



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

بنية النص السّردّي في روايات إبراهيم سعدي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إشراف الأستاذ الدكتور:

صالح مفقودة

إعداد الطالب:

عبد القادر رحيم

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	فورار أمحمد بن لخضر	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	مفقودة صالح	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	بتقة سليم	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
04	لراوي السعيد	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
05	ثابت طارق	أستاذ محاضر "أ"	باتنة	عضوا مناقشا
06	حني عبد اللطيف	أستاذ محاضر "أ"	الطارف	عضوا مناقشا

العام الجامعي: 1436-1437هـ

2015-2016م

مَقْدَمَةٌ

استقطب السرد اهتمام الباحثين في الدراسات النقدية المعاصرة، نظرًا لهيمنته على الساحة الإبداعية، واحتلاله حيّزًا مهمًا على حساب الأجناس الأدبية الأخرى، وبخاصة الشعر، إذ أضحي السرد عمومًا -والرواية على وجه الخصوص- الفنّ الكتابي الأول الذي تميل إليه أقلام المبدعين والنقاد على حد سواء.

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

من هنا وجدت نفسي منساقًا إلى دراسة هذا الجنس الأدبي، متخذًا من أعمال الروائي الجزائري إبراهيم سعدي أنموذجًا لهذه الدراسة الموسومة بـ: "بنية النص السردى في روايات إبراهيم سعدي".

وقد أجلتُ النظر في جملة ما كتبه هذا الروائي، فوجدتُ أنّ أفضل أعماله صياغةً، وأكملها نضجًا، ثلاثة هي: (المرفوضون) و (بحثا عن آمال الغبريني) و (بوح الرجل القادم من الظلام)، فاخترتها - دون غيرها - عينةً للدراسة.

وكنْتُ أمل - بهذا الاختيار - أن أجد الإجابة عن هذه الأسئلة التي كانت تعن لي في كل مرة قرأتُ فيها أعمال سعدي:

- ما أسس البناء السردى عند إبراهيم سعدي؟ وما التقنيات التي توسّلها في نسج أعماله السردية؟

- كيف وظّف سعدي عنصرَي الزمن والمكان؟ وكيف قدّم للقارئ شخصيات عالمه الروائي؟

- أ للمكان علاقة بالشخصيات؟

- هل تؤثر الشخصية في المكان؟ ما دلالة ذلك؟

دوافع اختيار الموضوع:

وما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع أسبابٌ عدة، أذكر منها:

- حاجة الرواية الجزائرية - عمومًا - إلى دراسة أكاديمية محكمة تبرز مدى فنياتها وجمالياتها، وتتفي عنها صفة الضعف وعدم النضج.
- الرغبة في تخصيص بحث أكاديمي يدرس - باهتمام - أعمال الكاتب الجزائري إبراهيم سدي.
- قناعتي بأنّ البحث في بنية الرواية بحثٌ في بنية الحياة ذاتها، ذلك أنّ الرواية - بشكل أو بآخر - هي صورة للحياة كما تخيلها الروائي.

منهج البحث:

فرضتُ طبيعة الموضوع المدروس حضورَ المنهج البنوي، بوصفه أقدر المناهج النصانية على تحليل البنى المشكّلة للخطاب الروائي (كبنية الزمن والمكان والشخصيات)، مع ضرورة الاستعانة بالآليّ الوصف والإحصاء.

خطة البحث:

يقع هذا البحث في أربعة فصول تسبقها مقدمة وتتلوها خاتمة، وتفصيل ذلك كالآتي:

الفصل الأول: خصصته للجانب النظري من البحث، حيث قسّمته - تبعاً لعنوانه (البنوية والسرد) - إلى مبحثين؛ تناولتُ في المبحث الأول تعريف البنية لغة واصطلاحاً، ثم انتقلت إلى البنوية فعرفتها تعريفاً شمل تاريخ نشأتها وأشهر مؤسسيها، كما أشرتُ إلى أهم روافدها، كمدرسة جنيف والشكلانية الروسية وحلقة براغ والمدرسة الفرنسية، وختمته بذكر مثالب البنوية.

وأما المبحث الثاني فبدأته بتعريف السرد لغة واصطلاحاً، ثم تطرقتُ إلى نشأة الدراسات السردية، حيث توقفت عند فضل الشكلايين الروس في نشأة علم السرد، ثم شرعتُ في شرح مكونات الخطاب السردى الثلاثة (الراوي، والمروي، والمروي له) لأصل في الأخير إلى أهم عنصر في الجانب النظري برُمته وهو تقنيات السرد، المتمثلة في الزمن والمكان والشخصيات.

الفصل الثاني: كان هذا الفصل منطلق الدراسة التطبيقية، إذ عالجتُ فيه قضية "الزمن في روايات إبراهيم سعدي" فقسمته - على غرار سابقه - إلى مبحثين؛ خصّصتُ الأول منهما لدراسة زمن القصة في الروايات المنتخبة، وأما الثاني فقاربتُ فيه "زمن الخطاب" من خلال محورَي:

- الترتيب: ودرستُ فيه الاسترجاع والاستباق بأنواعهما المختلفة.
- المدة: وتناولتُ فيها التقنيات الزمنية التي أكد عليها جيرار جينيت وهي: الخلاصة والاستراحة والحذف والمشهد.

الفصل الثالث: وعنوانه ب: "المكان في روايات إبراهيم سعدي"، حيث قسمته - بحسب الأمكنة الموظفة في المدونة - إلى مبحثين، مبحثٌ درستُ فيه الأمكنة المفتوحة؛ كالمدينة والقرية والبلدة والمقهى والشارع والحي والطريق، ومبحثٌ أفردته للأمكنة المغلقة بنوعها؛ الاختيارية والاجبارية، فالأولى كالبيت والغرفة والمدرسة والفندق، والثانية كالسجن.

الفصل الرابع: جاء هذا الفصل الموسوم ب: "الشخصية في روايات إبراهيم سعدي" مقسماً - على سمت سابقه - إلى مبحثين؛ مبحثٌ درستُ فيه الشخصيات الرئيسة (أحمد بطل رواية (المرفوضون) و(آمال الغبريني ومهدي المغراني ووناس خضراوي أبطال رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) والحاج منصور نعمان بطل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ومبحثٌ حلّلتُ فيه الشخصيات الثانوية بعد أن حصرتها جميعاً في جدول واحد.

الخاتمة: وأجملتُ فيها النتائج التي توصلَ إليها البحث.

أهمُّ المصادر والمراجع:

اعتمد البحث على جملة من المصادر والمراجع كان من أهمها:

كتاب بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وكتاب بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحמיד لحمداني، وكتاب تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين، وكتاب بناء الرواية لسيزا أحمد قاسم، وكتاب نظرية البنائية لصلاح فضل، وكتاب بنية الخطاب الروائي للشريف حبيلة، وكتاب جماليات المكان لغاستون باشلار (Gaston Bachelard)، وكتاب جماليات المكان في الرواية العربية لشاكر النابلسي، وكتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت (Gérard Genette) وكتاب سيمولوجية الشخصيات الروائية لفيليب هامون (Philippe Hamon).

الصُّعوبات:

اعترضت سبيلَ البحث بعضُ الصعوبات أذكر منها:

- قلةُ الدراسات التي تناولتُ أعمال الروائي إبراهيم سعيدي.
- صعوبة الحصول على كثير من المراجع الأساسية في البحث (كالكتب المترجمة مثلاً).
- تشعب مسالكِ البحث نظراً لطبيعة الدراسة السردية، التي تقتضي تحليلَ كلِّ العناصر المكوّنة للنص (الزمن بتفريعاته المتعددة - المكان بأنواعه المختلفة - الشخصيات بتصنيفاتها المتباينة).

وفي الختام أرفع جزيل شكري وعظيم امتناني إلى أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور صالح مفقودة على تبنيّه لهذا البحث، وتحملّه لأعباء الإشراف عليه حتى استوى على سوقه، فلولاه - بعد الله - ما كان لهذا البحث أن يصدر في هذه الهيئة.

كما لا يفوتني أن أشكر كل الأساتذة الأفاضل والزملاء الكرام على المعلومات القيمة والآراء السديدة التي قدموها لي خلال مسيرة هذا البحث.

الفصل الأول

البنوية والسرد

البنوية

أولاً: البنية.

1- البنية لغة.

2- البنية اصطلاحاً.

ثانياً: البنيوية.

1- مفهوم البنيوية.

2- روافد البنيوية.

3- سلبات البنيوية.

أولاً: البنية:

1- البنية لغة:

البنية في اللغة من البناء، و "البُنْيَة والبُنْيَة: ما بنيته وهو البُنْيُ والبُنْيُ...

ويقال بُنْيَة: وهي مثل رشوة ورشاً، كأنَّ البنية الهيئَةُ التي بُني عليها، مثل المشية والركبة.

وبني فلان بنيانا، "وبُنْيَ مقصور، شُدِّد للكثرة...

[وعن] الجوهري: و "البُنْيُ بالضم مقصور مثل البُنْيِ، يقال: بنية، وبُنْي، وبُنْيَة، وبُنْي بكسر الباء، مقصور مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البنية أي الفطرة..."⁽¹⁾.

وقد ذكر الفيروز ابادي معنى قريباً من ذلك حيث قال: "والْبُنْيَة بالضم والكسر ما بنيته، وجمعها (ج) البُنْي والبُنْي..."⁽²⁾.

وجاء في المعجم الوسيط: "بني الشيء بنيا وبنيانا أقام جداره ونحوه، يقال: بني السفينة، وبني الخباء، واستعمل مجازاً في معان كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية، يقال بني مجده، وبني الرجال... والبناء: المبني، جمع أبنية... وعند النحاة: لزوم آخر الكلمة حالة واحدة مع اختلاف العوامل عليها... والبُنْيَة: بالكسر ما بُني، جمع بنى، والبُنْيَة: هيئة البناء، ومنه بنية الكلمة: أي صياغتها..."⁽³⁾.

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج1، مادة (بنى)، ص: 258.

(2) الفيروز ابادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1: 1995، ج4، ص: 327.

(3) إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1972، ج1، مادة (بنى)، ص: 72.

وأما في اللغات الأجنبية فإنها تشتق من الأصل اللاتيني (structure) "الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام عليها مبنى ما"⁽¹⁾، ويبدو أن هذا المعنى الأجنبي ليس ببعيد عما تدل عليه الكلمة ذاتها في اللغة العربية، فهي إن كانت تدل في العربية على البناء وهيئته، فإنها تحيل في اللغات اللاتينية على التشييد والبناء والتركيب"⁽²⁾.

وعليه فإنّ المعنى المستخلص من التعريف اللغوي هو أنّ البنية شكل البناء وأساسه (الفطرة)، بل هي البناء ذاته، وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

البنية في اللغة العربية	البنية في اللغات اللاتينية
- البناء	- البناء
- هيئة البناء	- التشييد
- الفطرة	- التركيب

2-البنية اصطلاحاً:

تجدر الإشارة أولاً إلى أنّ دي سوسير (De Saussure) (1857-1913)^(*) - الأب الفعلي للبنائية - لم يستعمل مصطلح البنية مطلقاً في كتابه الموسوم بـ "محاضرات في اللسانيات العامة"⁽³⁾ (Cours de linguistique générale)، وإن كان قد ألمح إليه من خلال مصطلحي نسق و نظام (Système)، و هو بذلك يكون قد ترك الباب موارباً أمام من سيأتي من بعده من السنيين و نقاد، حتى يستتبطوا هذا المصطلح، و يعرفوه كلّ حسب اختصاصه و منطلقاته.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص: 175.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(*) سيأتي ذكر دي سوسير وجهوده في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(3) ينظر: سمير شريف استيتية، اللسانيات المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط2، 2008، ص: 161. وهاشم ميرغني، بنية الخطاب السرد في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، السودان، ط1، 2008، ص: 19.

وعلى هذا الأساس يتفاجأ الباحث وهو بصدد ضبط مفهوم دقيق للبنية بوجود كم هائل من التعاريف، لا شك أنّ أشهرها تعريف جان بياجيه (J. Piaget) حيث يقول: "وتبدو البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة... تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية"⁽¹⁾.

فالبنية من هذا المنطلق ليست جزءا واحدا كالذرة، وإنما هي مجموعة عناصر تربطها - فيما بينها- علاقات داخلية خاصة "تخضع لقوانين التحويلات"⁽²⁾، كما أنّها تشترط شروطا ثلاثة، هي:

أ- الكلية (الشمولية): "La totalité": و قد تسمى الجملة⁽³⁾، و يزعم بياجيه أنّها "ميزة بديهية"⁽⁴⁾ في البنية، و تعني أنّ البنية نسق يتألف من عناصر متضافرة، "بحيث تصبح كاملة في ذاتها، و ليست تشكيلا لعناصر متفرقة، و إنّما هي خلية تنبض بقوانينها الخاصة، التي تشكل طبيعتها و طبيعة مكوناتها الجوهرية، و هذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر و أشمل من مجموع واحدة منها على حدة"⁽⁵⁾، و على هذا فهي -في رأي الغدامي- ليست الحاصل الكلي للجمع، لأنّ كلّ مُكوّن من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة، و إذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية⁽⁶⁾.

(1) جان بياجيه، البنية، تر: عارف منيمنة ويشير أويري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط4، 1985، ص:8.

(2) الزواوي بغورة، المنهج البنوي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001، ص:71.

(3) عمر مهيل، البنية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010، ص: 23.

(4) جان بياجيه، المرجع السابق، ص:9.

(5) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب-بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص:32.

(6) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ب-التحويلات "Transformations":

التحويل سمة بارزة في البنية، ويعني أنها -في جوهرها- "ليست ساكنة سكوناً مطلقاً، وإنما هي خاضعة للتحويلات الداخلية"⁽¹⁾ التي تعترها من غير انقطاع، غير أنها لا تؤدي "إلى إحداث تغيرات جوهرية في هيكلها العام"⁽²⁾، فهي على هذا الأساس تستمد حياتها وأسباب بقائها من هذا التحول، من منطلق أنه دليل التجدد والتوالد.

ج-الضبط الذاتي "L'autoréglage":

وقد يسمى (التنظيم الذاتي) أو (التحكم الذاتي)، ويعني أن للبنية قدرةً على ضبط نفسها⁽³⁾ والانكفاء على ذاتها، بطريقة تحفظ لها "وحدتها وتضمن لها بقاءها"⁽⁴⁾، وعلى هذا فهي لا تخضع لأي مؤثر خارجي مهما كان نوعه.

و لقد حاول الغدامي في كتابه الشهير "الخطيئة و التكفير" أن يشرح هذه الميزة بمثال من اللغة العربية، و تحديداً من القرآن الكريم، فقال "...والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها لكي تقرر مصداقيتها، و إنما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، ففي قوله تعالى: ﴿ طَلَعَهَا كَأَنَّه رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾⁽⁵⁾، نحن لسنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي نفعل بهذه الآية، فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها التخيلية [التي يسميها جان بياجيه] التحكم الذاتي"⁽⁶⁾.

(1) بشير تاويريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة اقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، ص: 12.

(2) عمر مهيل، البنية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص: 23.

(3) ينظر: جان بياجيه، البنية، ص: 13.

(4) بشير تاويريت، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(5) الصافات/65

(6) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص: 32.

فالجملّة في هذا المثال بنية، وهي مستقلة بنفسها، متحركة في ذاتها، لأنّها لا تستدعي الحضور الفعلي لـ: "الشياطين" حتى يعي المتلقي معناها أو يفعل معها.

وبناء على ما سبق، فإنّ البنية: هي مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي يتميز بها بناء شيء معين، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية لكل على الأجزاء، وعليه لا يتخذ أي عنصر من عناصر البنية معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة⁽¹⁾.

هذا، وقد تسمو بعض التعاريف بالبنية فتجعلها تارة صنوا لوجود الإنسان، كقول عبد الرحمن حاج صالح: "لولا البنية لما استطاع الإنسان أن يفكر"⁽²⁾ وطورا أهم ما في البنية برمتها، كقول أمبرتو إيكو (Umberto Eco): إنّ المفهوم الأساس في البنية هو البنية⁽³⁾ على اعتبار أنّها منطلق الدراسة، ومدار التحليل.

ثانيا: البنية:

توطئة:

تستمد البنية وجودها من الإرث اللساني المنبثق أساسا عن أفكار العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) مؤسس علم اللسانيات الحديث، انطلاقا من كتابه الشهير محاضرات في اللسانيات العامة (cours de linguistique générale)، الذي طُبِع بعد وفاته بثلاث سنوات (1916) بمبادرة من تلميذه شارل بالي

(1) مؤيد عباس حسن، البنية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص:29 وما بعدها.

(2) خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر، الجزائر، ط1، 2000، ص:16.

(3) ينظر: أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 116.

(Charle bally) وألبرت سيشوهاي (Albert Sechehaye)، حيث مثل هذا الكتاب "نسخة مبكرة من النموذج البنيوي للغة" ⁽¹⁾.

و استطاع دي سوسير من خلال محاضراته التي ألقاها على طلبته في جامعة جينيف، و التي شكّلت فيما بعد مادة كتابه المذكور " أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تعد نموذجا رائدا للعلوم الإنسانية و قدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تضارع العلوم الطبيعية والرياضية في خضوعها للمنهج العلمي المضبوط " ⁽²⁾، و ليس يخفى على الدارسين والمهتمين بالحقل اللساني اتكاء أتباع مدرسة جينيف أمثال شارل بالي وألبرت سيشوهاي و هنري فراي (Henri frei) و روبرت كوديل (Robert Godel) على طروحات دي سوسير، و خاصة فيما يتعلق بثنائياته ذائعة الصيت، التي أصبحت فيما بعد منطلق التحليل البنيوي و اللساني عند جميع المدارس البنيوية التي تلت هذه المدرسة، كالشكلائية الروسية، و حلقة براغ و مدرسة كوبنهاغن، و المدرسة الأمريكية و أخيرا المدرسة الفرنسية.

وعلى هذا الأساس أجمع النقاد - أو كادوا - على أنّ ثنائيات (اللغة والكلام) و (المدلول) و (الآنية والزمانية) و (الاقتران والتركيب)، وغيرها من الرؤى اللسانية السوسيرية، هي التي شكّلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلائي ⁽³⁾ ليصل في الأخير بيّن المعالم إلى المدرسة الفرنسية، التي احتضنته بسخاء في ستينيات القرن الماضي، حيث "شغلت البنيوية حيزا كبيرا في مختلف الظواهر الثقافية

⁽¹⁾ ليونارد جاكسون، يؤس البنيوية: الأدب والنظرية البنيوية، تر: نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001، ص: 43.

⁽²⁾ صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 24.

⁽³⁾ ينظر: يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص: 65.

في فرنسا ⁽¹⁾، وبذلك أصبحت فرنسا عاصمة للثقافة البنيوية، وقبله لأتباع هذا المنهج ومريديه، ودليل ذلك حضورها اللافت للانتباه في مناح علمية شتى، كأدبيات رولان بارت (Roland Barthe)، وأنثروبولوجيا ليفي شتراوس (Lévi Strauss) ونفسانية جاك لاكان (Jacques Lacan)، وحفريات ميشال فوكو (Michel Foucault) التاريخية.

إنّ المتتبع الواعي لتاريخ البنيوية، لا يحتاج إلى إطالة نظر في هذا التاريخ حتى يعلم أنّها نشأت "في أصلها من خلال تعارضها مع ما سبقها من مدارس و مناهج دون إلغائها؛ كالماركسية و الظاهراتية و الوجودية"⁽²⁾، و هذا -لاشك- يثبت أنّ للبنوية جذورا فلسفية تمتد إلى ميثالية كانط (Kant)، التي تؤكد على أهمية العلاقات الداخلية للنسق الكامن في كل معرفة علمية، و تسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجل النفاذ إلى تركيبها الباطن"⁽³⁾، و هو الأمر ذاته الذي أكدت عليه البنيوية فيما بعد، و بخاصة فيما يتعلق بمصطلحي: النسق (البنية)، و العلاقات الداخلية، حيث أصبحا انطلقا من مقولات دي سوسير عمود الدراسة البنيوية.

هذا، ولا بأس أن نشير هنا إلى أنّ بعض النقاد ومؤرخي البنيوية، يرون خلاف ذلك، إذ تعد البنيوية في نظرهم "قطيعةً مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألماني كانط"⁽⁴⁾.

ويبدو لي أنّ الأمر قد التبس على هؤلاء في هذه المسألة، إذ لو أمعنوا النظر قليلا لانتبهوا إلى نقطتين مهمتين تدين بهما البنيوية للفلسفة الكانطية؛ وهما على وجه التحديد:

1- محاولة كانط الجادة إضفاء الصبغة العلمية على فلسفته النقدية، وهذا أمر احتفت به البنيوية كثيرا، وعدّته أساسها المتين الذي تقوم عليه وتفتخر به.

(1) فوزية لعبوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص35:

(2) المرجع نفسه، ص:36.

(3) بشير تاويريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص:17.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص:192.

2- أولية البناء (البنية) على الظواهر وتعاقبها (التاريخ)، وهذا ما يمثل إحدى الركائز الهامة للبنوية⁽¹⁾.

هذا إضافة إلى ما أكدّه بول ريكور (Paul Ricoeur) من أنّ "بنوية ليفي شتراوس كانطية جديدة"⁽²⁾، وبخاصة فيما تعلّق بتصوّره وتفسيره لعملية اكتساب المعرفة انطلاقاً من فكرة أنّ الحواس (أو الحساسية في اصطلاح كانط) هي واسطتنا لمعرفة ظواهر العالم الخارجي^(*). هذا بالنسبة إلى الأساس الفلسفي للبنوية، أمّا فيما يتعلّق بمنطلقاتها اللسانية و أسسها اللغوية، فإنّ معظم الكتب النقدية التي تصدّت للجانب النظري للبنوية تشير إلى وجود رافدين مهمين كانا بحق منبعّ البنوية و منطلقها؛ أولهما محاضرات العالم السويسري فرديناند دي سوسير، التي ألقاها على طلبته في جامعة جنيف بين عامي 1906 و 1911 (وقد ألمحنا إليها سابقاً)، وثانيهما إسهامات المدرسة الشكلانية الروسية^(**)، التي اصطنعت لنفسها مكانة خاصة "في مسيرة تطور الدراسات الأدبية و النقدية"⁽³⁾، رغم اصطدامها بالمشروع البلشفي الناشئ آنذاك، الذي "منع أي انحراف مهمهما يكن- عن النموذج الماركسي للأدب"⁽⁴⁾، مما اضطر مؤسسيها إلى مغادرة روسيا نهائياً، و الاستقرار بالعاصمة التشيكية براغ، كما فعل جاكوبسون، و نيكولاي تروبتسكوي (Nikolay Trubetskoy) أو العاصمة الفرنسية باريس كما فعل فلاديمير بوزنير (Vladimir Pozner).

(1) ينظر: عمر مهيبل، البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص ص: 53-55.

(2) المرجع نفسه، ص: 52.

(*) للاستزادة في هذا الموضوع، ينظر: المرجع السابق، ص: 54 وما بعدها.

(**) سنذكر بالتفصيل تاريخ الشكلانية ونشأتها في مبحث لاحق من هذا الفصل.

(3) وائل سيد عبد الرحيم، تلقى البنوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009، ص: 34.

(4) إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط1، 1992، ص: 47.

والحديث عن الشكلائية الروسية يدفعنا -لا محالة- إلى التذكير بأنّ هناك روافد أخرى، أسهمت إسهاما ملحوظا في إثراء المنهج البنوي وتطوره حتى اكتمل على سوقه في ستينيات القرن الماضي.

ولكنني سأحاول -قبل الإشارة إلى هذه الروافد البنوية- أن أعرف منهجها الذي قامت عليه وتسمّت باسمه.

1- مفهوم البنوية:

يعترف ميشيل فوكو (Michel Foucault) في محاضراته التي ألقاها بتونس عام (1967)، بصعوبة وضع تعريف محدد ودقيق للبنوية "لاسيما إذا عرفنا أننا نشير بهذا الاسم إلى تحاليل ومناهج وكتب مختلفة"⁽¹⁾، ورغم هذه الصعوبة التي يشهد بها عالم بحجم ميشيل فوكو (ومكانته في الحقل البنوي لا يختلف فيها اثنان)، إلا أنني سأحاول أن أحيط ببعض التعاريف التي اضطلعت بالبنوية، وفي مقدمتها التعريف الآتي:

البنوية "طريقة معيّنة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة، بحيث تخضع هذه المعطيات -فيما يقول البنويون- للمعايير العقلية"⁽²⁾.

ويظهر بجلاء من خلال هذا التعريف وجلّ جون ستروك (John Sturrock) واضطرابه في تحديد مفهوم البنوية، وذلك من خلال وصفه إياها بـ "الطريقة"، فهي في نظره ليست منهجا، ولا مذهباً، ولا مدرسة، وإنما هي طريقة فحسب، يمكن الاستئناس بها والركون إليها في التحليل. ولا تتبعد هذه الرؤية عن المفهوم الذي يطرحه ميشيل فوكو للبنوية، حيث عدها "مجموعة من المحاولات التي نقوم بواسطتها بتحليل ما يمكن تسميته بالركام الوثائقي، أي مجموعة

⁽¹⁾ ميشيل فوكو، (البنوية والتحليل الأدبي)، تر: محمد الخماسي، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، لبنان، العدد الأول، شتاء 1988، ص: 15.

⁽²⁾ جون ستروك، البنوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1996، ص: 9.

العلامات والآثار والإشارات التي تركتها الإنسانية في الماضي والآتي، والتي مازالت تكونها يوميا وبعدها متزايد حولها"⁽¹⁾.

ويبدو أن المصطلحات والعبارات الواردة في هذا النص ك: (الركام الوثائقي)، (الآثار)، (التي تركتها الإنسانية)، (الماضي).... تشي بأن ما يتحدث عنه فوكو هو بنوية مرتبطة بتحليل الوقائع التاريخية، أو بتعبير أدق: بالبنى المشكلة لتاريخ المعرفة والثقافة الإنسانية، لذلك سميت أعماله النقدية في مجملها بالحفريات التاريخية.

وأما في المفهوم العام، فإنّ البنية منهج نقدي، أو نشاط فكري "يمضي إلى ما وراء الفلسفة، ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية"⁽²⁾ التي تسعى بتعبير رولان بارت "إلى السيطرة على اللامتناهي من الكلام"⁽³⁾ بحكم أنّها تتطرق أساسا من اللغة، التي هي في الأصل مصدر هذا الكلام.

وهي من ناحية أخرى "مدرسة فكرية تقوم على مجموعة من النظريات"⁽⁴⁾ التي تركز في تحليلها على البنية، بوصفها "الملاذ الأخير لإنعاش الطرح النقدي بعدما أثقل بخارجيات النص"⁽⁵⁾، المتمثلة أساسا في المؤلف والإطارين التاريخي والاجتماعي للكتابة.

وعلى هذا الأساس، وانطلاقا من الفكرة الأخيرة، فإنّ البنية ترفض المؤلف وتقتله، وتدعو الناقد دعوة صريحة -وبعقيدة نيتشوية- إلى التحرر من إيسار الذات، ومن قيد التاريخ والمعنى،

(1) ميشيل فوكو، البنية والتحليل الأدبي، ص 47.

(2) إديث كير زويل، عصر البنية، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص:340.

(3) رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993، ص:27.

(4) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 192.

(5) محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007، ص:28.

وفي هذا الصدد يقول صاحب "المرايا المحدبة": "وأما البنيوية الأدبية ... فهي ترفض ذلك الربط بين النظام اللغوي الداخلي للنص، وأية أنظمة أخرى خارجية"⁽¹⁾.

وجدير بالذكر أنّ لمسألة موت المؤلف -التي استقاها رولان بارت من طروحات نيتشه حول موت الإله- مثالب عدة، أقلها وطأة في رأي بعض النقاد أنّ النص يُمسي بعد موت صاحبه "لقيطا مجهول الأصل، عُثر عليه فجأة تام الخلقة، واضح المعالم، وبذلك لا يفرق الناقد البنيوي بين نصّ مبدعٍ متمرسٍ، وبين محاولة ناشئ في الكتابة، ما دام النص يكتب نفسه، بمعزل عن إرادة مبدعه"⁽²⁾، بل ويتحول -في لحظة قراءته- إلى "ذات" حية قائمة بنفسها، مكتفية ببنياتها، لا تعرفها حاجة إلى ما سواها.

وعليه، فالبنوية في أبسط تعاريفها: منهج نقدي محايد، يقوم على وصف وتحليل العناصر (البنى) المكوّنة للنص الأدبي، بطريقة تتسم بالموضوعية والصرامة العلمية.

وهنا تجب الإشارة إلى أنّ هذه الخصائص: المحايدة والوصفية (لا التاريخية) والموضوعية والصرامة العلمية، هي في الحقيقة مبادئ قارة في البنيوية، أكدت عليها معظم المدارس والحلق العلمية التي شكّلت معالم هذا المنهج؛ كمدرسة جنيف، والشكلانية الروسية، وحلقة براغ، والمدرسة الفرنسية... وتفصيل ذلك يكون كالآتي:

2-روافد البنيوية:

2-1-مدرسة جنيف:

وتسمى أيضا المدرسة السويسرية، نسبة إلى مؤسسها الأول العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)، صاحب الكتاب الشهير "محاضرات في اللسانيات

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)، 1998، ص:15.

(2) فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ص:42.

العامة"، الذي هو في الأصل مجموعة محاضرات ألقاها على طلبته في جامعة جينيف بين عامي 1906 و1911.

وقد تشكّلت هذه المدرسة من اتباع دي سوسير السويسريين من أمثال شارل بالي و ألبرت سيشوهاي و هنري فراي و روبرت كوديل ⁽¹⁾... إضافة إلى الروسي كارشفسكي (Karshevsky)، الذي يُعزى إليه نقل آراء دي سوسير إلى الجهة الشرقية من العالم، وذلك بعد ما "سافر إلى روسيا سنة 1917، و أعلن عن هذه الآراء أمام أعضاء المؤتمر الدولي للسانيات في لاهاي عام 1920.

ومنذ ذلك الحين توالى ترجمات تلك المحاضرات إلى لغات شتى في العالم كاليابانية 1928، والألمانية 1931، والروسية 1933، والاسبانية 1945، والانجليزية 1959، والايطالية 1967، والعربية 1985. ⁽²⁾

ولا عجب بعد كل هذا الترجمات-أن يُنعت صنيع دي سوسير بالثورة الكوبرنيكية^(*) في مجال الدراسات اللغوية، وأن تصبح آراؤه اللسانية-وفي مقدمتها تعريفه للغة على أنها "نظام من العلامات التي تعبر عن الأفكار"⁽³⁾، المنطلق الرئيس الذي انبجست منه الأفكار البنوية.

⁽¹⁾ التواتي بن التواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2008، ص: 04.

⁽²⁾ نعمان بوقر، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د، ت)، 2004، ص، 73.

^(*) نسبة إلى الفلكي كوبرنيكوس الذي عاش في القرن (16)، والذي أحدث ثورة في علم الفلك باكتشافه أنّ الأرض هي التي تدور حول الشمس وليس العكس.

⁽³⁾ Ferinand de saussure, cours de linguistique Générale, editions talantikit, Béjaia, Algérie 2002, P: 22.

هذا، وقد عد النقاد لدي سوسير صنيعة آخر لم يسبق إليه، وهو إشارته إلى مجموعة من الثنائيات التي سميت فيما بعد باسمه (ثنائيات دي سوسير) والتي نذكرها باقتضاب شديد-على النحو الآتي:

*-اللغة والكلام:

اللغة (La langue) في نظر دي سوسير نظام جمعي، أو "نتاج اجتماعي لملكة اللسان"⁽¹⁾، أما الكلام (Le parole) فهو التحقيق أو الأداء الفعلي لهذه الملكة.

*-الادال والمدلول:

ميّز دي سوسير في هذه الثنائية بين وجهي العلامة اللغوية، فعَدَّ الوجه الأول - وهو الصورة الصوتية للمسمى-دالاً (Signifiant)، وعَدَّ الوجه الثاني-وهو الصورة الذهنية، أو الفكرة المعبر عنها-مدلولاً (Signifié)، كما أشار إلى أنّ العلاقة التي تربط الدال بالمدلول هي علاقة اعتباطية (arbitraire) غير مبررة.

*-الآنية والزمانية:

فأما الآنية (synchronique) فتعني دراسة ظاهرة لغوية ما دراسة وصفية آنية، أي في لحظة زمنية معينة، دون الالتفات إلى تطورها التاريخي.

وأما الزمانية (Diachronique) فتعني دراسة ظاهرة لغوية، دراسة تاريخية ترقبُ تطورها وتغيرها عبر حقب زمنية مختلفة.

(1) Ferinand de saussure, cours de linguistique Générale: P: 15.

* - الاقتران (*) والتركيب:

تتنازع العلامة اللغوية في انتظامها داخل الجملة الواحدة علاقتان:

علاقة اقتران (Association)، وعلاقة تركيب (Syntagmatique).

فأما الأولى فتعني انتظام الكلمات "في عقل المتحدث ليختار منها المناسب، ويتخذ الرمز اللغوي مكانه في نظام اللغة من حيث موقعه، وكل نظام يحدد أدوارا واضحة لعناصره"⁽¹⁾.

وأما الثانية فتعني العلاقة الخطية أو الأفقية أو التجاوزية التي تربط مجموعة من الكلمات داخل الجملة الواحدة.

وعليه فقد كانت هذه الثنائيات -بحق-نتاج تمحيص دقيق لبنى اللغة⁽²⁾، لذلك عدتها المدارس البنوية التي تلت مدرسة جينيف-وفي مقدمتها الشكلانية الروسية-أساس التحليل البنوي.

2-2- الشكلانية الروسية:

الشكلانية الروسية حركة نقدية قادها مجموعة من الطلبة الشباب^(**) في روسيا، تأسست بين عامي (1915-1916)، نتيجة اتحاد تجمعين علميين هما: حلقة موسكو (MLK) وجمعية دراسة اللغة الشعرية التي تسمى اختصارا (أوبوجاز) (OPOJAZ)، وقد كان من أهم أعضائها رومان جاكوبسون (Roman Jakobsson) (1896-1983)، ويوري تتيانوف (your) (1896-1983).

(*) يستعمل كثير من النقاد مصطلح (استبدال) بدل (اقتران) ، رغم أنّ دي سوسير -حسب ليونارد جاكسون- لم يستعمل هذا المصطلح مطلقا ، و إنّما تُسبب إليه كذبا " (ليونارد جاكسون ، بؤس البنوية ، ص: 89).

(1) نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، ص: 81.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص: 76.

(**) لم يتعد سن أغلبهم العشرين سنة.

(Tinianov) (1894-1943)، وبوريس اخنباوم (Boris Eichenbaum) وبوريس توماشفسكي (Boris Tomachevsky) (1890-1957).

والشكلائية في الأصل لقب(*) ألصقه خصوم الشكلائين بهم⁽¹⁾، إذ أكدت معظم الكتب التي تناولت تاريخ هذه المدرسة، أنّ النقاد الأيديولوجيين المنبهرين بالفكر الماركسي الناشئ، هم الذين نبزوا الشكلائين بهذا اللقب، لاعتقادهم أنّ ما جاءت به هذه الحركة من أفكار وحدانية خطر عليهم، وعلى الثورة البلشفية برمتها، وفي هذا يقول: تروتسكي (Trotsky) في كتابه "الأدب والثورة": "إذا ما تركنا جانبا الأصدقاء الضعيفة التي خلفتها أنظمة أيديولوجية سابقة على الثورة، نجد أنّ النظرية الوحيدة التي اعترضت الماركسية في روسيا السوفياتية، خلال السنوات الأخيرة، هي النظرية الشكلائية في الفن"⁽²⁾.

وأما الشكلائية(**) في المفهوم الشائع، فحركة نقدية "أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية"⁽³⁾، انطلاقاً من مبدئين اثنين هما: ⁽⁴⁾

المبدأ الأول: ولقد لخصه جاكوبسون قائلاً: ليس الأدب هو موضوع علم الأدب وإنما هو الأدبية (Littérarité)، أي ما يجعل من أثر ما، أثراً أدبياً، وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص.

(*) لا يكون اللقب في كلام العرب إلا للقدح أو المذمة، ومما يثبت ذلك قول الله تعالى: ﴿وَلَا تَنَابَرُوا بِالْأَلْقَابِ﴾ (الحجرات/ 11)

وقول الشاعر: أَكْثِيهِ حِينَ أَنَادِيهِ لِأَكْرَمِهِ ❀ وَلَا أَلْقِيَهُ وَالسَّوْءَةَ اللَّقْبُ (أبو تمام، ديوان الحماسة، شرحه وعلق عليه: أحمد

حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص: 210.

⁽¹⁾ تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982، ص: 9.

⁽²⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

^(**) يسمى الشكلائيون أنفسهم المورفولوجيين، وهو الاسم الذي اختاره إخنباوم. ينظر: أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004، ص: 95.

⁽³⁾ الولي محمد، مقدمة كتاب: الشكلائية الروسية لفكتور إيرليخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص: 05.

⁽⁴⁾ تودوروف وآخرون، المرجع السابق، ص: 10.

المبدأ الثاني: ويتعلق بمفهوم الشكل، فقد رفضوا رفضاً قاطعاً ما كانت تذهب إليه النظرية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائيةً متقابلة الطرفين، هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببيروز شكله.

وإضافة إلى هذين المبدأين، فإن للشكلانيين رؤى عملية صارمة، أكدوا عليها وعدوها أساس مذهبهم النقدي، وفي مقدمتها:

- تشديدهم على الأثر الأدبي، وأجزائه المكونة، بغض النظر عن كل ما يحيط به.
- إلحاحهم على استقلال علم الأدب. (1)
- مقتهم الشديد للنزعة التاريخية، التي جعلت من مؤرخي الأدب في نظر الشكلانيين أشبه "بالشرطة التي تفكر في اعتقال شخص" (2).
- عدّهم الصورة الأدبية خلقاً لرؤية خاصة بالشيء، وليست مجرد تعبير عنه أو انعكاساً له. (3)
- إقصاؤهم للمعنى، إذ ليس له في رأي الشكلانيين شأن يذكر، وفي هذا يقول جاكوبسون: جوهرياً، نحن نتعامل مع الحقائق اللفظية وليس مع الفكر. (4)
- إقصاؤهم للرؤية النفسية والتاريخية والاجتماعية إقصاء مطلقاً، على اعتبار أن هذه الرؤى من اختصاص العلوم الإنسانية الأخرى. (5)

هذا وقد ظل الشكلانيون على منهجهم، يقاومون "النزوع الأيديولوجي" (6) طيلة عقد

ونصف من الزمن (1915-1930)، حيث كانت سنة 1930 بدايةً لنهايتهم، وذلك عندما

(1) ينظر: فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، ص: 14.

(2) تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص: 35.

(3) شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقاد الجمالي و البنوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ت)، 1992، ج3، ص: 5.

(4) ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص: 110.

(5) محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص: 34.

(6) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، (د.ت)، 2002، ص: 70.

دخلوا في صراع مرير "مع الماركسية انتهى بجنوحهم إلى الصمت"⁽¹⁾ أولاً، ثم إلى التشردم و الانقسام ثانياً.

2-3- حلقة براغ (Cercle linguistique de Prague) (1926-1948)

بعد انهيار الشكلانية في روسيا بفعل الضغط الشيوعي انتقل ميراثها إلى تشيكوسلوفاكيا، و تحديدا إلى العاصمة براغ، حيث أسس مجموعة من اللغويين الشباب -يؤمهم العالم التشيكي فيلام ماثيزيوس (Vilém Mathesius)- حركة براغ اللغوية عام 1926، متكئين على خبرة رومان جاكوبسون و نيكولاي تروبتسكي و سيرغاي كارشفسكي (S.Karcevski) الفارين حديثا من روسيا و المحملين بالزاد الشكلانيّ الوفير.

و لا شك أنّ هذه الخبرة التي بدأت تُؤتي أكلها ابتداء من سنة 1928، و هو تاريخ انضمام هؤلاء الثلاثة رسميا إلى حلقة براغ، هي التي مهّدت في السنة نفسها لانعقاد أول مؤتمر دولي لعلماء اللغة في لاهاي، شارك فيه أعضاء الحلقة بورقة بحثية ضمت "جملة من المبادئ الهامة"⁽²⁾، سمّوها (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية)، و من المشاركين في هذا المؤتمر، زعيم الحلقة فيلام ماثيزيوس، و رومان جاكوبسون، و كارشفسكي وتروبتسكي و موكاروفيسكي.

بعد هذا المؤتمر بعام واحد، أي في عام 1929، قدّم أعضاء هذه الحلقة الجزء الأول من مجموع دراساتهم اللغوية بعنوان (الأعمال)، "و ذلك في مؤتمر فقهاء اللغة السلافيين"⁽³⁾ الذي تبين من خلاله أنّ للحلقة مبادئ محددة تقوم عليها، سنحاول حصرها في النقاط الآتية:
-التركيز على الجانب الوظيفي للغة، على اعتبار أنّ البنى " النحوية والدلالية

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 2002، ص: 118.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 108.

(3) فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2009، ج2، ص: 378.

والفونولوجية للغات تحدّد بالوظائف المختلفة التي تقوم بها في المجتمع". (1)

-التأكيد على الدراسة الوصفية للغة، والابتعاد قدر المستطاع عن الجانب التاريخي.

-الاهتمام بدراسة علاقة المتكلم بكلامه، أي النظر في وظيفة الكلام وكيفية التعبير عنها. (2)

-التأكيد على نظام الكلية أو الشمولية في التحليل، وذلك بأن تشمل الدراسة مستويات اللغة جميعها؛ الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية.

-إيلاء الشعر وعروضه عناية خاصة "باعتباره فناً عالمياً يمكن أن يصل إلى البشر عبر الموسيقى الشعرية، برغم اختلاف اللغات". (3)

هذا، ويمكن أن نشير إلى أنّ لأعضاء الحلقة فضلاً وسبقاً في أمرين مهمين هما:

- ابتداء مصطلح (منهج بنيوي): إذ يعد موكاروفسكي أول عالم لساني في تاريخ النقد الحديث

يستعمل هذا المصطلح، وذلك في مداخلته التي ألقاها في مؤتمر لاهاي عام 1928. (4)

- اقتحام مجال الدراسات الصوتية: إذ يعود الفضل في ذلك إلى رومان جاكوبسون الذي قدّم "أول دراسة منهجية في تاريخ الأصوات اللغوية" (5) عام 1930.

وعليه يبدو جلياً حجمُ الجهد المبذول من قبل أعضاء هذه الحلقة، في سبيل علمنة الدراسة

الأدبية من جهة، والخروج بها من المأزق الشكلي الصرف، الذي وضعتها فيه الشكلائية الروسية من جهة أخرى.

(1) أحمد مومن، اللسانيات: النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ت)، 2002، ص: 136.

(2) محمد صغير بناني، المدارس اللسانية في التراث وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص: 60.

(3) فيصل الأحمر ونبيل دادوة، الموسوعة الأدبية، ص: 383.

(4) مؤيد عباس حسين، البنيوية، ص: 67.

(5) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 108.

2-4- المدرسة الفرنسية:

يعتقد ليونارد جاكسون (Leonard Jackson) في لفظة غريبة أنّ الظهور الحقيقي للبنوية الفرنسية كان في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1942، عن طريق اللغوي الروسي رومان جاكوبسون، الذي عرّف في إحدى محاضراته بنيويورك بأعمال البنيوي الفرنسي كلورد ليفي شتراوس⁽¹⁾، حيث كان هذا التعريف أول إشارة حقيقية إلى ظهور مدرسة بنوية في فرنسا. غير أنّ معظم النقاد يعتقدون خلاف ما ذهب إليه جاكسون، إذ يؤرخ أغلبهم لظهور البنوية الفرنسية بمرحلة الستينيات من القرن الماضي، حيث بدأ النقد البنيوي الفرنسي يتبلور تدريجياً، و خاصة في مجال الدراسات التطبيقية⁽²⁾ التي اهتمت بها جماعة (تل كل) (Tel Quel)^(*)، هذه الجماعة التي أخذت تسميتها من مجلة نقدية أسسها الروائي الفرنسي فيليب صولر (Philippe Sollers) عام 1960، و التي "ضمت عصابة من رموز النقد الفرنسي الجديد، كزوجته ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) و رولان بارت، و ميشال فوكو، و جاك دريدا (Jacques Derrida)"⁽³⁾.

ويبدو أنّ تأخر ظهور البنوية في فرنسا إلى هذا التاريخ يعود بالأساس إلى تأخر ترجمة كُتب الشكلايين الروس، التي هي في الأصل مصدر هذا المنهج بعد محاضرات دي سوسير، إذ لم يعرف الفرنسيون الشكلائية على حقيقتها إلا بعد صدور الكتب الآتية:

✓ كتاب «اللغة الأساسية للبنوية وما بعدها» لصاحبه رومان جاكوبسون، حيث تُرجم إلى الفرنسية أول مرة عام 1963.

(1) ليونارد جاكسون، بنوية جاكوبسون، التأسيس والاستدراك، تر: إبراهيم خليل، مجلة الحوار المتمدن الإلكتروني، العدد: 181، سنة 2002. (ينظر الموقع الإلكتروني الآتي: www.ahewar-org/de/bat/show_art.asp?aid=2027 تاريخ الدخول: 2012/07/02، في الساعة: 13:16 زوالاً).

(2) ينظر: جمال شحيد، في البنوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، (د، ط)، 1986، ص: 141.

(*) وتعني بالعربية (كما هو) أو (كما يرد) أو (مثلما هو).

(3) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 69.

✓ كتاب «نظرية الأدب» (Théorie de la littérature) لصاحبه تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، وهو مؤلف جمع فيه جملة من النصوص الروسية وترجمها إلى الفرنسية عام 1965.

✓ كتاب «مورفولوجيا الحكاية» (Morphologie du conte) لصاحبه فلاديمير بروب (Vladimir Propp)، حيث ترجم إلى الفرنسية عام 1960.

بعد صدور هذه المؤلفات (وبخاصة الأول والثاني)، عجت الساحة النقدية في فرنسا بكتب النقد البنيوي، وأصبحت البنيوية شعار تلك الحقبة بلا منازع، فذاع صيت كثير من النقاد حتى أصبحت أسماؤهم لصيقة بالبنيوية، من أمثال: رولان بارت، وتزفيتان تودوروف، وجوليان غريماس، وجاك دريدا، وجوليا كريستيفا، وجيرار جينيت (Gérard Genette).

غير أن الغريب في قصة البنيوية في فرنسا، أنها لم تعمّر طويلاً، إذ لم يدم عمرها أكثر من عقد من الزمن، فمع بداية نهاية العقد السادس، أخذت البنيوية في الانهيار، وطفق النقاد يتبرؤون منها الواحد تلو الآخر^(*)، ولعلّ ثورة عام 1968 التي هتف فيها الطلبة "ضد البنيوية ورفعوا شعار: فلتنسقط البنيوية"⁽¹⁾، كانت المسمار الأخير الذي دُقّ في نعش هذا المنهج.

هذا ونشير إلى أنّ للبنيوية -إضافة إلى ما ذكرنا-روافد أخرى، كان لها أثر واضح في مسار هذا المنهج، مثل حلقة كوبنهاغن التي تأسست عام 1931، بزعامة كل من برونдал (Brondal) ويلمسليف (Hjelmslev)، و حلقة نيويورك، التي ظهرت عام 1934 من خلال آراء و تنظيرات كل من ساپير (Sapir) و بلومفيلد (Bloomfield).

(*) ومن أمثال هؤلاء: رولان بارت وجاك دريدا وجوليا كريستيفا، ومعظم جماعة (تل كل)، ينظر: بشير تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 82 وما بعدها.

(1) فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 61.

أمّا فيما يتعلق بمسألة أفول نجم البنوية، فإنّ النقاد سجّلوا مجموعة من المثالب (السلبات)، كانت -في اعتقادهم- السبب الرئيس في انطفاء جذوة هذا المنهج، ولعل أشهر هذه السلبات النقاط الآتية:

3-سلبات البنوية:

لا شك أنّ للبنوية -بوصفها صناعة بشرية- مآخذ عدة، دفعت بكثير من روادها وأتباعها إلى التخلي عنها، والتبرؤ منها، من منطلق أنّها "نظرية خاطئة"⁽¹⁾ من أساسها، على حدّ تعبير نعوم تشومسكي (Naom Chomsky).

ولعلّ هذا الاعتقاد هو الذي دفع بعالم بنيوي في حجم كلود ليفي شتراوس إلى التصريح بأنّ "سمعته الأكاديمية ستتحطّ لو نُصّبَ رغما عنه زعيما لبدعة فكرية جديدة"⁽²⁾ تُسمى البنوية. وعلى هذا الأساس سأحاول أن أختزل سلبات البنوية في النقاط الآتية:

-البنوية في رأي كثير من النقاد ليست علما، وإنما هي "شبه علم، يحاول أن يخبرنا برطانة غريبة، ورسوم بيانية وجداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقا"⁽³⁾ وهي بهذه الطريقة تسلب "الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية"⁽⁴⁾ الجميلة.

-أغفلت البنوية -أو منظرّوها- معيار الجمالية في النص "فتساوى بذلك -على وفق منهجها- الجيد والرديء من النصوص، وأصبحت جميعا تُعامل وكأنها "أنماط من بُرادة الحديد التي تنتجها قوة خفية، وهنا يختفي المؤلف، ويختفي النص أيضا، وربما تعمّد الناقد البنيوي إخفاءهما بسبب سعيه المحموم لاكتشاف النسق الذي يتكوّن منه العمل المدروس"⁽⁵⁾.

(1) دان سبيرير، البنوية في الأنثروبولوجيا، تر: علي قانصو، دار التنوير للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2008، ص: 06.

(2) جون ستروك، البنوية وما بعدها، ص: 09.

(3) بشير تاويريريت، (إشكالات البنوية في كتابات النقاد الغربيين المعاصرين)، مجلة البحوث والدراسات، المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، العدد الثالث، جوان 2006، ص: 171.

(4) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاتسونية إلى الألسنية، ص: 120.

(5) مؤيد عباس حسن، البنوية، ص: 47.

- يُعاب على البنيوية -أيضا- إغراقها في الشكل وإهمالها للمعنى، وهي بذلك "تُناهض وتعادي النظرية التأويلية" (1)، التي تولي المعنى عناية خاصة.

- أخفقت البنيوية -في رأي بعض النقاد- في دراسة النص الأدبي "دراسة تكاملية، أي دراسة تتضمن المعنى والبناء معا" (2)، ولعلّ هذا المأخذ -تحديدا- هو الذي أدى إلى انتكاسة البنيوية، وزوالها عام 1968.

- البنيوية تُقصي التاريخ وتتجاهله، وهذا أمر قد يكون مقبولا إذا تعلّق بالوصف القائم على التعامل مع الثوابت والسواكن، وأمّا إنْ ارتبط بالظواهر ذات الطبيعة المتغيرة فلا يعدّ مقبولا البتّة. (3)

- تتميز كثير من مصطلحات البنيوية بالغموض والإبهام والمراوغة، وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة (4) وصعبة على كثير من المتخصصين بله المبتدئين.

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللاتسونية إلى الألسنية، ص: 120.

(2) سمير سعيد حجازي، مناهج النقد المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط 1، 2007، ص: 58.

(3) ينظر: بشير تاويريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص: 83.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السرد

- 1- تعريف السرد
- 2- نشأة الدراسات السردية
- 3- مكونات الخطاب السردى
- 4- زاوية الرؤية
- 5- تقنيات السرد

1- تعريف السرد:

1-1- السرد لغة:

السرد في كلام العرب أصلٌ مُكوّنٌ من ثلاثة أحرف هي: (السين والراء والذال)،

وقد ورد ذكره في كثير من المعاجم العربية على النحو الآتي:

أ-معجم مقاييس اللغة لابن فارس:

جاء في المقاييس أن: "السّين والراء والذّال أصلٌ مطرّدٌ منقاسٌ، يدلُّ على توالي أشياء كثيرة، يتصل بعضها ببعض، من ذلك السرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق".⁽¹⁾

ب-لسان العرب لابن منظور:

ذكر ابن منظور في معجمه أن السرد "تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متّسقا بعضه في أثر بعض، متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان سرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه، والسرد المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يسرد الصوم سرداً...".⁽²⁾

(1) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج3، مادة (سرد)، ص: 157.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (سرد)، ص: 211.

ج-القاموس المحيط للفيروز أبادي:

السرد في القاموس المحيط يعني النسج، أي "نسج الدرع، [وهو] اسم جامع للدروع، وسائر الحلق، وجودة سياق الحديث، ... ومتابعة الصوم، وسرد كفرح، صار يسرد صومه"⁽¹⁾.

د- متن اللغة لأحمد رضا:

أما في متن اللغة فإنَّ (السرد) مصدر للفعل (سرد)، "يقال سردَ سردًا: الشيء والحديث، والصوم ونحو ذلك أتى به متتابعًا متواليًا، وسردَ سردًا: الرجل صار يسرد صومه ويواليه ... وسردَ اللؤلؤ تتابع في نظامه، والدمع تساقط كاللؤلؤ المتسرد، وفي مشيته تابع خطاه، ... والسرد التتابع"⁽²⁾.

لا شك أنَّ القراءة المتفحصة لمجمل هذه الشروح، تشي بأنَّ السرد -في العرف اللغوي- يعني التتابع والتوالي والاتساق، وهذه المعاني في اعتقادي -لا تبتعد كثيرًا عن معناه الاصطلاحي، الذي حدده النقاد على النحو الآتي:

1-2-السرد اصطلاحًا:

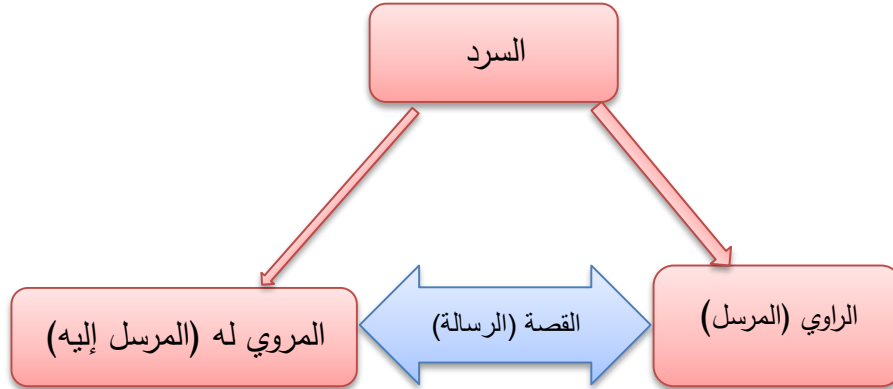
السرد عماد الكتابة الروائية، ونظامها الذي تقوم عليه، وهيكلها العام الذي ينظم -على حد تعبير سعيد يقطين- "بقية المكونات الأخرى، التي يتضافر معها لتشكيل، العمل الروائي"⁽³⁾، وهو على هذا الأساس: الطريقة أو الكيفية التي تُروى بها القصة، عن طريق قناة معينة (تبدأ بالراوي

(1) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج1، ص: 417.

(2) أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت لبنان، (د،ط)، 1959، ج3، مادة (سرد)، ص: 136-137.

(3) سعيد يقطين، (أساليب السرد الروائي)، أعمال ندوة، (ممكّنات السرد)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 11-13 سبتمبر، 2004، ص: 335.

وتنتهي بالمروي له)، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، وبعضها الآخر متعلق بالقصة نفسها، على النحو الذي توضحه الخطاطة الآتية⁽¹⁾.



والسرد أيضا مجموعة التقنيات (أحداث، أفعال، شخصيات، فضاء) التي تشكل مجتمعة العمل السردية⁽²⁾، الذي يتأسس انطلاقا من مكونات ثلاثة هي: الراوي، والمروي، والمروي له.

2- نشأة الدراسات السردية:

مما لا مراء فيه أنَّ للشكلايين الفضل الأكبر في ظهور علم السرد، فسواء أكانت الريادة لبوريس إيكنبوم الذي قدّم دراسة رائدة حول نظرية النثر، تطرق فيها إلى جهود اوتولودفيج (ottoludvig) في هذا الميدان، و بخاصة فيما تعلق بتفريقه بين شكلين من أشكال السرد "الأول: السرد بالمعنى الحرفي للكلمة، وفيه يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين، فالحكي هنا يكون أحد العناصر التي تحدد شكل الأثر الأدبي، ... و الثاني: السرد المشهدي: وفيه يكون الحوار بين الشخصيات في الصدارة، إذ يكتفي (السارد) من القسم الحكائي

⁽¹⁾ ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000، ص: 45.

⁽²⁾ حسن إبراهيم الأحمد، أدبية النص السردية عند أبي حيان التوحيدي، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق سوريا، ط1، 2009، ص: 145.

بتعليق يحيط بالحوار ويشرحه، بمعنى أنه يقتصر -عمليا- على الإشارة المتعلقة بالمشهد⁽¹⁾.

أم كانت لفلاديمير بروب صاحب الكتاب الشهير (مورفولوجيا الحكاية)، الصادر عام 1928، والذي أقرَّ له معظم الباحثين "في حقل السردية بالريادة المنهجية والتاريخية لهذا العلم"⁽²⁾، فإنَّ الأكيد في هذه المسألة أنَّ هذا العلم شكلانيٌّ صرف، وأنَّ أصوله الأولى ترتبط ارتباطا وثيقا بالدراسات النثرية التي قدَّماها الشكلانيون الروس، وبخاصة فلاديمير بروب، الذي يُعزى إليه فضل انتشار هذا العلم في أوروبا و غيرها، حتى صار كثير من الباحثين في حقل السرديات، من أمثال: غريماس، و كلود بريمون (Claude Brémont)، وتودوروف، وجيرار جينيت ... يلقبون بـ (ذرية بروب)⁽³⁾.

هذا وقد اهتم بالسرد -بعد انتشاره- كثير من النقاد والباحثين، من أمثال نورثروب فراي (Northrop Frye)، وواين بوث (Wayne Booth) ورومان جاكوبسون، وتوماشيفسكي، وميخائيل باختين، ورولان بارت، وليفي شتراوس، وجيرار جينيت، وكلود بريمون، وجوليان غريماس، وجوناثان كيلر (Jonathan Culler) وروبرت شولز (Robert Scholes)⁽⁴⁾.

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص: 29.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص: 18.

(3) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الكويت، (د، ط)، 1998، ص: 24 و ما بعدها.

3- مكونات الخطاب السردى:

يتشكل الخطاب السردى من مكونات ثلاثة هي:

3-1- الراوى:

لا يستقيم السرد إلا بوجود الراوى، فهو الأداة التي يتوسّلها " الكاتب ليكشف بها عالم قصه، أو ليبث من خلالها القصة التي يروي " (1)، وهو في كل الأحوال: ذلك الصوت الذي تُعزى إليه مهمة سرد الأحداث وروايتها "سواء أكانت حقيقية أم متخيلة" (2).

ولا يشترط البناء السردى في الراوى أن يكون اسماً متعیناً، ولا شخصية بعينها "فقد يكتفى بأن يتقنَّ بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي" (3).

3-2- المروي:

إذا كان الراوى -في عُرْف الدارسين- هو عماد العملية السردية، فإنّ المروي هو السرد نفسه، كيف لا وهو «ملفوظ الراوى، ونتاج اشتراك العناصر الروائية (شخصيات، أحداث، زمان، مكان)، وتداخلها فيما بينها لتكون في النهاية مادة، أو حكاية، أو قصة قابلة للتداول، مصاغة بأساليب ورؤى وتقنيات يجد الراوى فيها طرقاً مشروعاً لعملية القص" (4).

ويرى عبد الله إبراهيم في كتابه (السردية العربية) أنّ المروي هو "كل ما يصدر عن

الراوى وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث، تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان

(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص: 135.

(2) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص: 19.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008،

والمكان، وتعد الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له⁽¹⁾.

و قد ميز النقاد على لسان توماشفسكي بين عنصرين مهمين داخل النص المروي هما: المتن الحكائي (Fable)، و المبنى الحكائي (Sujet)، و ذلك من خلال النص الآتي، "إننا نسمي متناً حكاثياً: مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... و في المقابل يوجد المبنى الحكائي، الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"⁽²⁾ و هذا يعني -بإقتضاب شديد- أن المتن هو محتوى القصة أو مادتها الخام، و المبنى هو الصياغة الفنية، أو التشكيل الجمالي لهذا المحتوى.

كما ميّز تودوروف -في الإطار نفسه- بين مصطلحي (histoire قصة)، و (Discours خطاب)، حيث يقول: "إنّ القصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقتها بالشخصيات في فعلها وتفاعلها، وهذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة، أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك، أما الخطاب فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، وبخيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي ..."⁽³⁾.

وهكذا يتضح -من خلال هذا النص- أن تودوروف قد ميز بين القصة والخطاب، بالطريقة نفسها التي ميز بها توماشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وتوضيح ذلك يكون كالآتي:

(1) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص: 19-20.

(2) تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص: 180.

(3) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص: 30.

- **القصة:** هي المادة الحكائية، وما تحويه من أحداث وشخصيات وأفضية، (وتقابل مصطلح المتن الحكائي عند توماشفسكي).
- **الخطاب:** ويعني طريقة الحكى وشكله، (ويقابل مصطلح المبنى الحكائي عند توماشفسكي أيضا)، وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بقطبي السرد؛ الراوي والمروي له، والذي سماه تودوروف (القارئ).

3-3- المروي له:

تُقر معظم الكتب النقدية بأنَّ الاهتمام بهذا المكوّن بدأ متأخرا نسبيا، وأن أول من أشار إليه هو جيرالد برنس (G.Prince) في سبعينيات القرن الماضي، حيث أثبت في مقال له بعنوان "مقدمة لدراسة المروي له" أنَّ للمروي له وجودا فعليا داخل النص وليس خارجه (1)، وعلى هذا الأساس عرّفه في معجمه الشهير "المصطلح السردى" (Dictionnaire de Narratologie) بأنّه "الشخص الذي يُسرد له ... و بأنّه بناء سردي محض يجب ألاّ يخلط مع المتلقي أو القارئ الحقيقي" (2).

كما يعدّ هذا المكوّن الضلع الأساس في العملية السردية، فلأجله تُروى الحكاية، وإليه يتوجه الراوي بخطابه، فهو المستقبل الذي "يتلقى الحكاية أو يستمع لها" (3) ولولاه لما كان هناك راوٍ ولا رواية.

من هذا المنطلق اهتم به -بعد جيرالد برنس- جمع من النقاد والدارسين من بينهم جوناثان كيلر، الذي اشتهر بتحديد أربع مستويات للتلقي، ترتبط في مجموعها بالدرجة التي تحدد موقع المتلقي (المروي له)، وهذه المستويات هي (4):

(1) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص: 156.

(2) جيرالد برنس، المصطلح السردى (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص ص 142-143.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص: 72.

(4) عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص: 21-22.

- مستوى يمثل المتلقي الحقيقي وهو القارئ بمعناه العام.
 - مستوى يمثل المتلقي النظري، وهو الذي يتلقَّى الأثر الأدبي بوصفه رسالة متخيَّلة من المؤلف.
 - مستوى يمثل المتلقي السردى، وهو الذي يستقبل المروي بوصفه رسالة من الراوي.
 - مستوى يمثل المتلقي السردى المثالي، وهو الذي يؤوِّل رسالة الراوي حسب رغبته الخاصة.
- وعليه، يتبين لنا من خلال ما سبق، أنَّ هذه المكونات الثلاث (الراوي، المروي، المروي له)، هي أضلع لمثلث واحد، لا يكتمل شكله إلا بحضورها جميعا، وأن غياب أي واحد منها سيؤدي بالضرورة إلى تقويض العملية السردية.

4- زاوية الرؤية (Point de Vue):

يرتبط هذا المصطلح -في نشأته- بالنقد الأنجلو أمريكي، وبالتحديد بأعمال كل من الروائي هنري جيمس (Henry James)، الذي فجَّرت كتاباته وأعماله الروائية، "وعيا جديدا بأساليب الصياغة لدى النقاد"⁽¹⁾، والباحث برسي لوبوك (Percy Lubbock)، الذي يدين له النقد الجديد بالتأسيس الفعلي لهذا المصطلح، حيث عُدَّ كتابه (صناعة الرواية)، أول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة⁽²⁾.

وقد ورد هذا المصطلح في كتب النقد بمسميات عدَّة، من بينها التبئير، ووجهة النظر، وحصر المجال، وبؤرة السرد، والمنظور، ... على أنَّها تعني في مجملها "تحديد زاوية الرؤية

(1) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1984، ص: 130.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث" (1).

ويتجلى من خلال هذا التعريف أنّ زاوية الرؤية تقنية من تقنيات السرد، ترتبط ارتباطا وثيقا بالراوي وبموقعه الذي ينظر من خلاله إلى الأحداث، سواء أكان هذا الراوي شخصية بارزة من شخصيات العمل السردى، أم مجرد صوت علوي يروي الأحداث ويصفها، من غير أن يتدخل في مجرياتها.

وقد تناول هذا المصطلح بالدراسة والتحليل نقاد كثر، من بينهم نورمان فريدمان (Norman Friedmane) وسيمور شاتمان (Seymour Chatman) وفرانز ستانزيل (Franz Stanzel)، وميخائيل باختين وواين بوث، وجان بويون (Jean Pouillon) وتزفيتان تودوروف وجيرار جينيت... غير أنّ أشهر دراسة على الإطلاق تلك التي قام بها جان بويون في كتابه (الزمن والرواية) (Temps et roman)، حيث قسم الروى إلى ثلاثة أنواع، وذلك على النحو الآتي:

4-1- الرؤية من الخلف: (Vision par derrière) (الراوي < الشخصية الحاية)

يشيع هذا النمط من الرؤية في الأعمال السردية التقليدية (الواقعية)، ويعني أنّ الراوي يفوق شخصيات عالمه الحكائي علماً وسلطة، بل إنّ الشخصية الحكائية تبدو أمامه ضعيفة "قاصرة لا تعرف شيئاً عن مصيرها من حيث يعرف هو عنها كل شيء" (2).

والراوي في هذا الشكل من الرؤية عليم بكل دقيقة وجليلة، إذ لا تخفى عليه خافية من حدث أو شعور أو اضطراب يعرو عالمه الروائي، فكأنّه كما تقول سيزا أحمد قاسم "ينتقل في

(1) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص: 46.

(2) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 1995، ص: 192.

الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها، ويشقُّ قلوب الشخصيات، ويغوص فيها، ويتعرّف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات، وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنًا إلى أقلها شأنًا كتابٌ منشور أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يغلب في هذا النوع-استعمال ضمير الغائب⁽²⁾، لأنه الأقدر على إثبات حضور الراوي وسلطته.

4-2- الرؤية - مع (Vision-avec): (الراوي = الشخصية الحكائية)

يقف الراوي والشخصية الحكائية في هذا النوع من الرؤية-على مسافة واحدة من الأحداث، فلا هو يعلم أكثر منها ولا هي تعلم أكثر منه، بل إنه (الراوي) لا يكاد يتعرّف "على الأشياء (في عالم النص الذي يرويهِ)، إلا في اللحظة التي تتعرّف فيها عليها الشخصية"⁽³⁾.

ويرى عبد الملك مرتاض أنّ هذا الشكل السردى يستميز بجملة من الخصائص، منها أن الرواية يمكن أن تُعرّض بضمير المتكلم، أو بضمير المخاطب، كما يمكن للسارد أن يماضي شخصية واحدة من شخصيات روايته أو أكثر من ذلك⁽⁴⁾.

وعليه فإنّ المقصود بهذا النمط من الرؤية أن يتساوى الراوي والشخصية الحكائية في المعرفة، بحيث لا يمكن له بأي شكل من الأشكال أن يطلّع على فعل أو حدث لم تطلع عليه الشخصية بعد.

(1) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 132.

(2) ينظر: عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999، ص: 188.

(3) الشريف حبيبة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2010، ص: 291.

(4) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردى: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ص: 193.

4-3- الرؤية من الخارج (Vision par dehors): (الراوي > الشخصية الحكائية)

تهتز مكانة الراوي في هذا النمط من الرؤية، وتصبح معرفته بالأحداث والشخصيات "محدودة جداً، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي"⁽¹⁾، وتغدو الشخصية الحكائية أعلم منه بالأحداث والوقائع، فينكفي هو على نفسه ويكتفي -كما يقول حمدي لحداني- بالوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات⁽²⁾.

ويؤكد علماء السرد على مسألتين مهمتين تتعلقان بهذا النوع من الرؤية:

- 1- أن حضوره نادر جداً في الأعمال السردية قديمها وحديثها.
- 2- أن مسألة جهل الراوي بالأحداث -كما يقول تودوروف- ليست إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكايا من هذا النوع لا يمكن فهمه⁽³⁾.

5- تقنيات السرد:

5-1- الزمن:

5-1-1- مفهومه:

5-1-1-1- الزمن لغة:

الزمن لغة من أزمان الشيء إذا طال عليه الزمان، والزمنة البرهة، والزمان العصر، وهو الدهر واحد، ويُفَرَّق بينهما، فالزَّمان يقع على الفصل من فصول السنة وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه، ويقع على جميع الدهر وعلى بعضه ...، والدهر لا يتقطع، والزمان مدة قابلة للقسم، ولهذا يطلق على الوقت القليل والكثير ...⁽⁴⁾.

(1) عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2008، ص: 93.

(2) حميد لحداني، بنية النص السردية، ص: 48.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج 3، ص: 60-61.

وقد جاء في تعريفات الجرجاني أنّ الزمن "عبارة عن متحدّد معلوم يقدرّ به متجدّد آخر موهوم، كما يقال آتيك عند طلوع الشمس، فإنّ طلوع الشمس معلوم، ومجيئه موهوم، فإذا قرّن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام" (1).

5-1-1-2-الزمن اصطلاحاً:

مبحث الزمن من المباحث المهمة التي شغلت بال الفلاسفة والعلماء وأرقتهم ردحا من الزمن، حتى اعترف بعضهم بعجزه المطلق أمام هذه الظاهرة الكونية، ولا شك أنّ أشهر اعتراف -يتعلق بهذه المسألة- هو ذلك الذي سجّله القديس أوغسطين في كتابه الشهير «اعترافات»، حيث يقول: إذا لم يسألني أحد عن الزمن فإني أعرفه، وإذا أردت أن أشرحه لمن يسألني عنه فإني لا أعرفه (2).

قد يختزل هذا الاعتراف مسألة الزمن برؤيتها، وقد يكون عذرا يتعذر به من جاء بعد أوغسطين، نظرا لصعوبة القبض على هذه "المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة" (3)، فالزمن ليس مجرد تعاقبٍ لليل والنّهار، ومرّ للأيام والشهور والسّنات، وإثما هو "حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى" (4)، كالأمكنة والبشر وما يتعلق بهما.

وقد كان الزمن ولا يزال سؤالا فلسفيا محيرا، لم يجد له من إجابة إلا في الدراسات اللغوية التقليدية، التي قسّمته تقسيما فيزيائيا إلى أزمنة ثلاثة، مطابقة لأزمنة الفعل في اللغة وهي الماضي والحاضر والمستقبل، فالماضي ما مضى وانقضى من أفعال (قبل الآن).

(1) الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1995، ص: 114.

(2) أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 16.

(3) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1988، ص: 7.

(4) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 27.

والحاضر: لحظة وقوع الفعل (الآن).

والمستقبل: ما لم يقع بعد من أفعال (بعد الآن).

ويمكن أن نختصر ذلك في الخطاطة الآتية:

الماضي ⇒ الحاضر ⇐ المستقبل

ويبدو أنّ أكثر الميادين استثماراً لمقولة الزمن وفق تقسيماتها السابقة، ميدان الأدب،

وبخاصة فيما تعلق بشقّه السردّي، حيث عُدَّت الرواية فنّاً زمنياً خالصاً⁽¹⁾، أو بنية زمنية متخيلة

⁽²⁾، لارتباطها الوثيق بالحياة البشرية، وما يعتريها من تغيرات وتقلبات يحدثها الزمن.

هذا وقد تفتن النقاد – والشكلاونيون منهم خاصة– منذ عشرينيات القرن الماضي إلى أهمية هذا المكوّن في البناء العام للرواية، حيث يُؤثّر عنهم "أنّهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضاً من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"⁽³⁾، وذلك انطلاقاً من فكرة الفصل و التمييز بين عنصرين مهمين من عناصر السرد، و هما المتن الحكائي و المبنى الحكائي؛ إذ الأول –في اعتقادهم– لابد له من زمن و منطق ينظّم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزمنية و المنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث و تقديمها للقارئ، تبعاً للنظام الذي ظهرت به في العمل⁽⁴⁾، و قد لخص الشكلاوني الروسي توماشفسكي هذه المسألة بقوله "إنّ

⁽¹⁾ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 26.

⁽²⁾ إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردّي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص: 285.

⁽³⁾ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص: 107.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المتن الحكائي يمكن أن يُعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ...، وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعيّن لها⁽¹⁾. وهنا يجدر بنا أن نشير -أيضا- بامتنان إلى الجهد الذي قدّمه النقّدان الأنجلوسكسوني والفرنسي ممثلا في أعمال كل من:

أ- بيرسي لوبوك وادوين موير:

الذين أكّدا على أهمية الزمن في السرد، وشدّدا على خطورة الدور المنوط به، حيث يعتقد لوبوك أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوثيرة التي يقتضيها، و الرجوع بها إلى صلب موضوع القصة، الذي لا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، أما موير فيعتقد أن عجلة الزمن هذه متغيرة و غير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي، و يعطي مثالا على ذلك برواية الشخصية التي يكون فيها الزمن عديم الأهمية، بسبب أنه لا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازديادا حسابيا، و المضي في تغييرهم، بدرجة واحدة ودون نظرٍ إلى رغباتهم وخططهم، والزمن هنا لا يأبه إلا بسيره وحده⁽²⁾.

ب- ميشال بوتور:

صدر للروائي والنّاقد الفرنسي ميشال بوتور عام 1964 كتاب تنظيري بعنوان "بحوث في الرواية الجديدة"، تناول فيه جملة من القضايا النقدية المتعلقة بالزمن الروائي، من أهمها:

(1) تودوروف وآخرون، نصوص الشكلايين الروس، ص: 180.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 108.

- تقسيمه للزمن في الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل، هي زمن الكتابة وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، وكثيرا ما ينعكس -في رأيه- زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب.
- حديثه عن مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي، والتي يطرحها من خلال التسلسل التاريخي الذي يسود فيه نوع من الخطية يصعب التسليم بإمكانيته في الحفاظ على هذه الخطية، الأمر الذي يجعلنا أمام ضرورة دراسة مختلف أنواع التتابع والتعاقب التي يعرفها هذا التسلسل.
- إشارته إلى فكرة الطباق الزمني الذي يتجلى من خلال العودة إلى الوراء أو القفز إلى المستقبل ليصل إلى الانقطاع الزمني الذي يتم فيه الانتقال من زمن إلى آخر، وذلك باعتماد إشارات مثل (وفي الغد) أو (بعد قليل) (1).

ج- رولان بارت:

ليس ثمة ناقد بنيوي في فرنسا ولا في غيرها أشهر من رولان بارت، بل إن معظم النقاد في أوروبا والعالم أجمع هم عالة على فقه بارت البنيوي، وبخاصة منذ صدور كتابه الشهير "درجة الصفر للكتابة" عام 1952 م، الذي "جمع فيه عددا من الأبحاث والمقالات، تناولت في أساسها إشكالية الكتابة وأنماطها" (2)، كما تناول فيه أيضا قضية الزمن السردية، حيث بدا له "أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي" (3).

هذا، وقد ألمح بارت أيضا إلى فكرة الربط بين العنصر الزمني والعنصر السببي، مؤكدا على أن المنطق السردية هو الذي يوضح الزمن السردية، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام، وعلى

(1) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 69.

(2) سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر بين النظرية والتطبيق، ص: 47.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 111.

هذا الأساس فالزمن السردى -في رأيه- ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي، من ثم تبقى مهمة الباحث في الزمن هي التوصل إلى وصف بنيوي للإيهام الزمني⁽¹⁾.

د- جيرار جينيت:

يولي الناقد الفرنسي جيرار جينيت الزمنَ عناية خاصة، بحيث محض له جزءا كبيرا من كتابيه (خطاب الحكاية) و (الأشكال 3)، وقد تناوله "من منظور العلاقة القائمة بين زمن أحداث القصة وترتيبها وعلاقتها بالنص الروائي"⁽²⁾، وهنا يقترح جينيت التمييز بين زمنين رئيسيين هما: زمن الشيء المروي وزمن الحكاية، أو بعبارة أخرى، زمن القصة وزمن الحكاية⁽³⁾.

ويرى جينيت أنّ بين الزمنين رابطة يجب أن تُدرس، وفق المحددات أو الصلات الآتية:

- الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية.
- الصّلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الحكاية (أي صلات السرعة).
- صلات التواتر أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية⁽⁴⁾، بمعنى آخر "دراسة العلاقة بين ما يتكرر حدوثه من وقائع من المفترض أنها جرت من جهة، وبين هذه الوقائع على مستوى الخطاب من جهة ثانية"⁽⁵⁾.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 111.

(2) إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردى في ضوء البعد الإيديولوجي، ص: 295.

(3) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص: 45.

(4) المرجع نفسه، ص: 46-47.

(5) رفيق رضا صيداوي، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 99.

هذا وقد أشار جينيت -أيضا- إلى أهمية دراسة الإيقاع الزمني، ممثلا في التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (Sommaire)، والاستراحة أو الوقف (Pause)، والحذف (L'ellipse)، والمشهد (Scène) وتفصيل ذلك كالاتي:

5-1-2- عناصر الإيقاع الزمني:

5-1-2-1- الخلاصة: (Sommaire)

وتعني أن يقوم السارد باختزال أحداثٍ استغرق وقوعها مدة زمنية طويلة (سنوات، أو أشهر، أو حتى ساعات)، في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة، دون التعرّض للتفاصيل⁽¹⁾.

5-2-1-2- الاستراحة: (Pause)

وقد تسمى الوقف، أو الوقفة الوصفية، وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف -عادة- يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية، ويعرقل مسيرتها، غير أنه أصبح في الرواية الحديثة لازمة فنية، وبخاصة عندما يتحول البطل إلى سارد ويقف على أعماق النفس البشرية مصورا الانطباعات والأحاسيس العميقة⁽²⁾.

5-3-1-2- الحذف: (L'ellipse)

الحذف أو القطع تجاوز زمني يقوم به الراوي، بحيث يكفي بإخبار المتلقي بأن سنوات أو شهورا قد مرت من عمر شخصياته، دون أن يفصل في الأمر، نحو قوله (ومرت سنة أو سنتان)، (ومرت الأيام)⁽³⁾ ... فالزمن على مستوى الوقائع طويل، (سنوات أو أشهر)، أما على مستوى القول فهو ضئيلٌ جدًا⁽⁴⁾.

(1) ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص: 76.

(2) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص: 113.

(3) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 118.

(4) ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003، ص:

وقد ميّز جينيت بين نوعين من الحذف وهما ⁽¹⁾: الحذف المحدد، وفيه يذكر الراوي عدد الأيام والشهور، أو السنوات التي مرت، وغير المحدد أو الضمني، وهو الذي لا يصرّح به الراوي وإنما يدركه القارئ من خلال الأحداث والقرائن المضمنة في النص.

5-1-2-4-المشهد: (Scène)

وهو المقطع الحواري الذي يأتي عرضاً بين ثنايا النص المحكي، أو هو اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة ⁽²⁾، من حيث مدة الاستغراق، ويرى لحداني أنّ المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف ⁽³⁾.

وعليه فالمشهد يعني -بعبارة أخرى- أن يتنازل الراوي عن مكانه الطبيعي، ليتترك الشخصيات تتحاور فيما بينها حواراً يطول زمانه أو يقصر ⁽⁴⁾.

5-1-3- أقسام الزمن الروائي:

يُحصي الدارسون أنواعاً شتى للزمن، غير أنّها لا تخرج في معظمها عن نوعين:

5-1-3-1-أزمة خارجية (خارج النص): وفيها زمانان: زمن الكتابة، وزمن القراءة ⁽⁵⁾، وتفصيل ذلك كالآتي:

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 117.

(2) ينظر: إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص: 109.

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

(4) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص: 224.

(5) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 26.

أ- **زمن الكتابة:** وهو زمن مرتبط بالكاتب نفسه، ويعني مقدار الزمن الذي يتطلبه "إفراغ النص السردى على القرطاس" ⁽¹⁾، كما يقول عبد الملك مرتاض.

ب- **زمن القراءة:** وهو الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة النص السردى، أو بعبارة أخرى هو "الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردى" ⁽²⁾.

5-1-3-2-أزمنة داخلية (داخل النص): وهذه يمكن حصرها تحت مسمى واحد هو:

زمن الحكاية: ويعني الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الرواية، ومقارنة ذلك بوقوعها (الأحداث) في عالم الواقع من حيث الترتيب الزمني والتتابع ⁽³⁾، ويرى مرتاض أن "زمنية هذا النوع تتمحور للعالم الروائي المنشأ" ⁽⁴⁾.

هذا ونختتم حديثنا عن الزمن بذكر طائفة من أنواعه الخارجة عن إطار الرواية، والتي ذكرها نفر من النقاد في سياق حديثهم عن الزمن الروائي، من مثل الزمن الطبيعي، والتاريخي، والكوني، والمتواصل، والمتصل، والمتعاقب، والمتقطع، والغائب، والذاتي (النفسي) ^(*).

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص: 209.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص: 104.

(4) عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(*) للتفصيل في ذلك، ينظر: سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 203 وما بعدها، وعبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 203 وما بعدها.

5-2-المكان:

5-2-1-مفهومه:

5-2-1-1-المكان لغة:

جاء في لسان العرب أنّ المكان هو الموضع، والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع⁽¹⁾. وفي تعريفات الجرجاني: المكان هو السطح الباطن من الجسم الحاوي للمماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين: هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده⁽²⁾.

5-2-1-2-المكان اصطلاحاً:

يشكل المكان ركناً قارئاً من أركان البناء السردية، بل هو -في نظر كثير من النقاد- أهم العناصر السردية قاطبة، ذلك أنه لا يمكننا البتة أن نتخيل عملاً سردياً ما من غير مكان، فالأحداث يجب أن تقع في مكان، والشخصيات يجب أن تحيا في مكان، والزمن نفسه - وبأنواعه المختلفة- يجب أن يكون له إطار، وإطاره الوحيد هو المكان⁽³⁾، فالمكان كما يقول غاستون باشلار (Gaston Bachlard): هو كل شيء، حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة⁽⁴⁾.

لهذا كانت ميزته الاستقرار والثبات، بعكس الزمن الذي يستميز بالتغير والحركة،

وقديما قال الشاعر (من الكامل):

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج12/13، مادة (مكن)، ص: 157.

(2) الشريف الجرجاني، التعريفات، ص: 227.

(3) محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: 69.

(4) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص: 39.

أَمَّا الْمَكَانُ فَتَأْتِي لَا يَنْطَوِي ❀ لَكِنْ زَمَانُكَ ذَاهِبٌ لَا يَنْتَبُتُ (1)

ورغم هذه الأهمية التي يكتسبها المكان بوصفه عنصراً سردياً مهماً (2)، له حضوره الدائم في الأعمال الروائية، إلا أن الاهتمام به بقي ضئيلاً مقارنة بالعناصر الأخرى، كالزمن والشخصيات والأحداث، وفي هذا يقول حسن بحراوي "وإذا تأملنا تحليلات السرد الأدبي فإننا سنلاحظ أنها اهتمت خاصة بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، و لا توجد أية نظرية للمكان الروائي، ولكن يوجد فقط مسار للبحث ومنحى جانبي غير واضح" (3).

ومن هذا القدر الضئيل من الاهتمام نتلمس أعمال كل من:

- يوري لوتمان (Youri Lotman):

صاحب كتاب (بناء النص الفني)، الذي يعتقد أن الإنسان يُخضع العلاقات الإنسانية بشتى أنواعها لإحداثيات المكان، ويتوسل اللغة لإضفاء نوع من المكانية على المنظومات الذهنية التي يضعها في شكل ثنائيات ضدية من مثل:

حسن ≠ قبيح	يمين ≠ يسار
الأهل ≠ الغرباء	قريب ≠ بعيد
سهل ≠ صعب	مفتوح ≠ مغلق
فان ≠ خالد	محدود ≠ لا نهائي
مفهوم ≠ غامض (4)	قيم ≠ مبتذل

(1) أبو العلاء المعري، ديوان اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د،ط)، (د،ت)، ج1، ص: 160.

(2) معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص: 35.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 25.

(4) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص: 84.

- هنري متران (Henri Mitterrand):

يرى هنري متران في كتابه (الخطاب الروائي) أنّ المكان هو المؤسس الفعلي للعملية السردية برُمَتها، لأنّه الوحيد القادر على جعل القصة المتخيلة شبيهة بالعالم الحقيقي، وأعطى مثلاً على ذلك بـ (بلزك) (Balzac) الذي يصف -في أعماله السردية- شوارع حقيقية تجعل القارئ يقوم بعملية قياس منطقي: إذا كانت هذه الأحياء والشوارع الموصوفة حقيقية، فإنّ كل ما يقع فيها من أحداث يجب أن (يحمل مظهر الحقيقة) ⁽¹⁾.

- رولان بورنوف (Roland Bourneuf):

يضع بورنوف بين يدي النقاد برنامجاً ضخماً -على حد تعبير ميتران- لدراسة المكان، وذلك انطلاقاً من الاهتمام بوظائفه وعلاقاته مع الشخصيات والأحداث والمواقف والزمن، وهذا كي تتكشف للقارئ مجموعة القيم الرمزية والإيديولوجية المرتبطة بهذا المكون المهم ⁽²⁾، الذي يُعدّ في نظره "الهدف الرئيس من وجود العمل السردى برُمَتَه" ⁽³⁾.

- غاستون باشلار (Gaston Bachlard):

يعدّ كتاب (La Poétique de L'espace) الذي ترجمه الروائي والناقد الأردني غالب هلسا-بتصرفٍ خاصٍّ- إلى (جماليات المكان) من أهم الكتب التي تناولت موضوع الفضاء الحكائي، حيث عالج فيه باشلار قضية المكانية، محاولاً التأسيس لنظرية خاصة بهذا المكوّن، وتحديدًا بالأليف منه (بيت الطفولة).

⁽¹⁾ حميد لحداني، بنية النص السردى، ص: 65.

⁽²⁾ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 26.

⁽³⁾ Roland bourneuf et Réal Quellet, L'univers du roman, edition (PUF) 1989 juillet (1^{er} edition 1972), Paris, France, p: 100.

ويرى باشلار أنّ المكان الأليف أو "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يجب أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيّز" (1).

إنّ المسألة الرئيسة التي يؤكّد عليها باشلار في هذا العمل الرائد هي أنّ "البيت القديم؛ بيت الطفولة هو مهد الألفة ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ونُسقطُ على كثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن، اللذين كان يُوفّرهما لنا البيت" (2).

وعليه فإنّ هذا الكتاب ما جاء -على حد تعبير غالب هلسا- إلا ليجيب عن السؤال الآتي: ما هو المكان في الصورة الفنية؟ (3).

5-2-2- أنواع المكان:

يعتقد النقاد أنّ غاستون باشلار قد تحجّر واسعا حينما لم يذكر للمكان إلا نوعا واحدا، هو المكان الأليف (البيت وأقسامه: غرف النوم والمعيشة، العلية، القبو، ...)، فعمدوا إلى التوسّع في أنواعه وأشكاله، منطلقين في ذلك من طبيعة المكان ودلالته، وهو الأمر الذي أكّد عليه غالب هلسا حينما قسّم المكان إلى أربعة أنواع هي:

5-2-2-1- المكان المجازي:

وهو مكان افتراضي لا وجود له في أرض الواقع، ويعتقد شاعر النابلسي أنّ هذا النوع من الأمكنة لا يمكن العثور عليه إلّا في "رواية الأحداث المتتالية والتشويق، ورواية الفعل المحض" (4).

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 31.

(2) غالب هلسا، مقدمة كتاب (جماليات المكان)، ل: غاستون باشلار، ص: 09.

(3) المرجع نفسه، ص: 07.

(4) شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994،

ص: 13.

5-2-2-2-المكان الهندسي:

يظهر هذا النوع من الأمكنة في الرواية عن طريق الوصف الهندسي، (غير المفصل)، الذي يقدمه المؤلف للمكان الذي تجري فيه أحداث الحكاية⁽¹⁾.

5-2-2-3-مكان العيش (الأليف):

وهو المكان الذي عاش فيه الروائي ردحاً من الزمن، ثم غادره ليعيش فيه مرة أخرى بخياله وذكرياته فحسب، ويرى إبراهيم خليل أنّ لهذا النوع من الأمكنة دوراً في إثارة ذاكرة المكان لدى القارئ⁽²⁾.

5-2-2-4-المكان المعادي:

وهو نقيض للمكان السابق (الأليف)، حيث إنّّه يعبر بامتياز عن معاني اليأس والخيبة والهزيمة، ولا شك أنّ أكثر الأماكن ارتباطاً بهذه المعاني هي: السجون والمنافي وأماكن الغربة⁽³⁾. هذا، وقد أضاف بعض النقاد أنواعاً أخرى للمكان منها: المكان المفتوح (المدينة، السوق، المقهى، البحر، الصحراء...)، والمغلق (البيت، الغرفة، المكتب، السجن)⁽⁴⁾، والإيديولوجي (الأماكن التي توحى بالطبقية)، والأسطوري (الأماكن المرتبطة بالحكايات الخرافية والأساطير)، والنفسي (الأماكن المتصلة بالذكريات ونوازع النفس)⁽⁵⁾.

(1) إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 133.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 13.

(4) ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003، ص: 87 وما بعدها.

(5) ينظر: إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص: 137 وما بعدها.

5-3- الشخصية:

5-3-1- مفهومها:

5-3-1-1- الشخصية لغة: قال أحمد بن فارس في معجم مقاييس اللغة: إنَّ: الشَّين والخاء والصاد، أصل واحد يدلّ على ارتفاع في شيء، من ذلك الشَّخص، وهو سواد الإنسان إذا سما لك من بعد (1).

وذكر الشيخ أحمد رضا في معجمه (متن اللغة) معنى قريباً من ذلك، حيث قال: الشَّخص سواد الإنسان وغيره، تراه عن بعد، وجمعه أشخاص وأشخاص وشخوص (2).

5-3-1-2- اصطلاحاً: ليس من اليسير وضع تعريف محدّد ودقيق للشخصية، ذلك أنّ مفهومها -منذ عصر الرواية التقليدية إلى اليوم- مرّ بتغيرات واضطرابات عدة، حولتها من كونها مصدراً للحياة في الرواية (3) إلى كونها مجرد "كائن ورقي" (4) على حدّ تعبير تودوروف.

فالشخصية، و إن كانت روح النصّ و دليل الحياة فيه، إلّا أنّها بقيت و لزمن طويل من أكثر مكونات السرد غموضاً، و غموضها هذا نابغ -كما يقول تودوروف- من سبب رئيس هو قلة اهتمام الكتّاب و النقاد بها، و هذا كان ردّ فعل طبيعياً على الخضوع الكليّ للشخصية، الذي ميّز معظم الأعمال الروائية و النقدية التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر (5) (*).

ثم إنّ هذا الغموض صاحبه -كما يقول فيليب هامون (Ph Hamon)- طرح سيء لقضية الشخصية (6)، و لعلّ مردّد ذلك في نظر بعض النقاد تجذّر هذا المكون في مجمل الخطاب

(1) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، مج3، مادة(شخص)، ص: 254.

(2) أحمد رضا، معجم متن اللغة، مج3، مادة(شخص)، ص: 288.

(3) سعيد بركراد، النص السري: نحو سيميائيات للإيديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996، ص: 93.

(4) ترفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 71.

(5) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(*) في هذه الفترة لم يكن النقاد قد ميزوا بعد بين مصطلحي: شخص، وشخصية، (ينظر: دليلة مرسي وأخريات، مدخل إلى التحليل البنوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1985، ص: 105).

(6) نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ط1، 2007، ص: 485.

الروائي و "تساوقه مع كل أدواته التعبيرية، فالشخصية علامة لغوية متكونة داخل النص و عبره، بحيث تصنعها الحوارات و السرد و الأحداث، و تصنع هي بدورها كل ذلك، و تشكل محورا له في الوقت نفسه، و هو ما يُشعّب مسالك البحث في الشخصية ويدقّقه" (1).

ورغم هذه النظرة الضبابية التي تلفّ قضية الشخصية، إلّا أنّ بعض المنظرين لها حاولوا قدر المستطاع رسم حدودها من خلال وضع تعريف محدّد ودقيق لها، فغريماس مثلا يرى بأنّ الشخصية "هي نقطة تقاطع بين مستويين؛ سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملة بعضها ببعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات" (2).

وهو - من هذا المنطلق - يميز بين مستويين في مفهوم الشخصية هما:

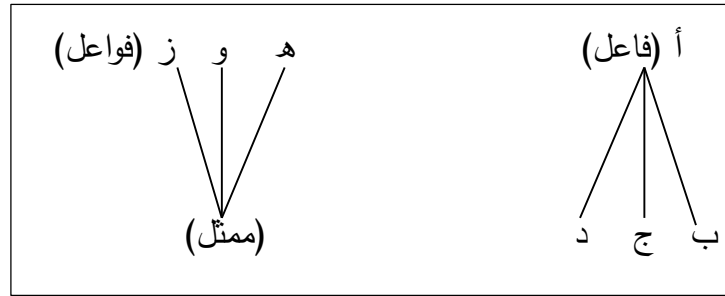
- **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.
- **مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل):** تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكى، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوارٍ عاملية (3).

(1) نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، ص: 485.

(2) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص: 154.

(3) حميد لحداني، بنية النص السردى، ص: 52.

ويؤكد غريماس في هذا الموضوع-على أنّ العلاقة بين المستويين أو بين العامل والممثل تحديداً، ليست مجرد علاقة تضمّن لواقعة داخل صنف، بل هي علاقة مزدوجة، بحيث إذا كان فاعل ما يمكن أن يتجلى في الخطاب عن طريق ممثّلين عدة، فإنّ العكس صحيح، فممثّل واحد يمكنه أن يجسّد فواعل عدّة، كما في الخطاطة الآتية (1):



وعلى هذا الأساس، فالشخصية يمكن عدّها حسب التعبير البارتي(*) "نتاج عمل تألّيفي" (2)، تجسّده كلّ من العوامل والممثّلين على السواء.

5-3-2- أنواع الشخصية:

للشخصية -بحسب دورها في العمل السردى-أنواع شتى حددها النقاد انطلاقاً من قوة أو ضعف حضورها داخل النص المحكي، وعلى هذا الأساس صنفوها إلى شخصيات، (رئيسة، ومساعدة، ومعارضة، وبسيطة، ونامية) (3)، أو إلى (مدورة، ومسطحة، وثابتة) (4)، أو إلى (مسطحة وذات أبعاد) (5).

(1) جوليان غريماس، الفواعل -الممثّلون- الصور، تر: عبد الحميد بورايو (ضمن كتاب: الكشف عن المعنى السردى، للمترجم نفسه)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 24-25.

(*) نسبة إلى رولان بارت.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص: 51.

(3) ينظر: شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص: 45-46.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 99 وما بعدها.

(5) إدوين موير، بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر -الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، ص: 20-21.

وهناك تصنيفات أخرى اشتهر بها جملة من النقاد من بينها:

5-3-2-1- تصنيف تودوروف: ميّز تودوروف بين نوعين من التّصنيفات؛ تصنيفات شكلية وأخرى جوهرية، وذلك على النحو الآتي:

أ- **التصنيفات الشكلية:** يتأسّس التصنيف الشكلي عند تودوروف على فكرة التقابل أو التضاد، فكلّ شخصية في المتن الحكائي شخصية أخرى تعارضها في الوصف أو الوظيفة، ولتوضيح ذلك نسوق الأمثلة الآتية:

- **الشخصية الثابتة:** وهي التي لا تتغير مع القص، تقابلها الشخصية الحركية، وهي التي تتغير بحسب ما يطرأ على القص من تحول⁽¹⁾.
- **الشخصية الرئيسة:** وهي شخصية البطل في معظم الأحيان، تصادىها الشخصية الثانوية، وهي التي ينحصر دورها في مساعدة البطل أو معارضته.
- **الشخصية المكثفة:** وهي كل شخصية تُقنع القارئ بأدائها، بخلاف المسطحة التي يبدو أداؤها باهتا لا يُقنع القارئ أبداً⁽²⁾.

وعليه يمكننا أن نختصر هذا التصنيف في الجدول الآتي:

الشخصية	ما يقابلها
- الثابتة (السكونية، القارة)	- الحركية (النامية، الديناميكية)
- الرئيسة	- الثانوية
- المكثفة	- المسطحة

(1) جريدة حماس، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، ط1، 2007، ص: 63.

(2) تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ص: 75-76.

ب- التصنيفات الجوهرية (المضمونية):

يلتقي هذا التصنيف -في اعتقاد تودوروف⁽¹⁾- تلقائياً مع تصنيف عالم الفلكلور الروسي فلاديمير بروب الذي توصل -من خلال تحليله لحكاية الجنيات الروسية- إلى تحديد طائفة من مجالات الأفعال (حركة الشخصيات) سماها على التوالي: المانح و المعيق والأميرة ووالدها والباعث والبطل (باحثاً أو ضحية) والبطل المزيف⁽²⁾.

وهذه المجالات أو الوظائف تجمع عدداً من المحمولات أو الأدوار، التي لا تلتقي بالضرورة مع الشخصية ذات الاسم، فبروب يرى أن ما يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، أما الأحداث أو الوظائف فتظل ثابتة⁽³⁾.

وعليه يمكننا القول -باقتضاب شديد- إن هذا التصنيف يقوم بالأساس على تحديد الرابط (الصلة) بين الشخصيات والأحداث، "باعتبارهما المكونين الأساسيين للسرد، وذلك لأنه ليس هناك شخصية خارج الحدث، كما أنه ليس هناك حدث بمعزل عن الشخصية"⁽⁴⁾.

5-2-2-3-2- تصنيف فيليب هامون (Philippe Hamon):

يقسم فيليب هامون الشخصيات إلى ثلاث فئات رئيسية هي:

أ- فئة الشخصيات المرجعية (Personnages référentiels):

وتتضمن هذه الفئة الشخصيات التاريخية، والميثولوجية (الأسطورية)، والاجتماعية والمجازية، وهي تُحيل -كما يقول فيليب هامون- على معنى منته وثابت حدّدته ثقافة ما، بحيث إنّ قراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، وعندما تُوظف هذه الشخصية

(1) ترفيطان تودوروف، مفاهيم سردية ، ص:77.

(2) جيرارد برنس، المصطلح السردى (معجم المصطلحات)، ص: 68.

(3) حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص: 218.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في أي نص سردي، فإنها تعمل -أساساً- على التثبيت المرجعي (Fixation référentielle)، وذلك بإحالتها على النص الأصلي الذي تمثله الإيديولوجيا والثقافة⁽¹⁾.

ب- فئة الشخصيات الإشارية (Personnages-embrayeurs):

يعتقد هامون أنّ توظيف هذه الشخصية -في أيّ عمل سردي- علامة على حضور المؤلف والقارئ أو من ينوب عنهما في النص⁽²⁾، وعلى هذا الأساس فهو يُدرج ضمن إطار هذه الفئة: (الشخصيات الناطقة باسم المؤلف وجوقة التراجيديا القديمة، والمحدثين السقراطيين، والشخصيات العابرة، والرواة، ومن شابههم كالرّسّامين والكُتّاب والثرثارين والفنانين).

كما يؤكّد صاحب هذا التصنيف على صعوبة استنباط هذا النوع من الشخصيات، وذلك بسبب تدخّل بعض العناصر المشوّشة أو التمويهية التي تخلّ في العادة -بإمكانية فهم القارئ لمعنى هذه الشخصية أو تلك⁽³⁾.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية (Personnages-anaphoriques)

وقد تسمى المكررة أو المتكررة، وتعني هذه المصطلحات الثلاث أنّ استنباط هذه الشخصيات وسبر غورها لا يتم إلا من خلال العودة إلى النظام الخاص بالعمل (النص) حيث إنّها تنسج داخل النص المحكي شبكة من الاستدعاءات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة⁽⁴⁾.

(1) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بركراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (د، ط)، (د)، (ت)، ص: 29-30.

(2) المرجع نفسه، ص: 30.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(4) المرجع نفسه، ص: 31.

ويعتقد هامون أنّ شخصيات هذه الفئة تستميز عن غيرها بوظيفتها التنظيمية الترابطية، بمعنى أنّها تشكّل علامات تنشط ذاكرة القارئ، "من مثل الشخصيات المبشرة بالخير، أو تلك التي تذيع وتؤول الدلائل، ... وتظهر هذه النماذج عادة في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف والبوح"⁽¹⁾.

وفي الأخير يشير هامون إلى نقطة مهمة مفادها أنّه بإمكان الشخصية الواحدة أن تنتمي إلى أكثر من فئة؛ كأن تكون -مثلاً- مرجعية وإشارية واستذكارية في الآن نفسه⁽²⁾.

⁽¹⁾ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 217.

⁽²⁾ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص: 32.

خلاصة الفصل الأول

اقتصرنا في هذا الفصل المعنون بـ (البنوية والسرد) على الجانب النظري من البحث، حيث قسّمناه إلى مبحثين كبيرين هما:

1. **البنوية:** وفيه عرّفنا البنية لغة واصطلاحاً، وقلنا إنّ معظم النقاد متفقون على أمر واحد، وهو أنّ البنية ليست جزءاً واحداً كالذرة، وإنّما هي مجموعة عناصر تربطها فيما بينها علاقات داخلية خاصة.

كما وصلنا _ من خلال ما أحصيناه من تعريفات للبنوية _ إلى أنّها منهج نقدي محايد يقوم على وصف وتحليل العناصر المكوّنة للنص الأدبي بطريقة تتسم بالموضوعية والصرامة العلمية.

وتوقفنا في ختام هذا المبحث عند أهمّ المدارس والخلق العلمية التي وضعت الأسس الأولى لهذا المنهج، كالشكلائية الروسية وحلقة براغ والمدرسة الفرنسية.

وفي الأخير أشرنا إلى أهمّ مثالب هذا المنهج كإغراقه في الشكل وقتله المؤلف وإهماله للتاريخ والمعنى.

2. **السرد:** وقد تناولنا في هذا المبحث أربعة عناصر هي:

- مفهوم السرد: وفيه خلّصنا إلى أنّ السرد هو مجموعة التقنيات (أحداث، أفعال، أفضية، شخصيات) التي تشكّل مجتمعة العمل السردية.
- نشأة علم السرد: حيث أشرنا إلى ما أجمع عليه علماء هذا الحقل، من أنّ الفضل الأكبر في ظهور هذا العلم يعود إلى الشكلايين الروس.
- مكونات الخطاب السردية: وقد عرّفنا في هذا العنصر كلاً من الراوي (السارد) والمروي (المسرود أو القصة) والمروي له (القارئ).
- تقنيات السرد: وقد سجلنا _ أثناء تعرضنا لتقنيات السرد (الزمن، المكان، الشخصيات) ملاحظات هامة من بينها:

- الرواية فن زمني بامتياز، لذلك عُدّ الزمن من أهم مكونات السرد على الإطلاق.
- المكان ركن قارّ من أركان البناء السردية.
- لم يتعرّض مكوّن من مكوّنات السرد للإهمال والتهميش كما تعرضت له الشخصية.

الفصل الثاني

الزمن في روايات إبراهيم سعي

أشرنا في الفصل النظري من هذا البحث إلى أنّ أغلب الدراسات التي طالت مبحث الزمن قسّمته إلى زمنين، زمن للقصة وآخر للخطاب (*) (السرد) وهذا انطلاقاً من مقولة جيرار جينيت الشهيرة: "تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأنّ نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة، أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك..." (1).

وعلى هذا الأساس (وبالطريقة نفسها) سأحاول أن أتتبع أثر الزمن السرد في روايات إبراهيم سعدي الثلاث، مبتدئاً برواية (المرفوضون).

زمن القصة:

تشير بعض القرائن التاريخية المذكورة في متن النص إلى أنّ أحداث هذه الرواية وقعت عام 1980 أو قبله بقليل، وما يثبت ذلك القرينتان الآتيتان:

* سن أحمد (بطل الرواية) زمن التلفظ :

جاء في الرواية على لسان (أحمد) أنّ سنّه -زمن التلفظ- أربعون سنة، وقد ذكر ذلك في حوارهِ الآتي مع كاترين: "... اسمي أنا كاثرين، ولكن بالنسبة لأصدقائي أنا كاتي فقط... وكم يبلغ عمرك يا أماد (أحمد)؟ - أربعون سنة..." (2).

(*) حاول كثير من النقاد تجاوز هذا التقسيم الثنائي (زمن القصة وزمن الخطاب) إلى تقسيمات أخرى، كما فعل ويللي

(Ouillet) وبورونوف (Bourneuf) وميشال بوتور. (ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق،

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص:50).

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 47.

(2) إبراهيم سعدي، المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981، ص:113.

* هَجَرْتَهُ (أحمد بطل الرواية) إلى فرنسا، ثم زواجه بعد عودته إلى أرض الوطن: يذكر الراوي أنَّ أحمد هاجر إلى فرنسا أيام الثورة التحريرية، وقد كان سنُّه آنذاك خمس عشرة سنة، وأنَّه غاب مدة سبع سنين، ثم عاد إلى أرض الوطن غداة الاستقلال طلباً للزواج، وهذا ما يثبتُه النصُّ الآتي:

"حينما بلغ الخامسة عشر أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج، وكانت الجزائر قد استقلت" (1).

انطلاقاً من هذين المعطيين، وبعملية حسابية نصل إلى النتيجة الآتية:

* 15 (سن البطل عام 1954) + 7 (المدة التي قضاها في المهجر) = 22 (سنُّه عام 1962).

* 40 (سنُّه زمن التلفظ) - 22 = 18 (الفارق الزمني بين سنُّه زمن التلفظ وسنُّه غداة الاستقلال).

* 1962 (السنة التي تزوج فيها البطل) + 18 (الفارق) = 1980 (زمن القصة).

وعليه يتسنى لنا من خلال هذه العملية الحسابية التأكيد على أنَّ زمن القصة في هذه الرواية لا يخرج عن إطار السنة المذكورة آنفاً (1980)، ما خلا بعض الاسترجاعات والاستذكارات التي قد تترد إلى تواريخ تسبق هذه السنة، وهو ما سنؤكدُه من خلال هذا الجدول:

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 176.

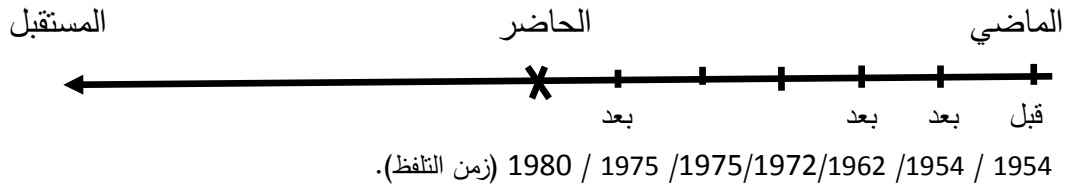
الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
01	وفاة والد أحمد (بطل الرواية)	قبل 1954	176
02	وفاة والدته	بعد 1954	180
03	هجرة أحمد إلى فرنسا	بعد 1954	176
04	عودته إلى الجزائر ثم زواجه	بعد 1962	176
05	وفاة ولده	1972	6
06	وفاة زوجته	1975	6
07	هجرته الثانية إلى فرنسا	بعد 1975	6
08	توقيفه عن العمل بمصنع كرننبورغ	1980	8
09	صراعه مع زملائه في السكن	1980	9
10	اضطراره إلى العمل بالمكتبة	1980	11
11	توقيفه عن العمل بالمكتبة	1980	14
12	صراعه مع جارتة (ماري)	1980	100
13	مواجهته للرقيب السابق (جان)	1980	107
14	تعرضه للضرب المبرح من قبل الشرطة الفرنسية	1980	195
15	وفاته متأثراً بجراحه	1980	199

تشبي هذه النتائج بأنّ معظم الأحداث الواردة في الرواية وقعت عام 1980 أي زمن التلطف (الحاضر)، وبخاصة تلك المرتبطة بشخص البطل أحمد (توقيفه عن العمل بمصنع كرننبورغ -صراعه مع زملائه الجزائريين الذين يشاركونه السكن-اضطراره إلى العمل بإحدى المكتبات-توقيفه عن العمل بهذه المكتبة-صراعه مع جارتة (ماري)

وصديقها الرقيب السابق (جان)-تعرضه للضرب المبرح من قبل الشرطة الفرنسية-وفاته متأثراً بجراحه).

وقد سيطرت هذه الأحداث على معظم صفحات الرواية، البالغ عددها مائتي صفحة (200)، باستثناء بعض الأسطر أو الصفحات التي استرجع فيها البطل ذكريات ماضية تتعلق بحياته السابقة، نحو وفاة ولده (ص 75) -وفاة والدته (ص 180) - هجرته إلى فرنسا ثم عودته إلى الجزائر طلباً للزواج (ص 176) -وفاة زوجته وابنه (ص 6).

وعليه يمكن أن نختصر المسار الزمني لهذه الأحداث في الخطاطة الآتية:



بالانتقال إلى رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) فإننا سنلاحظ أنّ جملة القرائن التاريخية المذكورة بها تشير إشارة واضحة إلى أنّ الزمن الفعلي لوقوع الأحداث في هذه الرواية، هو فترة التسعينيات من القرن الماضي، وتحديداً سنة 1998، ولعلّ الذي دفعنا إلى التأكيد على هذا هو ذكر الراوي لمجموعة من الأحداث والمصطلحات المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذه الفترة العصيبة التي مرّ بها الشعب الجزائري، والتي أصبحت تسمى فيما بعد بالعشرية السوداء، لفرط ما وقع فيها من قتل وتعذيب وترويع لهذا الشعب الآمن المطمئن.

ومن بين المصطلحات الواردة في هذه الرواية، والتي نعتقد أنّ لها صلة وثيقة بهذه المرحلة، مصطلحا (زمن الموت) و (الحرب الأهلية).

- **زمن الموت:** حيث وصف الراوي الزمن الذي يعيشه بطل الرواية (والجزائريون جميعا) بأنه: " زمن الموت والقتل لأسباب غريبة، مجهولة ومحيرة" (1).
- **الحرب الأهلية:** لو لم يوظف الراوي من المصطلحات إلا هذا، لكان دليلا كافيا على أن الفترة المقصودة هي فترة التسعينيات كما ذكرنا آنفا...، ومن بين المواضع التي ورد فيها هذا المصطلح قوله: " قبل أن يأتيه أمر يمنع ذلك بعد ما دخلت البلاد في حرب أهلية" (2).
- وقوله: " منذ أن دخلت البلاد في حرب أهلية، صار يأخذ حذره رغم أن لا شيء حدث تقريبا في هذه المدينة" (3).
- وقوله: " صحيح أنه فكّر في تلك الأيام أن الحرب الأهلية لن تدوم طويلا، أمّا الآن فهو يحس بأنها لن تنتهي على الإطلاق" (4).
- وقوله: " هل أنت متأكد بأنه لا يزال حيا؟ في ظروف الحرب الأهلية التي نعيشها لا شيء أصبح مؤكداً" (5).
- هذا بالإضافة إلى أن هناك دليلا في النص يثبت أن أحداث هذه الرواية قد وقعت بالفعل سنة 1998، أو بعدها بقليل، وهذا الدليل هو قول الراوي (نقلا عن إحدى الصحف الوطنية الصادرة في تلك الأيام):
- " لا تزال جماعات الموت توقع بالدم، وتشيع الرعب وسط المواطنين العزل.... الأمر يتعلق بعسكري تجهل هويته، كان مرفقا بطفلين ذبحوا جميعا، بينما اختطفت

(1) إبراهيم سعدي، بحثا عن آمال الغبريني، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004، ص: 42.

(2) المصدر نفسه، ص: 18.

(3) المصدر نفسه، ص: 24.

(4) المصدر نفسه، ص: 40.

(5) المصدر نفسه، ص: 122.

شابة في السادسة عشر من العمر، الضحايا كانوا يركبون سيارة صغيرة من نوع آتوس⁽¹⁾.

لا شك أنّ المطلّع على هذا المقطع سيتبادر إلى ذهنه أمران:

- أولهما: أنّ مجزرة مثل هذه لا بد أنّها وقعت قبل سنة 1999.
- وثانيهما: أنّ هذا النوع من السيارات (آتوس) لم يظهر في الجزائر إلا ابتداء من سنة 1998.

وعليه يمكننا أن نستنتج انطلاقاً من هذين المعطيين أنّ أحداث هذه الرواية جرت سنة 1998 أو بعدها بقليل، وبطريقة رياضية نقول إنّ:

$$ز. ق(*) \leq 1998 \text{ و } 1999 > 1998 = ز. ق$$

وفي ختام دراسة هذا العنصر سنحاول وضع جدول توضيحي نرصد فيه أهم الأحداث والوقائع التي جرت في هذه الرواية:

الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
01	ميلاد آمال الغبريني	قبل 1962	28
02	التحاقها بالجامعة	بعد 1986	65
03	علاقتها بالأستاذ الجامعي مصطفى نوري	بعد 1986	53
04	زواجها من أمقران	بعد 1991	67
05	زواجها من بوجمعة (الزواج الثاني)	1993	151
06	رحلتها إلى الجنوب	بعد 1993	25
07	فرار المهدي المغراني من الشمال	قبل 1998	40

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 182.

(*) أي: زمن القصة.

08	سفر لونس خضراوي إلى الجنوب بحثاً عن آمال الغبريني	1998	3
09	لقاء المهدي المغراني بلونس خضراوي	1998	43
10	اتفاقهما على الرحلة إلى دولة مالي	1998	137
11	عودتهما إلى أرض الوطن	1998	187
12	رحلة لونس خضراوي الثانية إلى مالي	1998	198
13	وفاته إثر سكتة قلبية	1998	247-246
14	إصابة موح الشريف بداء السيدا	1998	223
15	عودة المهدي خائبا إلى الشمال	1998	268

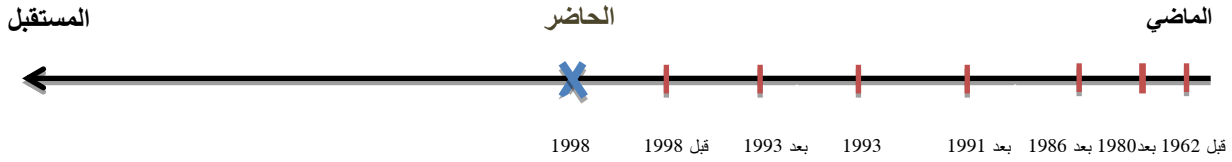
من خلال هذا الجرد العام لأهم الأحداث المسجلة في رواية «بحثاً عن آمال الغبريني» يمكننا رصد الملاحظات الآتية:

➤ كل الأحداث المرقمة في هذا الجدول من (1) إلى (7) هي أحداث ماضوية مسترجعة بدليل أنها وقعت قبل زمن التلفظ (1998).

➤ لم تستغرق رواية الأحداث المسترجعة إلا ثمانية عشر صفحة (18) مقسمة على النحو الآتي: ح 1 = 3 ص، ح 2 = 4 ص، ح 3 = 1 ص، ح 4 = 4 ص، ح 5 = 3 ص، ح 6 = 2 ص، ح 7 = 1 ص، مج = 18 ص، (مع العلم أن عدد صفحات الرواية كاملة هو 268 ص).

➤ تنقسم الأحداث الواقعة في زمن التلفظ بارتباطها التام بشخصيتين اثنتين فقط هما: المهدي المغراني ولونس خضراوي (باستثناء الحدث رقم (14) الذي يشير فيه الراوي إلى إصابة موح الشريف بداء السيدا).

بعد هذا التحليل يمكننا وضع خطاطة توضيحية نختصر من خلالها المسار الزمني للأحداث الواردة في هذه الرواية:



ولا تختلف رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) عن رواية (بحثا عن آمال الغبريني)، من حيث إنّ زمن القصة فيها مرتبط بفترة التسعينيات من القرن الماضي (العشرية السوداء)، وتحديدًا سنة 1998، ومما يؤكد هذا الأمر توظيف الراوي لجملته من المحددات أو القرائن التاريخية التي تحيل إحالة مباشرة على هذه الفترة العصيبة من تاريخ الأمة الجزائرية.

وللتدليل على صحة ما ذهبنا إليه نسوق المقطع الآتي الذي وظف فيه الراوي قضيةً سياسية وقعت عام 1998، وهي قضية إعلان الرئيس الجزائري السابق اليمين زروال عن إجراء انتخابات رئاسية مسبقة بعد مرور ثلاث سنوات من عهده الرئاسية، ولكن الراوي صوّر هذا الإعلان في شكل استقالة صريحة: "... أتمدد على فراشي، الرئيس بوجهه الحافل بالتذمر... وهو يقدّم استقالته بصورته الموحية نبراته بالحرص على التمسك بمظاهر الهيبة، يعود إليّ قول (ضاوية) بأنّه: ربما هو خائفٌ أن يقتلوه كما قتلوا الرئيس السابق يعود إليّ بدوره، الرئيس المقتول الذي جيء به من المنفى يظهر في ذهني وهو يلقي على المنصة خطابه الأخير... توقف الرئيس عن الإلقاء ملتفتاً إلى يساره، متسائلاً عن الأمر، أي عن تلك الجلبة الغريبة، المقلقة، الآتية من خلفه، جمهور القاعة وهو يختفي في لمح البصر وراء المقاعد وسط أزيز الرصاص، جثة الرئيس..." (1).

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص:

إنَّ ما جاء في هذا النص يدل دلالة قطعية على أنَّ زمن القصة الذي تجري فيه أحداث هذه الرواية هو الثلث الأخير من تسعينيات القرن الماضي، وتحديداً سنة 1998، وهذا لسببين اثنين هما:

- أنَّ الرئيس الوحيد الذي أعلن انسحابه من سدّة الحكم في خطاب رسمي ألقاه على الشعب هو اليمين زروال، وهذا عادة إعلان إجراء انتخابات رئاسية مسبقة.
- أنَّ الرئيس الذي استُدعي من منفاه واغتيلَ بتلك الطريقة هو الراحل محمد بوضياف، وبالتالي فالمعني بقول الراوي على لسان ضاوية زوجة الحاج منصور نعمان: "ربما هو خائف أن يقتلوه كما قتلوا الرئيس السابق" ⁽¹⁾، هو زروال وليس غيره، لأنَّه الرئيس الوحيد الذي جاء بعد بوضياف وتنازل عن الحكم.

هذا إضافة إلى توظيف الراوي لكثير من العبارات والمصطلحات الدالة على العنف والإرهاب، والمرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتلك الفترة كـ (الحاجز المزيف) في قوله على لسان الحاج منصور نعمان: "من فضلكما (أي رانجا وابنها الهاشمي) لا تشيرا إلى ذلك الحاجز المزيف الذي تحدثت عنه الجرائد وما يردده الناس عنه ...". ⁽²⁾ والجماعات الإسلامية المسلحة في قوله: "يبدو أيضاً أنَّه لم يبلغ بعد سمعك ضاوية أنَّ الجماعات الإسلامية المسلحة أفتت بمنع الحمّات عن النساء ...". ⁽³⁾ و(الأمير أبي

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام ، ص225.

(2) المصدر نفسه، ص: 22.

(3) المصدر نفسه، ص: 36.

أسامة) في قوله: "... الجميع يعرف الآن بأن الأمير أبا أسامة الذي ألقى بالمدينة جواً من الرعب والموت ليس غير أخيها عبد اللطيف"⁽¹⁾.

وفي الختام، وتأسيساً على ما سبق يمكننا التأكيد على أمرين اثنين هما:

* أن الزمن الفعلي لوقوع الأحداث في هذه الرواية هو الفترة التي ذكرناها آنفاً (العشرية السوداء).

* أن كثيراً من الأحداث والوقائع التي يركز عليها هذا العمل السردى ترتد إلى زمن يسبق زمن التلفظ بسنوات طوال، وبالتالي فهي أحداث مسترجعة ليس لها أي علاقة بزمن القصة، وهذا ما يوضحه الجدول الآتي:

الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
01	طفولة منصور نعمان (قبل سن الثانية عشر).	قبل 1960	9
02	منصور وأيام البلوغ الأولى.	1961	10
03	علاقته بالسيدة وردية.	1961	22
04	اختفاء شريف (صديق منصور) نتيجة لوثّة أصابت دماغه.	1961	35
05	علاقة منصور بمسعودة المطلقة.	1961	38
06	علاقته بمعلمته السابقة السيدة كليز ردمان.	1962	55
07	مغادرة السيدة كليز ردمان للجزائر.	بعد 1962	65
08	ارتباط منصور بزكية (زميلته في الدراسة).	بعد 1962	79
09	انتقال والدَي منصور للعيش في فيلا روز (بيت السيدة كليز ردمان سابقاً).	بعد 1962	81
10	فرارهم من هذا البيت إلى وجهة مجهولة.	قبل 1967	99
11	انتحار زكية عشيقه منصور.	قبل 1967	100
12	عودة أهل منصور إلى بيتهم القديم بـ (لاكاسيير).	قبل 1967	110

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 36.

124	قبل 1967	13	ظهور مسعودة المطلقة بعد اختفائها سنوات طوال.
142	1967	14	علاقة منصور بزميلته في الجامعة الفرنسية (سيرين شيراز).
-179 180	بعد 1967	15	خلافه الحاد مع صديقه الجديدة (سيلين).
185	بعد (1967) (بعد النكسة العربية بقليل)	16	وفاة والدته.
186	بعد 1967	17	عودته إلى الجزائر من أجل المشاركة في جنازة والدته.
228	بعد 1968	18	انتحار صديقه سيلين.
257	بعد 1972	19	انتقاله للعيش في إحدى مدن الجنوب.
257	بعد 1972	20	وفاة والده إثر نزيف دماغي.
207	1998	21	اغتيال عبد الواحد، الابن البكر للحاج منصور نعمان.
351	بعد 1998	22	وفاة بطل الرواية الحاج منصور نعمان.

بعد القراءة المتأنية لما جاء في هذا الجدول يمكن تسجيل الملاحظات الآتية:

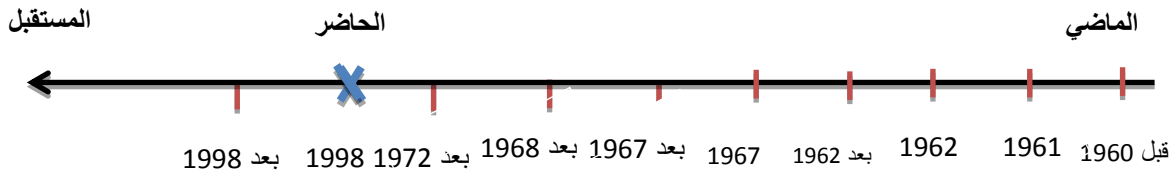
اتَّبَعَ الراوي في سرده لهذه الأحداث مسارًا زمنيًا متسلسلاً لم يحد عنه إلا قليلاً، حيث بدأه بذكر الأحداث التي وقعت لمنصور (بطل الرواية) أيام طفولته و مراهقته ك (علاقته بالسيدة وردية (1961) و اختفاء صديقه المُقَرَّب شريف (1961)، ثم علاقته بالسيدتين مسعودة المطلقة (1961)، و كلير ردمان (1962) ...) وثناؤه بتسجيله لأهم الوقائع التي واجهها أيام شبابه ك(انتقال والديه للعيش في فيلا روز (بعد 1962) وانتحار عشيقته زكية (قبل 1967)، ثم وفاة والدته (بعد 1967) ... وختمه بذكر أهم

حدث في هذا العمل السردي برمته وهو وفاة الدكتور الحاج منصور نعمان (بعد 1998)).

إن ما جاء في هذا الجدول يثبت ما ذهبنا إليه سابقا وهو أن أغلب أحداث هذه الرواية هي أحداث ماضوية مسترجعة، لا نستثني منها إلا حدثين اثنين هما: (اغتيال عبد الواحد الابن البكر للحاج منصور نعمان) و (وفاة بطل الرواية الحاج منصور نعمان).

انطلاقا من السيطرة الواضحة للأحداث المسترجعة (220 صفحة في مقابل 139 صفحة للأحداث الواقعة في زمن التلفظ) يمكننا القول إن رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) هي رواية استرجاعية بامتياز.

ويمكن اختصار المسار الزمني لهذه الرواية في الرسم البياني الآتي:



وبعد دراستنا لزمن القصة في روايات إبراهيم سعدي الثلاث يمكننا تسجيل الملاحظات الآتية:

(*) لا يتحدّد زمن القصة في الروايات موضوع الدراسة إلّا من خلال بعض المؤشرات والقرائن التاريخية الدالة كـ (مظاهرات 11 ديسمبر - يوم الاستقلال - الحرب الأهلية ...).

(*) ترتبط القرائن التاريخية المذكورة في روايتي (بحثاً عن آمال الغبريني) و(بوح الرجل القادم من الظلام) بأحداث عامة لا صلة لها بحياة الشخصيات في هاتين

الروائيتين، ك (الحرب الأهلية - اغتيال الرئيس الراحل محمد بوضياف - إعلان الرئيس السابق اليمين زروال انسحابه من سدة الحكم).

(*) رواية المرفوضون هي أقل الروايات الثلاث توظيفاً لهذه المؤشرات، إذ لم نعثر فيها إلا على مؤشر واحد هو قول الراوي: " حينما بلغ الخامسة عشر أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج، وكانت الجزائر قد استقلت" (1).

(*) زمن القصة في روايتي (بحثاً عن آمال الغبريني) و (بوح الرجل القادم من الظلام) هو فترة التسعينيات من القرن الماضي، وتحديدًا سنة 1998، في حين إن الزمن الفعلي لوقوع الأحداث في رواية (المرفوضون) هو سنة 1980.

(*) لا يدوم زمن القصة في هذه الروايات إلا أيامًا قليلة، في حين إن زمن الخطاب يمتد إلى سنوات طوال تصل في بعض الأحيان (كما في روايتي بحثاً عن آمال الغبريني وبوح الرجل القادم من الظلام) إلى أكثر من أربعين سنة.

زمن الخطاب:

تتبعي الإشارة أولاً إلى أن تحليل " زمن الخطاب" في أي عمل سردي يجب أن ينطلق أساساً من تقنيتين مهمتين، تشكّل كل واحدة منهما " اختياراً يقوم به الكاتب لحل المشاكل التي يطرحها عليه الزمن السردية" (2).

وتُعزى هاتان التقنيتان (إضافة إلى تقنية الثالثة هي التواتر (La fréquence)) إلى الناقد الفرنسي جيرار جينيت، الذي سماهما على التوالي: الترتيب (L'ordre) والمدة (La durée)، وإذا كنا قد عرّفنا ضمناً مصطلح المدة من خلال شرحنا لآليات الإيقاع

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 176.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 119.

الزمني (الخلاصة والاستراحة والحذف والمشهد)، فإننا سنشير هاهنا إلى المصطلح الأول وآلياته.

أولاً: الترتيب (L'ordre)

تطرح هذه التقنية قضية التوالي الزمني لوقوع الأحداث داخل النص السردي، فإذا كان زمن القصة (الزمن الطبيعي) يقتضي تسلسلها (الأحداث) ميقاتياً وفقاً لترتيبها الطبيعي، فإنَّ الزمن السردي (زمن الخطاب) لا يخضع لهذا الشرط مطلقاً، بل قد يخالفه مخالفة صريحة، على النحو الذي سنراه في الخطاطة الآتية:

- زمن القصة: التوالي الأحداث:

1 ← 2 ← 3 ← 4 ← 5

- زمن الخطاب: ترتيب الأحداث:

4 ← 1 ← 3 ← 5 ← 2

وعلى هذا الأساس فدراسة الترتيب الزمني تعني " مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة" ⁽¹⁾، وله في ذلك طريقتان:

1- الاسترجاع (L'analepse):

الاسترجاع تقنية من تقنيات السرد الروائي، ويعني العودة بالسرد إلى الزمن الماضي عن طريق الاستذكار واستدعاء الآفل من الأحداث والوقائع، ولا تتحقق هذه التقنية في نظر كثير من النقاد إلاَّ حينما " يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى

(1) جبرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 47.

بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها" (1)، و قد قسّمه جيرار جينيت إلى أقسام ثلاثة هي (2):

1-1- استرجاع خارجي (Analepse externe):

يتجاوز هذا النوع في رأي جينيت-حدود النص المحكي، وتظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى.

1-2- استرجاع داخلي (Analepse interne):

يخالف هذا النمط النوع الأول كونه لا يتجاوز حدود النص المحكي، بمعنى أنّه يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

1-3- استرجاع مختلط (Analepse mixte):

ويسمى المزجي أيضاً، وهو كل استرجاع تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها.

2- الاستباق (La prolepse):

الاستباق نقيض الاسترجاع، ويعرف بأنّه "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً قبل حدوثه" (3)، ويرى جيرار جينيت أنّ هذه التقنية أقل تواتراً

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 40.

(2) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 60.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د. ط)، 2010، ج2، ص: 189.

من الاسترجاع (1)، وقد يُعزى ذلك إلى طبيعة العمل السردي نفسه الذي يفترض أنّ الأحداث التي تُروى قد وقعت بالفعل في الزمن الماضي.

وقد قسّمه صاحب كتاب (خطاب الحكاية) إلى أربعة أصناف هي: خارجي وداخلي وتكميلي وتكراري (2)، وتفصيل ذلك كالآتي:

2-1- الاستباق الخارجي (La prolepse externe):

وتقع سعتة أي المدة الزمنية التي يستغرقها من انفتاحه إلى انغلاقه-خارج مجال القصة الابتدائية الزمني (3)، وهو على الأرجح أقل تقنيات السرد حضوراً في الأعمال الروائية.

2-2- الاستباق الداخلي (La prolepse interne):

وهو نقيض الأول إذ تقع سعتة داخل مجال القصة الابتدائية الزمني (4). وينقسم هذا الصنف بدوره إلى فرعين ثانويين هما: الاستباق التكميلي، والاستباق التكراري؛ فأما الأول: فمتمم يسد مقدماً-ثغرة لاحقة، وأما الثاني فتلمييح وجيز من قبل الراوي إلى حدث سيروى لاحقاً بالتفصيل (5).

(1) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 76.

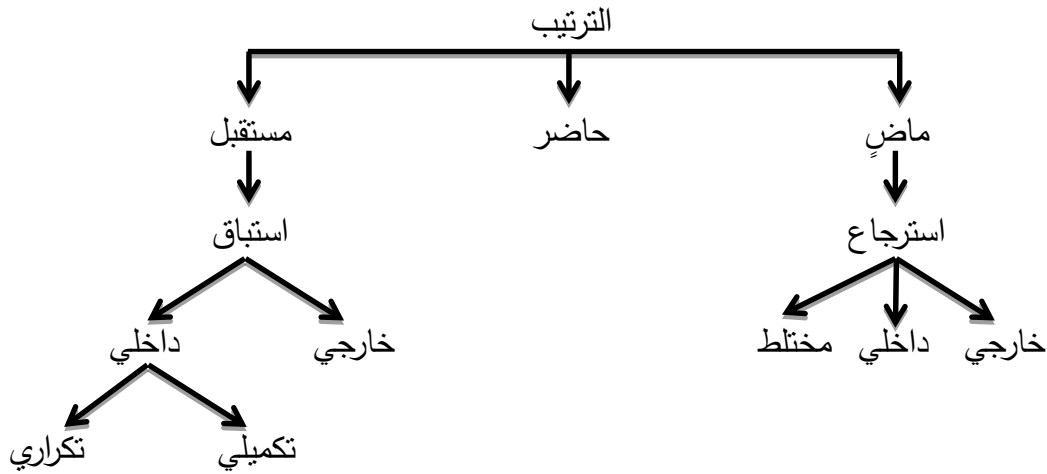
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 77 وما بعدها.

(3) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط 1، 2010، ص: 21.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) ينظر: جيرار جينيت، المرجع السابق، ص: 79-81.

هذا، ويمكننا في الأخير أن نضع خطاطة (1)، تختصر مجمل الكلام السابق عن تقنية الترتيب.



أ- الاسترجاع:

*- في رواية (المرفوضون):

تتيح جملة الاسترجاعات الواردة في رواية (المرفوضون) للقارئ فرصة فهم واقع الشخصيات وحاضرها من خلال الاطلاع على ماضيها، إذ تحيا كل شخصية من شخصيات هذا العمل السردى على تبعات الماضي، بل إنّ هذا الزمن هو المؤسس الفعلي لمعظم أحداث الرواية، إذ لا يكاد يخلو فصل من فصولها الثمانية عشر من استرجاع أو اثنين على الأقل.

ولا شك أنّ أول ملاحظة ترتسم في ذهن القارئ بعد اطلاعه على هذه الارتدادات هي الحضور المكثف للاسترجاع الخارجي على حساب الداخلي، حيث بلغت نسبة حضور الأول 80 % في مقابل 20 % للثاني.

(1) مدحت الجيار، السرد الروائي العربي، قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 2008، ص: 59.

وعلى هذا الأساس، وانطلاقاً مما أثبتناه من نسب سوف نشرع في تحليل هذه التقنية مبتدئين بالاسترجاع الخارجي.

1- الاسترجاع الخارجي:

أول مثال تطرحه رواية (المرفوضون) عن الاسترجاع الخارجي هو تلك اللحظة الماضية، المليئة بالحزن، التي طرأت فجأة على ذهن أحمد (بطل الرواية)، حينما ذكره صبية صغار يلعبون من حوله بوفاة ابنه الصغير قبل ثماني سنوات، فاستحال الهدوء الذي كان يعيشه في تلك اللحظة إلى كدر و يأس، يقول الراوي: " فجأة انتابه حزن عميق، أدرك سببه بعد برهة من الوقت، حينما تذكر الرسالة التي تضمنت خبر وفاة ابنه الوحيد البالغ من العمر عامين، تذكر تلك السعادة التي أحس بها أيام استعداده للعودة إلى قريته في أحد أشهر أوت القائضة، و كيف أنّه ألغى مشروعه بعد تلقيه الرسالة"(1).

ولعلّ هذه الحادثة -إضافة إلى وفاة زوجته فيما بعد- هي التي ستبني عليها أحداث الرواية، لأنّ أحمد سيحيا -عبر فصول هذا العمل السردى- حياة بؤس وشقاء في بلاد المهجر (فرنسا)، عقاباً لنفسه التي أهملت أهله وذويه حتى غيّبهم الموت، يقول الراوي: " وحينما عاد إلى قريته بعد ثلاث سنوات من وفاة ابنه وجد زوجته قد توفيت بدورها، فرجع إلى فرنسا يجر وراءه الخيبة والعار، منذ ذلك الوقت عرف العذاب الأليم الناجم عن عدم إحساس المرء بالاحترام لنفسه"(2).

وفي استرجاع آخر مرتبط بالموضوع نفسه، نلّفي (أحمد) يعود بالذاكرة إلى مأساته السابقة (وفاة ابنه وإهمال زوجته)، بعدما استفزته بائعة فرنسية رفضت الحديث معه لأنّه عامل عربي: " فكّر وهو يلف الملفع حول رقبتة بأنّ امتناعها عن

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 6.

(2) المصدر نفسه، ص: 6-7.

مكالمته يعزى بلا ريب إلى كونه عاملاً عربياً، وسخط في قرارته عليها وعلى نفسه ... وعاد إليه ذلك الإحساس الأليم بأنه إنسان غير مرغوب فيه، وكعادته في مثل هذه الحالات، وجد نفسه يتحسر على تلك الفترة التي لن يقبل مع ذلك العودة إليها مهما كان الثمن، تلك الفترة التي نزل فيها بعد وفاة ابنه إلى الدرك الأسفل من السقوط، فنسي زوجته، وترك عمله في المصنع، وراح يعيش حياة متشرد، حتى الموت لم يكن عابئاً به آنذاك ...⁽¹⁾.

ويبدو جلياً من خلال هذه الاسترجاعات أن الراوي أراد أن يمكّن القارئ من أمرين:

أولهما:

تسليط الضوء على بعض المناطق المعتمّة في شخصية بطل الرواية (أحمد)، والتي جعلت منه شخصية غامضة يعتريها الغضب واليأس والقنوط.

ثانيهما:

منح القارئ تفسيرات مقنعة لبعض التصرفات التي تقوم بها هذه الشخصية.

لا يتوقف الراوي عند هذا الحد، بل يواصل رصد مجموعة من الاسترجاعات الخارجية التي يسعى من خلالها إلى رسم حدود أبعد وأدق لشخصية بطل الرواية، حيث يرجع بالذاكرة هذه المرة إلى زمن يسبق زمن التلفظ بسنوات طوال (قد تربو عن ثلاثين سنة)، وتحديدًا إلى أيام الطفولة، أيام كان أحمد طفلاً صغيراً يعيش مع أبويه وأخته في إحدى القرى الجزائرية الفقيرة.

لم يكن أحمد في هذه الفترة -رغم صغر سنه- على وفاق دائم مع أبيه، إذ يذكر الراوي أن والده لعنه لمجرد أنه كان سبياً في سقوط سن من أسنان أخته الصغيرة، يقول الراوي: "وكان لا يزال في فراشه حينما راح يستعيد ذكريات طفولته، تذكر

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 8.

بوضوح حادثة صغيرة تألم لها كثيراً رغم مضي مدة طويلة من الزمن عليها، كان يركض وراء أخته الصغيرة إلى أن تعثرت رجلاها فهوت على الأرض وارتطم فمها بحجرة فانكسر أحد أسنانها، فقامت وقد انخرطت في بكاء مريع، والدم يطفر من فمها، وأسرعت إلى البيت حاملة معها السن المكسور، لم يضربه أبوه الغضوب، وصرخ فقط في وجهه، لتتنزل لعنة الله عليك⁽¹⁾.

هذه اللعنة التي ظل أحمد -لزمن طويل- يعتقد اعتقاداً جازماً أنها سبب كل المصائب التي حلت به "ولكن ها هو يتذكر ويتساءل في قراراته إن كان كل ما حاق به في حياته ليس في النهاية سوى نتيجة لتلك اللعنة الأبوية"⁽²⁾.

هذا المقطع الارتدادي دفعه قسراً إلى الإبحار في الذاكرة، فاسترجع كل قصة لها صلة بوالده أو أمه أو أخته أو قريبته التي نشأ فيها ... فراح الراوي يسرد ماضي هذه الشخصيات جميعاً، بطريقة استرجاعية تتسم ببعد المدى والسعة، حيث تجاوز مداه الزمني عتبة الثلاثين سنة، أما سعته فبلغت خمس صفحات ونيفاً (من ص: 175- إلى ص: 180).

ولتنشيط كل هذه الاسترجاعات سأحاول اختصارها في الومضات الآتية:

- قصة زواج والد (أحمد) من امرأة ثانية: "كان ذلك الأب قد تزوج بامرأة ثانية، حتى تقوم بتدبير شؤون المنزل، فقد كانت الأم مريضة منذ زمن طويل ..."⁽³⁾.
- وصفه لزوجة أبيه: "يتذكر بأن تلك المرأة كانت طيبة كالأخت مع أمه، رغم أن زواج أبيه منها ربما كان السبب في تدهور صحتها، كانت تعامل أبناءه برفق وحنان بالغين ... وقد رفضت بعد وفاته أن تأخذ أي شيء مما يعود إليها من

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 174-175.

(2) المصدر نفسه، ص: 175.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الميراث رغم فقرها المدقع ... تلك المرأة التي التحقت فيما بعد بالثورة، كانت صغيرة السن آنذاك⁽¹⁾.

• سفر (أحمد) إلى فرنسا ثم عودته إلى الجزائر: "حينما بلغ الخامسة عشر أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج، وكانت الجزائر قد استقلت..."⁽²⁾.

• وصفه لقريته وللدغل المحيط بها: "إنّه يتذكر تلك العودة بوضوح ... يعبر ساحة سوق الجمعة، ويمشي في طريق صاعد وعر، ويرى الملجأ العسكري السابق، وقد اصفرت جدرانه المعدنية وصدئت ... يواصل سيره في طريق ينحدر ... تحيط به من الجانبين غابة كثيفة واسعة الامتداد، يصادف مجموعة من القردة، تلوذ بالفرار حالما يقترب منها ..." ⁽³⁾.

• قصة الشيخ الطاهر: "والآن يتذكر قصة الشيخ (الطاهر وعلي) التي روتها له أخته ... لقد قرّر المستعمر تدمير القرية لأنها كانت تقوم بتموين المجاهدين، في الليلة السابقة على القصف عكف أهلها على تجميع الحاجيات الممكن حملها على الظهر أو بالأيدي ... في صباح تلك الليلة شاع خبر مفاده أنّ الشيخ (الطاهر وعلي) لا يريد الرحيل عن القرية ..." ⁽⁴⁾.

• قصة مرض أمه ثم وفاتها: "أحمد يتذكر الآن بحزن شديد كيف أنّ أخته البالغة من العمر آنذاك خمس عشرة سنة قد قالت له بأنّها كانت في ذلك الوقت تحمل أمها

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 175-176.

(2) المصدر نفسه، ص: 176.

(3) المصدر نفسه، ص: 176-177.

(4) المصدر نفسه، ص: 178-179.

المريضة على ظهرها ... وفي إحدى المرات أقعدتها على صخرة واطئة قائمة عند حافة الطريق، فإذا بها تهوي على الأرض وتموت" (1).

بعد القراءة المتمنّنة لكل هذه الاسترجاعات الخارجية يمكننا القول إنّ الداعي الرئيس لاستحضار هذه "المآسي" هو التنبيه إلى أنّ الألم الذي يحياه (أحمد) هو نتيجة حتمية للآلام والمآسي التي كان قد عاشها سلفاً، فكل قصة من هذه القصص هي في الأصل نكتة سوداء في القلب، تذكره - لحظة استرجاعها - بألم لا يقوى على تحمّله.

✓ قصة زواج أبيه تذكره بآلام أمه.

✓ وقصة سفره إلى فرنسا ثم عودته إلى الجزائر تذكره بزوجته التي أهملها حتى توفيت.

✓ وطيبة زوجة أبيه تذكره بألم افتراقها عنهم والتحاقها بالمجاهدين في الجبال.

✓ وقصة الشيخ الطاهر تذكره بحجم المعاناة التي عاشها أهل قريته جراء صمودهم في وجه المستعمر الفرنسي.

هذا إضافة إلى أنّ هذا الكم من الاسترجاعات قد يساعد - كما يقول جيرار جينيت - في ملء بعض الفجوات السردية (2)، التي تخللت هذا العمل الفني.

إنّ هذه الغاية (غاية سد الفجوات السردية)، دفعت الراوي في كثير من الأحيان إلى تسخير شخصيات أخرى للقيام بهذه المهمة، ولعلّ أهم شخصية - بعد بطل الرواية - تحملت عبء الاسترجاع، هي شخصية الرقيب الفرنسي (جان)، حيث تولى (جان) مهمة التعريف بماضي صديقه المقتول في حرب الجزائر (برنار).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 179-180.

(2) ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 62.

وممّا يلفت الانتباه في هذه الاسترجاعات التي سنذكرها فيما يلي أنّ الرقيب العجوز أحصى كل صغيرة وكبيرة في حياة صديقه (برنار)، بدءاً بأيام الطفولة، وانتهاءً بموته في حرب الجزائر، وذلك على النحو الآتي:

"كان صديقاً عزيزاً عليّ، لقد كنا نلعب الكرة معاً في صباننا، و كنا نسرق علب الحلوى والكامبير في المخازن الكبرى، ولكن برنار لم يكن يأتي معي إلا خوفاً من أن أتهمه بالجبن ... كان يأتي إلى منزلنا وبنام معي عندما يتغيب والداه، فهو لم يكن يستطيع البقاء وحيداً في المنزل أثناء الليل، و لم يكونا يأخذانه معهما أبداً"⁽¹⁾، "لقد تذكر بوضوح تام كل ما حدث في ذلك اليوم من أيام الصيف القائضة في إحدى القرى الجبلية النائية والمعزولة، في ذلك اليوم كان يزرع النار في مجموعة من النساء والعجائز والأطفال، انتقاماً لمقتل أحد الضباط ... فسمع (برنار) يتضرع إليه بقوله كفى أيها الرقيب ... وراح يهدده ببندقيته أن سيقتله إن لم يتوقف، و إذا به يسبقه في ذلك و يطلق عليه النار برشاشته و يرديه قتيلاً"⁽²⁾.

يشكل هذا المقطعان -رغم انفصالهما زمنياً- ارتداداً بعيد المدى، يصل إلى حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر، حيث يرتد المقطع الأول إلى مرحلة زمنية لا علاقة لها مطلقاً بنص الحكاية الأولى، و هي مرحلة طفولة (جان) و (برنار)، فالراوي حاول من خلال هذا الاسترجاع الخارجي التأسيس لشخصية (جان) التي ستتسم فيما بعد (المقطع الثاني) بالعنف والسادية والتلذذ بقتل النساء والأطفال، ولهذا فإننا نعتقد أنّ (برنار) بطبيعته وضعفه لم يكن إلا مطية لظهور (جان)، بدليل أنّه لا وجود أصلاً لهذه الشخصية (برنار) في المتن الحكائي، فهو لا يعدو أن يكون صورة في جدار، ذكّرت (جان) بكل هذه الاسترجاعات.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 61.

(2) المصدر نفسه، ص: 66-67.

2- الاسترجاع الداخلي:

لم نعثر لهذا النمط من الاسترجاعات إلا على ثلاثة أمثلة تختصر جميعها مضمون الرواية، وهو معاناة العمال العرب في فرنسا، حيث يتضح جلياً أنّ الراوي ساقها جميعاً لغاية واحدة، هي التأكيد على حجم الظلم والاضطهاد اللذين يلقاهما العرب في هذا البلد الذي يدّعي احترامه للعدالة وكرامة الإنسان.

وللتأكيد على ذلك نسوق الأمثلة الآتية:

"كان لا يزال يسير وراءه حينما عادت إليه الفكرة التي أصبحت الآن راسخة في ذهنه؛ أن رئيسه يجعله يتخيل نفسه كآلة من الآلات لأنّه هو نفسه تحوّل إلى آلة، ذات يوم التقى به في الطريق فلم يُحَيِّ الواحد منهما الآخر، حينما ابتعد عنه وتذكّر كيف كان يوجه أوامره إليه بدون أن ينظر إليه، فكّر بأنّه قد يكون على غير معرفة بوجهه..."⁽¹⁾.

يرتبط هذا المقطع بنص الحكاية الأولى في كونه لا يخرج عن مضمونها العام، ولولا بعض الإشارات الدالة على الاسترجاع كنحو قوله: (حينما عادت إليه الفكرة)، (ذات يوم التقى به) لإعتقدا أنّه استمرار للحظة الحاضر التي يعيشها (أحمد).

لقد صوّر هذا المقطع الاسترجاعي -بدقة- فظاعة الذل والاحتقار اللذين يزرح تحت نيرهما كل عامل عربي اضطرته الفاقة إلى الهجرة إلى فرنسا طلباً للرزق، ولا شك أنّ ورود بعض العبارات من مثل (يسير وراءه - رئيسه - يجعله يتخيّل نفسه - كآلة - أوامره - دون أن ينظر إليه - على غير معرفة بوجهه ...) ليزيد من مرارة الشعور بالمهانة.

وفي نصّ ارتدادي آخر يروي (أحمد) لصديقه الوافد الجديد، قصة غريبة وقعت له بإحدى المقاهي الفرنسية، هذا نصّها: ".... إسمع أروي [كذا] لك حكاية لم

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 21-22.

تسمعها أذناي هاتان من أحدٍ فقد حدثت لي ... دخلت يوماً إلى مقهى (تات نوار)، وانتظرتُ أن يأتي النادل، فلم يأت، ثم ناديت السيد كلود، عندما جاء السيد كلود هذا، همس في أذني بأن (البترون) أمره بألا يقدم أي شيء للعرب، وسألني إن كنتُ عربياً، ثم قال بأنه متأسف ونظر إلى جهة الباب" (1).

يجسد هذا النص مأساة العامل العربي بفرنسا، حيث يخضع قسراً لأحكام الميز العنصري، التي تفرض عليه عدم الدخول إلى الأماكن المخصصة للفرنسيين؛ كالمقاهي المحترمة والمحلات الفاخرة، ومطاعم الدرجات الأولى، والمسارح، ودور الأوبرا، والسينما.

وعليه نلاحظ أنَّ الراوي لا يخرج -باستحضاره لهذا المقطع الاسترجاعي- عن المجال الزمني لنص الحكاية الأولى، كما لا يخرج أيضاً عن مضمونها العام الذي يروي معاناة العمال الجزائريين في المهجر، ولهذا يمكن تصنيفه ضمن الاسترجاع الداخلي.

هذا، و يختم الراوي توظيفه لهذا النوع من المفارقات الزمنية بمقطع قصير، ترويّه (ماري) زوجة (برنار) عن فتاة حسناء تدعى (جوزيان)، و قد كانت (جوزيان) هذه، مثلاً حياً عن العرق الأوروبي المتعالي، الذي يمقت كل ما له صلة بالجنس العربي، لذا كانت تكره العرب كرهاً شديداً، بل لا تكاد تطيق النظر في وجوههم، مما خلق في نفسها رهابةً حاداً يمكن تسميته بـ(فوبيا العرب)، و للتأكيد على ذلك نورد النص الآتي: "لقد التقيتُ بها (جوزيان) يوم الخميس الماضي، عندما كانت عائدة من الكنيسة، قالت لي بأن قلبها يأخذ في الخفقان إذا كانت وحيدة و صادفت عربياً في

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 31-32.

الطريق، قالت لي بأنه سيغمى عليها لو تقابل أحدهم في الليل ... جوزيان الحسناء قالت لي هذا يا (لينا) ... لذا تصحبُ معها دائماً كلبها المخيف (بوب) ... " (1).

تشبي بعض القرائن الزمنية الواردة في هذا النص بانتمائه إلى نمط الاسترجاعات الداخلية قصيرة المدى، حيث نلاحظ أنّ جملة (يوم الخميس) قد حدّدت مداه بأقل من أسبوع واحد، وعلى هذا الأساس جرى تصنيفه ضمن هذا النمط، مما يعني أنه استمرار لنص الحكاية الأولى وليس خارجاً عنها.

* - في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

من اللافت للانتباه في هذه الرواية أن كل النصوص المسترجعة -سواءً أكانت خارجية أم داخلية- مرتبطة بشخصية واحدة فحسب، وهي شخصية (آمال الغبريني)، وعلى الرغم من أنّه لا وجود لهذه الشخصية في حاضر النص، إلا أنّ الراوي استطاع أن يضمن لها الوجود والفاعلية من خلال توظيفه لتقنية الاسترجاع.

وعليه فإن هذه التقنية قد أتاحت للراوي فرصة عرض كثير من تفاصيل حياة (آمال الغبريني)، بدءاً بيوم ميلادها، ومروراً بعلاقاتها العابرة مع كل من (مصطفى النوري) و(مهدي المغراني)، وانتهاءً بزيجتيها الأولى والثانية. وللتدليل على ما قلناه نسوق الأمثلة الآتية:

1- الاسترجاع الخارجي:

قبل البدء في عرض الأمثلة المتعلقة بهذا النمط نشير إلى أننا قد قدرنا أنّ كلّ استرجاع يتصل بحياة (آمال الغبريني) قبل اختفائها هو استرجاع خارجي، وهذا لسبب واحد وهو أنّ الموضوع الرئيس الذي تناولته هذه الرواية هو اختفاء (آمال الغبريني)، لذا كان من البديهي أنّ كلّ حدث سابق لهذا الموضوع هو حدث خارج عن المجال الزمني للمحكي الأوّل على حدّ تعبير (جيرار جينيت)، وبالتالي فاسترجاعه هو

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 94.

استرجاع خارجي، وعلى هذا الأساس ستكون أمثلة هذا النمط موزعة على النحو الآتي:
- ميلاد آمال الغبريني:

لم يدع الراوي في هذا العنصر صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها، حيث وصف كل شيء أحاط بميلاد هذه الشخصية، بدءاً بالسماء التي بدت غاضبة من هذا المخلوق غير الشرعي وأمه، وانتهاءً بالبيت الحجري المعزول الذي احتضن هذا الميلاد البائس... يقول الراوي:

"رغم الرعد والبرق ووقع المطر المتدفق على القرميد المصحوب بزئير الرياح العاصفة وضعت حليلة في فم الشابة خرقة خوفاً من أن يصل صراخها إلى الخارج ... ظلت الشابة تضغط في داخلها على جسمها وتعض الخرقة وهي تطلق صوتاً مكتوماً، كان مزيجاً من الألم والجهد واليأس ...

وفي الخارج كانت الرياح تعوي، والسماء لا تفتأ تطلق الرعد و البرق، وتسقط المطر، كما لو أن الكون هو أيضاً في حال مخاضٍ مهول ... وواصل الجسم الشاب جهده العنيف، لكن الحياة التي كانت تسعى إلى إخراجها ظلت تأبى مغادرة جوفها ... بعدها ما لبثت السماء أن هدأت ... إنها فتاة، فتاة جميلة أضافت حليلة ... وهي تفصل حبل الحياة الجديدة عن الجسم اليافع و الفاتن الذي جاءت منه ... لكن الشابة ... لم تكن تسمع آنذاك غير وعيد الرعد المرفوق بالبرق، الذي كانت سيوفه تخترق جدران الحجرة الموحشة المبنية بالحجارة و الطوب ..."⁽¹⁾.

يتميز هذا المقطع بميزات هامة هي:

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 27-28-29.

✓ طول المدى:

حيث تجاوز مداه الزمني ستاً وثلاثين سنة (36)، على اعتبار أن مولد (آمال الغبريني) كان قبيل استقلال الجزائر، بدليل أن والدها (غير الشرعي) كان ضابطاً في الجيش الفرنسي المحتل [1998 (زمن التلفظ) - 1962 (مولد آمال) = 36 (مدى الاسترجاع)].

✓ الاتساع التيبوغرافي:

على الرغم من أن هذا الموضوع (مولد آمال) لا يستحق أكثر من فقرة واحدة، إلا أن الراوي توسع فيه ليشمل ثلاث صفحات كاملة (ص: 27-28-29).

✓ الدقة في الوصف:

وهذه هي أهم ميزة يمكن تسجيلها على هذا المقطع، حيث نلاحظ أن الراوي قد أسهب إسهاباً واضحاً في وصف كل دقيقة وجلييلة أحاطت بميلاد آمال (السماء واضطراباتهما - الألم النفسي والجسمي الذي عانت منه أم آمال - القابلة حليلة - البيت الذي احتضن هذه العملية).

-علاقتها بالأستاذ الجامعي مصطفى نوري (وناس خضراوي):

في هذه العينة الاسترجاعية يعود الراوي بالذاكرة إلى الأيام التي توطدت فيها علاقة (آمال الغبريني) بأستاذها (مصطفى نوري)، حتى وصل بهما الأمر إلى غاية السفر معاً، والمبيت في فندق واحد ... "وعاد إليه لحظتها سفره معها إلى وهران، وذلك الضابط العسكري الذي دس نفسه بينهما حتى وصلا إلى وهران حيث دلهما على أحد الفنادق قال إن صاحبه من أصدقائه وإن الوقت ليل ...".⁽¹⁾

لا شك أن كل ما ورد في هذا المقطع يشي بأن علاقة (آمال الغبريني) بـ (مصطفى نوري) قد تعدت علاقة الأستاذ بطلبته (سفره معها - دس نفسه بينهما - وصلاً إلى

(1) إبراهيم سعيدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 53-54.

وهران - دلهما على أحد الفنادق - وأن الوقت ليل ...)، غير أن الراوي حاول -في المقطع نفسه- التلميح إلى أن هذه العلاقة لم تتعدَّ حدود ما ذكره، بدليل أنهما "اكتريا غرفتين منفصلتين ... " (1).

-علاقتها بالمهدي المغراني:

لعل علاقة (المهدي المغراني) بـ (آمال الغبريني) كانت أكثر إيغالا في الجسدية من علاقتها بـ (مصطفى نوري)، حيث يذكر الراوي في المقطع الذي سنورده لاحقا قصة سفره معها في الصحراء، و مشاركتها معا في احتفال شعبي أقيم تخليدا لذكرى الولي الصالح (سيدي بلال)، يقول الراوي: "... هكذا فكرّ وهو يتذكر العيد السنوي للولي الصالح سيدي بلال، وكيف قضاه مع آمال بعيدا عن المدينة وسط الصحراء، كل تفاصيل ذلك اليوم عادت تتدفق في ذهنه داخل تلك الحافلة الصغيرة المكتظة بركابٍ يخيم عليهم الصمت و يرزح عليهم السكون ... " (2).

غير أن الراوي يتوقف عند هذا الحدّ، ليترك المجال للمهدي نفسه ليكمل تفاصيل علاقته بآمال فيقول: "... رغم كل ذلك فإنّ أهم ما عشتُ في ذلك اليوم هو رؤيتي آمال عارية في الصحراء، وسط الكثبان والصّمت والخلاء، عارية عري تلك الصحراء الممتدة إلى ما لا نهاية ... " (3) لا غرو أنّ ما جاء في هذا المقطع الاسترجاعي يؤكد عمق العلاقة التي كانت تربط (آمال) بـ (المهدي المغراني).

-زواجها من (أمقران):

من الأحداث التي فاجأتنا في هذه الرواية زواج (آمال) بهذا الرجل الذي لا نكاد نعرف عنه شيئا، فإذا استثنينا أنّ اسمه (أمقران) و أنه من أسرة تبنت يوماً ما (آمال)، فإننا نقرّ صراحة بجهلنا التام بهذه الشخصية، التي لم تذكر مطلقا إلا في هذا المقطع:

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 54.

(2) المصدر نفسه ص: 127.

(3) المصدر نفسه، ص: 129-130.

"... ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري، أستاذها السابق في الجامعة، خلفهما على بعد حوالي مترين كان يتبعهما خطيبها مع صديق حميم ... لا أحد كان بوسعه أن يحزر بأنهم كانوا ذاهبين إلى دار البلدية من أجل عقد القران، ... حين وصلوا إلى دار البلدية سأل أمقران عن مصلحة الزواج، ثم راحوا يسيرون في رواق طويل و ضيق ... وتوقفوا أمام باب المكتب الثاني ... حين فتحوا الباب رأوا موظفًا شابًا: - من هو العريس؟ سأل، ناقلًا بصره بينهم، فقال أمقران: أنا"⁽¹⁾.

يسترجع الراوي في هذا المقطع بعض التفاصيل التي صاحبت عملية عقد قران (آمال) وزوجها الأول (أمقران)، حيث يذكر أنها اتخذت من صديقها السابق وأستاذها في الجامعة (مصطفى نوري) وليًا لها، في حين أحضر خطيبها صديقًا له ليكون شاهدًا على هذا القران الغريب، الذي اكتفى فيه موظف البلدية بشاهد واحدٍ ووليٍّ غير شرعي. إنَّ وجه الغرابة في هذا الزواج الذي يرتد إلى نحو سبع سنوات (1991-1998)، لا يكمن في الظهور المفاجئ لشخصية الزوج فحسب، بل يتجلى أيضًا في اختيار (آمال) صديقها السابق (مصطفى نوري) وليًا لها في هذا الرباط المقدس.

-زواجها من (بوجمعة):

لم يكن (بوجمعة) قبل هذا المقطع الاسترجاعي شيئًا يُذكر:

"... أظن مصطفى أنه لن يُكْتَب لي النجاح في الحياة.

-لماذا آمال؟ ماذا حدث؟

-إنه عضو في الجبهة ...

.....

-وبعد؟ فليكن ...

(1) إبراهيم سعدي، بحثًا عن آمال الغبريني، ص: 65-66.

-أنظر إليّ ... أنت تعرفني مصطفى، عشتُ دائماً حرة، اليوم أنا خائفة.

-من أي شيء.

-من كل شيء، من المستقبل، من زوجي.

-من زوجك.

-نعم من بوجمعة ... " (1).

قبل الحديث عن (بوجمعة)، نُذكر بأن (آمال) وزوجها الأول (أمقران) لم يكونا على وفاق دائم، لذا توقف زواجهما نهائياً بعد مضيّ عامين فحسب، يقول الراوي في ذلك:

"عامان مضيا حين غادر الأستاذ قاعة المحاضرات ... ووجدها أمامه.

-أنا بحاجة إليك مصطفى، قالت ناظرة إليه ...

-وأنا في خدمتك كالعادة آمال.

.....

-لقد أخذتُ حمامياً.

-حمامياً؟ لماذا؟

-انتهى كل شيء بيني وبين أمقران" (2).

بعد هذا الطلاق البائن، انتقلت (آمال) إلى عهدة رجل آخر يدعى (بوجمعة)، ويبدو أنّ (بوجمعة) هذا -كما وصفه الراوي- كان رجلاً ملتزماً، شديد التدين، مما جعله في موضع شبهة من قبل رجال الأمن، الذين اعتقلوه بجرم الانتماء إلى حزب محضور.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 150-151.

(2) المصدر نفسه، ص: 68.

وكانت (آمال) قبل اعتقال زوجها تحيا في بؤس وشقاء نتيجة تغير نمط حياتها من التحرر المطلق إلى الالتزام التام، مما جعلها تشعر باليأس والقنوط من الحياة برُمَّتِها "أظن مصطفى أنه لن يُكْتَب لي النجاح في هذه الحياة" (1).

بهذه الطريقة، ولهذه الأسباب يسترجع الراوي هذا الجانب الهام من سيرة هذه الشخصية، التي دفعت كل المهتمين بها إلى حافة الجنون.

2-الاسترجاع الداخلي:

لم نعر في هذه الرواية إلا على عينة واحدة من الاسترجاع الداخلي، وهي قول الراوي: "الهاتف ذكره برحلته إلى تونس، وبما حدث له هناك في ذلك الفندق الذي ما عاد يتذكر الآن حتى اسمه، وكيف أن القائم في مصلحة الاستقبال أنكر أن تكون طالبتة السابقة قد أقامت هناك ... وعاد إليه كيف قال في الأخير: حتى لو افترضنا أنها أقامت عندنا لن أقول لك ..." (2).

يسترجع الراوي في هذا المقطع حادثة وقعت لـ (وناس خضراوي)، مفادها أنه قصد مرة فندقا في دولة تونس للبحث عن صديقه وطالبتة السابقة (آمال الغبريني)، غير أنه اصطدم بتعنت موظف الاستقبال الذي أنكر تمام الإنكار أن تكون المعنية قد أقامت في هذا الفندق.

ومع أن (لوناس) واجهه بجملة من الأدلة التي تثبت إقامتها هاهنا (كالبطاقة البريدية، ورقم الهاتف)، إلا أن الموظف أصر على إنكار ذلك، بل وفاجأه في الأخير بقوله: حتى لو افترضنا أنها أقامت عندنا، لن أقول ذلك.

إن ورود بعض العبارات الدالة على الرحلة والتنقل، كنحو قوله: (رحلته إلى تونس - ما حدث له هناك - ذلك الفندق - القائم على مصلحة الاستقبال - أقامت هناك...)، يثبت أن

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 150.

(2) المصدر نفسه، ص: 76-77.

هذه الحادثة وقعت بعد اختفاء آمال، بمعنى أن استرجاعها لابد أن يكون استرجاعاً داخلياً محضاً (أي داخل الإطار الزمني للحكاية الأولى).

*-في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

نستهل حديثنا عن هذه التقنية بجملة كنا قد ذكرناها في ختام دراستنا لزمن القصة، وهي أن رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، رواية استرجاعية بامتياز، ذلك أنها كتبت على طريقة المذكرات أو السير الذاتية(*)، وهي طريقة -كما نعلم- تستدعي الرجوع إلى الماضي والتركيز عليه، بغية جعله المنطلق الرئيس للعملية السردية برمتها.

والاسترجاع في هذا النمط من الروايات ليس مجرد تقنية عابرة يمكن العثور عليها في أي عمل سردي كالاستباق أو الحذف أو الخلاصة ... وإنما هو طريقة الحكي المثلى ووسيلته الرئيسة، التي تمكن الراوي من الذهاب إلى أبعد نقطة زمنية في ماضي شخصيات عالمه الروائي.

ولعلّ العيّنة التي بين أيدينا تثبت صحة ما ذهبنا إليه، حيث نلاحظ أن أكثر التقنيات حضوراً في هذا العمل السردى الضخم الذي تجاوزت صفحاته الثلاثمائة وخمسين صفحة، هي تقنية الاسترجاع، بدليل سيطرتها على نحو ثلثي صفحات هذه الرواية (أكثر من 220 صفحة). وللتدليل على ذلك نورد الأمثلة الآتية:

1-الاسترجاع الخارجي:

انطلاقاً من قاعدة "الانتماء إلى نص المحكي الأول" ارتأينا إدراج كل حدث مسترجع لا يتعلق بحياة بطل الرواية (الحاج منصور نعمان) في خانة الاسترجاع الخارجي، وبذلك حصرنا عينات هذا النمط في الأمثلة الآتية:

(*) السيرة الذاتية: هي «كل كتابة ذاتية للحياة كما عشت من لدن صاحبها»، ينظر: عبد الرحيم جبران، في النظرية السردية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2006، ص: 20.

-أول مثال نعثر عليه هو قول الراوي مسترجعاً قصة الفتنة التي وقعت بين أبناء الشعب الجزائري بُعيد الاستقلال، حيث أوشكت البلاد على الانهيار والدخول في حرب أهلية لا تبقي ولا تذر: "البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون حرب أخرى بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة (سبعة أعوام من الحرب كافية)، يهتف الشعب" (1).

على الرغم من أنه لا صلة مطلقاً لهذه الحادثة التي تسمى في عرف المؤرخين بـ(أزمة الولايات) (2) بحياة بطل الرواية (منصور نعمان)، إلا أن الراوي استحضرها في مستهل الفصل السادس من الرواية، ولا شك أن هذا الاستحضار لم يكن لغاية التأريخ أو التسجيل ... وإنما كان لغاية سردية محضة، و هي إعلام القارئ بسن (منصور نعمان) لحظة لقائه الأول بمعلمته السابقة و عشيقته اللاحقة (كلير ردمان)، وهذا ما تؤكدته الفقرة الموالية لهذا المقطع: "في تلك الأيام (أي أيام أزمة الولايات) و أنا أسير في مدينة كيوفيل، رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحاذي مساكن فردية مظلة على البحر، ... رأيت وجه السيدة كلير ردمان كما كان دائماً، آمناً مطمئناً، بشوشاً ..." (3).

إنَّ استحضار الراوي لتلك الحادثة التاريخية (أزمة الولايات) يُشكّل إطاراً زمنياً لذلك اللقاء الفجائي الذي جمع بين الفتى المراهق (منصور) والسيدة (كلير ردمان)، والذي سيكون منطلقاً جديداً لحياة الفحش والرزيلة التي بدأت مع السيدة وردية زوجة (علي) التاجر، ولن تنتهي إلا بعد سنوات طوالٍ ينتهك فيها هذا الفتى الغر أعراض العشرات من النساء.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 43.

(2) ينظر: لخضر بورقعة، شاهد على اغتيال الثورة، دار الحكمة، الجزائر، ط 2، 2000، ص: 138.

(3) إبراهيم سعدي، المصدر السابق، ص: 43-44.

ولهذا نعتقد أنّ هذا الاسترجاع ينتمي إلى النمط الخارجي بحكم أنّه لا صلة له بنص الحكاية الأولى (مضمون الرواية)، الذي خصصه الراوي لحياة الدكتور الحاج منصور نعمان.

-أما العيّنة الثانية فتتمثل في استرجاع السيدة (كلير ردمان) لماضي أجدادها الذين وفدوا إلى الجزائر مع القوات الفرنسية الغازية، حيث كان جدها الأكبر (ردمان) نقيباً في جيش الجنرال (دو برمون) مهندس الحرب على الجزائر، و قائد أول إنزال عسكري في ميناء سيدي فرج، تقول السيدة (كلير) في ذلك: "تعرف، منصور، عائلتي موجودة في الجزائر منذ عام 1932، أحد أسلافي كان ضابطاً برتبة كابتن في الجيوش التي نزلت في سيدي فرج مع الجنرال دو بومون، قبره موجود في مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى، هناك أيضاً يوجد قبر كل من جدي و جد جدي و أبي و أمي و العديد من أقاربي، و أنا وُلدتُ في حسين داي، و لم أضع قدمي و لا مرة في فرنسا"⁽¹⁾.

استناداً إلى القاعدة التي ذكرناها سابقاً (قاعدة الانتماء إلى نص الحكاية الأولى)، فإنّ هذا المقطع الاسترجاعي ينتمي إلى النمط الخارجي، بحكم أنّه يرتبط بماضي السيدة (كلير ردمان) وأُسرتها، وبالتالي فهو بعيد كل البعد عن حياة بطل الرواية (منصور نعمان).

غير أنّنا نعتقد أنّ للراوي في توظيفه لهذا الاسترجاع غايةً مضمرةً، وهي تعريف القارئ بماضي هذه السيدة الغريبة، التي سيكون لها دورٌ كبير في تشكيل ملامح شخصية منصور.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 47-48.

وعليه يمكننا القول إن لتقنية الاسترجاع الخارجي وظيفة كبرى لا تقل أهمية عن وظائفه القارة (ملء الفجوات السردية، الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً - تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية ...) (1)، هي الوظيفة التعريفية.

2-الاسترجاع الداخلي:

-أول مثال يصادفنا هو قول الراوي في الفقرة الأولى من هذه الرواية: "لا أجد شيئاً كثيراً أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا أنني كنتُ بلا أخ وبلا أخت؛ الابن الوحيد لوالدي، ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما، فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة وخصوصاً من وجود شقيق يكون أكبر سنّاً مني، يحميني ويقف بجانبني في خصوماتي مع غيري من الأطفال ..." (2).

يشكل هذا المقطع الاسترجاعي فاتحة الرواية، ومنطلق الحديث عن سيرة (منصور نعمان) الذاتية، التي بدأت -كما يقول الراوي-بطفولة تعيسة، ظلت تُشعرُ هذا الفتى بالأسى والحرمان لكونه "الابن الوحيد لوالديه رحمهما الله" (3)، فلا أخت له تؤنس وحشته في هذه الحياة، ولا أخ يحميه من بطش أقرانه في الشارع.

هذه الوحشة النفسية التي فضّل الراوي البدء بها ستكون السبب الرئيس في كل المتاعب التي ستحل بـ (منصور نعمان) بدءاً باضطرابه إلى دخول بيوت الجيران طلباً للأنس والحماية النفسية، مما فتح له باب الفحش والرذيلة، وانتهاءً ببقائه وحيداً في هذا العالم بعد مقتل أمّه ووفاة أبيه.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 122.

(2) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 9.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إنّ هذا الارتداد الموغل في الزمن يشكّل -إضافة إلى كونه تقليدًا من تقاليد الكتابة السيرية- طريقةً سردية ذكيّة لتفسير وتبرير كل التصرفات التي ستقوم بها مستقبلاً هذه الشخصية الغريبة، التي كرّست معظم أيام حياتها للمتعة والخطيئة.

-المثال الثاني:

و بالانتقال إلى العينة الثانية نلاحظ أنّ الراوي قد كرّر الأمر ذاته، حيث استرجع بعضاً من ذكريات الطفولة القاسية، التي صقلت بقساوتها وبشدة وقعها على نفسه ملامح شخصيته المستقبلية: "... إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم بأنني مختلف عن الناس، بأنني وحش بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري، الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط، لكن في كل يوم رزقني الله إياه، لاحظت أنني لم أعد كغيري، بأنني غريب بين أقراني، بينما لا همّ لهؤلاء ... سوى الخوض في اللعب و الشغب وجددتي أنا لا شغل لي إلا اختلاس النظر إلى البنات والنساء." (1).

لا شك أنّ معظم العبارات الواردة في هذا المقطع، كقوله مثلاً: (بأنني مختلف عن الناس - بأنني وحش - إحساسي الأليم - لا أنتمي إلى الجنس البشري - لم أعد كغيري - بأنني غريب بين أقراني ...)، تؤكد صحة ما ذهبنا إليه من أنّ عذابات الطفولة وآلامها هي التي شكّلت تقاسيم هذا الوحش البشري، الذي لا همّ له -بعد أن تجاوز مرحلة الطفولة- إلا إشباع رغباته الجنسية التي لم تهدأ و لم تقتر حتى بعد موت معظم النساء اللاتي عاشهن ك (زكية) و (حورية) و (سيلين).

إنّ إصرار الراوي على العودة إلى هذه السنوات الحرجة (الطفولة) يعكس -في اعتقادنا- رغبته الذاتية في إيجاد مبرّر مقنع لفظائعه التي ارتكبها في مرحلتي الشباب والكهولة؛ كإفراطه في معاشره النساء، وتسببه في موت بعضهن.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 12.

-المثال الثالث:

وأما العينة الأخيرة فتتمثل في هذا المقطع الذي يعود فيه منصور نعمان بالذاكرة إلى تلك اللحظات الرهيبة التي تلقى فيها نبأ انتحار عشيقته (زكية): "... فيما لا نزال نهبط عبر ذلك المسلك الشديد الانحدار، هارين، عادت إليّ ذكرى لقائي الأخيرة مع زكية، وكذلك عودة أُمّي إلى فيلا روز، مصفرة الوجه، تخذش وجهها بأظافرها، مردّدة: مسكينة، مسكينة، مسكينة، إلى أن أمكنها أن تُسمِعني ذلك الخبر الذي جعلني أحسّ بالدمّ يتجمد في عروقي، زكية رمت بنفسها في البحر، أخرجوها ميتة، المدينة كلها تبكي ..."(1).

بداية علينا أن نوضّح بأنّ هذا المقطع يرتدّ -زمنياً- إلى فترة الستينيات من القرن الماضي، وتحديداً إلى سنة 1965، أي السنة التي وقع فيها ما يسمى بـ (التصحيح الثوري)، وهذا بدليل قول الراوي: "بعد أيام (أي بعد آخر لقاء له مع زكية)، عدتُ إلى البيت مهشّم الوجه، محطّم الأضلاع، لا أقوى على الوقوف على قدمي، حتى لا أقع على الأرض استندتُ بكتفي على مدخل القاعة، من هناك رأيت أبي واقفاً على كرسي يتهيأ لوضع صورة الكولونيل الذي صار يحكم البلاد، في المكان الذي كان يحتله إطار أول رئيس جمهورية جزائري، الانقلاب وقع منذ أسبوع ... فور أن رأني نزل من الكرسي: من الذي فعل هذا بك؟ صاح وهو يسرع نحوي، لم يكن بوسعي أن اعترف له بأن الذي جعلني على ذلك الحال هو أخو زكية الملاك ..."(2).

وبعد تحديدنا للإطار الزمني الذي وقع فيه هذا الحادث الأليم (انتحار زكية)، يمكننا التتويه إلى أنّ السبب الرئيس في استرجاع الراوي (منصور نعمان) لهذه

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 100.

(2) المصدر نفسه، ص: 92-93.

الفاجعة، هو ارتباطها الوثيق بقضية خروجه ووالديه من البيت الذي تركته له معلمته السابقة السيدة (كلير ردمان).

فخسارة منصور لهذا البيت الأوروبي الجميل، الذي سماه (فيلا روز)، كانت نتيجة حتمية لعلاقته غير الشرعية بهذه الفتاة التي دفعت حياتها ثمناً لهذا الحب البائس "...سوف أنقذك، لن يعرف أحد بأن الجنين الذي في جوفي هو منك، سوف أنقذك لا تقلق منصور، أنا أحبك حتى الموت ... " (1).

بهذه العينة نختم حديثنا عن تقنية الاسترجاع في روايات إبراهيم سعدي الثلاث، ولكن قبل الانتقال إلى دراسة عنصر زمني آخر يحسن بنا وضع جدول توضيحي نشير فيه إلى كل المقاطع التي وردت فيها هذه التقنية الزمنية الهامة.

الرواية	رقم المقطع	حدود النص المسترجع	نوعه	مداه	الصفحة
المرفوضون	1	فجأة انتابه حزن عميق ... بعد تلقيه الرسالة.	خارجي	بعيد المدى	6
	2	وحينما عاد إلى قريته ... الناجم عن عدم إحساس المرء بالاحترام لنفسه	خارجي	بعيد المدى	6-7
	3	فكرّ وهو يلف الملفع حول رقبتة ... لم يكن عابئاً به آنذاك.	خارجي	بعيد المدى	8
	4	وكان لا يزال في فراشه ... وصرخ فقط في وجهه: لتتزل لعنة الله عليك.	خارجي	بعيد المدى	174-175
	5	ولكن ها هو يتذكر ويتساءل ... سوى نتيجة لتلك اللعنة الأبوية.	خارجي	بعيد المدى	175
	6	كان ذلك الأب قد تزوج ... منذ زمن	خارجي	بعيد المدى	175

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 102.

			طويل.		
175-176	بعيد المدى	خارجي	يتذكر بأن تلك المرأة كانت طيبة ... وكانت صغيرة السن آنذاك.	7	المرفوضون
176	بعيد المدى	خارجي	حينما بلغ الخامسة عشر ... وكانت الجزائر قد استقلت.	8	
176-177	بعيد المدى	خارجي	إنّه يتذكر تلك العودة بوضوح ... حالما يقترب منها.	9	
178-179	بعيد المدى	خارجي	والآن يتذكر قصة الشيخ الطاهر ... لا يريد الرحيل عن القرية.	10	
179-180	بعيد المدى	خارجي	أحمد يتذكر الآن ... فإذا بها تهوي على الأرض وتموت.	11	
61	بعيد المدى	خارجي	كان صديقاً عزيزاً عليّ ... ولم يكونا يأخذانه معهما أبداً.	12	
66-67	بعيد المدى	خارجي	لقد تذكر بوضوح تام ... ويرديه قتيلاً.	13	
21-22	قصير المدى	داخلي	كان لا يزال يسير وراءه ... على غير معرفة بوجهه.	14	
31-32	قصير المدى	داخلي	اسمع أروي لك حكاية ... ونظر إلى جهة الباب	15	
94	قصير المدى	داخلي	لقد إلتقيت بها ... لذا تصحب معها دائماً كلبها المخيف (بوب).	16	
27-28-29	بعيد المدى	خارجي	رغم الرعد والبرق ... المبنية بالحجارة والطوب.	17	بحثا عن آمال الغبريني
53-54	بعيد المدى	خارجي	وعاد إليه لحظتها سفره معها إلى وهران ... وإن الوقت ليل.	18	
127	بعيد المدى	خارجي	هكذا فكَرّ وهو يتذكر العيد السنوي	19	

			للولي الصالح سيدي بلال ... ويرزح عليهم السكون.		
67-65	بعيد المدى	خارجي	ظلت آمال تسير وراء مصطفى نوري ... فقال أمقران: أنا.	20	
-150 151	بعيد المدى	خارجي	أظن مصطفى أنه لن يكتب لي النجاح في هذه الحياة ... نعم من بوجمعة.	21	
68	بعيد المدى	خارجي	عامان مضيا حين غادر الأستاذ ... بيني وبين أمقران.	22	
77-76	قصير المدى	داخلي	الهاتف ذكره برحلته إلى تونس ... حتى لو افترضنا أنها أقامت عندنا، لن أقول لك.	23	
9	بعيد المدى	داخلي	لا أجد شيئاً أقوله ... وخصوصاً من وجود شقيق.	24	بوح الرجل القادم من الظلام
10	بعيد المدى	داخلي	ذات يوم وهي تمر يدها ... أحسست بها تبكي.	25	
12	بعيد المدى	داخلي	إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم ... لم يفارقتني قط.	26	
43	بعيد المدى	خارجي	البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية ... يهتف الشعب.	27	
43	بعيد المدى	داخلي	في تلك الأيام، وأنا أسير في كيوفيل ... آخر مرة شاهدها.	28	
100	بعيد المدى	داخلي	عادت إليّ ذكرى لقائي ... المدينة كلّها تبكي.	29	
129	بعيد المدى	داخلي	تعود إليّ صورة ابني الشحاذ ... في شارع مكتظ بالمارة.	30	

31	قبل ثلاثة أيام تعرّض أحد جيراننا للاختطاف ... تتعلق بمسألة تصفية حسابات.	داخلي	قصير المدى	131
32	ذلك اليوم الذي رافقني فيه الشيخ مبروك ... قاصداً دار ضاوية لأطلب يدها.	داخلي	بعيد المدى	197
33	صور مؤلمة راحت تتعاقب ... أثناء الطفولة مع الجيران.	داخلي	بعيد المدى	206
34	الرئيس المقتول الذي جيء به من المنفى ... وسط أزيز الرصاص، جثة الرئيس.	خارجي	قصير المدى	225
35	أتذكر يوم أجهشت باكيا ... أنني أحمل أسراراً مؤلمة وموجعة.	داخلي	بعيد المدى	255
36	تذكرتُ بوبي وكيف ألقيت بجثته ... وبالطبع عاد إليّ انتحار زكية.	داخلي	بعيد المدى	312
37	في تلك اللحظات لم أفهم جيداً ما كان يعنيه ... وتنمو لي في الصحراء أشجار البريقال.	داخلي	بعيد المدى	345
38	رأيتُه جالساَ لصق الحائط ... إحساساً غريباً بالراحة والطمأنينة.	داخلي	بعيد المدى	346

بوح الرجل
القادم من
الظلام

بعد الاطلاع على جملة المعطيات المسجلة في الجدول يمكننا رصد النتائج الآتية:

-يؤكد هذا الكم من الاسترجاعات (38 نصا مسترجعا) على قصدية الكاتب في اتخاذه هذه التقنية الزمنية وسيلة ناجعة في سد ما يصادفه من فجوات سردية.

-يميل إبراهيم سعدي (وبخاصة في روايتي: (المرفوضون) و (بحثاً عن آمال الغبريني)) إلى توظيف الاسترجاع الخارجي على حساب الداخلي، حيث بلغت نسبة حضور الأول 65 % في مقابل 35 % للثاني، ولعلّ مردّ ذلك هو محاولته التأكيد على فكرة أنّ لكل حدثٍ لاحقٍ فكرةً سابقةً تؤسس له.

-تميزت معظم الاسترجاعات الخارجية في الروايات الثلاث بخصيصتين هامتين هما:

بعد المدى:

حيث يرتد كثير منها إلى زمن بعيد جداً عن زمن التلفظ (كالاسترجاع رقم 12 الذي تجاوز مداه الزمني عتبة الأربعين سنة).

الاتساع التيبوغرافي:

حيث كانت معظم الاسترجاعات ذات سعة كبيرة تصل -في بعض الأحيان- إلى أكثر من صفحتين كاملتين (كالاسترجاع رقم: 2 و 4 و 7 و 9 و 10 و 11 و 13 و 14 و 15 و 17 ...).

-اتسمت بعض الاسترجاعات الداخلية بقرب مداها، وذلك لكونها لا تبتعد كثيراً عن زمن التلفظ (الحاضر)، ولعلّ ذلك يظهر بجلاء في الاسترجاع رقم 16 الذي لم يتعدّ مداه الزمني الأسبوع الواحد (إضافة إلى الاسترجاع رقم 14 و 15 و 23 و 31 و 34).

-تنتمي أغلب العيّنات الاسترجاعية في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) إلى النمط الداخلي (ما عدا المثالين رقم 27 و 34)، ولا شك أن السبب في ميل الكاتب إلى هذا النمط هو طبيعة الرواية، إذ إنها كُتبت في شكل سيرة ذاتية.

ب - الاستباق:

*- في رواية (المرفوضون):

ينطلق النقاد في تحليلهم لتقنية الاستباق من قاعدة مهمة مفادها أنّ "كل كسر لخطية الزمن صوب الماضي أو المستقبل هو مفارقة زمنية بالنسبة للحظة الحاضر في القصة" (1)، وعليه يمكن عدّ أي عملية قفز على حاضر النص من باب المفارقة في شقها الاستباقي.

وبالانتقال إلى مرحلة التمثيل من النص، فإنّ أول ملاحظة يمكن تسجيلها هي الغياب شبه الكلي لتقنية الاستباق بمعناه الحرفي في رواية (المرفوضون)، حيث لم نعثر في فصول الرواية كلّها إلا على أربعة أمثلة معظمها من باب التوقع أو الاستشراف أو ما يقترب منهما في المعنى كالتخمين أو التطلع ... وعليه يمكننا أن نفسر غياب هذه التقنية الزمنية برغبة الراوي في عدم قتل "عنصري التشويق والمفاجأة" (2)، اللذين يحيا بهما أيّ عمل فني.

وللتدليل على ما أوردناه سابقاً، نشرع في تحليل العيّنات الآتية:

يبدأ المثال الأول بقول الراوي: "وبعد أن انصرف الرئيس بنفس السرعة التي نطق بها كلامه ... فكّر (أحمد) بأنه سيأمره هذه المرة بالتوقف عند ذلك الحد من العمل الذي بلغه ...". (3).

يتضح من خلال هذا المقطع أن تقنية الاستباق هنا، جاءت في شكل تطلّع أو توقع داخلي، صادر عن بطل الرواية (أحمد)، الذي دفعه الإحساس بالإرهاق الشديد إلى تمني حدوث أمرٍ مستحيلٍ، وهو أن يأمره رئيسه بالتوقف عن العمل.

(1) سليمة لوكام، تلقى السرديات في النقد المغاربي، دار سحر للنشر، تونس، ط 1، 2009، ص: 109.

(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط

1، 2005، ص: 21.

(3) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 22.

ولكن توقّع (أحمد) سيخيب في نهاية المطاف، لأن رئيسه سيأمره -في مقطع ثانٍ- بالتوجه إلى مكان آخر يكمل فيه عمله، يقول الراوي: "وأخذ يسخط في قرارته حينما رآه يتجه إلى حيث يوجد البساط الحامل للأكياس، الذي لا شك أنّه سيأمره بالعمل فيه حسبما خمن في استياء، ذلك ما طلبه منه فعلاً بإشارة من يده اليمنى قبل أن ينصرف بسرعته المعهودة" (1).

يتحقق توقع (أحمد) هذه المرة، و يرتقي تخمينه إلى مستوى الاستشراق، لأنّ رب العمل سيأمره -كما توقع- بالانتقال إلى مكان آخر، مما جعله يشعر بغضب عارم دفعه إلى التفكير جدياً في "أن يترك كل شيء ويطلب حسابه ويذهب إلى غرفته مسرعاً" (2)، و لكنّه لم يفعل ذلك في نهاية الأمر، لأنّه في حاجة مديدة إلى مصدر رزق دائم، يؤمّن له الحد الأدنى من دواعي الكرامة التي افتقدها هو و غيره من العمال العرب في فرنسا، لذا نلفيه لا ينفك يسخط على كل شيء له صلة بعمله، ففقد الثقة في نفسه، وصار لا يتوقع إلاّ الأسوأ، على النحو الذي نراه في هذا المقطع: "و كالعادة خُيّل إليه بأن سيل الأكياس الساقطة والمتراكمة سيغرقه وأن العمل سيتعطل، وأن أعصابه ستنفجر..." (3).

إن الذي يسترعي انتباه القارئ في هذه العيّنة الاستباقية هو أنّ مجمل الأمور التي توقع (أحمد) حدوثها (كغرقه في سيل الأكياس المتراكمة، وتعطل العمل وانفجار أعصابه)، لا ترتبط مطلقاً بمجرى الأحداث في الرواية، لذا يمكن عدّها أحداثاً ثانوية أو هامشية، أدرجها الراوي كي يثبت -من خلالها- حجم التضيق والقهر الذي يعاني منه (أحمد) وكل العمال العرب بفرنسا.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 23.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وعلى هذا يمكن أن ندرج هذه العيّنة في خانة التوقع الذي لا يستدعي انتظار النتيجة، بحكم أننا نعلم مسبقاً أن هذه الأمور ليست إلا تخمينات جادت بها مخيلة أحمد (... وكالعادة خيل إليه ...) (1).

وختاماً ننقل إلى العيّنة الاستباقية الأخيرة، وهي قول الراوي على لسان الرقيب (جان): "اليوم تتغير الأغطية مرتين كل شهر، وغداً المطالبة بسيارات تأتي بهم إلى ذلك المكان الدنس، وتلفزيونات ملونة، ولماذا لا بأجمل نساءنا ..." (2).

تكشف لنا القراءة الأولى لهذا النص الاستباقي أنّ الراوي اتخذ من هذه التقنية الزمنية وسيلة لكشف خبايا نفس الرقيب (جان)، الذي بدا واضحاً من خلال استهزائه بمطالب نزلاء المأوى الذي يشرف عليه -أنّه ساخط كل السخط على العرب وعلى ما يتصل بهم، إذ هم في رأيه سبب لكل المآسي التي حلّت به وبشعبه.

وعليه، فإننا نستنتج أن ما قدّر الرقيب (جان) وقوعه من تخمينات في هذا المقطع (كالمطالبة بسيارات تأتي بهم إلى المأوى، وتلفزيونات ملونة، ونساء حسناوات)، لا يتعدى عتبة التوقع أو الافتراض الذي لا يرقى إلى مستوى الاستباق بمعناه الدقيق.

*-في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

1- الاستباق الخارجي:

تجدر الإشارة أولاً إلى أنّ معظم العينات التي عثرنا عليها في هذه الرواية لا ترقى إلى مستوى الاستباق بمعناه الحرفي، وإنّما هي مجرد تخمينات أو توقعات تصدرها بعض الشخصيات، أو يتكهن بها الراوي.

ومن الأمثلة التي يمكن الاستدلال بها على صحة هذا الحكم قول الراوي واصفاً حالة الحيرة التي اعترت (آمال) وهي تنظر إلى تلك المرأة التي زارتها بغتة في بيتها:

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 23.

(2) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 75.

"وفكرت هذه الأخيرة (يقصد آمال) بأن المرأة التي كانت لا تزال تحمل باقة الورود الحمراء بين يديها جاءت تطلب يدها، ذلك أنها لم تجد شيئاً آخر تفسر به الوهج القلق والغامر الذي طفحت به عيناها المستغرقتان فيها استغراقاً محيراً" (1).

ينتمي هذا المقطع الاستشراقي إلى نمط التخمينات، أو التطلعات غير المؤكدة التي قال عنها لنتفلت (Jaap Lintvelt) بأنها مجرد مشاريع وافتراضات يكون تحقيقها مستقبلاً أمراً مشكوكاً فيه (2)، بل إنه سيكون -في مثل هذه الحالة- مستحيل الحدوث، وذلك لسبب واحد، وهو أن هذه السيدة الغريبة ليست إلا أم آمال، جاءت زائرة تستجدي عطفها بعد أن تخلت عنها مدة عشرين سنة كاملة، يقول الراوي: "وقالت الجدة حليلة: هل تعرفين هذه المرأة؟ ... أومأت آمال بحركة من رأسها أن لا ... فقالت الجدة حليلة: هذه المرأة أمك ... " (3).

وبالمثل نحكم على العينة الثانية، التي يذكر فيها الراوي قصة وقعت (للمهدي المغراني)، ملخصها أنه تعرض مرة -وهو في السوق- لإطلاق نار كثيف نجا منه بأعجوبة، إذ أصابت الرصاصات كبشا كان بالقرب منه، فخمن المهدي أن الرصاصات لم تخطئه إلا لعله في المطلق نفسه، فهو إمّا: "ساذج، تعيس، ارتعدت يداه من الجبن، أو ضعيف البصر، أو لا يعرف شيئاً في مجال إطلاق النار ... " (4).

إنّ الأكيد في هذه المسألة هو أنّ المهدي لا يعرف الشخص الذي أطلق عليه النار، لذا ستبقى هذه الأحكام التي أصدرها في حقه (ساذج، تعيس، جبان، ضعيف البصر، لا يعرف شيئاً في مجال إطلاق النار ...) مجرد تخمينات أو تطلعات، قد يكون مصيباً فيها، أو غير مصيب.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 31-32.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 133.

(3) إبراهيم سعدي، المصدر السابق، ص: 33-34.

(4) المصدر نفسه، ص: 60.

وأما العينة الأخيرة من الاستباقات الخارجية فهي قول الراوي: "فتح سجلا ضخماً، وجعل يسجل فيه المعلومات التي وجدها في البطاقتين، مفكراً بأن العروس تكون قد تنكرت لعائلتها، وافترض أنها مفوضة البكارة، وبأنها مومس التقطها أمقران في الطريق هو وصديقه الاثنان لغرضٍ قذرٍ جداً..."⁽¹⁾.

إن جملة الافتراضات أو التطلعات (غير المؤكدة)، التي أطلقها موظف البلدية نبعث من كونه لا يعرف آمال، ولا الذين جاءوا معها (مصطفى نوري، أمقران، صديقه الشاهد)، لذا قدر أن هذه الفتاة الجميلة التي جاءت من غير ولي شرعي، قد تكون بغيا من بنات الطريق، أو في أحسن الأحوال فتاة مفوضة البكارة فرّت من بيت أهلها خوفاً من الفضيحة والعار.

وعليه يتبين لنا -من خلال ما سبق- أن هذه العينة تنتمي إلى نمط التطلعات غير المؤكدة التي هي في الأصل تقنية من تقنيات الاستباق.

2- الاستباق الداخلي:

لم يكن هذا النمط بأوفر حظاً من سابقه، إذ جاءت أغلب عيناته في شكل تخمينات أو توقعات تنبأ بها الراوي، أو تلفظت بها بعض الشخصيات، وللتدليل على ذلك نسوق الأمثلة الآتية:

أول مثال يصادفنا في هذا العمل السردى هو ذلك التخمين الذي حدّث به (موح شريف) نفسه عند رأيتّه للغريمين (المهدي المغراني ووناس خضراوي)، وهما يسيران معاً لأول مرة "خمن موح شريف بأن المهدي يكون قد أسرّ للغريب بما لديه من معلومات حول آمال الغبريني، أو على الأقل البعض منها، مفكراً أنّه لا يمكن بلا ريب

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 67.

أن يكشف له عن كل شيء، غير أنه لم يستبعد أن يكون قد أنكر كل صلة له بها ...⁽¹⁾.

يستبق (موح شريف) في هذا المقطع الأحداث، فيخيّل إليه أن (المهدي) قد باح ببعض سره أو كلّه لغريمه وخصمه في حب (آمال) (وناس خضراوي)، غير أنه يتراجع عن هذا التخمين، ليبرّق في ذهنه شيء آخر أقلّ حدّة من هذا الأمر، وهو أنّ المهدي (وهذا ما كان يتمناه) لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يبوح بسرّه الخطير لخصمه (وناس).

وعليه، فإنّ هذه اللّحة الاستباقية تكشف لنا سرّاً آخر لطالما خبأه (موح شريف) وهو اهتمامه -أيضاً- بهذه الفتاة الهاربة، التي أرقت وأرهقت بحبها كلّ من تعرّف إليها. ولنثبت صحة ما ذهبنا إليه نسوق الحوار الآتي، الذي دار بين (المهدي) و(موح شريف) وهو يئن تحت وطأة داءٍ خطير:

... آمال... اتصلت بي.

فوراً استقام المهدي في جلسته مركزاً نظره على عينيه البائستين.

-عبر الهاتف، أضاف موح شريف.

.....

-إذن كان (وناس) على علم؟

.....-

أجبنّي من فضلك يا (موح شريف) هل أخبرته؟

لكنّ (موح شريف) ظل صامتا بلا حراك، يحجب وجهه هارباً من نظره ...

-لماذا يا (موح شريف)؟ لماذا؟ قال المهدي بألم ...

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 50-51.

لحظات طويلة من الصمت والتفكير مضت قبل أن يجد الجواب ... في كل تلك التساؤلات والحيرة التي كان يثيرها (موح شريف) بغموض نفسه في الأيام الأخيرة ... يا الله كم كان أعمى [يقصد المهدي]⁽¹⁾.

وفي مثال آخر يسمح (وناس خضراوي) لخياله بأن يمتد بعيداً عن الواقع، فيستعيد أولاً حادثة وقعت له قبيل أيام، وهي سقوطه مغشياً عليه أمام الملاء بسبب أزمة قلبية عابرة، ثم يُخَيِّلُ إليه بعدها أن الناس تهامسوا سرّاً عليه، قائلين عند رؤيتهم إيّاه: «ها هو الرجل الذي كان يتمرغ في التراب بسبب أزمته القلبية، إنّه محظوظ، لم يمت، كلا لن يترك نفسه يموت ذليلاً حتى في سبيل (آمال)، ينبغي عليه صيانة كرامته والتسليم بأنه لن يعثر عليها قط، يخلق به أن يدرك بأنّه يوجد في حالة لا تسمح له بالتفكير برزانة وحكمة ...»⁽²⁾.

إنّ هذا الاستباق نابع ولا شك من شعور (وناس) باليأس والقنوط من نفسه أولاً، ومن آمال ثانياً، فهو يشعر في هذه اللحظات بأن كل شيء ضده، وبأن صحته خانته وهو في أحوج اللحظات إليها، وبأنّ (آمال) لم تعد تستحق كل هذا العناء، ... هذا إضافة إلى إحساسه بمرارة أن يكون موضوعاً تافهًا تلوكه السنة العامة قبل الخاصة.

وعلى عكس هذا المثال نعثر على عينة أخرى، سجل فيها الراوي تفاؤلاً (المهدي) بنتائج الرحلة التي سيخوض غمارها مع (وناس خضراوي)، رغم إيمانه العميق بأن هذه الرحلة ستكون أصعب لحظات حياته على الإطلاق، يقول الراوي في ذلك: "... من غير أن يدرك السبب أجابه المهدي بهذه البساطة، رغم الإحساس بأن أمراً عظيماً سيقع، وبأنّ خلاصهما بات في نهاية المطاف وشيكاً، وبأن خضراوي لن

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 234-235.

(2) المصدر نفسه، ص: 103.

يقضي نحبه في الصحراء، في طريقه إلى مالي والنيجر بحثاً عن طالبته وبأنه لن يتحمل بالتالي مسؤولية موت بشعة ظلت إلى وقت قريب تبدو أمراً محتوماً⁽¹⁾.

لعلّ هذه العينة هي أكثر العيّات تمثيلاً للاستباق الداخلي، ذلك أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقضية الرئيسية في الرواية، وهي البحث عن آمال الغبريني، لذا نلفي الراوي يحاول من خلال هذا الاستباق إضفاء نوع من التشويق على مستقبل الأحداث في هذه الرواية، رغم علمنا مسبقاً بأن لا شيء من هذه التوقعات -التي أطلقها المهدي- سيتحقق، وبأنّ وناس خضراوي سيموت في الصّحراء (دولة مالي)، وهو يبحث عن طالبته المختفية.

وأما آخر مثال في هذا النمط فهو ذلك التخمين الذي حدّث به المهدي نفسه لحظة رؤيته لمجموعة من الأفارقة الفارين من بلدانهم، و علامات القهر واليأس والإرهاق بادية على وجوههم ... "على التوّ فكَر وهو يحس بالصداع أنّهم على الأرجح من الأفارقة الذين فرّقت بينهم الحروب القبلية، وشتتهم الجفاف والجوع، وفتك بهم الوباء، واضطهدتهم الحكومات، واستنزفت ثرواتهم الشركات المتعدّدة الجنسيات، و بأنّهم على أغلب الظن في طريقهم إلى مدينة مليلية مروراً بالبرج، أدرار، وهران، مغنية، والنادور، على الأقل بالنسبة للقلّة منهم، الذين قد ينجون من الهلاك أثناء الطريق، في بحر إسبانيا، أو تحت تأثير الوباء، الذي كان ينخر أجسامهم النحيلة، أو نتيجة عمليات قتل، أو غير ذلك من أسباب الموت الكثيرة المحفوف بها سفرهم الطويل و الشاق جداً"⁽²⁾.

بعد قراءتنا لما ورد في هذا المقطع، يمكننا حصر تخمينات (المهدي) في النقاط

الآتية:

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 148-149.

(2) المصدر نفسه، ص: 176-177.

كل أولئك الرجال الذين إلتقى بهم (المهدي) في مقهى «العبور» (الترانزيت) هم من الأفارقة الذين:

-فرقت بينهم الحروب القبلية.

-شتتهم الجفاف والجوع.

-فتك بهم الوباء.

-اضطهدتهم الحكومات.

-استنزفت ثرواتهم الشركات المتعددة الجنسيات.

-يسعون إلى الوصول إلى إحدى البلدان الأوروبية (إسبانيا).

-سيموت كثير منهم قبل تحقيق مبتغاه.

إذن فالمهدي من خلال تخميناته المذكورة أعلاه، لا يتنبأ بمستقبل هؤلاء الأفارقة فحسب، بل بمستقبل رفيقه وغريمه (وناس خضراوي) الذي يسعى جاهداً إلى العيش في هذه البيئة البائسة القاسية، التي طردت أبناءها من غير رحمة-إلى المجهول.

* - في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

إذا كان الاستباق -بمفهومه الدقيق- هو "عملية سردية تتمثل في إيراد حدثٍ آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً"⁽¹⁾، فإنَّ هذه الرواية هي أبعدُ الروايات الثلاث عن هذه التقنية الزمنية، اللهم إلا في بعض المقاطع التي استعمل فيها الراوي أسلوب التخمين أو التوقع، كقوله مثلاً: "... حُيِّلَ إلَيَّ أن كل شيء انتهى، أنَّ ذلك اليوم هو آخر يوم تطأ فيه قدماي أرضية الدار، أنَّ خالتي وردية ستفصح أمري أمام عمي علي، أنَّ هذا الأخير سيضربني حتى أصير نتناً، أنَّ شريف أيضاً سيضربني ..."⁽²⁾.

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص: 189.

(2) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 18.

ففي هذا المقطع لا يشير الراوي إلى حدث محتم الوقوع (لأنّه لن يقع مطلقاً)، وإنّما يتنبأ أو بالأحرى يفترض وقوع أحداث جسام ستحل عليه لو أنّ عشيقته الأولى السيدة وردية كشفت سرّها الخطير لزوجها (علي التاجر)، أو ابن زوجها (شريف)، اللذين لن يرحماه مطلقاً (... أنّ هذا الأخير (يقصد علي زوج وردية) سيضرني حتى أصير نتناً، أنّ شريف سيضرني أيضاً).

ومن قبيل التخمين أيضاً قول الراوي (منصور نعمان) متطلعا إلى مستقبله بعد أن هاجر إلى فرنسا وتعرّف على صديقه الجديدة (سيرين): "... رحّت حينها أفكر بارتياح، ورضى عن النفس أن لا شيء سيلحقها مني، بأن لا أحد سيطاردني في هذا البلد، حتى الأشباح التي شعرت بها وأنا في السماء تسكن ذاكرتي، تعشش في داخلي لا تترك لي مهرباً، أحسستُ بها غادرتني مختفية بلا رجعة..." (1).

لا شك أن تجارب العشق القاسية التي عاشها منصور في الجزائر (مع كل من وردية ومسعودة المطلقة وزكية ...)، هي التي قذفت في نفسه هذا التطلع الغريب الذي يرجو فيه -بعد أن غير موطنه- النجاة لنفسه (بأن لا أحد سيطاردني في هذا البلد ...) والسلامة لصديقه الجديدة (أن لا شيء سيلحقها مني).

فمنصور لا يتطلع في هذا المقطع إلى حدوث معجزة من المعجزات، وإنّما يطمح أن يصيب حظّه العاثر مع النساء (وعلى رأسهن سيرين) شيء من التحسن. وعلى هذا نعتقد أن ما ورد في الفقرة أعلاه لا يرقى إلى مستوى الاستباق بمعناه الحقيقي، وإنّما هي مجرد آمنيات أو تطلعات يرجو بطل الرواية -من كل قلبه- أن تتحقق. بهذا المقطع نكون قد وصلنا إلى آخر عيّنة استباقية في هذه الرواية، وهي قول (منصور نعمان) -بعد لقائه المفاجئ بمعلمته السابقة السيدة (كليير ردمان):

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 140.

"...أحسستُ، على أية حال، أنّه من الأفضل لي ولها أن لا نلتقي ثانية، كنتُ متيقناً أنّه لا يمكننا تجنب استرجاع ذكريات الماضي إذا ما عدت إليها، كنت متيقناً أنها سوف تسألني حينها عن بوبي، عن فيلا روز، عن أشياء أخرى، عن أمور كلّها مؤلمة." (1).

تتجلى تقنية الاستباق هنا في جملة الأسئلة التي توقع منصور (أو بالأحرى كان يخشى) أن تطرحها عليه السيدة (كلير ردمان)، كأن تسأله -مثلاً- عن حال كلبها (بوبي) الذي تركته أمانة في عنقه، أو عن بيتها الأوروبي الجميل (فيلا روز) الذي منحته إياه من دون أيّ مقابل ...

ومن المؤكد أن (منصوراً) لم يكن ليقوى على الإجابة عن هذه الأسئلة لأنه ببساطة قد ضيّع كل ما أوّتمن عليه؛ فالكلب (بوبي) تركه نهبا لأطفال الشوارع حتى نفق تحت عجلات إحدى السيارات و (فيلا روز) غادره من غير رجعة بعد حادثة انتحار عشيقته (زكية).

ويبدو أن الحظ قد حالف بطل الرواية في هذه المسألة، لأن السيدة (كلير ردمان) غادرت المكان، وانصرفت إلى حال سبيلها قبل أن تطرح عليه هذه الأسئلة المحرّجة. وفي الأخير سنوجز كل ما قلناه عن تقنية الاستباق في هذا الجدول:

الرواية	رقم المقطع	نص الاستباق	نوعه	صفته	الصفحة
المرفوضون	1	فكّر أحمد بأنه سيأمره ... من العمل الذي بلغه.	توقع	داخلي	22
	2	وأخذ يسخط في قرارته ... قبل أن ينصرف بسرعه المعهودة.	استشراف	داخلي	23

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 155.

23	داخلي	توقع	وكالعادة خُيِّل إليه ... وأن أعصابه ستنفجر.	3	بحثا عن آمال الغبريني
75	داخلي	توقع	اليوم تتغير الأغصية ... وأن أعصابه ستنفجر.	4	
32-31	خارجي	تخمين	وفكّرت هذه الأخيرة (آمال) ... المستغرقتان فيها استغراقا محيرًا.	5	
60	خارجي	تخمين	ساذج تعيس ... في مجال إطلاق النار.	6	
67	خارجي	تخمين	فتح سجلا ضخماً ... لغرض قذّر جدًا.	7	
51-50	داخلي	تخمين	خمن موح شريف بأن المهدي ... قد أنكر كل صلة له بها.	8	
103	داخلي	تخمين	ها هو الرجل الذي كان يتمرغ في التراب ... برزانة وحكمة.	9	
-148 149	داخلي	إستباق	من غير أن يدري السبب ... تبدو أمرًا محتومًا.	10	
-176 177	داخلي	تخمين	على التوّ فكّر ... أنهم على الأرجح من الأفارقة ... الطويل الشاق جدًا.	11	
18	داخلي	تخمين	خُيِّل إليّ أن كل شيء انتهى ... أن شريف سيضربني أيضا.	12	بوح الرجل القادم من الظلام
140	داخلي	تطلّع	رحت حينها أفكر بارتياح ... غادرتني مختفية بلا رجعة.	13	
155	داخلي	تخمين	كنت متيقنا أنها سوف تسألني ... عن أمور أخرى كلها مؤلمة.	14	

يسمح هذا الجدول بأخذ فكرة عامة عن تقنية الاستباق في روايات إبراهيم سعدي الثلاث، نوجزها في النقاط الآتية:

-تصنّف معظم العيّنات الواردة أعلاه في خانة التوقع أو التخمين، ما خلا المثال رقم 10 الذي يمكن عده استباقاً حقيقياً.

-تقع سعة معظم هذه الأمثلة داخل المجال الزمني للحكاية الأولى، لذا يمكن تصنيفها ضمن حدود التوقعات أو الاستشرافات الداخلية.

-يتخذ الكاتب من هذه التقنية الزمنية وسيلة لفصح دخيلة بعض الشخصيات أمام القارئ (المثال رقم 4).

-الاستباق (بمفهومه العلمي الدقيق) هو أقل التقنيات الزمنية حضوراً في روايات إبراهيم سعدي، ولعل السبب في ذلك هو طبيعة أعماله السردية التي تميل دوماً إلى العودة نحو الماضي والتوغل فيه على حساب المستقبل.

ثانياً: المدة (La durée)

المدة أو الديمومة مصطلح سردي، وتقنية من تقنيات دراسة الزمن في الرواية، وتعني "مقارنة الفترة الزمنية التي تستغرقها الأحداث في الحكاية بالمدة الزمنية التي تستغرقها في الخطاب"⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس فهي تطرح -حسب جيرار جينيت- صعوبة بالغة في الدراسة، مقارنة بتقنيتي الترتيب والتواتر، اللتين يسهل نقل وقائعهما دونما ضرر، من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص⁽²⁾. وعليه يقترح جينيت أن يدرس هذا العنصر وفق تقنيات أربع هي: الخلاصة والاستراحة والحذف والمشهد^(*).

(1) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص: 378.

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 101.

(*) كنا قد أشرنا إلى هذه التقنيات بالتفصيل في ص: 47 وما بعدها من الفصل الأول.

أ- الخلاصة:

*- في رواية (المرفوضون):

نقف في رواية (المرفوضون) على ثلاثة نماذج للخلاصة هي كالآتي:

- أول مثال يصادفنا في هذه الرواية هو تلك اللوحة السردية التي تروي فيها كاترين -باقتضاب شديد- قصة حبها لرجل دمّر حياتها إلى الأبد، وأرغمها -بعد زواج لم يدم طويلاً- على ارتكاب الخطيئة، والسير في طريق الغواية، تقول كاترين: "لقد تزوجنا وأنجبت له طفلاً ... وذات يوم تركني بدون سبب ... لقد كنت آنذاك امرأة محترمة ... لم أخنه ولو مرة واحدة، وقد أحببته حباً جما ... لقد كنت عذراء قبل أن أعرفه ... ولقد مضى على كل ذلك زمن طويل ..."⁽¹⁾.

يبدو واضحاً من خلال هذا النص أنّ (كاترين) قد اختصرت في هذه الأسطر القليلة (ثلاثة أسطر)، مرحلة زمنية هامة من حياتها، تبدأ من أيام شبابها حيث تعرّفت على رجل أحبته حباً جما، ثم تزوجت به وأنجبت له -بعد مدة زمنية تطول أو تقصر- ولداً، وتنتهي بهجره إياها وتخليه عنها من غير سبب يذكر.

وعليه نلاحظ أنّ الراوي قد استعمل في هذا المقطع تقنية الخلاصة أو المجمل، حيث اختزل كل هذه السنوات الطوال التي ذكرتها (كاترين) في هذه اللوحة السردية، التي لم تتعد الثلاثة أسطر.

- أمّا المثال التلخيصي الثاني الذي عثرنا عليه في هذه الرواية فهو ذلك المقطع الذي يسرد فيه الراوي قصة ذهاب الرقيب (جان) إلى إحدى البلدان الإفريقية المغمورة، رفقة مجموعة من المرتزقة قصد الإطاحة بنظام الحكم فيها، غير أنّه قُضي عليه وعلى المجموعة التي كانت معه، وقد ورد كل ذلك في قوله: "... وفي أحد الأيام أدركت (ماري) بأن تلك كانت آخر مرة رأيته، كانت حين ذاك تتصفح إحدى

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 115.

الجرائد، فإذا بها تقع على صورة تمثل مجموعة من الرجال مرتدين زيا عسكريا، كان من بينهم (جان)، قرأت بأن تلك المجموعة من المرتزقة قد حاولت غزو البلد الإفريقي وأنه قُضي على جميع أفرادها⁽¹⁾.

إنّ ما يلفت انتباه القارئ في هذه العيّنة، هو أن الراوي قد اختزل -في أسطر قليلة (أربعة أسطر) مجموعة من الأحداث المتسارعة، التي يستغرق القيام بها شهوْرًا أو سنوات، إذ إنّ عملية غزو بهذا الحجم تتطلب -ولا شك- وقتًا طويلا من التحضير والتدريب وإعداد العدة ... ولكن الراوي اختصرها جميعا في الأسطر التي ذكرناها آنفا.

- وأما العيّنة الأخيرة فإنّها -على ما يبدو- أكثر النماذج تمثيلاً لتقنية الخلاصة، حيث نلاحظ أنّ السارد قد اختصر -في مقطع قصير جدًا- فترة زمنية تزيد عن السبع سنوات من عمر (أحمد) بطل الرواية، تبدأ من يوم أرسله عمه إلى فرنسا وهو بعدُ في سن الخامسة عشر، وتنتهي بعودته إلى أرض الوطن غداة الاستقلال، يقول الراوي: "حينما بلغ الخامسة عشر أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج، وكانت الجزائر قد استقلت"⁽²⁾.

إنّ هذا الاختزال الزمني البيّن في هذا المقطع يشي بأنّ الراوي لم يكن يهمله البتة أنّ يحدثنا عن السنوات السبع الأولى التي قضاها (أحمد) في فرنسا، لذا اختصرها اختصاراً، واكتفى بالإشارة إليها فقط، لأنّ ما يهمله -في حقيقة الأمر- هو الحديث عمّا جرى لأحمد بعد عودته من فرنسا وليس العكس، والدليل على ذلك استفاضة في سرد مجموعة من الأحداث والوقائع التي حدثت لأحمد بعد عودته إلى أرض الوطن. (من ص: 176 إلى ص: 180).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 164.

(2) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 176.

* - في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

على الرغم من أنّ الراوي لم يملُ كثيراً إلى استعمال هذه التقنية، إلا أن العينتين اللتين عثرنا عليهما تؤديان وظيفة تلخيص الأحداث واختصار الزمن على أكمل وجه، ففي العينة الأولى -مثلاً- يختصر الراوي في أسطر معدودات أربع سنوات كاملة من حياة (آمال الغبريني) تبدأ من يوم ميلادها، وتنتهي باليوم الذي وُضِعَتْ فيه في دير للأيتام، يقول في ذلك: "... خياله محدود جداً في الحقيقة، طفولة آمال بالخصوص لا يملك عنها معلومات كثيرة، أين فرت والدتها بعدما أنجبته من الضابط الفرنسي الذي وقعت في حبه أثناء حرب التحرير؟ كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة شهور؟ من وضع آمال في دير تابع للآباء البيض؟ من استعادها وتكفل بها؟ عن تلك الأيام لم تحدّثه آمال الغبريني سوى عن مشاجرات بين النساء أو عن أشياء كن يتقاذفن بها..."⁽¹⁾.

يضعنا الراوي في هذه الفقرة أمام بناء تلخيصي فريد من نوعه؟ جاء في شكل مجموعة من الأسئلة التي طرحها المهدي على نفسه ليلخص بها السنوات الأولى من عُمرِ آمال الغبريني:

- أين فرت والدتها بعدما أنجبته من الضابط الفرنسي؟
- كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة أشهر كاملة؟
- من وضع آمال في دير تابع للآباء البيض؟
- من استعادها وتكفل بها ...

إنّ هذه الأسئلة التي يطرحها الراوي على لسان (المهدي) لا تلخص زمن الطفولة المرير الذي عاشته (آمال) فحسب، بل تفسر للقارئ أيضاً مرحلة الشباب التي تعيشها هذه الشخصية البائسة، فحاضر (آمال) -في نظر الراوي- لم تصنعه ظروفها

⁽¹⁾ إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 8.

الحالية، وإنما صاغته جُملة المآسي التي عاشتها في طفولتها (كونها فتاة غير شرعية (لقطة) -تخلّي والدتها عنها وفرارها إلى مكان مجهول- حملها لعار والدتها إلى الأبد...).

وعلى بعد صفحات كثيرة من هذه الفقرة (155 صفحة) نقف على عينة أخرى من عينات الاختزال الزمني، وهي قول الراوي مسترجعاً بعض الأحداث التي وقعت لـ (وناس خضراوي) في إحدى الدول الأوروبية: "وتذكر خضراوي شواطئ نابولي، حيث راح يبحث عن طالبته، والأيام التي قضاها وهو يذرع طرقات المدينة والفنادق التي مرّ بها، والليالي التي قضاها في الطريق، وكيف أسرع عائداً إلى الجزائر بعدما عرف عن طريق الهاتف بأن بطاقة بريدية وصلت إليه، مرسلة من الجنوب" (1).

تختزل هذه الأسطر القليلة (أربعة أسطر) فترة زمنية طويلة قضاها (وناس خضراوي) في مدينة نابولي الإيطالية، بحثاً عن طالبته المختفية (آمال الغبريني).

وعلى الرغم من أنّ ما ورد في هذه الفقرة لا يحدد المدى الزمني لهذه الرحلة، إلا أننا نشعر -من خلال بعض عبارات النص وتراكيبه- بطول المدة التي قضاها (خضراوي) في إيطاليا (... الأيام التي قضاها ... والفنادق التي مرّ بها، والليالي التي قضاها في الطريق ...) فخضراوي -ولا شك- قد واجه في سفره هذا أحداثاً كثيرة، ومشاكل جمة، إلا أن الراوي تجاوزها تجاوزاً ملحوظاً، مستعينا في ذلك بتقنية الخلاصة، التي سهلت عليه مهمة الإشارة إلى هذا الحدث المهم دون ذكر التفاصيل (الأحداث الثانوية).

*-في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

تعدّ هذه التقنية من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، حيث استعملها الراوي في مواضع عدة، من بينها مثلاً: "... للمشاركة في

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 163.

الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر 1961، الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، تغيبت عن الدراسة، طردت من الثانوية، الفصل بسبب في استياء والدَيَّ، اللذين كانا لا يخفيان اعتزازهما بنجاحي المستمر في الدراسة، لكن لم يثر غضبهما، كانا موافقين على أن أتغيب عن الدروس في ذلك اليوم، لكن خوفاً عليّ أكثر منه لشيء آخر في الواقع، جاء يوم الاستقلال، السكان الأوروبيون راحوا يسرعون لمغادرة البلاد بعد احتلال دام قرناً وربع قرن... " (1).

يختصر الراوي في هذه الفقرة القصيرة فترةً زمنية تربو عن السبعة أشهر من حياة بطل الرواية، تبدأ من اليوم الذي فُصل فيه عن الدراسة بسبب مشاركته في إضراب الحادي عشر من شهر ديسمبر من عام ألف وتسعمائة وواحد وستين، وتنتهي باليوم الذي أعلن فيه عن استقلال الجزائر (... جاء يوم الاستقلال، السكان الأوروبيون راحوا يسرعون لمغادرة البلاد ...).

ونعتقد -من خلال قراءتنا لهذه الفقرة- أن الراوي استعمل هذه التقنية لإشعار القارئ بالوضع الجديد الذي آلت إليه حياة بطل الرواية (منصور نعمان)، الذي أمسى في فترة وجيزة (سبعة أشهر) بطلاً ثورياً صنع مع كثير من أقرانه ملحمة الحادي عشر من شهر ديسمبر التي مهدت الطريق لاستقلال الجزائر عام 1962.

وبالانتقال إلى عينة أخرى نلاحظ أن الرواية قد اختصرت -في أسطر معدودات- أحداثاً كثيرة وقعت لـ (منصور نعمان) بعد تلقيه رسالة عاجلة من صديقه (سيلين) تخبره فيها بعزمها على الانتحار: "أيام كاملة تمضي وأنا عاجز عن التفكير، عاجز عن الفهم، عاجز عن الأكل، عاجز عن النوم، عن كل شيء، أتألم في صمت كحيوان لا يدري ما أصابه، أمشي تائهاً، حاملاً ألمي الأخرس، لا أرنو إلى أحد، لا أتحدث إلى بشر، أختفي من أمامي ومن حولي كل شيء، العباد والبلاد، أصبحت أهيماً فيما يشبه

(1) -إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغيريني، ص: 40-41.

صحراء موحشة، قاتمة، مظلمة، ليس فيها غير مخلوق بائس، غريب، تائه، هو أنا... (1).

و كما هو واضح فإن هذا المقطع قد ضمَّ تلخيصًا دقيقًا لأهم الأحداث التي وقعت لبطل الرواية (منصور نعمان) بعد علمه بانتحار عشيقته (سيلين)، حيث أضحى -كما جاء في الفقرة أعلاه- عاجزًا عن التفكير، عاجزًا عن الفهم، عاجزًا عن النوم، عن كل شيء، يتألم في صمت كحيوان لا يدري ما أصابه، يمشي تائهًا، لا يرنو إلى أحد، ولا يتحدث إلى بشر...).

ونعتقد -مرة أخرى- أن السبب الرئيس في توظيف الراوي لهذه التقنية هو إعلام القارئ بالوضع الجديد الذي آلت إليه أوضاع (منصور نعمان) بعد مقتل والدته على يد أبيه وانتحار عشيقته (سيلين) ... هذا إضافة إلى رغبته في تسريع وتيرة السرد التي بدت متباطئة نوعًا ما (288 صفحة من أصل 347 ولم يتجاوز بعدُ مرحلة الشباب).

ونختم دراستنا لهذه التقنية، بمقطع أخير يسترجع فيه منصور -بشيء من الألم والحسرة- طفولة ابنه البكر (عبد الواحد)، الذي اغتالته أيادي الإرهاب و هو في ريعان الشباب: " طوال طفولة عبد الواحد لم يفارقني الخوف من أن أرى عليه ذات يوم عرضًا من تلك الأعراض التي جعلت حياتي مليئة بالغرابة و الشقاء، لكن عبدالواحد لم يُظهر في يوم من الأيام شيئًا يدعو إلى القلق و الحزن، حتى المرض لم يحدث و أن أصيب به في مرة من المرات ... كان إنسانًا طبيعيًا، بل مثاليًا هادئ الطبع مسالمًا، ناجحًا في دراسته من بدايتها إلى نهايتها، وسيما فضلًا عن كل ذلك ... سبع عشرة سنة بعد ولادته كنتُ معه برفقة إخوته و خاله عبد اللطيف في المحطة لتوديعه، كان ذاهبًا إلى العاصمة لإتمام دراسته الجامعية ... " (2).

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 227-228.

(2) المصدر نفسه، ص: 303-304.

لم تُحِط هذه الفقرة بكل ما وقع لـ (عبد الواحد) من أحداث في هذه الفترة الزمنية الطويلة (سبع عشرة عاماً)، إلا أنها اعطتنا لمحة مختصرة عن حياته أيام الطفولة، حيث كان -كما وصفه أبوه- مثالي الأخلاق، سمح الصفات، هادئ الطباع، متفوقاً في دراسته من بدايتها إلى نهايتها، وسيماً إلى أبعد حدّ ...

إنّ هذا الكم القليل من المعلومات يثبت - ولا شك - أنّ لتقنية الخلاصة وظيفة جديدة لا تقل أهمية عن وظيفتها التقليدية الرئيسة (اختزال الزمن)، هي الوظيفة التعريفية.

وعليه، نحاول فيما يلي اختصار كل ما قيل عن الخلاصة في روايات إبراهيم

سعدي في هذا الجدول:

الرواية	رقم المقطع	النص الذي وردت فيه التقنية	نوعها	الصفحة
المرفوضون	1	لقد تزوجنا وأنجبْتُ له طفلاً ... ولقد مضى على كل ذلك زمن طويل.	غير محدّدة	115
	2	وفي أحد الأيام أدركتُ ماري ... وأنه قُضي على جميع أفرادها.	غير محدّدة	164
	3	حينما بلغ الخامسة عشر ... وكانت الجزائر قد استقلت.	محدّدة	176
بحثاً عن آمال الغبريني	4	خياله محدود جدّاً في الحقيقة ... عن أشياء كنّ يتقاذف بها.	محدّدة	8
	5	وتذكر خضراوي شواطئ نابولي ... رسالة من الجنوب	غير محدّدة	163
بوح الرجل القادم من الظلام	6	تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي ... لا تشاهد عند الأطفال.	محدّدة	10
	7	بقيت مدة طويلة أنعم بالاعتقاد ... يميزني عن غيري.	غير محدّدة	17
	8	الأمر تكرر مرات عديدة ... ناهيك بشريف.	غير محدّدة	22

40	محدّدة	9	للمشاركة في الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر 1961 ... جاء يوم الاستقلال.
79	غير محدّدة	10	بصري وقع عليها صدفه ... فارقتُ على إثره حياة الطفولة إلى الأبد.
124	غير محدّدة	11	صحيح أن مسعودة المطلقة لما هربت ... خوفاً من العار والموت.
155	محدّدة	12	بقينا حوالي ساعة ... طالبة مني بإلحاح أن أتصل بها.
161	غير محدّدة	13	لحظتها لم نفكر في البائع الصغير ... الذي أعلم بوجوده لأول مرة.
172	غير محدّدة	14	في تلك الأيام حاولت تقادي الالتقاء بها ... بالطابق الخامس لمبنى قديم
206-205	محدّدة	15	بعد ظهر ذلك اليوم ... لم يتمكن من الاهتداء إليه.
243	غير محدّدة	16	خلال عدة سنوات، أي إلى أن حصلت على شهادة الدكتوراه في الطب.
277-276	محدّدة	17	وأنا أحس بيد ضاوية تصافحني ... رُفت ضاوية إليّ ثلاثة أشهر بعد ذلك.
304-303	غير محدّدة	18	طوال طفولة عبد الواحد ... لإتمام دراسته الجامعية.

يمكّننا هذا الجرد العام من تسجيل الملاحظات الآتية:

* الخلاصة هي أقل عناصر (المدة) حضوراً في روايات إبراهيم سعيدي.

* لم يولِ الكاتب اهتماماً لهذه التقنية إلا في روايته الثالثة (بوح الرجل القادم من الظلام) حيث وظفها حوالي ثلاث عشرة مرة.

* يرتد غياب الخلاصة في روايات إبراهيم سعدي (وبخاصة في "المرفوضون" و "بحثاً عن آمال الغبريني") إلى ميله إلى استعمال تقنية زمنية شبيهة بها وهي تقنية الحذف أو القطع.

ب- الاستراحة:

* - في رواية (المرفوضون):

إذا كانت الوظيفة الرئيسة للاستراحة هي: "تقليص الزمن القصصي مقابل تمديد الخطاب عبر المكان (النص)" ⁽¹⁾، فإنّها في رواية المرفوضون قد أدت هذه الوظيفة على أكمل وجه، حيث نلّف الراوي قد استعان بها في كثير من الأحيان للغرض نفسه، إضافة إلى رغبته في تبطيء حركة السرد التي بدت متسارعة نوعاً ما، وللتدليل على ذلك نسوق المثال الآتي:

يصف الراوي في هذا المثال الحالة البئيسة لمجموعة من العمال العرب بفرنسا، وهم يتأهبون لبدء عملهم، حيث بدت على وجوههم علامات اليأس والارهاق والخيبة وعلى ثيابهم دلائل الفقر والحاجة والمذلة يقول الراوي: "كانت وجوههم لا تزال تحمل آثار النعاس، كانوا يشربون القهوة مع الروم في انتظار الذهاب إلى المصانع التي يعملون بها كان أغلبهم من كبار السن، يحملون شوارب كثيفة، وتتبعث من عيونهم نظرات خائبة كانوا يرتدون ثياباً متواضعة جداً، ثياباً قديمة وكئيبة، يُعرَف بأنّهم عمال عرب مهاجرون، وأنّهم يمثلون الفئة الدنيا واليد العاملة الرخيصة

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 179.

في المجتمع الفرنسي، مثلما تدل على ذلك مظاهرهم وحدها، تلك المظاهر التي تجعلهم يبدوون كأشباح غريبة تائهة ... " (1).

إنَّ أول ملاحظة يمكن تسجيلها هنا هي أنَّ هذه الوقفة الوصفية قد منحت الراوي - من خلال تعطيل زمن السرد-فرصة هامة لرسم ملامح بعض الشخصيات الهامشية، المحيطة بأبطال الرواية، كهؤلاء العمال الذين وصفهم الراوي وصفا حسيا دقيقا شمل ملامح الوجه والثياب، وذلك على النحو الآتي:

- **الوجه:** كانت وجوههم لا تزال تحمل آثار النعاس - كان أغلبهم من كبار السن- يحملون شوارب كثيفة - تتبعث من عيونهم نظرات خائبة.
- **الثياب:** كانوا يرتدون ثيابا متواضعة جدًا - ثيابا قديمة كئيبة - مظاهرهم تجعلهم يبدوون كأشباح غريبة تائهة.

هذا إضافة إلى كون هذه الاستراحة الوصفية تشغل وظيفة جمالية، تظهر من خلال براعة الراوي في وصف وتصوير تلك الملامح البشرية الكئيبة، التي تحملها وجوه وأسمال هؤلاء العمال.

وفي مثال قريب من هذا، يفاجئنا الراوي على غير العادة بوقفة وصفية قصيرة، يرسم فيها ملامح شخصية معروفة، وهي شخصية الرقيب (جان)، حيث بدا (جان) من خلال هذا الوصف رجلاً صلباً جافاً، ذا ملامح تتم عن القسوة والشدة، يقول الراوي: "... كانت قد أحست بالنفور منه منذ الوهلة الأولى، وقد يُعزى ذلك إلى وجهه العريض، ذي الملامح القاسية، أو إلى عينيه الزرقاوين اللذين تتبعث منهما نظرات جافة وإلى شفثيه الصارمتين، أو إلى جسمه الضخم العصبي ... " (2).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 29.

(2) المصدر نفسه، ص: 66.

أثبتت هذه الاستراحة ما قلناه سابقاً من أنّ الراوي قد يستغلّ مثل هذه التقنيات -التي تعطل زمن السرد- في تقديم بعض الشخصيات تقديمًا فوتوغرافياً يفضح مكنوناتها، ويكشف سرّاتها، كما هو الحال في هذه الوقفة التي استغلها استغلالاً واضحاً في كشف دخيلة الرقيب (جان) من خلال الوصف الدقيق لملامح وجهه وجسمه.

وفي وقفة أخرى يضع الراوي نفسه موضع الكاميرا، فينقل لنا بدقة وأمانة صورة عرييد متشرد يحيا حياة بؤس وشقاء، ليس له من أنيس في هذه الدنيا إلا قارورة نبيذ وكلب عجوز، يقول الراوي: "من خلال نافذته رأى متسكعاً مرتدياً معطفاً أسود، حاملاً بيده قارورة نبيذ، كان يسير مترنحاً في ذلك الشارع الخالي، الذي كانت محلاته موصدة، وكان قد نزع عن رأسه قبعته السوداء الوسخة، وأمسكها بيده حتى لا تأخذها الريح التي ألصقت صفحة جريدة على ظهره، كان كلبه العجوز يتبعه في الورااء بخطوات رتيبة..."⁽¹⁾.

ما يلفت الانتباه في هذه الوقفة الوصفية هو أنّها جاءت لغاية سردية واحدة فحسب، وهي قطع خطية السرد المستمرة دون توقف، وعلى امتداد ست وعشرين صفحة (من ص 147 إلى ص 173)، حيث لم يستعمل الراوي في الصفحات المذكورة تقنية الوصف مطلقاً، مما خلق في النص شيئاً من الرتابة السردية، التي لا علاج لها إلا مثل هذه الوقفات.

إنّ لجوء الراوي إلى وصف شخصية عابرة لا علاقة لها البتة بمتن النص ومجريات الأحداث فيه (شخصية المتسكع العرييد) لدليل على أنه ما وظف هذه الاستراحة إلا للغرض الذي ذكرناه سابقاً.

وأما فيما بقي من أمثلة عن الاستراحة فإننا نلاحظ أنّ الراوي قد انتقل فيها من وصف الشخصيات (مجموعة من العمال العرب - الرقيب جان - المتسكع العرييد)

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 173.

إلى وصف الأمكنة، حيث أسهب في موضعين اثنين في الحديث عن بعض الأماكن التي زارها (أحمد) أو مرّ بها، نحو ذلك الحي الذي قصده مرة لزيارة صديقه (مقران)، والذي يقول في وصفه: "... بعد حوالي عشرين دقيقة نزل من الحافلة، وراح يسير في طريق مقفر ينتهي عند مجموعة من العمارات الواطئة، التي لم تكن أرصفة طرقاتها معبدة، على غير مبعدة من تلك العمارات، وعلى أرض جرداء تركزت نقالات يقيم فيها جمع من الغجر، و على بعد حوالي كيلومتر منها تمتد غابة غير كثيفة، كانت تلك البنايات الواقعة خارج المدينة مسكونة خصوصاً من طرف عمال من المغرب العربي، و من عدد كبير من (الحركة)، الذين بنيت في الواقع خصيصاً لهم في سنة 1963، بعد فرارهم من الجزائر ... " (1)، أو تلك الطريق الجبلية المؤدية إلى قريته التي نشأ فيها: "يوصل سيره في طريق ينحدر في البداية، ثم يستوي بعد مسافة قصيرة، تحيط به من الجانبين غابة كثيفة واسعة الامتداد، يصادف مجموعة من القردة تلوذ بالفرار حالما يقترب منها، عندما يبلغ المكان الذي ينحدر عنده من جديد الطريق تتجلى له بغتة ... قريته بسقوفها المصنوعة من القرميد المتلو (كذا)، و بصمتها العميق، و بلهيب الشمس الذي كانت تتلظى من قبضه ... " (2).

ضمّت العيّنتان المثبتتان أعلاه وصفاً دقيقاً لمكانين مختلفين اختلافاً بيناً وهما على التوالي: حي من أحياء الضواحي الفرنسية، وقرية من قرى الريف الجزائري. ويبدو أنّ لِدَاتِ الراوي يدًا ظاهرة في التمييز الوصفي (*) بين المكانين، إذ لا شك أنّ ذاتيته قد غلبت عليه لحظة وصفه لهما، رغم انفصالهما في المكان (فرنسا - الجزائر) والزمان (الحاضر - الماضي (استرجاع))، وحتى على مستوى الصفحات (الأول في ص: 146 والثاني في ص: 176).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 146.

(2) المصدر نفسه، ص: 176-177.

(*) قياساً على التمييز العرقي.

إنَّ المطلَّع على جملة العبارات الوصفية الواردة في كلا المقطعين سيلحظ أن السارد قد انحاز انحيازًا واضحًا للمكان الثاني (القرية الجزائرية)، على حساب الأول (الحي الفرنسي)، ولعلَّ ألم الاغتراب والحنين إلى الوطن من جهة، والشعور بالظلم والقهر والدونية من جهة ثانية، هما السبب الرئيس في اتخاذ الراوي لهذا الموقف الوصفي المنحاز.

ولتوضيح المسألة أكثر نورد الجدول الآتي:

الحي الفرنسي	القرية الجزائرية
طريق مقفر، وغير معبّد.	طريق ينحدر أولاً، ثم يستوي بعد مسافة قصيرة.
عمارات واطئة.	قرية سقوفها من القرميد الأحمر.
أرض جرداء.	غابة واسعة الامتداد وفيها بعض الحيوانات (مجموعة من القردة).
غابة غير كثيفة.	تُحيط بها غابة كثيفة.

هذا إضافة إلى أنَّ هاتين الاستراحتين -على اختلافهما- قد أثبتنا أنَّ لتقنية الاستراحة وظيفةً جماليةً، تدفع الراوي إلى استحضارها، والوقوف عندها مطولاً، حتى وإن كان الأمر على حساب خطية السرد التي تعطلت مؤقتاً بسبب هذه الوقفة.

* - في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

تزخر رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) بكِّم هائل من الاستراحات أو الوقفات الوصفية (أربع عشرة عينة)، لذا يمكن عدّها من غير تردد-رواية وصفية بامتياز.

وللتدليل على صحة هذا الحكم نورد الأمثلة الآتية:

أول مثال نقف عليه في هذا العمل السردى هو تلك الفقرة التي يصف فيها الراوي حياة تلك الفتاة البائسة (أم آمال) و هي تتأهب لإخراج خطيئتها من جوفها: "... ظلت

الشابة تضغط في داخلها على جسمها، تعض الخرقَة وهي تطلق صوتاً مكتوماً، كان مزيجاً من الألم و الجهد واليأس، مصحوباً بالعرق السائح من غير انقطاع على الوجه الجميل المعذب، بدون جدوى واصل الجسم اليافع صراعه العنيف مع الموت والحياة معاً، وفي الخارج كانت الرياح لا تزال تعوي، والسماء لا تفتأ تطلق الرعد والبرق وتسقط المطر، كما لو أنّ الكون كان هو أيضاً في حالة مخاضٍ مهول⁽¹⁾.

ليس ثمة شك في أنّ ما جاء في هذه الاستراحة كان لغرض سردي محض، وهو تعريف القارئ بماضي أهم شخصية في الرواية برُمّتْها، وهي (آمال الغبريني)، لذا لا يمكن بأي حالٍ من الأحوال عدّ هذه الوقفة الوصفية (كما جرت العادة) خرقاً أو تعطيلاً لعملية السرد.

وإذا استثنينا المقطع الأخير، المرتبط بوصف حال الجو الغاضب (... الرياح لا تزال تعوي، والسماء لا تفتأ تطلق الرعد والبرق، وتسقط المطر ...)، فإنّ هذه الاستراحة التعريفية هي أهم جزء في الرواية كلّها، من منطلق أنّها عزّفت القارئ بالظروف الحقيقية التي وُلدت فيها هذه الشخصية.

كما نلمح وقفة وصفية أخرى صوّر فيها الراوي غضب المحيط الخارجي (الجو - المكان) على هذا الميلاد الآثم، الذي ستحمل آمال وزره حتى آخر يوم في حياتها: "لكن الشابة ... التي لم تُلقِ بعد و لا نظرة على الجسد الصغير الذي أعطى له جسمُها الحياة، لم تكن تسمع آنذاك غير وعيد الرعد الذي اشتد هديره أكثر من أي وقت، المرفوق بالبرق الذي كانت سيوفه النارية المشعة، النفاذة تخترق جدران الحجرة الموحشة، المبنية بالحجارة والطوب، و مرة أخرى أحست بأنّ الرب ساخط عليها، وفي الخارج كانت الأمطار تتدفق حدة و عنف على القرية الصغيرة المنكمشة على

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 27-28.

نفسها، ذات الأسقف القرميدية، الهابطة مع المنحدر، الخالية طرقاتها من أي مخلوق" (1).

إن معظم المفردات الواردة في هذه الفقرة تشي بأن الراوي قد حاول -قدر المستطاع- إضفاء نوع من المأساوية على هذا الحدث، وذلك من خلال اختياره جملة من الألفاظ المعبرة على غضب الطبيعة، أو وحشية المكان: (اشتد - هديره - البرق - سيوفه - النارية - المشعة - النفاذة - تخترق - الموحشة - ساخط - حدة - عنف - المنكمشة - الهابطة - المنحدر - الخالية ...).

فتوظيف الراوي لهذه التقنية (الاستراحة)، في هذا الموقع بالذات لم يكن عفويًا، ولا من قبيل الصدفة، وإنما كان لغاية سردية محدّدة، وهي التأكيد على قسوة العالم الذي نشأت فيه هذه الشخصية.

ف (آمال) حسب ما جاء في هذه الوقفة لا تدفع ثمن أخطائها فحسب، بل تدفع أيضًا ضريبة دخولها إلى هذا العالم بتلك الطريقة.

ولا يكاد الراوي يفرغ من وصفه لهذا العالم القاسي وهذه اللحظة الحرجة، حتى ينتقل زمنيا إلى نحو أربعين سنة، حيث يصف هذه المرة حال (أم آمال) وقد عادت من المكان الذي فرّت إليه باحثة عن ابنتها التي تركتها على أعتاب دار للأيتام:

"... لاحت المرأة الغربية أكثر اضطرابًا مما كانت عليه، بادية على وشك البكاء، حاولت أن تبتسم، لكن الرغبة في النشيج بدت أقوى، عيناها راحتا تترقرقان بالدموع، وصار وجهها يوحى بأشياء كثيرة، بمزيج من العذاب والقلق والشوق والانكسار، وبأمور أخرى، أمور يصعب التكهن بها، لكن تبدو كلها قاتمة" (2).

(1) إبراهيم سعدي، بحثًا عن آمال الغبريني، ص: 29.

(2) المصدر نفسه، ص: 34.

كنا قد أشرنا في مستهل حديثنا عن هذه التقنية^(*) إلى أنَّ الراوي قد يلجأ في أحيان كثيرة إلى الوقفات الوصفية للكشف عن دخائل بعض الشخصيات، وهذا من خلال وصف ملامحها الخارجية وصفا دقيقا، ولعل العينة المذكورة أعلاه خير دليل على ذلك، حيث استطاع الراوي -انطلاقا من وصفه لتعابير الحزن البادية على وجه هذه السيدة الغريبة- أن يبيث في روع القارئ أن هذه الشخصية تحمل من الخير والطيبة ما يؤهلها أن تكون أمًّا من جديد، بعكس شخصية الرقيب (جان) في رواية (المرفوضون)، الذي صورته (من خلال ملامح وجهه) في صورة الشرير القاسي.

وبالانتقال إلى عينة أخرى نلاحظ أن الوصف -هذه المرة- قد بدأ يطال الأمكنة بكل أنواعها (المقهى - الفندق - المستشفى - الطريق - الشارع ...).

ويبدو أنَّ السبب في هذه النقلة (من وصف الشخصيات إلى وصف الأمكنة) هو رغبة الراوي في رسم ملامح الحيز الذي تجري فيه أحداث هذا العمل السردى، وللتدليل على ذلك نذكر هذين المثالين المتعلقين بوصف المقهى:

- "راحا يجلسان في عمق أحد المقاهي، في هذه المدينة عادة ما تكون المقاهي قليلة الزبائن، عكس ما هو الحال في الشمال، المقهى الذي دلفا إليه لا يشذ عن القاعدة، لكن مجموعة الزبائن الأفارقة المحيطين بإحدى الموائد كانوا يتكلمون بصخب، محدثين جواً يثير الشعور بنوع من الاكتظاظ"⁽¹⁾.

- "في ذلك الصباح قصد أول مقهى صادفه، جلس إلى طاولة معدنية مستديرة، تقشّر طلاؤها الأزرق الباهت في أكثر من موضع، وبدأ ينهشها الصدا، واقعة في عمق

(*) ينظر: الصفحة 132 من هذا الفصل.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 45-46.

المقهى في الزاوية اليمنى، رغم أنَّ عدد الزبائن كان قليلاً كالعادة، والنادل غير مشغول بشيء تركه ينتظر ... " (1).

تتعدى الكلمات المسجلة في هاتين الفقرتين وصف المقهى لتصل إلى وصف الفضاء الذي يحويها، فالمقهى هنا ليست أكثر من عيّنة على بؤس المكان برمته (مدينة عين ...)، لذا نعتقد أنَّ الغرض الرئيس من سوق هاتين الاستراحتين هو إعطاء القارئ لمحة عن الفضاء الذي تجري فيه أحداث هذه الرواية، هذا إضافة إلى رغبة الراوي في تبطئة حركة السرد التي بدت متسارعة نوعاً ما.

ولكي ندلل على صحة حكمنا السابق من أنَّ الراوي أراد أن يستغل هذه التقنية في تعريف القارئ بالفضاء العام الذي تجري فيه أحداث هذا العمل السردى، نذكر هذا المثال الذي يتوقف فيه عند وصف أحد الشوارع التي مرَّ بها (المهدي المغراني) أثناء عودته من المستشفى "... هذه الطرقات العارية، الخالية من الأشجار، ذات المنازل الواطئة، وهذه الشمس الدامغة، الساحقة، كفيّلة بإثارة الشعور باليأس و الشلل دون حاجة إلى أن ينتاهى إلى المرء أنَّ صديقاً قُطِعَ جسمه إلى نصفين، أو أنَّ آخر سقط في الطريق يتمرغ في التراب، و قد عصفتْ به أزمةٌ قلبية" (2).

بهذه الطريقة يحدّد الراوي ملامح مدينته الجنوبية البائسة، التي توحى -كما قال- (باليأس و الشلل)، إذ لا شيء فيها يبشر بالحياة، فطرقاتها غير معبدة، و أرصفتها خالية من الأشجار، ومعظم منازلها ملتصقة بالأرض ... هذا إضافة إلى طبيعة جوّها الجنوبي الساخن.

إنَّ هذا الوصف -ولا شك- يرسم في ذهن القارئ صورة قاتمة عن هذا المكان الذي اختاره الراوي مسرحاً لأحداث روايته.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني ص: 90-91.

(2) المصدر نفسه، ص: 62.

وفي ختام تحليلنا لهذه العينات يمكننا القول إن تقنية الاستراحة في رواية (بحثا عن آمال الغبريني) قد أدت وظيفتها التعريفية على أكمل وجه.

* - في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

لهذه التقنية حضور لافت في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، حيث بلغ مجموع عيناتها أربع عشرة (14) عيّنة، سنختار منها النماذج الآتية:

- أول أنموذج نختاره هو قول الراوي واصفا منظراً رهيباً لم يألّفه الجزائريون إلا أيام الفتنة: "... أخيراً أصل إلى جهنم، جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية، دمّ، صراخ، دخان، نار، صبي مضجّع الوجه بالدم يبكي ويصرخ أمي! أمي! وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض، وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية جثث مرمية وسط البطاطس والبطيخ والبصل ..." (1).

يصف الراوي في هذا المقطع الأثر الرهيب الذي خلفه انفجار قنبلة بحي من الأحياء المجاورة لمنزل (منصور نعمان)، حيث يذكر -على لسان هذه الشخصية- أنّ ما رآه في ذلك المكان المرعب من جثث متفحمة، وأجسام ممزقة، ودماء مهراقة ونيران ملتهبة وأطراف لحم بشرية ... لا يمكن أن يحدث إلا في جهنم.

إنّ الوصف الوارد في هذا المقطع يركز -كما رأينا- على المعاينة أو الرؤية البصرية التي تشبه -على حد تعبير حسن بحراوي- "ما تلتقطه عدسة الكاميرا" (2).

بمعنى أنّ هذا الوصف أو هذا التصوير هو نقل حي ومباشر بالصوت والصورة لما حدث في ذلك المكان، من غير تحريف أو تزييف (صراخ، صبي يبكي ويصرخ، جثث متفحمة، بقايا أجسام، جثث مرمية، وجوه مذعورة ...).

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 30.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 181.

- و أمّا الأنموذج الوصفي الثاني الوارد في هذه الرواية فهو قول (منصور نعمان) واصفاً معلمته السابقة السيدة (كلير ردمان)، التي التقاها صدفة في شارع من شوارع مدينة (كيوفيل) الساحلية: "في تلك الأيام، وأنا أسير في مدينة كيوفيل رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحاذي مساكن فردية مطلة على البحر، ... صحيح أنّها لم تتغيّر، نفس الوجه الجميل، الأبيض البشرة، المفعم بالطيبة و الرقة مع شيء من الحزن، نفس تسريحة الشعر، ذلك الشعر الأشقر، النازل إلى غاية الرقبة، الذي يكاد يغطيّ جبهتها أيضاً، الشيء الوحيد الذي لاحظته عليها لأول مرة في حياتي هو سيجارة مثبتة بين أصابعها، أجل لأول مرة رأيتها تدخن، كانت ترتدي تنورة سوداء اللون، و قميصاً حريراً أحمر اللون، عاري الذراعين"⁽¹⁾.

يُثبت الوصف الوارد في هذه الفقرة أنّ الراوي قد اتخذ من تقنية الاستراحة وسيلة لتعريف القارئ بهذه الشخصية الغامضة، فالسيدة (كلير ردمان) كانت قبل هذا الوصف مجرد شبح لا يعرف عنه القارئ أيّ شيء، أمّا الآن وبعد اطلاعه على ما جاء في هذا المقطع-فقد بات يعرف أنّها امرأة:

- على قدر من الحسن والجمال.
- لها وجه أوروبي جميل.
- وبشرة بيضاء ناعمة.
- وشعر أشقر مسدول على رقبتها.
- تعلو وجهها مسحةٌ من طيبة وحزن.
- تحافظ قدر استطاعتها على مظهرها الأوروبي (التنورة والقميص).

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 43-44.

وعليه فهذه التقنية - كما رأينا - لم تأت لأجل وظيفتها الرئيسة (تعطيل السرد وتعليق مجرى القصة)، وإنما جاءت لغرض سردي آخر هو تعريف القارئ بهذه الشخصية المهمة، التي سيكون لها دور كبير في حياة بطل الرواية.

- أمّا آخر أنموذج اخترناه فهو هذا المقطع الذي يتحدّث فيه الراوي بشيء من الحسرة و اليأس - عن حي (لاكاسير) الفقير، الذي عاد إليه مجدّداً بعد تلقيه نبأ اغتيال والدته على يد أبيه: "... طرقات لأكاسير العديمة الإنارة صامتة، موحشة، خالية، لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة المتداخلة إلى ما لا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ، قبور قبور في طرقاتها غير المعبّدة، الصاعدة والنازلة، الملتوية والمستقيمة، الضيقة والعريضة، أسير لا ألوي على شيء إلا الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي وهو يَقْتُل أمي، من تلك الجدران البشعة و هي تروي الجريمة..."⁽¹⁾.

يركّز الراوي في هذه الوقفة على وصف المكان، وتحديدًا على حيّ (لاكاسير) العتيق الذي يبدو -من خلال ما جاء في هذا النص- أنّه حي من أحياء الضواحي الفقيرة، التي تنعدم فيها كل أسباب الحياة، من إنارة وتهئية وتعبيد ... ف (لاكاسير) كما وصفه منصور نعمان حي فقير، ذو طرقات (ملتوية - مظلمة - غير معبّدة - صامتة - ضيقة - خالية - لا أثر فيها لأي كائن حي - ولا تُذكر الماشي فيها إلا بالموت والعار والجريمة ...)، وذو منازل تشبه القبور في تشابكها وتداخلها وانغلاقها (موصدة الأبواب والنوافذ).

إنّ توظيف الراوي لهذه الوقفة لم يكن -في اعتقادنا- لغرض الاستراحة أو تعطيل زمن السرد -كما جرت العادة- وإنما كان لغرض سردي آخر بعيد كل البعد عن

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 194.

وصف المكان، وهو إشعار القارئ بحالة اليأس والقنوط التي يعيشها بطل الرواية (منصور نعمان) بعد مقتل والدته على يد أبيه.

فهذه الحادثة الأليمة التي هزّت كيان أسرته، أعمت بصره وبصيرته فلم يعد يرى في الحي الذي آواه صغيراً إلا الوحشة والموت والخراب ... وكأنني به يجسّد سرديا قول الشاعر: (من الطويل)

وَعَيْنُ الرِّضَا عَنْ كُلِّ عَيْبٍ كَالْيَلَةِ وَ لَكِنَّ عَيْنَ السُّخْطِ تُبْدِي الْمَسَاوِيَا⁽¹⁾

وبعد هذا التحليل يمكن وضع جدول يضم كل الفقرات التي وردت فيها تقنية الاستراحة:

الرواية	رقم المقطع	النص الذي وردت فيه التقنية	نوعها	الصفحة
المرفوضون	1	كانت وجوههم لا تزال ... كأشباح غريبة تائهة.	مرتبطة بزمان القصة	29
	2	كانت قد أحست بالنفور منه ... إلى جسمه الضخم العصبي.	مرتبطة بزمان القصة	66
	3	من خلال نافذته ... يتبعه في الورا بخطوات رتيبة.	مرتبطة بزمان القصة	173
	4	بعد حوالي عشرين دقيقة ... بعد فرارهم من الجزائر.	مرتبطة بزمان القصة	146
	5	يواصل سيره ... الذي كانت تتلظى من قيضه.	خارجة عن زمن القصة	-176 177
بحثاً عن	6	ظلت الشابة تضغط في داخلها ... في	خارجة عن زمن	-27

(1) الشافعي، ديوان الإمام الشافعي المسمى: الجوهر النقيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، مصر الجديدة، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 157.

28	القصة	حالة مخاض مهول.		آمال الغبريني
29	خارجة عن زمن القصة	لكنّ الشابة التي لم تلق بعد ... الخالية طرقاتها من أيّ مخلوق.	7	
34	خارجة عن زمن القصة	لاحت المرأة الغريبة ... لكن تبدو كلها قائمة.	8	
-45 46	مرتبطة بزمن القصة	راحا يجلسان في عمق أحد المقاهي ... بنوع من الاكتظاظ.	9	
-90 91	مرتبطة بزمن القصة	في ذلك الصباح ... والنادل غير مشغول بشيء تركه ينتظر.	10	
62	مرتبطة بزمن القصة	هذه الطرقات العارية ... وقد عصفت به أزمة قلبية.	11	
-12 13	مرتبطة بزمن القصة	والثاني في حي النخيل البشع ... والنوافذ المحمّلة بالغسيل.	12	بوح الرجل القادم من الظلام
19	مرتبطة بزمن القصة	بقيت واقفا بلا حراك ... ذات أرجل قصيرة.	13	
21	مرتبطة بزمن القصة	ختمت كلامها هذه المرة ... جنية صغيرة، خبيثة وماكرة.	14	
24	مرتبطة بزمن القصة	أثناء الطريق أقع عليه ... المصنوع من القش على رأسه.	15	
25	مرتبطة بزمن القصة	كان منزلنا يقع في الطابق العلوي ... شبيهة بالدهاليز.	16	
30	مرتبطة بزمن القصة	أخيراً أصل إلى جهنم ... وسط البطاطس والبطيخ والبصل.	17	
-43 44	مرتبطة بزمن القصة	صحيح أنها لم تتغير ... وقميصا أحمر اللون عاري الذراعين.	18	

19	يرتدي نفس الجبة المحليّة ... قدماه حافيتان.	مرتبطة بزمان القصة	66
20	أجلس في مكاني المعتاد ... لا أحد يثق في أحد.	مرتبطة بزمان القصة	58
21	كانت لوحة الرسام إيتيان دينيه ... لا شيء تغير فيها.	مرتبطة بزمان القصة	71
22	كان لها صوت رقيق ... من لحم ودم.	مرتبطة بزمان القصة	80
23	تقدمت نحو غرفة أبي وأمي ... وصحاف وما إلى ذلك.	مرتبطة بزمان القصة	190
24	طرقات لأكاسير العديمة الإنارة ... إلا الهروب من نفسي.	مرتبطة بزمان القصة	194
25	سائراً بلا هدف في طرقات العاصمة ... مرتدين خرقاً بالية.	مرتبطة بزمان القصة	229

تكشف المعطيات الواردة في هذا الجدول عن جملة من النتائج، نذكر من بينها:

* للاستراحة حضور بارز في روايات إبراهيم سعدي، وبخاصة في روايتي: (بوح الرجل القادم من الظلام) و(بحثاً عن آمال الغبريني).

* أثر الحضور المكثف لهذه التقنية في العملية السردية، إذ بدت بطيئة إلى حدٍّ يشعر معه القارئ بموت الزمن نهائياً.

* تنتمي معظم عينات هذه التقنية إلى النمط المرتبط بزمان القصة، ما خلا الأمثلة رقم (6 و 7 و 8)، التي جاءت خارجة عن هذا الزمن.

* يرتبط الحضور المكثف للاستراحة بميل إبراهيم سعدي -في كل أعماله السردية- إلى تقنية الوصف (كوصف الأمكنة التي عاش فيها أوزارها أبطال رواياته (الأمثلة رقم: 4، 5، 7، 9، 11، 12، 13، 16، 17، 20، 21، 23، 24، 25)، أو وصف بعض الشخصيات التي يحتاج القارئ إلى معرفة شكلها الخارجي (الأمثلة رقم: 1، 2، 3، 6، 8، 14، 15، 18، 19، 22)).

ج-الحذف:

* - في رواية (المرفوضون):

لم يول الراوي اهتماماً كبيراً لهذه التقنية، إذ لم يرد منها إلا ثلاثة أمثلة؛ اثنان من النوع المحدد، وواحد من الحذف الضمني، وتفصيل ذلك كالآتي:

1-الحذف المحدد:

أول مثال نعثر عليه في هذه الرواية هو ذلك المقطع الاسترجاعي الذي عاد فيه الراوي بالذاكرة إلى تلك الأيام العصيبة، التي فقد فيها (أحمد) عائلته كلها، حيث توفيت زوجته بعد مُضي ثلاث سنوات فقط من وفاة ابنه الوحيد، وقد ورد كل ذلك في النص الآتي: "... حتى الآن ما زال يجهل لمَ تصرّف بتلك الفظاعة، وحينما عاد إلى قريته - بعد ثلاث سنوات من وفاة ابنه- وجد زوجته قد توفيت بدورها، فرجع إلى فرنسا يجر وراءه الخيبة والعار ... " (1).

تطالعنا القراءة الأولى لهذا المقطع بانتمائه إلى نمط الحذف المحدد، حيث حدّد الراوي سلفاً المدة الزمنية التي سيتجاوزها الحكي، وهي مدة ثلاث سنوات كاملة من عُمر (أحمد) بطل الرواية، تمتد من يوم وفاة ابنه إلى غاية اليوم الذي عاد فيه إلى القرية، ولعلّ السبب الرئيس -في اعتقادنا- لهذا الاقتطاع الزمني المعلن، هو علّم الراوي المسبق بعدم أهمية هذه الفترة في الحياة الشخصية لبطل الرواية.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 6.

وأما العيّنة الثانية من هذا النمط فهي تلك اللوحة السردية التي يذكر فيها الراوي بدقة المدة الزمنية التي قضاها أحمد في فراشه وهو يحتضر، دون أن يتفطن إليه أحد، يقول الراوي في ذلك: "... ودّعته وخرجت، فأحس بارتياح وتمدد بمشقة على فراشه، وبعد يومين من ذلك دخلت (ماري) على السيدة سوزان، وسألته، ألم يرحل بعد ذلك العربي؟ ... راحت السيدة (سوزان) تفرع باب (أحمد)، ولكنه لم يفتح، فأدارت المزلاج، وانفتح الباب فصدمتها جثة (أحمد) الهامدة ...".⁽¹⁾

يذكر الراوي في هذا المقطع آخر حادثة وقعت لأحمد قبيل وفاته، وهي أنّ السيدة (سوزان) صاحبة العمارة التي يقطن بها، قرّرت طرده نهائياً من محل سكنه، ولكنها تفاجأت -عندما زارته في بيته- بآثار الضرب البادية على وجهه وسائر جسده، فمنعها الحياء أن تحدّثه عمّا في نفسها، غير أنّه فطن للأمر ووعدّها بمغادرة الغرفة في أقرب وقت ممكن.

بعد مرور يومين كاملين على هذه الحادثة عادت (سوزان) من جديد إلى بيت (أحمد) لتتأكد من تنفيذه لوعده، ولكنها تفاجأت هذه المرة بجثته الهامدة الممدّدة على السرير.

ولا شك أنّ علة هذا التجاوز الزمني هي حالة الغياب القسري التي عاشها بطل الرواية نتيجة الضرب المبرح الذي تعرض له من قبل الشرطة الفرنسية، فبغايه غابت - في رأينا- كل الأحداث والوقائع (لأنه المحرّك الوحيد لكل حدث في هذه الرواية). وعليه يمكننا القول -انطلاقاً مما ورد في هذا المقطع- إنّ الراوي قد لجأ عمداً إلى استعمال تقنية الحذف المحدّد، من خلال تجاوزه لمسافة زمنية تقدّر بيومين كاملين، إذ لم يحدثنا مطلقاً عما جرى فيهما من أحداثٍ ووقائع.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 198-199.

2- الحذف الضمني:

المثال الوحيد الذي وقفنا عليه في هذه الرواية، هو قول الرقيب (جان) متحدثاً عن صديقه (برنار) زوج (ماري): "كان لـ (برنار) عصفور مات ذات يوم، فدفنه في بستان والديه كما يُدفن الإنسان، وقد لاحظتُ آنذاك بأنه كان يبكي في صمت وخفية ... وذات يوم، ولم يكن قد بلغ بعد سن الرشد، والواقع أنَّ (برنار) لم يبلغ أبداً سنَّ الرشد، قلتُ له: ألا تذكر (برنار) ذلك اليوم الذي دفنت فيه عصفوراً في بستان والديك، ورحت تبكي مثل فتاة صغيرة؟ فأنكر ذلك وغضب ...".⁽¹⁾

يروى (جان) في هذا المقطع حادثة طريفة وقعت لـ (برنار)، وهي أنَّه كان يملك أثناء طفولته عصفوراً مات فجأة، فحزن عليه حزناً شديداً، لدرجة أنه لم يقوَ على رميه في العراء، فدفنه كما يدفن البشر موتاهم.

وكان (جان) بعدَ مُضيِّ سنوات يذكره من حين لآخر بهذه الحادثة، ويهزأ من بكائه على عصفور ميت، فينكر (برنار) ذلك بغضب شديد، لعلمه أنَّ صديقه ما ذكره بهذه الواقعة إلا ليسخر منه ومن تصرفاته.

إن ما نلاحظه في هذا النص هو أنَّ (جان) قد تجاوز أثناء سرده لهذه الحادثة مرحلة زمنية تحسب بالسنوات، وهي مرحلة ما بين الطفولة والمراهقة (سن الرشد)، حيث لم يشر إليها، ولا إلى أيِّ واقعة حدثت فيها، بل نراه يكتفي بوضع نقاط تدل على الحذف والتجاوز الزمني، وذلك كقوله: (وقد لاحظتُ آنذاك بأنه كان يبكي في صمت وخفية...، وذات يوم، ولم يكن قد بلغ بعد سن الرشد).

إنَّ نقاط الحذف هذه، إضافة إلى عبارتي (ذات يوم) و (آنذاك)، والفعل الناقص (كان)، لتؤكد تأكيداً قاطعاً على انتماء هذه التقنية إلى نمط الحذف الضمني (غير المحدد).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 70-71.

*-في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

يعدّ الحذف من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) إذ أحصينا حوالي سبع عيّنات من هذه التقنية على النحو الآتي:

1- الحذف المحدّد:

وردت من هذا النمط خمس عيّنات هي كالاتي:

العينة الأولى مثلها تجاوزُ الراوي لفترة زمنية قاربت العشرين سنة كاملة من حياة (آمال الغبريني)، تبدأ باليوم الذي تُركت فيه بدير للأيتام في عهد الاستعمار الفرنسي، يسمى (دير الآباء البيض)، وتنتهي باليوم الذي التقت فيه -بعد أن بلغت العشرين-بوالي الولاية وهو يهْمُ بدخول بيته، يقول الراوي في ذلك: "... حين رأت آمال -عشرون سنة بعد ذلك-والي الولاية يهْمُ بالدخول إلى بيته أسرع نحو وحدثته عن حياتها وبأنّها وُلدت أثناء الحرب من ضابط فرنسي وأمّ تنازلت عنها، لتهرب وتختفي حيث لا أحد يعلم ... كما ذكرْتُ له بأنّها أصبحت لا تجد غير الشارع تأوي إليه، بعدما حازت على شهادة الليسانس ..."(1).

يظهر لنا من خلال ما جاء في هذا النص أنّ الفترة التي تجاوزها الحكي، أو بتعبير حسن بحراوي فترة "الزمن الميت" (2) قد تجاوزت العشرين سنة لم يذكر فيها الراوي أيّ حادثة صغيرة كانت أو كبيرة وقعت لآمال الغبريني، لذا نعتقد أن لهذا القفز الزمني المتعمد سبباً وجيهاً هو ميل الراوي إلى إسقاط الفترات الزمنية التي لم تحو أحداثاً مهمة، ولعلّ هذه الفترة كانت إحداها.

والحكم نفسه ينطبق على العينة الثانية التي تم فيها إسقاط مدّة عامين كاملين من حياة آمال الغبريني، و هي المدة التي قضتها زوجةً لأمقران، حيث لم يُشر الراوي

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 30.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 156.

مطلقاً إلى أي حدث وقع في هذه الفترة، بل إننا نلاحظ انتقاله المباشر من الحديث عن الطريقة التي تم بها تسجيل عقد الزواج بدار البلدية، إلى الحديث عن رغبة آمال في الطلاق، وهذا ما تؤكدته الفقرة الآتية: "حين وصلوا إلى دار البلدية سأل أمقران عن مصلحة الزواج ... بعدها أصبحت آمال زوجةً لأمقران ... خرجوا دون مصافحة الموظف، و من دون تبادل التهاني ... عامان مضيا حين غادر الأستاذ قاعة المحاضرات ... وجدها أمامه ... (قالت له): انتهى كل شيء بيني وبين أمقران ..."(1).

إنّ هذا القفز الزمني البين يؤكد لنا عدم اهتمام الراوي بسرد أيّ حدث أو واقعة جرت في هذه المدة، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع المذكور في هذه الفقرة (الزواج)، إذ إنّ موضوع ثانوي لا صلة له أصلاً بمضمون الحكاية الأولى (البحث عن آمال الغبريني)، هذا إضافة إلى ارتباطه بشخصية ثانوية لم تذكر قط قبل هذا الحدث ولا بعده، وهي شخصية (أمقران).

وإذا انتقلنا إلى العينات المتبقية فسنلاحظ الأمر نفسه، باستثناء تقليص الراوي لمدة الحذف، التي نزلت فجأة من سنتين إلى يومين، ولعلّ هذا ما استتبته النصوص الآتية:

- "... يومان مضيا حين سمع المهدي، وهو يهْمُ بمغادرة الفندق صباحاً موح شريف يناديه ..."(2).

- "لكنّه رضي بقدره بين أحضان ليليانا، ليس في سبيل المتعة والعشق واللذة بل لأنّ الموت لم يعد يخيفه، كما لو أنّه لم يترك الشمال هارباً، لكن ليليانا لم تمنحه الموت، كانت عذراء، يومان بعد ذلك عاد، وقال لمادو: أين ذهبَت"(3).

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 66-67-68.

(2) المصدر نفسه، ص: 88.

(3) المصدر نفسه، ص: 222.

- "... إذا كنت بحاجة إلى شراء الثلج اتصل بي، بحركة من رأسه أوماً الحراشي أن نعم، يومان مضيا حين التقى موديبو براراتوري في فندق الجنوب على مقربة من مصلحة الاستقبال ..."(1).

تتجلى تقنية "الحذف المحدد" بوضوح من خلال عبارتي (يومان مضيا/ يومان بعد ذلك)، ولا شك أن حضورها في هذه الفقرات كان بدعوى التنازل عن كل الأحداث الثانوية التي لا تخدم المضمون العام لهذا العمل السرد.

فاستعمال الراوي لهذه التقنية كان لغايتين اثنتين هما:

- تسريع وتيرة السرد (وهي الغاية الأساسية من توظيف تقنية الحذف).
- تجنب الدخول في تفاصيل هامشية لا تهم القارئ ولا تخدم النص.

2- الحذف الضمني:

مثّلت هذا النمط عيّنتان هما:

أولاً: قول الراوي واصفا حالة الذهول التي تملكث (وناس خضراوي) وهو يبحث في غرفة الفندق عن أي أثر لـ (آمال الغبريني): "حين دخل الحجرة التي اكتراها، راح يبحث هنا وهناك في مختلف أرجاء الغرفة أملاً في العثور على أثرٍ ما من أثارها، كانت قد مضت لحظات طويلة حين قصد النافذة أخيراً ليلقي نظرة على المدينة ..."(2).

تبدو ملامح الحذف الضمني جلية من خلال جملة (كانت قد مضت لحظات طويلة...)، التي توحى بلا محدودية المدة التي قضاها خضراوي وهو يبحث عن أية إشارة أو دليل يثبت له مرور (آمال الغبريني) من هذا المكان.

فحضور هذه التقنية يشير -حسب اعتقادنا -إلى حالة الذهول أو التيه الزمني التي يعيشها خضراوي جراء هوسه المحموم بهذه الشخصية الغامضة.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 246.

(2) المصدر نفسه، ص: 19.

ثانياً: كشفُ الراوي لسر غريب جداً وقع لآمال الغبريني، وهو استفادتها من سكن اجتماعي بعد لقائها المقتضب والمشبوه مع والي الولاية: " ... حين رأت آمال عشرون سنة بعد ذلك والي الولاية يَهْمُ بالدخول إلى بيته أسرع نحو وحدثته عن حياتها، وبأنها وُلِدَت أثناء الحرب من ضابط فرنسي وأم تنازلت عنها... كما ذكّرت له بأنها أصبحت لا تجد غير الشارع تأوي إليه بعدما حازت على شهادة ليسانس... لم تكن قد مضت مدة طويلة على حصولها على سكن حين سمعت ذات يوم دقائق على الباب..."⁽¹⁾.

من المهم أن نشير -في البداية- إلى أنّ غرابة هذا الحدث تكمن في خضوع الوالي خضوعاً مطلقاً وسريعاً لطلب (آمال)، فهو بمجرد أن رأى "شعرها الحريري الأشقر وعينيها الزرقاوين ووجهها الفاتن، الأبيض البشرة والناعم"⁽²⁾، منحها سكناً من غير أن يشعر. إنّ سرعة هذا الحدث ألهمت الراوي توظيف تقنية الحذف أو التجاوز الزمني، فهو - باستعماله لهذه التقنية- يكون قد تخلّص من سرد كثير من التفاصيل الهامشية (كالخوض في ذكر التفاصيل المتعلقة باستخراج وثائق السكن، أو الإشارة إلى صعوبة مرحلة الانتظار التي مرّت بها آمال).

وعلى هذا نلاحظ انتقاله المباشر من الحديث عن طبيعة اللقاء الذي جمع آمال بوالي الولاية إلى الحديث عن استقبالها لضيوفها في بيتها الجديد، (لم تكن قد مضت مدة طويلة على حصولها على سكن حين سمعت ذات يوم دقائق على الباب ...).

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 30.

(2) المصدر نفسه، ص30.

*-في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

1- الحذف المحدد:

لم يوظف الراوي هذا النمط إلا في موضع واحد، هو قوله -في الفصل الخامس والعشرين من هذه الرواية-: "بعد مضي حوالي عام على انتحار سيلين، جرت محاكمة أبي، حينها فقط رأيته، كان قد صار هزيلا أكثر من أي وقت مضى، إبيض شعره، ولا ح أكبر من سنه الحقيقي بعشر سنوات على الأقل، بدا كشبح آتٍ من بعيد، من عالم آخر، لا شيء فيه تقريباً ذكرني بالرجل الذي كان أبي ... " (1).

وكما هو بيّن في هذا المقطع، فإنّ الراوي (منصور نعمان) قد أسقط أثناء انتقاله من الحديث عن انتحار صديقه (سيلين) إلى الحديث عن محاكمة أبيه فترة زمنية حدّدها بقوله: (بعد مضي حوالي عام على انتحار سيلين ...).

ولا شك أن هذا الإسقاط أو هذا الحذف كان بنيّة تجاوز الأحداث غير المهمة التي وقعت في هذه الفترة، والتي توسطت هذين الحدثين الجليلين (انتحار سيلين ومحاكمة الوالد)، فأبى واقعة -في اعتقادنا- تستحق الذكر إن لم تكن في حجم موت حبيب أو تغييب قريب؟

2- الحذف الضمني:

تحفل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) بنماذج غزيرة من هذا النمط، حيث وظف منه الراوي حوالي ثلاث عشرة عيّنة، سنختار منها النماذج الآتية:

* أول عيّنة يقع عليها الاختيار هي تلك الفقرة التي يتحدث فيها الراوي عن فرار السيدة (مسعودة المطلقة) من حي (لاكسيير) بعد وقوعها في فاحشة الزنا:

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 235.

"بضعة أشهر بعد ذلك اختفت، سرى بين سكان الحارة وحتى خارجها أنها كانت حاملاً، هربت إذن خوفاً من العار وربما من الموت على يد أبيها وإخوتها أو ربما حتى لا تضطر إلى فضح اسم مرتكب الجريمة ... " (1).

(بضعة أشهر بعد ذلك)، أي بعد أن ارتكبت السيدة (مسعودة المطلقة) جريمتها الكبرى، حيث أغراها وجود الفتى (منصور) وحيداً في البيت، فاستسلمت لرغباتها الجنسية المكبوتة منذ زمن طويل، وسلمته جسدها من غير أن تشعر ...

وبعد أن قضت وطرها منه انتبهت من غفلتها، إذ أيقنت أنها وقعت في المحذور "دفعتة بقوة طارحة إياه جانبا، ثم أسرع نحو الباب شبه مذعورة" (2).

كانت هذه الحادثة الخاطفة (إذ لم يدم الأمر -كما يقول (منصور) إلا بضع دقائق) (3)، هي نقطة الانعطاف الرئيسة في حياة هذه السيدة البائسة، حيث يذكر الراوي أنها قررت مغادرة الحي نهائياً بعد أن تأكدت من حملها لبذرة العار في جوفها.

وبالعودة إلى مسألة الحذف نلاحظ أن الفقرة أعلاه لا تحدد لنا بدقة الفترة الزمنية التي تجاوزها الحكي، ولكننا نعلم من خلال بعض الإشارات الضمنية أنها لم تتجاوز الخمسة أشهر، وهذا دليل أن الراوي كان يؤكد في كل مرة أن السيدة (مسعودة المطلقة) لم تتخذ قرارها بالفرار حتى بدأ حملها يظهر للعيان (أي بعد خمسة أشهر على الأقل من لحظة الخطيئة).

* وأمّا عينة الحذف الضمني الثانية فهي هذا المقطع الذي يصف فيه (منصور) حالته بعد أن تعرض للضرب المبرح من قبل أخي عشيقته زكية: "إلى متى ستظلين ترتدين ملابس معلمتي أماء؟ سألتها وأنا منتصب عند مدخل القاعة ... طيب

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 38.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

منصور تريد ألا أرتديها حسناً، لن أرتديها ... تريد أن نعود أنا وأبوك إلى كوخنا في
لاكسيير لتبقى في فيلا روز، نعود لن يكون إلا ما تشاء.

بعد أيام عدت إلى البيت مهشّم الوجه، محطّم الأضلاع، لا أقوى على الوقوف على
قدمي، حتى لا أقع على الأرض، استندت بكتفي على حافة مدخل القاعة، من هناك
رأيتُ أبي واقفاً على كرسي يتهيأ لوضع صورة الكولونيل الذي صار يحكم البلاد في
المكان الذي كان يحتله إطار أول رئيس جمهورية جزائري ...⁽¹⁾.

يمتد الحذف الزمني الوارد في هذا المقطع من اليوم الذي خرج فيه منصور غاضباً
من بيته إثر خلافه الشديد مع والدته بشأن ارتدائها ملابس معلمته السابقة السيدة (كلير
ردمان)، وينتهي باليوم الذي عاد فيه إلى المنزل وهو "مهشّم الوجه محطّم الأضلاع لا
يقوى على الوقوف على قدميه".

فالراوي - كما يبدو لنا من خلال هذا النص - قد تجاوز عن عمدة فترة زمنية ليست
بالقليلة (بعد أيام)، إذ لم يذكر لنا مطلقاً ما وقع له (أي لمنصور نعمان) من أحداث في
هذه المدة، و مع ذلك نعتقد أنه قد تراجع عن حذفه هذا في الصفحة رقم (93)، ليروي
بالتفصيل سبب عودة منصور إلى بيته و هو على تلك الحال، رغم أن هذا الحادث يندرج
زمنياً في الفترة المسكوت عنها، يقول الراوي في ذلك: "... لم يكن بوسعي أن أعترف له
بأن الذي جعلني على ذلك الحال هو أخو زكية الملاك، في إحدى الزوايا
بالمدينة، أمسك بي وانهال عليّ بالضرب، ضربني حتى ملّ و تعب، وهو يخنق
رقبتي بقبضتي يديه هددني: إذا اقتربت مرة أخرى منها أرمي جدك في البحر، ثم
بلكمة على الكبد أحسست، لكمة جعلتني أنثني على نفسي من شدة الألم،

(1) إبراهيم سعي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 92.

ضربة من ركبته على الوجه عصفت بي بعدها، فأنشأ أنفي ينزف دمًا، إثرها أوقعني أرضاً فتفوقعت على نفسي متلقياً مزيداً من الركلات ... " (1).

وعلى هذا يمكننا القول في ختام تحليلنا لهذا المقطع، إن الحذف الوارد هنا مكّننا من اكتشاف وظيفة جديدة لهذه التقنية الزمنية، وهي وظيفة التشويق والإغراء (أي إغراء القارئ بمواصلة قراءة النص لمعرفة حقيقة ما وقع لبطل الرواية).

* وفي الأخير نصل إلى العينة الختامية، وهي هذا النص الذي يعود فيه الراوي بالذاكرة إلى ذلك اليوم العصيب، الذي التقى فيه منصور فجأة وعن غير قصد بأول ضحاياها من النساء، وهي السيدة (مسعودة المطلقة)، التي أضحت بعد فرارها من بيت أهلها - متشردة تمتهن التسول:

"على قطعة من ورق مقوى كانت قابعة ... وسط أمتعة رثة، مغطاة الوجه بجزء من حائك أسود، وضعت يدها اليسرى عليه تحت العينين، فيما اليد الأخرى ممدودة أمامها تتوسل بصوت ذليل: صدقة يا مؤمنين، صدقة يا مؤمنين.

بجانبيها جلس طفل قذر الملابس مثلها، وسخ الوجه، ضامره، يأكل قطعة خبز يابس ... (قالت): -هل تعرفت عليّ الآن، ونظرها لا يزال مشدوداً إليّ ... سنوات بعد ذلك مررتُ بنفس الشارع، واختبأت خلف نفس الشجرة، لكن لا هو ولا مسعودة كانا هناك، لم أرهما قط إلى اليوم ... " (2).

إنّ ما يدل على وجود حذف في هذا المقطع هو قول الراوي -بعد أن استرسل في وصف اللقاء المفاجئ بين هاتين الشخصيتين-: (سنوات بعد ذلك) أي بعد أن

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 93.

(2) المصدر نفسه، ص: 123-124-126.

اصطدم (منصور) برؤية السيدة (مسعودة المطلقة)، وهي تُجلِس إلى جنبها ابنه غير الشرعي، الذي لم يكن يعلم بوجوده أصلاً (تلك أول مرة اكتشف أن لي ولداً) (1).

ومن الغريب أن الراوي لم يحدثنا مطلقاً عما جرى لمنصور في هذه الفترة المحذوفة، وكأنني به أراد أن يشير من خلال هذا الحذف الضمني غير المحدد-إلى تلك الفكرة التي قامت عليها الرواية، وهي أنانية الإنسان (منصور) ولا مبالاته بمعاناة كل المحيطين به، حتى وإن كانوا أقرب الناس إليه (مسعودة وابنها منه - زكية وابنها منه (إذ انتحرت وهي حُبلى) - حورية زوجة الشرطي - سيلين).

وعليه نستنتج من خلال ما جاء في هذه العينة أن للحذف الضمني وظيفة تضاف إلى جملة وظائفه السابقة، وهي إعلام القارئ بخبايا بعض الشخصيات (كشخصية منصور بطل الرواية).

وتبعاً للمنهجية التي سرنا وفقها منذ بداية دراستنا لعناصر الزمن، سنقوم برصد كل الفقرات التي وردت فيها هذه التقنية في الجدول الآتي:

الرواية	رقم المقطع	النص الذي وردت فيه التقنية	نوعها	الصفحة
المرفوضون	1	حتى الآن ما زال يجهل ... يجر وراءه الخيبة والعار.	محدّد	6
	2	ودعته وخرجت ... فصدمتها جثة أحمد الهامدة.	محدّد	199-198
	3	كان لبرنار عصفور ... فأنكر ذلك وغضب.	ضمني	71-70
بحثاً عن آمال الغبريني	4	حين رأت آمال ... بعدما حازت على شهادة الليسانس.	محدّد	30
	5	حين وصلوا إلى دار البلدية ... انتهى كل شيء بيني وبين امقران.	محدّد	-67-66 68

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 124.

88	محدّد	يومان مضيا حين سمع المهدي ... موح شريف يناديه.	6	
246	محدّد	إذا كنت بحاجة إلى شراء الثلج ... من مصلحة الاستقبال.	7	
222	محدّد	لكنّه رضي بقدره ... وقال لممادو: أين ذهبت.	8	
19	ضمني	حين دخل الحجرة ... ليلقي نظرة على المدينة.	9	
30	ضمني	حين رأت آمال ... حين سمعت ذات يوم دقات على الباب.	10	
28	ضمني	كل ما هناك إذن أن نصيرة ستتزوج ... إنجاب امرأة أبيها ابنتها الثانية.	11	بوح الرجل القادم من الظلام
38	ضمني	بضعة أشهر بعد ذلك ... اسم مرتكب الجريمة.	12	
69	ضمني	بضع ساعات بعد رحيل السيدة كلير رومان ... يتوجس شراً.	13	
89	ضمني	تمضي أيام وأنا لا أستطيع ... لماذا ذلك اليوم بالذات؟ لا أعلم.	14	
92	ضمني	بعد أيام عدت إلى البيت ... رئيس جمهورية جزائري.	15	
111	ضمني	بضعة أيام بعد دخول زوج حورية علينا ... رهن الحبس.	16	
124	ضمني	سنوات مضت دون أن أفكر فيها ... فقد نسيئها تمامًا منذ سنوات.	17	
126	ضمني	سنوات بعد ذلك مررتُ بنفس الشارع ... لم	18	

		أرهما قط إلى اليوم.		
140	ضمني	أيام تمضي دون أن أراها ... بدأ يتلاشى أيضاً.	19	
235	محدّد	بعد مُضي حوالي عام على انتحار سيلين ... لشدة ما تغيّر.	20	

بعد قراءتنا لهذا الجدول يمكننا تسجيل الملاحظات الآتية:

-الحذف من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً في روايات إبراهيم سعدي، وبخاصة في روايتي (بحثاً عن آمال الغبريني) و (بوح الرجل القادم من الظلام).

-يرتبط هذا الحضور المكثف برغبة الكاتب في تسريع العملية السردية التي بدت بطيئة نوعاً ما بفعل السيطرة الواضحة لتقنية الاستراحة.

-للحذف في روايات إبراهيم سعدي علاقة وطيدة بتقنية الاسترجاع، حيث نلاحظ أن أغلب المقاطع التي وردت فيها هذه التقنية كانت مقاطع مسترجعة.

-أغلب عينات هذه التقنية كانت من النمط الضمني (بنسبة 60 % في مقابل 40 % للحذف المحدد)، ولعل مردّ ذلك هو عدم اهتمام الكاتب بالزمن (المدة المحذوفة) بقدر اهتمامه بالأثر الذي يحدثه في شخصيات عالمه الروائي.

د-المشهد:

*-في رواية (المرفوضون):

يعد المشهد الحواري "التقنية الرئيسة التي ينبني عليها الخطاب" ⁽¹⁾، فهو عماد البناء السردية، ووسيلة الراوي الوحيدة في التعريف بشخصيات عالمه الروائي، لذا لا

(1) مفقودة صالح وزوزو نصيرة، (بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج)، مجلة الأثر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ماي، 2005، ص: 193.

يكاد يخلو أي عمل سردي من مشاهد حوارية - قليلة كانت أم كثيرة - يوظفها الراوي لغرض فني معين.

وهو الأمر الذي وقفنا عليه في رواية (المرفوضون)، حيث استعان الراوي بهذه التقنية في كثير من فصول هذه الرواية، من مثل ذلك المشهد الحوارية الذي دار بين (أحمد) و (مجيد)، والذي يختصر فيه السارد مأساة عائلة جزائرية فقدت ابنها في فرنسا، فأرسلت أخاه الأصغر (مجيد) للبحث عنه.

سافر (مجيد) إلى فرنسا، وقصد مباشرة المصنع الذي كان شقيقه (عيسى) يعمل فيه، وهناك التقى صدفة بـ (أحمد)، ودار بينهما الحوار الآتي:

"فجأة رآه يتجه إليه، ويجلس على أحد الكراسي قبالة ويسأله مبتسمًا:

-تسمح؟ هز (أحمد) رأسه أن نعم، ثم سمعه يسأله باللهجة الجزائرية، أنت عربي سي محمد؟

مرة أخرى هز رأسه أن نعم ...

.....

أخذ منه لفافة تبغ عرضها عليه ... وسأله: اسمع يا أخي ألم نتقابل من قبل.

-لا أظن ... فقد جئت مؤخرا فقط من الجزائر ...

-افترت شفتاه عن ابتسامته الودودة، وسمعه يسأله: لا يعجبك الحال هنا؟

- رنا الشاب إلى عيني (أحمد) ... وقال بصوت متودد: في الحقيقة سي محمد لم آت من أجل البقاء هنا، جئت فقط أبحث عن شخص اسمه (عيسى بربوش) كان يعمل في هذا المصنع ...

-عيسى أخوك أليس كذلك؟ إنك تشبه عيسى كثيرًا.

- صحيح كان يقال لي ذلك حينما كان عيسى في الجزائر.

- لقد ظننتُ بأنه عاد إلى الجزائر.

- بل إنه لم يعد إليها، وذلك منذ زمن طويل ... " (1).

يكتسي هذا المشهد -ولا شك- قيمة تعريفية تظهر آثارها من خلال سعي الراوي إلى تعريف القارئ بشخصيتين، لم تُذكرًا مطلقًا فيما مضى من الصفحات، وهما:
- (مجيد) الابن الأصغر لعائلة بربوش، وفد حديثًا إلى فرنسا بحثًا عن شقيقه المفقود (عيسى).

- (عيسى): زميل سابق لأحمد في العمل، اختفى منذ زمن طويل.
كما يبدو أن هذه التقنية قد أثبتت -على حد تعبير حسن بحراوي- قدرتها "على تكسير رتابة الحكى بضمير الغائب" (2)، الذي سيطر على أسلوب الراوي منذ بداية هذه الرواية. وعليه يمكننا القول -باقتضاب شديد- إنَّ للسارد في توظيفه لهذه التقنية غايتين اثنتين هما: التمهيد لدخول شخصيتين جديدتين، وكسر الرتابة السردية.
وبالانتقال إلى مثال آخر نلاحظ أن الغاية الأولى (التعريف بشخصية جديدة) كانت سببا أيضا في استحضار الراوي لهذه التقنية، حيث نلفيه هذه المرة يُجري حوارًا مطولًا بين الرقيب (جان) و (ماري)، للتعريف بشخصية (لينا)، وقد كان نص الحوار كالاتي:
"-لأول مرة أرى تلك السيدة التي كانت هنا عندك.

-لينا إنها يهودية.

-يهودية!

-ليس مائة بالمائة ... فأبوها ليس يهوديًا ... والحقيقة هي أن (لينا) لا تعرف أباه ...
إنها بنت غير شرعية ... لقد كانت أمها مومسا وكانت (لينا) مثل أمها ... ولكن أمها قالت لها ذات يوم: كفى كل هذا الآن ... لن أتركك تعيشين نفس الحياة القذرة التي

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 24-25-26.

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

عرفتها، وفي أحد الأيام التقت (لينا) بإفريقي من السينغال وتزوجا، ... والآن أصبحت لينا امرأة محترمة ... " (1).

يشارك هذا المشهد مع تقنية الخلاصة في كونه يختصر أهم المحطات في حياة هذه الشخصية، ف (لينا) -حسب ما جاء على لسان (ماري)- فتاة يهودية لقيطة، نشأت في بيت سوء، حيث كانت أمها بغيا تمتهن الدعارة، وكذلك كانت (لينا)، حتى كفتها أمها عن ذلك قائلة لها: «لن أتركك تعيشين حياة القذارة التي عشتها».

أذعنت (لينا) لأمر والدتها، وسلكت طريق العفة ردحا من الزمن حتى فُدر لها أن تتزوج بإفريقي من السينغال اسمه (مامادو).

فهذا المشهد -على ما يبدو- صورة تعريفية مختصرة لحياة بئيسة طويلة عاشتها هذه الشخصية، وعليه يمكننا القول إن هذه التقنية قد جسدت بحق وظيفة "التركيز الدرامي" (2)، التي لا يكاد يخلو منها أي مشهد على حد تعبير حسن بحراوي.

وفي مثال آخر عن هذه الآلية نلاحظ أن الراوي قد تجاوز مستوى التعريف البسيط بالشخصية، إلى مستوى التعمق في ذاتها من خلال عرض أفكارها وتصوراتها، ولعل المقطع الذي سنسوقه الآن يوضح الأمر أكثر:

"-ما أواخذه عليه حتى اليوم يا جان هو أنه كان متعاطفا معهم.

بعث كلامها هذا حقا السرور في نفس جان الذي قال على الفور ...: إنني أوافقك ماري تمام الموافقة.

بيد أنه لم يلبث أن أضاف: ولكنني لا أسمى ذلك تعاطفا بل خيانة ... لقد كان برنار خائنا ...

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 73.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 167.

حينذاك تبخّرت كل آمال ماري في أن يعطف عليها قليلاً، قالت بصوتها المهزوم
الثل: لا جان مستحيل، فهم الذين قتلوه.

-قال بغتة بصوت متوسل ذليل، لقد كان خائناً ماري ... هذا هو الواقع ... أجابت
بصوت خافت.

-برنار لم يكن موافقاً ... هذا كل ما هنالك.

-وماذا يعني ذلك (ماري)؟ ... كوني عاقلة.

-لا يعني بأنه كان خائناً.

... عليك أن تعرفي إذن بأنه ليس له أن يوافق أو لا يوافق ... عليه أن يطبق وكفى" (1).

يمنحنا هذا المشهد لمحة عن تصورات (جان) للحرب الفرنسية على الجزائر، ف
(جان) مقتنع تمام الاقتناع أنّ هذه الحرب هي واجب وطني مقدّس، وأن كلّ من عارضها
-ولو من باب التعاطف مع الجزائريين المضطّهدين- هو خائن يستحق الموت.

لذا، وتأسيساً على ما سبق، يتضح أن الراوي حاول جاهداً استغلال هذه التقنية في
الكشف عن قناعات وتصورات فئة واسعة من الفرنسيين للحرب الدائرة في الجزائر، فهذه
الفئة -على ما يبدو في هذا المقطع- لا زالت تبكي فردوسها المفقود، ولا زالت تُلقِي
باللائمة على كل متعاطف أخذته الرأفة يوماً ما بأولئك المستضعفين في الجزائر.

*-في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

للمشاهد الحوارية في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) وظيفتان قارّتان هما:

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 64-65.

-الوظيفة التعريفية:

ما نعينه بهذه الوظيفة هو أنّ الراوي قد يستغل تقنية المشهد في تعريف القارئ ببعض الشخصيات الجديدة، كشخصية (بوجمعة) الزوج الثاني لآمال، الذي لم نكن نعلم عنه أي شيء لولا هذا الحوار الذي دار بين (مصطفى نوري) و (آمال الغبريني):

"-أظن مصطفى أنّه لن يُكْتَبَ لي النجاح في هذه الحياة.

-لماذا آمال.

-إنّه عضو في الجبهة ...

-وبعد فليكن.

-ألا ترى هذا اللباس الذي أنا فيه؟

-وبعد ما به؟ قال وهو ينظر إلى الحجاب الرمادي الذي يراها مرتدية إياه أوّل مرة.

-لكن مصطفى أنا أوّمن بالله فقط مثل عامة الناس.

-وهل هذا قليل.

-... أنا عشتُ دائماً حرة، اليوم أنا خائفة.

-من أي شيء.

-من كل شيء، من المستقبل، من زوجي.

-من زوجك.

-نعم من بوجمعة.

-ربما تبالغين، بوجمعة ابن حلال" (1).

تكمن ملامح التعريف في هذا المشهد في جملة المعلومات التي زوّدنا بها حول شخصية (بوجمعة) زوج (آمال الغبريني)، فهو حسب ما جاء في الفقرة أعلاه رجُلٌ:

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 150-151.

- ذو انتماء سياسي محدّد (... إنّه عضو في الجبهة ... (الاسلامية)).

- غامض ومخيف (... اليوم أنا خائفة ... من زوجي).

- ملتزم بآداب الشرع تجاه أهل بيته (... ألا ترى هذا اللباس الذي أنا فيه (الحجاب)).

- طيب في أصله (... بوجمعة ابن حلال).

وعليه يمكننا القول: إن حضور تقنية المشهد في هذا الموضع بالذات كان لغرض

واحد فحسب، وهو تعريف القارئ بشخصية زوج آمال الثاني (بوجمعة).

وبالانتقال إلى عينة أخرى نكتشف أنّ الراوي قد حاول -من خلال توظيفه لهذه

التقنية- إعلام القارئ بطريقة غير مباشرة بالمنطقة التي ينحدر منها كلّ من (وناس

خضراوي) و (مهدي المغراني)، وهذا في حوارٍ أجراه بينهما على النحو الآتي:

"... يبدو أنك قادم من الشمال، الأخ.

- هز الغريب [أي وناس خضراوي] رأسه أن نعم.

- من البليدة.

- أنا [أي مهدي المغراني] جئتُ من العاصمة، من الحراش بالضبط.

- هز الغريب رأسه من جديد.

- أخير الناس، أضاف "... (1).

إنّ الوظيفة التعريفية لهذا المشهد الحوارية تتجلى من خلال تصريح كلّ من (وناس

خضراوي) و (مهدي المغراني) باسم المنطقة التي ينحدران منها، فخضراوي -حسب ما

أدلى به- بُليديّ الأصل، نزح إلى الجنوب بحثاً عن صديقٍ مختفٍ (ولعله يقصد آمال

الغبريني)، و (مهدي المغراني) عاصمي من أهل الحراش غادر مسقط رأسه خوفاً من

الإرهاب.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 44-45.

وعليه يمكننا التأكيد انطلاقاً مما جاء في هذه العيّنة -أن السبب الرئيس في توظيف الراوي لهذا المشهد الحواري هو تزويد القارئ بأكبر قدر ممكن من المعلومات التي تتعلق بهاتين الشخصيتين.

-الوظيفة الاختتامية:

الاختتام وظيفة سردية تُعنى بها بعض المشاهد الحوارية، كأن "يأتي المشهد في نهاية الفصل أو نهاية الرواية كلّها لكي يتوج السرد ويوقف مجراه، فتكون له حينذاك قيمةً اختتامية" (1)، ويرى حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الروائي" عطفاً على الكلام السابق أنّ المشاهد الحوارية "غالبا ما تكون تسجيلاً للمواقف النهائية للشخصيات، أو إعلاناً عن حصول اتفاق أو افتراق ما بين أطراف القصة ... (2)، ولإثبات صحة هذا الرأي يمكن إيراد المثالين الآتيين:

* أول المشاهد الاختتامية في هذه الرواية، هو ذلك الحوار الاسترجاعي الذي ناقشت فيه (آمال) مع استاذها السابق (مصطفى نوري) مسألة طلاقها من زوجها الأول (أمقران)، حيث أعلنت له صراحة استحالة استمرار علاقتها بهذا الرجل نظراً لظروف خاصة.

"أنا بحاجة إليك مصطفى ...

-وأنا في خدمتك كالعادة، آمال ...

-أريد بعض المال، قالت في الأخير خافضة بصرها نحو قدميه.

-ليس هناك مشكلة.

-.....

-لقد أخذتُ محاميا.

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 168.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-محاميا لماذا؟

-انتهى كل شيء بيني وبين أمقران.

-متأكدة؟

-انتهى كل شيء بيني وبينه، لقد جئت إليك لتساعدني.

-أنت تعرفين بالطبع أنه لا يمكنني أن امتنع عن ذلك ... " (1).

بهذه الطريقة الدرامية يُسدّل الستار عن الفصل الخامس من رواية (بحثاً عن آمال الغبريني)، وهي طريقة تؤكد على حصول اتفاق بين (آمال) وأستاذها (مصطفى نوري) يقضي بضرورة انفصالها نهائياً عن زوجها (أمقران).

ومن البديهي أنّ هذه الاتفاق العلني سيؤدي بالضرورة إلى افتراق أبدي بين طرفين من أطراف هذه القصة وهما (آمال) وزوجها (أمقران)، وبالتالي يمكننا القول إنّ هذا المشهد الحواري قد أدى وظيفته الاختتامية على أكمل وجه، فهو من جهة نصّ على حدوث اتفاق بين شخصيتين من شخصيات هذه الرواية، ومن جهة أخرى أكد على وقوع انفصال بين طرفين من أطرافها.

* وفي العيّنة المشهدية الثانية نلاحظ أنّ الراوي قد أجرى حواراً مطوّلاً بين (وناس خضراوي)، وأحد الأطباء المناوبين في المستشفى الذي نُقِل إليه بعد تعرضه لأزمة قلبية حادة، وقد ناقش الطرفان قضية تدهور الوضع الأمني في الشمال، وفرار كثير من أبنائه إلى الجنوب، حيث استهل الطبيب هذا الحوار بقوله:

"في هذه الأيام، الكل يهرب من الشمال ...

-أجل.

-مثلاً الرجل الذي جاء يسأل عنك ... جاء إلى الجنوب لأنّه هُدّد بالقتل في الشمال.

-عاد ثانية؟

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 68-69.

-أوماً الدكتور برأسه أن نعم ...

وقال وناس: لم أكن أعرف أنه مهّد بالقتل.

-أخي قتل منذ حوالي ستة أشهر، أطلقت عليه ثلاث رصاصات في حسين داي.

-ليس هناك عيب في أن يعترف الإنسان بأنه مهّد، وبأنه جاء إلى الجنوب هارباً.

-بالطبع دكتور.

-إذا كنت مهّدًا من الأحسن ألا تعود إلى الشمال، سوف تتأثر صحياً.

-أنا لست مهّدًا.

-لحظتها فقط أحسّ الطبيب بأن خضراوي لم يكذب ... " (1).

تتجلى القيمة الاختتامية لهذا المشهد من خلال اتفاق طرفي الحوار (الطبيب ووناس خضراوي) على تأزم الوضع الأمني في شمال البلاد، وهذا نتيجة لانتشار جماعات الموت والإرهاب التي حاصرت المدن والقرى، وأرغمت أبناءها على الفرار إلى الجنوب. ويبدو أنّ هذا الاتفاق جاء نتيجة لتأثرهما المباشر بظروف هذه الأزمة؛ فالطبيب - مثلاً- ابتلي في أقرب الناس إليه، حيث اغتيل أخوه رمياً بالرصاص في إحدى المدن الشمالية، و (وناس خضراوي) تذوق مرارة هذه المحنة من خلال معاينته لأشكال الموت والدمار في مدينة البليدة.

وعليه يمكننا القول في ختام دراستنا لهذه العينة إنّ لهذا المشهد قيمةً اختتامية تتمثل في تأكيده على وجود اتفاق بين طرفين من أطراف هذه القصة حول الأزمة التي يعيشها شمال البلاد.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 77-78.

*-في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

تكتسي معظم المشاهد الحوارية الواردة في هذه الرواية صبغة تعريفية، إذ نلاحظ أن كثيرًا منها لم يأت إلا ليُعرّف القارئ بشخصية من شخصيات هذا العمل السردى، أو بمكان من الأمكنة التي دارت فيها الأحداث.

وللتدليل على ذلك نسوق الأمثلة الآتية:

-التعريف بشخصية (عبد اللطيف) صهر الحاج منصور نعمان:

وظف الراوي للتعريف بهذه الشخصية مشهدين منفصلين هما على التوالي:

المشهد الأول:

دار الحوار في هذا المشهد بين الحاج منصور نعمان والسيدة (رانجا) أخت زوجته ضاوية، حيث يبدأ المشهد بقول منصور:

"أسمّع دقائق آتية من الباب المفضي إلى الخارج، أخرج إلى الفناء بشيء من السرعة، لا أريد هذه المرة أن تفتح زوجتي الباب، أقع على رانجا، أي على أخت ضاوية المطلقة، وعلى الهاشمي سليمان وهما واقفان أمامي ...

-انتظرًا لحظة واحدة، أقول لهما وأنا أدفع الباب أمامي مغلقًا إياه ...

-من فضلكما لا تشيرا إلى ذلك الحاجز المزيف الذي تحدثت عنه الجرائد، وما يردده الناس عنه ...

-حتى أنت الحاج، تصدّق بأن أخي عبد اللطيف قاتل أطفال وعجائز ...

-أريد فقط رانجا ألا تسمع أختك ضاوية هذا الكلام.

-هل تفاهمنا، رانجا؟ أسألها وأنا أضع راحتي على كتفها داعيًا إيّاها إلى المضي باتجاه مدخل القاعة.

-تتصور الحاج، حقا أن أخي عبد اللطيف هو الذي ذبح أولئك الأشخاص العشرة المساكين؟ تتصور حقا؟ ...

-أنا لا أتصور شيئاً، أريد ألا تتألم أختك وكفى، الهاتف نفسه أصبحت أخاف أن تقترب منه.

-لكن إلى متى، الحاج؟

-صحيح إلى متى؟ لكن هذا هو الأمر" (1).

يُقدّم الراوي -في المشهد التعريفي الأول- جملة من الصفات التي خلّعها على هذه الشخصية القاسية، فعبد اللطيف -كما جاء في هذا المقطع-:

-إرهابي يستعدي الدولة والشعب.

-يقيم حواجز مزيفة لترويع المواطنين.

-قتل بدم بارد عشرة من المواطنين الأبرياء.

-لا يتورّع في قتل الأطفال والعجائز.

أما المشهد الثاني فسيحاول فيه الراوي رسم ملامح هذه الشخصية، وذلك من خلال أمرين اثنين هما: مظهرها الخارجي ومعتقداتها الذي تدين به.

المشهد الثاني:

أجرى الراوي هذا الحوار بين شخصيتين متناقضتين هما:

* منصور نعمان: بطل الرواية وأيقونة الاستهتار والتميع.

* عبد اللطيف: رمز القسوة والتعصب والتزمت في هذه الرواية.

وقد استهل منصور الحوار بقوله:

"... في تلك الأجواء القاتمة والأفق المجهول دخل علينا عبد اللطيف مرتدياً قميصاً طويلاً شديد البياض، معتمراً شاشية لها نفس اللون، مطلقاً لحية سوداء لا تزال في طور النمو ...

-هذا النظام لا يحترم شرع الله، الشيخ، قال.

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 22-23.

آثرت الصمت، ربما مراعاة لوجودي تحت المراقبة، كما حذرتني من ذلك صالح الغمري في مكتبته ...

- هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله، قال عبد اللطيف ثانية.
من جديد آثرت الصمت، عبد الواحد غفا بين ذراعي ضاوية.
قالت: هذه الأمور ليست من سنك.
رفع عبد اللطيف رأسه نحوها، لأول مرة لاحظتُ لهبًا في عينيه.
- أنتِ أولاً عليك بارتداء اللباس الحلال.
-

- لا تتركها تعصي الله، الشيخ، هذا لباس الكفار.
- طيب، عبد اللطيف، سأنظر في الأمر.
- تنتظر في أمر من أمور الله؟ !
- لا، لا، عبد اللطيف، لا أعني ذلك.
من مكانه وقف وانصرف ... (1).

أول ما يسترعي الانتباه في هذا المقطع الحوارية (بخلاف ما جاء في المشهد الأول) هو محاولة الراوي إعطاء صورة شاملة لهذه الشخصية، وذلك انطلاقاً من تركيزه على العنصرين الآتيين:

-المظهر الخارجي:

حيث يذكر الراوي بأن (عبد اللطيف) كان:
- يرتدي قميصاً شديداً البياض.
- يعتمر قبعة لها لون القميص.
- ذا لحية سوداء لا تزال في طور النمو.

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 287-288.

-يعيش وحيداً مع أبيه(*).

-المعتقد:

بدا (عبد اللطيف) من خلال هذا الحوار بأنه:

-ينتقد النظام ويدعو إلى مواجهته (هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله ...).

-يدين بمعتقد الخوارج، الذين يكفرون الشعب برمته (لا تتركها تعصي الله، الشيخ، هذا لباس الكفار).

-مستعد لقتل كل من يخالفه الرأي (لأول مرة لاحظتُ لهباً في عينيه).

وهكذا نلاحظ أن الراوي استطاع من خلال هذه التقنية أن يحدد بدقة ملامح شخصية (عبد اللطيف) صهر بطل الرواية (منصور نعمان)، والمتسبب الأول في معظم المصائب التي حلت به وبأهله بعد دخول البلاد في دوامة الإرهاب.

-التعريف بمدينة (عين ...):

لم يترك هذا المشهد المطول الذي سنورده بعد حين، صغيرة ولا كبيرة تتعلق بمدينة (عين ...) إلا أحصاها، إذ ذكر كل ما يرتبط ببيئتها ومناخها وأسواقها ومحالها التجارية وطرقاتها وشوارعها وأشجارها وجوهاً وسمائها وحتى طبائع أهلها وثقافتهم.

باختصار شديد، هذا المشهد الحواري بطاقة تعريفية حقيقية لهذه المدينة الجنوبية المجهولة، التي سماها الراوي مدينة (عين ...).

وللتدليل على صحة ما ذهبنا إليه نورد بعضاً مما جاء في هذا المشهد المطول: (**)

"... أما أنا فدخلتُ مكتب صالح الغمري ... وطلبتُ منه أن يُعَيِّنني في أشد منطقة في البلاد قساوة وفقراً، (فقال لي): هناك مدينة تناسبك جداً.
-من هي؟

(*) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 287.

(**) بلغ عدد الصفحات التي استغرقها هذا المشهد سبع صفحات ونصف.

-مدينة عين ...

-مدينة عين ...؟

-نعم.

-ماذا بها؟

-ينقصها كل شيء.

-مثلاً.

-لا ماء فيها ولا خبز ولا أدنى شروط الحياة الأخرى، كل شيء فيها مفقود حتى علبة
عود ثقاب تحصل عليه بالمعرفة.

-زِدْ.

-بعد الثانية عشر لن تعثر على قط في الطريق، حرارتها لن تجد لها حتى في جهنم.
-فقط!

-لا جريدة، لا كتاب، ولا قاعة سينما.

-لا تجد حبة أسبرين إذا ألمك رأسك، وإذا مرض الإنسان خيرٌ له أن لا يذهب إلى
المستشفى إذا أراد أن يحتفظ بالأمل في الشفاء.

-.....

-يمكن أن تقضي ثلاث سنوات أو أربع من غير أن ترى امرأة في الطريق، هل تريد
المزيد؟

-الحم إذا رأيته ففي المنام فقط ... في (عين ...) لن ترى شجرة ... أرضها جدباء لا
تنتج شيئاً.

بالمقابل دكتور منصور هناك ما شاء الله من الناموس والذباب والعقارب السامة.

-رائعة هذه المدينة.

-إذا أردت أضفتُ لك عنها معلومات أخرى.

-تفضل.

-سكانها يكرهون الغرباء، إذا أردت أن تتزوج هناك فستعيش حياتك أعزبا" (1).

بعد القراءة المتأنية لما جاء في هذا المشهد نلاحظ بأن الراوي قد ألصق بهذه المدينة الجنوبية البائسة كل النعوت والصفات التي لا تليق إلا بمكان ملعون، مغضوب عليه، فهي في رأيه:

-مدينة ميتة ينقصها كل شيء، إذ لا ماء فيها ولا طعام ولا دواء.

-حرارتها لا تطاق، وبخاصة وقت الظهيرة.

-الثقافة هي آخر اهتمامات أهلها، لذلك لا تصلها الجرائد، ولا تباع فيها الكتب.

-شوارعها خالية من النساء.

-أرضها جدياء قاحلة، ملأى بالحشرات السامة والمزعجة، كالعقارب والبعوض والذباب.

-أهلها لا يألّفون ولا يؤلّفون ...

فهذا المشهد - كما هو بيّن من ظاهر النص-بطاقة هوية سوداوية، أدّت وظيفتها التعريفية كأحسن ما تكون التأدية.

وفي ختام دراستنا لتقنية المشهد في روايات إبراهيم سعيدي يمكننا وضع جدول توضيحي نختصر فيه كل ما قلناه عن هذه التقنية:

الرواية	رقم المقطع	النص الذي وردت فيه التقنية	نوعها	الصفحة
المرفوضون	1	فجأة رآه يتجّه إليه ... وذلك منذ زمن طويل.	تعريفي	24-25-26
	2	لأول مرة أرى تلك السيدة ... والآن أصبحت لنا امرأة محترمة.	تعريفي	73
	3	ما أؤاخذه عليه حتى اليوم يا جان ... عليه أن	تعريفي	64-65

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 243-247.

		يطبّق وكفى.		
151-150	تعريفي	أظن مصطفى أنه ... بوجمعة ابن حلال.	4	بحثا عن آمال الغبريني
45-44	تعريفي	يبدو أنك قادم من الشمال ... أخير الناس أضاف.	5	
69-68	اختتامي	أنا بحاجة إليك مصطفى ... لا يمكنني أن أمتنع عن ذلك ...	6	
78-77	اختتامي	في هذه الأيام ... أحس الطبيب بأن خضراوي لم يكذب.	7	
23-22	تعريفي	من فضلكما لا تشيرا إلى ذلك الحاجز ... لكن هذا هو الأمر.	8	بوح الرجل القادم من الظلام
83-81	افتتاحي	في اليوم التالي أخبرتي زكية ... لا أرى إلا أنت.	9	
158-156	تعريفي	أخبرتني لأول مرة بأن لها جدة ... وصلتني بطاقة بريدية منها هذا الصباح.	10	
167-166	تعريفي	لا زلتُ انتظر الجواب ... حيث بدا الجميع مستعدًا لإطلاق النار.	11	
247-243	تعريفي	وطلبتُ منه أن يعيّنني في أشد منطقة قساوة ... لا وجود هناك إلا للمل.	12	
288-287	تعريفي	هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله ... لا، عبد اللطيف لا أعني ذلك.	13	

تسمح المعطيات المسجلة في الجدول أعلاه بتسجيل الملاحظات الآتية:

- للمشاهد الحوارية في روايات إبراهيم سعدي ثلاث وظائف هي: الوظيفة التعريفية والاختتمامية والتركيز الدرامي.

- اختار الكاتب هذه التقنية الزمنية وسيلةً للتعريف ببعض الشخصيات (لينا - برنار - بوجمعة - وناس خضراوي - مهدي المغراني - عبد اللطيف ...) والأمكنة (مدينة عين ... - الشمال).

- أدّى الحضور المكثف لهذه التقنية (وبخاصة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام) إلى بطء بَيِّن في العملية السردية.

- يمتاز المشهد في روايات إبراهيم سعدي بالطول، إذ تستغرق بعض المشاهد الحوارية ثلاث صفحات كاملة؛ كالمشهد رقم (1 و 10 و 12).

خلاصة الفصل الثاني

عالجنا في هذا الفصل قضية الزمن في روايات إبراهيم سعدي، حيث قُسم إلى مبحثين هما:

- زمن القصة: وفيه خُلصنا إلى أنّ الكاتب يوظف مجموعة من القرائن التاريخية التي تحيل إحالة مباشرة إلى تاريخ وقوع الأحداث في أعماله الروائية ك(الثورة التحريرية_ يوم الاستقلال_ العشرية السوداء...).

- زمن الخطاب: وفيه درسنا التقنيات الآتية:

الاسترجاع: وقد لفت انتباهنا غلبة الاسترجاع الخارجي على الداخلي، حيث بلغت نسبة حضور الأول 65% في مقابل 35% للثاني.

الاستباق: تأكد لدينا بعد قراءتنا للروايات الثلاث أنّ إبراهيم سعدي لم يوظف الاستباق بمفهومه الدقيق إلا في مواضع قليلة جدًا.

الخلاصة: وأهم ما سجلناه عن هذه التقنية هو غيابها شبه تام عن روايتي (المرفوضون) و(بحثا عن آمال الغبريني)، ولعل ذلك يترد إلى ميل الكاتب إلى استعمال تقنية شبيهة بها، وهي تقنية الحذف.

الاستراحة: وهي من أكثر التقنيات الزمنية حضورًا في أعمال سعدي، وسبب ذلك في اعتقادنا - هو ميله الشديد إلى الوصف (وصف الأمكنة والشخصيات).

الحذف: ومما لاحظناه عن هذه التقنية:

- ارتباطها الوثيق بالاسترجاع، أي إنّ أغلب المقاطع التي ورد فيها الحذف كانت مقاطع مسترجعة.

- إقصاؤها شبه التام لتقنية الخلاصة.

المشهد: بعد قراءتنا للمشاهد الحوارية في الروايات موضوع الدراسة، وجدنا أنّ لها ثلاث وظائف هي: الوظيفة التعريفية، والوظيفة الاختتامية ووظيفة التركيز الدرامي.

الفصل الثالث

المكان في روايات إبراهيم سعي

كنا قد أشرنا في الفصل النظري من هذا البحث إلى أهمية المكان، وقلنا إنّ هذا المكوّن السردى -بأنواعه المختلفة وثنائياته المتقابلة- يُعد في نظر كثير من النقاد وعلى رأسهم: غاستون باشلار، يوري لوتمان، هنري متران، رولان بورنوف ... عنصراً مهماً من عناصر "بناء عملية تحوّل المعنى في النص الروائي" (1).

فالمكان وفق هذه الرؤية ليس مجرد "كائن ثابت جامد لا يتقن سوى الصمت" (2)، بل هو الوعاء أو الإطار الحي، الذي تتشكل فيه (ومن خلاله) كل معالم الحياة الروائية.

وعلى هذا الأساس سنحاول إسقاط هذه الرؤية على الروايات التي اخترناها موضوعاً للدراسة (المرفوضون - بحثاً عن آمال الغبريني - بوح الرجل القادم من الظلام)، مقسمين الأمكنة إلى مفتوحة ومغلقة.

1- الأمكنة المفتوحة:

الانفتاح نعت أطلقه علماء السرد على الأمكنة العامة، التي يتردد عليها الناس في مختلف الأوقات "دون قيد أو شرط" (3)، كالمدن والقرى والشوارع والأحياء والأزقة والطرق والمقاهي وغيرها...

وقد أشار حسن بحراوي إلى أهمية هذا النوع من الأمكنة، وذلك في معرض حديثه عن فضاء الأحياء في الرواية المغربية، حيث قال بأنّ دراسة هذا النوع من الأفضية سيمدنا -لا محالة- بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم التي ستساعدنا على تحديد السمة أو

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء السردى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص: 72.

(2) خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، السعودية، (د، ط)، (د، ت)، ص: 102.

(3) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص: 80.

السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات، وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"⁽¹⁾.

فهذه القيم أو الدلالات -التي أشار إليها حسن بحراوي- هي بغية كل دارس لهذا الصنف من الأمكنة، لذا سنسعى في الصفحات المقبلة من هذا الفصل إلى ما يلي:

أولاً: تحديد الأمكنة المفتوحة في الروايات الثلاث.

ثانياً: استنباط القيم أو الدلالات التي تحيل إليها هذه الأمكنة.

وعلى هذا الأساس تكون الأمكنة المفتوحة في روايات إبراهيم سعدي على النحو الآتي:

1-1- المدينة:

يقتضي الحديث عن المكان في روايات إبراهيم سعدي الحديث عن المدينة، لأنها الفضاء الرئيس الذي يحتضن معظم أحداث رواياته، فالمدينة في أعمال سعدي -وإن لم يكن لها اسم محدّد يعيّننها (كمدينة (عين ...)) في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، والمدينة الفرنسية في (المرفوضون) والمدينة الجنوبية في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني)، إلّا أنها تحضر بقوة وفاعلية في مجمل أعماله السردية.

فرواية (المرفوضون) مثلاً تتخذ من إحدى المدن الفرنسية المجهولة مسرحاً لجميع أحداثها الواقعة في زمن التلفظ، وعلى الرغم من أن الراوي لم يذكر اسم البلد الذي تقع فيه هذه المدينة إلّا عرضاً، وفي موضعين متقاربين هما قوله على التوالي: "... قاطعه أحمد في كلامه، كأنه أراد أن يعفيه من عناء إتمام سؤاله وقال له: ماذا تريد أخي أن أقول لك! ... فرنسا صعبة ..."⁽²⁾، وقوله أيضاً: "... لقد أصيب عيسى بالجنون (...)", وقد يكون شفي

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 79.

(2) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 28.

الآن، ...من يدري...فأنا لم أراه منذ ثلاث سنوات...ماذا تريد أخي...هذه هي فرنسا ..."(1)،
إلا أننا نعلم من خلال كثير من الإشارات الدالة أن هذا البلد هو المكان الرئيس والفضاء
المركزي الذي تجري فيه أحداث هذه الرواية.

ومن بين هذه الإشارات الدالة ذُكرُ الراوي لأسماء بعض الساحات العامة
(كساحة كليبار)، والمقاهي (كمقهى اللوبيت، ومقهى داوود، ومقهى تات نوار)، والشوارع
(كشارع لافكتوار)، والمدن (كمدينة باريس التي ذُكرت عرضاً في حوار مطول دار بين
ماري) وصديقتها (لينا) حول ذهاب (مماو) زوج (لينا) إلى باريس لعيادة أخيه المريض:

- قلتُ (أي لينا) بأن زوجي ذهب إلى باريس.

- إلى باريس!

- نعم إلى باريس.

- ولماذا ذهب زوجك إلى باريس.

- لرؤية أخيه (...) إنه مريض ... لقد جاء ذلك في البرقية ..."(2).

فـ (فرنسا) -إن-كانت هي الفضاء الحاضن لتجربة الغربة المريرة التي عاشها
(أحمد) بطل الرواية، رفقة مجموعة من العمال الجزائريين الذين قضوا زهرة شبابهم في هذا
البلد القاسي، الذي مثّل -حسب ما جاء في هذه الرواية-كل معاني القهر والقسوة والميز
العنصري.

ومن الأدلة المثبتة لمعاناة (أحمد) وُكل العمال العرب والمسلمين-من بطش
هذا المكان وقسوته: رفضُ أصحاب المقاهي والحانات والمؤسسات العامة (كالمدارس)

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 29.

(2) المصدر نفسه، ص: 18-20.

استقبال أي زبون عربي مهما كانت منزلته أو رتبته، بدعوى أن هؤلاء همج متخلفون، لا يجب أن يُسمح لهم بارتياح الأمكنة المخصصة للفرنسيين الخُص.

ولعل النص الذي سنسوقه الآن يثبت صحة ما ذهبنا إليه: "... وقبل أن يدفع إلى الأمام بابه الزجاجي السميك، انتابه ذلك القلق الذي صار يعترّيه بانتظام منذ أن دخل إلى مقهى رفض خادمه أن يناوله ما طلبه منه، مضيفاً له بأنه ليس هناك ما يدعو إلى أن يتأثر شخصياً ما دام المقهى ممنوعاً عن جميع العرب ... منذ ذلك الوقت صار يتساءل قلقاً، قبل أن يدلف إلى مقهى ما، إن كان صاحبه يقبل زبائن عرباً أم لا"⁽¹⁾.

إن ما تعرّض له (أحمد) من إهانة وتعسف واحتقار في هذا المقهى، لم يكن إلا عيّنة صغيرة لما يحصل في هذا البلد "المتحضر" من قهر وظلم واضطهاد في حق كل العرب الوافدين إليه طلباً للرزق.

ففرنسا "المكان" على اتساعها وعظم مساحتها، نراها في هذا النص قد ضاقت بضيوفها من العمال العرب، فلفظتهم لفظاً دالاً على الاحتقار والميزم العنصري، وإذا كان أحمد قد تقبّل -على مضض- هذه الإهانة من نادل المقهى، فإنه لم يتقبلها مطلقاً من سيدة كانت تشغل منصب مدير بإحدى المدارس الابتدائية، إذ يذكر الراوي أن هذه السيدة قد منعت بدافع عنصري مقيت -التلاميذ من الوقوف لأحمد لحظة دخوله حُجرة من حجرات الدراسة، يقول الراوي في ذلك: "... فراح يدق على باب أحد الأقسام، ولما دخل إليه استعد التلاميذ الصغار للوقوف، غير أن المديرية قالت لهم: لا داعي يا أعزائي الصغار للوقوف.

كان يعرف بأن التلاميذ في المدارس يلقون احتراماً لأي شخص يتجاوز عمره سناً معينة إذا ما دخل إلى قسمهم، وأن تلك المديرية لم ترد أن يقوم تلاميذها بذلك من أجل

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 3-4.

عربي...⁽¹⁾، غير أنّ (أحمد) لم يرضَ بهذه الإهانة، فخرج غاضباً من القسم وهو يتمتم "ببعض الشتائم"⁽²⁾.

ومن النصوص الدالة على عدااء هذا المكان، وإيغاله في الحقد والكراهية، هذا المقطع الذي يصف فيه أحمد (فرنسا) بأنها "وادٌ" يلتهم كل شيء: "... نحن أخي غرقنا في الواد ... انتهى أمرنا ... ربما أنتم الصغار عندكم مستقبل ... كونوا رجالاً فقط ... لا تتسوا بأننا تعذبنا كثيراً من أجلكم ... لا تتسوا هذا أبداً"⁽³⁾.

لا شك أن مكاناً يدفع قاطنيه إلى الشعور بأنهم غرقى في وادٍ، وبأن أمرهم انتهى إلى الأبد، وبأنهم قبل كل ذلك قد تعذبوا فيه أشد العذاب ... لهو مكان معادٍ بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

وعليه فالمدينة (أو فرنسا برُمَّتْها) في رواية المرفوضون تمثل حقد المستعمر، واستعلاء العرق الأوروبي الأبيض، وغطرسة الامبريالية الغربية^(*).

أمّا في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) فإنّ للمدينة أبعاداً ودلالات تختلف كل الاختلاف عن الدلالات التي منحها الراوي هذا المكان في الرواية السابقة.

فالمدينة في (بحثاً عن آمال الغبريني) رغم انفتاحها واتساعها بحكم أنها مدينة صحراوية حدودية-إلا أنها تبدو فضاءً صامتاً معزولاً كئيّياً، يشعر زائريه - كما يقول

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 13.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص: 33.

(*) من منطلق أن الرواية مشحونة بتصور اشتراكي واضح.

الراوي بالملل والرتابة والصمت والفراغ: "رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة، الحارة، البعيدة عن العالم..."⁽¹⁾.

"كانت قد مضت لحظات طويلة حين قصد النافذة أخيراً، ليلقي نظرة على المدينة، لكنه لم يكد يرى شيئاً، صار يعجز عن التركيز، الصمت المطلق الذي شدّه في الحقيقة منذ وصوله، لفت انتباهه من جديد، بدا له أن هذا الصمت هو ما يُميّز هذه المدينة عن مدن الشمال قبل أي شيء آخر، الصمتُ ونوع من الفراغ"⁽²⁾.

إنّ وسم الراوي هذا المكان بهذه الصفات ليقرب لا محالة صورة هذا الفضاء المفتوح - في ذهن القارئ- من مكان صاخب يعجّ بالبشر ووسائل عيشهم من سيارات وقطارات وأسواق ومحلات تجارية ... إلى مكان شبه ميت لا شيء فيه سوى الصمت والفراغ، وكأنّه يصف مدينة أشباح غادرها أهلها منذ زمن بعيد، فلم يبق فيها من البشر غير بطلَي الرواية (مهدي المغراني ووناس خضراوي) وموظف الاستقبال بالفندق.

وعلى هذا تتحول المدينة في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) من مكان مفتوح متسع الآفاق لا يحده إلا رمال الصحراء، إلى مكان ضيق محدود يكاد يخنق زائريه من فرط الصمت الذي يعتريه.

وبالصمت أيضاً يسم الراوي مدينة (عين ...) في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، بل و يضيف إليها صفات أخرى تجعلها أشدّ قبحاً و خراباً من المدينة السابقة، يقول في ذلك: "أخيراً وبعد ساعات طويلة، وصلنا إلى (عين ...)، مدينة المنفيين والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها، لا شيء غير حرارة تنافس بها نيران جهنم، مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخارج الأمل، هنا في هذه المدينة

(1) إبراهيم سعيدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 3.

(2) المصدر نفسه، ص: 19.

الواطنة، الصامته، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي، هنا جئت أبحث عن التوبة، ها أنا ذا إلهي، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم.

سلام عليك (عين ...).

سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين.

سلام عليك من مذنّب كبير⁽¹⁾.

هذه - إذن - مدينة (عين ...) التي اختارها منصور نعمان منفي له بعد سنوات طوال من الإثم والخطيئة ... مدينة اعتقد أنّ فيها خلاصه الأبدية من آثامه وذنوبه التي اقتربها في سني شبابه الغابرة، فتحوّلت حياته على إثرها إلى جحيم لا يطفئ حرّه إلّا الانغماس في هذا المكان الموحش، المقفر، المعزول، الخارج عن أطر الحياة كلّها (مدينة: منسية - صامته - شبه ميتة (لا ضرع فيها ولا زرع) - شديدة الحرارة - لا أمل لأهلها في الحياة - منازلها كالأطلال لا شكل لها ولا لون ...).

وبالفعل يجد بطل الرواية في هذا المكان الغريب القاسي ما كان يبحث عنه من ضيق وشدة وعنتٍ وقسوة ... ولعلّ هذه الصفات هي التي حولت مدينة (عين ...) - في نظر منصور - من مجرد مدينة جنوبية بانسة يمكن عدّها "أبشع مدينة في البلاد"⁽²⁾، إلى مطهر عظيم يأمله المذنبون التائبون من كل حذب وصوب طلباً للمغفرة والمسامحة:

"ها أنا أنزل إلى الجحيم.

سلام عليك (عين ...).

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 259.

(2) المصدر نفسه، ص: 261.

سلام عليك يا مدينة الضالين والتائبين والمنفيين.

سلام عليك من مذنّب كبير⁽¹⁾.

هكذا هي المدينة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

- مكان عقابي عظيم عظم الصحراء المحيطة به، منغلق (رغم انفتاحه) على أهله، فلا يقبل غيرهم من البشر إلا المغضوب عليهم من المنفيين والفارين والمذنبين.
- مكان فيه من التناقض ما يجعله شبيهاً بالمطهر الذي يمحو بناره وعذابه ذنوب المخطئين حتى يقيهم ألم العذاب الأكبر.

1-2- القرية والبلدة:

لم يوظف إبراهيم سعيدي هذين المكانين -على أهميتهما^(*) إلا في رواية (المرفوضون) حيث ورد ذكرُ الأولى في مقطع استرجاعي مطول^(**)، عاد فيه (أحمد) بالذاكرة إلى تلك اللحظة التي وطئت فيها قدماه أرضَ قريته "بعد غياب دام سبع سنوات"⁽²⁾ كاملة، كان قد قضاها في ديار المهجر بإيعاز من عمه الذي كفله بعد وفاة والده "حينما بلغ الخامسة عشر أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج"⁽³⁾.

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 259.

(*) يقول جورج هنري رالي: "بؤرة الرواية هي الإقليم والبلدة والقرية"، جورج هنري رالي وآخرون، نظرية الرواية، تر: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، (د، ط)، 1986، ص: 104.

(**) امتدَّ هذا الاسترجاع من ص: 174 إلى ص: 180.

(2) إبراهيم سعيدي، المرفوضون، ص: 177.

(3) المصدر نفسه، ص: 176.

وقد استهل الراوي حديثه عن هذا المكان (القرية) بوصفه للطريق الغابي الموصِل إليه فقال: "يوصل سيره في طريق ينحدر في البداية، ثم يستوي بعد مسافة قصيرة، تحيط به من الجانبين غابة كثيفة واسعة الامتداد ...".⁽¹⁾

وعقب ذكره لهذا الطريق الذي وصفه في مواقع عديدة بأنّه طريق: وعَرّ، منحدر، ضيق، مليء بالحجارة والمنعرجات ... يشرع في وصف المكان المنشود؛ فيذكر منازل الريفية المدمّرة، وممرّاته الملتوية الضيقة، ومسجده الصامد رغم القصف والدمار: "عندما يبلغ المكان الذي ينحدر عنده الطريق من جديد تتجلى له بغتة (...) قريته بسقوفها المصنوعة من القرميد الأحمر (...)، يواصل سيره، ثم ينحرف على يساره ويمشي عبر ممرّ ضيق ينتهي عند بيت منعزل إلى حدّ ما عن بقية المنازل الأخرى، وقائم على منحدر تنتصب عند مدخله أعمدة خشبية مثقلة بعناقيد العنب، و يدلف إليه ذلك هو دار عمه [كذا]، بعد ذلك يخرج من دار عمه لأول مرة بعد عودته من فرنسا قاصداً الجامع فيرى في طريقه بقايا ديار دُمّرت أثناء قصف جوي، بعضها دُمّر تدميرًا كاملاً، فتحول إلى كتلة كبيرة من أحجار متراكمة (...) وبعضها الآخر بقي منه جدار أو باب (...) [كما] يجد بأنّ الجامع أصيب قسمه العلوي فقط ...".⁽²⁾

وهنا نلاحظ أنّ العملية الوصفية قد انطلقت من أهمّ عنصر في القرية كلّها، وهو (المنزل)، إذ ذكر الراوي أنّ أول شيء تجلّى لأحمد -وهو يحثّ الخطى نحو مسقط رأسه- أسقف منازل قريته "المصنوعة من القرميد الأحمر"، ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إنّ تأكيد الراوي على (نوعية) هذه الأسقف هو إشارة مُبطّنة منه إلى البيئة الشمالية (الشمال الجزائري) التي ينتمي إليها هذا المكان.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 176

(2) المصدر نفسه، ص: 177-178.

بعد هذه الإشارة ينقل الراوي حديثه - رأساً - إلى المكان الذي سيقصده بطل الرواية وهو منزل عمه الذي ترعرع فيه بعد وفاة والده، وهنا يلفت انتباهنا أنّ الراوي لم يولِ هذا المكان أيّ عناية أو اهتمام، بل إننا نراه لا يكلف نفسه مطلقاً عناء وصفه لا من الداخل و لا من الخارج، و جلُّ ما ذكره عنه أنّه:

- بيتٌ ناءٍ إلى حدٍّ ما.

- قائمٌ على منحدر.

- تنتصب عند مدخله أعمدة خشبية مثقلة بعناقيد العنب.

ولا ريب أنّ وصفاً مثل هذا، لم يزد هذا المكان إلّا غموضاً وضبابية.

ومع أنّ المنزل أو البيت يرتبط في الأصل "بمدار الراحة والسكن"⁽¹⁾، وبخاصة بعد رحلة سفر طويلة وشاقة (كالتي قضاها أحمد عائداً إلى أرض الوطن)، إلّا أنّنا نشعر أنّ هذا المكان (بيت العم) لا يمتُّ لهذين العنصرين بصلة، بدليل أنّ بطل الرواية لم يمكث فيه - رغم الإرهاق والتعب- إلّا قليلاً، إذ سرعان ما غادره إلى وجهة أخرى حددها الراوي بقوله: "... بعد ذلك يخرج من دار عمه لأول مرة بعد عودته من فرنسا قاصداً الجامع..."⁽²⁾.

وفي أثناء هذه الرحلة (من البيت إلى الجامع) يلحظ أحمد أنّ كثيراً من معالم قريته قد تغيرت عن ذي قبل، فبعض البيوت دُمِّرَ تدميراً كاملاً حتى استحالت كومة من "حجارة متراكمة"، وبعضها الآخر لم يبق منه -كما يقول الراوي- إلّا "جدار أو باب"، وأمّا مسجد القرية الوحيد فقد فقدَ معظم سقفه ... وهذا كله كان نتيجة حتمية للقصف الجوي المتواصل الذي كانت تشنه القوات الفرنسية ليل نهار على معظم قرى الشمال الجزائري قبل خروجها من أرض الوطن.

(1) فاطمة عبد الله الوهبي، المكان والجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص: 21.

(2) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 178.

ولا شك أنّ هذه الحال المزرية التي آلت إليها قرية (أحمد) هي التي دفعت معظم أهاليها (إلا من سلم بيته من التخريب) إلى مغادرتها نهائياً، والاستقرار في قرية من القرى المجاورة، أو النزوح مباشرة إلى حاضرة من الحواضر المتاخمة لهم، وفي هذا يقول الراوي: "... بينما البعض الآخر تركها [أي المنازل] على الحال الذي صارت عليه [أي على خرابها الذي آلت إليه] وغادر القرية نهائياً، ..." (1).

وهنا يتوقف الراوي عن وصف القرية ليشرع في سرد بعض الأحداث والقصص التي وقعت فيها، كقصة الشيخ الشهيد (الطاهر وعلي) الذي دفع حياته ثمناً لصموده في وجه طائرات العدو، التي ظلّت لساعات طوال تقصف القرية حتى سوّت منازلها بالأرض، ويذكر السارد -في هذا المقام- أنّ الشيخ (الطاهر وعلي) أثر الموت في قريته التي نشأ بها على الحياة في مكان آخر.

كما يسترجع أيضاً قصة والدته (أحمد) التي قضت نحبها في دغل صغير مجاور لقريتها، حيث يذكر الراوي أنّ هذه السيدة -التي كانت تعاني من أعراض داء خطير- توفيت من فرط الإرهاق الذي نال منها بعد فرارها وابنتها ومعظم أهل القرية من الموت الذي كانت تحمله إليهم طائرات العدو، "قدفنها بالقرب من إحدى أشجار الزيتون، لا تبعد كثيراً عن المكان الذي ماتت فيه، ثم استأنفوا طريقهم في ذلك المسلك الوعر ..." (2).

وهكذا نلاحظ من خلال ما مرّ بنا من وصفٍ واسترجاع أنّ الغرض الرئيس من توظيف الراوي لهذا المكان هو التنبيه إلى أنّ سبب اضطراب (أحمد) -ومن لفّ لفّه من أهل القرية- إلى العيش في أرض العدو (المستعمر) هو العدو نفسه؛ ذلك أنّه دفعهم بوحشيتته وقسوته وجبروته إلى مغادرة قريتهم التي نشأوا بها، والالتحاق قسراً بأماكن أخرى داخل الوطن وخارجه (كفرنسا مثلاً).

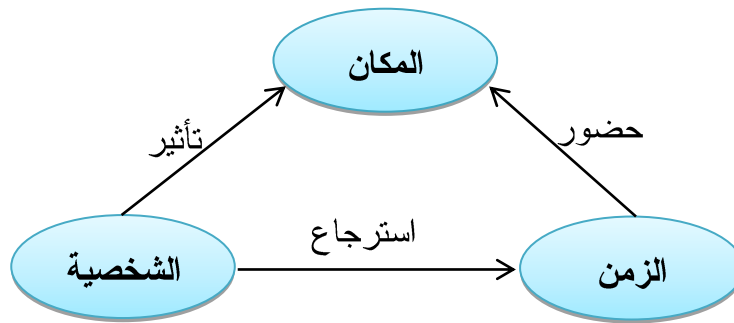
(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 178.

(2) المصدر نفسه، ص: 180.

فهذا العدو الذي صيّر أهل القرية إلى ما هم عليه من فقر وفاقة وعوز، لا ينبغي عليه -بعد ما لجأوا إليه- أن يزدريهم ويحطّ من قدرهم ومكانتهم، ويصنفهم بدافع عنصري مقبّية في مرتبة هي أقلّ بكثير من مرتبة الإنسان.

وعليه، يمكننا القول في الأخير إنّ لهذا المكان (القرية) في رواية (المرفوضون) مكانة خاصة، تتعلق بإرتباطه الوثيق ببركيزتين من ركائز البناء السردية؛ هما: الشخصية (ممثلة في: أهل القرية / المستعمر)، والزمن (ممثلاً في استرجاع أحمد لبعض الأحداث التي وقعت في هذا المكان).

ولشرح ما جاء في هذه الفقرة نضع الخطاطة الآتية:



وأما البلدة (بلدة أدكار) فلم تكن إلّا نقطة عبور نزل بها (أحمد) أثناء عودته إلى قريته التي نشأ بها، حيث يذكر الراوي أنّ بطل الرواية اضطر إلى النزول بهذه البلدة بعد أن تعذر على الناقلة التي جاء بها مواصلة طريقها إلى القرى المجاورة لهذه البلدة، فأكمل (أحمد) طريقه سيراً على قدميه.

ولكنّ الراوي لم يشأ أن يكون ذكره لهذه البلدة ذكراً عابراً، فطفق يصف كل شيء لمحطته عينا أحمد، بدءاً بطريقها الرئيس الخالي من البشر، و انتهاءً بمنزلها ذات الجدران المصفرة، وفي هذا يقول الراوي: "... إنه يتذكر تلك العودة بوضوح، بحيث يرى نفسه الآن وهو ينزل من الناقلة على الساعة الواحدة في بلدة (أدكار)، بطرقاتها المقفرة،

وبقيّضها الشديد، يجتاز طريقها الرئيس (...) دون أن يجد أثراً لكائن حي، يعبر ساحة سوق الجمعة، ويمشي في طريق صاعد وعر، و يرى الملجأ العسكري السابق و قد اصفرت جدرانها المعدنية، و صدئت أو تحول إلى مسكن لمدينين (...)، يبلغ المرتفع الذي تقع البلدة تحته، و يقع على مجموعة من المنازل المصفوفة في صفين متوازيين يعرف فيما بعد بأنها تأوي أبناء وأرامل الشهداء ... " (1).

لقد صور الراوي سوبقة-كلّ شيء رأته عينا (أحمد) في هذا المكان المفتوح على الطبيعة، الذي "تحيط به من الجانبين غابة كثيفة واسعة الامتداد" (2)، فذكر على سبيل المثال:

- طرقاته المقفرة والوعرة.
- وحرارته الشديدة.
- وطريقه الرئيس الخالي نهائياً من البشر.
- ومنازله التي كانت في الأصل ملاجئ عسكرية استحوذ عليها السكان بعد رحيل المستعمر.

غير أنّه أهمل أهمّ عنصر يقوم عليه توظيف المكان في أي نص روائي، ألا وهو الإنسان، فالراوي لم يشر مطلقاً في هذا النص إلى وجود الإنسان أو إلى "العلاقة العضوية" (3) التي يجب أن تكون بينه وبين المكان، بل إننا نراه قد تقصّد إقصاء هذا العنصر من خلال وصفه لسوق البلدة، أو لطريقها الرئيس بأنه خالٍ تماماً من أيّ "أثرٍ لكائن حي" (4).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 176.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 46.

(4) إبراهيم سعدي، المصدر السابق، الصفحة نفسها.

ولعلّ السبب في هذا الإقصاء غير المعلن هو رغبة الراوي في إظهار أثر الإنسان (المستعمر) على هذا المكان، فالمستعمر - في اعتقاده - هو الذي صيّر (أدكار) - بعد زمن من الظلم والقهر والاستعباد - إلى هذه البلدة الخربة، الخالية من أي أثر لأي كائن حي، باستثناء "مجموعة من القرود [التي] تلوذ بالفرار حالما يقترب منها [أحمد]" (1).

وعليه، فالحضور الخاطف لـ (أدكار) في هذا الجزء من الرواية لم يكن إلّا إشارة من قبل السارد بأنّ الدافع الأول في هجرة هؤلاء المستضعفين من العمال هو جرائر الإنسان الأوروبي، الذي قهرهم مرتين؛ مرة بالاستعمار (في بلدانهم)، ومرة بالاحتقار والميزم العنصري (في بلاده).

1-3-المقهى:

ليس ثمة شك في أنّ لهذا المكان في نفوس العامة حظوة خاصة، فهو الفضاء الوحيد (بعد البيت طبعاً)، الذي يرتادونه طلباً للراحة والترفيه، والابتعاد عن هموم الحياة ومآسيها، ففيه يتصرفون بكل حرية وعفوية، حتى وإن بلغ الأمر في بعض الأحيان (وفي بعض المقاهي) حدود "الممارسات المشبوهة" (2) - كما يقول حسن بحراوي - كالقمار والدعارة وتعاطي الممنوعات.

وعلى هذا الأساس عدّ المقهى في بعض المجتمعات العربية مكاناً مشبوهاً، لا يجوز - مطلقاً - لذي عقل وهيبة ومكانة أن يرتاده إلا للضرورة القصوى (كالسفر مثلاً)، ولقد أورد شاعر النابلسي في كتابه جماليات المكان في الرواية العربية فقرة يثبت فيها ذم المجتمعات العربية التقليدية لهذا المكان ومريديه، حيث يقول: "... فيما لو علمنا أنّ مجرد الجلوس في

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 176-177.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 91.

المقهى في بعض المجتمعات العربية التقليدية المحافظة كمجتمع الجزيرة العربية يعتبر مذمة اجتماعية وعيباً أخلاقياً، لا يليق بالناس المحترمين في المجتمع⁽¹⁾.

وفي مقابل هذه النظرة السلبية -إن جاز لنا قول ذلك- هناك نظرة أخرى نعتقد أن فيها شيئاً من الإيجابية اتجاه هذا المكان العجيب الذي يقول فيه جمال الغيطاني "إنّ المقهى أنموذج مصغر عن عالمنا"⁽²⁾.

فالمقهى وفق هذه النظرة (الإيجابية) صورة حقيقية -وإن كانت مصغرة- للعالم الذي نحيا فيه؛ إذ فيها يلتقي - كما في العالم الحقيقي -: المثقف والجاهل / المتعلم والأمي / الغني والفقير / الشاب والشيخ / العامل والعاطل / المسافر والقاطن / العاقل والمجنون ... وعلى هذا فهي تجمع عينة من كل فئة من فئات المجتمع، فيتشكل فيها - تبعاً لهذا التجمع - عالم صغير يشبه إلى حدّ بعيد عالم البشر الكبير.

من هذه الصورة العجيبة أخذت المقهى - بوصفها فضاءً رمزياً- أهميتها في أغلب النصوص الروائية، ولا شك أن المتتبع لتاريخ الرواية "سواء في الغرب أو في العالم العربي سيجد لهذا المكان حضوراً كبيراً، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية فحسب، بل يتعداه إلى الروايات الجديدة أيضاً"⁽³⁾.

ومن المؤكد أنّ روايات إبراهيم سعدي لا تشذ عن هذه القاعدة التي اتفقت عليها أغلب الروايات في العالم العربي والغربي، بل إننا نعتقد أنّ للمقهى في أعمال سعدي (وتحديداً في رواية المرفوضون) مكانة خاصة لا تتعلق بحضورها المكثف فحسب (مقهى اللوبيت، مقهى تات نوار، مقهى داوود، المقهى الذي مُنِع أحمد من الدخول إليه بدعوى أنه عربي...) بل

(1) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 195-196.

(2) المرجع نفسه، ص: 196.

(3) حميد لحداني، بنية النص السردي، ص: 72.

ترتبط أيضا بمحاولة الراوي التركيز عليها بوصفها أفضل مكان يمكن ان تتجسد فيه تلك الظاهرة الغريبة، التي شكّلت مضمون هذه الرواية، وهي ظاهرة الميز العنصري.

وللتدليل على عبقرية هذا المكان في تجسيده لهذه الظاهرة نسوق المثالين الآتيين من

رواية (المرفوضون):

1-3-1- مقهى تات نوار:

لم يصف الراوي هذا المقهى لا من الداخل ولا من الخارج، ولكنه أشار في نصٍ استرجاعي مطوّل بلغ حوالي الصفحتين إلى حادثة غريبة وقعت لأحمد في هذا المكان، ملخصّها أنّ بطل الرواية دخل يوماً ما هذا المقهى بغية الراحة، ولكنه تفاجأ بالقائمين عليها (النادل وصاحب المقهى والسيد كلود) يطلبون منه مغادرة المقهى فوراً، لا لشيء سوى لأنه عربي، وقد روى أحمد هذه الحادثة بالتفصيل لشقيق صديقه (عيسى بربوش) قائلاً:

"أنت لا زلت إذن لا تعرف هذا البلد ... اسمع أروي [كذا] لك حكاية ... لم تسمعها أذنائي هاتان من أحد ... فقد حدثت لي:

هل تعرف مقهى تات نوار؟ إنك لا تعرفه بطبيعة الحال، وإذا سنحت لنا الفرصة أريه لك حتى لا تذهب إليه ...

دخلتُ يوماً إلى مقهى (تات نوار)، وانتظرتُ أن يأتي النادل، فلم يأت، ثم ناديت السيد (كلود)، وعندما جاء السيد (كلود) هذا، همس في أذني بأن (البترون) أمره بألا يقدّم شيئاً للعرب، وسألني إن كنتُ عربياً، ثم قال بأنه متأسف ونظر إلى جهة الباب ..."⁽¹⁾.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 31-32.

تكتسي هذه الحادثة التي قصَّ أطورها بطلُ الرواية على ضيفه الذي لم يكن يعرف بعدُ حقيقة هذا البلد، أهميةً بالغةً من حيثٍ إنَّها أكدت لنا صدق مقولة الغيطاني السابقة "إن المقهى أنموذج مصغر لعالمنا"؛ فمقهى (تات نوار) -كما صوّره أحمد- هو أنموذج حقيقي عن المجتمع الفرنسي المليء بالعرقية والحقد والكراهية اتجاه كل أجنبي، وبخاصة اتجاه العرب ومن لف لفهم من المسلمين الأعاجم.

وقد أثبتت معظم الجمل الواردة في هذا المقطع، كـ (أنت إذن لازلت لا تعرف هذا البلد - إذا سنحت لنا الفرصة أريه لك حتى لا تذهب إليه - وانتظرت أن يأتي النادل فلم يأت - همس في أذني بأنّ (البثرون) أمره بأنّ يقدم شيئاً للعرب، ونظر إلى جهة الباب ...)، أنّ الغاية من سرد الراوي لهذه الحادثة هي التأكيد على عدائية هذا المكان (مقهى تات نوار)، ومن خلاله على عدائية البلد الذي يحويه.

1-3-2- مقهى اللوبيت:

على الرغم من أنّ الراوي خصَّ هذا المقهى بخمس صفحات كاملة (من ص: 3 إلى ص: 7)، تحدّث فيها بالتفصيل عمّا جرى لبطل الرواية في هذا المكان، إلّا أنه لم يذكر له إلّا وصفاً واحداً هو قوله: "ومما ضاعف من قلقه هذه المرة دخوله إلى مقهى من النوع الرفيع"⁽¹⁾.

ومع ذلك فإن كل كلمة قالها الراوي في مجمل حديثه عن هذا المقهى تشي بأنّ (اللوبيت) مكان رفيع راقٍ، لا يقبل البتة بأن يلجّه زبائن من الطبقة المتوسطة أو السفلى كالعرب مثلاً، ولعلّ ما وقع لأحمد (وهو عامل عربي) في هذا المكان لخير دليل على ذلك: "... ما إن ولج المقهى حتى قصد مسرعاً أول مكان فارغ وقع عليه نظره، هناك في مؤخر المقهى، راح ينتظر أن يلتفت إليه النادل الذي كان ينتقل آنذاك من طاولة إلى أخرى دون

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 4.

إلقاء نظرة إلى ناحيته، حينما خيّل إليه بأنه رآه أشار إليه بحركة من يده اليمنى، لكن في نفس الوقت حوّل الخادم نظره في اتجاه آخر واختفى (...)، ولما رأى خادماً آخر كان موجوداً في القسم الأمامي من المقهى رفع يده في اتجاهه ولكنه لم يحصل على أي ردّ منه، لم يُرد أن يستنتج بأن المقهى لا يقبل زبائن عرباً...⁽¹⁾.

كان استنتاج (أحمد) -في البداية- في محله، لأنّ كل المؤشرات التي وقف عليها لحظة دخوله هذا المقهى (كفخامة بنائه وكثرة الخدم والنذل فيه وامتناعهم عن الترحيب به ...) توحي بأنّه مكان عرقي معادٍ، لا يقبل القائمون عليه أن تطأ أرضيته قَدماً عربي، مهما كانت وظيفته أو مكانته الاجتماعية.

فالعرب بالنسبة إلى هؤلاء جنس متخلف، لا يستحق الدخول إلى الأمكنة الراقية، التي هي في الأصل حكر على الفرنسيين وحدهم (كاللوبيت مثلاً)، لذا صار بطل الرواية يتوجس خيفة كلّما همّ بالدخول إلى مقهى التمس فيه شيئاً من الرفعة والراقي.

ومن علامات الخيفة التي كشف عنها هذا النص جملة العبارات الدالة على وجل (أحمد) من هذا المكان، الذي أظهر له العداء والازدراء منذ اللحظة الأولى التي قرّر فيها الدخول إليه (ما إن ولج المقهى حتى قصد أول مكان فارغ - هناك في مؤخر المقهى- راح ينتظر أن يلتفت إليه النادل - حينما خيّل إليه بأنه رآه أشار إليه - رفع يده في اتجاهه - لم يرد أن يستنتج بأن المقهى لا يقبل زبائن عرباً...).

غير أنّ هذا الخوف وهذا الوجل سرعان ما سيزول حينما يقرر بطل الرواية المرابطة في هذا المكان، وعدم الاستسلام لتلميحات القائمين عليه، الذين حاولوا بشتى الطرق والوسائل إرغامه على الانصراف، ولما تبين لهم إصراره على البقاء استجابوا لطلبه، وأحضروا له فنجان قهوته الذي كافح لأجله طويلاً.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 4.

وإذا كان الراوي قد اتخذ من المقهى - في رواية (المرفوضون) - وسيلة سردية لفضح دخيلة المجتمع الفرنسي الغارق في أتون العرقية والكراهية، فإنه لم يلق بالاً لهذا المكان الهام في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني)، إذ لم يذكره إلا مرة واحدة وفي مقطع مقتضب جداً، فيه كثير من الحيادية واللامبالاة والازدراء.

ولعل وجه الازدراء يتجلى في عدّ الراوي هذا المكان وسيلة من وسائل تمضية الوقت لا أكثر، في هذه المدينة الجنوبية البائسة، التي لا شيء فيها يتحرك سوى الرمل، يقول الراوي في ذلك: "بدا له الوقت جامداً، لا يريد أن يمضي، إلى أول مقهى صادفه دخل، المقهى الغارق في ضوء الشمس الساحقة، كان مفتوحاً على الطريق، بحيث يحس المرء كما لو أنه يشرب قهوته وسط غبار الشارع، أمام الكونتوار وقف، يتناول مشروباً له لون أحمر، سامعاً لهجات لا يفهمها، ظل الذباب يحوم حوله بلا توقف، راح يهشه، ولكن بدون جدوى"⁽¹⁾.

إن اللافت للانتباه في هذا المقطع هو أنّ المقهى في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) صورة مصغرة عن الفضاء العام الذي يحويه، فالراوي حينما وصف هذا المكان بقوله: (المقهى: - غارق في ضوء الشمس الساحقة - مفتوح بحيث يحس المرء كما لو أنه يشرب قهوته وسط غبار الشارع - زبائنه من مناطق شتى (سامعاً لهجات لا يفهمها) - مُتّسخ إلى درجة أن الذباب يكاد يكون من مكوناته الأساسية ...) إنما وصف المدينة التي تضمه.

هذه المدينة التي لطالما تبرّم منها ومن طبيعتها وجوّها: رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة، الحارة، البعيدة عن العالم⁽²⁾، وبهذا تتحقق مقولة الغيطاني التي ذكرناها آنفاً: "إنّ المقهى أنموذج مصغر عن عالمنا"⁽³⁾.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 10.

(2) المصدر نفسه، ص: 03.

(3) شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 196.

وعليه يمكننا القول في الأخير إنه لولا وجود بعض الألفاظ والعبارات الدالة على نوعية المكان: كـ (مقهى - يشرب قهوته - الكونتوار - يتناول مشروباً ...) لاعتقدنا أنّ الموصوف أو المتحدّث عنه هو المدينة وليس أيّ مكان آخر، وبهذا تتحول المقهى في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) إلى مدينة كاملة.

وأما في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) فيستحيل المقهى -بعد أن كان فضاءً للراحة والترفيه وتمضية الوقت- وسيلة من وسائل العذاب الذي وعدّ به رئيسُ مصلحة الموظفين بوزارة الصحة (صالح الغمري) صديقَه الوحيد الدكتور (منصور نعمان)، بعد أن ترجاه أن يُعيّنه في أسوأ مدينة في البلاد: "أما أنا فدخلت مكتب صالح الغمري (...) وطلبتُ منه أن يُعيّنني في أشد منطقة في البلاد قساوة وفقراً (...).

- هناك مدينة تتاسبك جدّاً.

- من هي؟

- مدينة (عين ...) ⁽¹⁾.

وإذا كانت (عين...) هي أسوأ مدينة في البلاد كلّها، فإنّ المقهى الذي زاره منصور صدفة هو أسوأ مكان فيها على الإطلاق، كيف لا والراوي لم يذكر لهذا المكان الموبوء، المسمى (مقهى المنفيين) حسنة واحدة تُعلي من شأنه ولو قليلاً.

ولنثبت صحة هذه الفكرة نسوق المقطع الآتي:

"... فضلتُ أن أجلس في أول مقهى صادفتُه (...) نادل أعرج تقدّم نحوي مرفوقاً بنظرة إنسان يحدق في شيء مثير للفضول، على الفور فهمت بأنه أدرك بأنني غريب عن المدينة، عيناه الكبيرتان الواسعتان المسددتان نحوي بثبات ذكرتاني بصالح الغمري، أهل (عين ...) يكرهون الغرباء، قال لي. بإماعة من رأسه سألني عما أريد، فنجان قهوة قلتُ له،

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 243-245.

استدار بلا أي شكل من أشكال الجواب، بعد لحظات عاد إليّ حاملاً الفنجان بيده، وضعه أمامي ثم عاد على عقبه، لون القهوة باهت، شبيه بلون البقع التي كانت تغطي أسفل بزته (...). أخذت رشفة ثم رحت أنتظر أن يلتفت النادل إلى جهتي، لما فعل أشرت له بالمجيئ.

- السكر من فضلك.

ظل الرجل، الضامر الوجه، الأعرج يرنو إليّ مدة من الوقت ...

- ليس عندنا سكر ...

فيما هو يوليني ظهره (...). وقع بصري على زبون يطالع جريدة كنت قد قرأتها منذ حوالي شهر في العاصمة (...). عيون بعض الزبائن لاحظتها ترمقني بين الحين والآخر (...). قررت ألا أطيل البقاء في المكان، في ذلك المساء لم أكتشف أنني كنت موجوداً في مقهى المنفيين⁽¹⁾.

إنّ أول ما يسترعي الانتباه في هذا المقطع الوصفي المطوّل هو تركيز الراوي منذ البداية على مكّون واحد من مكونات هذا الفضاء الشعبي المفتوح وهو الإنسان، إذ شكّل الإنسان بقطبيه (النادل والزبائن) محور العملية الوصفية: "... فضلتُ أن أجلس في أول مقهى صادفته (...). نادل أعرج يتقدّم نحوي مرفوقاً بنظرة إنسان يحدّق في شيء مثير للفضول ..."⁽²⁾.

لقد كان النادل أول موصوف وقعت عليه عينا بطل الرواية لحظة دخوله هذا المقهى، لذا صوّره دون غيره تصويراً دقيقاً شمل:

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 263-264.

(2) المصدر نفسه، ص: 263.

* شكله الخارجي:

أعرج - ذو عينين نجلاوين (عيناه كبيرتان وواسعتان) - ضامر الوجه - متسخ الثياب (شبيه بلون البقع التي كانت تغطي أسفل بزته).

* بعض صفاته الذاتية:

- فضولي: (يحدق في شيء مثير للفضول).
- سريع البديهة: (أدرك بأنني غريب عن المدينة).
- متعال: (قال بإملاء من رأسه).
- قليل الكلام: (استدار بلا أي شكل من أشكال الجواب).

و ممّا لا شك فيه أنّ هيئة النادل و تصرفاته قد صدمت - منذ الوهلة الأولى - (منصورًا) - ورسمت في ذهنه صورة سيئة قاتمة عن هذا المكان، الذي قصده وهو يروم الراحة و السكينة، وانصرف منه وهو موقن بأنّ (مقهى المنفيين) جزء من العذاب الذي وُعد به في مدينة (عين ...).

وهنا نشير إلى أنّ النادل - وإن كان المتسبب الأكبر في تشويه صورة هذا المقهى - لا يتحمّل وحده وزر ما اعتقده منصور عن هذا المكان؛ فالزبائن أيضا يتحمّلون جزءًا غير يسير من المسؤولية، وهذا نظير تصرفاتهم الغريبة، التي دفعت بطل الرواية إلى الخروج مسرعًا، وعقّد العزم على عدم العودة نهائيًا: "عيون بعض الزبائن لاحظتها ترمقني بين الحين والآخر (...). قررت ألا أطيل البقاء في المكان"⁽¹⁾.

وهكذا نلاحظ أنّ المتسبب الرئيس في تحول (مقهى المنفيين) من فضاء مفتوح، مستقطب للناس، مُرحّب بهم (وهو الأصل الذي تُبنى لأجله مثل هذه الأمكنة) إلى مكان

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 264.

منفّر، طاردٍ لزبائنه، هو الإنسان وحده؛ فالإنسان (مُثَلًّا في النادل والزبائن) هو معول الهدم الذي حطّم هذا المقهى، وصيّره خرابًا لا يلجّه إلّا كل منفي مغضوب عليه.

وفي المُجمل يمكن القول إنّ المقهى في روايات إبراهيم سعدي قد انزاح انزياحًا بيّنًا عن وظيفته الحقيقية المتمثلة في منح الزبائن أكبر قدر من الترفيه والراحة ...، وتحول - حَرْفِيًّا- إلى مكان بغیض، معادٍ للإنسان، يصدّه بتعالیه (*) وقذارته (**) كلما همّ بالدخول إليه.

1-4-الشارع:

الشارع شريان المدينة ⁽¹⁾، وعصب الحياة فيها، لذلك كان من أكثر الأماكن المفتوحة حضورًا في الأعمال السردية التي تدور أحداثها في المدن أو القرى كرواية (المرفوضون) ^(***)، التي يحضر فيها بقوة اسم شارع (لافكتوار)، الذي وظفه الراوي في موضعين اثنين هما قوله:

- "بعد حوالي عشر دقائق نزل منها [أي الحافلة]، وراح يسير على رصيف شارع (لافكتوار)، الذي يوجد على جانبيه صفان من العمارات الشاهقة والفخمة التي كان قد عمل بها أثناء تشييدها، من عادته أن يتذكر كلما مر من هذا الشارع بأن صديقاً له، جزائرياً مثله، اشتغل معه آنذاك، كان قد سقط أثناء العمل من الطابق الثالث عشر ومات، أمّا الآن فهو يعبره بدون أن يتذكر ذلك الحادث المؤلم الذي ملأ نفسه بالحزن، لقد مضى الآن عليه زمن طويل" ⁽²⁾.

(*) كمقهى (تات نوار) و (اللوبيت) في رواية (المرفوضون).

(**) كمقهى (المنفيين) في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، والمقهى المذكور في رواية (بحثاً عن آمال الغبريني).

(1) ينظر: شاکر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 65.

(2) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 15.

- " ... وسار في شارع (لافكتوار)، الذي بُنيت على جانبيه تلك العمارات الشاهقة والفخمة التي كان قد اشتغل بها أثناء تشييدها ... " (1).

تتجلى في هذين المقطعين (وبخاصة المقطع الأول) مقولة (الإيهام بالواقع) (2)، حيث نلاحظ أنّ الراوي قد سعى جاهداً من خلال تعيينه لهذا الشارع بالاسم (شارع لافكتوار) (*)، ووصفه لبعض أجزائه (يوجد على جانبيه صفان من العمارات الشاهقة والفخمة / الذي بنيت على جانبيه تلك العمارات الشاهقة والفخمة)، إلى إيهام القارئ بواقعية المكان، وبالتالي واقعية ذلك الحدث الأليم الذي وقع فيه، وهو وفاة أحد العمال الجزائريين بعد سقوطه من الطابق الثالث عشر لعمارة من عمارات هذا الشارع.

فـ (لافكتوار) من هذا المنظور هو مكان للذاكرة؛ مكان يتذكّر فيه (أحمد) زميله العامل الجزائري الذي قضى نحبه كادحاً في هذا البلد الجحود، الذي لا يتذكر مطلقاً من ماتوا في سبيل تشييده.

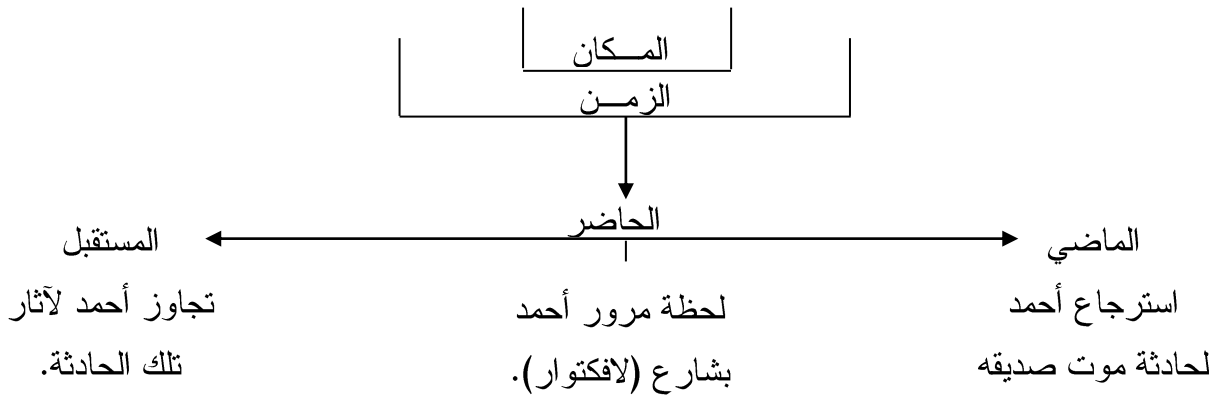
ومع ذلك فإن (أحمد) نفسه ما فتئ ينشغل بأموره الخاصة، وينسى هذا الزميل الذي ارتبطت ذكره بهذا المكان الراقي (أما الآن فهو يعبره دون أن يتذكر ذلك الحادث المؤلم الذي ملأ نفسه بالحزن...).

هذا وتجدر الإشارة إلى أن انفتاح هذا المكان (الشارع) قد أحالنا ضمناً على انفتاح عنصر سردي آخر هو الزمن؛ فالزمن -في اعتقادنا- لم يرتبط بلحظة الحاضر فحسب (وهي لحظة مرور أحمد بهذا الشارع)، بل انفتح على مصراعيه ليشمل الماضي (استرجاع أحمد لحادثة وفاة زميله)، والمستقبل (تجاوزه لهذه الحادثة الأليمة، ولتوضيح هذه المسألة ندرج الخطاطة الآتية:

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 97.

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 46.

(*) أي شارع النصر.



1-5-5-1-حي:

للأحياء في روايات إبراهيم سعدي ذكرٌ سيء، فهي في أغلبها تجمعات سكنية بائسة، لا يقطنها إلا سفلة القوم من الفقراء والمنبوذين والمجرمين، الذين اضطروا نتيجة فقرهم وإهمال السلطات لهم إلى احترام أقذر الأعمال والمهن، كالزنا والاتجار بالمخدرات، فغدت أحيائهم أوكاراً لكل أنواع الرذيلة والفساد والانحلال الخلقي.

وللتدليل على ما قلنا نأخذ هذين المثالين من رواية (بحثاً عن آمال الغبريني):

1-5-5-1-حي الأفارقة:

وهو حي فقير قدر من أحياء الضواحي، زاره مضطراً -بطلُ الرواية (مهدي المغراني) بحثاً عن رجل إفريقي يدعى (مما دو كايثا)، ليستفسره عن "رحلة سحنون ووناس خضراوي إلى إفريقيا"⁽¹⁾.

وقد وصف الراوي هذا الحي بقوله: "تعاسة حي الأفارقة، الواقع خارج المدينة بعض الشيء، أحسَّ بها تصدمه منذ النظرة الأولى، ببيوته الواطئة المتلاصقة بعضها ببعض كما لو أنها تحمي نفسها من خطر ما، متنافرة، بعضها شُيِّد بالباربان، بعضها بالقصدير، بعضها بالطوب، و بعضها بهذا و ذاك، نظرات كثيرة لاحظها ترمقه، لاسيما النظرات الآتية من

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 211.

تتبع النساء العاريات إلى النصف، الواقفات عند مدخل الأكواخ والكهوف التي يتكون منها الحي، يُدخّن ليس يدري ماذا، شيء يبعث روائح مريبة، على أية حال؛ رغم أنه كان واضحاً بأن الأمر يتعلق بماخور وبأن تلك النظرات النسوية التعيسة والحزينة و المحيرة تلمع بالغواية و الإغراء، افترض لبعض الوقت أنه محط الاهتمام، لأنه الوحيد الذي له بشرة بيضاء في تلك الأمكنة الملوثة بالبواب والموت و اليأس، والراطنة بلغات بدت له كلغة السحرة و المشعوذين والكهنة الأوائل ...⁽¹⁾.

تُشير معظم العبارات الواردة في هذا النص إلى أمر واحد، وهو سوء سمعة حي الأفارقة، هذا الحي الذي أخذ تسميته من غالبية قاطنيه، وهم أفارقة قدموا من دول إفريقية متاخمة للجزائر، فأسسوا فيها (أي في مدينة من مدنها الجنوبية) هذا الحي، وحوّلوه- كدأبهم- إلى بؤرة قذرة مليئة بالفسق والدعارة والسحر والشعوذة.

وقد أمعن الراوي في ذكر مساوئ هذا الحي، فوصف:

- منازلُه: (بيوته متلاصقة - واطئة - متنافرة - لبناتها مختلفة - أغلبها مبني في شكل أكواخ وكهوف...).
- وطائفة من قاطنيه (نساؤه عاهرات دائمات العري - يُدخّن أشياء غريبة - ليس لهن هم إلا غواية الغرباء - يتكلم قاطنوه بلغات ولهجات مختلفة، تشبه لغات السحرة والمشعوذين...).

إن صفات مثل هذه تدفع القارئ - ولا شك- إلى الاعتقاد بأن هذا المكان الموبوء ليس مجرد حي عادي، بل هو بقعة ملعونة مليئة بالخنى والسحر والشعوذة والفساد، وهي أمور ضيّقت من مساحته، وصيّرت مكاناً مغلوفاً، لا يلجّه - من غير أهله- إلا طالب شهوة، أو مسترق يروم الشفاء عند مشعوذ أو ساحر.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 214.

1-5-2-حي الأندال:

هذا الحي نسخة طبق الأصل عن الحي السابق، لا يختلف عنه إلا في كون قاطنيه ليسوا من الأفارقة السود: "لم يجد ممدو كايثا هناك، ولا أي شخص أسود البشرة"⁽¹⁾.

وقد ذكره الراوي في معرضه حديثه عن معاناة بطل الرواية (مهدي المغراني) في البحث عن (ممدو كايثا)، يقول في ذلك: "... راح يتساعل (...) عن سبيل للحصول على معلومات حول رحلة سحنون و وناس خضراوي إلى إفريقيا، لمّا وقع بصره على رجل إفريقي طويل القامة (...) نزل عليه الحل، و الحل كان اسمه ممدو كايثا، السؤال الوحيد الذي صار يشغله بعدها هو أين يجده (...). إلى (حي الأندال) قرّر الذهاب بحثاً عنه (...). حوالي ساعة مضت حين أنشأ يسير في (حي الأندال)، وسط غباره و سمعته العفنة و مبانیه التي لا تزال في حالة الورشة"⁽²⁾.

قبل الحديث عن مواصفات هذا الحي، نشير بدءاً-إلى أنّ الاسم الممنوح له يُنبئ عن طبيعة أهله وسمعتهم "العفنة"، التي دفعت أهل المدينة إلى تسميته بهذا الاسم المهين (حي الأندال)، ولولا تصرفاتهم المشينة التي جمعوا فيها كل الأفعال المستقبحة من سرقة وزنا وقطع للطريق وبيع للمخدرات والمسكرات ... لما نُبِزَ حيُّهم بلقب كهذا.

وهنا نتذكر ما قلناه في ختام حديثنا عن (المقهى) من أنّ الإنسان قد يؤثر في المكان تأثيراً سلبياً، فيقلب وضعه من فضاء رحب مفتوح إلى بقعة ضيقة منغلقة على ذاتها.

ولعلّ هذا الحكم ينطبق- أيضاً-على (حي الأندال)، الذي حولّه الإنسان بتصرفاته السيئة و"سمعته العفنة" من حيّ مديني كبير إلى مجرد (حارة) منغلقة على أهلها، لا يدخلها سواهم.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 212.

(2) المصدر نفسه، ص: 211-212.

ويبدو أن هذا الانغلاق أو الانكفاء على الذات قد زادت من حدّته أوضاع هذا الحي المتأزّمة، التي اختصرها الراوي في نقطتين مهمتين هما:

- تلوّث جوّه بفعل الأتربة المتناثرة من طرقاته المهترئة غير المعبّدة.
- وعدم اكتمال بناء كثير من منازلها، مما يوحي بالوحشة والخطر.

وننبه -ها هنا- إلى أنّ التلوّث والخطر -إضافة إلى الفقر والعزلة وسوء السمعة...- صفات قارّة، تشترك فيها كلّ الأحياء الموظفة في الروايات المدروسة (حي الأفارقة، حي الأنذال، حي لاكاسير)، لذلك نعتقد أنّ للراوي في توظيفه لهذا المكان -بهذه الصورة- غايةً مُضمّرة هي: التأكيد على أنّ السبب الرئيس في بؤس المكان (الحي) هو الإنسان وحده.

1-6- الطريق:

يُصنّف الطريق ضمن "أمكنة المسارات" ⁽¹⁾، وهي أمكنة عامة، يتخذها الناس مسالكاً وسُبُلًا "لقضاء حوائجهم" ⁽²⁾، ويرى شاعر النابلسي أنّ الطرق -في أهميتها- كالشرايين التي تقذف بالدماء لأمكنة المصبّات ^{(*) (3)}.

وعلى هذا نلّفها حاضرة بقوة في معظم الروايات التي تتخذ من الحواضر والأرياف مسرحاً لأحداثها؛ كرواية بوح الرجل القادم من الظلام، التي نعثر فيها على هذا المقطع الذي يصف فيه الراوي طرقات حي (لاكاسير) المهترئة: "طرقات لاكاسير العديمة الإنارة صامتة، موحشة، خالية، لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة و المتداخلة إلى ما لا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ، قبور، قبور، في طرقاتها غير المعبّدة، الصاعدة و النازلة، الملتوية

(1) شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 59.

(2) الشريف حبيّلة، بنية الخطاب الروائي، ص: 244.

(*) أمكنة المصبّات كما حدّدها شاعر النابلسي في كتابه السابق، ص: 59، هي: الحارة والميدان والساحة والحوش، وأمّا

أمكنة المسارات فهي: الطريق والشارع والنفق والدرج والممر...

(3) شاعر النابلسي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

المستقيمة، الضيقة والعريضة، أسير، لا ألوي على شيء إلا الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي وهو يقتل أمي، من تلك الجدران البشعة وهي تروي الجريمة.

في طريق عريض، مدبّب، تتراعى على جوانبه أكوام من القاذورات تعلوها الجرذان، أصادف كلباً ضامراً، يدبُّ نحوني بوهن ...⁽¹⁾.

يقلب هذا المقطع الوصفي الصورة النمطية للطريق، من مكان عام مفتوح، مليء بالحركة والحياة ... إلى مقبرة لا شيء فيها غير الظلمة والصمت والخواء والخوف ...

وقد حدّد منصور (وهو الراوي نفسه) ملامح هذه المقبرة، وذلك من خلال حديثه عن:

- ظلّمتها وصمّتها وخلوّها من البشر.
- انعدام التهوية والإنارة فيها.
- منازلها المتشابكة والمتداخلة.
- أبوابها ونوافذها الموصدة.
- جدرانها البشعة.
- محيطها الملوّث، المليء بالقاذورات والجرذان والكلاب ...

ولا شك أن طرقات (لاكاسير) -والحال هذه- ستفقد وظيفتها وقيمتها، وتصبح عبئاً يثقل كاهل سكان الحي، ويزيد من معاناتهم وبؤسهم.

وبهذا يمكننا القول إن الطريق في روايات إبراهيم سعدي، قد نزل من مرتبة الانفتاح القصوى إلى درك الانغلاق والعزلة والانكفاء على الذات.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 194-195.

2- الأمكنة المغلقة:

المكان المغلق هو كل مكان محدود من حيث المساحة والمكونات⁽¹⁾، كالبيت والغرفة والسجن والزنازة ... وينقسم إلى قسمين:

- مغلق اختياري:

وهو المكان الذي يسكنه الإنسان بمحض إرادته؛ كالبيت والغرفة والفندق ... ويرى غاستون باشلار أن لهذا النوع من الأمكنة ميزات عديدة من بينها أنه " يحفظ الذكريات ويتيح لها الاحتفاظ بقيمها الأساسية"⁽²⁾.

- مغلق إجباري:

وهو مكان للتأديب والتعزير، يدخله الإنسان مجبراً بعد اقترافه ذنباً من الذنوب التي يعاقب عليها المجتمع (ولعل المكان الوحيد الذي ينطبق عليه هذا التعريف هو السجن).

وللأمكنة المغلقة في الأعمال الروائية أهمية بالغة وحضور لافت، إذ لا تكاد تخلو رواية- في اعتقادنا- من ذكر بيت أو غرفة أو مكتب أو مسجد أو معبد أو سرداب أو حمام أو قبو.

وهو الأمر الذي وقفنا عليه في روايات إبراهيم سعدي، حيث وظف بعضاً من هذه الأمكنة، كالبيت والغرفة والسجن والفندق والمدرسة، وذلك على النحو الآتي:

(1) فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص: 163.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 37.

2-1- البيت:

للبيت في حياة الإنسان أهمية بالغة، فهو كما يقول غاستون باشلار: عالمه الأول قبل أن يُقذف به في العالم⁽¹⁾، وهو المأوى الوحيد الذي يفرُّ إليه باطمئنان إذا ما اشتدت عليه "عواصف السماء وأهوال الأرض"⁽²⁾، وهو قبل كل ذلك المكان الوحيد في هذا الكون الفسيح الذي يُشعره "بامتداده"⁽³⁾ وكيوننته ووجوده.

ونظراً لهذه المكانة والأهمية فقد كَلَفَ به الروائيون ووظفوه في رواياتهم على غرار إبراهيم سعدي، الذي سنختار له من جملة البيوت التي وظفها هذين البيتين:

2-1-1- بيت السيدة (روزانا):

يستهل الراوي حديثه عن هذا البيت بوصفه للحي الذي يقع فيه فيقول: "... على غير مبعدة من تلك العمارات، وعلى أرض جرداء تركزت ناقلات يقيم فيها جمع من الغجر، (...) كانت البنايات الواقعة خارج المدينة مسكونة خصيصاً من قبل عمال من المغرب العربي، ومن عدد كبير من (الحركي) الذين بُنيت في الواقع خصيصاً لهم سنة 1963، بعد فرارهم من الجزائر، وحسب البوليس فإن الإجرام وعمليات السطو والاعتداء كثيرة في هذه الأماكن..."⁽⁴⁾.

من خلال هذا الوصف يتناهى إلينا أنّ الحي الذي يقع فيه بيت السيدة (روزانا) حي فقير من أحياء الضواحي المهملة، المتروكة للفوضى والجريمة، ولعل السبب في هذه الفوضى هو نوعية ساكني هذا الحي، الذين هم في الأغلب الأعجم من الغجر المنبوذين،

(1) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 39.

(2) المرجع نفسه، ص: 38.

(3) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 3، 1987، ص: 231.

(4) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 146 - 147.

والعمال البسطاء المضطهدين والحركى الناقمين على أوضاعهم وماضيهم من جهة، ولا مبالاة السلطات الفرنسية بقاظنيه من جهة أخرى، بدليل أنها أسكنتهم في ناقلات وضعتها "على أرض جرداء"⁽¹⁾ قاحلة.

ويبدو أنّ وضع بيت السيدة (روزانا) لا يختلف كثيراً عن وضع الحي الذي يقع فيه، إذ يذكر الراوي أنّ أول شيء لاحظته (أحمد) وهو يهيم بالدخول إلى هذا البيت رعونةً أهله (أبناء السيدة روزانا)، وضيق مساحته: "... ودلف بيت (روزانا)، حيث رأى طفلاً يبلغ من العمر حوالي ثلاث عشرة سنة جالسا على كرسي مسند إلى جدار، وفتاة تكبره سناً بقليل واقفة إلى جانبه، وصبيّة صغيرة قاعدة على الأرض عند مدخل غرفة (...). كانوا يحدّقون فيه جميعاً، وكان الهدوء قد ران على ذلك البيت الضيق بعد دخوله إليه مع روزانا (...). سمع ابنها يسأله: هل عندك لفافة تبغ؟ أجاب أن نعم وأخرج من جيب سترته علبة لفائف وناولته سيجارة (...). قل على الأقل شكراً، قالت أمه هذا - وما شأنك أنت؟ أجاب الطفل، وقالت أمه في حنق: لتتنزل لعنة الله على أمك (...). قال في غير إكتراث: فليكن - أغلق فمك أو أخرج يا ابن الكلبة - حقاً إنني ابن كلبة، ولكنني سأخرج متى أريد..."⁽²⁾.

وهكذا يظهر من خلال هذا الوصف (البسيط العابر)، الذي لم يركّز فيه الراوي إلّا على أمر واحد هو ضيق مساحة هذا المكان، أنّ بيت السيدة (روزانا) بيت صغير ضيق من البيوت الجاهزة، التي تبنيها الدولة على عجل لمجموعة من الناس تجمعهم ظروف واحدة، كحال هذه السيدة التي اضطرتها ظروف زوجها الحركي، الفارّ من وطنه بعد الاستقلال إلى العيش في هذا المكان المغلق المحدود، الذي أثر بانغلاقه وضيق مساحته (ووقوعه أيضاً في هذا الحي الموبوء) على حياتها وحياة أبنائها الثلاثة، الذين كشفوا بتصرفاتهم وطريقة

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 146.

(2) المصدر نفسه، ص: 148 - 149 - 150.

تجاوزهم مع بعضهم-عن عدم احترامهم لأنفسهم و لوالدتهم (كقول الفتى المراهق لأخته نورة: "سيأتي يومك أيتها المومس الصغيرة و سترين"⁽¹⁾، و قوله لضيفه (أحمد) حينما طلب منه احترام أمه: "لتذهب (يعني أمّه) إلى الشيطان"⁽²⁾).

وهذه التصرفات لا تشير -حسب اعتقادنا- إلى غياب الأخلاق فحسب، بل تشير أيضا إلى افتقار هذا البيت الصغير إلى جملة من الأسس والقيم التي تجعل منه بيتا حقيقيا؛ كالألفة والراحة والحميمية ... ولعل هذا الأمر (أي غياب هذه القيم) هو الذي صيّر بيت السيدة (روزانا) أضيق في قلوب قاطنيه من أي مكان آخر.

2-1-2- البيت الذي ولدت فيه آمال الغبريني:

وهو بيت غابي صغير، ورد ذكره في مقطع استرجاعي مطوّل، تحدّث فيه الراوي بإسهاب عن اللحظة التي ولدت فيها آمال الغبريني وما صاحبها من آلام وأهوال، كما تحدّث فيه أيضا عن هذا البيت الصغير النائي، الذي شهد هذا الميلاد واحتضنه، فصار جزءاً لا يتجزأ من حياة آمال، يقول الراوي في ذلك: "... وفي الخارج كانت الأمطار تتدفق بحدة وعنّف (...) على ذلك البيت الواقع على مشارف المرتفعات الغابية، التي تقوم وراءها بعيداً جبال عارية، عملاقة، مهيبّة، صامتة، مغطاة قممها بالثلج، المعزول عن البيوت الأخرى، كأنّه منبوذ ومطرود، المتشكّل من حُجرة واحدة، عديمة النافذة، مغلقة على الشابة وعلى حليلة و على الكائن الحي الجديد، الذي لم يُعطَ له اسم بعد"⁽³⁾.

يُذكرنا وصف الراوي لهذا البيت بالمقولة المشهورة: "إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"⁽⁴⁾، إذ إنّنا نشعرُ ونحن نقرأ هذه النعوت: (بيتٌ صغير، معزول، منبوذ،

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 151.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 29.

(4) رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ص: 231.

مطروود...)، و كأن الموصوف أو المتحدث عنه هو آمال الغبريني و ليس البيت الذي وُلِدَتْ فيه، و لكي نثبت صحة هذه الفكرة نعقد المقارنة الآتية:

البيت	آمال
صغير.	شابة صغيرة.
معزول.	وحيدة في هذا العالم، إذ لا أب لها ولا أم.
منبوذ.	عاشت منبوذة من قبل كل أقاربها الذين عرفوا سرها (كونها لقيطة).
مطروود.	طُرِدَتْ من البيت الذي تربّت فيه.
مُشكّل من حُجرة واحدة.	ظَلَّت وحيدة معظم أيام حياتها.
ليس لهذه الحُجرة نافذة.	لا منفذ لها في هذه الحياة إلا الهروب من مكان إلى مكان.

ما يمكن استخلاصه من هذه المقارنة هو أنّ لهذا البيت الضيق المعزول، المكوّن من حجرة واحدة، علاقةً وطيدة بآمال الغبريني، تتعدى حدود احتضانه لميلادها وحفظ سرّها إلى التماهي فيها، والانغماس في شخصيتها، حتى أضحي امتدادًا طبيعيًا لها. (إن بيت الإنسان امتداد لنفسه) ⁽¹⁾.

ومن ثمّ يتحوّل هذا البيت الصغير من مكان ضيق محدود إلى فضاء واسع مفتوح، يحتضن بانفتاحه ماضي وحاضر ومستقبل هذه الشخصية.

وحاصل الكلام إن البيت في أعمال سعدي ليس مجرد لبنات صماء متراسة، وإنما هو شخصية فاعلة تؤثر في ساكنيها وتتأثر بهم.

(1) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص: 231.

2-2- الغرفة:

تُبدِي الغرفة بنوعيتها (المشتركة والفردية) في رواية (المرفوضون) عداءً واضحاً للإنسان، فهي مكان بغيض، ضيق، وسخ، يشعر ساكنيه بأنهم يعيشون في زناينة كما يقول الراوي وصفاً لحال أحمد بطل الرواية "كان مستولياً عليه نفور شديد من الذهاب إلى شقته، كأنما هو قاصد زناينة سجن"⁽¹⁾.

وتزداد حدة هذا النفور في الغرفة المشتركة، التي كان يسكنها أحمد رفقة خمسة من العمال الجزائريين، الذين لم يكونوا على وفاق دائم معه، نظراً لحالته المقززة، التي دفعته إلى التفكير جدياً في إخراجه من هذه الغرفة، يقول الراوي في ذلك: "كان زملاؤه القاطنون معه في غرفته قد قطعوا صلتهم به منذ أن صار يحيا حياة متشرد (...) وكانوا قد حاولوا من قبل حمل صاحب المبنى، الذي كان جزائرياً (...) على طرده من مبناه العتيق، لأنه حسب قولهم كان يتسبب في انتشار القمل والبراغيث داخل المقصورة ولأنه صار سكيراً مدمناً"⁽²⁾.

ولكن صديقاً له يدعى (العم علي) أقنع صاحب الغرفة بعدم الاستجابة لطلب هؤلاء العمال، نظراً للظروف القاسية التي كان يمر بها، ولأنه كان يعتقد أيضاً أن "أحمد مريض بمرض عَرَفَ كثيراً ممن أصيبوا به، بعضهم شُفي منه، والبعض الآخر لازمهم طوال حياتهم، وهؤلاء عادة ما يموتون في محطات السكك الحديدية، أو في (الميترو) عندما يكون الفصل شتاءً، أو على ضفاف الأنهر عندما يكون الفصل صيفاً"⁽³⁾، وهو لا يرضى لابن بلده أن يموت بهذه الطريقة.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 98.

(2) المصدر نفسه، ص: 9.

(3) المصدر نفسه، ص: 9 - 10.

وعلى الرغم من هذا الدعم اللامحدود الذي كان يقدمه (العم علي) لأحمد إلا أنه خرج من هذا المكان البغيض المعادي، ل يبحث لنفسه عن غرفة منفردة، تلمّ شتات نفسه الممزقة، وتمنحه الحرية التي يرنو إليها.

وبالفعل عثر على واحدة في "شارع لوفيك"⁽¹⁾ المتواضع، فنقل إليها أثاثه الرث، المكوّن من سرير وطاولة وموقد كهربائي صغير وصندوق مصنوع من الورق المقوى، إضافة إلى صورة منزوعة من مجلة، علّقها على جدار من جدرانها.

وقد وصف الراوي هذه الغرفة ومحتوياتها قائلاً: "بمجرد أن فتح الباب (...) أشعل الضوء، وعبر النافذة رنا إلى الخارج (...) وبعد ذلك تهالك على فراشه الذي كان مشوشاً كالمعتاد (...).

عُيِّنَتْ على أحد جدران الغرفة الضيقة صورة فتاة (...) منزوعة من إحدى المجلات (...) وكان يوجد على الطاولة الصغيرة المقابلة للسرير ثلاث حباتٍ من البصل، وقارورة جعة فارغة (...). بعد حوالي ربع ساعة ترك فراشه، وجذب من تحت السرير صندوقاً صغيراً مصنوعاً من الورق المقوى يحتوي على البطاطس، أتى بصندوق قمامة كان مودعاً تحت المغسل الموجود قرب الباب، ثم أخذ موسى من درج الطاولة الصغيرة، وأشعل ترنزستوره الصغير جداً..."⁽²⁾.

لا شك أن ما يلفت الانتباه في هذا المقطع الوصفي هو حرص الراوي على (تصغير) حجم محتويات هذه الغرفة (وكان يوجد على الطاولة الصغيرة... - وجذب من تحت السرير صندوقاً صغيراً - ثم أخذ موسى من درج الطاولة الصغيرة وأشعل ترنزستوره الصغير جداً).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 119.

(2) المصدر نفسه، ص: 16-17.

ويبدو أنّ للراوي في هذا (التصغير) المتعمّد غايتين مضمّرتين هما:

- الإشارة إلى ضيق هذه الغرفة و "صغر" حجمها (ولو لم تكن كذلك لما أختار لها هذه الأدوات الصغيرة).
 - التأكيد على أن معاناة بطل الرواية ما زالت مستمرة حتى بعد اكترائه غرفة منفردة.
- من هاتين الغايتين يمكننا أن نستنتج أنّ الغرفة في أعمال سعدي -سواء أكانت مشتركة أم منفردة- مكانّ مغلق، ضيق، معادٍ للإنسان، ليس فيه من عواطف الألفة والحميمية التي تحدّث عنها غاستون باشلار -شيء، بل إن أكثر ما يلفت الانتباه فيه هو ضيقه الذي حوّلّه إلى "زنزانة سجن"⁽¹⁾ على حدّ تعبير الراوي.

2-3- المدرسة:

لم يصف الراوي المدرسة لا من الداخل ولا من الخارج، ولكنّه أورد حادثة وقعت فيها لبطل الرواية، هذا نصّها: "... بعد بضعة أيام كلّفه (أي ربُّ عمله) بتسليم مجموعة من الكتب إلى إحدى المدارس، ولما لم يجد المديرية في مكتبها سأل عنها، وأشار له إلى أين توجد، فراح يدق على باب أحد الأقسام، ولما دخل إليه استعدّ التلاميذ الصغار للوقوف، غير أن المديرية قالت لهم:

- لا داعي يا أعزائي الصغار للوقوف.

كان يعرف بأن التلاميذ في المدارس يقفون احتراماً لأي شخص يتجاوز عُمره سنّاً معيّناً إذا ما دخل إلى قسمهم، وأن تلك المديرية لم ترد أن يقوم تلاميذها بذلك من أجل عربي...⁽²⁾.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 98.

(2) المصدر نفسه، ص: 13.

وكما أسلفنا، فإنّ الراوي لم يركّز في هذه القصة على المدرسة، بوصفها فضاءً تعليمياً له شكله وبنائوه الخاص، الذي يميّز به عن باقي المؤسسات الأخرى (السورمكتب الحاجب - الساحة - مكاتب الإدارة - حُجرات التدريس - الطاولات - الكراسي ...)، وإنما ركز على تلك الحادثة الغريبة التي وقعت لأحمد (بطل الرواية) في قسم من أقسام هذه المدرسة.

وقد كانت المديرية (وهي الشخصية الوحيدة التي تعامل معها أحمد في هذا المكان)، بطلة الحادثة بلا منازع؛ فهي التي أمرت التلاميذ بعدم الوقوف لهذا العربي، الذي دخل قسمهم فجأة (وهم الذين تعودوا على مثل هذا التصرف كلما دخل عليهم من يفوقهم سناً). وهي التي عاقبته - بعد أن شتمها وأهانها - بأن أوغرت صدر ربّ عمله عليه ففصله على الفور، "ففي صباح اليوم التالي على تلك الحادثة أخبره صاحب المكتبة بأنه كان يظاً آنذاك أرضها لآخر مرة في حياته، وكان ذلك صحيحاً ... " (1).

ما نستشفه من هذه القصة هو أن المدرسة - بفعل القائمين عليها - أضحت جزءاً من منظومة عرقية متكاملة، مَسَّتْ معظم المؤسسات والأمكنة العامة في فرنسا، كالمستشفيات والمقاهي والمطاعم ودور السينما والمحال التجارية وغيرها.

فصارت - وهي السرح العلمي المقدّس - مكاناً عرقياً بغضاً، يمقتُ الآخر (العربي) ويزدريه، وينظر إليه بطريقة لا يعي كنهها إلّا من خِبر الميز العنصري وتدوّق مرارته. وأمّا في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) فتأخذُ المدرسةُ شكلَ المكانِ المنفّر الطارد، الذي لا يحبّه بطلُ الرواية: "النتيجة أنّني صرتُ أمقتُ المدرسة وأعاني أثناء حصّة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر ضحكا حين يأتي دوري لقراءة النص" (2).

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 14.

(2) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 10.

والسبب في بُغْضِ منصور هذا المكان هو تعرضه الدائم للسخرية والاستهزاء من قبل زملائه في حصة القراءة، بسبب صوته الذي بدأت تظهر عليه علامات البلوغ والنضج، مع أنّه لم يتعد في تلك المرحلة سن الثانية عشر "تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني اثني عشرة سنة، لأنّه بعد ذلك بدأت تظهر عليّ أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال؛ بدأ ينمو لي شارب، وينبت الشعر على ساقي، ويتضخم صوتي" (1).

والنتيجة أنّ منصورًا قرّر بعد هذا الإحراج أن يتخذ هذا المكان - بمن فيه- عدوًّا، وأن يقاطعه إلى الأبد، ولولا تدخّل معلمته السيدة (كلير ردمان) بحكمتها و"جسدها" لنفّذ منصور قراره "ذات يوم قالت لي السيدة ردمان بصوت حرج لكنه طيب كعادته وحاسم أيضًا:

- اسمع منصور، إذا استمرت غياباتك سأضطر إلى إشعار والديك.

أومأت برأسي أن نعم (...) كنت أحب ليس فقط رؤية وجهها بل أيضًا تصور ما تحت ملابسها..." (2).

وعليه يمكن القول إن حالة التحوّل الطبيعي المبكر التي يعيشها منصور من الطفولة إلى المراهقة، وما صاحبها من استهزاء وسخرية من قبل زملائه كانت الدافع الأكبر في شعوره بانغلاق هذا المكان، وتحوّله من بيئة اجتماعية مُعلّمة، إلى كابوس حقيقي يجب الفرار منه بأسرع وقت ممكن.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 10.

(2) المصدر نفسه، ص: 11.

2-4-الفندق:

افتتح إبراهيم سعدي روايته (بحثاً عن آمال الغبريني) (*) بالحديث عن الفندق الذي نزل به وناس خضراوي ومهدي المغراني، في رحلة بحثهما عن الطالبة المختفية آمال الغبريني، وقد سجّل الراوي أنّ الفندق الذي اختاره بطلا الرواية هو أفخم فندق و "أكبر مبنى" (1) في المدينة كلّها، بدليل أنّ معظم نزلائه -على قلتهم- من فاحشي الثراء (سواح أوروبيون أو من شمال الوطن، مهربون، موظفون مكلفون بمهمات خاصة، تتعلق في أغلب الأحيان بالاتجار بـ "المخدرات والأسلحة" (2)، مشبوهون، مجرمون، مومسات ...) (3).

وعلى الرغم من أنّ الراوي لم يصف هذا الفندق وصفاً صريحاً، إلّا أنّه أشار إشارات خاطفة إلى:

- مدخله ذي الباب الزجاجي: "ألفى الباب الزجاجي المفضي إلى داخل الفندق مفتوحاً" (4).
- بهوه: "حين دلف إلى البهو وقع نظره على شخص يبلغ من العمر حوالي ثلاثين سنة" (5).
- قاعة الجلوس ومكتب الاستقبال: "راه جالساً إلى طاولة في القاعة المقابلة يدخن لفافة (...)، التفت إلى يمينه فرأى شاباً أنيقاً واقفاً خلف مكتب الاستقبال" (6).
- طوابقه المتعددة: "لكن منذ أن صعد باتجاه الطوابق العليا، لم يره من جديد" (7).

(*) وهي الرواية الوحيدة التي وُظفَ فيها هذا المكان.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 17.

(2) المصدر نفسه، ص: 4.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص: 4 - 5.

(4) المصدر نفسه، ص: 17.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(6) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(7) المصدر نفسه، ص: 4.

- مطعمه الخالي من الزبائن دوماً: "ظن أنه سيخرج أثناء الليل على الأقل ليتناول العشاء، لكن المطعم ظل خالياً، أي لم يكن به غير زبون إفريقي بدين (...) جالسا مع مومس تبلغ حوالي الثلاثين من العمر"⁽¹⁾.
- الغرفة التي نزل بها وناس خضراوي: "حين عاد إلى فندق الجنوب بعد حوالي نصف ساعة من مغادرته إياه، قصد رأساً غرفته، هناك أخرج أدويته من جرابه (...) حين فرغ من تناول أدويته، ترك علبها على طاولة الوسادة، واستلقى على السرير (...). في حوالي الساعة الثامنة أخرج علب الياغورت وزجاجة الحليب من الثلاجة، ووضعها على الطاولة الكبيرة المجاورة للسرير ..."⁽²⁾.
- تؤكد مضامين هذه المقاطع الوصفية أنّ "فندق الجنوب"⁽³⁾ من الفنادق الفخمة الراقية، التي لا يدخلها ولا يفكر في الإقامة فيها إلّا الأثرياء جدّاً، أو الذين يُرسلون من قبل جهات مُعيّنة (حكومية كانت أو خاصة) في مهمات استعجالية تقتضي منهم النزول في فندق بهذا الحجم.
- ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعل (مهدي المغراني) يحكم بانتماء الغريب (لوناس خضراوي) إلى إحدى الفئات المتاح لها الإقامة في هذا المكان الراقي: "وهو يسحق عقّب سيجارته داخل المنفضة، فكر أنّ الغريب إذا اختار هذا الفندق الأكبر في المدينة فهذا يعني أنّه ليس من البؤساء والمعدمين، بالرغم من أنّ وجهه المحموم كان يوحي بنوع من الضياع"⁽⁴⁾.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغيريني، ص: 4.

(2) المصدر نفسه، ص: 21.

(3) المصدر نفسه، ص: 17.

(4) المصدر نفسه، ص: 4.

هذا بالنسبة لهيئة الفندق ورتبته بين فنادق المدينة، أمّا فيما يتعلق بخصائصه المكانية، فإنّ أهمّ خصيصتين تم التركيز عليهما هما:

*** الفراغ (فراغه شبه الدائم من النزلاء):**

وقد أشار الراوي صراحة إلى هذه "المعضلة" في مواضع عدة من بينها قوله: "هذه المرة مرّ أمامه من غير أن يلتفت نحو القاعة الفارغة، الفارغة على غرار النزل بكامله"⁽¹⁾ وقوله أيضاً: "في بعض المرات يستقبل سائحين من شمال الوطن أو أوروبيين (...)", لكن عادة هو فارغ "⁽²⁾، وقوله أيضاً: "... ربما بسبب صمت الصباح الحارق والراكد، وربما بسبب خلاء المكان كالعادة"⁽³⁾، وقوله أيضاً: "لكن أحس بنوع من الخيبة لإخلائه المكان الذي عاد إلى فراغه المعهود"⁽⁴⁾.

*** الصمت:**

وهو خصيصة أكدّ عليها الراوي في موضعين اثنين هما قوله: "ظل الغريب واقفا (...)" عند مدخل الفندق قبل أن يتحول نحو اليمين باتجاه مصلحة الاستقبال، لحظتها لم يعد بوسع المهدي أن يراه أو سماع صوته، رغم الصمت السائد كالعادة في المكان"⁽⁵⁾، وقوله أيضاً: "بحيث بدا المكان غارقاً في صمت ملفت للانتباه"⁽⁶⁾.

وممّا لا شكّ فيه أنّ ثنائيةً متلازمةً مثل هذه (الفراغُ علّةُ الصمتِ، والصمتُ نتيجةٌ للفراغ)، قد زادت من انغلاق هذا الفندق الراقى، وحوّلته إلى مكان موحش ميت، لا يُطبقُ

(1) إبراهيم سعيدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 4.

(2) المصدر نفسه، ص: 5.

(3) المصدر نفسه، ص: 7.

(4) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المصدر نفسه، ص: 3.

(6) المصدر نفسه، ص: 7.

البقاء فيه إلا من اضطرتّه الظروف، كحال بطليّ الرواية (مهدي المغراني ولوناس خضراوي)، اللذين نزلا به وهما يأملان في العثور على أدلة تثبتُ لهما مرور (آمال الغبريني) بهذه المدينة، ولكنهما لم يعثرا فيه إلا على الصمت والفراغ "راح يبحث هنا وهناك في مختلف أرجاء الغرفة أملاً في العثور على أثرٍ ما من آثارها (...)", بالطبع لم يجد أي شيء⁽¹⁾.

2-5- السجن:

إذا كان السجن في معظم الأعمال الروائية مكاناً عقابياً مغلقاً، "مُعَدّاً لإقامة الشخصيات خلال فترة معلومة، إقامةً جبرية غير اختيارية، في شروط عقابية صارمة"⁽²⁾، فإنه في رواية (المرفوضون) يشذ عن هذه القاعدة شذوذاً بيّناً؛ إذ يتحوّل إلى مكان أليف آمن، يسعى الجندي الفرنسي (برنار) إلى الدخول إليه بشتى الطرق والوسائل، حتى وإن تطلّب الأمر تعريض نفسه للخطر بإطلاق رصاصة على رجله، يقول الراوي في ذلك: "... في الجزائر كان (برنار) جباناً ... وقد جرح ذات مرة فخذّه بطلقة نارية، وادّعى بأنّ العدو أصابه، وكان يأمل بذلك ألا يشارك لفترة من الوقت في المعارك (...)", لكنه بعد أن خرج من المستشفى أدخلناه السجن، وقد لاحظنا بكثير من الدهشة أنّه سمن بعد خروجه ... وهذا يدل على أنّه كان يجد الراحة في السجن أكثر منه في ميدان القتال ..."⁽³⁾.

لقد كان (برنار) مُخَيَّرًا في هذه الحرب بين أمرين؛ بين أن يفقد حياته إلى الأبد، أو يخسر حريته مؤقتاً، فاختر الثانية عن قناعة لعلمه أنّ السجن - في زمن الحرب- حصن آمن، سيحميه من أعدائه، ويحمي أعداءه الأبرياء منه، فلا يقاتلهم لأنه مسجون، مسلوب الحرية والإرادة، ولا يقتلونه لأنه بعيد عنهم في حصنه المنيع.

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 19.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 55.

(3) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 71.

إنّ السجن - وفق رؤية برنار-معادل موضوعي للبقاء والاستمرار والوجود، في حين إنّ الحرية لا تعني إلا الحرب والموت والفناء، لذا اختار هذا الجندي الطيب الذي وصفه الرقيب (جان) بالجبان (الداخل) الآمن على (الخارج) الخطر، وكأنني به يُجسّد في اختياره هذا-نص الآية الكريمة: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ﴾⁽¹⁾.

وفي رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) يعود السجن إلى سابق عهده مكانا عقابيا مغلقا، دالّا على القهر والتضييق والإلزام، ومصادرة الحريات وكبتها ...، ومعدّا لتعزير المذنبين والمجرمين من أمثال والد (منصور)، الذي زُجَّ به في سجن الحراش، بعد اعترافه بقتل زوجته العجوز.

وقد وصف (منصور) هذا السجن بقوله: "صباح اليوم التالي رأيتُ سجن الحراش، بجدرانه العالية والعريضة، متربعا على أعالي المدينة، حسبتُ دائما أنه لن يُقدَّر لي في يوم من الأيام رؤية تلك الأسوار الضخمة والرهيبة إلا من الخارج، على خلاف أيام الصبا، لم تثر هذه المرة في نفسي الإحساس بالخوف والمهابة، لكن بالشقاء واليأس، في أبي المسجون بداخلها فكرتُ، ذلك السجن الشبيه بقلعة منيعة، لاح لي بأنه بُني خصيصاً له، أبي بدا لي السجين الوحيد بين تلك الجدران الهائلة والموحشة، ربما نظراً إلى أن جريمته لاحت لي هي نفسها أمراً لا يوجد ما أفضع منها ..."⁽²⁾.

ما يمكن تسجيله على هذا المقطع المطول الذي استغرق حوالي صفحتين (201 و202) أن منصوراً - وإن كان قد ركز في وصفه للسجن الذي يقبع فيه والده على الجانب الخارجي (سجن الحراش: مبني على ربوة مرتفعة كأنه قلعة محصنة /جدرانه: عالية - عريضة - هائلة - موحشة /أسواره: ضخمة - رهيبة)، أشار إشارة واضحة إلى مشاعر اليأس والقنوط

(1) يوسف/ 33.

(2) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 201 - 202.

والإحباط التي تعتري الإنسان (سجيناً كان أو زائراً)، لحظة دخوله هذا المكان الموحش المغلق، الشبيه بـ "القلعة المنيعه"⁽¹⁾ التي لا يمكن اختراقها أو الفرار منها.

إنّ سجن الحراش - كما صورّه منصور-مكان عازل، يفصل - بجدرانه العالية وأسواره الضخمة-السجناء عن العالم الخارجي، ويضطرهم إلى العيش في عالم عقابي خاص بهم، لا شيء فيه سوى القهر والحرمان والعزلة والعذاب.

وهكذا يتجلى لنا الفرق بين السجينين؛ سجن (برنار) الآمن، الذي دخله راغباً، لأنه يعلم أن الاعتقال في ذلك الزمن أفضل من الحرية، وسجن الحراش الذي دخله والد منصور، وهو يعلم أنّ حياته قد انتهت بتخطيه عتبة تلك القلعة المحصنة "رفض دائماً أن يستقبلني منذ دخوله السجن إلى يوم مماته"⁽²⁾.

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 202.

(2) المصدر نفسه، ص: 257.

خلاصة الفصل الثالث

انقسم هذا الفصل على غرار الفصلين السابقين إلى مبحثين هما:

- **الأمكنة المفتوحة:** وعرفناها بأنها كل مكان عام يتردد عليه الناس في مختلف الأوقات دون قيد أو شرط، كالمدينة والقرية والشارع والحي والطريق...

ومن الأمكنة التي تناولناها بالدراسة في هذا المبحث:

- 1- **المدينة:** وتبين لنا من خلال الدراسة أنها أكثر الأماكن المفتوحة عداء للكاتب.
- 2- **القرية والبلدة:** كان عشق إبراهيم سعدي لهذين المكانين واضحا من خلال رواياته، لذلك يمكن عده كاتباً ريفياً بامتياز.
- 3- **المقهى:** من الملاحظات المسجلة على هذا المكان في أعمال سعدي أنه رمز للعذاب والقهر والميز العنصري.
- 4- **الشارع:** وهو من أكثر الأماكن المفتوحة حضوراً في الأعمال السردية التي تدور أحداثها في المدن أو القرى كرواية المرفوضون.
- 5- **الحي:** للأحياء في روايات إبراهيم سعدي ذكرٌ سيء، فهي في أغلبها تجمعات سكنية بائسة، لا يقطنها إلا الفقراء والمجرمون وقطاع الطرق.
- 6- **الطريق:** يرمز هذا المكان في الروايات المدروسة إلى الانغلاق والعزلة والانكفاء على الذات.

- **الأمكنة المغلقة:** وهي كل مكان محدود من حيث المساحة والمكونات؛ كالبيت والغرفة والمدرسة والفندق والسجن...

ومن عينات هذا الصنف اخترنا الأمكنة الآتية:

- 1- **البيت:** البيت في أعمال سعدي شخصية فاعلة، تؤثر في ساكنيها وتتأثر بهم، كبيت السيدة روزانا، والبيت الذي وُلدت فيه آمال الغبريني.
- 2- **الغرفة:** كانت الغرفة في الروايات موضوع الدراسة مكاناً بغضاً معادياً للإنسان.

3-المدرسة: ضم الكاتب هذا المكان إلى قائمة الأماكن المعادية، ولعله أراد من خلال هذا الفعل أن يفضح دخيلة الإنسان الأوربي المتعالي، الذي دَنَسَ - بتصرفاته - هذا الفضاء العلمي المقدّس.

4-الفندق: الفنادق في المدونة المدروسة، أمكنة صامتة فارغة، تدل على العزلة والوحشة والموت.

5-السجن: يتحول السجن في روايات إبراهيم سعيدي من مكان عقابي مغلق، إلى مكان أليف آمن، يوفر لنزلائه الحماية والمنعة.

الفصل الرابع

الشخصية في روايات إبراهيم سعي

سنتناول في هذا الفصل عنصرين هامين من عناصر تحليل الشخصية هما:

* **تقديم الشخصية:** ونشير فيه إلى أهم الطرق التي اعتمدها إبراهيم سعي في تقديم شخصياته ووصفها.

* **تصنيف الشخصيات:** وسنقسم الشخصيات الموظفة في الروايات الثلاث إلى قسمين: شخصيات رئيسة، وأخرى ثانوية.

1- تقديم الشخصية:

يشير النقاد بمصطلح (تقديم الشخصية) إلى الطرق التي يعتمدها الروائي في تقديم شخصياته إلى القارئ، وقد أكد فيليب هامون في كتابه الشهير: سيمولوجية الشخصيات الروائية أن هذه العملية (أي عملية تقديم الشخصيات) تتم من خلال مجموعة متناثرة من الإشارات⁽¹⁾، يبتها الكاتب في نصه بغية تمكين القارئ من تصوّر شكل وطبيعة الشخصيات الموظفة في الرواية.

ويعتقد النقاد أن هذه الإشارات (ضمنية كانت أو صريحة) هي في الأصل معلومات تعريفية يرسلها المؤلف إلى القارئ عن طريق الراوي، أو عن طريق شخصية من الشخصيات المساعدة، أو حتى عن طريق الشخصية المقصودة بالتعريف (وصف ذاتي)⁽²⁾.

ويرى حسن بحراوي أن هذا الشكل من التقديم (أي الوصف الذاتي)، هو أقل أنواع تقديم الشخصية تواتراً في الأعمال السردية، نظراً لكونه يطرح "عدة قضايا ترتبط بمعرفة الذات، وكيف يمكن في الوقت نفسه نقل تلك المعرفة إلى الآخر، ذلك أنه

(1) ينظر: فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص: 71.

(2) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 223.

من الصعب رؤية الذات بنفس البرود الذي نرى به الآخر، ومن هنا تُعقد مشكلة النظر إلى الذات وتقديمها إلى القارئ".⁽¹⁾

وعلى الرغم من تأكيد بحراوي على قلة حضور هذا النوع من التقديمات في النصوص السردية، إلا أننا نؤكد حضوره - وبقوة - في روايات إبراهيم سعيدي، وبخاصة في (بوح الرجل القادم من الظلام)، التي بُنيت بالأساس على وصف الشخصية لذاتها، ولا شك أن السبب في مجيئها على هذه الهيئة هو كونها رواية سير ذاتية، بطلها (أو الشخصية الرئيسية فيها) هو الراوي نفسه، ولإثبات هذا الحكم نورد المثالين الآتيين:

* لا شك أن أول مثال سيصادفه القارئ هو قول منصور نعمان - في الأسطر الأولى من هذه الرواية - متحدثاً عن نفسه، وعن المحيط الأسري الذي نشأ فيه:

" لا أجد شيئاً أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال، إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت، الابن الوحيد لوالديّ رحمهما الله، ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما، فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة، وخصوصاً من وجود شقيق، يكون أكبر مني سناً، يحميني ويقف بجانبني في خصوماتي مع غيري من الأطفال".⁽²⁾

نتعرّف في هذا المقطع الاسترجاعي على الحياة الأسرية التي تشكّلت فيها وعبرها شخصية بطل الرواية (منصور نعمان)، حيث يؤكد الوصف في البداية أنه عاش - كغيره من الأطفال في ذلك الزمان - عيشة طبيعية لا شيء مميز فيها غير المحبة الزائدة التي كان يحظى بها من قبل والديه، اللذين شقيا كثيراً بهذا الحب "...أمي -

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 223.

(2) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 09.

رحمها الله - اعتادت أن تتشاجر مع الجيران كثيرا بسببي... كانت أشد خوفا عليّ من أبي وأكثر شقاء في سيرتها...". (1)

ولكن هذه المحبة لم تزده - كما يقول - إلا شعورا بالوحشة والوحدة، والشوق إلى أخ أكبر منه، يقف إلى جانبه في هذه الحياة، ويحميه من بطش أقرانه في الشارع: "ذات يوم وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:

- أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي؟

- قلت لها: أخواً أكبر مني يحميني.

ضممتني إلى صدرها وأحسست بها تبكي". (2)

تضيء هذه المقاطع الاسترجاعية بعض المناطق المعتمة في شخصية بطل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، وتكشف للقارئ - من خلال تصريحات البطل نفسه - أن منصوراً كان:

- الابن الوحيد لوالديه، إذ لا أخ ولا أخت له.

- يحظى باهتمام بالغ من قبل والديه.

- دائم الحزن لشعوره بالافتقار إلى شقيق أكبر منه يدفع عنه ظلم المعتدين.

وبالمجمل فإن هذه المعلومات المقدمة - على قلتها - تعد ضرباً من التقديم الذاتي والمباشر للشخصية، وقد تكفّلت الذات الحكائية المعنية بالوصف بنقلها إلى القارئ.

(1) إبراهيم سعي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 10.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

* أمّا المثال التقديمي الثاني فهو هذا المقبوس الصغير الذي يصف فيه منصور حالته الفيزيولوجية بعد ظهور أمارات النضج عليه: " تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني اثني عشرة سنة، لأنّه بعد ذلك بدأت تظهر عليّ أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب، وبنبت الشعر على ساقي، ويتضخم صوتي". (1)

تتجسد تقنية تقديم الشخصية في وصف منصور لشكله الخارجي بعد ظهور أعراض البلوغ عليه، فذكر أنّ من أعراض هذه الحالة دخوله في مرحلة تغير واضح، بدأت بنمو الشعر في مواضع من جسده لم يكن قد نبت بها سابقاً (بدأ ينمو لي شارب وبنبت الشعر على ساقي)، إضافة إلى تضخم صوته الطفولي وتحوله إلى صوت رجل بالغ.

إن هذه الموصفات التي ذكرها منصور تمنح القارئ فرصة تخيل شكل بطل الرواية، وهو في مرحلة مفصلية من مراحل حياته الطويلة والبائسة وهي المراهقة. ولعل العبرة من وراء ذلك هي إطلاع القارئ على حجم المعاناة التي كان يعيشها هذا الفتى في بيئته التعلّميّة، التي لم تقدّر أهمية هذا التطور الذي طرأ على حياته قبل جسده، يقول منصور عن نفسه: "النتيجة أنني صرت أمقتُ المدرسة، وأعاني أثناء حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر ضحكا حين يأتي دوري لقراءة النص...". (2)

ويقول أيضاً: "إلى تلك الأيام [أي أيام المراهقة والبلوغ] تعود بداية إحساسي بالأليم بأنني مختلف عن الناس، بأنني وحش، وبأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري،

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 10.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط....⁽¹⁾ إن هاتين العيّنتين كفيّلتان - في اعتقادنا - بإثبات حضور تقنية الوصف الذاتي، أو تقديم الشخصية لنفسها في روايات إبراهيم سعدي، أمّا الطريقتان الأولى والثانية (تقديم الشخصية: - عن طريق الراوي - عن طريق شخصية مساعدة) فسنسوق لهما الأمثلة الآتية من روايتيّ (المرفوضون) و (بحثاً عن آمال الغبريني) على الترتيب.

1-1 تقديم الشخصية عن طريق الراوي:

تسيطر هذه الطريقة على معظم نماذج تقديم الشخصية في روايتي (المرفوضون) و (بحثاً عن آمال الغبريني)، بل تكاد تكون الطريقة الوحيدة التي تُوصَف بها الشخصيات وتُقدَّم للقارئ، ولأنّ النماذج منها كثيرة، سنكتفي بالعينات الآتية:

من عيّّنات تقديم الراوي للشخصية في رواية (المرفوضون) هذا المقطع الذي يصف فيه البَغِيّ الفرنسية كاترين، التي التقاها بطل الرواية (أحمد) صدفة في محطة الحافلات، ودعاها إلى مشروب في إحدى الحانات القريبة من المحطة: " قال هذا فيما كان النادل يضع على طاولتهما قارورتين من الجعة وقدحين، كان يعرف بأنّ كل شيء مفتعل عند النساء اللواتي يمتهن البغاء ولكن لا بأس، فإنّ هذه المرأة التي تحاول أن تخفي تجاعيد وجهها بالمساحيق وأن تُفعم صوتها ونظرتها بالحنان، والتي ليس فيها ما يذكر بجمال سابق والمترهلة، لم تُعكّر مزاجه ولم يكن يُحسّ إزاءها لا بالود ولا بالنفور...".⁽²⁾

(1) إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 12.

(2) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 114.

يبدو من خلال هذا المقتطف الوصفي أن الكاتب استعمل تقنية "تقديم الراوي للشخصية" ليعرّف القارئ بشخصية جديدة لم يكن يعلم عنها أي شيء قبل لقائها المفاجئ ببطل الرواية.

ولأنّ الراوي - نفسه - لم يكن يعلم عنها أي شيء قبل هذا اللقاء، فإنّه استعار من بطل الرواية عينيه، وطفق يصف - في اشمئزاز بيّن - ملامح هذه البغي العجوز، التي حاولت بمساحيقها المختلفة أن تُصلح من حال وجهها الذي أفسده الدهر.

إنّ وصف الراوي لـ (كاترين) مكّن القارئ من تصور ملامح هذه الشخصية التي بدت:

- "عجوزاً شمطاء" ⁽¹⁾ تخفي بالمساحيق أثر الزمن عن وجهها.
- ذات وجه قبيح مليء بالتجاعيد.
- مترهلة الجسد.
- متكلفة الحنان وعذوبة الصوت.

هذا إضافة إلى معلومات سابقة اطّلع عليها القارئ عن طريق حوار جرى بين (كاترين) و(أحمد)، باحت له فيه بجملة من الأسرار تتعلق بحياتها الشخصية؛ كتخلّي زوجها عنها رغم حبها الشديد له، وعقوق ابنها الوحيد لها، بعد امتهانها البغاء.

ومثال آخر هو وصف الراوي لشخصية ثانوية عابرة، لا علاقة لها مطلقاً بمتن الحكاية هي شخصية (روزانا) زوجة الحركي (موسى) الذي غادر الجزائر بعد الاستقلال مباشرة، بسبب انتمائه إلى زمرة (الحركي) الذين اختاروا الرحيل إلى فرنسا على البقاء في أرض الوطن.

(1) إبراهيم سعيدي، المرفوضون، ص: 116.

وقد وصف الراوي هذه السيدة في المقطع الآتي: "... صادف امرأة بدينة متوسطة القامة، ذات وجه ممثلي، تكاد تختفي فيه عيناها الصغيرتان، وكان يعلوه رأس مغطى بشعر أسود ناعم يقف عند حد الرقبة.

كانت المرأة على وشك أن تدلف إلى بيتها حينما رآته نازلا على الدرج.

- السيد أماد ماذا تفعل هنا؟

- كيف هي أحوالك السيدة روزانا؟ (1).

يقدم الراوي في ثنايا هذا المقطع شخصية يبدو من خلال اسمها أنها فرنسية (روزانا)، وسبب انخراطها في مجريات الأحداث أن زوجها الجزائري (موسى) صديق لـ (أحمد) بطل الرواية، كان يزوره من حين لآخر في بيته فتعرّف على زوجته (المعنية بالوصف)، وأبنائه الثلاثة (نورة وزهرة، والفتى المراهق الذي لم يذكر اسمه).

ومما ذكره الراوي عن هذه السيدة أن اسمها (روزانا)، وأنها امرأة:

- بدينة جداً.

- متوسطة القامة.

- ذات وجه ممثلي.

- صغيرة العينين.

- ذات شعر أسود ناعم يصل إلى حد الرقبة.

- عصبية المزاج (ومما يدل على ذلك قولها لابنها أمام ضيفها: " أغلق فمك أو أخرج من هنا يا ابن الكلبة "(2)).

(1) إبراهيم سعي، المرفوضون، ص: 147.

(2) المصدر نفسه، ص: 150.

- طيبة القلب (وممّا يؤكد ذلك أنها حزنت كل الحزن بعد أن قرأت لأحمد رسالة فصله عن العمل: " رفعت رأسها ورمقته بنظرة كئيبة وقالت بصوت حزين: إنها رسالة فصل عن العمل "(1).

هذه - إذن - ملامح وصفات السيدة (روزانا)؛ الشخصية الثانوية، والوسيط السردى الذي أوكله الراوى مهمة نقل أسوء خبر تلقاه بطل الرواية منذ تجاوزه أزمة موت ابنه وزوجته، وهو خبر فصله عن العمل، وتحوُّله من عامل كادح له رابته الذي يُغنيه عن سؤال الناس، إلى متشرد لا يملك حتى قوت يومه.

ونعتقد أنّ الراوى لم يوظف هذه الشخصية إلاّ لأجل هذه المهمة، بدليل أنّها (أي السيدة روزانا)، لم تظهر مجدداً في الفصول المتبقية من الرواية بعد قولها لأحمد " إنها رسالة فصل عن العمل ". (2)

وأما في رواية (بحثا عن آمال الغبريني)، فإنّ أوضح مثالين عن هذه التقنية هما تقديم الراوى لكل من:

* آمال الغبريني:

حيث وصفها في موضعين متفرقين وصفا خارجيا مبتسرا، ركّز فيه على جمالها البارع وحسنها الأخاذ، الذي أرغم (وناس خضراوي) على الرمي بنفسه في غياهب الصحراء بحثا عنها، كما أفقد الوالى صوابه فمنحها سكنا دون أن يشعر، يقول الراوى في ذلك على الترتيب:

"... حين نزل من الحافلة (...) كانت أشعة الشمس حادة للغاية، وكان وجهه الشديد الاسمرار بعض الشيء يرشح عرقا (...) حاول أن يتصورها في تلك الطرقات شبه

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 153.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الخالية بشعرها الأشقر وقامتها الهيفاء، ولا مبالاتها الفطرية، تمشي بلا هدف كعادتها...".
(1)

"... حين رأت آمال (...) والي الولاية يهم بالدخول إلى بيته أسرع نحو وحدثته عن حياتها (...). كما ذكرت له بأنها أصبحت لا تجد غير الشارع تأوي إليه (...). لكن ما كان له المفعول الكبير على الوالي هو بلا ريب شعر آمال الغبريني الحريري الأشقر، وعيناها الزرقاوين [كذا]، ووجهها الفاتن الأبيض البشرة والناعم". (2)

ترتسم في ذهن القارئ - بعد اطلاعه على ما جاء في هذين المقطعين الوصفيين - ملامح أكثر الشخصيات حضوراً في رواية بحثاً عن آمال الغبريني، وهي شخصية (آمال)، التي قدّمها الراوي على أنها فتاة فائقة الطيبة والجمال، لها:

- شعر حريري أشقر.
- وبشرة ببيضاء ناعمة.
- ووجه ملائكي فاتن.
- وعينان زرقاوان.
- وقامة هيفاء باسقة.

وقد تعدد الراوي تقديم هذه الشخصية على هذا النحو، ليثبت للقارئ أن الفتاة التي ارتكزت عليها الرواية، والتي حيرت كل من تعرف عليها (وناس خضراوي - مهدي المغراني - بوجمعة - أمقران - الوالي ...)، أو رآها فحسب (موح شريف)، ليست فتاة عادية، وإنما هي مزيج من جمال رباني ساحر، وطيبة ريفية أصيلة.

(1) إبراهيم سعي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 15-16.

(2) المصدر نفسه، ص: 30.

* موديبو براراتوري:

ليس لـ (موديبو) شأن يذكر في هذه الرواية، ولكن الراوي قدّمه تقدّما وصفيا دقيقا، مركزا فيه على حجم جسمه، ولون بشرته، وأخلاقه، وصوته، ولباسه، وذلك على النحو الذي سنراه في المقاطع الآتية:

"... لكن المطعم ظل خاليا، أي لم يكن به غير زبون إفريقي بدين، مرتديا جبة زرقاء، بلا ذراعين، جالسا مع مومس، تبلغ حوالي الثلاثين من العمر ...".⁽¹⁾

"... في المطعم ألقى الإفريقي البدين جالسا مع المومس في مكانهما المعتاد (...). كان الإفريقي يقهقه بصوت عالٍ أحش وجهوري ...".⁽²⁾

"كان الإفريقي قد كفّ عن ضحكه الصاخب (...). رغم أنّ الرجل استمر يتكلم بصوت عالٍ، كان يتكلم بفرنسية ذات لكنة إفريقية بارزة وحتى مضحكة...".⁽³⁾

تعرّفنا هذه المقاطع التقديمية بشخصية (موديبو براراتوري)، الإفريقي الذي لازم فندق الجنوب من بداية الرواية إلى الصفحات الأخيرة منها (وتحديدا إلى غاية الصفحة رقم 264، حيث أعلن الراوي موته وعشيقته المومس على يد ليليانا).

وقد حرص الراوي على وصف (موديبو) بصفات ثابتة لم تتغير مطلقا، فهو - دائما - رجل:

- إفريقي (أي أسمر البشرة).

- بدين.

(1) إبراهيم سعدي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 4.

(2) المصدر نفسه، ص: 6-7.

(3) المصدر نفسه، ص: 7-8.

- داعر (يصاحب المومسات ويتاجر بأجسادهن).
- ذو صوت جهوري أجش.
- في صوته الأجش لكنة إفريقية بارزة.
- لباسه المعتاد جبة زرقاء قصيرة الذراعين.

ولـ (براراتوري) - رغم ثانويته - دوره الذي وُظّف لأجله، فهو نموذج حقيقي عن كل الأفارقة الذين دفعتهم ظروف بلدانهم القاهرة (الفقر - الجوع - البطالة - الحروب الأهلية - الأوبئة ...) إلى الفرار منها، والاستقرار بدولة من الدولة المجاورة.

ولكن آفاتهم الوحيدة هي ميلهم الشديد إلى الأعمال المنبوذة والممنوعة (تزوير - دعارة - مخدرات - تهريب ...)، كحال (موديبو) الذي يعد أكبر تاجر للمخدرات والنساء في تلك المنطقة.

2-1- تقديم الشخصية عن طريق شخصية أخرى:

تأكد لدينا بعد قراءتنا لروايات إبراهيم سعي الثلاث أن هذه الطريقة لم تستعمل إلا في موضعين اثنين، وفي رواية واحدة هي رواية (المرفوضون) ولعلّ السبب في ذلك ميل الكاتب ميلا ظاهرا إلى النمط التقليدي الشائع، الذي يجعل من الراوي محور العملية التقديمية الوصفية، لذا ألفيناه أكثر الأنماط حضورا في رواياته.

وأما عينتنا هذه الطريقة فهما على التوالي:

* قول الرقيب (جان) متحدثا لـ (ماري) عن زوجها برنار: "لقد كانت لديه كل الصفات التي يجب ألا توجد عند رجل حرب، كان من الممكن أن يبرز كثيرا لو كان شاعرا أو كاهنا، (...) لقد كنا نلعب الكرة معاً في صباننا، وكنا نسرق علب الحلوى والكامبير في المخازن الكبرى، ولكن برنار لم يكن يأتي معي إلا خوفا من أن أتهمه بالجبن (...)", واني لأتذكر بأنه كان يبكي لأتفه الأسباب.

كان يأتي إلى منزلنا وينام معي عندما يتغيب والداه، فهو لم يكن يستطيع البقاء وحيدا في المنزل أثناء الليل (...)، في الجزائر كان دائما خائفا من الموت ...".⁽¹⁾

على الرغم من أن ما جاء في هذا النص المطول مجرد تعليقات ساخرة أطلقها الرقيب (جان) في حق صديقه (برنار)، إلا أنها تُظهر للقارئ بعضا من الجوانب الخفية في شخصية هذا الجندي الفرنسي الذي حير زوجته حيا وميتا.

فبرنار - وهو حي - كان رجلا بالغ الطيبة والقوة والذكاء والإخلاص، ولكنه بعد موته بدا (لزوجته):

- طفلا ضعيفا يخشى البقاء وحيدا في الليل.
- ممقوتا من قبل والديه رغم أنه طفلهما الوحيد (... كان يأتي إلى منزلنا وينام معي عندما يتغيب والداه (...)) لم يكونا يأخذانه معهما أبدا (...)) كانا في فصل الصيف يقضيان عطلتهم في الخارج ويظل برنار معي ليلا ونهاراً...".⁽²⁾
- حساسا إلى درجة أنه كان يبكي لأتفه الأسباب.
- جبانا يهاب الموت ويمقت الحروب (في الجزائر كان دائما خائفا من الموت (...))
- كلما اجتاز الثكنة ظن بأن أجله قد حان ...".⁽³⁾

وحاصل ما أراد أن يقوله جان هو أن (برنار) كان (في طفولته وشبابه) ذا شخصية هشة ضعيفة، لا يستحق أن يكون رجلا، بله أن يكون محاربا في جيش أعظم قوة استعمارية في ذلك الزمان، لأن في قلبه - من الضعف والجبن - ما يمنعه من أن يكون كالرجال.

* وأمّا العينة الثانية والأخيرة من هذا النمط فهي هذا المقطع الحواري الذي دار بين (ماري) والرقيب (جان)، والذي تُعرّف فيه بصديقتها (لينا):

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 61.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

"-لأول مرة أرى تلك السيدة التي كانت هنا عندك.

- لينا، إنها يهودية.

- يهودية!

- ليس مائة بالمائة ... فأبوها ليس يهوديا... والحقيقة هي أن لينا لا تعرف أباه، إنها بنت غير شرعية لقد كانت أمها مومساً، وكانت لينا مثل أمها، تمارس الحب مع أول قادم مع المبلغ المالي اللازم ... ولكن أمها قالت لها ذات يوم: كفى كل هذا الآن ... لن أتركك تعيشين نفس الحياة القذرة التي عرفتتها، وفي أحد الأيام التقت لينا بإفريقي من السنغال وتزوجا ... والآن أصبحت لينا امرأة محترمة، لقد تعذبت كثيرا في حياتها ...".⁽¹⁾

تختصر (ماري) في هذا الحوار الموجز الذي أجرته مع الرقيب (جان)، حياة صديقتها الوحيدة (لينا)، حيث تذكر - بإيجاز وفي شكل ومضات تعريفية - أن هذه السيدة:

- يهودية الأصل.

- لقيطة لا تعرف أباه.

- أبوها ليس يهوديا.

- كانت أمها مومسا.

- وكانت هي كذلك.

- توقفت عن البغاء بأمر من أمها.

- عاشت حياة تعيسة ملأى بالعذاب، والألم والعار والمذلة.

⁽¹⁾ إبراهيم سعي، المرفوضون، ص: 73.

- هي الآن امرأة عفيفة و "سيدة محترمة" (1) لا شيء يشغلها سوى خدمة زوجها، ورعاية صديقتها (ماري).

وهكذا تكون ماري قد توقفت عند أهم المحطات المفصلية في حياة صديقتها (لينا)، بحيث ذكرتها لضييفا - ومن خلاله للقارئ - بشيء من الدقة والتأنيب والإيجاز، وكأنها بطاقة تعريفية، أو سيرة حياة كاملة (أصلها-نسبها-مولدها-عملها وأما-انتباها من غفلتها-آلامها وعذاباتها-زواجها).

ولا شك أن القارئ - وهو المستهدف الأول بهذا التعريف وهذا الحوار - قد أخذ معلومات كافية عن حياة هذه الشخصية التي سيكون لها دوران مهمان هما:

- مساعدة (ماري) على تخطي محنتها وآلامها (موت زوجها برنار وصراعها مع جارتها الجزائري (أحمد)).

- كشف خبيثة نفس الرقيب (جان).

2- تصنيف الشخصيات:

تتقسم الشخصيات حسب أهميتها وطبيعة حضورها في أي عمل سردي إلى صنفين:

- **شخصيات رئيسة:** وتسمى المحورية (2) أيضا، وهي كل شخصية لها دور البطولة في الرواية، وتمتاز عن الثانوية بحضورها المكثف، وبكثرة المعلومات المعطاة حولها (3) ك (أحمد) في رواية (المرفوضون) و (نعمان منصور) في (بوح الرجل

(1) إبراهيم سعيدي، المرفوضون، ص: 74.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 215.

(3) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص: 43.

- القادم من الظلام) و(آمال الغبريني ومهدي المغراني ووناس خضراوي) في (بحثا عن آمال الغبريني).
- شخصيات ثانوية: وهي كل شخصية تكتفي بوظيفة مرحلية ⁽¹⁾ في الرواية، سواء أكانت مساعدة للبطل أم معيقة له، وسواء أكانت مشاركة في الأحداث أم بعيدة عنها، ك (ماري وجان ولينا وكاترين وروزانا ...) في رواية (المرفوضون) و(موح شريف، وموديبو براراتوري، وحليمة، والوالي وليليانا ...) في رواية (بحثا عن آمال الغبريني) و(ضاوية وكلير ردمان ووردية ومسعودة المطلقة وزكية ...) في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام).

وبناء على هذا التصنيف سنشرع في دراسة الشخصيات في روايات إبراهيم سعيدي، وذلك على النحو الآتي:

1-2- الشخصيات الرئيسة:

1-1-2- في رواية (المرفوضون):

ليس في رواية (المرفوضون) إلا شخصية رئيسة واحدة، هي شخصية (أحمد)، المغترب الجزائري الذي هاجر إلى فرنسا في العام الأول لقيام الثورة التحريرية في الجزائر، وقد كانت هجرته هذه بإيعاز من عمه الذي كفله صغيرا بعد موت والده: "حينما بلغ الخامسة عشرة أرسله عمه إلى فرنسا، وبعد سبع سنوات عاد إلى قريته ليتزوج، وكانت الجزائر قد استقلت ...". ⁽²⁾

تزوج (أحمد) بعد عودته إلى قريته زواجا تقليديا، بفتاة لم يكن قد رآها من قبل، ولكنه ما لبث أن عاد إلى فرنسا، تاركا إياها حبلى بابنه الذي لم يره حتى مات وهو في

(1) ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 215.

(2) إبراهيم سعيدي، المرفوضون، ص: 176.

سنّته الثانية: "فجأة انتابه حزن عميق (...) حينما تذكر الرسالة التي تلقاها منذ حوالي ثماني سنوات، التي تضمنت خبر وفاة ابنه الوحيد البالغ من العمر عامين...".⁽¹⁾

تأزّمت حياة بطل الرواية بعد تلقيه هذا الخبر، ولكن أمرا ما حال دون عودته إلى أرض الوطن ليشهد جنازة ابنه الوحيد، فأرجأ الأمر إلى ثلاث سنوات قادمة، ولكنه فُجع مرة أخرى بنبا وفاة زوجته التي انتظرت طويلا: " وحينما عاد إلى قريته بعد ثلاث سنوات من وفاة ابنه، وجد زوجته قد توفيت بدورها، فرجع إلى فرنسا يجر وراءه الخيبة والعار...".⁽²⁾

بعد هاتين الحادثتين تحوّلت حياته إلى جحيم لا يطاق، وأصبح يحيا حياة المشردين، ليس له مكان يأويه إلا غرفة ضيقة يتقاسمها مع ستة من العمال الجزائريين، ضاقوا ذرعا به وبحالته المزرية التي صيرت غرفتهم مكانا قذرا مليئا بالحشرات، يقول الراوي: "... ثم قصد غرفته التي كان يتقاسمها مع ستة أشخاص (...)، كان زملاؤه القاطنين معه في غرفته قد قطعوا صلتهم به منذ أن صار يحيا حياة متشرد، فلم يسألوا عما حل به، بل لم يندهشوا حتى من الحالة التي كان عليها، وكانوا قد حاولوا من قبل حمل صاحب المبنى (...) على طرده (...) لأنّه كان يتسبب حسب قولهم في انتشار القمل والبراغيث داخل المقصورة، ولأنّه صار سكيما مدمنا...".⁽³⁾

بدأت حياة أحمد بالتغير إلى الأحسن نوعا ما، بعد خروجه من هذا المكان، إذ اكرى لنفسه غرفة مستقلة في عمارة تملكها سيدة فرنسية تدعى (سوزان)، وشرع - بعد استقراره مباشرة - في البحث عن عمل يضمن له دفع حقوق الكراء من جهة، وألا يعود إلى حياة التشرد من جهة ثانية، فحصل - أول الأمر - على وظيفة صغيرة في

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 6.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص: 9.

مكتبة خاصة، ولكنه سرعان ما طُرد منها بسبب تصرفٍ عنصري من مديرة إحدى المدارس الابتدائية.

كادت هذه الحادثة أن تُردَّ على بطل الرواية أزماته السابقة، لولا أنَّه عثر في وقت وجيز على عمل قار في مصنع للنبيذ، أغلب عماله من المهاجرين الجزائريين، الذين دفعتهم ظروف الحياة في الوطن إلى البحث عن بديل في هذا البلد.

لم يكن العمل في هذا المصنع كما كان يتصوره، ولكنه كان يشعر بالارتياح بعض الشيء لأنَّ وظيفته الجديدة ضمنت له صحبة جزائرية خالصة، مكوَّنة من زمرة من المهاجرين المستضعفين، الذين سيتحملون معه أوضاع العمل القاسية (كغطسة المسؤولين الفرنسيين الذين قهروا هؤلاء العمال بالتكبر والتعالي: " حينما ابتعد عنه، وتذكر كيف كان يوجه أوامره إليه بدون أن ينظر إليه، فكَّر بأنه قد يكون على غير معرفة بوجهه، ولذا ألقى إليه، حينما تقابل معه في الطريق بتلك النظرة التي لا توجَّه إلا لشخص لا نعرفه ...". (1)

وعلى الرغم من تحمُّل بطل الرواية لهذه المعاملة القاسية إلا أنَّه فُصل عن العمل دون إشعار مسبق ودون سبب يذكر "... حينما استيقظ من نومه على الساعة الثانية نهاراً، رأى أسفل الباب رسالة، عرف فيما بعد أنها مرسلة إليه من إدارة المصنع (...)، فتحت (روزانا) المظروف وراحت تقرأ ما في الورقة، رفعت رأسها ورمقته بنظرة كئيبة وقالت بصوت حزين: إنها رسالة فصل عن العمل". (2)

كاد هذا الخبر الصادم أن يقضي على ما تبقى من أمل في حياة (أحمد)، لأنَّ هذا العمل كان آخر أمل له في تغيير نمط حياته المضطرب، فخرج من منزل السيدة

(1) إبراهيم سعيدي، المرفوضون، ص: 22.

(2) المصدر نفسه، ص: 146-153.

(روزانا) وهو لا يلوي على شيء، ولا يدري أين يذهب، فقصده غرفته رأساً، فإذا بجارته وعدّوتّه اللدود (ماري) تنتظره بشغف لتطلب منه بكل قسوة أن يغادر هذه الغرفة التي حصل عليها بصعوبة بالغة "... أرجوك يا سيد أن تغادر هذه الغرفة، وتذهب إلى مكان آخر، أو عد إلى بلدك، فلقد حصلتكم على استقلالكم...".⁽¹⁾

كان يعي جيداً أنّ (ماري) ستوغر صدر صاحبة المبنى عليه، وستؤلّبها وكل سكان العمارة ضده، ففكر جدياً في النزول ضيفاً عند صديقه القديم (مزيان)، الذي وافق على استضافته، شريطة ألاّ تزيد مدة مكوثه عنده عن الشهر، فقال بطل الرواية مستفهماً "ولماذا لمدة شهر فقط"⁽²⁾، فرد (مزيان) موضحاً "لأن سعيداً [أي شريكه في الغرفة] سيعود [من الجزائر] بعد ذلك للأسف...".⁽³⁾

لم ترق هذه الفكرة لأحمد، لأنّه كان ينوي أن يقضي أطول فترة ممكنة عند صديقه مزيان، لذلك لم يعد إليه، ولم يشر الراوي إلى هذه المسألة مطلقاً، بل انتقل إلى موضوعين آخرين هما:

- زيارة عبد المجيد شقيق عيسى بربوش لأحمد في بيته ليودعه الوداع الأخير، وليعلمه أن أخاه الذي جاء لأجله أنكره، ورفض بكل قسوة العودة معه إلى أرض الوطن.
- وانقاذ بطل الرواية لتلك الفتاة الفرنسية التي كانت سبباً في موته على يد رجال الشرطة، الذين حاولوا أن يخفوا جريمة اغتصابهم لها بقتلهم للشاهد الوحيد.

(1) إبراهيم سعدي، المرفوضون، ص: 159.

(2) المصدر نفسه، ص: 9.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بهذه الطريقة ينهي الراوي حياة بطل رواية (المرفوضون)، الذي كان رمزا إيديولوجيا^(*)، يجسّد بامتياز معاناة فئة بعينها، هي فئة العمال الجزائريين، الذين دفعتهم الأقدار إلى العمل في أرض ادّعى أصحابها - زورا - احترامهم للمبادئ الإنسانية، من حرية وعدالة ومساواة.

فاصطدم هؤلاء العمال بزيف الشعارات التي يرفعها الفرنسيون، وخبروا - عن تجربة وممارسة - الظلم والقهر والاستعباد والميزم العنصري في كل مكان قصدوه (المقاهي - المطاعم - المحلات التجارية - الأسواق - أماكن العمل - المدارس - دور السينما - الحدائق العامة ...).

لقد كان (أحمد) رمزا - ودرسا في الآن نفسه - لكل أولئك " المرفوضين " المنبوذين، الذين اختاروا المكوث في أرض المهجر - رغم البؤس والشقاء والمعاناة والموت - على العودة أسيدا مكرّمين إلى أرض الوطن.

2-1-2- في رواية (بحثا عن آمال الغبريني):

يتقاسم دور البطولة في هذه الرواية ثلاث شخصيات هي:

* آمال الغبريني:

شخصية استرجاعية ليس لها حضور إلا في ماضي الرواية، يصفها الراوي بأنّها فتاة في مقتبل العمر، ذات جمال بارع وسريّة طيبة: " حاول أن يتصورها في تلك الطرقات شبه الخالية بشعرها الأشقر وقامتها الهيفاء ولامبالاتها الفطرية، تمشي بلا هدف كعادتها. " (1)

(*) من أمارات الأيديولوجيا في هذه الرواية قول الراوي: "لقد حاول إقناعهم بضرورة النضال داخل النقابات العمالية" ص: 10.

(1) إبراهيم سعيدي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 16.

وُلِدَتْ أيام الثورة التحريرية من أب فرنسي كان ضابطاً في جيش الاحتلال وأمّ جزائرية أحبّت هذا الضابط حباً جماً، فغدر بها بعد أن زرع في جوفها هذه البذرة التي سوف تدفع -غالياً- ثمن خيانة أمها.

وُضِعَتْ (آمال) إثر ولادتها في دير للآباء البيض، ثم كفلتها - بعد الاستقلال مباشرة - أسرة جزائرية نشبت بين نسائها صراعات كثيرة، يقول الراوي في ذلك: "خياله محدود جداً في الحقيقة، طفولة آمال بالخصوص لا يملك عنها معلومات كثيرة، أين قرّت والدتها بعدما أنجبته من الضابط الفرنسي الذي وقعت في حبه أثناء حرب التحرير؟ كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة شهور؟ من وضع آمال في دير تابع للآباء البيض؟ من استعادها وتكفل بها؟ عن تلك الأيام لم تحدّثه آمال الغبريني سوى عن مشاجرات بين النساء، وعن أشياء كن يتقاذفن بها ...".⁽¹⁾

سبّت آمال بين أفراد هذه الأسرة، ثم خرجت عنهم بعد حوادث عدة، من بينها اتهامهم لها بمرودة جدهم عن نفسه، فكانت هذه الحادثة نقطة الانعطاف الكبرى في مسيرة الشخصية الأولى في الرواية، إذ وطّنت عزمها على المضي قدماً في حياتها، مستغلة جمالها وفتنتها، فدخلت الجامعة وتعرّفت على أستاذها (مصطفى نوري) الذي عشقها عشقاً أذهب عنه رُشده، فصار يتبعها أينما حلت وارتحلت، حتى عندما عقدت قرانها على زوجها الأول (أمقران) كان حاضراً معها في صورة وليها الشرعي.

استغلت (آمال) وقوف أستاذها اللامشروط معها في زواجها وطلاقها من (أمقران)، لتدعوه مرة أخرى لمساندتها في حل مشاكلها مع زوجها الثاني بوجمعة، مذكّرة إياه بحاجتها المسييسة له:

"أظن مصطفى أنه لن يكتب لي النجاح في الحياة.

(1) إبراهيم سعيدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 16.

- لماذا آمال؟ ماذا حدث؟

.....

- أنت تعرفني مصطفى أنا عشت دائما حرة، اليوم أنا خائفة.

- من أي شيء؟

- من كل شيء، من المستقبل، من زوجي (...).

- من زوجك؟

- نعم من بوجمعة (...)

- أعرف مصطفى أنك لن تتخلي عني.

- ماذا تريد؟! هذا قدرتي (...)" (1)

بعد هذا الحوار بأيام قليلة أبلغت آمال هاتفيا أستاذها أن جماعة من الملتئمين اقتحموا منزلها ليلا، واقتادوا زوجها (بوجمعة) إلى مكان مجهول، ففرع الأستاذ لسماعه هذا الخبر، وقصد - على عجل - بيت طالبتة، التي أعلمته أن الملتئمين الذين اختطفوا زوجها لم يكونوا إلا رجال أمن، اعتقلوه لاشتباهم في انتمائه إلى حزب محصور.

عقب هذا الحادث اتخذت آمال قرارها الحاسم الذي ستبني عليه كل أحداث الرواية، وهو الفرار من البيت والاختفاء نهائيا، ودفع بعض المهوسين بها -كمصطفى نوري ومهدي المغراني - إلى البحث عنها في كل مكان، داخل الوطن وخارجه (في الشمال، في الجنوب، في أعماق الصحراء، في: تونس - إيطاليا - مالي - النيجر....).

(1) إبراهيم سعي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 150-151-152.

إن اتخاذ (آمال) لهذا القرار يشير بدءاً إلى ميزة بارزة بثها الكاتب في هذه الشخصية، وهي الرفض المطلق لكل القيود الاجتماعية المستندة إلى أعراف بالية، تسعى إلى تغييب الإنسان وقهره لا لشيء إلا لأنه خُلِقَ وحيداً وعاش تقيساً في هذا العالم.

ولعلّ هذا الرفض نابع من طبيعة الحياة القاسية التي عاشتها هذه الشخصية، إذ إنها قَصَّتْ أغلب مراحل حياتها وحيدة، مقهورة من قبل كل المحيطين بها (مسؤولي الدير الذي نشأت فيه -أفراد الأسرة التي تبنّتها-موظفي الإقامة الجامعية التي اتخذتها مأوى لها بعد خروجها من بيت مُتَبَنِّيها - زوجها الأول أمقران - زوجها الثاني بوجمعة).

هذا ونعتقد أنّ (آمال الغبريني) بثورتها، ورفضها، ورغبتها في التحرير تشير إلى الوطن (الجزائر)، الراض لكل أشكال التغييب والقهر والعدوان والإساءة، حتى وإن كانت هذه "المسميات" صادرة من قبل أبنائه.

كما نعتقد أيضاً أنّ (آمال الغبريني) ترمز من خلال اسمها إلى البقية المتبقية من الأمل الغابر، الذي يسعى هذا الوطن إلى التشبث به رغم المحن والإحزن التي ألمّت به.

* مهدي المغراني:

وهو ثاني الشخصيات الرئيسة في هذه الرواية، يصفه الراوي بأنه شاب يبلغ "من العمر حوالي ثلاثين سنة " ⁽¹⁾، ينحدر من مدينة الحراش بالعاصمة جاء إلى هذه المدينة الجنوبية البائسة فاراً بجلده من الموت الذي كان يترصده في كل لحظة في مدينته التي نشأ بها، يقول الراوي في ذلك: "... حتى خبر فصله عن العمل بحجة التخلي عنه بعد هروبه من الشمال استمر في الحقيقة يشغله (...)، الهروب بحجة إنقاذ

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 17.

نفسه من الموت ليس مبررا، ثم إن الجميع صار يهرب، وهل كان بوسعه أن يقدم لهم الورقة التي رُسم عليها التابوت وبداخله اسمه؟ (...) وأي دليل كان بوسعه تقديمه على المكالمات الهاتفية التي سأله صاحبها إن كان قد وصلته الرسالة التي تعلن موته المبرمج؟ حتى الرصاصتان اللتان أُطلقتا عليه في السوق قبيل حلول عيد الفطر لم تصيباه (...) المهدي ذاته غير متيقن بأنهما أُطلقتا عليه (...) كيف له أن يجزم بشيء في هذه القضية...".⁽¹⁾

ولأجل تصرفه هذا (أي فراره من الشمال إلى الجنوب) لُقِّبَ الراوي بالهارب في مواضع عدة من الرواية، من بينها قوله: "كان البعض يشرب الشاي، أو على الأقل كما بدا للهارب، والبعض الآخر يحتسي القهوة، (...)، لأن المهدي وقع على نظرات تلتفت نحوهما، وأحس بالضجيج يهدأ شيئا ما..."⁽²⁾، وقوله أيضا: "... كان موديبو براراتوري موجودا في مقهى النزل بالفعل، لأنَّ المهدي سمع قهقهته آتية من هناك، لم يكن الهارب قد تبادل كلمة معه من قبل..."⁽³⁾ وقوله أيضا "... ومن غير أن يسمع ردا من المهدي عانقه ثانية، أحس الهارب لحظتها بذراعيه تطوقان جسمه وبيديه تربتان على ظهره وبأنه يوشك أن يبكي..."⁽⁴⁾.

كان المهدي يعشق آمال الغبريني إلى حد الهوس، لذلك استغل فرصة وجوده في الجنوب فطفق يبحث عنها في كل مدينة نزل بها، حتى أوصله القدر إلى هذه المدينة التي تجري فيها أحداث الرواية، والتي التقى فيها صدفة غريمه ومنافسه الأول في حب (آمال) مصطفى نوري، الذي غيّر اسمه تمويهًا إلى وناس خضراوي.

⁽¹⁾ إبراهيم سعيدي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 59-60.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 177.

⁽³⁾ المصدر نفسه، ص: 191.

⁽⁴⁾ المصدر نفسه، ص: 203.

وابتداءً من هذا اللقاء المفاجئ الذي اهتم به الراوي كثيرا، إذ جعله مُفَتِّحَ الرواية (الأسطر الخمسة الأولى من الصفحة الأولى) تتطلق أحداث هذه القصة التي كان للمهدي فيها دور المنافس الطيب، الذي يتخلى عن حبه في الأخير لصالح غريمٍ بئس مريض، ليس له من أمل في هذه الحياة إلا العثور على حبيبته التي اختفت منذ أمد بعيد.

ولهذا يمكن القول إنّ المهدي (اسما ووظيفة) يمثل شخصية المنقذ المنتظر، الذي يتبنى عن طيب نفس وإيثار مهمة إنقاذ كل المكروبين المحيطين به، ابتداءً من (آمال الغبريني) التي سافر لأجلها آلاف الأميال شمالا وجنوبا، ووصولا إلى أمّ (موح شريف) التي سعى جاهدا إلى تخفيف الصدمة عنها بعد إصابة ابنها الوحيد بداء مميت، وانتهاء بصديقه (وناس خضراوي) الذي حاول قدر استطاعته منعه من التوغل في أعماق الصحراء (مالي والنيجر)، لعلمه أنّ في ذلك هلاكه المحتوم " لم يكن يعكّر صفوه سوى رائحة الموت المعلن الذي كان ينتظر وناس خضراوي في مجاهل الصحراء... ".⁽¹⁾

*وناس خضراوي (مصطفى نوري):

وهو الضلع الثالث في مثلث البطولة في رواية (بحثا عن آمال الغبريني)، منحه الراوي دور العاشق الهادئ الذي يضحي بنفسه وأهله، وبكل شيء يملكه (والدته - عمله في الجامعة - مدينته الشمالية الجميلة ...) في سبيل البحث عن معشوقته التي اختفت فجأة، واختفى معها كل أمل له في الحياة. يدخل (خضراوي) معترك الرواية منذ الأسطر الأولى، إذ يلقّبهُ الراوي بـ "الغريب"، لأنه بدا غريبا لشريكه في البطولة، وغريمه في حب آمال (مهدي المغراني): "ظل الغريب واقفا بضع لحظات غير بعيد

(1) إبراهيم سعدي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 127.

عن مدخل الفندق، قبل أن يتحوّل نحو اليمين، باتجاه مصلحة الاستقبال، لحظتها لم يعد بوسع المهدي أن يراه أو سماع صوته...".⁽¹⁾

تظل هذه شخصية غريبة عن شريكها وعن القارئ صفحات كثيرة من الرواية، ولا يفك الراوي غموض هذه "الغربة" إلا في هذا الحوار الذي أجراه خضراوي مع موظف الاستقبال بالفندق (موح شريف):

- هل تسمح لي، أخي الكريم، أن أطلب منك خدمة؟ سأله.
- بالطبع تفضل.
- مجرد استفسار في الواقع أخي الكريم.
- تفضل، السيد خضراوي، تفضل.
- شكراً، الأخ المحترم، قال الغريب.
- لا شكر على واجب، السيد وناس، تفضل".⁽²⁾

بعد هذا الحوار، يتمكن القارئ -مبدئياً- من فك شيفرة الغريب، ولكن أمره سيظل غفلاً على (المهدي) طيلة الصفحات المقبلة، وتحديدًا إلى غاية الصفحة رقم تسعة وستين (69)، حيث يكتشف صدفة أن الغريب هو (مصطفى نوري) الأستاذ الجامعي العاشق، الذي اختار لنفسه اسماً تمويهياً هو (وناس خضراوي): "لا يدري كيف فاتته أن يدرك الأمر إلا في ذلك اليوم، بعد منتصف الليل: مصطفى نوري هو الغريب (...). لحظتها زال عنه كل شك، مصطفى نوري هو وناس خضراوي، الغريب الذي يصارع الموت بالمستشفى في تلك اللحظات...".⁽³⁾

(1) إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 3.

(2) المصدر نفسه، ص: 24.

(3) المصدر نفسه، ص: 69.

والسبب في اختيار (مصطفى نوري) هذا الاسم التمويهى (وناس خضراوي) هو خشيته من أمرين اثنين:

- وجود منافسين له في حب آمال يعلمون باسمه الحقيقي (وهو الأمر الذي حصل فعلا، إذ اكتشف أن المهدي وموح شريف يصاديانه في هذا الحب).
- فرار آمال إذا ما علمت بمجيئه بحثا عنها (وهذا ما يؤكد اعترافه في رسالته التي أبرق بها إلى المهدي: "... لن تنال شيئا من آمال، المهدي، آمال طائر يحلق في آفاق بعيدة لامتناهية، نجم مشع، سيار، غير قابل للإمساك، نور مضيء لا أحد يستطيع أن يملكه لنفسه، حلم غير قابل للتحقيق، وهم ساحر لكنه مستحيل المنال، عنها بحثت في الجزائر، في تونس، في إيطاليا، في إفريقيا لكن عبثا، كنت أصل دائما متأخرا، وسأظل أصل دائما متأخرا في الحقيقة، وأنا اليوم أعرف بأنني سأموت بحثا عنها...".⁽¹⁾

ولعل خوفه من هذين الأمرين هو الذي دفعه إلى الإنكار بأنه مصطفى نوري، عندما ناداه - خطأ - المهدي بهذا الاسم:

- الأستاذ مصطفى نوري، الأستاذ مصطفى نوري! افتح من فضلك.
- بعدها سمع خطوات ثقيلة قادمة نحوه، ثم صوت وناس خضراوي الواهن المريض:
- هذه ليست حجرة الأستاذ مصطفى نوري.
- عفوا، أعنيك أنت، وناس.
- هذه ليست حجرة مصطفى نوري، قلت لك.
- وناس، افتح الباب أنا المهدي.
- لا أعرف شخصا اسمه مصطفى نوري ألا تفهم؟.

⁽¹⁾ إبراهيم سعيدي، بحثا عن آمال الغبريني، ص: 249.

ومع هذا الإنكار ازداد تأكد المهدي بأن الشخص الذي يخاطبه في هذه اللحظات هو مصطفى نوري، الأستاذ الجامعي البائس، المهوس بحب امرأة لا تنتظر إليه إلا كما تنتظر الأخت إلى أخيها⁽¹⁾، الأستاذ الذي تخلى عن وظيفته الراقية، وأمه الحانية، لأجل امرأة خيبت أمله لأنه ليس "رجلا وسيما"⁽²⁾، الأستاذ الذي ترك نفسه نهبا للأمراض حتى توفي⁽³⁾، في سبيل امرأة لم تكلف نفسها عناء التفكير فيه.

لقد جسد (خضراوي) - بحبه الخالص أولاً، وبتضحياته الجسام ثانياً - شخصية المنقد المختار، الذي يرسل إلى هذه الفتاة البائسة التائهة لإنقاذها من غيها الذي أوردتها المهالك ودمر حياتها، فلم تجد - وهي على هذا الحال - إلا نور مخلصها (مصطفى نوري)، الذي أرشدها في أحلك لحظات حياتها إلى طريق الصواب " أعرف مصطفى أنك لن تتخلى عني - ماذا تريد؟! هذا قدرتي...".⁽⁴⁾

2-1-3- في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام):

تحتكر البطولة في هذه الرواية السيرية شخصية واحدة، هي شخصية الدكتور الحاج (منصور نعمان)، الطبيب الذي عاش حياة غريبة ملأى بالأماسي والآثام والخطايا، كان يقول عن نفسه، وعن علاقته بكل المحيطين به، وبخاصة النساء "... إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي بالألم بأنني مختلف عن الناس، بأنني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري... لاحظت أنني لم أعد كغيري، بأنني غريب بين أقراني، بينما لاهمّ لهؤلاء (...) سوى الخوض في اللعب والشغب والشجار، وجددتي أنا لا

(1) إبراهيم سعيدي، بحثاً عن آمال الغبريني، ص: 110.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 246.

(4) المصدر نفسه ، ص: 152.

شغل لي إلاّ اختلاس النظر إلى البنات والنساء، أحلم بهن في خلوتي، مثلما كان يحدث لي مع مدام كليز ريمان...".⁽¹⁾

وقد اقتحمت هذه الشخصية مجريات الأحداث في الرواية منذ الأسطر الأولى، إذ يشرع منصور - وهو الراوي نفسه - في الحديث عن طفولته التعيسة، التي لم يشعر بها مطلقاً، وعن معاناة والديه اللذين شقيا كثيراً في تربيته وحمايته: "لا أجد شيئاً كثيراً أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلاّ أنني كنت بلا أخ أو أخت، الابن الوحيد لوالديّ رحمهما الله، ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما، فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة، وخصوصاً من وجود شقيق، يكون أكبر مني سناً، يحميني ويقف بجانبني في خصوماتي مع غيري من الأطفال (...). تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني اثني عشرة سنة لأنه بعد ذلك بدأت تظهر علي أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب، وبنبت شعر على ساقي، ويتضخم صوتي...".⁽²⁾

بدخول منصور في هذه المرحلة الحرجة (مرحلة النضج والبلوغ)، انقلبت حياته رأساً على عقب، إذ صار ميالاً إلى العزلة والصمت، لا همّ له إلاّ اتباع شهواته وغرائزه، فكانت أول امرأة أفرغ فيها شحناته الجنسية المكبوتة هي السيدة (وردية) زوجة والد صديقه الشريف، التي عرضت عليه نفسها بعدما أحست بميله الشديد إلى النساء "... خالتي وردية - كما كنت أناديها - لم يفتها أي شيء في الحقيقة، أدركت بأنني لست طفلاً (...).، تفطنت إلى أن رغباتي ليست كرغبات غيري من الأطفال بأن نظراتي مفعمة باللهفة والشهوة والشوق، بأنه ليس لي من الطفولة شيء (...).، أمسكت

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص: 9-10.

بيدي (...) ثم أدخلتني غرفة وجدتها مرتبة ترتيباً جيداً (...)، راحت تعري نفسها، كانت تلك أول مرة - في حياتي - أرى امرأة بلا ثوب...".⁽¹⁾

لم تعلم وردية أنها - بفعلها هذا - قد أشرعت باباً كان من المفروض ألا يُفتح أمام هذا "الوحش" الآدمي، الذي قضى بجنونه الشبقي على حياة جملة من النساء منهن زكية التي انتحرت خوفاً عليه من بطش إخوتها "منذ أن انتحرت زكية قررت ألا أقترّب من مرأهقة"⁽²⁾، وحرورية التي قتلها زوجها بعدما أمسكها بالجرم المشهود "بضعة أيام بعد دخول زوج حرورية علينا في بيته، أسمع أبي يقرأ: محافظ شرطة يطلق النار على زوجته ويرديها قتيلة"⁽³⁾، وسيلين التي وضعت حداً لحياتها بعدما يُست من عودته إليها "شق علي رغم ذلك أن أصدق بأن سيلين انتحرت"⁽⁴⁾ ومسعودة المطلقة التي هجرت بيت أهلها خوفاً على نفسها من الموت والعار إثر ظهور علامات الحمل عليها "وبعدها دفعتني مسعودة المطلقة بقوة طارحة إياي جانبا، وأسرعت نحو الباب مذعورة، بضعة أشهر بعد ذلك اختفت، سرى بين سكان الحارة وحتى خارجها أنها كانت حاملاً".⁽⁵⁾

هذا، ولم يسلم من "لعنة" عشق منصور إلا ثلاث نساء هن وردية التي أذاقته طعم الجنس لأول مرة، ومعلمته السيدة كلير ردمان التي غادرت الجزائر بعد ليلة واحدة من مضاجعته لها، ونسرین شیراز التي هجرته من غير سبب يذكر "علاقتها بي انتهت

(1) إبراهيم سعيدي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 21-22.

(2) المصدر نفسه، ص: 112.

(3) المصدر نفسه، ص: 111.

(4) المصدر نفسه، ص: 228.

(5) المصدر نفسه، ص: 38.

دون أن يحدث لها مكروه (...) كان ذلك مهما جدا بالنسبة لي، أصبحت أحس بنفسني إنسانا كالآخرين، لا مصدر لعنة تصيب كل من يجازف بأن يحمل لي حبا".⁽¹⁾

إثر تأكده من أن هذا الطريق سيقفل كل من يحبه قرر (منصور) أن يغير من مسار حياته، وأن يسعى - برغم صعوبة الأمر - إلى التكفير عن خطاياها بأية وسيلة كانت، حتى وإن تطلب الأمر مغادرة مدينته التي نشأ فيها، والعيش في مكان لا يسكنه إلا المعذبون في الأرض، وهو الأمر الذي حصل فعلا، إذ تم تحويل مكان عمله - بطلب منه - من العاصمة إلى مدينة (عين ...) الجنوبية.

في هذه المدينة القاحلة كبت منصور - بكل قسوة - شهواته وغرائزه، واستبدل ميله الشديد إلى الجنس المحرم بالزواج من أربع نساء هن: ضاوية ويمينة وزينب وسلطانة.

ظل منصور وفيا للعهد الذي قطعه على نفسه بألا يعود إلى ما كان عليه من فسق ومجون حتى وافاه الأجل مذبوحا على يد ابن اخت زوجته الأولى، الإرهابي عبداللطيف، المكنى أبا أسامة " هذا بالضبط ما أراده عبد اللطيف حين أمر بأن يحوّل بصري نحو الحاج وهو يذبحه".⁽²⁾

بهذه الطريقة المؤلمة تنتهي حياة هذه الشخصية الغريبة، التي جسدت - حقيقة - أنانية الإنسان، وتطرفه اللامحدود في تحقيق رغباته الآنية، وغرائزه الحيوانية الزائلة.

⁽¹⁾ إبراهيم سعي، بوح الرجل القادم من الظلام، ص: 151.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص: 151.

2-2- الشخصيات الثانوية:

انقسمت الشخصيات الثانوية الموظفة في روايات إبراهيم سعي إلى ثلاثة أصناف؛ صنف مساعد لأبطال الروايات، وآخر معاد لهم، وثالث ليس له دور يذكر، ولأن عدد هذه الشخصيات كثير (أكثر من أربعين شخصية) سنعمل على حصرها جميعا في جدول واحد نذيله بتعليق شامل.

الرواية	الشخصية	نماذج من النصوص التي وردت فيها	الصفحة	دورها
المرفوضون	ماري	- قلت ماري بأن زوجي ذهب إلى باريس. - لا توجد أخوة في هذه الدنيا ماري. - أترعت ماري من جديد قدحها بالخمير وسألت صديققتها لينا... - وما كان من ماري إلا أن ركنت إلى الصمت حتى أن صديققتها ظنت بأنها لم تسمع كلامها. - رسمت ماري ابتسامة شاحبة مرتكبة على وجهها وأحنت رأسها قليلا.	18 19 34 139 200	شخصية معادية لبطل الرواية، تعيش على ذكرى زوجها المقتول في حرب الجزائر.
	الرقيب جان	- لقد لاحظ الرقيب جان شابا أسرع خطاه حينما رأنا فأمره بالوقوف. - وقد ربت الرقيب (جان) على كتفي وقال حسنا برنار، لقد أصبحت الآن رجلا بأتَم معنى الكلمة. - قال جان بدون شفقة: بل أنك كنت تذهبين إلى المراقص تلهئين وراء آخر الموضات.	56 57 62	شخصية قاسية معادية لكل العرب الوافدين إلى فرنسا. - وهو رمز للعرق الأوروبي المتعالي.

المرفوضون	لينا	- تناهي إليه وقع طرقات على بابها ثم سمع جارتها (لينا) تسألها بصوت لاهث عن أحوالها. - هل ارتفعت تكلفة العيادة؟ إن كل شيء قد ارتفع ثمنه يا عزيزتي لينا. - قامت لينا من مكانها وقالت: إلى المرة المقبلة.	18	شخصية محايدة، تتمتع بشيء من الطيبة، ليس لها من هم سوى مساعدة صديقتها ماري.
	العم علي	- غير أن العم علي، العامل العجوز الذي هو من قرية صاحب المبنى... ألح عليه بألا يفعل. - لم يكن قد بقي للعم على سوى ستة أشهر للحصول على التقاعد.	9 11	شخصية مساعدة لبطل الرواية ولكل العمال الجزائريين المقيمين بفرنسا.
	برنار	- لقد كان برنار مولعا بعيني... كان يقول لي دائما ما أروع جمال عينيك. - إن رسائل برنار غالية على نفسي ولكنني لا أفهم لماذا كان متعاطفا إلى ذلك الحد مع الجانب الآخر. - فقد ظننت بأن برنار سيخبرني بأنه لم يعد يحبني.	49 52 56	شخصية طيبة، كانت تبدي تعاطفا بيّنا مع الجزائريين أيام حرب التحرير.
	مماو	- قلت له: ولكن يا مماو ليس لديك أخوة. - لم أكن أعلم بأن مماو متشائم إلى هذا الحد. - يا سيد (مماو) ليست موجودة هنا، كانت معي منذ لحظات.	19-18 19 78	شخصية حيادية، تبرز فضل الأجانب على الفرنسيين.

شخصية حيادية، تبرز قسوة الفرنسيين مع أنفسهم.	113 117 121	- اسمي أنا كاترين، ولكن بالنسبة لأصدقائي أنا كاتي فقط... - في الطريق عادت (كاتي) تنرم بنغمات تلك الأغنية الذائعة. - انحرفا على يمينهما، وبعد بضع لحظات فتح باب المبنى وقال لكاتي تفضلي.	كاترين	المرفوضون
شخصية طيبة، تدفعها ظروف المجتمع الفرنسي إلى تبني أفكاره العرقية الاقصائية.	120 133 200	- فماذا يحدث لو تراه معها هناك السيدة (سوزان)؟ - ولكن الشيء الذي لن يدركه أبدا هو أن السيدة (سوزان) حينما أغلقت باب بيتها على نفسها ارتمت على فراشها وأجهشت باكية. - اضطربت وخرجت فرأت اثنين من رجال البوليس مع السيدة سوزان.	سوزان	
شخصية مساعدة لبطل الرواية تمثل الجانب الخير في المجتمع الفرنسي.	147 151 154	- كانت المرأة على وشك أن تدلف بيتها (...) كيف هي أحوالك السيدة روزانا. - بل أرجوك يا سيد ان تقبل حتى تتألم روزانا. - ما إن استلقى على فراشه بعد عودته من بيت روزانا...	روزانا	
شخصية مساعدة لبطل الرواية.	167 169 172	- صاح مزيان بهذا والتفت نحو أحمد من جديد. - قام مزيان من مكانه وظن أحمد بأنه ذاهب ليصفع فطومة. - قالت فطومة العجوز هذا بصوت	مزيان	

		حزين، فلم يعد مزيان يرغب في مداعبتها.		
شخصية محايدة لا علاقة لها بمتن الحكاية.	183 185	- فقلت له: كيف هذا عيسى؟! أنا أخوك مجيد... - سي مجيد، إنني إنسان ملعون، خرج هذا من فمه بدون سابق تفكير.	مجيد	
شخصية حيادية تُظهر قسوة المجتمع الفرنسي الذي دفعها إلى حافة الجنون.	25 28 -182 183	- جئت فقط أبحث عن شخص اسمه عيسى بربوش. - لقد أصيب عيسى بالجنون. - لقد أصبح عيسى متشرداً سكيراً... وقد عثرنا عليه الصدفة مع متشرد فرنسي.	عيسى	المرفوضون
شخصية معادية لبطل الرواية ولكل العرب المقيمين بفرنسا.	13 13	- ولما لم يجد المدير في مكتبها سأل عنها. - غير أن المدير قالهم: لا داعي يا أعزائي الصغار للوقوف.	مديرة المدرسة	
شخصية معيقة لبطل الرواية مصادية لهما في حب آمال.	05 10 255	- موح شريف الذي لم ينظر إليه في يوم من الأيام إلا كما هو حقيقة. - لكن لا موح شريف التفت إليه ولا الغريب الذي كان يتحدث معه. - وجد حالة موح شريف قد تدهورت.	موح شريف	بحثاً عن آمال الغبريني
شخصية مساعدة لبطل الرواية	27	- وضعت حليلة في فم الشابة خرقة خوفاً من أن يصل صراخها	حليلة	

(آمال)، تمثل الخير والاستمرارية.	31 39	إلى الخارج. - تهالكت الجدة حليلة عاجزة عن البقاء واقفة. - والجدة حليلة التي كانت معها آنذاك.	
شخصية مساعدة لبطل الرواية، لا هم لها إلا المال حتى وإن اقتضى الأمر المخاطرة بحياتها.	126 127 131	- لن يجد الشجاعة الكافية صباح الغد للاتصال بسحنون جنجن. - فكرة الركوب من جديد في سيارته التي باعها لسحنون جنجن أذكت فيه حنيناً. - لم يصادف سحنون جنجن أحداً في طريقه.	سحنون جنجن
شخصية مساعدة، تمثل مجون الجنس الإفريقي.	132 215 228	- من مالي، أجب ممدو كيتا من غير أن يكف عن الابتسام. - وأنشأ الرجل يصيح: ممدو، ممدو. - تعتقد ممدو أن ليليانا وجدت الخلاص؟	ممدو كيتا
شخصية مساعدة، تمثل مجون الجنس الإفريقي.	217 220	- تعرف موديبو براراتوري؟ سأله من غير أن يلتفت نحوه. - هل صحيح أن موديبو براراتوري لم يرسلك لمضاجعة ليليانا؟	موديبو براراتوري

		- اسأل موديبو براراتوري إنه مالكةا.		
	222			
شخصية محايدة ترمز إلى القهر والثورة والانتقام.	220	- نعم الأخ المهدي، ليليانا لا تزال عذراء.	ليليانا	
	222	- لأنّ المسحوق الأبيض والأغنية الأفريقية وليليانا فعلوا فيه فعلهم.		بحثا عن آمال الغبريني
	228	- لأنّ ليليانا كانت تفعل ذلك.		
شخصية محايدة تسعى إلى تقديم المساعدة تكفيرا عن خطيئتها.	27	- قالت وهي تحض المراهقة ذات الثماني عشرة سنة.	أم آمال	
	34	- وقالت الجدة حليلة (لآمال): هذه المرأة أمك.		
	39	- كيف أمكن تلك المرأة التي ولدتها في ذلك اليوم البعيد أن تصبح ميسورة الحال.		
شخصية معيقة لبطلة الرواية. قاتله لآمالها وأحلامها.	151	- نعم من بوجمة، ومن شيء لا أدري كنهه بالضبط.	بوجمة	
	203	- لما رأى الأستاذ مصطفى نوري بوجمة بعد الإفراج عنه...		
	204	- كان بوجمة حلق اللحية، ضامر الوجه.		
شخصية مساعدة	30	- حين رأت آمال - عشرون سنة	الوالي	

لبطلة الرواية	30	بعد ذلك - والي الولاية يهم بالدخول إلى بيته أسرع نحو. - لكن ما كان له المفعول الكبير على الوالي هو بلا ريب شعر آمل الغبريني الحريري الأشقر...		
شخصية مساعدة توحى بالاستهتار واللامبالاة.	60 61 62	- فوجد المكتب، لكن دون العثور على الطبيب. - فوراً أحس بأن جوابه قلل من اهتمام الطبيب. - طيب دكتور، لا أريد أن أضيع لك وقتك أكثر.	الطبيب	بحثاً عن آمل الغبريني
شخصية مساعدة، كان بطل الرواية يستغل سذاجتها لقضاء مآربه.	13 15 28	- أما احتفاظي بعلاقاتي مع الشريف فلأن حبه للثرثرة كان يعفني من الكلام. - أما شريف فهو كعادته لم يلاحظ أي شيء. - ماذا بوسع الشريف أن يقول لي؟ يعيش الآن في السماء.	الشريف	بوح الرجل القادم من الظلام
شخصية مساعدة، لبطل الرواية، ترمز إلى الوفاء والإخلاص.	13 243 251	- لكن عائلة صالح الغمري غيرت فيما بعد إقامتها. - أما أنا فدخلت مكتب صالح الغمري، المسؤول عن الموظفين في وزارة الصحة. - هكذا عرفت أن صالح الغمري	صالح الغمري	

		يتعامل مع أجهزة الأمن السري.		
شخصية مساعدة لبطل الرواية.	4	- أمكنني أن أعرف بأنه فنان تشكيلي وبأنه يحمل اسم الهاشمي سليمان.	الهاشمي سليمان	بوح الرجل القادم من الظلام
	22	- أي على أخت ضاوية المطلقة وعلى الهاشمي سليمان.		
	41	- الهاشمي موجود هنا، أسمعها تخبرني بنبرة إنسان يعتذر...		
شخصية مساعدة ترمز إلى الإيثار والمحبة الخالصة.	7	- ما عرفته على الدوام عن ضاوية من صفاء النية وطيب الطوية.	ضاوية	
	48	- أسمع ضاوية تسألني وأنا أتوجه نحو الباب.		
	96	- أجد ضاوية قد هيأت المائدة.		
شخصية مساعدة لبطل الرواية، وهي مصدر لانتقام البطل من المستعمر الفرنسي.	10	- السيدة كلير ردمان التي كان وجهها يحمر احمرارا بيّنا.	كلير ردمان	
	44	- رأيت وجه السيدة كلير ردمان كما كان دائما، آمنا، مطمئنا.		
	56	- ظلت السيدة ردمان مدة بدت لي طويلة في المقبرة.		
شخصية مساعدة لبطل الرواية، وهي أيضا رمز للخيانة والاستغلال.	14	- وردية زوجة أبيه البالغة من العمر آنذاك حوالي الخمس وعشرين سنة.	وردية	بوح الرجل
	17	- خالتي وردية - كما كنت أناديها لم يفتها أي شيء في الحقيقة.		

القادم من الظلام		26	- مرت فترة من غير أن أستطيع رؤية خالتي وردية.
	نصيرة	14	- لكن لرؤية أخته نصيرة التي كانت تكبره سنا.
		18	- أعرف بأنك غير راض لعدم وجود نصيرة.
		27	- منصور، لا تكثر الكلام الآن مع نصيرة.
	مسعودة المطلقة	25	- أعني مسعودة المطلقة، كانت لا تتردد عن الابتسام لي والحديث معي.
		37	- هذا بالضبط ما حدث لما دلفت ذات مرة مسعودة المطلقة إلى بيتنا.
		39	- تمنيت لو يحدث مكروه لمسعودة المطلقة.
زكية		80	- زكية كانت تبدو طفلة وامرأة في آن واحد.
		84	- لأن زكية لم تضيف شيئاً بعد ذلك ولا حتى ابتسامة.
		101	- كلا زكية، لا يمكنني، وأنا سبب كل شيء.
حورية		110	- بضعة أيام بعد دخول زوج حورية علينا في بيته.
		112	- كانت حورية تملك موهبة قراءة

والانعتاق.	112	الغيب. - أتوجس شرا (...) من جانب زوج حورية.		
شخصية مساعدة لها وظيفة المحفز على استرجاع الماضي.	139 144 159	نسرين شيراز زهرة الشرق، البعيد والساحر. - كيف فاتني أن أدرك (...) بأن نسرين شيراز لم تكن غير زكية. - حين أعلمتها بأن والد شيراز عسكري وله رتبة جنرال.	نسرين شيراز	
شخصية معادية ترمز إلى الحقد اليهودي الممزوج بالشيوعية المتطرفة، وهي معادل موضوعي للهزيمة العربية.	155 159 171	- من دون شعور وجددتي مع سيلين جالسا في ركن حانة. - سيلين كانت تكره نسرين شيراز وفرانز بروم. - لقد محققناهم سيلين، أنا سعيدة جدا.	سيلين	
شخصية معادية لبطل الرواية ترمز للمكر والخديعة	127 135 137	- على الرصيف المقابل، في مكانه المعتاد، أرى عمران الشحاذ الأعمى بنظارتيه السوداوين. - أنا أول من يقترب من جثة الشحاذ الأعمى. - ذلك الشحاذ المزعوم والأعمى المزيف.	الشحاذ الأعمى	
شخصية معادية، ترمز إلى الوحشية والتطرف والغلو.	305	- عبد اللطيف بقميصه الأبيض الطويل، وبشاشيته البيضاء عاد بمفرده.	عبد اللطيف	بوح الرجل القادم من الظلام

		23 331	- حتى أنت الحاج تصدق بأن أخي عبد اللطيف قاتل أطفال وعجائز. - لأن عبد اللطيف ظل يعيش بمفرده في بيت أبيه.		
عبد الواحد	- طوال طفولة عبد الواحد لم يفارقني الخوف من أن أرى عليه (...) عرضا من تلك الأعراض. - بيد أنه لم يُقَمِّ علاقات محبة إلا مع عبد الواحد. - لا يتقدمنا إلا الإمام وجثة ابني عبد الواحد والقبر.	303 305 213	شخصية محايدة ترمز إلى الطيبة والاختلاف.		
صادق الأحدب	- إنه صادق الأحدب، أول مرة أراه جالسا. - أنظر إليّ صادق حاول أن تتذكرني. - قال صادق: يقال في "عين..." أن طيورا مهاجرة قادمة من أماكن نائية تأتي لتعرض نفسها عليه.	331 333 341	شخصية مساعدة لبطل الرواية ترمز إلى الإخلاص والصفاء والزهد.		
الولي الصالح سعيد الحفناوي	- أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، أنا الحي، الواصل... - الولي سعيد الحفناوي بلغ أقصى مقام يتمناه الإنسان. - في ذلك اليوم الذي وجد فيه جسم الصوفي سعيد الحفناوي مذبوحا.	332 340 343	شخصية محايدة ترمز إلى الرفعة والنقاء والخلود.		بوح الرجل القادم من الظلام
والد	- وربما هذا ما جعل أبي (...)	9	شخصية متناقضة		

منصور	يرفض دائما وعن حسن نية قبول فكرة أن أكون أنا المعتدي. - يقول أبي ملقيا بالجريدة على المائدة المستديرة (...) لابد أنها فعلت شيئا. - شق عليّ فقط أن أصدق بأنّ أبي قتل أُمي.	111 185	تدل على الرأفة والرحمة، كما تدل أيضا على القسوة والرهبة.
والدة منصور	-أمي رحمها الله اعتادت بدورها أن تتشاجر مع الجيران بسببي. - كانت أُمي متسامحة مع أكاذيب الشريف. - أُمي انتصبت على الكرسي فظهر ثلاث أرباع جسمها في إطار النافذة.	10 13 100	شخصية مساعدة لبطل الرواية، ترمز إلى المحبة والحنو والتضحية

تكشف المعطيات المسجلة في هذا الجدول أنّ الشخصيات الثانوية في روايات إبراهيم سعي ثلاثة أصناف هي:

1-صنف مساعد لأبطال الروايات: (23 شخصية)

ويدخل في حيّز هذا الصنف كل شخصية منحت الذات البطلة مساعدة ما، أو ساعدتها في تنفيذ برنامجها، سواء أكان هذا البرنامج إيجابيا (كعرض مزيان شقته على أحمد بطل رواية (المرفوضون) بعدما أرغمته صاحبة العمارة على مغادرة شقته، أو مساعدة سحنون جنجن لـ وناس خضراوي على السفر إلى دولة مالي، أو تحقيق صالح الغمري لحلم صديقه منصور نعمان بالعمل في مدينة نائية فقيرة) أم كان سلبيا (كتلبية مسعودة المطلقة ووردية وكلير ردمان لرغبات منصور نعمان الجنسية)

وقد مثّل هذا النوع غالبية الشخصيات الموظفة بنسبة 67% (23 شخصية من أصل 42).

2- صنف معادٍ لأبطال الروايات: (08 شخصيات)

تتخذ شخصيات هذا الصنف - على قلتها - موقفاً عدائياً مصادياً لأبطال الروايات، إذ تسعى بشتى الطرق والوسائل إلى إعاقة الشخصيات الرئيسة عن تحقيق رغباتها، أو تنفيذ برامجها، كما فعلت مديرة المدرسة حينما أوغرت صدر صاحب المكتبة على بطل الرواية (أحمد) ففصله عن العمل نهائياً، أو كما فعل عبد اللطيف حينما نفذ تهديده بقتل بطل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام) الدكتور الحاج منصور نعمان. ويبدو أنّ لهذا النوع من الشخصيات أهميةً بالغة في أعمال سعيدي، تتجلى في جعله إيّاها العامل الرئيس في بعث غُصُرَي الإثارة والتشويق في الرواية، كـ (ماري وجان/ وموح شريف/ وعبد اللطيف والشحاذ الأعمى...).

3- صنف محايد: (11 شخصية)

تُنْعَتُ بالمحايدة (أو العابرة) كلُّ شخصية ليس لها أي دور أو تأثير في المسار العام للأحداث، أو بعبارة أخرى: الشخصية المحايدة هي كل شخصية لا تربطها أي علاقة (إيجابية كانت أو سلبية) بأبطال الروايات، كـ (ممدو) زوج لينا الذي لم يشارك في أي حدث من أحداث رواية (المرفوضون)، وليليانا التي ارتبط دورها بشخصية ثانوية أخرى هي شخصية (موديو براراتوري) والولي الصالح (سعيد الحفناوي)، الذي قُتِل قبل أن يتعرف عليه بطل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام).

وعلى الرغم من وقوف هذا الشخصيات في منطقة رمادية محايدة، إلا أنّ لها - في اعتقادنا - قيمة سردية هامة تتمثل في كونها وسيلة إنعاش لروح السرد، التي

يُنْهَكُهَا - في بعض الأحيان - قَصْرُ الحديث عن الشخصيات المساعدة أو المعادية أو عنهما معاً.

وعليه يتسنى لنا القول بعد هذا التعقيب إن الشخصيات الثانوية - بأصنافها الثلاثة - مكوّن هام من مكوّنات البنية السردية لأعمال سعي، بل إننا نعتقد أنها - رغم ثانويتها - لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسة.

خلاصة الفصل الرابع

جاء هذا الفصل المعنون بـ (الشخصية في روايات إبراهيم سعدي) على سمت الفصول الثلاثة السابقة، إذ انقسم إلى مبحثين هما:

1-تقديم الشخصية: ومما ذكرناه في هذا المبحث أنّ النقاد يشيرون بمصطلح (تقديم الشخصية) إلى الطرق التي يعتمدها الروائي في تقديم شخصياته إلى القارئ (كتقديمها عن طريق الراوي، أو عن طريق شخصية أخرى، أو عن طريق الشخصية نفسها (الوصف الذاتي).

وخلصنا - أثناء المرحلة التطبيقية-إلى أنّ الطريقتين الأولى والثانية هما أكثر الطرق حضوراً في روايات إبراهيم سعدي.

وأما الطريقة الثالثة فلم تُوظف إلاّ في رواية واحدة هي رواية (بوح الرجل القادم من الظلام).

2-تصنيف الشخصيات: انقسمت الشخصيات في روايات إبراهيم سعدي إلى قسمين:

- **شخصيات رئيسة:** وهي كل شخصية لها دور البطولة في الرواية كأحمد في رواية (المرفوضون) وآمال ووناس خضراوي ومهدي المغراني في (بحثاً عن آمال الغبريني) ومنصور نعمان في (بوح الرجل القادم من الظلام).
- **شخصيات ثانوية:** وهي كل شخصية تكتفي بوظيفة مرحلية في الرواية، سواء أكانت مساعدة للبطل أم معيقة له، وسواء أكانت مشاركة في الأحداث أم بعيدة عنها، ك: ماري ولينا وروزانا ... في رواية (المرفوضون) وموح شريف وحليمة وموديبو براراتوري في (بحثاً عن آمال الغبريني) وضأوية وكلير ردمان ووردية ... في (بوح لرجل القادم من الظلام).

وقد انقسم هذا الصنف بدوره إلى ثلاثة أصناف هي:

- صنف مساعد لأبطال الروايات ك: روزانا/ حليلة/ كلير ردمان.
- صنف معادٍ لأبطال الروايات ك: ماري/ مديرة المدرسة/ عبد اللطيف.
- صنف محايد ك: لينا/ ليليانا/ نصيرة.

خاتمة

أسفرت رحلة البحث في روايات إبراهيم سعدي الثلاث (المرفوضون - بحثا عن آمال الغبريني - بوح الرجل القادم من الظلام) عن جملة من النتائج والملاحظات نذكرها فيما يلي:

1- نتائج الفصل الأول:

- البنية ليست جزءاً واحداً كالذرة، وإنما هي مجموعة عناصر تربطها فيما بينها علاقات داخلية خاصة.
- البنيوية منهج نقدي محايد يقوم على وصف العناصر المكونة للنص الأدبي بطريقة تتسم بالموضوعية والصرامة العلمية.
- للبنيوية سلبيات عدّة، دفعت بكثير من معتققيها إلى التخلي عنها ومغادرتها إلى مناهج نقدية أخرى كالسيمائية والتفكيكية (رولان بارت، وجاك دريدا).
- من أهم ما عيب على البنيوية إغراقها في شكل وإهمالها للتاريخ والمعنى.
- يعود الفضل في ظهور علم السرد إلى الشكلايين الروس، وفي مقدمتهم إخنباوم وفلاديمير بروب.
- الرواية فن زمني بامتياز، لذلك عدّ الزمن من أهم مكونات السرد على الإطلاق.
- للمكان في الخطاب الروائي أنواع شيء منها: المكان الأليف والمعادي والمغلق والمفتوح والهندسي والمجازي.
- لم يتعرض مكون من مكونات السرد للإهمال والتهميش كما تعرضت له الشخصية.

2- نتائج الفصل الثاني:

- يوظف إبراهيم سعدي مجموعة من القرائن التاريخية التي تحيل إحالة مباشرة إلى تاريخ وقوع الأحداث في أعماله الروائية.
- يميل الكاتب إلى توظيف الاسترجاع الخارجي على حساب الداخلي، حيث بلغت نسبة حضور الأول 65% في مقابل 35% للثاني.
- يؤكد الحضور المكثف لتقنية الاسترجاع في أعمال سعدي على قصديته في اتخاذ هذه التقنية الزمنية وسيلة ناجعة في سدّ ما يصادفه من فجوات سردية.
- تميزت معظم الاسترجاعات الخارجية في الروايات الثلاث بخصيصتين هامتين هما:
 - بعد المدى: حيث يردد الكثير منها إلى زمن بعيد جداً عن زمن التلفظ.
 - الاتساع التيبوغرافي: حيث كانت معظم الاسترجاعات ذات سعة كبيرة تصل- في بعض الأحيان- إلى أكثر من صفحتين كاملتين.
- اتسمت بعض الاسترجاعات الداخلية بقرب مداها، وذلك لكونها لا تبتعد كثيراً عن زمن التلفظ (الحاضر).
- يتخذ إبراهيم سعدي من تقنية الاستباق وسيلة لفصح دخيلة بعض الشخصيات أمام القارئ.
- الاستباق (بمفهومه العلمي الدقيق) هو أقل التقنيات الزمنية حضوراً في الروايات موضوع الدراسة.
- الخلاصة هي أقل عناصر (المدة) حضوراً في أعمال سعدي.
- لم يول الكاتب اهتماماً لهذه التقنية إلا في روايته الثالثة (بوح الرجل القادم من الظلام).

- يرتد غياب الخلاصة في روايات سعدي _ وبخاصة في (المرفوضون) و (بحثاً عن آمال الغبريني) _ إلى ميله إلى استعمال تقنية زمنية شبيهة بها، وهي تقنية الحذف أو القطع.
- للاستراحة حضور بارز في أعمال كاتبنا وبخاصة في (بوح الرجل القادم من الظلام) و(بحثاً عن آمال الغبريني).
- يرتبط الحضور المكثف للاستراحة بميل إبراهيم سعدي _ في كل أعماله السردية _ إلى تقنية الوصف (كوصف الأمكنة التي عاش فيها أو زارها أبطال رواياته، أو وصف بعض الشخصيات التي يحتاج القارئ إلى معرفة شكلها الخارجي).
- تنتمي معظم عيّنات هذه التقنية إلى النمط المرتبط بزمن القصة.
- للحذف _ في الروايات المدروسة _ علاقة وطيدة بتقنية الاسترجاع، حيث نلاحظ أن أغلب المقاطع التي وردت فيها هذه التقنية كانت مقاطع مسترجعة.
- للمشاهد الحوارية في هذه الروايات ثلاث وظائف هي: الوظيفة التعريفية والوظيفة الاختتمامية والتركيز الدرامي.
- اختار الكاتب هذه التقنية الزمنية وسيلةً للتعريف ببعض الشخصيات.
- يمتاز المشهد في أعمال سعدي بالطول، إذ تستغرق بعض المشاهد ثلاث صفحات كاملة.

3-نتائج الفصل الثالث:

- الأمكنة المفتوحة هي الأكثر الأماكن حضوراً في روايات إبراهيم سعدي، وبخاصة (المدينة والقرية والمقهى).

- معظم الأماكن التي وظفها الكاتب كانت أماكن معادية، ما خلا القرية والفندق (الذي كان محايداً).
- يظهر من خلال رواية (المرفوضون) أنّ إبراهيم سعدي كاتب ريفي، يحب القرية حباً جما.
- وإذا كان سعدي كاتباً ريفياً بامتياز، فإنّ عدوّه اللدود من الأمكنة هو المدينة.
- كل المقاطع التي وردت فيها (القرية) كانت مقاطع مسترجعة.
- استغل الكاتب فضائيّ المقهى والمدرسة في فضح دخيلة الإنسان الأوروبي، الغارق في أتون العرقية والكراهية.
- المقهى في أعمال سعدي معادل موضوعي للعذاب والقهر والميزم العنصري.
- للأحياء في الروايات المدروسة صورة سيئة، فهي أماكن قذرة، منبوذة، لا يسكنها إلا الفقراء والمجرمون وقطّاع الطرق.
- البيت في روايات إبراهيم سعدي شخصية فاعلة، تؤثر في ساكنيها وتتأثر بهم.
- لم يوظف الكاتب الغرفة إلا في رواية واحدة هي رواية (المرفوضون)، وقد بدت لنا مكاناً ضيقاً، بغيضاً، معادياً للإنسان.
- يرمز السجن في أعمال سعدي إلى الأمن والحماية والعزلة.

4-نتائج الفصل الرابع:

- تقديم الشخصية عن طريق الراوي هي أكثر الطرق حضوراً في روايات إبراهيم سعدي، وبخاصة في روايتي (المرفوضون)، (بحثاً عن آمال الغبريني).

- لم يستعمل إبراهيم سعدي تقنية "الوصف الذاتي"، أو تقديم الشخصية لنفسها إلا في رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، ولعل السبب في ذلك هو كونها رواية سيرية تعتمد كلياً على المعلومات المستقاة من صاحب السيرة نفسه.
- منح استعمالُ سعدي لهذه التقنية القارئَ فرصةً تخيُّل شكل وطبيعة الشخصيات الموظفة في الروايات الثلاث.
- قُسمَت الشخصيات في الروايات الثلاث _ حسب أهميتها وكثافة حضورها إلى صنفين: شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية.
- انقسمت الشخصيات الثانوية إلى ثلاثة أصناف:
 - صنف مساعد لأبطال الروايات كـ (روزانا-مزيان-العم علي.../ حليلة سحنون جنجن-مادوكيتا / ضاوية-صالح الغمري-كلير ردمان...).
 - صنف معادٍ لأبطال الروايات كـ (ماري-جان-مديرة المدرسة.../ موح شريف-بوجمعة/ عبد اللطيف-الشحاذ الأعمى-سيلين).
 - صنف حيادي ليس له أي دور كـ (لينا-كاترين-عيسى بربوش/ ليليانا-أم آمال/ نصيرة-حورية-عبد الواحد).
- اهتم الكاتب بالشخصيات الثانوية اهتماماً واضحاً، إذ وظف منها حوالي اثنين وأربعين شخصية، وقد كانت الغلبة فيها للصنف المساعد.
- من الملاحظات المسجلة في الروايات المدروسة أن معظم شخصياتها الرئيسة تموت في نهاية الرواية، كأحمد بطل (المرفوضون) الذي قتلته الشرطة الفرنسية، ووناس خضراوي ثالث أبطال رواية (بحثاً عن آمال الغبريني) الذي يموت في غياهب الصحراء وهو منهمك في البحث عن طالبتة المختفية، ومنصور نعمان بطل رواية (بوح الرجل القادم من الظلام)، الذي يقتله ابن أخت زوجته الإرهابي، بدعوى أنه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين.

وبعد، فإنّي أرجو أن يكون هذا البحث قد أجاب عن جملة الأسئلة التي أثارها الباحث في المقدمة، وأن يكون لبنة جديدة من لبنات البحث العلمي في مجال الدراسات السردية. كما أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يهب هذا العمل القبول والرضى وأن يجعله خالصاً لوجهه الكريم.

وصلّ اللهم وسلّم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً: المصادر:

- 1- إبراهيم سعدي، المرفوضون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981.
- 2- إبراهيم سعدي، بحثاً عن آمال الغبريني، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004.
- 3- إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

ثانياً: المراجع:

أ/ المراجع العربية:

- 4- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 5- إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط1، 1992.
- 6- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.
- 7- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
- 8- أحمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2004.

- 9- أحمد حمد النعمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- 10- أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د،ط)، 2002.
- 11- إدريس بوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000.
- 12- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 13- بشير تاويريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1.
- 14- أبو تمام، ديوان الحماسة، شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2009.
- 15- التواتي بن التواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث، دار الوعي للنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2008.
- 16- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، (د،ط)، 1986.
- 17- جريدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، ط1، 2007.
- 18- حسن إبراهيم الأحمد، أدبية النص السردى عند أبي حيان التوحيدي، دار التكوين للتأليف والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009.
- 19- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

- 20- حسن نجمي، شعرية الفضاء السردى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 21- حميد لحداني، بنية النص السردى، من منظور النقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2000.
- 22- خالد حسين حسين، شعرية المكان فى الرواية الجديدة، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، السعودية، (د،ط)، (د،ت).
- 23- خولة طالب الإبراهيمى، مبادئ فى اللسانيات، دار قصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2000.
- 24- دليلة مرسى وأخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 25- رفيق رضا صيداوى، النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية، دار الفرابى، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 26- الزواوى بغورة، المنهج البنيوي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001.
- 27- سعيد بركراد، النص السردى، نحو سيميائيات للايديولوجيا، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1996.
- 28- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط3، 1997.
- 29- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائى: النص والسياق، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- 30- سليمة لوكام، تلقى السرديات فى النقد المغاربى، دار سحر للنشر، تونس، ط1، 2009.

- 31- سمير سعيد حجازي، مناهج النقد المعاصر بين النظرية والتطبيق، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
- 32- سمير شريف استيتية، اللسانيات: المجال والوظيفة والمنهج، عالم الكتب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، الأردن، ط2، 2008.
- 33- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984.
- 34- الشافعي، ديوان الإمام الشافعي، المسمى: الجوهر النفيس في شعر الإمام محمد بن إدريس، إعداد وتقديم محمد إبراهيم سليم، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، مصر الجديدة، مصر، (د، ط)، (د، ت).
- 35- شاعر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
- 36- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقاد الجمالي والبنوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د، ط)، 1992.
- 37- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط1، 2009.
- 38- الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1995.
- 39- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2010.
- 40- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

- 41- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2002.
- 42- عبد الرحيم جبران، في النظرية السردية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
- 43- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1988.
- 44- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مطبعة الأمنية، الرباط، المغرب، ط1، 1999.
- 45- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط)، 1998.
- 46- عبد الله إبراهيم، السردية العربية: بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
- 47- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006.
- 48- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردية: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د، ط)، 1995.
- 49- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1998.
- 50- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.

- 51- عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.
- 52- أبو العلاء المعري، ديوان اللزوميات، تح: أمين عبد العزيز، منشورات مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، (د، ط)، (د، ت).
- 53- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2008.
- 54- عمر مهيب، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010.
- 55- فاطمة عبد الله الوهبي، المكان والجسد والقصيدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
- 56- فخري صالح، آفاق النظرية الأدبية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 57- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2003.
- 58- فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.
- 59- لخضر بورقعة، شاهد على اغتيال الثورة، دار الحكمة، الجزائر، ط2، 2000.
- 60- مؤيد عباس حسن، البنيوية، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

- 61- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010.
- 62- محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2007.
- 63- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2008.
- 64- محمد صغير بناني، المدارس اللسانية في التراث وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.
- 65- محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2007.
- 66- محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- 67- مدحت الجيار، السرد الروائي العربي، قراءة في نصوص دالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2008.
- 68- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
- 69- معجب العدوان، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.
- 70- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2003.

- 71- نجوى الرياحي القسنطيني، الوصف في الرواية العربية الحديثة، منشورات كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ط1، 2007.
- 72- نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، (د،ط)، 2004.
- 73- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د،ط)، 2010.
- 74- هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، السودان، ط1، 2008.
- 75- وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009.
- 76- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
- 77- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
- 78- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، ط1، 2002.
- 79- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

ب/ المراجع المترجمة:

- 80- إدوين موير، بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د،ط)، (د،ت).
- 81- إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.
- 82- أمبرتو إيكو، العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 83- بيتر دي ميچر وآخرون، النظرية والنص، تر: منذر عياشي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن/ ط1، 2013.
- 84- تزفيتان تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الشركة المغربية، للناشرين المتحدين، المغرب، ط1، 1982.
- 85- تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 86- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 87- جورج هنري رالي وآخرون، نظرية الرواية، تر: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، العراق، (د،ط)، 1986.
- 88- جوليان غريماس، الفواعل - الممثلون - الصور، تر: عبد الحميد بورايو (ضمن كتاب: الكشف عن المعنى السردى للمترجم نفسه)، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

- 89- جون ستروك، البنيوية وما بعدها، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير، 1996.
- 90- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.
- 91- جيرالد برنس، المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
- 92- دان سبيربر، البنيوية في الأنثروبولوجيا، تر: علي قانصو، دار التنوير، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د،ط)، 2008.
- 93- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1993.
- 94- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1987.
- 95- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.
- 96- فيكتور إيرليخ، الشكلائية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
- 97- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 98- ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، تر: نائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001.
- 99- والاس مارتين، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، الكويت، (د.ط)، 1998.

ج/ المراجع الأجنبية:

- 100- Ferdinand de saussure, Cours de Linguistique Générale, éditions talantik, Béjaia, algerie, 2002.
- 101- Roland bourneuf et Réal Quellet, L'univers du roman, édition (puf) 1989 juillet (1er édition 1972), Paris, France.

د/ المعاجم والقواميس:

- 102- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مطابع دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1972.
- 103- أحمد رضا، معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1959.
- 104- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).
- 105- الفيروز ابادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.
- 106- فيصل الأحمر ونبييل دادوة، الموسوعة الأدبية، دار المعرفة، الجزائر، ط1، 2009.
- 107- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
- 108- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

هـ/ المجلات والدوريات:

- 1-مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الأول، شتاء 1988، بيروت، لبنان.
- 2-مجلة الأثر، دورية محكمة تصدرها كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، العدد الرابع، ماي، 2005.
- 3-مجلة البحوث والدراسات، دورية محكمة يصدرها المركز الجامعي بالوادي، الجزائر، العدد الثالث، جوان 2006.

و/ الملتقيات:

- -أساليب السرد الروائي، أعمال ندوة (ممكّنات السرد)، مهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 11-13 سبتمبر 2004.

ز/ المواقع الإلكترونية:

- - www.ahewar.org/debat/showart.asp?aid=2027

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	أ-هـ
الفصل الأول: البنيوية والسرد	06
أولاً: البنية	08
1- البنية لغة	08
2- البنية اصطلاحاً	09
ثانياً: البنيوية	12
توطئة	12
1- مفهوم البنيوية	16
2- روافد البنيوية	18
2-1- مدرسة جينيف	18
2-2- الشكلائية الروسية	21
2-3- حلقة براغ	24
2-4- المدرسة الفرنسية	26
3- سلبيات البنيوية	28
السرد	30
1- تعريف السرد	31
1-1- السرد لغة	31
1-2- السرد اصطلاحاً	32
2- نشأة الدراسات السردية	33
3- مكونات الخطاب السردى	35
3-1- الراوى	35
3-2- المروى	35
3-3- المروى له	37
4- زاوية الرؤية	38

39	4-1- الرؤية من الخلف
40	4-2- الرؤية - مع
41	4-3- الرؤية من الخارج
41	5- تقنيات السرد
41	5-1- الزمن
41	5-1-1- مفهوم الزمن
41	5-1-1-1- الزمن لغة
42	5-1-1-2- الزمن اصطلاحا
47	5-1-2- عناصر الإيقاع الزمني
47	5-1-2-1- الخلاصة
47	5-1-2-2- الاستراحة
47	5-1-2-3- الحذف
48	5-1-2-4- المشهد
48	5-1-3- أقسام الزمن الروائي
49	5-1-3-1- أزمنة خارجية (خارج النص)
49	5-1-3-2- أزمنة داخلية (داخل النص)
50	5-2- المكان
50	5-2-1- مفهوم المكان
50	5-2-1-1- المكان لغة
50	5-2-1-2- المكان اصطلاحا
53	5-2-2- أنواع المكان
53	5-2-2-1- المكان المجازي
54	5-2-2-2- المكان الهندسي
54	5-2-2-3- مكان العيش (الأليف)

54	5-2-2-4- المكان المعادي
55	5-3- الشخصية
55	5-3-1- مفهوم الشخصية
55	5-3-1-1- الشخصية لغة
55	5-3-1-2- الشخصية اصطلاحًا
57	5-3-2- أنواع الشخصية
58	5-3-2-1- تصنيف تودوروف
59	5-3-2-2- تصنيف فيليب هامون
62	خلاصة الفصل الأول
65	الفصل الثاني: الزمن في روايات إبراهيم سعدي
66	زمن القصة
78	زمن الخطاب
79	أولاً: الترتيب
82	أ- الاسترجاع
109	ب- الاستباق
121	ثانياً: المدة
122	أ- الخلاصة
130	ب- الاستراحة
145	ج- الحذف
158	د- المشهد
176	خلاصة الفصل الثاني
179	الفصل الثالث: المكان في روايات إبراهيم سعدي
180	1- الأمكنة المفتوحة
181	1-1- المدينة
187	1-2- القرية والبلدة

193	1-3- المقهى
202	1-4- الشارع
204	1-5- الحي
207	1-6- الطريق
209	2- الأمكنة المغلقة
210	2-1- البيت
214	2-2- الغرفة
216	2-3- المدرسة
219	2-4- الفندق
222	2-5- السجن
225	خلاصة الفصل الثالث
228	الفصل الرابع: الشخصية في روايات إبراهيم سعي
229	1- تقديم الشخصية
233	1-1- تقديم الشخصية عن طريق الروي
239	1-2- تقديم الشخصية عن طريق شخصية أخرى
242	2- تصنيف الشخصيات
243	2-1- الشخصيات الرئيسة
259	2-2- الشخصيات الثانوية
273	خلاصة الفصل الرابع
276	خاتمة
283	قائمة المصادر والمراجع
295	فهرس الموضوعات
300	ملخص البحث

ملخص البحث

يشتغل هذا البحث على تحليل البنى المشكّلة للخطاب الروائي عند الكاتب الجزائري إبراهيم سعدي، وقد تأسس على أربعة فصول؛ فصل نظري تصدى -بالتعريف- لكل ما له صلة بالبنوية والسرد، وثلاثة فصول إجرائية تولّت الجانب التطبيقي من البحث، وتفصيل ذلك كالآتي:

الفصل الأول: اقتصرنا في هذا الفصل المعنون بـ (البنوية والسرد) على الجانب النظري من البحث، حيث قسّمناه إلى مبحثين كبيرين هما:

1. **البنوية:** وفيه عرّفنا البنية لغة واصطلاحاً، وقلنا إنّ معظم النقاد متفقون على أمر واحد، وهو أنّ البنية ليست جزءاً واحداً كالذرة، وإنّما هي مجموعة عناصر تربطها فيما بينها علاقات داخلية خاصة.

كما وصلنا _ من خلال ما أحصيناه من تعريفات للبنوية _ إلى أنّها منهج نقدي محايد يقوم على وصف وتحليل العناصر المكوّنة للنص الأدبي بطريقة تتسم بالموضوعية والصرامة العلمية.

وتوقّفنا في ختام هذا المبحث عند أهمّ المدارس والحلق العلمية التي وضعت الأسس الأولى لهذا المنهج، كالشكلائية الروسية وحلقة براغ والمدرسة الفرنسية.

وفي الأخير أشرنا إلى أهمّ مثالب هذا المنهج كإغراقه في الشكل وقتله المؤلف وإهماله للتاريخ والمعنى.

2. **السرد:** وقد تناولنا في هذا المبحث أربعة عناصر هي:

- مفهوم السرد: وفيه خلّصنا إلى أنّ السرد هو مجموعة التقنيات (أحداث، أفعال، أفضية، شخصيات) التي تشكّل مجتمعة العمل السردية.
- نشأة علم السرد: حيث أشرنا إلى ما أجمع عليه علماء هذا الحقل، من أنّ الفضل الأكبر في ظهور هذا العلم يعود إلى الشكلانيين الروس.

- مكونات الخطاب السردى: وقد عرّفنا في هذا العنصر كلاً من الراوي (السارد) والمروي (المسرود أو القصة) والمروي له (القارئ).
- تقنيات السرد: وقد سجلنا _ أثناء تعرضنا لتقنيات السرد (الزمن، المكان، الشخصيات) ملاحظات هامة من بينها:

- الرواية فن زمني بامتياز، لذلك عُدّ الزمن من أهم مكونات السرد على الإطلاق.

- المكان ركن قارّ من أركان البناء السردى.

- لم يتعرّض مكوّن من مكوّنات السرد للإهمال والتهميش كما تعرضت له الشخصية.

الفصل الثاني: عالجنّا في هذا الفصل قضية "الزمن في روايات إبراهيم سعدي"، حيث قُسم إلى مبحثين هما:

- زمن القصة: وفيه خلّصنا إلى أنّ الكاتب يوظف مجموعة من القرائن التاريخية التي تحيل إحالة مباشرة إلى تاريخ وقوع الأحداث في أعماله الروائية كـ (الثورة التحريرية _ يوم الاستقلال _ العشرية السوداء...).
- زمن الخطاب: وفيه درسنا التقنيات الآتية:

الاسترجاع: وقد لفت انتباهنا غلبة الاسترجاع الخارجى على الداخلى، حيث بلغت نسبة حضور الأول 65% في مقابل 35% للثاني.

الاستباق: تأكد لدينا بعد قراءتنا للروايات الثلاث أنّ إبراهيم سعدي لم يوظف الاستباق بمفهومه الدقيق إلا في مواضع قليلة جداً.

الخلاصة: وأهم ما سجلناه عن هذه التقنية هو غيابها شبه تام عن روايتي (المرفوضون) و(بحثا عن آمال الغبريني)، ولعل ذلك يرتد إلى ميل الكاتب إلى استعمال تقنية شبيهة بها، وهي تقنية الحذف.

الاستراحة: وهي من أكثر التقنيات الزمنية حضوراً في أعمال سعدي، وسبب ذلك -في اعتقادنا -هو ميله الشديد إلى الوصف (وصف الأمكنة والشخصيات).

الحذف: ومما لاحظناه عن هذه التقنية:

- ارتباطها الوثيق بالاسترجاع، أي إنّ أغلب المقاطع التي ورد فيها الحذف كانت مقاطع مسترجعة.

- إقصاؤها شبه التام لتقنية الخلاصة.

المشهد: بعد قراءتنا للمشاهد الحوارية في الروايات موضوع الدراسة، وجدنا أنّ لها ثلاث وظائف هي: الوظيفة التعريفية، والوظيفة الاختتامية ووظيفة التركيز الدرامي.

الفصل الثالث: انقسم هذا الفصل على غرار الفصلين السابقين إلى مبحثين هما:

• **الأمكنة المفتوحة:** وعرفناها بأنّها كل مكان عام يتردد عليه الناس في مختلف الأوقات دون قيد أو شرط، كالمدينة والقرية والشارع والحي والطريق...

ومن الأمكنة التي تناولناها بالدراسة في هذا المبحث:

1- **المدينة:** وتبيّن لنا من خلال الدراسة أنّها أكثر الأماكن المفتوحة عداً للكاتب.

2- **القرية والبلدة:** كان عشق إبراهيم سعدي لهذين المكانين واضحاً من خلال رواياته، لذلك يمكن عده كاتباً ريفياً بامتياز.

3- **المقهى:** من الملاحظات المسجّلة على هذا المكان في أعمال سعدي أنّه رمز للعذاب والقهر والميز العنصري.

4- **الشارع:** وهو من أكثر الأماكن المفتوحة حضوراً في الأعمال السردية التي تدور أحداثها في المدن أو القرى كرواية المرفوضون.

5-**الحي**: للأحياء في روايات إبراهيم سعدي ذُكرُ سيء، فهي في أغلبها تجمعات سكنية بائسة، لا يقطنها إلا الفقراء والمجرمون وقُطَاع الطرق.

6-**الطريق**: يرمز هذا المكان في الروايات المدروسة إلى الانغلاق والعزلة والانكفاء على الذات.

• **الأمكنة المغلقة**: وهي كل مكان محدود من حيث المساحة والمكونات؛ كالبيت والغرفة والمدرسة والفندق والسجن...

ومن عينات هذا الصنف اخترنا الأمكنة الآتية:

1-**البيت**: البيت في أعمال سعدي شخصية فاعلة، تؤثر في ساكنيها وتتأثر بهم، كبيت السيدة روزانا، والبيت الذي وُلدت فيه آمال الغبريني.

2-**الغرفة**: كانت الغرفة في الروايات موضوع الدراسة مكانا بغيضا معاديا للإنسان.

3-**المدرسة**: ضم الكاتب هذا المكان إلى قائمة الأماكن المعادية، ولعله أراد من خلال هذا الفعل أن يفصح دخيلة الإنسان الأوربي المتعالي، الذي دَنَسَ - بتصرفاته - هذا الفضاء العلمي المقدّس.

4-**الفندق**: الفنادق في المدونة المدروسة، أمكنة صامتة فارغة، تدل على العزلة والوحشة والموت.

5-**السجن**: يتحول السجن في روايات إبراهيم سعدي من مكان عقابي مغلق، إلى مكان أليف آمن، يوفر لنزلائه الحماية والمنعة.

الفصل الرابع: جاء هذا الفصل المعنون بـ (الشخصية في روايات إبراهيم سعدي) على سمت الفصول الثلاثة السابقة، إذ انقسم إلى مبحثين هما:

1-تقديم الشخصية:

ومما ذكرناه في هذا المبحث أنّ النقاد يشيرون بمصطلح (تقديم الشخصية) إلى الطرق التي يعتمدها الروائي في تقديم شخصياته إلى القارئ (كتقديمها عن طريق الراوي، أو عن طريق شخصية أخرى، أو عن طريق الشخصية نفسها (الوصف الذاتي)).

وخلصنا - أثناء المرحلة التطبيقية- إلى أنّ الطريقتين الأولى والثانية هما أكثر الطرق حضوراً في روايات إبراهيم سعي.

وأما الطريقة الثالثة فلم تُوظف إلا في رواية واحدة هي رواية (بوح الرجل القادم من الظلام).

2- تصنيف الشخصيات: انقسمت الشخصيات في روايات إبراهيم سعي إلى قسمين:

- **شخصيات رئيسة:** وهي كل شخصية لها دور البطولة في الرواية كأحمد في رواية (المرفوضون) وآمال ووناس خضراوي ومهدي المغراني في (بحثاً عن آمال الغبريني) ومنصور نعمان في (بوح الرجل القادم من الظلام).
- **شخصيات ثانوية:** وهي كل شخصية تكتفي بوظيفة مرحلية في الرواية، سواء أكانت مساعدة للبطل أم معيقة له، وسواء أكانت مشاركة في الأحداث أم بعيدة عنها، ك: ماري ولينا وروزانا ... في رواية (المرفوضون) وموح شريف وحليمة وموديبو براراتوري في (بحثاً عن آمال الغبريني) وضأوية وكلير ردمان ووردية ... في (بوح لرجل القادم من الظلام).

وقد انقسم هذا الصنف بدوره إلى ثلاثة أصناف هي:

- صنف مساعد لأبطال الروايات ك: روزانا/ حليلة/ كلير ردمان.
- صنف معادٍ لأبطال الروايات ك: ماري/ مديرة المدرسة/ عبد اللطيف.
- صنف محايد ك: لينا/ ليليانا/ نصيرة.

Summary of the Research

Chapter One:

This chapter, entitled Structuralism and Narration, is limited to the theoretical side of the research as it is divided into two main sections:

1. Structuralism:

This section attempts to provide the definition of “structure” linguistically as well terminologically. There is a reference to the fact that most of the critics and scholars agree on the idea that that “structure” is not one component like atom. Instead, it is a group of elements that are internally interrelated through special bonds.

Moreover, throughout the accumulation and examination of the definitions of structuralism, this research has come up with the conclusion that it is a neutral critical approach. This is because it seeks to describe and analyze the elements that make up the literary text in an objective and sincere scientific way.

At the end of this section, the researcher has come across the main schools and the scientific circle that set up the first foundations of this approach, such as Russian Formalism, Circle of Prague, and the French School.

Finally, there has been a reference to the main shortcomings of this approach: its excessive emphasis on form as well as its negligence of the author, historical context, and meaning.

2. Narration:

This section consists of four main sections:

- **Concept of Narration:** In this section, the researcher has come up with the conclusion that “narration” is a set of techniques, i.e. events, deeds, revelations, and characters that together constitute the narrative craft.
- **Genesis of Narratology:** There has been a reference to what most of the scholars have agreed upon in this field: thanks to the Russian formalists that this discipline emerged.
- **Components of Narrative Discourse:** In this section, there has been an attempt to define the narrator (addresser or teller of the story), narrative (story), and narratee (reader).

- Narrative Techniques: In the investigation of the narrative techniques (time, space, and characters), the researcher has noted a number of significant points:
 - The novel is mainly a time-based art. That's why time is considered as one of the most important components of the narrative.
 - Space is one of the intrinsic pillars of the narrative construction.
 - No component of the components of narration has been overlooked like characterization.

Chapter Two:

Throughout this chapter, there has been an attempt to discuss the issue of time in the novels of Ibrahim Saadi. Accordingly, the chapter has been divided into two sections:

- Time in the Story: This study has concluded that the author employs in his novels a number of historical clues that directly refers to the time of the occurrence of the events, such as The Algerian Revolution, Independence Day, Dark Decade, etc.
- Discursive Time: This section examines the following:
 1. Flash-Back: It has been noticed that external flash-back dominates internal flash-back: the percentage of the former is 65 % and the latter's percentage is 35 %.
 2. Anticipation: A close reading and examination of the three novels that Ibrahim Saadi does not anticipation in its strict sense, except for very few cases.
 3. Recapitulation: There has been a notorious notice of the almost absence of this technique in his novels *The Rejected* and *Looking for Amel Al-Ghabriny*, which could be attributed to the author's tendency a similar technique called ellipsis.
 4. Pause: This is one of the narrative (time) techniques the pervades his literary works. One may attribute it to the author's excessive tendency towards the description of places and characters.
 5. Ellipsis: It has been noticed that
 - a) it is closely related to flash-back technique, i.e. most of the texts that include ellipsis were flashbacked.
 - b) It almost excludes the recapitulation technique.

6. After reading the conversational scenes in the examined novels, the researched has concluded that they have three functions: definitional function, conclusive function, and dramatic emphasis.

Chapter Three:

Like the previous chapters, this chapter consists of two sections:

- Open Places: These have been defined as any public space frequented by people at any time without any condition, such as town, village, street, district, road, etc.

Among the places that have been studied in this section, one could enumerate:

1. Town: It has been found out that the town is one the open places that is hostile to the author.
2. Village or hamlet: Ibrahim Saadi, in his novels, is unquestionably fond of the aforementioned locations. Thus, one he could be considered a rural author par excellence.
3. Café: It could be noted this place stands for suffering, oppression, and racism.
4. Street: It is one of the open places present in the narrative works in which events take place in towns or villages as in the novel *The rejected*.
5. District: In the novels of Ibrahim Saadi, the district has very negative associations, in the sense that it is often portrayed as miserable quarters inhabited by poor people, criminals, and robbers.
6. Road: This location in the examined novels stands for self-enclosedness, isolation, and self-opinionatedness.
7. Closed locations: They refer to limited places in terms of surface, components, such as home, room, school, hotel, jail, etc. Among the closed locations that have been discussed in this section are:
 - a) Home: The home in Saadi's literary works is portrayed as an active character that influences its dwellers and is affected by them as well, which could be detected in Mrs. Rosana's house and the house where Amel Al-Ghabriny was born and grown up.

- b) Room: The room in the examined novels is portrayed as a disgusting and hostile place for human beings.
- c) School: The author has incorporated this place in the list of hostile places. In doing so, he perhaps intended to condemn the intrusion of snobbish Europeans, who polluted, through his irresponsible bad behaviour, this sacred scientific space.
- d) Hotel: In the investigated corpora, Hotels are silent and empty places that suggest a sense of isolation, cruelty, and death.
- e) Jail: The jail in the novels of Ibrahim Saadi turns from a closed punitive and penal institution to a safe and friendly location that provides protection and immunity for its dwellers.

Chapter Four:

This chapter, which is entitled Characterization in the Novels of Ibrahim Saadi, follows the same patterning model of the three previous chapters as it consists of two main sections:

- Characterization:

As has been mentioned earlier, critics use the term “characterization” to refer to the methods that the author follows in order to introduce to readers via the narrator, another character, or self-description.

The researcher has already concluded in the practical parts of this research that the first and second methods are the most frequently used methods in the novels of Ibrahim Saadi.

As for the third method, it has been employed only in one novel, i.e. the novel *The Revelation of the Man Who Came from Darkness*.

- Classification of Characters:

Characters in the novels of Ibrahim Saadi are categorized into two categories:

1. Major Characters: They refer to characters who perform the role of the hero in the novel, such as Ahmed in *The Rejected*; Amel Al-Ghabriny, Wannas Khadhrawi, and Mahdi Al-Maazani in

Looking for Amel Al-Ghabriny; and Mansour Nuaaman in *The Revelation of the Man Who Came from Darkness*.

2. Minor Characters: These are characters that undertake only a subsidiary function in the novel, whether it is a catalytic or anticatalyst for the hero, whether involved in the events or distanced, such as Mary, Lina, and Rosan in the novel *The Rejected*; and Moh sheriff, Halima, and Modibou Brara Touri in *Looking for Amel Al-Ghabriny*; and Dhaouia, Clyderman, and Wardia in *The Revelation of the Man Who Came from Darkness*.

This class of characters is, in turn, categorized into three categories:

- a) a category that assists heroes in novels, such as Rosana, Halima, and Clyderman.
- b) a category that is hostile to novels, such as Mary, the Headmistress of School, and Abdellatif.
- c) a neutral category such as Lina, Liliana, and Nassira.

تَمَّ بِحَمْدِ اللَّهِ