسائل بين شخصيات متعددة، حيث تكون الرسالة بمثابة وسيط للسرد وعنصرا مهما في العقدة، وهذا النوع من السرد يتميز بالتعقيد وهو قليل التواجد مقارنة بالسرد التابع والسرد الآني.

4- أشكال السرد:

يمكن أن نقول أن السرد يتخذ أشكال متعددة، وذلك يعود على تعدد استعمال الضمائر، وقد حصرها النقاد والدارسون في ثلاث ضمائر وهي (أنا، أنت، هو)، ويعتبر ضمير الغائب هو الأكثر استعمالا في السرد الشفهي والمكتوب ونبدأ الحديث ب:

4-1-ضمير الغائب "هو": تحدث "عبد الملك مرتاض" عن ضمير الغائب واعتبره سيد الضمائر السردية حين قال: «لعل هذا الضمير أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولا بين السّراد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأشيع إذن استعمالا»[1]، ويعود شيوعه الكبير إلى عدة أسباب أهمها:

- أنه وسيلة صالحة لأن يتوازى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدءًا.
- يجنب اصطناع ضمير الغائب الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة، وذلك على الرغم من أن الكاتب المحترف يعنت نفسه من محاولة فصل "الأنا" السردي عن "الأنا" الكاتب.
- يفصل اصطناع ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل؛ وذلك حيث إن "الهو" في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي "كان" الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.
- إن اصطناع ضمير الغائب في السرد يحمي السارد من إثم الكذب بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف أو

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998، ص 153.

مبدع يبدع.

- إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي، وذلك على أساس أنه كان قد تلقى هذا السرد قبل إفراغه.

إذن فضمير الغائب بالنسبة للرواية هو لوحة زيتية، وهو السر الذي من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية، فكأن "الهو" هو الذي يجعل من السرد رواية ومن الرواية سردا ومن السرد حكاية منسوجة من خيوط لغوية محبوكة... [1]

4-2-ضمير المتكلم "أنا": يعتبر مرتاض ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية، فقد استعمل في الأشرطة السردية منذ القدم، ولهذا الضمير القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، ومن جماليات هذا الضمير أنه:

- يجعل الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية المندمجة في روح المؤلف فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي يفصل ما بين زمن السرد وزمن السارد.
- يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي، ويتعلق به أكثر متوهما أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يكاد يحسب بوجوده عكس ضمير الغائب الذي يمكن المؤلف من الظهور والبروز.
- كأن ضمير المتكلم يحيل على الذات، بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع.
- إن ضمير الغائب لا يمتلك القدرة على التحكم في مجاهل النفس، عكس ضمير المتكلم الذي يستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن تكون.

إذن فضمير المتكلم يأتي في الخطاب السردي شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود وذوبان الزمن في

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 153-157.

الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم على ذوبان الحدث في الحدث ليشكل وحدة سردية متلاحمة. [1]

4-3-ضمير المخاطب "أنت": ينظر إليه "مرتاض" على أنه ثالث ضمير من حيث الأهمية فيقول: «وإنما جعلنا هذا الضمير ثالث في التصنيف بالقياس إلى صنْوَيْهِ لأنا نعتقد أنه الأقل ورودا أولا ثم الأحدث نشأة آخرًا في الكتابات السردية المعاصرة» [2]، فهذا الضمير يأتي استعماله وسيطا بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، فهو لا يحيل على خارج قطعا، ولا هو يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين وبين: يتنازعه الغياب المجسد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم، وهذا الضمير ليس حديث الاستعمال في السرد وإنما استعمل منذ القديم، فقد استعمل في قصص ألف ليلة وليلة وغيرها، والمعاصرون حاولوا إعطاءه وصفا جديدا ومكانة متميزة في الكتابة السردية، فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السرد الفني الجديد، وهذا الضمير وظيفته سردية أساسا، وهو في كل الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديا بعينه.[3]

نستنتج مما سبق أن النص الروائي السردي تكمن أشكاله في الضمائر الثلاثة، وهي ضمير الغائب وضمير المتكلم وضمير المخاطب، ويعد ضمير الغائب هو الأكثر استعمالا من هذه الضمائر الثلاثة، ولهذه الضمائر أهمية كبيرة تكمن في ترابط وانسجام النص المسرود مع المتلقي أو القارئ.

5-أهمية السرد:

للسرد أهمية كبيرة فهو يهدف إلى إيصال رسالة معينة تكون على شكل قصة سواء قصيرة أو طويلة إلى المستمع أو القارئ عن طريق وسيط بينهما هو الراوي أو المرسل، وقد أورد العديد من الكتاب والنقاد أهمية السرد من بينهم "صلاح فضل" بقوله: «يقدم النص السردي للباحث مادة جليّة في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام، تتراءى فيها شروط النص منذ اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد فيبدأ في نسجها مع تقدم النص

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 158-161.

[2] المرجع نفسه، ص 163.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 163-166.

دون اقتطاع مبتسر، أو توقف متعسف فلا يغيب عنه أولوية الكل عن الأجزاء، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص» [1]، فالسرد يقوم على أجزاء مترابطة ومتجانسة مع بعضها مما يسهل على المتلقي استيعابه وفهمه والغوص في حيثياته.

وتعود أهمية السرد على حد تعبير "عبد الرحيم الكردي" «إلى كونه أكثر العناصر أهمية في النص الروائي وباعتباره أيضا أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة فيه، ومن ثم فإن دراسته تعمل على كشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات، وهذا يؤدي إلى تبصير القارئ بما يقدم له، ويؤثر فيه، ويجعله يتجاوز حدود الخضوع القائم على الانبهار إلى مجالات المشاركة القائمة على الفهم والقبول» [2]، فمن خلال هذا نستطيع القول بأن السرد هو أكثر العناصر أهمية في النص الروائي، فدراسته تؤدي إلى كشف الأدوات التي يستعملها الروائي في ملء النص بالدلالات والمعاني، وهذا ما يؤدي إلى فتح عيون القارئ واستخراجه للمضامين التي قصدها الروائي.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أن السرد هو محور العمل الأدبي للرواية، ومن خلاله يمكن للراوي أن يشد القراء إليه عبر موضع الرواية، إضافة إلى تقنيات السرد الفنية، وهنا تظهر أهميته من حيث أنه تقنية لتمرير موضوع الرواية وخلق آراء حولها، فكثير من القراء لا يلتفت إلى موضوع الرواية من حيث درجة المصداقية بقدر ما يعجبه الأسلوب التقني في القص والحكاية.

6-تقنيات السرد:

للسرد عدة تقنيات يلجأ إليها المؤلف ويعتمد عليها في نسج خيوط رواية أو قصة ما، وهذه الآليات هي وسيلة الباحث في تذوق النص السردي واستيعابه، ومن بين هذه التقنيات نجد:

---

[1] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 253.

[2] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط1، 2006، ص 9.

6-1- سيميائية الزمن:

6-1-1- مفهومه:

6-1-1-1-لغة:

يعتبر الزمن من أهم العناصر الأساسية في البناء الروائي، ولهذا يجب تحديد مفهومه، وبيان مدى تأثيره الكبير في بناء النص السردي، فقد اهتمت المعاجم القديمة وكتب التراث بمصطلح الزمن ومن بين هذه الكتب لسان العرب حيث جاء في مادة "زمن" ما يلي: «الزمن والزمان اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزمن والزمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وزمن زامن: شديد، وأزمنة الشيء: طال عليه الزمان...ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر...الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة، وعلى مدة الدنيا كلها...والزمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبهه» [1]، فالزمن له معاني متعددة وكثيرة، فهو يطلق على فصول السنة وعلى ولاية الرجل وعلى كثير من الوقت.

وجاء تعريفه في معجم مقاييس اللغة أن الزمن «الزاء والميم والنون أصل واحد على الوقت من ذلك الزمان، وهو الحين قليله وكثيره ويقال زمان وزمن والمجمع أزمان وأزمنة» [2]، ويعني هذا التعريف على أن الزمن هو الوقت سواء كان طويل أو قصير.

6-1-1-2- اصطلاحا:

اختلفت التعاريف الاصطلاحية للزمن في السرد باختلاف النقاد والدارسين، فقد ورد في قاموس المصطلح السردي «أن الزمن مجموعة العلاقات الزمانية: السرعة، التتابع، البعد...الخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية السردية». [3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج7، مادة زمن.

[2] أبو الحسن أحمد بن فارس زكريا الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط2، 1979، باب الزاء والميم.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 231.

والزمن في معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة هو: «العصر أو المرحلة التي تدور فيها أحداث القصة أو الرواية، وهو عنصر رئيسي في الرواية التقليدية وغير دي شأن في الرواية الجديدة» [1]، ويلاحظ في هذا التعريف أن الزمن هو الوقت أو الفترة التي تقع فيها الأحداث في الرواية، وذلك باعتبار أن الزمن ظاهرة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الروائي، فهو الركيزة الأساسية في الرواية.

ويقسم "سعيد يقطين" الزمن إلى ثلاث أزمنة هي: زمن النص وزمن القصة وزمن الخطاب، فيقول: «يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية أو نهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل...، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدًا متميزًا وخاصًّا، أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي إنتاجية النص في محيط سوسيولساني معين» [2]، فسعيد يقطين يعتقد أن زمن القصة صرفي وزمن الخطاب نحوي، ومن هنا قسم الزمن في السرد إلى ثلاثة أزمنة، وهي زمن القصة والنص والخطاب.

إذن، يمكن القول أن الزمن أحد أهم العناصر المكونة للبناء الروائي، فهو محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها، فلا يمكن تصور أي عمل سردي أو مكتوب دون أن يدخل الزمن فيه، فهو البعد الذي يمكن فيه ترتيب الأحداث من الماضي إلى الحاضر، وفي المستقبل.

6-1-2- أنواعه:

إذا أردنا الغوص في دراسة الزمن لوجدنا أن الزمن يختلف باختلاف الأوضاع، فقد يوجد الزمن بشكله الطبيعي، والزمن بشكله السردي؛ أي الزمن في البناء الروائي، فعند الحديث عن الزمن الطبيعي أو العادي المتعلق بحياة الإنسان، وبالعالم الخارجي لذهبنا إلى تقسيم "عبد الملك مرتاض" له، حيث قسمه إلى خمسة أنواع:

---

[1] سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط1، 2008، ص 163.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص 89.

- **الزمن المتواصل**: وهو الزمن الذي يمضي متواصل دون إمكانية إفلاته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن "الزمن الكوني"، إنه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكون العالم، وامتداد عمره وانتهاء مساره حتما إلى الفناء، فهو زمن طولي متواصل أبدي، ولكن حركته ذات نهاية وذات بداية.[1]

- **الزمن المتعاقب**: «وهذا الزمن دائري لا طولي، ولعله أن يدور من حول نفسه بحيث على الرغم من أنه قد يبدو خارجه طويلا، فإنه في حقيقته دائري مغلق وهو تعاقبي في حركته المتكررة؛ لأن بعضه يعقب بعضه ويعود إلى بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع ولا تنقطع مثل زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة، مما يجعل من هذا الزمن ناسخا لنفسه من وجهة وممرا لمساره المجسد في تغير العالم الخارجي من وجهة أخرى، ومثل هذا الزمن في تصورا لا يتقدم ولا يتأخر وإنما يدور حول نفسه، في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته على وجه الدهر». [2]

- **الزمن المنقطع**: «وهو الزمن الذي يتمحض لحي معين أو حدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته، انقطع وتوقف مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس ومُدَد الدول الحاكمة، وفترات الفتن المضطربة، ومثل هذا الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا، فهو زمان طولي لكنه متصف بالإضافة إلى ذلك بالانقطاعية لا بالتعاقبية» [3]، فالزمن المنقطع هو المتعلق بحياة كائن حي ما أو فترة حدث ما مثل أعمار الناس وفترات قيام الدول وحكمها.

- **الزمن الغائب**: «وهو المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن (الجنين-الرضيع) والصبي أيضا قبل إدراك السن التي تتيح له تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا، حيث إن الصبي في سن الثالثة والرابعة ربما قال أمس وهو يريد الغد وربما قال الغد وهو إنما يريد الأمس، كما لا

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 175.

[2] المرجع نفسه، ص 175.

[3] المرجع نفسه، ص 175.

يعرف في هذه السن المبكرة شيء كبير عن الاتجاهات، بحيث لا يميز بين اليمين واليسار قبل الخامسة... »[1]، فهذا الزمن المتعلق بالإنسان عندما يكون وعيه بالزمان غير كامل مثل الطفل الصغير والإنسان عندما يكون فاقد للوعي.

- **الزمن الذاتي**: «وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه الزمن النفسي، وقد نَبِهَ له العرب منذ القدم، كما يفهم ذلك من قول شاعرهم القديم:

نُبِّئْتُ أن فتاة كنتُ أخطبُها عرقوبُها مثل شهر الصوم في الطول

فشهر الصوم من الوجهة الموضوعية شهر لا يزيد ساعة واحد عن أي شهر قمري (بغض الطرف عن كونه كاملا أو ناقصا) ولكن النهوض بصيامه جعل الشاعر يعتقد وقصدا لأنه أطول من الشهور الأخرى...، إذن فالمدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن بالذات هي التي حولت العادي إلى غير العادي والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفتوة الانتصار». [2]

فهذا الزمن متعلق بنفسية وذاتية صاحبه، فالإنسان يمكن أن يشعر أن سير الزمن طويل وأنه لا يمر بسرعة مثل حالة الصائم في رمضان، ولكن يمكن الإنسان أن يشعر أن الوقت والزمن يسير بسرعة مثل حالة الطالب أثناء الاختبار.

هذا فيما يخص الزمن العادي المتعلق بالإنسان وحياته، وبسير الكون والعالم الخارجي، أما عند الحديث عن الزمن السردي في الخطاب الروائي فيمكن أن نتطرق إلى ثلاثة أنواع من الأزمنة و هي:

- الزمن الخارجي: «وهو زمن يقع خارج النص ومن أمثلة هذا الزمن:
  - زمن الكتابة المتعلق بتاريخ كتابة النص.

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 175-176.

[2] المرجع نفسه، ص 176.

- المدة الزمنية التي استغرقها المؤلف في كتابة الرواية.
- زمن القراءة المتعلق بعدد الساعات التي يستغرقها المتلقي في قراءة الرواية.
- تاريخ قراءة الرواية.
- الظروف المحيطة بالقارئ عند قراءته للنص».[1]

– الزمن الداخلي: «وهو الزمن الذي يقع داخل النص ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية ومن أمثلته:

- الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث.
- المدة الزمنية التي استغرقتها.
- كيفية ترتيب هذه الأحداث في سياق السرد.
- علاقة الراوي بكل ذلك.

وهذا الزمن الواقع داخل النص يسميه الباحثون بالزمن التخييلي».[2]

– الزمن التخييلي: ويتعلق بزمن الشخصيات في الرواية، والزمن التخييلي، زمنان: الزمن المحكي وزمن السرد

- **الزمن المحكي (زمن المدلول):**

«وهو الزمن الافتراضي الذي حدثت فيه الحكاية في الأصل، قبل أو توضع في رواية، حتى في حالة كونها مختلفة غير حقيقية، وهذا الزمن واقع في الماضي لا محالة، لأن الكاتب بمجرد أن يبدأ في الكتابة عن حكاية ما، فإنما هو يكتب عن شيء حدث وانتهى، قبل أن يشرع في فعل الكتابة فهو يعرف المبدأ والمنتهَى وما بينهما، كما أن هذا الزمن المحكي مرتب ترتيبا منطقيا بطريقة متسلسلة منظمة»[3]، أي أن الزمن المحكي يسير بطريقة منطقية مثل: الزمن الحقيقي فلا يختلف عنه في شيء كما يوضحه المخطط التالي:

---

[1] خضر محجز: تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي في ثلاثية عبد الرحمان منيف أرض السواد، دار عطية للنشر والتوزيع، غزة، ط1، 2014، ص 173.

[2] المرجع نفسه، ص 173.

[3] المرجع نفسه، ص 174.

الماضي ⟵ الحاضر ⟵ المستقبل

- **زمن السرد (زمن الدال):**

«وهو الذي يبدعه الكاتب على لسان راويه، فهو زمن غير حقيقي يتعارف عليه كل من القارئ والكاتب ويقبلان به كزمن متخيل صادر عن وجهة نظر الراوي، فهو طريقة تعامل الراوي مع الزمن خلال عملية السرد...، وهذا الزمن ليس له بالضرورة أن يأتي متسلسل مرتب كما هو الحال في الزمن الحقيقي». [1]

ويمكن أن نوضح هذا الزمن بالمخطط التالي:

الماضي ⟵ المستقبل ⟵ الحاضر ⟵ الماضي ...

فهنا الراوي يخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولا يحترم التسلسل المنطقي للزمن منتجا ما يعرف بالمفارقات السردية.

6-1-3- أهمية الزمن:

يعد الزمن من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية، فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية لها؛ لأن أي عمل سردي لا يستقر على حال، ولا تقوم له قائمة في غياب هذا العنصر، فهو بمثابة الروح للجسد، وقد أشار "هنري جيمس" إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء الروائي ويرى: «أن الجانب الذي يستدعي أكبر قدر من عناية الروائي -(الجانب الأكثر صعوبة وخطورة)- هو كيفية تجسيد الإحساس بالديمومة وبالزوال وبتراكم الزمن» [2]، وقد لخصت "سيزا قاسم" سبب الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية إلى ما يلي:

- «لأن الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

- لأن الزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر

---

[1] خضر محجز: تقنيات السرد الروائي، ص 175.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع، هيئة الكتاب، القاهرة، د ط، 2004، ص 38.

الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنيتها الخاصة في عرضه، ولذلك فإن الرواية، وبمعنى أصح فن القص تطورت من المستوى البسيط للتتابع والتتالي إلى خلط المستويات الزمنية في ماض وحاضر ومستقبل خلطًا تامًا، مما أدى بالرواية الجديدة إلى تداخل وتلاحم بين المستويات الثلاثة يصعب معها تتبع قراءة النص.

– أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة، فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية، فهو الهيكل الذي تُشيد فوقه الرواية.

– ومن هنا تأتي أهميته عنصرا بنائيا، حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا خلال مفعولها على العناصر الأخرى، الزمن هو القصة وهي تتشكل وهو الإيقاع»[1]، إذن يمكن القول أن الزمن من أهم العناصر السردية في البناء الروائي، فهو يؤثر على الشخصيات وطباعها وسلوكها، ويؤثر في الأحداث التي يسردها الكاتب، فكلها تتحرك في زمن محدد يقاس بالساعات والأيام والشهور والسنين، فالزمن في الرواية يخلق تلك الاستمرارية السردية التي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق.

6-2- سيميائية التشكيل المكـــاني:

إن المكان من المكونات الرئيسية التي تشكل بنية الخطاب الروائي، حيث يستحيل علينا تصور العمل الروائي دون مكان تسير فيه أحداثه، لأنه بمثابة العنصر الفعال الذي تتجسد فيه أحداث هذا العمل.

6-2-1- مفهومه:

تحمل لفظة مكان عدة معاني ودلالات وأبعاد ومفاهيم لغوية واصطلاحية نذكر منها:

6-2-1-1- لغة: جاء في لسان العرب أن المكان «المكان والمكانة واحد التهذيب: أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، فقالوا: مكنانة وقد تمكن...والمكان

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 38.

الموضع والجمع أمكنة كقذال أقذلة، وأماكن جمع الجمع، والعرب تقول: كن مكانك وقم مكانك وأقعد مكانك، فقد ذل هذا على أنه مصدر من كان وموضع منه» [1]، فمعنى هذا أن المكان هو الموضع وجمعه أمكنة أو أماكن. أما في القاموس المحيط، فالمكان هو «المكانة...والمنزلة عند ملك، ومكن، ككرمَ وتمكن فهو مكين...والمكان: الموضع ج: أمكنة وأماكن والمكنان بالفتح: نبت وواد ممكن ينبته...ومكّنته من الشيء، وأمكنته منه، فتمكن واستمكن». [2]

وهذا التعريف لا يختلف كثيرا عن التعريف الذي جاء في لسان العرب، فالمكان هو الموضع، وهو أيضا المكانة والمنزلة في المجتمع.

6-2-1-2- اصطلاحا:

للمكان الروائي أهمية كبيرة لا تقل كثيرا عن أهمية الزمن، وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، ويعني المكان في مفهومه الفني «مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع الشامل». [3]

وفي تعريف آخر يعرفه الباحث السيميائي "لوتمان" بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة». [4]

والمكان الروائي هو: «مكان تخييلي قائم بذاته صنعته اللغة لأغراض التخييل الروائي ولأداء وظائف تخييلية على المستوى البنائي، وذلك بخلق علاقات تجاور مع الأماكن الأخرى، والإسهام في تشكيل الفضاء الروائي، وفي خلق

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج7، مادة مكن.

[2] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة مكن.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 33.

[4] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 99.

المعنى، وعلى المستوى الدلالي بتوظيفه توظيفا دالا، لإضفاء الدلالة على الحكاية». [1] إذن فالمكان الروائي هنا ليس حقيقة مجردة وإنما هو مكان خيالي قائم بذاته في المتن الروائي.

ويمكن أن نفرق بين المكان الواقعي المجرد وبين المكان الروائي، في كون الأول حسي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج...)، أما المكان الروائي إضافة على أبعاده المكانية، يتميز بكونه فضاء لفظي لا يوجد إلا من خلال اللغة ويختلف عن الفضاءات والأماكن التي تدركها بالبصر أو السمع مثل: المسرح أو السينما...، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب، كما يتميز المكان الروائي بكونه فضاء ثقافي فهو يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها، وهو أيضا فضاء متخيل يتشكل داخل عالم حكائي في قصة تتضمن أحداث وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الجغرافية والمكانية يملك جانب حكائي تخييلي يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية. [2]

وتقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع، وقد تخالفه في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير، أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارع وتتناغم فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن العمارة. [3]

وكخلاصة لما مرّ يمكن القول أن المكان الروائي هو الوعاء الذي يحوي أحداث الرواية وشخصياتها، فهو الرقعة التي يتم فيها عرض اللحظة السردية أو المشهد السردي.

6-2-2- أنواعه:

صنف شاكر النابلسي في كتابه "جماليات المكان في الرواية العربية" أنواع للمكان تصنيفا يضفي جمال كبير لعمل المؤلف، حيث يعد من أهم المظاهر الجمالية في الرواية العربية، ومن أنواع هذه الأمكنة نذكر البعض منها:

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 130-131.

[2] ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 99-100.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 107-108.

– **المكان الإنبائي أو الافتتاحي**: هو المكان الذي يقوم بتقديم الأمكنة التي تليه مباشرة، فهو ينبئ عن طبيعتها.

– **المكان الحنيني**: وهو المكان الذي يذكرنا بالماضي أكثر مما يذكرنا بنفسه.

– **المكان المقارن**: وهو المكان الذي يقدم فيه الروائي مكانين في لوحة واحدة، لكي يقارن بين خصائص وجماليات كل منهما.

– **المكان الرمزي**: وهو المكان الذي يرمز به الروائي لمكان آخر.

– **المكان النفسي**: وهو المكان المصور من خلال خلجات النفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع، من خلال الحالة النفسية التي يكون فيها الروائي، وشخصيات روائية، وليس المكان المصور كما هو قائم فعليا، دون تدخل شعوري ونفسي من الروائي.

– **المكان الرحمي**: وهو المكان الذي يشبه رحم الأم، والذي ينبعث عن الدفء والحماية والطمأنينة في أيام الطفولة.

– **المكان السماوي**: وهو المكان الذي يأتي كذكر فقط في جملة قصيرة لا تتعدى كلمات ثلاث ويأتي ذكره لكي يصل بين مكانين.

– **المكان الشامل**: وهو المكان الذي يحتوي على الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) في اللحظة النصية الروائية الواحدة، من أكثر الأمكنة اكتمالا جماليا.

– **المكان البرقي**: وهو المكان الذي يأتي في الرواية كإشارة عابرة خاطفة دون أن يذكر اسمه، أو موقعه، أو رسمه، منذرا بما سيأتي بعده من أحداث ووقائع. [1]

– **المكان المنتج**: وهو المكان الذي يشبه النباتات التي تأخذ غذاءها من المواد الأولية في الطبيعة، ثم تنتجها في شكل ثمار وأزهار، فالمكان المنتج هو الذي يأخذ مواده الأولية من الطبيعة والإنسان وينتجها على شكل

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 15-18.

جماليات، وهي من أرقى أنواع الأمكنة.

– **المكان الأنسي**: وهو المكان الذي تختفي فيه الأعمدة والأقواس والمخارج والمداخل...، ويبقى فيه حضور الإنسان وفعله، وغالبا ما يتعلق هذا المكان في الذاكرة تعلقا كبيرا.

– **المكان المحطة**: وهو المكان الذي يستعمله الروائي كنقطة انطلاق فقط نحو مكان آخر غالبا ما يكون مكانا قابعا في قبو الذاكرة، كما يستعمله كمكان للقاء في الوقت نفسه دون أن يشير الروائي إلى أي بعد جمالي من جماليات هذا المكان.

– **المكان المتجمّر**: وهو المكان الشبيه بالجمرة، والذي يبقى متوهجا دائما بالذاكرة. [1]

نستنتج من خلال هذه التقسيمات أن أنواع المكان هي التي تجعل من الرواية أكثر جمالا، فكلما أحسن المؤلف استعمالها وتوظيفها كلما أصبحت الرواية أكثر أهمية، فهي غير متعلقة بالأبعاد الهندسية فقط، بل تتعدى إلى الحالة النفسية للمؤلف وشخصيات الرواية.

6-2-3- وظائف المكان:

إن أهمية المكان التخييلي لا تقتصر على الوظيفة البنائية في تشكيل النص الروائي، والدلالية في الدلالة على المادة الحكائية التي يحتويها، ولا على قدرته في تحديد نوع الرواية التي تتموضع فوق فضاء ورقها الأبيض بل تشمل قدرته على إنجاز الوظائف التي يسندها الروائي له وإسناد الوظائف إلى المكان هو تقنية بنائية متساوقة، ومن خلال التمعن في الوظائف التي ينهض المكان التخييلي بإنجازها يتبين أنه بالإمكان تصنيفها في وظيفتين رئيسيتين هما: وظائف خارجية، وظائف داخلية. [2]

- **الوظائف الخارجية:**

المكان بإنجازه لهذا النوع منن الوظائف، ينزاح عن التحكم في مجرى سريان الأحداث الروائية، والتأثير في

---

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص 18-21.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 210.

الشخصيات الروائية وعلاقاتها والكشف عن مشاعرها، ورؤاها، وعن التدخل في مسار الحكي، ومن أهم الوظائف الخارجية التي يؤديها المكان في الرواية ما يلي:

– **الوظيفة المعرفية:** «تتمثل هذه الوظيفة أساسا في تقديم معطيات البيئة في المستويات الاجتماعية والاقتصادية التي تحيل عليها الأماكن بسماتها المختلفة» [1]، فنوعية المكان تؤدي إلى معرفة القيمة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لشخصية أو مجتمع ما.

– **الوظيفة النقدية:** «تتمثل هذه الوظيفة في جعل المكان وسيلة لتحقيق وظيفة نقدية لا تقتضيها الحكاية، فيكون في هذه الحالة مجرد تعلة لتقديم جملة من الآراء السياسية والفكرية المتعلقة بالمجتمع انطلاقا من مواقف الرواية لا من محتوى الحكاية، والمكان بإنجازه لهذه الوظيفة يكون متساوقا وإيديولوجية الرواية، وليس لمحتوى الحكاية، ودلالة المكان المتخيل الأيديولوجية لا تشتغل عبر ما يقيمه من علاقات مع المكان الواقعي، بل من منفذ نظام الوسائل الجمالية التي يفضح مضمرات الأيديولوجيا السائدة»[2]، فبعض الأمكنة في الرواية تعكس التوجه النقدي والفكري والإيديولوجي للروائي، وهذه الأمكنة هي فرصته لطرح أفكاره وآرائه ونقد بعض الإديولوجيات السائدة.

ومن خلال إنجاز المكان لهذه الوظيفة النقدية يمكن القول أن الأعمال الأدبية الحادة تنطوي على وظيفة نقدية ذلك لأن هذه الأعمال تجسد الأوضاع التي تدينها من خلال عالم غني متنوع من الشخصيات الفردية والمواقف المتنوعة، وهو عالم ينظمه تلاحم البنية ورؤية العالم على السواء، كما أن هذه الأعمال تعبر عن كل ما يمكن أن يصاغ إنسانيا لصالح الاتجاه والسلوك التي تمثله، فهذه الوظيفة التي أنجزها المكان تعد من صميم العمل الإبداعي، فالنص الروائي بكونه بناء للأشكال، له طرقه الخاصة في الحديث عن العالم والإنسان، ويقوم بإصدار بعض الأحكام على العالم من خلال موضوعها، وإن هذه المواقف النقدية التي يفصح عنها الروائي بواسطة المكان

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 111.
[2] المرجع نفسه، ص 215.

لا تعكس موقف فردي كونها تتعلق بالمجتمع والمكان، وهي نتاج رفض الروائي لمظاهر الخلل في الواقع المعاش... [1]

- **الوظائف الداخلية:**

إن الوظائف الداخلية للمكان لها دور أساسي للتحكم بمجرى سير الأحداث في الرواية، وتتمثل هذه الوظائف فيما يلي:

– **التحفيز الحكائي**: هو انبعاث الأحداث الروائية واختراق الشخصية للمكان، فتتداعى الأحداث الماضية التي وقعت في المكان نفسه، والمكان ينهض بإنجاز هذه الوظيفة في مسار الحكي، حين يشغل السارد في اختراق الشخصية الروائية للمكان، فيعمل على قطع الحكي ليسترجع أو يجعل الشخصية تسترجع حدث من ماضي الشخصية تم وقوعه في هذا المكان نفسه. [2]

– **المساهمة في إبراز مشاعر الشخصيات الروائية**: ينهض المكان بإنجاز هذه الوظيفة حين ينتج قوة فاعلة في الشخصية الروائية، حيث يدفعها إلى التعبير عما يجول في دواخلها من مشاعر، تنتج عن اختراقها له، أو عن حنينها الجارف لوطنها المحتل وبذلك «تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات تكون معادلا موضوعيا لما يدور داخل الشخصية من أحاسيس ومشاعر» [3]، فالمكان مؤهل للكشف عن لاوعي الشخصية ومجاريها النفسية، ومواقفها الاجتماعية «لأنه ببساطة لا معنى ولا دلالة لمكان بعيدا عن الإنسان، والذات الإنسانية لا تكتمل داخل حدود ذاتها الضيقة بل تترامى إلى خارج هذه الحدود لتضفي على ما حولها، مما هو موجود فيكتسي المكان صور معنوية عدة حسب مواقف ومشاعر البشر نحوه». [4]

– **المساعدة على نشوء علاقة بين الشخصيات الروائية**: ينهض المكان بإنجاز هذه الوظيفة في النص الروائي حين تنشأ علاقة صداقة تستمر حتى نهاية الحكي بين شخصين روائيين في رقعة مكانية محددة تتميز بخاصية

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، ص 217.

[2] المرجع نفسه، ص 218.

[3] المرجع نفسه، ص 220.

[4] المرجع نفسه، ص 223.

معينة، ومن خلال هذه الوظيفة يمكن القول: «إن المكان تجلى أكثر فاعلية، لأن تأثيره في تجاوز ذات الشخصية الروائية، بمساعدتها على إقامة علاقة نبيلة مع شخصية أخرى، مما جعل العلاقة بين هذه الشخصيات الروائية، تتصف بالسمو الإنساني وتأخذ طابع الاستمرارية، وهذا ما أضفى عليها قيمة أخلاقية». [1]

– **التعبير عن الترابط الاجتماعي**: يبرز الترابط الاجتماعي «من خلال التضامن بين أعضاء الجماعة والتعاون على إنجاز نشاطات متطابقة مع معايير الجماعة، ومن خلال انخفاض الفوارق بين الأفراد الذي يمكن أن يؤدي إلى اعتماد تصرفات شديدة للانتقام، فالمكان الروائي ينجز هذه الوظيفة في مسار الحكي لما ينهض المجتمع الروائي الكائن فيه باتخاذ موقف جماعي موحد» [2]، ومن خلال إنجاز المكان لهذه الوظيفة يصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تنهض على أساسها منظومة العلاقة القائمة بينه وبين الشخصيات الروائية...، والمكان الروائي بقدر ما فيه من جماعة متفاعلة مع محيطها، فإنه يمثل الحياة خير تمثيل، ويعبر عنها ويجعلها صاخبة بشكل أعمق، و أكثر ثراءا وجمالا.

من خلال ما سبق ذكره يمكن القول أن للمكان الروائي وظائف عديدة تؤثر في تكوين البناء الروائي، من بينها وظائف خارجية تساهم في إثراء المتلقي بمختلف المعارف الاجتماعية، والثقافية والاقتصادية...وغيرها، ووظائف داخلية تساهم في تشكيل منظومة الأحداث الروائية وإعطاء العمل السردي اتساقا وانسجاما يزيد في جماليته.

6–2–4– علاقة المكان بالعناصر السردية الأخرى:

6–2–1– علاقة المكان بالزمن:

إنّ المكان والزمن شريكان لا ينفصلان، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان لسبب بسيط هو الحركة التي تصنع مظاهر الوجود...لهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمان وجود وهمي أو هو لا وجود، ومسألة الفصل بين الزمان

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 225.
[2] المرجع نفسه، ص 226.

والمكان هي طبيعة فلسفية تتعلق برؤية ما لعلاقة الإنسان بالكون والمجتمع الذي يعيش فيه، فوجود الإنسان في المكان كله مؤسس على الزمن ومبني في الزمن، ولذلك يرتبط الزمان والمكان في النص الروائي يعرى وثيقة لا تنفصم، والشخصيات الروائية حين تنهض لإنجاز الأفعال الحكاية المسندة إليها تتأثر في زمان ومكان محددين.[1]

ونظرا لارتباط المكان بتقنية الوصف الزمنية، يمكن أن يجيء المكان عنصرا تابعا للزمن الروائي، على أن ذلك لا يقلل من أهميته في شيء خاصة إذا ما توطّدت العلاقة بينه وبين عنصر الزمن ، «فتناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان كما يستحيل تناول الزمان، في دراسة تنصب على عمل سردي، دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره وهو ما يطلق عليه بالزمكان الروائي» [2]، الذي يعني العلاقة الجوهرية المتبادلة بين الزمان والمكان الموجودة في العمل الأدبي، إذن، يمكن القول أن العلاقة بين المكان الروائي والزمان هي علاقة تكاملية، فكل عنصر يكمل الآخر، فالزمان لا يكتمل معناه ولا يتحقق فعله إلا من خلال مكان يجري فيه، ولهذا يعد المكان العنصر المهم للزمان فهو المجال المادي لوقوع الأحداث والصراعات، التي لا يمكن إثبات مصداقيتها إلا بربطها بالزمن.

6-2-2- علاقة المكان بالشخصية:

إنّ تلك العلاقة الموجودة بين المكان والشخصية هي علاقة ضرورية في العمل السردي، فالمكان هو الفضاء الذي تتطور فيه الشخصية وترسم أحداثها فيه، كما أن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها قضية المكان التي يرتبط بها، ويقول "عبد الملك مرتاض" عن هذه العلاقة «إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها وآمالها، وآلامها...تحب عليه، وتكره إن كرهت، من خلاله لا تستطيع الشخصيات في تعاملها مع الأحداث فعلا أو تفاعلا، أن تفلت من قيمة هذا الحيز؛ كما أن هذا الحيز يمثل في مألوف العادة

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 233.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 32-33.

طائعا لها يمتد إذا مددته، ويتسع إذا وسعته، ويتجه أنى وجهته». [1]

كما تحدث "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" عن علاقة المكان بالإنسان قائلا: «أن المكان الذي لا ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا نجدب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية» [2]، فالمكان تحصيل حاصل لتجربة إنسانية تعيش في خيال كل فرد.

وهكذا تتضح العلاقة الوطيدة بين المكان والشخصيات الروائية، فالروائي لا يستطيع خلق شخصية ما دون مكان تنتمي إليه أو تتحرك فيه.

6-3- سيميائية الشخصية السردية:

6-3-1- مفهومها: تعتبر الشخصية عنصرا مهما من عناصر العمل الروائي، وقد تعددت مفاهيمها اللغوية، الأدبية والنقدية، وهذا بسبب اختلاف المناهج المعتمدة لدراستها.

6-3-1-1- لغـــة: تعددت التعريفات اللغوية لكلمة شخصية، وهذا بتعدد المعاجم العربية، فقد جاء في لسان العرب في مادة (شخص): «الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر والجمع أشخاص وشخوصا وشخاص والشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد تقول ثلاثة أشخص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه...، وشَخُصَ الرجل بالضم فهو شخيص أي جسيم وشخَص بالفتح شخوص ارتفع». [3]

أما في القاموس المحيط فقد وردت لفظة شخص بمعنى «الشخص سواء الإنسان وغيره، تراه من بعد جمع أشخص وشخوص وأشخاص وشخص كمنع، شخوصًا: ارتفع، وبصره فتح عينيه...وبصره رفعه...والجرح انتبر

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 135.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 31.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج4، مادة شخص.

وورم والسهم ارتفع عن الهدف، والنجم طلع...وشخص به أتاه أمر أقلقه وأزعجه والشخيص الجسيم والمتشاخص: المختلف والمتفاوت». [1]

وجاء في قاموس محيط المحيط «شخُصَ جمع أشخاص، شخوص رأى شخص غريب، إنسانا وصل بعض الأشخاص ولم يتعرف على أسمائهم بعد جاء بشخصه: بنفسه، شخص الشيء بشخص شخوصًا ارتفع...والرجل سار في ارتفاع والجرح انترم وورم...وقال في التعريفات إن الذات أعم من الشخص لأن الذات تطلق على جسم وغيره والشخص لا يطلق إلا على جسم». [2]

يمكن القول أن لفظة الشخص تطلق على الذات سواء كانت ذكر أو أنثى أو جماعة من الناس، وأي شيء تستطيع أن ترى جسمه فهو شخص.

6-3-1-2- اصطلاحا:

يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات ومن ثم كان الشخص هو محور التجربة الروائية، ومع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا شخصيا، أي ببساطة "كائنا إنسانيا".

وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا، بخلاف ذلك لا يتعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا أي شخصا،

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة شخص.

[2] بطرس البستاني: قاموس محيط المحيط، ج5، مادة شخص.

وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعمله [1]، لهذا عرف "رولان بارت" الشخصية الحكائية «أنها نتاج عمل تأليفي» [2]، فهو بذلك يرى أن لا وجود لها في الواقع بل هي خيالية من تأليف الكاتب.

وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل، ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا أو خديعة أدبية يستعملها الروائي عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذلك [3]، ويتفق تعريف "رولان بارت" مع تعريف "تودوروف" الذي «يجرد الشخصية من محتواها الدلالي ويتوقف عن وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية». [4]

أما "فيليب هامون" فيذهب إلى حد الإعلان عن أن مفهوم الشخصية ليس مفهوم أدبي محض، وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية. [5]

وهذا ما تطرق إليه "أحمد مرشد" من خلال تعريفه للشخصية الروائية قائلا: «إنها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسْلِبة اللغة وفق نسق مميز ومقاربة الإنسان الواقعي» [6]، ويعني هذا التعريف أن الشخصية في العمل الأدبي ليست كما نراها في الواقع الحقيقي، بل هي مجرد صورة رسمت في ذهن الكاتب وبلورت في بنية النص.

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 39.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 50.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.

[4] المرجع نفسه، ص 213.

[5] المرجع نفسه، ص 213.

[6] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 35.

هذه كانت بعض التعاريف التي تخص الشخصية الروائية، بحيث لا يمكن أن نتصور عملا روائيا بدون شخصيات، فهي بمثابة العمود الفقري والمحرك الأساسي للأحداث الروائية، وعلى العموم هذه الشخصية خيالية من إبداع الروائي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبرنا به الراوي أو من منا تخبرنا به الشخصيات ذاتها.

6-3-2- تصنيفات الشخصية:

تعددت تصنيفات الشخصيات في العمل الروائي بتعدد النقاد، ومن بين التصنيفات التي انتشرت في الساحة النقدية تصنيف "فيليب هامون" لها، حيث اعتمد على ثلاث فئات وهي:

- **فئة الشخصيات المرجعية:** «وهي شخصيات تاريخية (نابليون الثالث)، وشخصيات أسطورية (فينوس، زيوس)، وشخصيات مجازية (الحب والكراهية)، وشخصيات اجتماعية، تحيل هذه الشخصيات على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، إن قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة يجب أن نتعلمها ونتعرف عليها، وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين، فإنها ستشتغل أساسا بصفتها إرساءا مرجعيا يحيل على النص الكبير للإديولوجيا والكليشيهات أو الثقافة، إنها ضمانة لما يسميه بارت "الأثر الواقعي"، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل».[1]

- **فئة الشخصيات الإشهارية:** «إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص أو شخصيات ناطقة باسمه...ويكون من الصعب الإمساك بهذه الشخصيات، ولأن الإبلاغ يمكن تعليقه (النصوص المكتوبة) تتسرب أثار تشويشية مختلفة أو عمليات تمويهية لتخل بإمكانيات فك مباشر لرموز "معنى" يعود إلى شخصية معينة، من الضروري أن نكون على علم بالمقترضات وبالسياق، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء "هو" و"أنا" أو وراء شخصية أقل تمييزا، أو وراء شخصية مميزة بشكل كبير»[2]، تقوم هذه الشخصيات بعملية الوصل بين المؤلف والقارئ، وعن طريقها يستطيع الكاتب تمرير رسالته وإيضاح أفكاره

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص35.
[2] المرجع نفسه، ص 36.

للقارئ.

– **فئة الشخصية الاستذكارية:** وتسمى بالشخصيات المتكررة «وما يحدد هوية هذه الفئة من الشخصيات هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، كلمة، فقرة) وتكون وظيفتها من طبيعة تنظيمها وترابطية بالأساس، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ بعبارة أخرى إنها شخصيات للتبشير، فهي تقوم بنشر أو تأويل الأمارات...الخ». [1]

كما نجد تصنيف "تودوروف" الذي صنف الشخصية وفق خاصية الثبات أو التغيير التي تتميز بها الشخصية فاستنتج نوعين من الشخصية وهي:

- **الشخصيات السكونية:** «وهي التي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد». [2]
- **الشخصيات الدينامية:** «تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة». [3]

وأيضا صنفها وفق أهمية الدور التي تقوم به في السرد والذي يجعلها بذلك «إما شخصية رئيسية أو محورية، وإما شخصية ثانوية أي مكتفية بوظيفة مرحلية». [4]

6-3-3- طرق تقديم الشخصية:

«لجأ جميع الكتاب إلى تقنيات مختلفة في تقديم الشخصيات إلى القارئ، فهناك من جهة الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل وصف مظهري، ومن جهة أخرى هناك منهم من يقدم شخصياته بشكل مباشر، وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات

---

[1] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 36-37.
[2] المرجع نفسه، ص 215.
[3] المرجع نفسه، ص 215.
[4] المرجع نفسه، ص 215.

تخيلية أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه» [1]، وفي دراسة صيغ تقديم الشخصية اعتمدنا على تقسيم "بورنوف" و"أوئيليه" في كتابهما المشترك "عالم الرواية" «فقد وجدا أن الشخصية يمكن أن تقدم بأربع صيغ وهي: بواسطة نفسها، بواسطة شخصية أخرى، بواسطة راوي يكون موضعه خارج القصة، وبواسطة الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى والراوي». [2]

وقد اختزلها مرشد أحمد إلى مصطلحات دقيقة وهي: التقديم الذاتي، التقديم الغيري، التقديم الخارجي والتقديم الجمعي.

– **التقديم الذاتي**: إن الشخصية الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم تقدم ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يسند إليها وظيفة نقل المعلومات المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعبر عن ذاتها وتحدد أفكارها وطموحاتها، وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي، دون تدخل أي صوت آخر، والتجليات التي يتمظهر فيها التنظيمي الذاتي داخل منظومة الحكي يمكن تحديدها بالملفوظات الحكائية التالية:

○ **الاعترافات**: إن هذا الملفوظ الحكائي يجعل الشخصية الروائية تغدو داخل الحكي مصدرا للمعلومات والأفكار والمواقف التي تخصها، وبذلك تسهم في كشف جانب مهم من كينونتها وفي توضيح الفكرة المراد حكيها...

○ **الرسائل**: الرسالة صيغة تخاطبية تربط بين طرفين: المرسل والمرسل إليه والشخصية الروائية باعتمادها على هذا الملفوظ من صيغ التقديم فتقدم ذاتها إلى شخصية أخرى (المرسل إليه) في نظام إرسالي مباشر دون أي عارض من داخل الحكي، أو خارجه، وذلك بقصد نقل معلومات محددة لها وإثارة مشاعرها والتأثير فيها. [3]

○ **التقديم الغيري**: إن الشخصية الروائية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم يختفي صوتها ويجري تقديمها داخل منظومة الحكي بواسطة طرف آخر، يجب أن يكون ملما بالمعلومات اللازمة عنها، كي يتمكن من الربط بينها

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 223.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص 45-49.

وبين أفعال الشخصيات في مختلف الأوضاع الحكائية التي تتموضع فيها ومن تفسير أنماط علاقاتها بباقي مكونات النص الروائي، ومن تم تقديمها ككل المتلقي كي تحظى لديه بالقبول، والتقديم الغيري يتم بواسطة صوتين هما: صوت السارد المتماثل حكائيا، وصوت الشخصية المصاحبة للشخصية المقدمة.

- السارد المتماثل حكائيا: هو سارد ممثل، يشارك في بناء الأحداث، وينظم سيرورة الحكي، وبحكم موقعه الاستراتيجي المهيمن على منظومة الحكي، ومعرفته الدقيقة لطبيعة الأحداث ومنطقها وقربه من الشخصيات، وتلمسه لأفكارها ودواخلها، كل ذلك يؤهله، لأن ينوب عن الشخصية في تقديم أوصافها وأفكارها وأفعالها. [1]

- الشخصية المصاحبة للشخصية المقدمة: إن التقديم الغيري للشخصية الروائية لا يقتصر على السارد المتماثل حكائيا فحسب، بل يمكن إسناده إلى شخصية أخرى بحكم الوظيفة المسندة إليها تأليفيا، ضمن منظومة الأفعال الحكائية لأن شخصيات الرواية يؤثر بعضها في البعض الآخر، لذلك يجب أن تتميز الشخصية المسند إليها تقديم شخصية أخرى، بالقدرة على إنجاز التقديم، مما يفرض عليها أن تكون على علم كاف بالشخصية التي ستقدمها... [2]

- **التقديم الخارجي**: إن الشخصية وفق هذا المظهر من صيغ التقديم تتم عملية إقحامها إلى منظومة الحكي بواسطة سارد خارجي، متموضع خارج منظومة الشخصيات الروائية، لأن النص الروائي يتسم بحضور سارد يكون وسيط بين المؤلف والحكاية، لذلك ينبغي النظر إلى السارد بوصفه مقتضى نموذجا للنص الروائي، والمؤلف هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد، والسارد بدوره هو الذي ينقل العالم المسرود إلى القارئ، حيث يضطلع السارد بصورة إجبارية بفعل الحكي، ولكي يتمكن من إنجاز هذه الوظيفة المسندة إليه، يجب أن يكون عارفا المعلومات والحقائق المرتبطة بالشخصيات، ومدركا طبيعة الأفعال التي ستنجزها داخل منظومة الأفعال

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 51.
[2] المرجع نفسه، ص 59.

الحكائية. [1]

○ **التقديم الجمعي**: إن الشخصية الروائية وفق هذه الصيغة من صيغ التقديم يشترك في عملية إقحامها إلى عالم الحكي أكثر من الصوت فتقديمها حسب فهم (بورنوف) ينبعث في آن واحد من داخل الحكي ومن خارجه. [2]

6-3-4- وظيفة الشخصية:

الشخصيات متعددة ومتغيرة بحسب طبيعة الدور المكلفة به، لذا يمكن للشخصية الروائية أن تؤدي أدوار متعددة، وهي تجسد فكرة الروائي في تحقيق أهدافه، هذه الأدوار موجودة في النص، الدور الذي تمثله الشخصية في المجتمع، وأيضا ما تقوم به هذه الشخصيات من تحركات تقودها إلى إنجاز عمل معين، وتحديد الوظائف في العمل السردي له أهميته الخاصة، وذلك لأن الوظائف أو ما تهتم به توضيح العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها وبأحداث الرواية وهذا ما يثبت أن الوظائف تمثل وحدة قياسية تشبه المتر، يمكن تطبيقها على جميع الحكايات لتحديد العلاقات فيما بينها...فوظيفة الشخصية تتمثل في ربط الأحداث داخل العمل الفني، ومن الناذر أن تخلو الرواية من شخصيات عديمة الفائدة بالنسبة للحدث لأنها تتيح للروائي رسم لوحة فنية جميلة. [3]

وأشار كل من "بورنوف" و"أوئيلية" في كتابهما "عالم الرواية" إلى وظائف الشخصية الروائية وقسما هذه الوظائف إلى أربعة:

– **عنصر تكميلي**: هي الشخصية التي يسند إليها إنجاز دور بسيط ليس ذا أهمية كبيرة بالنسبة للحدث المركزي الذي تنهض على أساسه الحكاية، بحيث لا تتشكل الثغرة في مسار الحكي، إذا تم الاستغناء عن دورها ولذلك يكون تواترها في سياق الحكي محدودا وتموضع حضورها هامشيا في منظومة الشخصية الروائية والشخصية القائمة بهذه الوظيفة هي التي يمكن أن تضيف نوعا من الطابع المحلي العام.

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، ص 63-64.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

[3] نصيرة جبالي وحدة فارس: بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني رواية "الذين يحترقون" أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص خطاب نقدي معاصر، إشراف بوجمعة بوحفص، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2017/2016، ص 53.

– **التكلم بالنيابة:** وتقوم على شخصية روائية يسند إليها دور التكلم نيابة على مؤلف النص الروائي بحمل فكرة أو الأفكار التي تكون جوهر الحكاية وتجسيدها بصورة جلية ذات أبعاد محددة، لأن الروائي المبدع غالبا لا يطرح أفكاره وقضايا الإنسان الكبرى معزولة عن محيطها الإنساني، بل يجسدها بواسطة شخصية عاشت في مجتمع ما، ورأته كما هو، معتقدا أنها قادرة على حملها وبلورتها، فتتجلى ناطقة بلسانه، ولهذا تمكن المتلقي من التوصل إلى منظومة الأفكار المطروحة في النص الروائي.

– **المنفعل بالحدث:** «هو الشخصية المسند إليها دور التأثر بشكل فعّال بمجرى الحدث المحكي، حيث تكون في وضعية قارة، ثم يطرأ عليها حدث يسمى بحدث التغيير يحولها إلى وضعية أخرى، ويحدد مسار سلوكها، لأنه يخضعها لسطوة هيمنته على مدار الحكي». [1]

– **فاعل الحدث:** «هو الشخصية المسند إليها دور إنجاز الحدث الروائي الذي تنهض عليه الحكاية» [2]، فالشخصية هي المحرك الأساسي للحدث، فما من حدث أو فعل إلا ووراءه شخصية تحركه، وهي مصدر الصعود والنزول في الحبكة السردية، بالإضافة إلى هذه الوظائف توجد وظيفة جمالية للشخصية، فالروائي عندما يريد أن يجعل النص مقنعا يدخل عناصر تزيينية إلى عمله المتخيل، فيأتي بشخصيات تقوم بمهمة تجميل النص وإعطائه طبعة فنية جميلة.

وخلاصة لما سبق ذكره من عناصر المكان والزمن والشخصية، فإنه يمكن القول أن بالتحامهم يبنى العمل السردي عمل صحيح، فلا يكاد يخلو عمل من الأعمال السردية من أحد هذه العناصر، فهي المكونات الرئيسية للعمل الروائي.

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 86-100

[2] المرجع نفسه، ص 109

الفصل الثاني

سيميائية السرد في رواية "لعبة السعادة"

1- سيميائية العتبات النصية في الرواية

1-1- عتبة العنوان

1-2- عتبة الغلاف

1-3- عتبة اسم المؤلف والمؤشر الجنسي

1-4- عتبة التصدير

1-5- عتبة الحواشي

2- سيميائية الزمن في الرواية

2-1- المفارقات السردية (الاسترجاع، الاستباق)

2-2- الديمومة

2-2-1- تسريع السرد (الخلاصة والحذف)

2-2-2- تعطيل السرد (المشهد والوقفة)

2-3- التواتر

3- سيميائية المكان في الرواية

3-1- الأماكن المغلقة

3-2- الأماكن المفتوحة

4- سيميائية الشخصية في الرواية

4-1- أنواع الشخصيات (رئيسية، ثانوية)

4-2- الرؤية السردية (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج)

تمهيد:

يعتمد السرد على العديد من الخصائص التي تميزه عن بقية الأنماط الكتابية الأخرى، وهو يشتمل على مجموعة من التقنيات التي يريد من خلالها الراوي أن يوصل أحداث عمله القصصي للمتلقي بأفضل طريقة ممكنة، والتقنية في الأدب هي استعمال خاص من طرف الروائي في بناء نصه، وهي قريبة إلى مفهوم الأسلوب، فعندما نتكلم عن مفهوم التقنية في الأدب فإننا نتكلم عن المنهجية، وهي اتباع طريقة محددة ومعينة انطلاقا من قوانين وقواعد للوصول إلى مبتغى ما.

ومع التطور الذي شمل مختلف المجالات في حياتنا، انتقل هذا التطور إلى مجال الأدب، فدخل على السرد القصصي الكثير من الآليات والتقنيات الحديثة التي تتوافق مع التطورات السريعة التي تعيشها البشرية، حيث أصبح هذا السرد خاصة المتعلق بالرواية، يرفض التمسك بعناصر الرواية التقليدية ، ليشكل أساليب جديدة في طريقة العرض، تعمل على خلخلة البناء العام للحكاية والتحرر من جمود السرد التقليدي، فتثير لدى المتلقي نوع من التساؤلات المتعلقة بالمتن، وبالتغييرات التي تطرأ على التسلسل المنطقي لأحداث هذا المتن.

وفي هذا الفصل سنحاول أن نطبق على التقنيات السردية الموجودة في رواية " لعبة السعادة، لبشير مفتي "، من خلال دراسة يغلب عليها المنهج السيميائي، باعتباره قادرا على استخراج مختلف الدلالات المتعلقة بالمتن، وسنركز على العناصر السردية الثلاث: الزمن، المكان، الشخصية، دون إغفال الحديث عن العتبات النصية وعلاقتها بالمتن السردي.

1- سيميائية العتبات النّصية في الرّواية:

أصبحت عتبات النص ذات أهمية بالغة في الدراسات السردية الحديثة، فهي تساعد القارئ على فهم النص وتفسيره وتأويله، من خلال العلاقة الدلالية التي تربطها بالمتن السردي، ويمكن تعريفها بأنها: «مجموع النّصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواش وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس، ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن».[1]

إذن فالعتبات النّصية هي كل ما يحيط بالنّص من عناوين وهوامش وألوان وتصدير وغيرها، وهي أول من يقابله القارئ في نصّه ومن هنا اخترناها كأول عنصر تطبيقي في بحثنا، وقد جاءت العتبات النّصية في رواية "لعبة السعادة" لبشير مفتي غنية بالإيحاءات والدّلالات التي ترتبط بالنّص السّردي، وسنحاول توضيحها وكشف خباياها فيما يلي:

1-1- عتبة العنوان:

صار للعنوان مكانة مرموقة في الساحة الأدبية والنقدية الحديثة، فهو بداية للدخول إلى عالم العمل الأدبي سواء كان شعرًا أو نثرًا، ولا يمكن الاستغناء عنه في أيّ عمل أدبي لأنّ «العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف، وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدلّ به عليه».[2]

ويعرّفه "لوي هويك"leo hoek الرائد الأول لعلم العنوان بأنه: «مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه، وتعيّنه، وتشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف».[3]

---

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، د ط، 2000، ص 16.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 15.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008، ص 67.

أي أنّ العنوان يتألّف من كلمة أو بضع كلمات تكون لها علاقة دلالية بمحتوى النص، به تنكشف مقاصده. أما "سعيد علّوش" فعرّفه بأنه: «مقطع لغوي، أقل من الجملة نصّا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ-في السياق، ب- خارج سياق» [1]، وهو تعريف مشابه لتعريف "لوي هويك"، ومن مميزات العنوان الاختصار، وقوة الدلالة، كما قد يلجأ الكاتب إلى عنوان فرعي للتوضيح والشرح، وتجدر الإشارة أن اختيار العنوان لا يتم ببساطة وسهولة، فهو مسألة تحتاج إلى نظر وتدقيق، بسبب تركيبه وطبيعة المادة التي يتألّف منها، وفي أغلب الأحيان يدلّ العنوان على شخصيات، أو أماكن أو على برنامج سردي، فهو يختصر مغامرة الرواية وهو لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة الرواية [2]، وعنوان رواية "لعبة السعادة" لم يخرج عن هذا النّسق، فقد حمل ايحاءات ودلالات مرتبطة بالمتن الحكائي، واختيار "بشير مفتي" له لم يكن عشوائي، العنوان يتألف من جزئين، العنوان الرئيسي (لعبة السعادة) تموقع في أعلى الغلاف، مكتوب بخط غليظ، وعنوان فرعي (الحياة القصيرة لمراد زاهر) جاء أسفل العنوان الرئيسي كتب بخط رقيق وإذا قمنا بدراسة نحوية للعنوان الرئيسي لوجدناه يتألف من وحدتين لغويتين "لعبة" مبتدأ مرفوع وهو مضاف "والسعادة" مضاف إليه، فالعنوان جاء مضاف نكرة عرّفه المضاف إليه (السعادة)، لتصبح السعادة هي السمة الحاضرة تدل على شبكة من السمات الغائبة، كما أنه جاء جملة إسمية وما يميّز الجمل الإسمية قوّتها ومتانتها وتعدّ أقوى من الجمل الفعلية، وهذا ما يفسر سبب اختيار أغلب الكتاب الجمل الإسمية، كعناوين لمؤلفاتهم، فهي ذات دلالة رمزية قوية توحي بالثبات والاستقرار، وإذا ابتعدنا عن الجانب النحوي إلى الجانب الدلالي لوجدنا العنوان يغوص في عدة قراءات وإيحاءات، فهذا العنوان بعيد المرامي، عميق الأواخي يرسل من حوله الظلال فيحيلها إلى أحجام ثقال، فلعبة السعادة قد يقصد بها الكاتب لعبة الحكم أو صراع العرش أو حرب الوصول إلى السلطة التي احتوتها أحداث الرواية، ويمثل هذه السلطة "الحاج بن يونس" خال بطل الرواية الذي كان ذو منصب رفيع في الدولة وهو قادر على فعل أي شيء من أجل الحفاظ على منصبه

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 155.

[2] ينظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 125.

ومكانته حتى وإن كلفه ذلك ارتكاب الجرائم، إذن فالكاتب يربط السعادة بالحكم، بالسلطة، بالسيطرة، فإذا امتلكت النفود امتلكت كل شيء، وأي شيء، وبالتالي الوصول إلى سعادة قد تكون مزيفة فهي مبنية على شقاء الآخرين وعلى بكائهم ودمائهم، هذا العنوان قد يحمل قراءة وتأويل آخر من خلال جعله مرتبط ببطل الرواية "مراد زاهر" فكلمة "لعبة" تنطبق تماما عليه، فهو كان لعبة في يد خاله خاضع له يتحكم به مثلما يشاء كأنه دمية في يده.

كتب عنوان الرواية الرئيسي باللون الأحمر وهذا اللون يحمل دلالة الدم الذي يوحي بالموت إذ يقال: «هو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار» [1]، واستعمال هذا اللون في العنوان لم يكن عبثي، فهو يدل على حوادث الموت التي حدثت في الرواية كعملية قتل "مراد زاهر" على يد صديقته "ناريمان" في آخر الرواية، كما أن للون الأحمر دلالة أخرى تتمثل في الحب والشهوة والقلب «الأحمر هو لون الشهوة، لون القلب» [2]، وهذا ما رأيناه في قصة الحب التي حدثت بين "مراد زاهر" و"ناريمان" وتلك العلاقات الشهوانية التي كانت تسايرهم، هذا بالنسبة للعنوان الرئيسي، أما العنوان الفرعي (أو الحياة القصيرة لمراد زاهر) جاء موضحا للعنوان الرئيسي مبينا لنا اسم أحد شخصيات الرواية "مراد زاهر" وملمحا على أن حياته كانت قصيرة، وهذا ما رأيناه في الرواية فقد توفي مراد وهو شاب في مقتبل العمر على يد صديقته "ناريمان"، إذن يمكن القول أن عنوان رواية "لعبة السعادة" عبارة عن أيقونة تحمل العديد من الدلالات والإيحاءات التي تؤدي بالقارئ إلى التطلع لما هو موجود في النص.

---

[1] كلود عبيد: الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

1-2- عتبة الغلاف:

كثر الاهتمام في الساحة الأدبية الحديثة بغلاف الكتاب، إذ يمكن للتصميم المتميز للكتاب أن يشكل عنصر جذب للقارئ، في الوقت ذاته الغلاف السيء التصميم يسيء للمحتوى الجيد، فمضمون الكتاب القيم لابد أن يقابله تصميم للغلاف متميز، ومن الناحية التاريخية يرى "جيرار جينيت" أن «الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19م، إذ أنه في العصر الكلاسيكي كانت الكتب تغلف بالجلد ومواد أخرى، حيث كان اسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، وكانت صفحة العنوان هي الحاملة للمناص، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والطباعة الإلكترونية والرقمية أبعادا وآفاقا أخرى» [1]، أي أن الغلاف المطبوع لم يظهر إلا في العصر الحديث تزامنا مع ظهور الطباعة والنشر، ولكن الاهتمام به، والتركيز عليه لم يزدهر إلا في عصرنا الحالي فهو العتبة النصية الأولى التي تقابل المتلقي، ونجد فيه عناصر من بينها اسم المؤلف والعنوان، واسم الجنس الأدبي، ودار النشر، واسم المترجم...، ومن هنا سوف نقوم بدراسة مبسطة عن الغلاف وعلاقاته بالمتن الحكائي.

جاء غلاف الرواية بطول 21 سم وعرض 14 سم، احتوى الغلاف الأمامي على اسم المؤلف في الأعلى بلون أبيض، وتحته عنوان الرواية بلون أحمر، وتحته يأتي اسم الجنس الأدبي "رواية"، وفي الأسفل نلمح على اليمين دار النشر ضفاف وعلى اليسار دار الاختلاف للنشر، وهما المسؤولتان عن طباعة ونشر الرواية، أما الغلاف الخلفي فتكرر فيه ذكر اسم الرواية ودار النشر، كما واحتوى على تعريف بسيط بالمؤلف مع صورته، ولكن المساحة الكبرى في الغلاف الخلفي فكانت لمقطع قصير من أحداث الرواية، على العموم من أكثر الأشياء التي تلفت انتباه القارئ في الغلاف هي الصورة الموجودة فيه والألوان التي تزينه، ومن هنا سنقوم بقراءة سميائية لهاذين العنصرين.

استحوذت الصورة الموجودة في الغلاف على أغلب مساحته، وهي عبارة عن صورة مرسومة تمثلت في رجل وحيد يلبس قبعة وبجانبه كأس خمر، شبه فارغة وهذا يوحي بأنه في حانة، جالسا يتأمل شارد الذهن يفكر في صمت، وإذا أردنا إعطاء قراءات لهذه الصورة لوجدنا لها علاقة مباشرة ببعض أحداث الرواية، فحالة التفكير

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 46.

والصمت التي تعتري الرجل هي حالة "مراد زاهر" بطل الرواية والذي من أهم صفاته الصمت والتأمل، وهذا ما جاء على لسانه فيقول: «الصمت أتْقِنُه جيدا...لكنه صمت خارجي، صمت يتكلم دون أن يسمعه الآخرون، صمت له عينان تراقبان العالم وتفكران في كل صغيرة وكبيرة» [1]، كما أن اختيار الكاتب للحانة في صفحة الغلاف لم يكن اعتباطيا، فهي المكان الذي كان يلجأ إليه "مراد زاهر"، وهي ملجؤه بعد كل مشكل يقع فيه أو اضطراب نفسي يحدث له، هذا بالنسبة لدلالة الصورة أما بالنسبة للألوان في الغلاف فجاءت متنوعة ومنسجمة، وهي لم ترد اعتباطيا بل لها دور في التعبير عن الأحداث الموجودة في الرواية ولو بطريقة غير مباشرة، والشيء الملاحظ في الغلاف أنه غلبت عليه ألوان: الأزرق والبني والأسود والأخضر والعنوان بالأحمر ومن هنا سنحاول إبراز علاقة هذه الألوان بالمتن الروائي.

هيمن اللون الأزرق على صفحة الغلاف وهذا له دلائل عدة، فاللون الأزرق هو «...لون الأوهام وأحلام اليقظة» [2]، ومن هنا يمكن إسقاط هذا اللون على الأحلام الوردية التي كانت تعتري "مراد زاهر" بمستقبل زاهر للبلد، مستقبل يقوده شباب مثقف وواعي، لكن هذه الأحلام تحولت إلى أوهام بعد رحيله إلى المدينة، حيث شاهد فساد المسؤولين وجشعهم وصراعهم على السلطة، أما اللون الثاني من حيث الحضور فهو اللون البني وله دلالات عدة فهو لون التراب والأرض، ويمكن إسقاطه على "سلام زاهر" والد "مراد" الذي رفض التخلي عن أرضه رغم إغراء المدينة وفضل البقاء فيها يفلحها ويدافع عنها، من جهة أخرى جاء اللون الأسود ليأخذ مساحة أسفل الغلاف ومعروف عن اللون الأسود أنه لون الظلام الداكن يعبر عن « السلمية المطلقة، حالة الموت التامة واللامتغيرة، الأسود إذن لون الحداد، ليس كما الأبيض بل بطريقة مفجعة» [3]، وهو أيضا «رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم» [4]، هذه الصفات كلها موجودة في الأسود ولاشك أن

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، أو الحياة القصيرة لمراد زاهر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016، ص 9.

[2] كلود عبيد: الألوان، ص 82.

[3] المرجع نفسه، ص 64.

[4] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 229.

أغلب هذه الصفات مرتبطة بالرواية، هذه الأخيرة مليئة بالأحداث الحزينة كموت والدة "مراد" وهو صغير، ثم تبعه وفاة والده، هذه الحوادث أثرت في"مراد" وجعلته شخص يخاف من المجهول شخص كتوم اعتاد على الصمت، فضلا عن النهاية التراجيدية للقصة بعد موت "مراد" على يد صديقته، مما جعل لظهور اللون الأسود معنى دلالي كبير.

في مقابل الألوان الثلاثة السابق ذكرها جاء اللون الأخضر بحضور محتشم إلا أنه قد يحمل معاني هامة يريد الكاتب تمريرها، فالأخضر هو لون الاعتدال، لون الجنة، لون التفاؤل، فكأن الكاتب بإدخاله لهذا اللون في الغلاف يعلمنا أن بعد العسر يأتي الفرج فمعاناة الشعب الجزائري من كهنة السلطة الذين استولوا على الحكم بدريعة الشرعية الثورية قد تنتهي يوما ما، وقد يأتي يوم تعطى شارة القيادة إلى الشباب الواعي.

إذن يمكن القول أن الغلاف عبارة عن فضاء من الدلالات والرموز لها علاقة بمحتوى الكتاب، وتعمل على جذب المتلقي، وغلاف رواية "لعبة السعادة" جاء مليء بالإيحاءات والعلامات المرتبطة بشكل مباشر وغير مباشر بأحداث الرواية.

1-3- عتبة اسم المؤلف والمؤشر الجنسي:

1-3-1- عتبة اسم المؤلف:

عتبة اسم المؤلف من العلامات الفارقة المشكلة لعتبات النص، فحضوره في الغلاف يزيد من فرص اقتناء العمل الأدبي خاصة إذا كان المؤلف من الأسماء اللامعة التي تجذب مختلف أصناف القراء، ولا يمكننا تجاهل اسم المؤلف لأنه العلامة التي تميز كاتب عن آخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرة على عمله، أما عن مكان ظهوره فغالبا ما يتموقع في صفحة الغلاف وفي ملاحق النشر...

وبالنسبة لوقت ظهوره فيكون عند صدور أول طبعة للكتاب، وفي باقي الطبعات اللاحقة، كما يمكن لاسم المؤلف أن يأخذ أشكال يأتي بها، فيمكن أن يكون هو الاسم الحقيقي للكاتب، كما يمكن أن يكون اسم

مستعار كاسم فني أو اسم للشهرة. [1]

إذا انتقلنا إلى حضور اسم المؤلف في رواية "لعبة السعادة"، نجد أنه جاء في ثلاث مواضع مختلفة، جاء في الغلاف الأمامي وفي الصفحة الثانية من الكتاب وفي الغلاف الخلفي مرفوق بصورة فوتوغرافية له، وقد جاء في الغلاف الأمامي بخط كبير أبيض واضح بشكل كبير، وهذا بلا شك له مدلولات عدة، فاسم الروائي "بشير مفتي" كفيل بأن يقوم بوظيفة إشهارية للرواية نظرا للشهرة التي يمتلك، فهو روائي جزائري مؤلف عدة أعمال روائية شهيرة ومتحصل على عدة جوائز محلية وعربية، كما يمكن أن يبرز تعدد المواضع التي جاء فيها اسم المؤلف بمحاولة "بشير مفتي" أن يبرز حضوره وبصمته في الرواية، فالاسم هو العلامة على ملكية المؤلف الأدبية والقانونية لعمله.

1-3-2- عتبة المؤشر الجنسي:

إنّ المؤشر الجنسي هو الملحق بالعنوان، يقوم بتوجيهنا لطبيعة العمل الأدبي، هل هو رواية أو قصة أو قصيدة؟ لهذا يعد نظاما رسميا يعبر سميائيا عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريد أن ينسبه للنص، في الأصل يكون الغلاف الأمامي هو موقعه الطبيعي، لكن يمكنه أحيانا التواجد في أماكن أخرى مثل الصفحة الثانية في الكتاب أو في قائمة كتب المؤلف...، وهو ذو وظائف عدة أهمها وظيفة إخبار القارئ بصيغة العمل الأدبي،[2] وفي عملنا المدروس جاء المؤشر الجنسي تحت العنوان مباشرة بخط أحمر واضح، كما تكرر حضوره في الصفحة الموالية لصفحة الغلاف، أما الوظيفة التي قد يقصدها فهي وظيفة إخبارية إعلامية، فهو يبين لنا طبيعة النوع الأدبي الموجود في الكتاب وهو "الرواية".

1-4- عتبة التصدير:

يعد التصدير من عتبات النص الرئيسية فهو يثير في نفس المتلقي ذلك الحماس والإثارة التي تزيده رغبة في قراءة العمل الأدبي، وقد اِهتم به الأدباء نظرا للمكان الاستراتيجي الذي يقع فيه، ويعرف "جيرار جينيت"

---

[1] ينظر: عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 63-64.

[2] المرجع نفسه، ص 89- 90.

التصدير بأنه « اقتباس يتموضع (ينقش) عادة على رأس الكتاب أو في جزء منه» [1]، إذن فالتصدير هو اقتباس أو حكمة سواء شعرا أو نثرا، يكون مكانه في أول صفحة بعد الإهداء، وهذا عكس ما كان معمول به قديما عندما كان يوضع في صفحة العنوان، وللتصدير عدة وظائف، فهو يحمل وظيفة التعليق على النص تحدد من خلاله دلالته المباشرة، ليكون أكثر وضوحا، وذلك عبر قراءة العلاقة بين التصدير والنص، وله أيضا وظيفة التعليق على العنوان تكون توضيحية له وقد انتشرت في ستينات القرن الماضي، أما الآن فقلَّ حضورها، وأخيرا وظيفة الكفالة وهي وظيفة غير مباشرة، لأن الكاتب يأتي بهذا التصدير المقتبس ليس لما يحتويه هذا الاقتباس وإنما من أجل من قال هذا الاقتباس قاصدا الشهرة لعمله. [2] وإذا رجعنا إلى رواية "لعبة السعادة" سنجد أن المؤلف وظف تصديرين جاءا في الصفحة التي تسبق بداية المتن.

– **التصدير الأول**: « أيها الغريب الذي لا مأوى له، مأواك في عينيّ في هاتين العينين سأجعل لك أرجوحة وفي هذه الأرجوحة تقضي ما تبقى لك من العمر ولن تندم،" عبد الرحمان منيف، قصة حسب مجوسية». [3]

في الحقيقة هذا التصدير هو مقطع من رواية "قصة حب مجوسية"، وهي رواية للأديب السعودي "عبد الرحمان منيف"، والملاحظ للمقطع يرى أنه مقطع متعلق بالحب والعشق، والشيء المؤكد أن المؤلف كان يحمل مقصد في توظيفه لهذا المقطع، فكأنه يسقِطه على الحب الموجودة في الرواية التي دارت بين "مراد زاهر" و"نريمان"، ومن هنا نجد أن هذا التصدير يلمح للأحداث الموجودة في الرواية.

– **التصدير الثاني**: «والآن عندما يتجاوزني النوم، ويمر في الليل دون أن يحفل بي، فإني أعرف عندئذ وجهته، وارضاها، وفوق هذا، فمن الغباء أن يثور عليه المرء، فالنوم هو أكثر المخلوقات براءة، والرجل الذي يهجره النوم هو أكثر الرجال ذنوبا» "فرانز كافكا، رسائل إلى ميلينا". [4]

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 107.

[2] ينظر: المرجع نفسه،ص 111-112.

[3] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 7.

[4] المصدر نفسه، ص 7.

وهذا التصدير هو مقطع من رسائل الكاتب الألماني "فرانز كافكا" لصديقته، وفيه وصف لحالة الأرق التي تصيبه بسبب حالة الاكتئاب والحزن التي يعانيها المتولدة من عقدة النقص والضعف الموجودة فيه، وهذا ينطبق تماما على بطلنا "مراد" الذي عانى من الضعف أمام خاله الذي عامله كأنه لعبة عنده فولد عنده نوع من نكران الذات واحتقارها، وازدادت هذه الحالة تفاقما بعد إرغامه بالزواج من ابنة خاله رغم كرهه لها، هذا التصدير أدى وظيفة تشويق القارئ، فهذا الأخير عند قراءته للمقطع يثير في نفسه الرغبة والتشويق في التوغل في أعماق الرواية. ومن هنا يمكن أن نستخلص مما سبق أن التصدير في الرواية جاء معبر لما هو موجود في المتن، وجاء كأنه استباق لأحداثها وظّف بهدف إثارة حماس القراءة لدى المتلقي.

1-5- عتبة الحواشي:

الحواشي (الهوامش) عتبة من عتبات النص التي تساعد القارئ على فهم النص، ويعد "جيرار جينيت" من الأوائل الذين اهتموا بهذه العتبة ويعرفها بأنها: «ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا من النص، إما أن يأتي مقابلا له وإما يأتي في المرجع» [1]، فالهوامش إضافة لغوية للنص تهدف إلى تفسيره أو التعليق عليه أو بتزويده بمرجع يرجع إليه ويتموضع غالبا في أسفل صفحة النص، أو بين أسطر النص، كما قد نجدها في آخر الكتب، أما من ناحية وظائفها فهي تحمل لقارئها تدقيقا وتحقيقا للمرجع الذي أخذت منه، والوظيفة الأساسية للحواشي هي الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، كما أن لها وظيفة إخبارية وتعليمية، فهي تقدم معلومات قيمة للمتلقي تساعده من ناحية على فهم النص ومن ناحية تزيده ثراءا معلوماتي، [2] ومن هنا نجد أن الحواشي والهوامش من أهم عتبات النص، فهي تقع في خارج هذا النص الأصلي ولكنها تعمل على تفسيره وتوضيحه من الداخل.

غابت الحواشي في المتن السردي لرواية "لعبة السعادة"، لكنها كانت حاضرة في تصدير الرواية، فجاءت

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص 127.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 127-131.

بهدف التعريف والإخبار بصاحب النص المقتبس منه في التصدير، أي أنها جاءت بوظيفة إخبارية.

إذن كخلاصة لما سبق يمكننا القول أن العتبات النصية ذات أهمية كبيرة جدا يصعب على أي كاتب الاستغناء عنها، لأنها الباب الأول الذي يفتحه القارئ للغوص في أعماق العمل الأدبي، نظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط هذا العمل الأدبي بعتباته، وهذا ما رأيناه في العتبات النصية لرواية "لعبة السعادة"، فصحيح أنها لا تدخل في المتن السردي والذي هو موضوعنا إلا أن دراستها ضرورية لما لها من دلالات وإيحاءات متعلقة بذلك المتن.

2- سيميائية الزمن في الرواية:

يعدّ الزمن من المكونات السردية التي نالت الدراسة الواسعة، من طرف النقاد والباحثين، فهذا العنصر هو الذي يحفظ العناصر الأخرى من التشتت، وكما هو معروف أن لكل حكاية زمن له بداية ونهاية ومرتب ترتيب منطقي، لكن هذا الترتيب قابل للتلاعب من طرف الروائي، فيستطيع أن يقدم وأن يؤخر، ويحذف ويكرر في الأحداث حسب ما يقتضيه متنه الروائي، ورواية "لعبة السعادة" لم تخرج عن هذا النسق فبشير مفتي وظف العديد من التقنيات والآليات الزمنية التي ساهمت في تزيين الخطاب الروائي وسنحاول استخراجها وتوضيحها فيما يلي:

2-1- المفارقات السردية:

وهي تجاوزات تحدث للترتيب المنطقي في القصة، حيث تقوم دراستها على «المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية» [1]، فالزمن يختلف ترتيبه بين زمن الحكاية أو القصة وبين زمن الخطاب، وذلك نتيجة استخدام الكتاب لتقنيتي الاسترجاع والاستباق.

2-1-1- الاسترجاع:

هو الشكل الزمني الأكثر تكرارا في مستويات السرد الحديث «وهو أحد التقنيات الأثيرة في السرد الكلاسيكي، كما أنه يمثل العصب الحيوي لقياس الانحرافات الزمنية في علاقة الترتيب، يعرفه جيرار جينيت بأنه:

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1985، ص 75.

"كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"، وهو كما يعرفه عبد العالي بوطيب "يتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية"..» [1]، أما آمنة يوسف فاعتبرته «تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية» [2]، فالاسترجاع وفق هذه التعريفات هو إيراد أحداث ماضية تكون سابقة للنقطة التي وصل إليها زمن السرد في القصة، ويمكننا تمييز أنواع مختلفة لاسترجاعات أهمها: الاسترجاع الخارجي وهو الذي وقعت أحداثه قبل بداية أحداث الرواية أي أنها عبارة عن ذكريات واقعة قبل الفترة الزمنية للحكاية، وأيضا لدينا الاسترجاع الداخلي وهو الذي يقع في ماض لاحق لبداية الرواية. [3] أي ذكريات وقعت خلال الفترة الزمنية للحكاية.

ويلجأ الراوي لاستخدام الاسترجاع للدلالة على العديد من الوظائف الفنية، فهو يأتي لملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، كما أنه يشير إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف، وسد الفراغ الذي حصل في القصة، أو العودة إلى أحداث سبق إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير». [4]

وقد وظف "بشير مفتي" في روايته كلا النوعين من الاسترجاعات (الداخلية والخارجية) فأدت إلى التلاعب بالنظام الزمني، وحققت وظائف متعلقة بالشخصيات وبالأحداث والوقائع سنحاول توضيحها.

2-1-1-1- الاسترجاع الداخلي:

تجلت الاسترجاعات الداخلية في عدة مواضع في الرواية، من بينها تذكر "مراد زاهر" للحياة التي كان

---

[1] نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 2016، ص 212.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 104.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 104.

[4] نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، ص 212.

يعيشها في قريته يقول: «كنت أعلم أنه ما يزال يسكن في داخلي ذلك القروي الفقير، الذي كان يقطع عددا كبيرا من الكيلومترات لكي يتعلم في مدرسة بعيدة والذي تربى على رغيف البيت، ولبن المعز، وجبته البقر، وصحن الزيتون». [1]

ما يلاحظ على هذا الاسترجاع أنه حدث سبق ذكره في الرواية، فكانت الغاية منه تذكير القارئ بحدث ما، وبالضبط تذكيره بالأصل الذي ينتمي إليه "مراد" فمهما عاش في المدينة واختلط مع أهلها ستبقى شخصيته ريفية قروية بسيطة، إذن فوظيفة هذا الاسترجاع هي وظيفة تذكيرية، على غرار هذا الاسترجاع، نجد ورود استرجاعات أخرى تحمل نفس الوظيفة مثل قوله: « يوم فاجأتني بهجومها علي وجعلتني أرتعش لأول مرة من سكرة لمس تصدي أنثى دون قلق أو ريبة، سامحتها على كل شيء، رغم أنني أدركت أنها لم تفعل ذلك حبا أو طمعا فيَّ» [2]، فهنا يستذكر "مراد" بعض تفاصيل علاقته الجنسية مع ابنة خاله والتي كانت نزوة مراهقين وليس لها علاقة بالحب.

من جانب آخر وظّف الكاتب بعض الاسترجاعات الداخلية التي كان الهدف منها ملء فراغ حدث في النص القصصي، وربط وشرح تفاصيل الأحداث يقول السارد: «استعدت ما حدث أمس، بعد يوم جميل قضيته مع نريمان نتكلم ونحلم، عدت إلى بيت الزوجية الوهمي، وجدت كومة من الرسائل المرسلة من ذلك الشاب الذي هاجر إلى نيويورك، رسائل حب وندم، ويستعطفها أن تلحق به، وهو يغريها بالحياة الجميلة التي تنتظرها في هذا البلد العجيب، ثار الدم في عروقي، لم أعد أتحكم في نفسي شتمتها وضربتها، سقطت على الأرض تتألم وتبكي، ثم خرجت إلى الحانة، كان قد مضى تقريبا ساعتا فقط على ما وقع بيننا من تشابك لفظي عندما جاء الرجلان وأخذاني إلى الحبس» [3]، فالسارد هنا يشرح لنا بالتدقيق سبب تمضيته الليلة في السجن، والذي كان من خلال استرجاع أحداث ضربه لزوجته التي وجد عدما رسائل من عشيقها السابق، فكان لهذا الاستذكار وظيفة شرح وربط الأحداث مع بعضها.

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 80.

[2] المصدر نفسه، ص 92.

[3] المصدر نفسه ، ص 151.

2-1-1-2- الاسترجاع الخارجي:

تناول "بشير مفتي" هذا النوع من روايته بهدف الكشف عن معلومات تخص أحد الشخصيات وفتح الستار على ماضيها وعلاقة هذا الماضي بتكوينها النفسي والاجتماعي، كما وظف هذا النوع من أجل التذكير بأحداث تاريخية وواقعية كان لها التأثير فيما وصلت إليه مجريات الرواية، ومن أمثلة هذا النوع استذكار السارد لمقتطف يخص ماضي شخصية رئيسية إذ يقول: «اعتنت به صغيرا كأنه ابنها قبل أن تندلع الثورة التحريرية، فيلتحق بالجبل مع الثوار ويعارك فتنه السنوات الست التي خاضها الجزائريون ببسالة وروح جهادية عالية، جعلتهم ينتصرون في النهاية حتى لو كانت المعركة غير متكافئة من جميع النواحي، وما أعجبني في خالي بن يونس أنه لم يكن يمسك لسانه عن النقد، وهو رغم تعليمه البسيط، أو تعلمه القراءة في فترة استقرار دامت شهورا قليلة بتونس على يد شخصية يفتخر بها أنه تعلم منها الكثير وهو فرانز فانون» [1]، من خلال هذا الموقف الاسترجاعي يبين لنا الكاتب ماضي "الحاج بن يونس" وكيف أنه التحق بالجبل وحارب مع الثوار ضد المستعمر حتى أخذوا الاستقلال في النهاية ليبدأ مشواره الدراسي في تونس على يد "فرانز فانون" هذه الشخصية التاريخية الذي كان يحمل على عاتقه تعليم الثوار أن ما أُخِذ بالقوة لابد أن يسترجع بالقوة.

وفي استرجاع آخر يعود بنا السارد إلى ماضي شخصية "الشيخ سلام زاهر" والذي عانى من لعنة لاحقته متمثلة في موت جميع أبناءه بعد ولادتهم ما عدا "مراد" بطل قصتنا الذي نجى من هذه اللعنة يقول السارد «ولهذا كنت الابن العاشر لأبي الشيخ سلام زاهر، ولكن اللعنة لا يعلم بها إلا الله، مات كل من سبقني من إخوتي إلى الحياة بأمراض كثيرة، لم أحفظ أسماءها يوما وبقيت الوحيد، لقد شعر والدي بأن لعنة ما تطارده من مكان غير معلوم» [2]، هذه اللعنة التي سايرتها يعتبرها "الشيخ سلام" نتيجة فعلة شنيعة اقترفها والتي تعتبر حسبه ضدّ دينه وأخلاقه، حيث أقام علاقة جنسية غير شرعية مع زوجة الكولون الفرنسي فيعود بنا السارد لاسترجاع وقائع هذه

---

[1] بشير مفتي : لعبة السعادة، ص 34-35.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

الحادثة فيقول: «وهو أنه عمل في مزرعة كولون فرنسي فترة في شبابه، وأغوته زوجة الكولون أن يمارس معها الجنس، فلقد كانت معجبة بفتوته وقوة عضلاته لا أقل ولا أكثر، لأنه لم يكن متعلما أو وسيما، ولا يعرف إلا أشياء قليلة في الدين، وحسب والدتي فهو قام بذلك ليس حبا في فعل ذلك الأمر المشين، بل لأنه خاف أن يسلط عليه الكولون الفرنسي لو يخبر كهذا أقسى العقوبات، ولقد بقي محتارا فترة طويلة مع نفسه في أمر اعتبره ضد دينه وأخلاقه، لكنه رضخ لتلك الفرنسية بعد أن هددته أنه إن لم يفعل ستتهمه بأنه تحرش بها، وستكون عقوبته القتل دون شك من طرف زوجها الألزاسي بارد القلب». [1]

في الحقيقة كان لتوظيف هذا الاسترجاع مقاصد مضمرة على حقبة مظلمة عاشها الشعب الجزائري، كان فيها خاضعا للمستعمر، دليلا منتزع الحقوق، تعرض لكل أنواع الظلم والاستبداد، وهذا ما يمثله في قصتنا "الشيخ سلام" الذي رضخ لرغبات المرأة الفرنسية رغم علمه بأن فعلته شنيعة منافية لدينه، لكن ضعفه وخوفه من زوجها الكولون أدى به إلى فعلته، والتي سببت له تأنيب الضمير استمر معه طول حياته، واعتبر تلك الحادثة سبب في لعنة وفاة جميع أبنائه.

كما نجد استرجاعات أخرى ذات ماضي بعيد، يسرد وقائع تاريخية لها علاقة بالفترة الزمنية الحاضرة مثل التطرق إلى حقبة مهمة في التاريخ الجزائري، وهي فترة مقاومة الأهالي للاستيطان الأوروبي في منتصف القرن 19 وبداية القرن 20، ورغم الهزائم المتتالية إلا أن هذه المقاومات رسخت لدى المواطنين فكرة عدم الاستسلام مهما كانت الظروف ضدهم، فيقول السارد «منذ مجيء الفرنسيين ومعهم عشرات الآلاف من الأوروبيين، ايطاليين وإسبان ومالطيين وغيرهم، وقد أخذوا الأرض، شاهدوا مقاومة الأهالي العنيفة، لم يخضعوا بسهولة، ومرات كانوا يتحايلون أنهم خاضعون، ثم بسرعة ينتفضون لأسباب تافهة، أو أسباب جديرة بالانتفاضة، وكانت ثوراتهم عنيفة شرسة، ورغم هزائمهم المتكررة فإن شعورا داخليا ورثوه من ماضٍ بعيد كان يمنحهم الثقة والفخر والأمان، ولم

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 17.

يستطع أحد أن ينزع منهم هذا الشعور العميق بالفخر، حتى عندما تم تجهيلهم وتحقيرهم وافقارهم، وإذلالهم بكل الطرق». [1]

الاسترجاعات السابق ذكرها ليست الوحيدة في الرواية فهذه الأخيرة جاءت مشبعة بكلا النوعين الداخلية والخارجية، وسنحاول استخراج ما تبقى منها وتبيان وظائفها في الجدول التالي:

الاسترجاع	الصفحة	نوعه	وظيفته
-عشت طفولتي في قرية صغيرة تدعى "المطمورة"، مكان شبه مهمل...	14	خارجي	-إعطاء معلومات عن الطفولة التي عاشها بطل الرواية "مراد زاهر" وعن القرية التي تربى فيها والمسماة "المطمورة"
-ولقد ظلت قبته مزارا لعدد قليل من أبناء القرية فقط، ولأنه لم ينجب ولدا واحدا يحفظ النسل	15	خارجي	-تزويدنا بحقائق عن شخصية تاريخية توفيت منذ زمن طويل وهو "الشيخ مرزوق" الذي أصبح قبره مزار لسكان القرية
-بينما خالي كان من حظه أنه وجد نفسه مع القيادات العليا للثورة...فأوكلوا له مهمات جسام سمحت له أن يصعد سلم السلطة...	49	خارجي	-الكشف عن بعض المقتطفات من ماضي "الحاج بن يونس"، والسبب الذي جعله يصعد سلم السلطة لينتهي به المطاف بالانقلاب على بن بلة
-أسترجع لحظات مشينا معا في ساعات الصيف الحارة...الفرحة تقفز من عيوننا	78	داخلي	-وصف بعض مغامرات الحب التي كان يعيشها مع نريمان

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 23.

وقلوبنا ترقص من السعادة..			
-كان لخالي "بن يونس" ثلاث بنات لم يرزق بذكر..	36	خارجي	-إعطاء معلومات عن عائلة "الحاج بن يونس" والكشف عن بناته الثلاثة
-كان مجرد فلاح بسيط وكان همه الأكبر كيف يفلح ويزرع أرضه...	48	خارجي	-إعطاء معلومات حول حياة وماضي والد "مراد" "الشيخ سلام زاهر"، وكيف أنه كان مجرد فلاح يعيش من أرضه
-فلم يكن مر إلا شهر على منظري المخجل وأنا أسترق نظرات...	53	داخلي	-التذكير بالمشهد الذي كان فيه مراد يسترق النظر إلى جسم "نور"
-ولكنه كان رجلا في مواقفه، لا يتزحزح عنها قيد أنمله...	106	خارجي	-إعطاء معلومة عن ميزة يتميز بها الشيخ "سلام زاهر" وهي كلمته والتشبث بمواقفه خاصة فيما يتعلق بالتشبث بأرضه
-ربما كان الأحسن تركك تموت مثل والدك كفلاح شقي في الأرض	160	داخلي	-تذكير "الحاج يونس" "مراد" بالطبقة التي مات فيها والده كفلاح فقير وشقي.

مما سبق ذكره في الجدول يمكن أن ندون بعض الملاحظات، من بينها غلبت الاسترجاعات الخارجية على الداخلية، وهذا يرجع إلى طبيعة النص السردي التاريخي والذي دائما ما يعود إلى وقائع بعيدة المدى، وهذا يسمح لنا بفهم سيرورة الأحداث القادمة، وأيضا إعطاء صبغة واقعية للأحداث، كما يمكن القول أن هذه الاستذكارات جاءت لإعطائنا معلومات عن ماضي وحياة بعض الشخصيات الرئيسية في الرواية.

2-1-2-الاستباق:

وهو العنصر الثاني من عناصر المفارقة السردية وهي أقل ورودا من الاسترجاعات لها تسميات أخرى

كالسابقة والاستشراق، يعرفه "سمير المرزوقي" بأنه: «عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقا» [1]

وتعرفه آمنة يوسف بأنه: «تقديم الأحداث اللاحقة والمتحققة حتما في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق لاحقا» [2]. إذن فالاستباقات هي تقنية سردية تقوم على إيراد أحداث قادمة تكون سابقة للنقطة الزمنية التي وصل إليه السرد.

وتعد الاستباقات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها فتكون غايتها في هذه الحالة جعل القارئ يتحمس للأحداث القادمة، كما قد تأتي على شكل إعلان كما سيؤول إليه مصير الشخصيات كالتلميح إلى احتمال موت شخص أو مرضه أو زواجه...، ولعل من مميزات الاستباق عن الاسترجاع أن المعلومات التي يقدمها غير يقينية، فليس هناك ما يؤكد حصول الحدث. [3]

وقد تطرق "جيرار جينيت" في حديثه عن الاستباقات إلى نوعين منها سنحاول استخراجها من الرواية:

2-1-2-1- الاستباق كإعلان:

وهذا الاستباق «يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق» [4]، فهو ليس مجرد توقع للأحداث وإنما إعلان صريح بهذه الأحداث التي ستقع.

لم يرد هذا النوع في الرواية بكثرة فقد ورد في موضعين الأول هو استباق "مراد زاهر" للشعور الذي أحس به، عندما أخبره خاله بأنه سوف يتزوج من ابنته "نور" بشكل إجباري، وهذا الخبر جاء كالصاعقة على "مراد"، فهذا الزواج هو سبب انقلاب حياته رأسا على عقب، يقول: «تعتقد أن الأمور تسير على أحسن وجه، تظن أنك قاب قوسين أو أدنى من الحلم، ثم لا تدري من أين تأتي الضربة الموجعة، ومن أي سماء تسقط تلك الحجرة المؤلمة

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ص 76.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 119.

[3] ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 132.

[4] المرجع نفسه، ص137.

على رأسك فتحدث شقوقا وتصدعات...تحاول عبثا أن تحلل من جديد، وتشرح الأمور، تطلع وتهبط، تشطب بعض الأمور، وتحتفظ بالبعض الآخر، تفترض أنه بإمكانك المواجهة مهما كان الحال» [1] والغرض من هذا الاستباق هو تحميس القارئ، لسماع الخبر الذي شبهه "مراد" بالضربة الموجعة الناتجة عن سقوط حجر كبير على الرأس.

أما الموضع الثاني فجاء كاستباق لجريمة قتل "نريمان" لـ"مراد زاهر"، فالسارد أخبرنا بتعرضه لطعنة قاتلة قبل حدوثها الفعلي في القصة يقول: «لكنني عندما خرجت ومشيت بحركة بطيئة، وليست سريعة كما اعتقدت، ظل شيء ما يؤلم صدري كأنني لم أقتل "نريمان" بل هي التي قتلتني» [2]، ليعود في آخر صفحات الرواية ليسرد لنا تفاصيل حادثة القتل، فهو استبق هذه الواقعة قبل حدوثها الفعلي في الحكاية.

2-1-2-2- الاستباق كتمهيد:

«يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سائحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراق آفاقه» [3]، فالاستباق كتمهيد عبارة عن توقع محتمل الحدوث في المستقبل، إشارات وإيحاءات لأحداث سوف تأتي، وليس خبر صريح واضح مثلما الحال في الاستباق كإعلان.

تحقق هذا النوع من الاستباقات بكثرة في الرواية، فأغلب الاستباقات جاءت تمهيدية، عبارة عن توقعات وتنبؤات سوف تحدث في المستقبل من بينها توقع "مراد" لمجريات زواجه وكيف سيضع طفل ليس ولده في دفتره العائلي يقول: «كيف تقبل على نفسك أن تتزوج فتاة لا تحبها ولا تحبك؟ وزد على ذلك تمقتك وتحتقرك، وأيضا حامل من رجل آخر ولد ستضعه في الدفتر العائلي على أساس أنه ابنك وهو ليس كذلك» [4]، وهنا استباق تمهيدي آخر يتمثل في تنبؤ "مراد" للمكان الذي سيأخذانه إليه الرجلان اللذان اختطفاه وهو بيت خاله "الحاج

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص 175.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 133.

[4] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 111.

يونس" يقول: «ركبت في نفس السيارة التي قادتني إلى هنا، لم يقولا شيئا طوال الطريق، ولكن هذه المرة عرفت اتجاه السير، بعد قليل سأكون في مكتب خالي بفيلته الفخمة بأعالي بوزريعة» [1]، وبالفعل كانت الوجهة إلى بيت خاله وهناك قام بمعاقبته وحذّره بموته إذا كرر فعلته بضرب ابنته.

كما نجد استباق تمهيدي آخر جاء في شكل إيحاءات وإشارات ضمنية غير مباشرة لحدث سوف يجيء في المستقبل، وهذا من خلال تحذير "نريمان" لـ "مراد" بأن الإفراط في الحب قد يؤدي إلى موته، فتقول له: «ما اتكثرش الكلام عن الحب باش ميقتلكش بسرعة» [2]، وبالفعل كان لحبه لها سببا في وفاته، فهو لم يستطع إخبارها بقصة زواجه من أخرى غصبا نظرا للحب الذي يكنه لها وخوفه من ردة فعلها.

كذلك ورد استباق آخر جاء فيه « ولم أعد أحس بوجودها في نفس البيت، ثم على العموم، هو بيتها وليس بيتي، وأنا ذات يوم سأغادره حتما وأترك لها سجنها الفخم تتنعم فيه كما تشاء» [3]، فمراد هنا يتوقع أن بقاءه في بيت خاله لن يدوم طويلا لأن في الأخير هو ليس ابنه وسيأتي اليوم الذي سوف يرحل، وهذا ما حصل فيما بعد.

وأيضا جاء استباق تمهيدي في هذا المقطع «بدأت أحس أن القادم سيكون هو الأخطر، أن القادم هو مرحلة تدميري النهائية» [4]، وهنا يلمح السارد بأن المرحلة القادمة من القصة ستكون خطيرة، وبالفعل أخذت القصة منعرجا آخر بعدها، حيث اكتشف "مراد" أنه مجرد لعبة بين يدي خاله يستغله أحسن استغلال ليدخل في حالة من الحزن واليأس.

إذن، وفي ضياء دراستنا للمفارقات الزمنية في رواية "لعبة السعادة" نجد أنها جاءت لتتلاعب بالترتيب الزمني في الرواية، ويمكننا ملاحظة ورود الاسترجاعات أكثر من الاستباقات، وهذا معروف في الرواية الحديثة،

---

[1] بشير مفتي : لعبة السعادة ، ص 115

[2] المصدر نفسه، ص 78.

[3] المصدر نفسه، ص 95.

[4] المصدر نفسه، ص 153.

وهذه المفارقات الزمنية حققت وظائف متنوعة في الرواية فهي عرفت بماضي شخصيات رئيسية، وحاولت سد ثغرات في المتن السردي، بالإضافة إلى تحميس وتشويق القارئ للأحداث القادمة.

2-2- الديمومة:

وتسمى أيضا بالمدة، إذ «يتمثل تحليل ديمومة النص القصصي في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل، وتقود دراسة هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغييرات التي تطرأ أعلى نسقه من تعجيل أو تبطئة له» [1]، فالديمومة تقوم بقياس زمن القصة أو الحكاية مقارنة بزمن الخطاب، وفق طريقتين هما: تسريع وتبطيء السرد.

2-2-1- تسريع السرد:

هنا يحدث تسريع لوتيرة السرد، فالسارد يتعمد عدم ذكر وقائع وأحداث حدثت، أو يقوم بتلخيصها وفق ما يتطلبه النص السردي من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف.

2-2-1-1- الخلاصة:

وتعني «أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال» [2]، فالخلاصة حكي موجز وسريع، يعبر الأحداث دون أن يتعرض لتفاصيلها، وللخلاصة وظائف عدة منها:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة وعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص85.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 121.

- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

- تقديم وعرض الاسترجاع [1]

ويمكننا تمثيل هذه التقنية في روايتنا من خلال المقاطع التالية:

- **المقطع الأول:**

«كان عليّ أن أقضي أربع سنوات في هذه البلدية المطحونة، أتعلم وألهو وأكتشف أشياء جديدة مع زملائي في الكشافة، وتربيتهم الوطنية التي تجعلك تشعر بأنك عنصر فاعل في بناء هذا الوطن العزيز». [2] عبر هذا المقطع لخص الراوي الفترة التي قضاها في بلديته الجديدة وهي أربع سنوات في بضعة أسطر، مكتفيا بالحديث عن رحلاته الاستكشافية مع زملائه دون الغوص في التفاصيل.

- **المقطع الثاني:**

«وآخر جزائري كنا نناديه المعلم رضوان، تمدرس في مدارس جمعية العلماء المسلمين بقسنطينة، ثم أكمل تعليمه في تونس فترة قصيرة». [3]

هنا تلخيص للفترة التي قضاها "المعلم رضوان" في مشواره الدراسي، حيث لم يتم تحديد الفترة الزمنية بالضبط، ولكن تم الإشارة إليها من لخال لفظة "فترة قصيرة"، وقد تم التعبير عن هذه المرحلة الدراسية بأسطر قليلة دون التدقيق في كل تفاصيلها وحيثياتها.

- **المقطع الثالث:**

«قاومت أسبوعا كما أظن، مكثت بالبيت، وبالضبط في غرفتي كالمسجون لا أبرحها إلا للقيام بالأمور الطبيعية

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية ،دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 82.

[2] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 20.

عرفت طعم دموع العشق، أحست بآلام لا حسر لها في تلك الليالي الأرقة، لم أستطع فتح أي كتاب للدراسة».[1]

أوجز السارد فترة الأسبوع التي قضاها "مراد" في المنزل بعد خلافه مع نريمان في حيز مكاني لا يتجاوز 5 أسطر، تحدث فيه عن بعض يومياته بشكل موجز مثل عجزه عن النوم وعدم قدرته على الدراسة.

- **المقطع الرابع:**

«كل ما واظبت على فعله طوال الشهر الذي أقمته بالقرية أن بقيت أتردد على قبة الشيخ مرزوق تيمنا بما كان يفعله والدي، أقعد لوقت غير محدد بجانبها طمعًا في أن تلهمني بركاته كثيرا من العزاء والصبر». [2]

تضمن هذا المقطع السردي وصف للأعمال التي قام بها "مراد" عند زيارته القرية التي تربى فيها، وقد وردت تقنية التلخيص هنا من خلال إيجاز أحداث شهر كامل في فقرة واحدة بدون التعمق في التفاصيل الدقيقة.

- **المقطع الخامس:**

«لكنني حرصت طوال فترة الصيف على المرور مرة واحدة على حانة "الجزة الذهبية" طمعا في لقاء سليم أحمد أو محفوظ، فلم أعثر عليهما قط، فأشرب بيرتين أو ثلاثة مع نفسي، أصنع عصفورا صغيرا يدندن في قلبي ثم أعود من حيث جئت، أتجول بعض الساعات في شوارع مدينة الجزائر وأنظر مبحلقا في وجوه الناس وعيونهم». [3]

لخص السارد أحداث فصل الصيف في أسطر قليلة، فقد مرت عليه وهو ضائع من حانة إلى حانة يبحث عن أصدقائه المفقودين، ينظر إلى وجوه الناس فربما يجد من يذكره بوالده، يجوب شوارع العاصمة بحثا عن ذاته عن نفسه الضائعة، هكذا مرت عليه الصيف.

---

[1] بشير مفتي:لعبة السعادة، ص 66.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] المصدر نفسه، ص 106.

- **المقطع السادس:**

«مرات كنت أقضي ليلة بأكملها وأنا أدخن سيجارة وراء أخرى، وأفكر في الحل الممكن». [1]

وهذا تلخيص آخر يوجز الليالي السوداء التي عاشها مراد بسبب إجباره بالزواج من "نور"، وهذا تجسيد معاناة عدة ليالي في القصة ببضع كلمات في الخطاب السردي.

2-2-1-2- الحذف:

ويسمى أيضا بالإسقاط وهو التقنية الثانية المساهمة في تسريع السرد، يعرف بكونه «حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا» [2]، فالحذف وسيلة للقفز بالأحداث نحو الأمام عن طريق إلغاء الزمن الغير ضروري في القصة، وقد تم التفريق بين نوعين من الحذف، الحذف المحدد، والحذف الغير محدد(الضمني)، سنحاول استخراجهما من الرواية:

- **الحذف المحدد (المعلن)**: «وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بحجم المدة المحذوفة» [3]، كأن يقول **"مر شهر" "مضت سنتان"**...استعمل "بشير مفتي" هذا النوع بكثرة في الرواية من أجل إعطاء سرعة أكثر للسرد وتفادي التكرار الغير مهم، ومن نماذجه في الرواية نجد المقطع التالي: «ستمر مرحلة المدرسة الابتدائية بجمال أخاد» [4]، في هذا المقطع تم حذف فترة زمنية طويلة، وهي فترة الدراسة في الابتدائية معبر عنها بكلمات قليلة، وكان الهدف من هذا الحذف هو تفادي التكرار في سرد الأحداث

كذلك استعمل الحذف في هذا المقطع «بعد يومين بلغ الخبر آذان كل طلبة الثانوية» [5]، استعمل

---

[1] بشير مفتي :لعبة السعادة، ص 137.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 94.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 126.

[4] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 27.

[5] المصدر نفسه، ص 85.

السارد هذا الحذف الصريح للقفز بالأحداث يومين إلى الأمام، نظرا لعدم أهمية الأحداث في اليومين المذكورين، وقد استعمل إشارة تدل على هذا القفز وهي "بعد يومين"

وأيضا جاء الحذف في القول التالي: «لم أتصور بعد سنة أن أجد نايت بلقاسم الطالب الذي أخذت مكانه في قائمة الفائزين يدخل بدوره الجامعة» [1]، وهنا نجد حذف سنة كاملة من الأحداث في الجامعة دون التطرق إلى ما جاء فيها واستعمل السارد لفظة "بعد سنة" ليبين لنا المدة الزمنية التي حذفت، وعلى الأغلب يعود هذا القفز إلى قلة الأحداث المهمة في الفترة الزمنية المقصودة.

كذلك جاء مثال آخر يتحدث عن الحذف المحدد يقول فيه السارد «تم اعتقال نصيرة حداد وفطيمة مناصري اللتين ستمكثان لشهرين في السجن، ثم يطلق سراحهما من دون محاكمة». [2]

– **الحذف غير المحدد (الضمني)**: وهو الحذف الذي لا يعلن فيه الراوي صراحة عن حجم الفترة الزمنية المحذوفة، بل إننا نفهمه ضمنيا ونستنتجه استنتاجا يقوم على التدقيق والربط بين المواقف لنتمكن من لمح الحذف حتى لو كان دون إشارة، وغالبا ما يصاحب هذا النوع من الحذف استعمال تقنية البياض، والتي يصاحبها أيضا تقنيتي النقط المتتابعة (....) وهي تأتي للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر؛ وأيضا النجمات الثلاث (***) التي تظهر بين الحين والآخر، بسبب انقطاع حاضر السرد الروائي عن متابعة تسلسل أحداثه. [3]

وتعد النجمات الثلاث هي أكثر تقنية متعلقة بالحذف الضمني ورودا في الرواية، وسنشير إليها في هذا المثال:

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 137.

[2] المصدر نفسه، ص 141.

[3] ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 128.

«أصرخ أنا مريض، ولكن من يسمعني؟

* * *

في الجامعة كان هناك شبه أمل...» [1]

نلاحظ هنا أن السارد قفز في السرد من الحديث عن مرضه وآلامه إلى الحديث عن أجواء الجامعة، فالراوي قام بعملية حذف ضمني فلم يذكر الفترة الزمنية المحذوفة واكتفى بالإشارة إليها من خلال تقنية الثلاث نجمات، على العموم تعد هذه بمثابة استراحة خفيفة بالنسبة للقارئ من خلال التوقف عن سرد حدث، والانتقال إلى سرد حدث آخر.

2-2-2- تعطيل السرد:

تقنية مضادة لتسريع السرد، يقوم بتعطيل وإيقاف السرد ليفتح المجال للمشهد الحواري والوقفة السردية.

2-2-2-1- المشهد:

«المشهد من حيث مفهومه الفني، هو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف المهمة من الأحداث الروائية وعرضها عرضا مسرحيا تفصيليا ومباشرا» [2]، فالمشهد حسب التعريف أحد تقنيات تعطيل السرد تقوم على الحوار بين الشخصيات كأنك في عرض مسرحي.

وللحوار وظائف عدة، فهو يوهم أولا بواقعية القص، وله وظيفة وصفية بالإضافة إلى الوظيفة السردية، وللحوار أيضا ووظيفة لغوية، إذ يسمح للكاتب «بممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات المختلفة». [3]

والدارس لرواية "لعبة السعادة" يلاحظ أن تقنية المشهد بارزة بشكل كبير في الرواية وبنوعيها الخارجي

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 137.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 132.

[3] ينظر: نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، ص 244.

والداخلي، ولعل أبرزها تلك الحوارات التي كانت تكاد تدور بين طلاب الجامعة على اختلاف توجهاتهم السياسية مثل: الحوار الذي دار بين نصيرة حداد وفطيمة مناصري وناصر الدمشقي حول الأحق بحكم الجزائر بعد الاستقلال.

نصيرة حداد كانت على بصيرة بمسائل تاريخية كثيرة ومتأثرة بمصالي الحاج تقول: «خسارة... لم نستفد منه بعد الاستقلال، رجل قضى نصف عمره في السجن، كان عليهم رغم كل شيء أن يقدسوه مهما كانت الخلافات.

غير أن زميلتها فطيمة مناصري ظلت تعترض عليها هي الأخرى باستمرار:

أي نعم هو شخصية مهمة في تاريخ الحركة الوطنية، لكن شخصيا مهمة في تاريخ الحركة الوطنية، لكن شخصيا كنت أرغب لو تركوا الفرصة لفرحات عباس، كان يمكنه أن يجد المعادلة الصحيحة في العيش المشترك.

يتدخل ناصر الدمشقي متسائلا:

– هل تقصدين أنك ترغبين لو بقي الفرنسيون في الجزائر؟

– المعمرون وليس العسكر، هؤلاء كان يمكنهم إعطاءنا دفعة قوية لنتقدم بسرعة، هجرتهم بتلك الطريقة كلفنا تأخرا طويلا.

تعلق نصيرة حداد:

– احتقارهم الطويل لنا كان يجعلهم بعد الاستقلال يفضلون الهرب على البقاء معنا، والنظر لنا كما ينظرون إلى أنفسهم». [1]

جاء هذا الحوار–وهو حوار بين ثلاثة طلاب جامعيين– ليشير إلى الاختلافات في بعض التوجهات السياسية الموجودة (فترة ما بعد الاستقلال) عند الشعب الجزائري خاصة الفئة المثقفة، فمثلا نصيرة حداد كانت مساندة

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 139-140.

"لمصالي الحاج" وتعتبره الرجل المناسب لقيادة البلاد، وتختلف معها "فطيمة مناصري" في طرحها، فهي ترى بأنه لابد من إعطاء الفرصة "لفرحات عباس"، كما أنها تتحسر لرحيل المعمرين من البلد، فهذا الرحيل أدى إلى خسارة البلاد لرؤوس الأموال اللازمة للدفع بعجلة النمو.

في نفس السياق جاء حوار بين الطلبة حول إشكالية اللغة والهوية الوطنية ونظام الحكم السائد، يقول ناصر: «وماذا عن كاتب ياسين الذي يقول إنها غنيمة الحرب.

يرد الطالب: نعم هي غنيمة حرب ولكن تظل لغة غيرنا.

– ناصر: معربون ومتفرنسون وفوقهما حاكم يستغل كل ذلك في خلق الفجوة، وحتى اللعب على الحبال كلها وجدنا أنفسنا نعيد النقاش من جديد في قاعة الطالب عبد الرحمان مع صديقته نصيرة حداد التي ردت بجدية.

– لا يوجد مشكل لغة، هذا صراع ثانوي حتى لو أرادوا له أن يتعمق أكثر ويقسم فئة المثقفين والطلبة حتى يسهل التحكم فيها هي سياسة فرنسية على كل حال فرق تسد، لكن أنا متأكد عندما تحل المشاكل الاقتصادية والمادية وتصبح الجزائر بلدا متطورا سترون أن هذا المشكل سينتهي.

لم تقنع رغم حماستها في الحديث لناصر الدمشقي، ورد عليها:

– لا أعرف طبيعة الحكم في الجزائر، هو بالتأكيد يستمد قوته من شرعية الثورة التحريرية، هذا يعطيه قوة ومكانة لا غُبَار عنها عند أغلبية الناس الذين هم ليسوا مثقفين، وسيتبعون كل ما يقال لهم وسينفذونه دون وجع رأس، لكن لاحظت أن المتفرنسين يتكلمون بثقة أكبر من المعربين، لاحظت أنهم يشعرون أنهم الأولى بالحكم من غيرهم...

– ردت نصيرة حداد: ....كلامك فيه بعض الصواب لأن أغلب القياديين الكبار للثورة ثقافتهم فرنسية، وهم بشكل كبير يميلون إلى روح العصر. فرنسا لم تكن عدوا ثقافيا بل عدوا عسكريا وسياسيا، وبعضهم أتصور أنهم في

لاوعيهم يشعرون بعقدة نقص نحو فرنسا...». [1]

أراد الراوي في هذا الحوار أن يتعمق في مشكلة إزدواجية اللغة لدى الشعب الجزائري، وكيف انقسم إلى مؤيد للفرنسية ومدافع عن العربية، كذلك أراد أن يشير إلى طبيعة الحكم والذي استمد شرعيته من الثورة التحريرية، وهو حسب ناصر الدمشقي حكم ظالم لأن الحكم الذي يقوم على شرعيات الماضي سواء ثورية أو عسكرية سيكون مصيره الزوال والفشل لا محال.

بخلاف الحوارات التي دارت بين طلاب الجامعة، دارت حوارات أخرى بين "مراد زاهر" وخاله وبينه وبين "نور" أيضا، وحتى بعض الشخصيات الهامشية.

وعلى سبيل المثال نجد الحوار الذي دار بين "مراد" وخاله "الحاج بن يونس" حين أعلمه بحمل ابنته بطريقة غير شرعية، وأنه سوف يزوجه إياها رغما عنه من أجل إخفاء الفضيحة:

«- ماذا حدث بالضبط؟

رد علي خالي بلطف وكأنه انتبه أن قلقه غير الطبيعي انتقل إلي:

- لا عليك سنجد حلا.

- ولكن أريد أن أعرف، هي في مكانة أختي ويحق لي أن أشارك في إيجاد حل لمشكلتها.

- أعرف، أعرف ذلك يا بني، سنجد حلا، هي حامل في شهرها الخامس، تصور؟

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

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

- أنت تعرف أنني أساعدك لأنني أراك ابني الذي لم أرزق به من السماء، أهز رأسي فقط، لا أنوي على الكلام، ستنزل الصاعقة بعد قليل:

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 129-130.

– هذه المشكلة لا حل لها إلا أن نعقد قرانكما وننسب الطفل إليك». [1]

يمكننا أن نلاحظ أن المشاهد الحوارية السابقة جاءت خارجية تدور بين شخصيات الرواية، ولكن هذا لا ينفي ورود حوارات داخلية، تتعلق بالسارد وذاته من بينها هذا المقطع: «كان كل ما في داخلي يقول: أنت كاذب...هو طالب مجتهد أحسن مني، ولكن خالي تدخل وجعلكم تغيرون النتيجة يا للعار...يا للعار !». [2]

فهنا نجد أن السارد يتحاور مع نفسه، كأنه يعاتبها ويلوم خاله على تزويره نتيجته في البكالوريا وجعله ينجح على حساب طالب آخر.

2-2-2-2- الوقفة:

هي التقنية الثانية من تقنيات تعطيل السرد، وهي «ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف، والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن» [3]، فالسرد يتوقف ليفتح المجال لوصف الشخصيات أو الأماكن الروائية وغيرها.

وفي دراستنا للرواية نجد أن الراوي وظف الوقفة من خلال وصف بعض الشخصيات، وأيضا وصفه بعض الأماكن ذات الأهمية البالغة في الرواية.

ومن المقاطع التي جاءت فيها الوقفة نجد وصف السارد للفيلا التي يسكن فيها خاله فيقول: « لم أستغرب من جمال عمرانها وعدد غرفها الكبير والأثاث البديع الصنع الذي وجدته فيها....». [4]

توقف هنا السارد عن سرد الأحداث وقدم لنا استراحة متمثلة في وصف فخامة المنزل الذي يسكن فيه خاله.

وفي مثال آخر قام بوصف دقيق أكثر لمنزل آخر وهو المنزل الذي انتقل إليه مراد بعد زواجه يقول: «البيت

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 101-102.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 96.

[4] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 42.

واسع، وبه عدة غرف وشرف، كل شرفة تطل على جهة من المدينة، اخترت غرفتين لي، واحدة صارت بمثابة مكتب، والثانية للنوم كانت شرفتها تطل على شارع الساكري كور، ويصل نظرك إلى غاية الميناء الضيق». [1]

كما نجد في الرواية أيضا وصف لبعض الشخصيات الرئيسية كوصف "نريمان" صديقة "مراد" يقول: «صراحة كانت نريمان أجمل الفتيات اللواتي شاهدتهن في حياتي، مزيج من حلاوة الغرب وسحر الشرق، سمراء بعينين خضراوين وشعر أصفر مذهب حريري، صوتها عذب رقراق كأنه صوت عصفور يغني أروع أغاريده قبل أن يغادر الحياة». [2]

وأيضا وصفه لجمال ابنت خاله "نور" يقول: «رغم أنها كانت عذبت المنظر، بشعر أسود حريري يصل حتى أسفل الكتف، وعينين سوداوين حلوتين عند النظر، وسحنة بيضاء تمنحها جمالا يشبه جمال الأوروبيات». [3]

في المقطعين الأخيرين يبدع الكاتب في رسم المعالم الجسدية المادية لشخصيتين رئيسيتين في الرواية، من خلال إبراز جمالهم وصفاتهم ولعبت هذه الوقفة الوصفية دورا في إعداء قيمة جمالية للشخصيتين وللعمل السردي، وذلك بتعطيل السرد وإعطاء الفرصة للوصف.

من جهة أخرى نجد ورود آخر لتقنية الوصف وهذه المرة وصف الخال "بن يونس" فيقول: «كان رجلا طويل القامة ذا كتفين عريضين، ورأس شبه مستطيل، وكانت تظهر على أصابعه السميكة آثار القوة، وفي عينيه غموض الساسة الخبثاء». [4]

يتوقف السرد هنا أيضا ليفتح المجال للوصف، ويمكن أن نلاحظ أن جعل السارد "للحاج بن يونس" بهذه الملامح ليس اعتباطيا، فهي تعكس شخصية الحاج القوية والعنيفة والقاسية.

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 132.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

[4] المصدر نفسه، ص90.

إذن، نستنتج من خلال دراستنا لعنصر الديمومة أنها تتعلق بالسرعة من حيث تعطيل وتسريع السرد، وفي رواية "لعبة السعادة" تم تسريع السرد باستعمال تقنيتي الحذف والتلخيص، واللتان كان لهما وظيفة حذف الأحداث الثانوية والغير مهمة، وهي كانت ستؤدي إلى تضخيم النص وتدفع بالقارئ إلى الملل وهذا ما لم يحدث في الرواية، أما تعطيل الزمن السردي فجاء من خلال تقنيتي المشهد الحواري بنوعيه الداخلي والخارجي والذي عطل سرعة السرد وأعطاه واقعية أكثر فالحوارات في الرواية تجعلك تحس بأن أحداث الرواية حقيقية، كما ساعدنا على الكشف عن الأبعاد النفسية والاديولوجية للشخصيات. أما التقنية الثانية وهي الوقفة الوصفية فهي الأخرى قامت بتبطيء السرد، وساهمت في إبراز طبيعة الأماكن الروائية وأيضا إبراز الملامح الجسدية للشخصيات.

2-3- التواتر:

أحد المظاهر الأساسية لزمن السرد، تقوم الفكرة الأساسية لهذه التقنية على العلاقة التكرارية الموجودة بين الحدث واللفظ السردي في النص «فالتواتر في القصة هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية من الممكن أن نفترض أن النص القصصي يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة». [1]

وللتواتر أربع أضرب وأنواع وهي:

2-3-1- التواتر المفرد (الانفرادي):

وهو الأكثر استعمالا في النصوص القصصية ويعني أن يروى مرة واحدة في النص السردي ما حدث مرة واحدة في القصة. [2]

ولجأت رواية "لعبة السعادة" إلى التواتر الانفرادي في مقاطع عدة من بينها هذا المقطع: «استطاع أبي رغم

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 82.

[2] ينظر:نفس المرجع، ص 82.

فقرنا أن يذبح خروفا بأكمله فرحة بنجاحي في التعليم، وأن يعزم أغلب سكان القرية لمأدبة كسكس فاخرة». [1]فالسارد هنا روى قصة ذبح "الشيخ سلام زاهر" لخروف فرحا بنجاح ابنه في التعليم مرة واحدة في النص السردي، فهذا الحدث وقع مرة واحدة في القصة وروي مرة واحدة في الخطاب السردي.

كما جاء هذا النوع في المقطع التالي: «ثم يطلق سراحهما من دون محاكمة وستطردان من الجامعة بسبب الإخلال بالأمن العام». [2]

نلاحظ أن موضوع المقطع هو إطلاق سراح الطالبتين نصيرة حداد وفطيمة مناصري وطردهما من الجامعة، وقد وقع هذا الحدث مرة واحدة في القصة، ورواه السارد مرة واحدة.

2-3-2- التواتر التكراري:

«وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة» [3]، وتعتمد النصوص السردية الحديثة بكثرة على هذا النوع، فتكرار ذكر الأحداث عدة مرات يهدف إلى تأكيدها وإبراز أهمية ذلك الحدث.

ومن الأمثلة على التواتر التكراري، نجد ذكر وفاة والدة "مراد زاهر" عدة مرات في النص السردي، رغم حصول هذا الحدث مرة واحدة في الحكاية، وهذه هي المواضع الذي جاء فيها ذكر هذا الحدث: «لكنني لم أتوقع أن تكون فترة ألم وحزن سترحل فيها والدتي...لكن موت الوالدة المفاجئ أذاقني ويلات حزن لم أتصوره...جاء الموت المفاجئ ليقلب الصورة، ويزلزل القناعة القدرية التامة». [4]

كما تعدد أيضا ذكر موت الوالد "سلام زاهر" عدة مرات في النص من بينها: «...جاءت وفاة الوالد، وأنا في الصف الثاني ثانوي» [5]، وأيضا في «ربما كان الأحسن تركك في تلك القرية تموت مثل والدك». [6]

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 28.

[2] المصدر نفسه ، ص 141.

[3] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ص 83.

[4] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 30-31.

[5] المصدر نفسه، ص 43.

[6] المصدر نفسه، ص 160.

وهذه المقاطع والملفوظات السردية وقعت مرة واحدة في الحكاية الأصلية وجاء تكرار ذكرها في النص الروائي بسبب أهميتها وتأثيرها الكبير على الأحداث.

2-3-3- التواتر المتشابه (المؤلف):

نوع آخر من التواتر ونعني به «أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة» [1]، وأيضا ورد هذا النوع في الرواية وفي مواضع عدة مثل هذا المقطع «كانت أعيننا تلتقي مرات في الصالون أو المطبخ ومرات في الحديثة» [2]، فنلاحظ أن "مراد" التقى عدة مرات "بنور" في القصة ولكن السارد ذكر ذلك مرة واحدة فقط، وهذا تفاديا للتكرار الممل

وجاء هذا النوع أيضا في المشهد التالي «زرت قبر والدي ثلاث مرات أو أكثر وكل مرة كنت أقعد وأقرأ من المصحف الشريف سورا من الذكر الحكيم» [3]، فالسارد روى زيارة "مراد" لقبر والده مرة واحدة رغم أن مراد زاره ثلاث مرات أو أكثر في القصة، فالسارد تجنب تكرار ذكر الحدث عدة مرات نظرا لتشابه تفاصيله.

2-3-4- التواتر الترجيعي التفردي:

وهو أن يروى أكثر من مرة، ما حدث أكثر من مرة في القصة، وهذا النوع في الحقيقة يمكن اعتباره شكل آخر من التواتر المفرد، فالإفراد يعرف بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكاية سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا. [4]

وقد ورد هذا النوع في الرواية من خلال جملة كان يرددها "المعلم رضوان" كثيرا وهي «يجب أن نكون جديرين بالاستقلال» [1]، فجاءت على لسانه عدة مرات في القصة وأيضا تم ذكرها عدة مرات من طرف السارد في خطابه

---

[1] سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ص 83.

[2] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 94.

[3] المصدر نفسه، ص 119.

[4] ينظر: نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، ص 264.

مما سبق نستطيع أن نقول أن التواتر هو تلك العلاقة التكرارية بين الحدث في القصة وبين ملفوظه السردي في النص، وجاءت رواية "لعبة السعادة" لتحتوي على الأنواع الأربعة للتواتر، وقد وظفها الراوي من أجل تفادي تكرار بعض المشاهد، وأيضا من أجل إبراز أهمية بعض الأحداث في الرواية، وذلك بتكرار ذكرها.

في ضياء ما قدمنا من دراسة للزمن في هذا المبحث، سواء المفارقات الزمنية، أو الديمومة أو التواتر، نخلص إلى النتائج التالية:

- جاءت المفارقات الزمنية لتتلاعب بالترتيب المنطقي للزمن في الرواية من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق.
- غلبت الاسترجاعات على الاستباقات في الرواية، كما كان حضور الاسترجاعات الخارجية أكثر من الداخلية، وهذا راجع إلى طبيعة الرواية ذات البعد التاريخي.
- حقق الاسترجاع وظائف مهمة في الرواية، فهو عرف بماضي شخصيات في الرواية وذكرنا بأحداث ماضية مهمة لها علاقة مباشرة بالأحداث الحاضرة.
- تنوعت الاستباقات في الرواية من استباقات تمهيدية عبارة عن توقعات للمستقبل، وأيضا استباقات إعلانية وردت بطريقة مباشرة.
- جاءت الاستباقات من أجل إحداث حالة من الترقب والتشويق لدى القارئ للأحداث القادمة.
- عملت الديمومة على تسريع السرد، وذلك بالتخلص من بعض الأحداث غير المهمة، كما أدت إلى تعطيل السرد من أجل إعطاء واقعية أكثر للأحداث، والسماح للقارئ بالحصول على استراحة وصفية تأملية.
- ورد التواتر في الرواية بأنواعه الأربعة، وقد وظفها السارد من أجل تفادي التكرار أحيانا، ومن أجل إبراز أهمية بعض الأحداث من خلال تكرارها أحيانا أخرى.

---

(1) بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 20.

3- سيميائية المكان في الرواية:

لطالما كان المكان بنية حيوية في جسد المتن الروائي، كيف لا وهو المجال الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، وقد تنوعت الدراسات حول هذا العنصر الروائي ولعل أبرزها تلك المتعلقة بجدلية الانفتاح والانغلاق المكاني ودلالاتها وأبعادها الخاصة، وهذا ما سنحاول توضيحه فيما يلي:

3-1- الأماكن المغلقة:

«إن الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة السجون، فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدر للخوف أو هو الأماكن الشعبية التي يقصدها الناس لتمضية الوقت، أو هي تلك الأماكن التي تتردد عليها الطبقة المترفة الثرية لتشبع نزواتها كالملاهي، والمكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين». [1]

وقد شغل المكان المغلق في رواية "لعبة السعادة"، حيزا مهما، وقد اختلفت خصائص هذه الأمكنة التي سنقوم بتبيينها فيما يلي:

3-1-1- البيت:

إن البيت مكان يطلق على كل مساحة مبنية على أرض ما يقيم فيها الإنسان، والبيت هو المسكن الذي يحمينا من حر الصيف وبرد الشتاء، فهو ملجأ كل إنسان بعد يوم من العناء والشقاء، يعتبر البيت في أغلب الأحيان مصدر للراحة والسكينة والطمأنينة التي يسعى إليها أي شخص، ولكنه أحيانا يكون مصدرا للحزن

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحّار، الدقل، المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 43.

والشؤم [1]، كذلك يوحي شكل البيت وحجمه على المكانة الاجتماعية والاقتصادية لصاحبه.

وقد عرفنا من خلال قراءة الرواية ودراستها أن هناك بيوتا عديدة ومتنوعة، ومختلفة في الشكل، فمرت علينا البيوت الرثة والقديمة التي تدل على البؤس وأيضا مرت علينا البيوت الفخمة، ولعل أبرز ما يمثل هذه الأخيرة هي "الفيلا" التي يملكها "الحاج بن يونس"، التي تقع في أعالي "بوزريعة"، حيث يصف السارد فخامتها فيقول: «عندما أعطيت لي مفاتيح هذه الفيلا لم أستغرب من جمال عمرانها وعدد غرفها الكبير، والأثاث البديع الصنع الذي وجدته فيها، كان أول شيء اندهشت منه هو مكتبة السيد الفرنسي صدقني تعجبت أن يخصص غرفة بأكملها فقط للكتب». [2]

فهذا الوصف يوضح لنا فخامة هذه الفيلا والتي تتألف من عدة غرف، وتتميز بأثاثها البديع الفاخر، ولكن رغم جمالها وشساعتها إلا أنها كانت ضيقة على مراد، فهو لم يشعر يوما بالراحة فيها، كيف لا وهو قد عانى من نظرات زوجة خاله وابنتها المحتقرة له، فلا طالما اعتبراه قروي متخلف لن تصله الحضارة، كما أن مراد يعلم أن بقاءه في تلك الفيلا لن يدوم إلى الأبد فمهما طال الزمن سوف يأتي يوم ويغادرها، من جهة أخرى نجد أن هذا البيت كان الحاضن للآلام والأحزان التي تكبدها "مراد" بسبب ضعف حيلته أمام "نريمان"، وحبه الشديد لها الذي لم يستطع أن يحوله إلى زواج، وهذا المقطع يبرز بعض الليالي التي مرت عليه في المنزل وهو في تلك الحالة «مكثت بالبيت، وبالضبط في غرفتي كالمسجون لا أبرحها إلا للقيام بالأمور الطبيعية، عرفت طعم دموع العشق، أحسست بآلام لا حسرة لها في تلك الليالي الأرقة». [3]

من خلال هذا يمكن القول أن البيت لا يشكل دائما أحد مظاهر الألفة والأمان والطمأنينة، فقد يحمل أحيانا معاناة وآلام لصاحبه، وهذا ما حمله هذا البيت لمراد فكان فيه ذلك الشخص الخاضع والضعيف والذي لا حول له ولا قوة.

---

[1] ينظر: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدقل،المرفأ البعيد، ص 48.

[2] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص 66.

وكما قلنا سابقا وكنقيض لهذا البيت الفخم نجد حضور بيوت رثّة وهشة، تعيش فيها الطبقة الفقيرة في المجتمع، وهي الطبقة الغالبة في الجزائر في تلك الفترة، صورها الراوي في هذا المقطع«زرت بعض مساكنهم فرأيتهم يسكنون كالفئران في شقق ضيقة، تتكون غالبا من غرفتين وفي أحسن الأحوال ثلاث غرف، مكتظين فيها كأنهم أسماك مصبرة في علبة ضيقة بالكادِ يستطيعون الحركة في داخلها، فما بالك بالتنفس والحلم ! ورغم أنها فترة كانت ترفع شعار العدالة الاجتماعية، ومن الشعب إلى الشعب، والاشتراكية وغيرها من الشعارات، فإن الواقع كما رأيته من بيت خالي كان يقول العكس». [1]

توظيف الكاتب لهذا التناقض بين منزل "الحاج بن يونس" الفخم وهو أحد رجال السلطة وبين منازل الشعب الفقيرة، لم يكن عبثيا، فقد أراد أن يبرز ذلك التفاوت في المستوى المعيشي في تلك الحقبة بين قادة الثورة الذين سيطروا على الحكم، واعتبروا أنفسهم لهم الأحقية في أملاك البلد ولن يزحزحهم أحد من الأمكنة التي سيطروا عليها بالقوة، وعلى بقية الشعب أن يتقبل ذلك، وبين المواطن البسيط المغلوب على أمره الذي لم يملك شيء سواء الذي يعيش في الريف أو في المدينة، فنجد المنزل الواحد يتقاسمه العشرات من أفراد العائلة، يتقاسمون مرارة الفقر والحرمان.

3-1-2- الضريح:

أو القبة وهو مبنى يتم بناؤه على شخص توفي ذو مكانة عالية عند الناس تخليدا له، ظهر هذا التقليد منذ القدم، وهو ما زال مستمر إلى الآن، تعد الأضرحة أمكنة مقدسة عند بعض الناس، يزورونه طلبا للزواج أو الشفاء وغيرها من الطلبات.

وفي الرواية جاء الضريح من الأماكن المهمة بدلالاتها ورمزيتها، يتمثل هذا الضريح في قبة "الشيخ مرزوق" مؤسس الطريقة المرزوقية الذي يعد ولي صالح، بعد وفاته تم بناء قبة في قبره ليصبح بعد ذلك مزار لسكان قرية "المطمورة"، هذه القبة مع مرور الوقت أهملها الجميع إلا والد "مراد" "الشيخ سلام زاهر" الذي ظل وفيا لها يزورها

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 50.

يوميا حتى وفته المنية بالقرب منها «ينطوي على نفسه فترة ولا يغادر البيت إلا إلى مكان واحد ظل وفيا له، هو قبة الولي الشيخ مرزوق حتى جاءه الأجل، ويا للغرابة سمعت أنه توفي بالقرب من تلك القبة المقدسة والتي أهملها الجميع» [1]، وفيما بعد أصبحت القبة مكان أليف بالنسبة لبطل القصة، فأصبح يزوره أحيانا، يبكي على أطلاله، فهذه القبة تمثل بالنسبة له مكان حنيني يذكره بوالده وبماضيه وطفولته وبقريته التي ولد فيه، يقول "مراد" عن زيارته لهذا الضريح «كل ما واظبت على فعله طوال الشهر الذي أقمته بالقرية أن بقيت أتردد على قبة الشيخ مرزوق تيمنا بما كان يفعله والدي، أقعد لوقت غير محدود بجانبها طمعا في أن تلهمني بركاته كثيرا من العزاء والصبر». [2] فالقبة عند "مراد" تجاوزت الأبعاد المادية الهندسية إلى الأبعاد النفسية باعتبار ما تحوي ذكريات متعلقة بوالده وبأجداده، مما جعل "مراد" يرتبط به ارتباطا وثيقا.

3-1-3- السجن:

«هو ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، وقد يكون مكانا يكبح الحياة أو يرفضها، وخصوصا إذا وسم بأنه مكان للعقاب والمراقبة، فهو مكان يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد، وتتغير فيه القيم الإنسانية، وقد يكون مكانا لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات وتلقي المعرفة». [3]

فالسجن فضاء مغلق يحتضن الأشخاص المرتكبين لفعل خارج القانون، وفي روايتنا كان للسجن نقطة تحول كبيرة في حياة "مراد زاهر"، فقد اكتشف مكانته الحقيقية لدى خاله، وأنه ليس إلا لعبة أمامه، أدخله السجن فقط لأنه دافع عن نفسه أمام ابنته، ويصف "مراد" طريقة دخوله للسجن وشكل الزنزانة التي أدخل إليها فيقول: «كانت تلك هي أول مرة أدخل فيها السجن، لم يحققوا معي، دخلت معهما مركزا للشرطة في شارع عميروش، شاهدت بعض أفراد الشرطة يقدمون التحية للرجلين اللذين كانا يصطحباني، سأل أحد الشرطيين المتواجدين بالمكان:

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، ص 76.

– انفرادي أم مع الآخرين؟

– جاء الرد بصوت غير مرتفع من أحدهما:

– انفرادي.

– وضعوني في زنزانة مستطيلة الشكل وضيقة كأنها قبر، ثم أغلق عليّ الباب الحديدي الذي كانت تتوسطه فتحة صغيرة تستعمل ربما لتمرير صحن الطعام، لكن حتى هي أغلقت في وجهي، لم أستطع التفكير في حالتي، وإن تكهنت بما حدث». [1]

يتضح من هذا الوصف أن "مراد" عُزِل في زنزانة انفرادية ضيقة، يشبهها الراوي بالقبر، تتوسط الزنزانة باب لها فتحة صغيرة تستعمل لتمرير الطعام، أمضى "مراد" ليلة واحدة في الزنزانة، بعدها تم إرساله إلى منزل خاله والذي أسمعه الكلام التالي: «أظنك استوعبت الدرس...هذا مجرد إنذار، إن تجاوزت حدودك مع ابنتي سأبعتك إلى القبر من دون تردد». [2]

وهنا يعرف "مراد" بأن "الحاج بن يونس" هو من أرسله إلى السجن وفي الحقيقة هذا لم يكن سوى تهديد فإن أعاد ضرب ابنته سيقتله، ليسقط القناع ويظهر الوجه الآخر للخال، الرجل الذي استغل "مراد" أفضل استغلال.

3-1-4- الحانة:

هي مكان لشرب الخمر والنبيذ وكل أنواع الكحول، في الدول الإسلامية ومنها الجزائر، تعد الحانات من الأماكن المكروهة من الشعب، فهي تنتهك ما جاء في الدين من تحريم للخمر.

والحانة من الأماكن التي كان يرتادها "مراد" بكثرة، رغم أنه كان في البداية مترددا في زيارتها، ولكن مع مرور الوقت وبانفتاحه على المدينة أكثر استسلم لها، فكان تقريبا كل أسبوع يذهب مع صديقه من الثانوية"سليم

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 150.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

أحمد"، فيشربان حتى الثمالة، وهذا ما رأيناه في هذا المقطع «بسببها صرت أشرب كثيرا مع سليم أحمد، ومرات يحضر معنا محفوظ أيضا ونجلس معا في حانة "الجزة الذهبية" نرتع من البيرة ما نقدر وما لا نقدر عليه، يسمعون أحاديثي عن الحب ينفرون مني ويضحكون على سذاجتي». [1]

كما رأينا كان اسم الحانة "الجزة الذهبية" تقع في إحدى شوارع العاصمة، ويمكن أن نلاحظ أن وقوع "مراد" في حب "نريمان" هو السبب الرئيسي لزياراته، فالسكر يجعله في عالم جنوني جميل معها.

امرأة أخرى كانت من أسباب ارتياده الحانة وهي زوجته "نور"، ولكن هذه المرة لكي يحاول نسيان مشاكله معها، وليس حبا في الخمر، وهذا ما يعكسه المقطع التالي «وجدت حانة "الجزة الذهبية" شبه فارغة، طلبت كأسا ثم ثاني وثالثا، بدأت أحس رأسي يرتخي قليلا ومشاعري تهدأ، روحي ترتاح من ضجيج نور وصوتها الذي كان يتبعني لحظتها كاللعنة». [2]

فالحانة كانت لمراد بعد زواجه الإجباري، ذلك المكان الذي يرتاح فيه بعيد عن "نور" وتصرفاتها.

3-2- الأماكن المفتوحة:

«المكان المفتوح عكس المكان المغلق والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان، إن الحديث عن الأمكنة المفتوحة، هو حديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول، كالبحر، والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة أو هو حديث عن أماكن ذات مساحات صغيرة كالسفينة والباخرة كمكان صغير، يتموج فوق أمواج البحر وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها» [3]، كما يمكن أن يتعلق المكان المفتوح بالشخصية

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 149.

[3] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، ص 95.

وكيف تراه من منظورها الخاص، فقد يكون هذا المكان ذو مساحة هندسية محددة ومغلقة، ولكنه يخلق في نفس الشخصية نوع من الانفتاح والحرية، فنضعه في خانة الأمكنة المفتوحة.

وفي روايتنا تنوعت الأماكن المفتوحة وتعددت، وكانت مسرحا لأغلب أحداث الرواية، وسنتطرق إليها فيما يلي:

3-2-1- المدينة:

تعدّ المدينة من الفضاءات المفتوحة التي نجدها تقريبا في كل رواية، فهي تشكل مسرحا لحركة الناس، وتأتي كمكان انتقال نموذجي يحمل رموز عدة.

والمدينة في رواية "لعبة السعادة" كانت المكان الأكثر استقطاب لأحداث الرواية، وهي بالنسبة لمراد البداية الفعلية لحياته الجدية، وصل إليها عن طريق خاله "بن يونس"، قصد إكمال تعليمه فيها، وذلك بعد وفاة والديه يقول "مراد" «انتقلت إلى ثانوية المقراني بالجزائر العاصمة، وكان من المفروض أن لا أدخل تلك المدينة الكبيرة إلا بعد تجاوزي لعتبة البكالوريا لكن الأقدار المرسومة لي شاءت لي ذلك باكرا وذلك بسبب خالي بن يونس». [1]

كما هو واضح المدينة المقصودة هي الجزائر العاصمة، ذات المباني الشاهقة ويصفها السارد «أنا أدخل إلى مدينة كبيرة، بديعة الجمال والصنع، شيد معظم عماراتها ومتاحفها الفرنسيون بعرق العمال الجزائريين». [2]

ولكن رغم كبر هذه المدينة وتنوع عمرانها إلا أنها كانت رمز للشؤم والسلبية بالنسبة لمراد، فلم يشعر بالراحة فيها، ودائما ما كان يحس بأنه غريب وأن موطنه الحقيقي في قرية المطمورة أين عاش طفولته فيقول: «كان صعبا عليّ التأقلم مع زملائي الجدد الذين كان معظمهم من مواليد هذه المدينة الكبيرة، وقلة فقط جاءت من قرى ومدن أخرى بعيدة، ورغم تفوقي العلمي على الجميع، وكان ذلك من حسن حظي، كنت أجد صعوبة في الحديث مع زملائي الذين لم تكن لهم نفس ذاكرتي القروية، فكانت لهم لغتهم الخاصة، وذاكرتهم المختلفة، وطريقة

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

تفكير تختلف عن طريقة تفكيري البدوية والبسيطة». [1] فهنا يصف صعوبة التأقلم مع سكانها وفي المقطع الآتي يصف شعوره السلبي اتجاههما، فيقول: «كان وقتي ضيقا، أو كنت أحسه كذلك، والمكان على الرغم من كبره كان شعوري به ضيقا في البداية، كأنه سجن من مرمر....جميل لكنه يبقى سجنا في النهاية». [2]

ومن جهة أخرى كانت مدينة الجزائر في ظاهرها جميلة وفاتنة، ولكن في باطنها عكس ذلك فأغلب العائلات فقيرة ومهمشة، وحتى سلوكات شعبها تشوه منظرها، فبقي فقط اسم الجزائر العاصمة يغطيهم «فقد كانت تغطيهم مدينة العاصمة بجناحها الكبير، وهم يعبرون عن هذا الوضع تعبيرا شعبيا جميلا فيقولون لك "شيعة بلا شبعة" فأغلبهم كان يعيش في بؤس مدقع فلم تشرق شمس الاستقلال على الجميع». [3]

إذن فالمدينة في روايتنا لم تكن مكان أليف ومحبب لدى بطل الرواية بل كانت مكان يرمز للحزن والاغتراب والعزلة، كيف لا وكل مشاكله حدثت فيها، ويكفي أن انتقاله إليها كان إجباريا وليس اختياريا.

3-2-2- القرية:

عكس المدينة التي جاءت برموز سلبية ومتشائمة، جاءت القرية ترمز إلى الراحة والطمأنينة والحنين إلى الماضي، فقرية المطمورة هي المكان الذي عاش فيه "مراد" طفولته وتربى على أكنافها وهي قرية صغيرة تابعة لإحدى ولايات الشرق الجزائري يقول "مراد" «عشت طفولتي في قرية صغيرة تدعى "المطمورة" مكان شبه مهمل في الجغرافيا وحتى التاريخ تابعة لإحدى ولايات الشرق الجزائري، فيها اختلاط بين من له جذور بربرية ومن لها جذور عربية». [4]

ما يميز هذه القرية أو بالأحرى معظم القرى في تلك الحقبة العيش البسيط لسكانها، يعيشون على ما تنتجه الأرض وما تنجبه مواشيهم «قرية لا يحدث فيها شيء يثير الانتباه، والحياة فيها واضحة وبسيطة، الناس

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 39.

[4] المصدر نفسه، ص 14.

معظمهم طيبون، أو يظهرون كذلك، مسالمين، يفلحون الأرض أو يسترزقون من تجارة بعض المواشي». [1]

هذه القرية هي التي كونت شخصية "مراد" فحتى بعد انتقاله للمدينة بقي يشعر في داخله أنه قروي بسيط، ولن يغير رحيله إلى المدينة شيئا، فكلما زارها شعر بنوع من الراحة والطمأنينة والحنين إلى الماضي، لأن القرية مرتع طفولته الأولى وهو ينتمي إليه، ويذكره بوالده ووالدته وبكل شيء جميل، فيصف "مراد" شعوره بعد عودته إلى القرية فيقول: «في القرية عادت لي بسرعة حالات الروحية، شعرت بقطرات ما تنعش روحي من جديد، المكان الطبيعي الواسع واللامحدود، بالرغم من تغير أشياء كثيرة في القرية، تحولات في العمران، والمباني، ولكن لا توجد تحولات كبرى في سلوك الناس وتصرفاتهم...القرية هي القرية، فضاء مغلق لكن الطبيعة تعطيها الامتداد الكامل في اللانهائي، فتزرع في قلبك بعض الطمأنينة، بعض الهدوء، بعض الأحاسيس التي فقدتها في المدينة، كأن أقعد تحت شجرة وأمد ساقي، فأشعر كأنني جزء من هذه الشجرة، والتربة، والحياة تسري في عروقنا وتمدنا بألمع الأضواء التي تملكها». [2]

إذن، فالقرية في الرواية هي ذلك المكان المفتوح الذي يحمل دلالات الألفة والحنين بالنسبة للشخصية الرئيسية بداية كل شيء والمكان الذي يعيد له ذكريات محفورة في أعماقه.

3-2-3- المدرسة:

تأتي المدرسة كمكان لطلب العلم والبحث عن المعرفة، وحرصت الدولة الجزائرية بعد الاستقلال على أن يكون التعليم مجاني ومتاح لكل جزائري، وتتكون هذه المدرسة من ثلاثة أطوار، الطور الابتدائي والمتوسط والثانوي، وفي روايتنا تم التطرق إلى الأطوار الثلاثة، فكل مرحلة لها خصوصياتها ودلالاتها المتعلقة بالشخصية الرئيسية.

فمراد زاهر بدأ تعليمه في ابتدائية صغيرة مكونة من حجرتين و معلمين إثنين فقط واحد جزائري والآخر

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 45-46.

سوري، وهذا حال المدارس في تلك الحقبة، فالبلاد كانت حديثة الاستقلال ولا تتوفر لديها الطاقة البشرية الكافية للتدريس فاستنجدت بالمعلمين العرب خاصة من مصر وسوريا، وهذا ما يتضح في قول السارد «استطاعت الدولة أن تبني لنا مدرسة تتكون من قاعتين فقط، وكان يدرسنا بها معلمان، واحد سوريا وواحد جزائري كنا نناديه المعلم رضوان». [1]

ولعلّ أبرز محطة في مشوار مراد في هذه المدرسة هو تعلقه بمعلمه "رضوان" فقد رآه المثل الأعلى الذي يجب أن يقتدي به، بسبب حبه للعلم وأسلوبه الجميل في التدريس، ولكن للأسف تزامنت فرحة إكمال مراد لمرحلة التعليم الابتدائي مع خبر اعتقال معلمة رضوان والذي يجهل سببه، رغم أنه يشك أن جماعة "بومدين" التي انقلبت على "بن بلة" لهم دخل في العملية، يقول مراد: «ستمر مرحلة المدرسة الابتدائية بجمال أخاد "لا أدري إن كنت أتخيله الآن كذلك، أم تلك كانت مشاعري حينها"، وقسوة نتاج خبر اعتقال معلمي رضوان، ولن أحصد رغم صعوبة الحياة في قرية المطمورة إلا الذكريات». [2]

انتقل بعدها مراد إلى مرحلة جديدة في التعليم وهي مرحلة التعليم المتوسط، في متوسطة تبعد عدة كيلومترات عن قريته المطمورة اسمها متوسطة "الإمام علي"، وهذا ما يبينه هذا المقطع «فرحت بالانتقال إلى مستوى جديد من التعليم، لكن المتوسطة كانت بعيدة وتقع في بلدية اسمها "المطحونة"، تبعد خمسة كيلومترات تقريبا عن القرية، وكانت أكبر مساحة وأوسع عمرانا». [3]

وما يميز المتوسطة بالنسبة لمراد أنها كانت السبب في تعلقه بالقراءة والمطالعة ليكون دائما هو الأول في دفعته، كما ساعدته على التعرف على أصدقاء ورفاق جدد، ولكن كان للحزن نصيبه في هذه المرحلة، فقد توفيت والدته لتتركه في دوامة من الحزن الدائم «لكنني لم أتوقع أن تكون فترة ألم وحزن، سترحل فيها والدتي عن الحياة،

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

وسيكون لذلك تأثير مؤلم على نفسي». [1]

ليدخل "مراد" بعد ذلك مرحلة التعليم الثانوية في ثانوية المقراني بالجزائر العاصمة وكان خاله هو السبب في أخذه لتلك الثانوية يقول «انتقلت إلى ثانوية المقراني بالجزائر العاصمة، وكان من المفروض أن لا أدخل تلك المدينة الكبيرة إلا بعد تجاوزي لعتبة البكالوريا لكن الأقدار المرسومة لي شاءت لي ذلك باكرًا، وذلك بسبب خالي بن يونس». [2]

عملت المدرسة الثانوية على تغيير الكثير من الصفات في "مراد" فقد فتحت عينه على العالم، ولم يعد ذلك الفتى الخجول، تعرف على أصدقاء جدد من بينهم أحمد سليم والذي كان سببا في تغيير طباعه فأصبح يرتاد الحانة، ولم يعد ذلك التلميذ المجتهد فتراجعت علاماته حتى أنه رسب في امتحان البكالوريا، ولكن نفوذ خاله "بن يونس" غير من النتيجة من راسب إلى ناجح على حساب طالب آخر، وهذا المقطع الحواري يشرح ذلك التلاعب في النتيجة «شرح مدير الثانوية السيد مقلاوي الخطأ الفادح الذي وقع قائلا:

– للأسف تم خلط ورقة امتحانك بورقة امتحان زميل لك.

– سألته على الفور: من الزميل؟

رد من دون أن يبدر عليه أي أسف:

– الطالب نايت بلقاسم

فهمت حينها أن نجاحي كان مقرونا بإسقاط ذلك الطالب القبائلي، لا أدري لماذا هو بالذات». [3]

من هنا عرف مراد أنه إذا كنت تملك السلطة فيمكنك التلاعب بكل شيء، حتى نتائج البكالوريا، وأن هذه البلاد ينخرها الفساد من كل مكان.

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 84.

3-2-4-الجامعة:

الجامعة هي ذلك الفضاء المفتوح، مفتوح لأنه يحتضن مختلف الآراء ومختلف الأجناس والثقافات، وقد كانت بالنسبة لمراد ذلك المكان الذي استطاع من خلاله التعرف على بعض الأفكار الجديدة عليه، فسمحت له بالاستماع للرأي والرأي الآخر، كان من الفضاءات التي يجد راحته فيها رغم أنه يعرف أن السلطة لن تكون يوما للمتعلمين وأصحاب الشهادات فالثوريين احتكروا كل شيء، يقول "مراد" «في الجامعة صرت أستطيع أن أستمع إلى أحاديث أخرى غير التي كنا نتحدث عنها سنوات الثانوية، الجامعة هي الفضاء الذي يتحرر فيه اللسان لكن يظل العقل يخفي الكثير لم يكن كثيرون يجرؤون على قول الأشياء المسكوت عنها». [1]

تعرف "مراد" على نخبة من الأصدقاء المثقفين ولعل أبرزهم الطالب السوري "ناصر الدمشقي"، أحب مراد المناقشات التي تدور معهم، فهي بعيدة عن التعصب، وتحمل صبغة موضوعية «أما أنا فكان يريحني الاستماع إلى هؤلاء الأجانب، سواء أكانوا عربا، أم أكرادا، أم أفارقة، أم أوربيين، كان يحلو لي الإنصات إلى المختلفين الذين عادة ما تكون لهم وجهات نظر تختلف عن وجهات نظرنا التي تطبعها عادة العاطفة الشديدة، والتعصب الأعمى للذات، كانت آراؤهم موضوعية عن الجزائر وثورتها». [2]

وكختام لدراستنا لعنصر المكان في رواية "لعبة السعادة" خلصنا إلى النتائج التالية:

– جاء المكان كعنصر هام ساعد في تحقيق الترابط مع باقي العناصر السردية، وقد تعددت الأمكنة في الرواية بين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة، وكان حضورهما متساويا في المتن.

– حملت الأماكن في الرواية دلالات ورموزا مختلفة فهناك أمكنة الألفة والطمأنينة ذات الدلالات الإيجابية على الشخصية الرئيسية مثل القرية والأضرحة والملعب...، ومن جهة ثانية نجد الأماكن التي تحمل رموز ودلالات سلبية كالمدينة والفيلا...

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 124.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

– استعمل الراوي عدة أساليب للتعبير عن هذه الأماكن، أبرزها تقنية الوصف كوصف المدينة ووصف المنازل والقرى.

– وظف السارد فضائين رئيسيين ومتناقضين، وهما فضاء المدينة وما تحمله من دلالات سلبية للشخصية الرئيسية، وفضاء القرية وما تحمله من دلالات إيجابية له.

– تم تسمية بعض الأماكن في الرواية باسم أماكن موجودة في الواقع مثل اسم مدينة "بوزريعة"، وهذا قصد إعطاء صبغة واقعية للأحداث.

4– سيميائية الشخصية في الرواية:

حظيت الشخصية بأهمية بالغة في الرواية الحديثة، وفي الدراسات الخاصة بها، فالشخصيات تساهم بقوة في تحريك الأحداث وتطورها، ومن هنا كان من الضروري أن يكون هذا العنصر جزء من تطبيقنا على الرواية من خلال تركيزنا على أنواع الشخصيات، وعلى مدى معرفة السارد بهذه الشخصيات أي الرؤية السردية.

4–1– أنواع الشخصيات:

تطرقنا في هذه الأنواع إلى الدور الذي تلعبه الشخصية في الرواية، من خلال تقسيمها إلى شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية.

4–1–1– الشخصيات الرئيسية:

وهي الشخصيات التي ترتكز عليها أحداث الرواية «وهي التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط» [1]، والشخصيات الرئيسية في رواية لعبة السعادة هي:

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 56.

4-1-1-1-مراد زاهر:

هو بطل الحكاية والشخصية التي تدور حولها أحداث الرواية ولد قبل استقلال الجزائر بفترة قصيرة، في قرية معزولة تدعى "المطمورة"، والده هو "الشيخ سلام زاهر"، وكان مراد هو الابن الوحيد له يقول "مراد" «كنت الابن العاشر لأبي الشيخ سلام زاهر، ولكن اللعنة لا يعلم بها إلا الله مات كل من سبقني من إخوتي إلى الحياة بأمراض كثيرة، لم أحفظ أسماءها يوما وبقيت الوحيد» [1]، وما يميز حياة "مراد" في القرية هي البساطة الشديدة وهي حال حياة القرى في تلك الحقبة، كان والد مراد الشيخ زاهر حريصا على تعليم ابنه فأدخله إلى المدرسة الابتدائية وهناك غرس في مراد حب الدراسة والقراءة، بعد نهاية المرحلة الابتدائية انتقل "مراد" إلى مرحلة التعليم المتوسط، فرغم بعد المتوسطة عن قريته إلا أنه وضع هذه الصعوبة جانبا وكافح من أجل نجاحه وهذا ما حققه في النهاية ولكن فرحته بالنجاحات المستمرة في التعليم المتوسط لم تدم طويلا، وهذا بعد وفاة والدته، ليدخل في دوامة من الحزن أثرت فيه كثيرا، وهذا ما يتضح في المقطع التالي «لكنني لم أتوقع أن تكون فترة ألم وحزن، سترحل فيها والدتي عن الحياة وسيكون لذلك تأثير مؤلم على نفسي» [2]، ليدخل في نوع من الاكتئاب والعزلة والانطواء إلى أن جاء ذلك اليوم الذي غير حياته حين انتقل إلى العاصمة رفقة خاله بن يونس والذي أدخله إلى بيته، فقد اكتشف "مراد" عالم آخر عكس الموجود في قريته، عالم مزدحم مليء بالحركة والنشاط، أقام "مراد" في بيت خاله بن يونس وزوجته وأيضا ابنتهما "نور"، وكانت العلاقة مع هاتين الأخيرتين باردة، فلا طالما نظرا إليه باستصغار واحتقار ولكن مراد لم يكن يهتم بهما، وكان يمضي أغلب وقته في الثانوية أو في الملعب، تغير سلوك مراد في المدينة فلم يعد ذلك الشخص الخجول والمحافظ إذ وصل به الحال إلى ارتياد الحانة رفقة أصدقائه، و تراجعت علاماته في المدرسة، حدث هذا خاصة بعد وقوعه في حب فتاة اسمها "نريمان"، فيصف حبه لها في المقطع التالي «جعلتني أشعر بأن سماء صاخبة راحت تمطر فجأة على قلبي بعد سنين طويلة من الجفاء، وقلت: نريمان هي

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

الحياة، هي ما كنت أنتظره في الحياة

ناريمان هي الشعر، هي أجمل ما في الشعر

ناريمان هي الجنون، هي أبدع ما في الجنون ». [1]

عاش مراد قصة حب جميلة مع نريمان فأصبحت هي هواءه الذي يتنفسه وأصبحت هي ملاذه الذي يهرب إليه، هذه القصة الجميلة من المفترض أن تكتمل بالزواج لذلك عزم مراد على إخبار خاله بتزويجه "نريمان" ولكن تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، فالكارثة قادمة، وقادمة على شكل خبر، خبر سوف يقلب حياته رأسا على عقب، كيف لا وقد أخبره خاله بأن ابنته "نور" قد فقدت عذريتها، وسوف يزوجه إياها ويتضح ذلك في الحوار التالي «أنت تعرف أنني أساعدك لأنني أراك ابني الذي لم أرزق به من السماء

– أهز راسي فقط لا أنوي على الكلام، ستنزل الصاعقة بعد قليل

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

نزل هذا الخبر كالصاعقة على بطلنا، كيف سيتزوج من فتاة لطالما اعتبرته متخلف وأدنى منها مكانة، والأمر من هذا كيف سيخبر "نريمان" بهكذا خبر وهل لديه الشجاعة لإخبارها أصلا، نعم وافق بطلنا على الزواج من "نور" رغم كرهه لها ولكن لماذا وافق؟ وافق بسبب ضعفه وخضوعه لخاله، لم يستطع أن يتفوه بأي كلمة، وكيف سيعارضه وهو الذي فتح له أبواب منزله له، وهو الذي أخرجه من الفقر الذي عاشه في القرية، للأسف "مراد" أصبح كاللعبة في يد خاله، لعبة صامتة تنفذ الأوامر فقط، ولأن المصائب لا تأتي فرادا، تزامن هذا الحدث مع حدث لا يقل مرارة منه وهو وفاة والده، هذه الوفاة قتلت الرغبة الصغيرة التي بقيت له في الحياة، فأصبح جسدا بلا روح، متزوج من امرأة لا تحبه ولا يحبها لا يتكلمان ولا يلتقيان رغم أنهما يعيشان في نفس المنزل، زواجهما وصل إلى أذني نريمان ولم تستطع تحمل وقع الفاجعة، فمراد خانها، رغم أنه وعدها بالزواج، لتنتهي قصة

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 102.

مراد مقتولا على يدي حبيبته التي لا طالما حلم بإكمال حياته معها يقول «الجريمة وقعت كانت تصرخ وهي تحمل سكينة المطبخ، ما تصورت أبدا أنها ستقدم على قتلي هكذا ليس ببرودة دم، ليس بحيادية، قتلتني عندما كنت أحاول أن أطوقها بذراعي وأبكي أمامها، أبكي لنفسي، أعتذر عن كل شيء». [1]

4-1-1-2- الحاج بن يونس:

ثاني أهم شخصية في الرواية، وهو خال "مراد زاهر"، له نفوذ ومكانة عالية في السلطة، يتصف بالصفات الجسدية التالية «كان رجلا طويل القامة ذا كتفين عريضين، ورأس شبه مستطيل، وكانت تظهر على أصابعه السميكة آثار القوة، وفي عينيه غموض الساسة الخبثاء». [2]

منصبه ونفوذه في السلطة حصل عليه لأنه كان أحد قادة الثورة، فسمح له هذا بأخذ الأخضر واليابس بعد الاستقلال بذريعة أحقية الثوار في التملك ورغم أنه كان مع "بن بلة" في البداية إلا أنه انقلب ضده مساندا لبومدين حفاظا على مصالحه وتطبيق لقاعدة السير مع القطيع «...وجد نفسه مع القيادات العليا للثورة، فأعطته تلك اللحظة فرصة تاريخية عرف كيف يستغلها، وأكسبه شغفه بالقراءة والتعلم ثقة السادة بحسن تصرفاته، فأوكلوا له مهمات جسام، سمحت له أن يصعد السلم بسرعة، واختار بعد الاستقلال كفة الأقوياء، ولقد بررها مع نفسه أنهم الأصلح للقيادة والحكم، لكن كان مع جماعة الحكم السري الذين انتظروا فرصتهم الثمينة، فسطوا عليها بالانقلاب على بن بلة، وهنا لعب خالي دورا رئيسيا في تلك العملية، فصار أقرب المقربين للزعيم» [3]، مساهمته في الانقلاب على الرئيس حققت له عدة مكافآت مادية من عند الزعيم الجديد، وفي الحقيقة امتلك الخال شيء لا يقل أهمية عن الممتلكات المادية وهو السلطة وقوة الكلمة والتي جعلته يستطيع حتى التغيير في نتائج البكالوريا فحول ابن أخته "مراد" من راسب إلى ناجح، من خلال تغيير نتيجته بنتيجة طالب آخر، وهو طالب من منطقة القبائل، ضحى به الخال لأنه يعتقد بأن سكان تلك المنطقة متطرفون ومعارضون للحكم، ويتبين ذلك في الحوار

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 177.
[2] المصدر نفسه، ص 90.
[3] المصدر نفسه، ص 90.

التالي «عندما سألت خالي بحذر لماذا لم يتركني أنجح دون أن آخذ مكانة شخص يستحق النجاح؟ ردّ علي حتى دون أن يرفع رأسه عن الجريدة التي كان يطالع فيها خبر تعيينات جديدة في بعض المناصب المهمة:

– وصلني تقرير عنه أنه ينتمي إلى حركة متطرفة». [1]

فالكاتب أراد من توظيف هذه الشخصية في الرواية، كشف تلك الفئة من الثوار التي عبثت في الأرض فسادا، تعتبر نفسها صاحبة الأولوية في الامتلاك والحكم، فبسبب هذه الفئة انتشر الفساد والظلم، والدكتاتورية في البلاد. أما بالنسبة لعلاقة "بن يونس" بـ "مراد زاهر" فكانت علاقة مصلحة وتسلط، فصحيح أنه أدخله بيته ولم يبخل عليه بأي شيء مادي، لكن الثمن كان أكبر على "مراد"، فقد زوجه ابنته إكراها لإخفاء فضيحتها، واستولى على أرض والده في القرية وكتبها باسمه، وأدخله الجامعة من أجل التجسس على الطلبة، وفوق هذا هدده بالقتل إن أساء معاملة ابنته.

إذن، فالخال بن يونس كان في الرواية ذلك الشخص المتجبر والدكتاتوري والذي يخافه الجميع بفضل منصبه الذي أعطي له كمكافأة على إنجازاته في الثورة.

4-2-1-3- الشيخ سلام زاهر:

والد "مراد زاهر" وأحد الشخصيات الهامة في العمل الروائي، يمثل ذلك الرجل القروي البسيط الذي يرفض الاستغناء عن أرضه مهما وصلته من مغريات للعيش في المدينة، ويصف مراد وفاء والده لأرضه في هذا المقطع «لقد كان والدي فقيرا وضعيفا، ولكن كان رجلا في مواقفه، لا يتزحزح عنها قيد أنملة، ولهذا بقي وفيا للأرض التي عاش عليها أجداده وأولاده ولم يتركها للغير، وحافظ على بيته الترابي كي يكون في صميم ترابها نفسه». [2]

لم يكتب للشيخ زاهر أن ينعم بالأولاد فقد قدر له أن يموت جميع أولاده بعد مدة قصيرة من ولادتهم ليكون "مراد زاهر" الابن الوحيد الذي يعيش منهم، ويعتقد الشيخ زاهر أن سبب هذه اللعنة هي حادثة وقعت له عندما كان

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص85

[2] المصدر نفسه، ص 106.

شاب، فقد أرغمته زوجة الكولون على ممارسته الفاحشة معها رغم منافاة هذا الفعل لتعاليم دينه ومعتقداته، ويسرد الراوي هذه الحادثة فيقول على لسان والدة مراد «عمِل في مزرعة كولون فرنسي فترة من شبابه وأغوته زوجة الكولون أن يمارس معها الجنس، فلقد كانت معجبة بفتوته وقوة عضلاته لا أقل ولا أكثر، لأنه لم يكن متعلما أو وسيما ولا يعرف إلا أشياء قليلة في الدين، وحسب والدتي فهو قام بذلك ليس حبا في فعل ذلك الأمر المشين، بل لأنه خاف أن يسلط عليه الكولون الفرنسي لو سمع بخبر كهذا أقصى العقوبات». [1]

يمثل الشيخ سلام في هذه القصة ذلك الرجل الجزائري الخاضع للمستعمر، الفاقد لكرامته والمسلوب لحقوقه، وقد كان هذا حال أغلب الشعب الجزائري في تلك الفترة، اعتنى الشيخ سلام بابنه الوحيد أفضل اعتناء، فحرص على تعليمه رغم أن الهدف من بحثه على الأولاد هو مساعدته في أمور الفلاحة، لكن كون هذا ابنه الوحيد لم يشأ أن يجبره على ذلك، يقول "مراد" «ولعلي لهذا حظيت بمعاملة خاصة، ورعاية كبيرة من الوالدين، فلم يكونا يبخلان عني بشيء، مع أن رغبة والدي لم تكن في إنجاب الأطفال إلا أن يساعدوه في فلاحة الأرض، لكنه بعدما أصاب من شر، غير رأيه في الأمر، وكان يريدني أن أتعلم وأكون صاحب علم ودين». [2]

توفيت زوجته وغادر ابنه إلى العاصمة، ورغم ذلك بقي وفيا لأرضه يعتني بها. إلى أن قامت الدولة بتأميم جزء كبير من أرضه، ليدخل في حزن شديد وانطواء على نفسه حتى وفته المنية قرب قبة الشيخ مرزوق وهذا ما يوضحه المقطع التالي «لكنه توقع كل شيء إلا أن تقوم الدولة بتأميم مساحة كبيرة منها وتوزيعها على عدد من القرويين الذين لم يكن بعضهم يهتم بالفلاحة أصلا ولكن الأرض نزلت عليهم فأخذوها، وهذا ما جعل والدي يغضب ويحزن، ثم ينطوي على نفسه فترة ولا يغادر البيت إلا إلى مكان واحد ظل وفيا له، هو قبة الولي الشيخ مرزوق حتى جاءه الأجل هناك». [3]

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 43.

إذن، كما لاحظنا ساهمت الشخصيات الثلاث الرئيسية في سير الأحداث، وكان لهما الدور الأبرز في التغييرات التي طرأ على الحبكة، ولكن هذه الشخصيات تحتاج إلى شخصيات أخرى ترافقها وتسايرها، تسمى الشخصيات الثانوية، وستكون هي النوع الثاني في دراستنا.

4-1-2- الشخصيات الثانوية:

تقوم «الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية». [1]

وفي الرواية كان للشخصيات الثانوية حضورا بارزا، فالرواية عامرة بالشخصيات التي أثرت المتن الروائي، واخترنا الأكثر أهمية منها وهي:

4-1-2-1- نور:

الابنة الثالثة للحاج بن يونس تصغر مراد بثلاث سنوات جميلة المظهر بعينين سوداوتين كبيرتين يصف جمالها السارد فيقول «كانت عذبة المنظر، بشعر أسود حريري يصل حتى أسفل الكتف، وعينين سوداوين حلوتين عند النظر، وسحنة بيضاء تمنحها جمالا يشبه جمال الأوربيات» [2]، هي تتحدث الفرنسية رغم أن والدها يدافع عن العربية إلا أنه أعطى لها حرية الحديث باللغة التي تحب، كانت العلاقة بينها وبين بطلنا "مراد" باردة فقد كانت دائما ما تتجاهله وتعتبره أدنى منها مستوى ومكانة، وفي الحقيقة حتى مراد لم يكن يهتم بها، إلا أن جاء ذلك اليوم الذي قامت فيه نور بإغواء "مراد" وينتهي هذا الإغواء بعلاقة جسدية بينهما، وفي الحقيقة لم تقم "نور" بهذه العلاقة حبا في "مراد"، إنما هي تحاول اكتشاف جسدها لا أكثر أو هي تحاول تعويض حبها الفاشل، فهي مغرمة

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 57.

[2] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 51.

فتى اسمه "ميمي" ولكن للأسف هو لا يبادلها نفس المشاعر، يقول السارد «في الحقيقة فهمت قصتها بعد ذلك، كان هنالك فتى تعشقه بجنون تناديه "ميمي" ويبدو أنه لم يكن يحبها، كان يبدو شابا مخنثا بالنسبة لي من خلال هيئته وتسريحة شعره وطريقة لباسه».[1]

«عاشت نور حياتها في العز والدلال، فهي لم تعرف طعم التعب كثيرا من أجل الحصول على الأكل أو الشرب، هي تسير في خط مرسوم لها من البداية إلى النهاية، ومهما انحرفت عنه أو حاولت أن تخط لنفسها طريقا آخر يخصها وحدها، فلن تستطيع أن تفعل شيئا دون مرضاة والدها خاصة».[2]

الحرية التي أعطيت لها والمبالَغ فيها تسببت لها في فقدانها لعذريتها وحملها بطفل، هذه الفضيحة لم يستطع والدها أن يبلعها، ولكن لكثرة حبه لها لم يعاتبها حتى، ولإخفاء هذه الفضيحة قام بتزويجها بـ"مراد" الذي سوف ينسب ابنها إليه، كانت علاقتها الزوجية به باردة جدا فهو لا يحبها ولا هي تحبه، تقضي معظم وقتها مع ابنها، وأحيانا تتواصل مع حبيبها السابق عبر الرسائل ليكتشف زوجها "مراد" خيانتها فقام بضربها، وهذا ما يبينه المقطع الآتي: «...حدث ذلك عندما وجدت عددا من الرسائل كتبت من طرف ذلك الشاب الذي هاجر إلى نيويورك إلى نور...ثارت ثائرتي وصرخت لأول مرة وأنا أقذف كومة الرسائل على وجهها:

- أنت امرأة ساقطة ما تحشميش..
- نهضت من فوق السرير...وراحت تصرخ...
- واش دخلك في...
- أنت لا شيء، أنت مجرد عبد عند والدي...أنسيت واش كنت، وواش وليت الآن؟

دون تفكير أو تحكم في نفسي رفعت كف يدي إلى أعلى ونزلت عليها بالصفع حتى سقطت على

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 60.
[2] المصدر نفسه، ص 90.

الأرض» [1]، بعد هذه الحادثة أخبرت نور والدها، وهو بكل أنانية قام بمعاقبة "مراد" وهدده بالموت إذ كرر فعلته، وبهذا مثلت نور الشخصية الثانية المتسلطة.

4-1-2-2- ناريمان:

صديقة بطل الرواية والتي وقع في حبها، نريمان فتاة جميلة «مزيج من حلاوة الغرب وسحر الشرق، سمراء بعينين خضراويين وشعر أصفر مذهب حريري، صوتها عذب رقراق كأنه صوت عصفور يغني أروع أغاريده قبل أن يغادر الحياة». [2]

تعلمت الخياطة من طرف فرنسية لم تغادر الجزائر بعد الاستقلال، وهذه السيدة هي التي ربتها وتكفلت بها وهي صغيرة، كانت نريمان خياطة ناجحة يتردد عليها مختلف الشخصيات الشهيرة في البداية كانت رافضة لفكرة الارتباط بمراد، ولكن إصراره عليها، ووقوفه معها عندما توفت والدتها استطاع الدخول إلى قلبها، فعشنا معهما مشاهد رومانسية جميلة تعكس الحب الحقيقي الذي كان يربطهما من بينها المقطع التالي «كانت نريمان تدرك أننا متشابكان في خيط واحد معلقان فيه، يتيمان ولا نملك إلا بعضنا، تقول مبتسمة: كن لي سندا وسأكون لك سندا، نسند ظهورنا على بعض ثم نواجه كل شيء بقلوب واثقة وعزيمة لا تهزها الرياح العاتية. استرجع لحظات مشينا معا في ساعات الصيف الحارة بالقرب من شاطئ كيتاني بباب الواد، الفرحة تقفز من عيوننا، وقلوبنا ترقص من السعادة بالكاد نلحظ من ينظر إلينا بإعجاب...نحن نريد أن نخلق عالما يحكمه الحب لا شيء غير الحب، وعندما تسمعني أتكلم بهذه الرومانسية الشعرية تسخر مني ضاحكة وتقول بلهجة عاصمية جميلة: ما أتكثرش الكلام عن الحب باش ما يقتلكش». [3]

فأغلب المشاهد الخاصة بنريمان في الرواية جاءت على شاكلة هذا المقطع، عبارة عن مقتطفات رومانسية بينها وبين "مراد"، ولكن للأسف نهاية قصتهما كانت تراجيدية حزينة، فقد اكتشفت زواجه بامرأة أخرى، ومن

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 148.
[2] المصدر نفسه، ص 62.
[3] المصدر نفسه، ص 78.

هول الفاجعة التي أصابتها لم تستطع الإمساك بنفسها وقتلته، قتلته لأنها لا تعلم أنه تزوج مرغما ومكرها، لتنتهي أحداث الرواية بهذه الجريمة.

4-1-2-3-المعلم رضوان:

وهو معلم مراد في التعليم الابتدائي «تمدرس في مدارس جمعية العلماء المسلمين بقسنطينة، ثم أكمل تعليمه في تونس فترة قصيرة قبل أن تأمره جبهة التحرير أن يلتحق بها في الجبل» [1]، معروف عن المعلم رضوان حبه للعروبة وهو متأثر بالكتاب العرب المرموقين مثل طه حسين والرافعي...، وعاشق للفن والموسيقى خاصة أغاني "أم كلثوم"، تعلق "مراد" به كثيرا فأحب شخصيته وطريقة تعامله مع تلاميذه، وكان دائما يردد جملة "يجبب أن نكون جديرين بالاستقلال، وهذا الكلام يمثله المقطع التالي «ولقد شرح لنا ذلك في درسه الأول يجب أن نكون جديرين بالاستقلال، وكان يطلب منا أن نردد هذه الجملة عدة مرات فحفظناها عن ظهر قلب» [2]، وفيما يخص توجهاته السياسية فقد كان تابعا أمينا للرئيس "بن بلة"، وفي الحقيقة اتبعه لأنه يمشي على مبادئ الزعيم "جمال عبد الناصر"، ومعروف أن المعلم رضوان يعتبر جمال عبد الناصر هو البطل القومي الذي سيخلص الأمة العربية من مشاكلها، ويتضح هذا في المقطع التالي «...لقد كان معلمي ناصريا مؤمنا بعبد الناصر والناصرية، ويعتقد أنه الزعيم المؤهل لقيادة العرب من المحيط إلى الخليج، وبه سيكتمل تحرر الأمة العربية التي طال ليلها الاستعماري، وجاء موعد انبعاثها الحضاري» [3]، ولكن المساندة التي خصها لبن بلة دفع ثمنها غالبا، وذلك بعد الانقلاب الذي حدث للرئيس، فحدثت حملة من الاعتقالات مست المؤيدين لبن بلة ومنهم المعلم رضوان، وهذا ما يوضحه المقطع التالي « لم يدم زمن الفرح الثوري العالمي طويلا حينما شاهدنا كتيبة من جيش التحرير الوطني تدخل القرية في صبيحة يوم الأحد من عام 1965 وتعتقل الأوروبيين ومعهما المعلم رضوان...كانت صدمة

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ص 20-21.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

بالنسبة لي أن يعتقل هذا الرجل المثقف والطيب الذي يقوم بمهمة تحضيرنا لنكون جديرين بالاستقلال». [1]

4-1-2-4- سليم أحمد:

إحدى الشخصيات الثانوية، والذي مثل دور صديق بطل الرواية، تعرف عليه "مراد" في المدرسة الثانوية، كان سليم من النوع المتحرر والمنحرف نوعا ما رغم أنه طالب مجتهد ويحلم بأن يصبح طبيبا يوما ما «كان أقربهم إلى سليم أحمد الذي كان معروفا بنزقه وصعلكته، وإن ظل يحافظ على وقار شاب متعلم، حيث كان مجتهدا أيضا، ويمني النفس أن يصبح طبيبا في المستقبل» [2]، يعتبر سليم هو الذي فتح عيني "مراد" على الانحراف، فقد علمه طرق الحصول على النساء في المدينة، وأيضا كان هو السبب في ارتياده للحانة وإدمانه الخمر، هذا ما يوضحه المقطع التالي «فصرت عندما تكون له الرغبة في الشرب أذهب معه إلى حانة، كان صاحبها جارا له ويسمح له بالتردد، كنت في البداية أجلس معه وأشرب ليمونادة أو حتى قهوة، بينما أراه يشرب الجعة مثنى وثلاث ورباع...ترددت طويلا قبل أن أقدم على تلك الخطوة» [3]، ولكن صداقة سليم مع مراد لن تعمر طويلا فبعد تلك الحادثة التي تسببت في نجاح "مراد" على حساب أحد الطلبة، قرر سليم التخلي عن مراد والابتعاد عنه فقد شعر أنه استغلالي، استغل نفوذ خاله لينجح في مكان صديق لهما «إحساسي بالحزن أن يمر سليم أحمد دون أن ينظر إلي أو يسلم كما كان يفعل عادة، وكأنه يقول لي" أنا أعرف ماذا فعلت أيها الخائن المجرم"». [4]

إذن، فقد كان سليم مصاحبا للشخصية الرئيسية في الكثير من مجريات الرواية، وهذا في الغالب الدور الذي تلعبه الشخصيات الثانوية في أي عمل سردي.

4-1-2-5-ناصر الدمشقي:

أحد زملاء "مراد" في الجامعة وهو من سوريا جاء إلى الجزائر لكي يعيش حلم الثورة العربية، كان لناصر

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، 26-27.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 86.

نظرة فاحصة للأوضاع السياسية في الأوطان العربية وعند مجيئه إلى الجزائر اكتشف أن الأمور لا تختلف، فقد كان يقول إن الجزائريين يعانون شأنهم شأن كل سكان الدول العربية من قضية الحكم والذي يقوم على شرعيات الماضي دينية أو ثورية، ومن يحكم بهذه الطريقة سيؤدي بأحلام شعبه إلى الهلاك، أثر "ناصر" على "مراد" بشكل كبير للغاية، فقد قدم له نظرة جديدة لرؤية العالم، نظرة من خلالها تستطيع أن تنتقد وأن تعارض وحتى ترفض للقرارات الإيديولوجية السائدة، خاصة اتجاه السلطة، ولكن في صباح يوم ديسمبري بارد يتم العثور على جثة ناصر الدمشقي في حي باب الواد، وهذا ما جاء في المقطع التالي «لكن تلك الرواية لن تكتب أبدا في صباح ديسمبري بارد، سيعثر جاره في حي باب الوادي على جثته مذبوحا...من قتله؟ لا أحد يدري» [1]، بقي سبب مقتله مجهولا، ولكن بعض الأصداء راحت تقول بأنه قتل من طرف جاسوس سوري جاء إلى الجزائر ليتخلص من كل المنفيين السوريين في الجزائر.

4-1-2-6- نايت بلقاسم:

أحد زملاء "مراد" في الثانوية من منطقة القبائل، لا يحب الحديث بالعربية ويفضل الفرنسية والأمازيغية، كان "نايت بلقاسم" ضحية في عملية التلاعب التي حدثت في نتيجة البكالوريا، فغيرت نتيجته من ناجح إلى راسب، حدث هذا فقط لأن "الحاج يونس" شك بأنه ينتمي إلى حركة معارضة للنظام، لم يسقط "نايت" بعد الظلم الذي تعرض له، وأعاد السنة ونجح وسجل في كلية الحقوق من أجل الدفاع عن فئة كانت مظلومة في تلك الفترة وهم القبائل المدافعون عن هويتهم الأمازيغية، يقول السارد: «...التحق بكلية الحقوق مثلي، ربما يرغب أن يصبح محاميا يبحث عن العدالة...إنه نشط بالفعل، ومنتم إلى جماعة من القبائليين، ينتمون إلى جبهة سياسية ممنوعة، يرفعون شعار الحق في تعلم لغتهم والدفاع عنها ويدير نقاشات وندوات». [2]

لم تكن لهذه الشخصية علاقة كبيرة ببطل الرواية، فلم يكن له حضور كبير مع الأحداث الرئيسية، ولكن

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 140-141.

[2] المصدر نفسه، ص 137-138.

أراد الكاتب أن يدخله في قصة جانبية كان الهدف منها إبراز الظلم الذي كانت تعاني منه فئة القبائل والأمازيغ بعد الاستقلال.

4-2- الرؤية السردية:

«تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد» [1]، ومن مدى معرفة السارد بشخصياتها الروائية، فقد يكون عالم بكل خفاياها، وقد يكون جاهلا لما تخفيه هذه الشخصيات.

اختلفت الأبحاث وتعددت التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور في المفهوم، مما يجعل مجال البحث فيها مفتوحا، وسنعتمد في تمثيلنا على تصور "تودروف" للرؤية السردية، فقد ميز بين ثلاثة أنواع منها:

4-2-1- الرؤية من الخلف / السارد > الشخصية:

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد > الشخصية) إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار، وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد...وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها، إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان». [2]

ومن أبرز مؤشرات هذا النوع هو استعمال السارد لضمير الغائب في سرده، وينتشر السرد بضمير الغائب خاصة في الروايات الكلاسيكية، ويقل في الروايات الحديثة، وعند تأمل هذا النوع من الرؤية نلاحظ أنه كان نادر الحضور في رواية "لعبة السعادة" لأن الرواية جاءت بضمير المتكلم "أنا"، فالسارد هو شخصية من الرواية، وبالتالي قلة حضور ضمير الغائب، ولكن هذا لا ينفي ورود بعض المقاطع التي تلمح على أن السارد يعرف أكثر من

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 76.
[2] المرجع نفسه، ص 77.

بعض الشخصيات فهو عالم ببعض خباياها، مثل المقطع الآتي والذي نجد فيه أن السارد "مراد زاهر" يعلم عن والده بعض الصفات ربما حتى هو "سلام" لا يعرفها عن نفسه فيقول السارد «...والدي الذي كان مجرد فلاح بسيط، وكان همه الأكبر كيف يفلح، ويزرع ويحصد أرضه...وأدركت دون تحليلات طويلة أن الفارق كبير، فأبي لم يشارك في الثورة، وإن عاش معاناة الاستعمار وعاذابته، وتصورته حتى لو صعد إلى الجبل لما أحدثت فيه تلك التجربة تغييرات كبيرة، لأنه سيكون حينها مع الجنود الصغار الذين لم يدخلوا في تعقيدات البحث عن الزعامة والقيادة».[1]

فنلاحظ أن السارد "مراد" يعرف أن والده حتى ولو شارك في الثورة فلن يكون من القادة لأن شخصيته بسيطة، يزرع الأرض ويأكل ما تنتجه، ولن يبحث ويسعى وراء الزعامة والقيادة مثل الحاج بن يونس، فالسارد هنا يعلم ما يجول في خاطر شخصيته وحتى أنه يعرف أكثر منها وهنا تتحقق الرؤية من الخلف.

4-2-2- الرؤية مع/السارد = الشخصية:

«في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد = الشخصية) فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية، إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث» [2]، فمعرفة السارد هنا تكون متساوية مع معرفة شخصياته الروائية.

وفي رواية "لعبة السعادة" نجد أن السرد جاء بضمير المتكلم على لسان الشخصية الرئيسية في الرواية، وبالتالي فالرؤية مع هي الرؤية الغالبة في الرواية.

"فمراد زاهر" لا يعلم شيء عن الشخصيات إلا بعد أن يتعايش معها ويعرف صفاتها ومن المقاطع التي تؤيد كلامي المقطع التالي «لكن تلك الرواية لن تكتب أبدا في صباح ديسمبري بارد، سيعثر جاره في حي باب

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 48-49.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 79.

الوادي على جثته مذبوحا...من قتله؟ لا أحد يدري، خفت حتى أنا أن أسأل...بعض الحكايات خرجت من الكواليس، لكن لا أحد كان يعرف إن كانت حقيقة أم إشاعات فقط، سمعنا أن ناصر الدمشقي قتل من طرف جاسوس سوري جاء إلى الجزائر». [1]

وكما نلاحظ فالسارد تتساوى معرفته بمعرفة بقية الشخصيات، فلا يستطيع أن يفسر لنا أسباب مقتل "ناصر الدمشقي" بسبب محدودية علمه، ولكن فيما بعد علم من كان السبب في مقتله فقد سمع ذلك من بعض الشخصيات، فالسارد لا يقدم لنا أية معلومات إلا بعد أن يتابع مستجدات الأحداث التي عاصر تطوراتها، ويمكننا أن نضيف مثال آخر عن تساوي معرفة السارد مع الشخصيات في الرواية «رغم أنها كانت عذبة المنظر، بشعر أسود حريري يصل حتى أسفل الكتف، وعينين سوداويين حلوتين عند النظر...وهي على العموم كانت تتحدث الفرنسية، ونادرا ما سمعتها تنطق كلمة بالعربية». [2]

فالراوي هنا يصف جمال "نور" من خلال ما رآه، فهو لا يعرف كل شيء، يعرف فقط ما رأته عينه، وأشار أيضا إلى أنها تتحدث الفرنسية وقد علم بهذا عندما سمعها تتحدث، فالسارد معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات ولا يستطيع أن يخبرنا بمعلومة إلا بعد أن تمر عليه في الرواية.

4-2-3- الرؤية من الخارج / السارد < الشخصية:

في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد < الشخصية)...إنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنه يعرف ما هو مرئي من أصوات وحركات وألوان ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات. [3]

ويمكن التمثيل لهذا النوع من الرؤية من خلال هذا المقطع « لم أكن أعرف كل مخططاته بالنسبة لي شخصيا، والحق أنني كنت سعيدا أنه ساعدني بكل هذا الكرم كي أحط الرحال في بيته الواسع...وكنت قليل

---

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 141.

[2] المصدر نفسه، ص 51.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص 82.

الطلب إلا في حالات الضرورة، غير أنني بقيت أحس أن وراء كل ذلك مخططات ومشاريع لا أفهم منها شيئا».[1]

فالراوي هنا لا يعرف شيئا عن ما تختليه نفس الخال "بن يونس"، غير عارف بمخططاته وأهدافه، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه، وهذا المؤشر يدخل في دائرة الرؤية من الخارج.

إذن، وكختام لعنصر الشخصية يمكن القول أن الرواية جاءت مليئة بالشخصيات سواء الرئيسية أو الثانوية، وساهمت في عملية تحريك السرد وتطويره، ويمكن القول أن الراوي وظف شخصيات تمثل الواقع المعاش في حقبة ما بعد الاستعمار من كل جوانبها سواء الاجتماعية أو النفسية أو السياسية، أما فيما يخص الرؤية السردية، فقد غلبت على الرواية الرؤية مع (السارد = الشخصية)، وهذا راجع إلى أن السارد في الرواية يستعمل ضمير المتكلم، معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات.

[1] بشير مفتي: لعبة السعادة، ص 47-48.

خاتمـــة

خاتمـة:

وبعد أن أبحرنا في بحر هذا العمل الأكاديمي نصل إلى خاتمة رحلتنا البحثية، توصلنا فيها إلى حوصلة من النتائج نذكر منها:

- فضح بشير مفتي في روايته بعض رجال السلطة الذين استغلوا مناصبهم المتحصلين عليها بحجة الشرعية الثورية، ليعبثوا فسادا في الأرض.
- استعمل السارد ضمير المتكلم "أنا" في سرد أحداث الرواية، مع الاستعانة أحيانا بضمير الغائب "هو"، خاصة عندما يتعلق الأمر باسترجاع أحداث ماضية عن شخصية ما، أو في وصف أماكن معينة.
- تلاعب السارد بالترتيب المنطقي للزمن في الرواية من خلال استعماله لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في الرواية، وقد غلبت الاسترجاعات على الاستباقات، كما كان للاسترجاعات الخارجية نصيب اكبر من الداخلية، وهذا راجع إلى طبيعة الرواية ذات البعد التاريخي.
- حقق الاسترجاع وظائف مهمة في الرواية، فهو عرف بماضي شخصيات في الرواية، وذكرنا بأحداث ماضية مهمة لها علاقة مباشرة بالأحداث الحاضرة.
- تنوعت الاستباقات من استباقات تمهيدية عبارة عن توقعات للمستقبل، وأيضا استباقات إعلانية وردت بطريقة مباشرة، وقد جاءت هذه الاستباقات لإحداث حالة من الترقب والتشويق لدى القارئ.
- توقف السرد وتعطل في مواضع عدة في الرواية ليفتح المجال للوقفة الوصفية والمشهد الحواري، من جهة أخرى حدث تسريع للسرد في بعض المواضع، وذلك باستعمال تقنيتي الحذف والخلاصة.
- تعددت الأماكن في الرواية بين الأماكن المغلقة والمفتوحة، وقد كان حضورهما متساويا في المتن السردي، وساعدا في تحقيق الترابط مع باقي العناصر السردية.

- وظف السارد فضائين رئيسيين ومتناقضين وهما فضاء المدينة وما تحمله من دلالات سلبية على الشخصية الرئيسية، وفضاء القرية وما تحمله من دلالات إيجابية له، فقد استعمل الراوي عدة أساليب للتعبير عن هذه الأماكن أبرزها تقنية الوصف، كوصفه للشوارع في المدينة، ووصفه للطبيعة في القرية.
- نوّع السارد في توظيف الشخصيات بين الرئيسية والثانوية، مما ساعد على تحريك أكثر للأحداث، ويمكن القول أن الراوي وظف شخصيات تمثل الواقع المعاش في حقبة ما بعد الاستعمار، من كل جوانبها سواء النفسية والاجتماعية والسياسية.
- تم الاستعانة في الرواية ببعض الشخصيات التاريخية لإعطاء صبغة واقعية للعمل السردي، ولربط الرواية بالحقبة الزمنية التي احتوتها.
- غلبت على الرواية الرؤية مع (السارد = الشخصية)، فمعرفة السارد متساوية لمعرفة الشخصية، وهذا راجع إلى استعماله ضمير المتكلم في السرد.

ومن هنا يمكن القول بعد الدراسة السيميائية لعناصر السرد، أن بشير مفتي أظهر تحكما كبيرا في تقنياته السردية، مما جعله ينتج نصا سرديا بارزا أثرى الساحة الأدبية الروائية، واستطاع أن يفتح ذهن القارئ على حقبة زمنية مهمة في تاريخ الجزائر المعاصر، وهي حقبة ما بعد الاستعمار.

وما يسعنا القول في الختام أن ما جاء في عملنا هذا هو محاولة لتذوق جرعة صغيرة من لذة البحث الأكاديمي، ونتمنى أن يفتح بحثنا الباب لدراسات أخرى تكون أشمل وأوسع مجالا، ونسأل الله التوفيق والسداد.

ملحـــــق

ملحق:

- **التعريف بالكاتب "بشير مفتي":**

بشير مفتي كاتب وصحفي جزائري، من مواليد 26 من سبتمبر 1969 بالجزائر العاصمة، أحد المشرفين في دار الاختلاف للنشر، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين، له مساهمات عديدة في الصحافة الجزائرية والعربية وأيضا الأجنبية، حيث أشرف على ملحق الأثر لجريدة الجزائر نيوز لعدة سنوات، وكاتب مقال بملحق النهار الثقافي اللبنانية، وعمل مراسلا لجريدة الحياة اللندنية في الجزائر، برز اسمه في الساحة الأدبية الجزائرية والعربية، من خلال العديد من الأعمال القيّمة الروائية والقصصية من بينها:

- **المراسيم والجنائز 1990.**
- **أرخبيل الذباب 2000.**
- **شاهد العتمة 2002.**
- **بخور السراب 2004.**
- **أشجار القيامة 2006.**
- **دمية النار 2012.**
- **غرفة الذكريات 2014.**
- **لعبة السعادة 2016.**
- **المجموعة القصصية أمطار الليل 1992.**
- **المجموعة القصصية "الظل والغياب" 1995.**

- **ملخص الرواية:**

تدور أحداث رواية "لعبة السعادة" في فترة ما بعد الاستعمار وبالضبط بين تاريخ 1963 و1978، وتركز على فئتين في المجتمع: الفئة الأولى هم أصحاب السلطة والنفوذ الذين استولوا على الاخضر واليابس بحجة الشرعية الثورية والصراع الذي كان موجود بينهم للحصول على السلطة وامتلاك نفوذ أكبر، أما الفئة الثانية فهي الطبقة الفقيرة والتي كانت هي الغالبة على المجتمع الجزائري في تلك المرحلة.

بطل الرواية هو "مراد زاهر" عاش طفولته في قرية معزولة في الشرق الجزائري توفيت والدته وهو صغير ثم بعد مدة توفي والده أيضا، فعاش مراد طفولة بسيطة جدا في قريته إلى أن جاء ذلك اليوم الذي تغيرت حياته بالكامل، وذلك بعد أن أخذه خاله "الحاج بن يونس" إلى مدينة الجزائر العاصمة، وهناك وجد عالم آخر، عالم مدني مختلف عما عرفه في قريته سواء من حيث العمران أو من حيث نمط الحياة، في المدينة تغيرت سلوكيات مراد، فلم يعد ذلك الشخص الخجول والمتدين فقد أصبح أكثر تحررا في لباسه وسلوكه واستسلم للملذات المحرمة، ليتعرف بعدها على فتاة تدعى "نريمان" لتكون هي الفتاة التي سكنت قلبه وتوغلت في روحه، لنعيش بعض المشاهد الغرامية التي كان بطلاها "نريمان" و"مراد"، هذه العلاقة لم تترجم إلى زواج بسبب الخال "بن يونس" الذي أرغم مراد من الزواج من ابنته "نور" رغما عنه، ويمثل الخال بن يونس الشخصية الثورية المتسلطة، صاحبة النفوذ والتي تستطيع أن تفعل أي شيء للحفاظ على مصالحها ونفوذها بحجة الشرعية الثورية، كان الخال بن يونس في البداية بالنسبة لمراد ذلك الرجل الذي عوضه عن والده والذي لم يبخل عليه بأي شيء، ولكن سرعان ما اكتشف أنه لم يكن سوى لعبة عنده استغله لتحقيق مصالحه الخاصة.

تنتهي الرواية نهاية تراجيدية مأساوية تتمثل في مقتل البطل "مراد زاهر" على يد صديقته "نريمان" بسبب معرفتها بقصة زواجه.

بالإضافة إلى ما مرّ احتوت الرواية على بعض المشاهد الجانبية والتي تعكس طبيعة الحياة السياسية

والاجتماعية الموجودة في تلك الحقبة الزمنية في الجزائر، من بينها تلك الصراعات الموجودة بين الطبقة المثقفة (الطلبة الجامعيين) التي كانت تطالب بالتعددية والتنوع في الحكم وبين أصحاب السلطة الذين يرفضون فتح أي نقاش ينقص من نفوذهم، كما تطرق الراوي إلى التهميش التي تعاني منه الأقلية الأمازيغية وكفاحهم الدائم من أجل الاعتراف بلغتهم وتقاليدهم، أما من الناحية الاجتماعية فقد احتوت الرواية على مشاهد تحكي معاناة الطبقة الفقيرة من الشعب الجزائري والتي كانت تمثل الغالبية العظمى من المجتمع مثل التطرق إلى مشكل السكن والأمية...

كما أدخل معاناة المرأة وحرمانها من أبسط حقوقها، وقد مثلت هذه المعاناة في الرواية الفتاة القروية "عيشة" والتي تعرضت للاغتصاب من طرف أحد الشباب دون محاسبته على فعلته، إذن من خلال هذه المشاهد أراد أن يبين "بشير مفتي" للقارئ جزء بسيط من المعاناة التي عاشتها الطبقة الفقيرة بعد الاستعمار وفي المقابل يبين لنا الرفاهية التي كان يتمتع بها المتغلغلين في السلطة، فقط لأنهم كانوا قادة في الثورة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1- بشير مفتي: لعبة السعادة أو الحياة القصيرة لمراد زاهر، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016.

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

1- أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

2- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

3- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، ط1، 1990.

4- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.

5- خضر محجز: تقنيات السرد الروائي، محتوى الشكل وأنماط الراوي في ثلاثية عبد الرحمان منيف، أرض السواد، دار عطية للنشر والتوزيع، غزة، ط1، 2014.

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

7- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997.

8- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافي، بغداد، د ط، 1985.

9- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراء للجميع، هيئة الكتاب، القاهرة، د ط، 2004.

10- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

11- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992.

12- عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2008.

13- عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة، الرجل الذي فقد ظله نموذجا، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط1، 2006.

14- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، د ط، 2000.

15- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

16- كلود عبيد: الألوان، دورها، تصنيفها، مصادرها، ودلالتها، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.

17- محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2010.

18- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.

19- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

20- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، حكاية بحار، الدَّقل، المرفأ، البعيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

21- نبيل حمدي الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، د ط، 2016.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

2- جيرار جينيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر: حسن بحراوي و آخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2000.

3- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر: حسن بحراوي وآخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

4- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

5- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

رابعا: المعاجم والقواميس العربية والمترجمة:

1- بطرس البستاني: قاموس محيط المحيط، تح: محمد عثمان، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

2- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

3- جيرالد برنس: المصطلح السردي، معجم مصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2003.

4- أبو الحسن أحمد بن فارس زكرياء الرازي: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، مج3، مصر، ط2، 1979.

5- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

6- سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط1، 2008.

7- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات،منشورات الاختلاف للنشر، الجزائر،ط ،2010

8- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

9- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تح: أبو الوفاء نصر الهريلي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2009.

10- ابن منظور: لسان العرب، مج2، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

خامسا: المذكرات والأطروحات:

1- نصيرة جبالي وحدة فارس: بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني، رواية "الذين يحترقون نموذجا"، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي، تخصص خطاب نقدي معاصر، إشراف بوجمعة بوحفص، جامعة العربي التبسي، تبسة، 2017/2016.

العنوان	الصفحة
بسملة	/
شكر وعرفان	/
إهداء	/
مقدمة	**أ–د**
الفصل الأول :مفاهيم نظرية حول السيميائية السردية	
1- مفهوم السيميائية	**06**
2- مفهوم السرد	**07**
3-أنواع السرد	**10**
4-أشكال السرد	**12**
5-أهمية السرد	**14**
6-تقنيات السرد	**15**
6-1-سيميائية الزمن	**16**
6-1-1- مفهومه	**16**
6-1-2- أنواعه	**17**
6-1-3-أهميته	**21**
6-2-سيميائية التشكيل المكاني	**22**
6-2-1- مفهومه	**22**
6-2-2- أنواعه	**24**
6-2-3- وظائفه	**26**
6-2-4- علاقة المكان بالعناصر السردية الأخر	**29**
6-3-سيميائية الشخصية الروائية	**31**
6-3-1- مفهومها	**32**
6-3-2- تصنيفات الشخصية	**34**
6-3-3- طرق تقديم الشخصية	**35**

6-3-4- وظيفة الشخصية	**38**
الفصل الثاني: سيميائية السرد في رواية "لعبة السعادة"	
1- سيميائية العتبات النصية في الرواية	41
1-1-عتبة العنوان	41
1-2-عتبة الغلاف	44
1-3-عتبة اسم المؤلف والمؤشر الجنسي	47
1-4-عتبة التصدير	48
1-5-عتبة الحواشي	50
2- سيميائية الزمن في الرواية	51
2-1-المفارقات السردية	51
2-1-1- الاسترجاع	51
2-1-2- الاستباق	57
2-2-الديمومة	61
2-2-1- تسريع السرد	61
2-2-2- تعطيل السرد	66
2-3-التواتر	72
3- سيميائية المكان في الرواية	76
3-1-الأماكن المغلقة	76
3-2- الأماكن المفتوحة	81
4- سيميائية الشخصية في الرواية	88
4-1-أنواع الشخصيات	88
4-1-1- الشخصيات الرئيسية	88
4-1-2- الشخصيات الثانوية	94
4-2-الرؤية السردية	100
4-2-1- الرؤية من الخلف	100

4-2-2- الرؤية مع	101
4-2-3- الرؤية من الخارج	102
خاتمة	105
ملحق	107
قائمة المصادر والمراجع	111
فهرس الموضوعات	116