الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: 20054096137

رقم التسجيل: 20044103390

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

العنوان:

الخطاب الروائي في [رواية نجمة]

لكاتب ياسين

إعداد الطالبتين:

- خير صفية
- زعيتر يمينة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
زغبة البشير	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا ومناقشا
عبد اللطيف حجاب	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
عباس بن يحي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1440-1441هـ / 2019-2020

شكر وتقدير

الحمد لله ذو الفضل والمنــة والصلاة والسلام على رسوله أكرم الخلق وهادي الأمــة.

اللـهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، ولك الحمد والشكر بما أنعمت علينا من فضلك وهديتنا وعلمتنا وأنرت بصيرتنا ويسرت مسيرتنا لإتمام هذا العمل.

نتقــدم بالشكر الجزيل والتقدير إلى أستاذنا الفاضل الدكتــور عبد اللطيف حجــاب حفظه الله، والذي تفضل مشكورا بالإشراف على هذه المذكرة ومــا قدمه من نصح وإرشاد وقوفه معنا منذ بداية هذا المشوار وحتى نهايته.

كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم من قريب أو من بعيــد في هذا العمل، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

خطة البحث

مقدمة

الفصل الأول: عناصر البنية السردية في الرواية.

I- **البنية السردية.**

1- الصيغة.

2- المنظور السردي.

3- الصوت السردي.

II- **النظام الزمني في الرواية.**

1- الترتيب الزمني.

2- قياس الديمومة.

3- التواتر في الرواية.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للبنية في رواية نجمة لكاتب ياسين.

I- **العلاقة بين عناصر البنية السردية في رواية نجمة.**

1-السارد وفعل السرد.

2-المنظور وعلاقته بموضوع السرد.

3-السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد.

4-التحولات السردية وحركة المنظور السردي.

II- **النظام الزمني في رواية نجمة :**

1-الترتيب الزمني.

أ- السوابق واللواحق.

ب-تقنية التضمين.

2-قياس الديمومة.

أ- تقنية الحذف.

ب-المشهد.

ج-الوقفة.

3-التواتر في الرواية.

أ- السرد المفرد.

ب-السرد المكرر.

ج-السرد المؤلف.

الفصل الثالث: بنية الشخصيات.

I-أنواع الشخصيات.

1-الشخصية المرجعية.

أ- الشخصية التاريخية.

ب- الشخصية الأسطورية.

ج-الشخصية المجازية.

د- الشخصية الاجتماعية.

2-الشخصية الإشارية.

3-الشخصية الاستذكارية.

II- مدلول الشخصية.

III- دال الشخصية.

خاتمة.

مقدمة

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين وبه نستعين والصلاة والسلام على محمد وآله وصحبه أجمعين.

أما بعد:

احتلت الرواية الجزائرية مكانة مرموقة بين الفنون النثرية بصفة خاصة والأدبية بصفة عامة حيث استقطبت العديد من النقاد والدارسين، وعرفت اهتماما كبيرا من طرف القراء. والمتأمل للنتاج الروائي الجزائري، يلاحظ مدى التطور الكبير الذي شهدته الرواية من حيث الشكل والمضمون، كما أنها تهدف إلى تصوير الواقع بكل ما شهده من اضطهاد واستغلال وسلب ونهب، حيث حظي المضمون باهتمام كبير من قبل الروائيين، وأهمل الشكل، لأن الهاجس الذي شغلهم في تلك الفترة هو تبليغ الرسالة إلى المتلقي بطريقة مباشرة ليدرك من خلالها معاناة الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي.

كما أنها شهدت تغيرات على مستوى المضمون لتحررها من قيود التصوير المباشر بغرض لفت انتباه القارئ وتشويقه لقراءة النص والغوص في أغواره.

إن أهم ما امتازت به الرواية الجزائرية المعاصرة هو تبنيها لأسلوب الرمز، حيث أصبحت تجمل ولا تفصّل ليصبح القارئ طرفا ثانيا في العملية الأدبية إذ يسهم في عملية إنتاج النص، بفك شفراته وتأويل دلالاته.

وهذا ما حاولنا الوقوف عليه في دراستنا لذا قررنا أن يكون موضوع بحثنا رواية "نجمة" والتي شكلت ظاهرة متميزة في الأدب الجزائري عامة، وهي رواية تخطت الحدود لتكتسي الصيغة العالمية وتجاوزت الرقعة الضيِّقة التي انغلقت فيها الرواية الجزائرية.

إذ قمنا بدراسة بنية الخطاب الروائي في رواية "نجمة" لكاتب ياسين حيث تكمن أهمية هذا الموضوع كون الرواية تزخر بخلفيات وأبعاد نفسية واجتماعية تعبر عن روح المجتمع

الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، فتنقل ذلك من حيز العائلة الجزائرية إلى المحيط الجزائري.

ولعل السبب الذي دفعنا لاختيار هذا الموضوع كونه إشكالية معقدة وبقي البحث فيه مجرد بداية لنقاش أعمق ودراسة أشمل وهذه الدراسة تهدف إلى دراسة بنية الخطاب الروائي في رواية نجمة لكاتب ياسين مما يحيلنا إلى طرح الإشكالية التالية: ما السر الذي يكمن في بنائها والذي شكل خطابا روائيا متميزا؟

- ما النظام الزمني الذي اعتمده كاتب ياسين في رواية "نجمة"؟
- هل الشخصيات التي وظفها الكاتب في الرواية واقعية أم خيالية؟

ومن خلال هذه التساؤلات اتبعنا خطة في بحثنا هذا تتمحور حول أهم مكونات الخطاب الروائي في رواية "نجمة" وتأتي في ثلاثة فصول تناولنا في الفصل الأول: عناصر البنية السردية من الجانب النظري.

أما الفصل الثاني فقد تطرقنا فيه إلى دراسة تطبيقية للبنية في رواية نجمة لكاتب ياسين. أما الفصل الثالث فقد تناولنا النظام الزمني في الرواية وبنية الشخصيات.

لنخلص في الأخير إلى خاتمة والتي كانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا على بعض المراجع أهمها جيرار جنيت: خطاب الحكاية، باختين "ميخائيل": شعرية دستويفسكي، سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.

أما الدراسات السابقة التي استفدنا منها: دراسة جالكين أرنود في (œuvres en fragments) و"جون ديجو" في l'a littérature maghrébine d'expression francais وكذا زبيدة بوطالب في دراستها Réalité et symbole dans nadjma للوصول إلى ما نرجو من مشروعنا هذا.

اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي والمنهج السيميائي في اتجاهيه التركيبي والوظيفي، نظرا لما يمنحه هذا المنهج في آليات إجرائية تسهل التعامل مع النصوص السردية، وتفكيك البنى النصية خاصة وتحليل الخطاب الروائي. أما الصعوبات التي واجهتنا هي أن معظم

الدراسات كانت باللغة الأجنبية وباحثين أجانب وكذلك التعامل مع النص الأصلي يفرض لا محالة التعامل مع قواعد اللغة الفرنسية وقوانينها الكتابية الأمر الذي يعقد الأمور أكثر عندما يقوم البحث على قوانين اللغة العربية لذلك فضلنا النص الذي ترجمه محمد قويعة فالترجمة تظل بعيدة عن النص الأصلي من حيث الروح وعمق الرواية وما صعب أكثر هو عملنا في ظرف زمن الكورونا وإننا نرجو أن يكون بحثنا هذا وما لاقيناه في إعداده على هذه الصورة المتواضعة من عناء مرضاة لضميرنا وضمير غيرنا ونحن أول من يعترف بما يعتريه من نقائص.

وختاما نتقدم بالشكر الكبير للدكتور عبد اللطيف حجاب الذي تكرم علينا بقبول الإشراف على هذا البحث وفضله الكبير في إنجازه وذلك بإرشاداته الصائبة وتوجيهاته القيمة، وبتسهيلاته المقدمة. وما هذا إلا جهد بسيط نتمنى أن يرقى إلى المستوى المطلوب، إذ –و بكل تواضع– نقول ليس هناك بحث كامل كل الكمال، فالإنسان بطبيعته ناقص أمام كمال الله تعالى.

الفصل الأول

عناصر البنية السردية في الرواية

I. البنية السردية.

تمهيد:

سنعمل في هذا الفصل على تفكيك البنية السردية لنص رواية "نجمة"، وتتبع جزئياتها، وكيفية إنبنائها وتركيبها وذلك من بدراسة التقنيات الحكائية الصوت السارد والصيغة والمتطور السردي.

ولقد عمدنا في بحثنا هذا إلى شرح وتحديد هذه المصطلحات الثلاثة ولو بصفة مختصرة محاولين قدر الإمكان تجاوز كل تلك النقاشات ولاختلافاتها التي تعقد الفهم، وتصعب العمل التطبيقي للباحث المبتدئ فالجانب النظري يسعى دائما ليكون واضحا بسيطا.

1. الصيغة:

تعتبر الصيغة مقولة من المقولات الأساسية التي يبنى عليها الخطاب السردي بصفة عامة وتتعلق بالطريقة أو ((بالكيفية التي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا....)) [1]، أي كيف قيلت القصة؟ وهل الأحداث تأتي مع الشخصيات أم يضعها الحكي؟

ولقد طرحت هذه المسألة في العمل الأدبي مع الشكلانيين الروس، خاصة عندما وصلوا إلى التمييز في النص بشكل عام بين المتن الحكائي (القصة)، والمبنى الحكائي (الخطاب).

ويشير إلى ما وصل إليه أوتو لودفيج (otto ludvig) الذي يميز حسب وظيفة الحكي بين شكلين للسرد ((السرد بالمعنى الحرفي للكلمة والسرد المشهدي، في الحالة الأولى يتوجه الكاتب أو الراوي المتخيل إلى المستمعين أما في الحالة الثانية فيكون الحوار بين

[1] تيز يفطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب ع 9/8 سنة 1988، ص 47.

الشخصيات في الصدارة ولا نتلقى الأفعال كأفعال محكية كالشعر الملحمي، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة)) [1].

ونلمس في مقال إيخنباوم هذا إدراك موضوع الصيغة في العمل الأدبي على الرغم من أن الأمور بقيت غير مؤسسية وغير محددة في نظرية شاملة لكن مع الدراسات البنيوية الحديثة أخذ مفهوم الصيغة اهتمام الكثير من الباحثين فنذكر دراسة تودوروف todorov الهامة في العدد الثامن من تواصلات بعنوان مقولات السرد الأدبي إذ توصل إلى أن هناك نمطين رئيسيين من أنماط السرد هما: التمثيل أو العرض والسرد[2] حيث ميز بين أقوال الشخصيات (الأسلوب المباشر) وبين أقوال السارد (الأسلوب الغير مباشر) وبهذا التمييز ندرك لماذا يتولد عندنا الانطباع بأننا إزاء أفعال عندما تكون الصيغة المستعملة هي العرض ويختفي هذا الشعور مع صيغة السرد.

وصل تودوروف إلى مستوى أعمق، تميز نباء عليه بين صيغ الخطاب وذلك من خلال التعارض بين المظاهر الذاتية والموضوعية للغة ((إذ أن كل كلام هو ملفوظ وتلفظ في الوقت ذاته فمن حيث أنه ملفوظ فهو ينتسب من حيث هو تلفظ إلى ذات التلفظ فيظهر بمظهر ذاتي لأنه يمثل في كل حالة فعلا تنجزه الذات، وكل جملة تحمل هذين المظهرين ولكن بدرجات مختلفة[3].

[1] أيخنباوم، حول نظرية النثر، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، ط 1، 1982، ص 107.

[2] T.Todorov, les catégories du récit litteraire, in communication N8, suil, 1966, pp 149-150.

[3] تودوروف، مقولات السرد الأدبي، آفاق، ص 48.

ويعود تودوروف في موضع آخر إلى تحليل هذه المقولة في كتابه الشعرية ويدرس مقولة الصيغة ضمن عنصر المظهر اللفظي، ويقول أنها ((تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص)) [1].

ومن هنا نتبين مدى أهمية أبحاث ونتائج تودوروف في هذا المجال فقد أسهم بقدر كبير في تطوير البحث البنيوي في هذا الموضوع، وفتح مجالا للكثيرين لمواصلة البحث والتعمق فيه.

كما اهتم الباحث وين بوث (Wayne Booth) بهذه النقطة في أبحاثه فميز بين السرد والعرض ويذهب إلى أن السارد أو الملاحظ أيا كان الضمير الذي يستعمله في إرسال القصة فهو يحكي في درجة أولى إما عن طريق المشهد –و يمثل لذلك برواية القتلة لهنري جيمس– أو عن طريق التلخيص بدرجة ثانية، ومثاله على ذلك حكايات أديسون، التي نجدها خالية تقريبا من المشاهد، أو أنها تأتي مختلطة بالتلخيصات.

وكذلك نجد سيتانزال (stanzel) في الفصل الثالث من كتابة "نظرية السرد" يناقش مفهوم الصيغة من وجهة خاصة، ويرى بأنه لتعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد، فمن الضروري أن نفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية، والعنصر الجوهري الأول متضمن في السؤال: من يحكي؟ والإجابة قد تكون، إن من يحكي راويا ويظهر أمام القارئ من حيث هو شخصية مستقلة أو راويا وينسحب وراء الأحداث المروية ويصبح القارئ غير مرئي بالنسبة للقارئ.

ونستانزال هو أيضا يميز بين مفهومين أساسيين: السرد المحكي والتقديم المشهدي، وهذا الأخير يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة، لكن ينبغي التمييز بينهما نظريا، التقنية الأولى: هي المشهد الممسرح الذي يتكون من حوار محض أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وعي الشخصية في

[1] تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المنحوتي، و رجا بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، سنة 1990، ص 46.

الرواية دون تعليق الراوي، –الشخصية العاكسة– لتميزها عن الراوي بوصفه فاعلا ثانيا للسرد.

يمكن القول إذن أن السرد يتأثر بنوعين من فاعلي الحكي الراوي (سواء كان شخصا أو غير شخص) والعاكس. ويكونان معا أول عنصر من عناصر السرد الجوهرية وهي طراز السرد[1].

إن جيرار جنيت في دراسته لمقولة الصيغة يجيز بين حكي الأحداث وحكي الأقوال ويعتبر أن المسافة والمنظور هما الوجهان الرئيسيان للصيغة السردية، وعلى أساس ذلك يصنف الخطاب إلى ثلاثة أنواع: الخطاب المسرود ويتعلق بخطاب السارد وعندما يتصل بذات السارد فيسميه بالمسرود الذاتي ويبين ذلك بمثال يقول: ((أخبرت أمي عن الزواج من ألبرتين))، إضافة إلى ذلك نجد خطاب الأسلوب الغير مباشر ومثاله على هذا: ((أقول لأمي بأنني سأتزوج ألبرتين))، وأخيرا الخطاب المنقول المباشر، ويعطي مثالا لذلك كأن يقول البطل: ((قلت لأمي يجب أن أتزوج من ألبرتين))، وهذا الأسلوب اعتبره أرسطو الشكل القصصي المختلط الذي نجده في نص الملحمة (هوميروس) [2].

ومنه فإن في الخطاب المنقول يتكلم السارد بخطاب الشخصية، أو أن الشخصية نتكلم فيه بصوت السارد وفي الخطاب العرضي المباشر يختفي السارد تماما وتعوضه الشخصية وهذا ما يمكن أن نقوله في مقولة الصيغة.

2. المنظور السردي:

وإلى جانب تقنية الصيغة نجد مقولة "الرؤية" أو المنظور السردي وتعتبر من المفاهيم الأكثر أهمية في الدراسات النقدية الحديثة، فهي تبحث عن من يرى في الرواية ومن أي موقع؟ أي إذا ما كانت وجهة النظر التي توجه السرد تقع داخل الحكي أو خارجه ((لأننا لا

[1] أنظر ستانزل، العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ترجمة عباس الفرنسي، مجلة فصول، زمن الرواية، ج 2، ع 1، 1993، ص 61.

[2] أنظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 2، 1973، ص 9 –10.

ندرك المتن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا كما في المسرح مثلا، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد الذي يتغير بدوره بتغير موضوعاته، واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي[1]. ولقد أثير الانتباه إلى هذا الموضوع مع الشكلانيين الروس حيث أشار توماشفيسكي في مقاله عن المبنى الحكائي والمتن الحكائي وميز بين نوعين من السرد، ((فالسرد الموضوعي يكون الكاتب فيه مطلعا على كل شي حتى الأفكار السردية، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي)) [2].

ويمكن اعتبار هذه التقنية السردية من أبرز قضايا النقد الروائي التي كثر حولها النقاش.

ونذكر منها دراسة جان بويون (jean pouillon) في كتابه الزمن والرواية، حيث ربط حديثه والروايات بعلم النفس ومن هنا استطاع بويون تحديد الرؤيات واختزالها في ثلاثة أنواع:

أولها الرؤية مع ويحددها بقوله: إننا هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا وصفها من الداخل يمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها والرؤية هنا تصبح عندنا هي نفس الشخصية المركزية ليس لأنها ترى في المركز ولكن لأننا من خلالها فقط نرى الشخصيات الأخرى، ونعيش الأحداث المرئية.

أما الرؤية الثانية "من الخلف" فالسارد فيها ليس خلف شخصياته، ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور ويسير بمشيئته قصة حياتهم... والفهم الذي تتيحه لنا هذه الرؤية يتم من خلال وصف سلوك الشخصيات والرؤية الثالثة هي الرؤية "من الخارج" ليس إلا السلوك كما هو ملحوظ ماديا وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه... ونظرا لأهمية هذه الدراسة في تحليل المسألة نجد الكثير من الباحثين انتهجوا طريقته

[1] عبد العالي بوطيب، مفهوم الرواية السردية في الخطاب الأدبي، مجلة فصول زمن الرواية، الهيأة المصرية للكتاب، 1993، ج 2، ع 1، ص 68.

[2] نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، ص 189.

وتبنوا التصنيف الثلاثي فنجد ستانزال مثلا الذي يذهب إلى أن المنظور يوجه انتباه القارئ إلى الطريقة التي يدرك بها الواقع القصصي، وطريقة الإدراك هذه تعتمد أساسا على ما إذا كانت وجهة النظر التي توجه السرد تقع داخل القصة أو في مركز الحركة أو خارج القصة، أو خارج مركز الحركة راو لا ينتمي لعالم الشخصيات أو مجرد شخص ثانوي، فقد يكون ضمير المتكلم في دور الملاحظ أو المعاصر للبطل وبهذه الطريقة يمكننا التمييز بين المنظور الداخلي والمنظور الخارجي[1].

و انطلاقا من هذا يميز ستانزل بين ثلاثة أنواع من الوضعيات السردية وهي على النحو التالي:

- موقع سرد الراوي –المؤلف– سيادة المنظور الخارجي اللامنظور.
- موقع سرد الراوي –ضمير المتكلم– سيادة تماثل عالمي الراوي والشخصية.
- موقع سرد الراوي –الشخصية– سيادة طراز العاكس[2].

كذلك نجد دراسة هامة في هذا المجال قام بها "وين بوث" ففي مقال بعنوان المسافة ووجهة النظر يميز بين نوعين من الساردين: فالمشاركون في القصة المحكية كشخصيات من جهة وغير المشاركين من جهة ثانية وعلى أساس هذا التمييز يوضح نوعية الساردين انطلاقا من علاقتهم الترابطية مع القصة مع هذا الشكل.

و يلاحظ أن هذا التصنيف ينطلق من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر[3].

و في هذا المجال نجد تودوروف وديكرو يحددان الرؤية على أنها مقولة مرتبطة بالفنون الشخصية وفي مقاله مقولات السرد الأدبي وفي عنصر بعنوان مظاهر السرد "بقول تودوروف": ((إننا ونحن نقرأ عملا أدبيا تخيليا، لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا ويرى أن الرؤية هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق السارد في علاقته

[1] ستانزال: العناصر الجوهرية للمواقع السردية، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] أنظر عبد العالي يوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة فصول ص 71.

بالمتلقي وبتحديد أكثر يقول: ((إن المظهر يعكس العلاقة بين ضمير الغائب خو (il) في القصة، وبين ضمير المتكلم laspect أنا (je) في الخطاب، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد[1].

ويقترح تودوروف التصنيف الثلاثي نفسه الذي وضعه جون بويون مع إدخال بعض التعديلات البسيطة لكن يبقى الأساس النظري نفسه.

كذلك يخص تودوروف موضوع الرؤية بدراسة مهمة ومعمقة في كتابه الشعرية حيث لم يبق في حدود وصف وتعداد أنواع الرؤية بل اعتنى ((على عكس أغلب الأبحاث بوصف المقولات التي تيسر أمر التمييز بين هذه الأنواع فكل مثال للرؤية يؤلف في الواقع، وكما تمت بدراسته إلى حد الآن بين عدة خصائص متمايزة)) [2].

ويعمل على معالجتها بالتفصيل بالمقولة الأولى هي مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية التي يملكها عن الأحداث المعروضة والثانية لا تتعلق بنوعية الأخبار المدركة بل تتعلق بكميتها، وفي هذه المقولة نميز بين مفهومين مختلفين امتداد الرؤية أو زاوية الرؤية فإما أن تكون رؤية داخلية أو خارجية (و عمقها أو درجة نفاذها) وإن هذه الأخبار التي تحصل عليها من العالم المتخيل، إلى جانب هذا تكون إما غائبة أو حاضرة وتكون صحيحة أو خاطئة[3].

نصل إلى أبحاث جيرار جنيت في الموضوع وبالخصوص في كتابه (figures III) فنجده يستقرئ أهم الدراسات والتصورات السابقة، وينتقدها ويكشف عن الخلط والإبهام الذي يهيمن على أبحاثهم بينما يسميه الصيغة والصوت أي بين يرى ويتكلم (entre la question qui voit et la question qui parile) [4].

---

[1] أنظر تودوروف مقولات السرد الأدبي، ص 45.

[2] تودوروف، الشعرية، ص 52.

[3] تودوروف الشعرية، ص 52- 54.

[4] voic G.genette, figures III, éd.genette, figures III, éd. Seuit, coll poétique, 1972, p 203.

و أول من قام به جنيت في هذا المجال هو استبعاد مصطلحي الرؤية ومفهوم "وجهة النظر" (point de vux) لما لهما في اعتقاده من طابع بصري "visuel"[1] واستبدالها بمصطلح focalisation أي التركيز [2] أو التبئير –حسب ترجمة سعيد يقطين[3]– وبناء على عمل بويون يقدم جنيت تقسيما ثلاثيا للتبئير هو التبئير الصفر أو اللاتبئير وهو يمثل بصفة عامة الحكي الكلاسيكي وهو ما سماه بويون وتودوروف بالرؤية من الخلف.

التبئير الداخلي سواء كان ثابتا ويعطي مثالا عن رواية السفراء لهنري جيمس لأنه يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة أو تبئيرا داخليا متنوعا يمثل برواية مدام بوفارين لفلوبير.

3. الصوت السردي:

بالإضافة إلى هاتين التقنيتين (الصيغة والمنظور) سنعمل على تشكيل البنية السردية في العمل الحكائي وهو الصوت السارد.

وهنا نحن نبحث عمن يتكلم في السرد؟ من هو السارد؟ وما علاقته بالقصة وموقعه في إرساله لها، فهل السارد مشارك في أحداثها كشخصية حكائية داخل الحكي، ويستعمل هنا ضمير المتكلم ويسميه جنيت بـ متضمن حكائي، أو العكس هو غريب عنها وخارج عن نطاق القصة وبالتالي فهو سارد متباين حكائي يستعمل الضمير الغائب. كما نبحث في درجة السرد، وهذا من خلال دراسة المستوى السردي للسارد بتحديد موقعه وموضعه من القصة لنعرف هل هو سارد من الدرجة الأولى خارج حكائي أو هو من الدرجة الثانية أي داخل حكائي.

من هذا المنطلق النظري الذي اختصرنا فيه أهم الدراسات والأبحاث التي درست هذه المقولات الحكائية، وتحديد مفهوم كل مقولة على حدة وتوضيحها بدقة سنعمل على تفكيك

[1] المرجع نفسه، ص 206.

[2] أنظر قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، جلجامش، ط1، دمشق، ص 159.

[3] راجع سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1993، ص 298.

التركيبة السردية لنص رواية "نجمة" لنعرف كيف تشكلت هذه التقنيات الثلاث، فنبحث عن الصوت السارد في الرواية، وعن المتكلم سواء كان ساردا أو شخصية، وعلاقته وندرس أيضا صيغة الخطاب ونحدد الطريقة التي عرضت بها أحداث رواية نجمة. فهل السارد يعرض علينا الأفعال، ونتابع تطورها على لسان الشخصيات بطريقة مباشرة أو أنها تأتي مسرودة بأسلوب غير مباشر على لسان السارد؟ وما هي الصيغة التي ارتكزت عليها الرواية؟ ولماذا هذه دون غيرها؟ ونقف عند خصائصها وطرائق اشتغالها في النص كذلك نعمل على البحث في المنظور السردي الذي على أساسه ندرك أحداث القصة، ومن أي زاوية نرى الأحداث من الداخل أو من الخارج، ونعرف طبيعة المنظور هل هو ذاتي أم موضوعي.

وعندما نصل إلى ضبط وتحديد كل هذه التقنيات في نص الرواية يتسنى لنا بعدها معرفة العلاقة بينها، وكيف التحمت هذه المستويات الثلاثة في النص لتشكل بنية سردية كاملة؟ وكيف تعامل "كاتب ياسين" مع المادة الحكائية وشكلها في بناء سردي خاص يميزها عن غيرها؟ وهل استطاع أن يبدع نصا جماليا يتمتع القارء بقرائته؟

II- النظام الزمني في الرواية:

1- الترتيب الزمني:

انطلاقا من اللسانيات ظهرت أعمال الشكلانيين الروس، التي كانت بمثابة المنظلق والأرضية الخصبة للباحثين من بعدهم، وكانت لنتائج أبحاثهم أثر في توجيه الدراسات والأبحاث فيما بعد فنجد توما شفسكي على الخصوص قد ميز في داخل كل عمل حكائي بين عنصرين بقوله: "" إن المتن الحكائي في الواقع ليس سوى مادة تصلح لتكوين مبني...)) [1]. وقد أصبح هذا التحديد الذي أقامه الشكلانيون خاصة نقطة محورية يرتكز عليها تحليل الخطاب الأدبي كله، وسنلاحظ أن من جاء بعدهم أعطى أبعادا جديدة لمنطلقاتهم وأبحاثهم فطوروها وعمقوا البحث وتوصلوا إلى نتائج أكثر دقة وفاعلية، وصارت أعمالهم مرجعا للتنظير للأدب، ونشير هنا إلى كل من "رينيه ويليك" و"أوستين وارين" اللذين اعتمدا وارتكزا على نتائج الشكلانيين الروس في تأسيسهم النظري للأدب، وفي فصل بعنوان: "طبيعة السرد القصصي وأنماطه" يصلان إلى القول: ((إن الأدب عامة فن زمني تمييزا له عن الرسم والنحت اللذين هما فرعيان...)) [2].

ونجد تودوروف وعلى غرار الشكلانيين الروس يميز بين القصة والخطاب ويقول: ((...إن زمن الخطاب بمعنى من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد منها بعد الآخر وكأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم...)) [3]. ومن خلال علاقة زمن القصة وزمن الخطاب حدد أشكالا للسرد وهي على التسلسل (Enchainement)، التناوب (Alcernance) والتضمين

---

[1] شلوفيسكي: نظرية المنهج الشكلي، ص 50.

[2] أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، تر محي الدين صبحي مطبعة خالد الطريبتي، الطبعة الرابعة، 1972، ص 279.

[3] تيز يقطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، مجلة آفاق، ص 74- 43.

(Enechassement) فتودوروف إذن واصل في نفس منطق الشكلانيين وتصورهم، لكنه كان أكثر تدقيقا وتحليلا، ودراسة اتسمت بالموضوع والانسجام.

كما يمكن الإشارة إلى الدراسة التي قام بها "جان ريكاردو" (jean Ricardou) في كتابه " قضايا الرواية الحديثة" وهو يعرف بالمفاهيم ويحددها بقوله: ((القصة المتخيلة (Fiction) وهي مادة الحكاية والقصة والرواية قبل أن يصوغها المؤلف الروائي صياغة فنية معينة....، والسرد هو طريقة القصص الروائي....)) [1].

فهو يميز بين زمن القصة وزمن السرد، ويضبطها معا من خلال محورين متوازيين، وينظر إلى العلاقات التي تتم بين المحورين، ومن خلال دراسته نوع الصلات الزمنية التي تقوم بين المستويين الزمنيين يصل إلى تحديد ما يسميه "بسرعة السرد الروائي" كذلك ميشال بوتور الذي يقدم لنا إمكانية تقسيم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، زمن الكتابة، وزمن القراءة[2]، وهذه الأزمنة تتقاطع فيما بينها بشكل أو بآخر، لتكون ما يسمى بزمن السرد في خصوصياته العامة فيتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، وهذا ما يجعله (أي زمن السرد) يكتسي طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تفوق التي تبذلها المؤلف نفسه في خلقه العمل، ويتعرض بالتفصيل في فصل بعنوان "بحوث في تقنية الرواية" إلى مختلف التجليات الزمنية الممكنة في العمل الروائي والتي يطرحها في ثلاث نقاط هي التسلسل التاريخي، والطباق الزمني، والانقطاع الزمني.

وبتفصيل أكثر في الموضوع يرى أن زمن النص يمكن تقسيمه إلى اتجاهين أساسيين للتواصل: الإخبار القبلي والإخبار البعدي ومن خلالهما النظام الزمني، ويمكن أن نجد تقسيمات أخرى في أزمنة العالمين فالإخبار يكون إما إرجاعيا أو استباقيا. وهذان المفهومان لهما علاقة بين ما يسميه زمن النص وزمن الحدث، وبإمكان الزمنين أن يلتقيا وهذا في درجة الصفر، وتتمثل على مستوى الحاضر أو يفترقا ولا يلتقيان إلا عبر الإرجاع والاستباق.

[1] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977، ص 09.

[2] يراجع ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 101، ص 10.

إن البحث في الترتيب الزمني للنص السردي بوجه عام، والروائي على الخصوص يتطلب منا النظر – وهذا حسب أغلب الدراسات في ترتيب الأحداث في الخطاب السردي الذي ندرسه ومقارنته بتنظيم الأحداث نفسها في المادة الحكائية أو القصة باختلاف الترجمة فيرى جيرار جنيت في هذا المجال أن ((...دراسة الترتيب الزمني للحكي يأخذ معناه من مواجهة ترتيب الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة...))[1].

2- قياس الديمومة:

لدراسة الديمومة أو الاستغراق الزمني يتوجب علينا النظر في وتيرة سرد الأحداث في النص الروائي التي تتراوح بين السرعة المفرطة والبطء المتناهي، أو التوقف الشبه التام وهذا لن نحققه إلا إذا عدنا إلى زمن القصة ويتسنى لنا بعدها معرفة مدى توافق طول سرد الحدث في النص والمدة الزمنية التي استغرقها في الزمن الطبيعي لكن تبقى الإشكالية قائمة، مادام ليس هناك قانونا يمكننا من قياس هذا الحدث نفسه، فهل المدة الزمنية التي استغرقها تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، هذا بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها.

و لقد أشار جيرار جنيت إلى صعوبة هذه المسألة، ويذهب إلى أنه إذا كان أمر مقارنة النظام الزمني للخطاب وزمن القصة ممكنا ومنطقيا فإن الأمور تتعقد إذا ما تعلق الأمر بمقارنة ديمومة زمن الحكي (الخطاب) بزمن الحكاية (القصة)، وتصبح أكثر صعوبة، لسبب بسيط هو أنه لا يمكننا قياس ديمومة زمن الخطاب بل يصبح إقرانه بزمن القراءة أمر لا يفيد وفي هذه الحالة ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار الاختلافات الفردية في فعل القراءة ((القراءات السريعة والقراءات البطيئة)) لكن البحث لم يتوقف عند هذه النقطة فقد أكد ضرورة دراسة الديمومة في النص الروائي وهذا بمقارنة الوحدات الزمنية للقصة، بالمقاطع النصية التي تغطيها في زمن الخطاب وهذا ما يسميه جنيت بسرعة الحكي والتي تحدد حسبه بالعلاقة

[1] G Genette, Figures III, p 78- 79.

بين ديمومة الحكاية (القصة) ((مقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات والطول (طول النص) مقاسا بالأسطر والصفحات....)).

3- التواتر في الرواية:

يقصد بالتواتر أو التردد ظاهرة التكرار التي تمثل وجها من أوجه الرواية، فهو تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها[1] فالتواتر يعرفه جبرارخيت بأنه علاقات تكرار بين الحكاية والقصة وتظهر قيمة التواتر في كيفية وقدرة السارد على تكرار الأحداث السردية في الحكاية والقصة فأي حدث من الأحداث ليس له أن يقع فقط ولكنه يمكنه أيضا أن يتكرر مرة أخرى.

وللتواتر ثلاث ضروب سردية متمثلة في السرد المفرد، السرد المكرر، السرد المؤلف، حيث قام "حينت" باستخلاصها وهي كالآتي:

أ- السرد المفرد:

وهو أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، حيث نجد نصا واحدا يروى في القصة مرة واحدة ما حدث في الحكاية مرة واحدة، أو يروي عدة مرات ما وقع أكثر من مرة بمعنى "أن تكرارات الحكاية لا يتعدى فيه التوافق مع تكرارات القصة"، و من ثم فالتفردية لا يتحدد بعد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد[2] ونحلل ذلك، بأن الأفراد يعرف بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء كان ذلك العدد فردا أو جمعا[3].

ب- السرد المكرر:

وهو أن يروي أكثر ما حدث مرة واحدة، تكمن هذه العلاقة في تكرار السارد للحدث و سرده عدة مرات و قد اهتم "جبرارخيت" كثيرا بتقنية التواتر خاصة ضروب علاقتها، إذن فالسرد المكرر هو تقنية سردية يلجأ إليها السارد بغية إقناع القارئ والتأكيد على حالة معينة خاصة بالشخصيات المدرجة في الرواية وكذلك بالعناصر الأخرى للحكاية.

---

[1] . عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

[2] . جيرار خيت، خطاب الحكاية(البحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، منشورات الاختلاف، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، المغرب، 1997، ص130.

[3] . سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل الى نظرية القصة، دار التونسية

ج- السرد المؤلف:

وهو" أن يروي مرة واحدة ما جرى أكثر من مرة " في هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصي واحدة تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوي الحكاية[1].

معنى هذا أن الحدث من مقطع نصي واحد على مستوى الخطاب، أي أنه يشغل حيزا من مساحة النص.

[1] . سمير المرزوقي، جميل شاكر، مرجع سابق، ص87.

الفصل الثانـي

دراسة تطبيقية للبنية في رواية نجمة لكاتب ياسين

I. العلاقة بين عناصر البنية السردية في رواية نجمة

1. المنظور السردي وعلاقته بموضوع السرد

بمجرد ما يتغير موضوع السرد يتغير معه المنظور السردي، وبصوت السارد الخارج والمتباين حكائي وبصيغة مخالفة للسابق يضمن السارد قصة السيد ريكارد وهي خارجة عن نطاق القصة الرئيسية. وبمنظوره نعرف هذه الشخصية في وضعها الحالي، ثم يعود إلى ماضيها البعيد ونتابع تحركات السيد ريكارد، وندرك أفعاله وسلوكه الخارجي بعين السارد العارف بكل شيء، ويظهر لنا هذا مثلا من خلال هذا المقطع السردي: "يتناول السيد ريكارد السيجارة، ويضحك، ثم يشرع لنا في التدخين مستمتعا به غايته وقد أرهف السمع متلذذا بسبيل الشتائم... وكان ينهض من فراشه حوالي الساعة الخامسة، فيلبس سروالا قديما مثقوبا، ويشرع في الدوران وهو لا يفارق خادمته، وقد أخذ حذاءه بيده، مصطدما بالجدران ويقطع الأثاث المدلوك، ثقيل الحركة لا يستقر على حال، محدثا ما يحدثه الذباب من ضجة"[1] وهنا لا نسمع إلا صوت السارد بصيغة ضمير الغائب، وتختفي الشخصية كلية ولا مجال هنا لحواراتها، والقارئ لا يرى ولا يدرك من حياة السيد ريكارد إلا ما يريده المنظور الخارجي للسارد.

وبعدها وبصيغة المونولوج الداخلي وباستعمال تقنية الخطاب المنقول المباشر ينقل السارد وعلى لسان الشخصية العمق الداخلي لشخصية "مراد"، وندرك أفكاره وشعوره بالغضب من تصرف "سوزي" ابنت السيد "إرنست" رئيس العمال اتجاهه فيقول في نفسه "هو ذاك –لقد انقضت لحظة الإعجاب وغدوت –ثانية– العامل في حظيرة أبيها، وإنها ستعود إلى الجري عبر تلك الأرض البيضاء كما لو كنت ألاحقها، أو كما لو كنت أحملها على أمر تكرهه لمجرد أني أتنزه في نفس المكان الذي تتفسح هي فيه أو كما لو كتب علينا ألا نلتقي في عالم واحد، دون أن يكون بيننا شجار أو اغتصاب.... هذه المروبصة التي هبطت من علِ بكل ما أوتيت من نظير..." [2].

[1] الرواية، ص 10– 11.

[2] م، ن، ص 16.

وندرك هنا مشاعر "مراد" إذن من خلال الرؤية الداخلية، وتفكيره الداخلي، والسارد من الدرجة الأولى عرف كيف يختفي وراء الشخصية ولو مؤقتا ويجعلنا نسمع صوتها ويكشف عن دواخلها.

وفي قصة مضمنة أخرى ينسحب السارد هذه المرة تماما ويأخذ الكلمة سارد من الدرجة الثانية هي شخصية "مزيان" ويتولى حكي أحداث قصته، والمسرود له هنا هو كل من مراد، مصطفى، ورشيد، ولكونه ممثلا ومشاركا في الحكاية التي يسردها فهو متضمن حكائيا. وعن طريق الحوار مع المتلقي نعرف حكاية "مزيان" وعلاقته بذلك "الحشيش المسحوق" وكيف اعتبره هو وأصدقائه "مربى"، فيصف مفعوله عليهم.

وفي الصفحة العشرين يعود صوت السارد من الدرجة الأولى الخارج المتباين حكائي لمواصلة عملية السرد، ويصور لنا الغرفة التي يقطنها كل من (مراد، الأخضر، مصطفى، ورشيد) وتضررها من جراء الأمطار، ومشهد استيقاظهم في الصباح، ولا نعرف إلا ما يطلعنا عليه السارد بمنظوره الخارجي ووصفه لحالة هؤلاء وهم في هذا المكان (الغرفة).

ويتحول مجرى السرد مرة أخرى ويعود بنا ثانية إلى قصة السيد (ريكارد) وحدث زواجه مع سوزي ابنة السيد إرنست، وبصيغة الخطاب المسرود يتابع الحكي في هذه القصة المضمنة، وتأخذ الأحداث مجرى آخر بموت السيد "ريكارد" على يد "مراد" دفاعا عن الخادمة المسكينة التي عوملت بكل قسوة ووحشية. ثم يأتينا –و بالمنظور الداخلي– مشهد قلق أصدقاء مراد وحيرتهم الكبيرة عليه وخوفهم عما سيحدث وانفعالهم الشديد، وبصيغة الخطاب المباشر يتعايش القارئ ويتفاعل مع هذه الشخصيات وتتطور الأحداث معها، إذ قرروا الرحيل، ونعرف هذا مع صيغة الحوار على الرغم من تدخل السارد من حين لآخر في عبارات توضيحية تفسيرية، لذا فالصيغة الموظفة هنا غير خالصة ولا يمكننا القول أنها صيغة العرض (الحوار) أو صيغة السرد الخالص، فهناك تداخل إلى الدرجة التي لا يمكن الفصل فيما بينها بحيث يأتي الخطاب المعروض (المباشر) دائما ضمن المسرود.

وبما أن السارد بالضمير "هو" في هذه الرواية مطلع على كل ما وقع وما سيقع فله الحرية المطلقة في كيفية التعامل مع هذه المادة الحكائية، وطريقة سردها و"إذا كانت الرواية بكاملها مكتوبة بصيغة ضمير الغائب فيما عدا الحوار بالطبع أي رواية بدون راو، فإن

المسافة بين الحوادث المروية والزمن الذي ترويها فيه لا قيمة لها البتة، وإنها قصة مستقرة لا يتبدل كيانها، مهما كان الشخص الذي يرويها، والزمن الذي تروى فيه..." [1].

إلى هنا نخلص إلى نتيجة أولية وهي أن صوت السارد الذي تتشكل على إثره العملية الحكائية في الرواية هو خارج ومتباين حكائي، والمنظور الذي نتابع وندرك به جزئيات هذا العالم المتخيل يتغير بتغير موضوع السرد، ويتراوح بين الرؤية الداخلية والخارجية، وهذا يوصلنا إلى القول إن أحادية الصوت لا تعني أحادية الرؤية وإن إنبناء السرد بصيغة ضمير الغائب "هو" لا يمنع من المنظور الداخلي والذاتي للأحداث.

2. السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد

وفي الفصل الثاني وبصوت سارد الدرجة الأولى، والمتباين حكائي الغائب عن الأحداث ينقلنا السارد إلى فترة زمنية سابقة لما قبلها، في مشهد يقع في الحظيرة يوم بداية هؤلاء (مراد، رشيد، مصطفى، الأخضر) العمل وتوجيهات السيد ارنست الصارمة وعن طريق الخطاب المنقول يضعنا (المتكلم السارد) أمام أفعال مشاهد ومحسوسة بحيث يوظف ضمن خطابه أقوال الشخصيات، ونراها وهي تقوم بالفعل، رغم تدخلاته المتواصلة لتنظم وتطور المسار الحدثي كما يتبين في هذا المقطع من الرواية في قوله:

((كان السيد ارنست ينتظر أمام كوم من الحجارة المكدسة دونما نظام، في جانب المقطع الذي يشرف عليه –شرقا– على القرية.

ليس أمامكم الإذعان لما أقول ! تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت وبدت خيبة الأمل على مصطفى في الحال.

فحمله الأخضر على السكوت، بينما راح رشيد، يدعو إلى التزام الهدوء.

- حسنا أننا وجدنا عملا، وهذا أمر لا يستهان به.
- ثم إننا نتردد بسبب عشرين فرنكا، كما يفعل الاعراف.
- نطالب بالزيادة في الأجر إذا تيقنا من البقاء، لا قبل ذلك...
- فأمن مراد وختم يقول: نعم، اصبروا... [2].

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 66.

[2] الرواية، ص 44.

نلاحظ إذن هذه الحركة التي بثها السارد في الخطاب بنقله أقوال الشخصيات سيجعل القارئ لا يمل، وما يثير الانباه هو كيفية التحام وتناسق أقوال الشخصيات وخطاب السارد بحيث لا تأتي معزولة عن الخطاب العام وبالمنظور الخارجي نعرف شخصية "إرنست" رئيس العمال في تصرفاته المثيرة للغضب، وفي الوقت نفسه وبرؤية داخلية نكتشف الحقد والكره الذي يكنه هؤلاء في أعماق أنفسهم، لتأخذ الأحداث مسار آخر باعتداء السيد "إرنست" على "الأخضر"، ومن جهة نظر داخلية نتبين إحساس هذا الأخير وشعوره الدفين بقول السارد: "راح الأخضر يبذل جهد كبيرا لإزالة آثار الدم وإيقافه... كان أصدقائه يعملون كل ما بوسعهم لإظهار تضامنهم معه في صمتهم، لقد جمده الحقد مكانه، واقفا أمام قطعة الحجر... ثم بقي لا يكلم أحدا..." [1].

ومن خلال الصيغة التي ورد بها المشهد الحكائي نصل إلى أن تدخلات السارد بين خطاب الشخصيات وتعليقاته تأتي غالبا لدفع مسار الأحداث وتغيير مجراها، فعندما تثبت أقوال الشخصية فهذا يعني التعمق في الأحداث والتفصيل والتمديد فيها، وبالتالي إيقاف سرعة السرد، فالخطاب المنقول يأتي غالبا "لإيقاف سرعة السرد وتغيير مجراه"[2].

وعلى مشهد إيقاف "الأخضر" يختفي صوت السارد من الدرجة الأولى الغريب عن عالم القصة، ويفسح المجال لتفكير "الأخضر" يختفي وذكرياته الماضية المشابهة للحظة التي وجد فيها وهي اعتقاله مرة أخرى، فيصبح السرد من الدرجة الثانية داخلا حكائيا، ومتضمنا حكائيا لأنه يسترجع أحداثا تخصه، وهو مركز السرد وموضوعه.

وبصيغة المونولوج الداخلي يعيدنا الأخضر إلى ظروف اعتقاله للمرة الأولى "كان فصل الربيع قد تقدم شوطا منذ ما يربو عن السنة، ولكن النور هو نفس النور، في ذلك اليوم نفسه، يوم 8 ماي، انطلقت راجلا، ما كان يدفعني إلى ذلك؟ رجعت –أولا– إلى المعهد، بعد المظاهرة فوجدت الساحات الثلاث فارغة، ولم أكن لأصدق ذلك، كانت أذناي كالغرابل يملؤها ذوي الطلقات النارية...." [3]، وبرؤية ذاتية داخلية ندرك شخصية الأخضر، ونكشف قلقها النفسي من الوضع الذي وصل إليه: "ما كان ينبغي أن أخرج فلو أني بقيت بالمعهد،

[1] الرواية، ص 49.

[2] سعيد يقطين القراءة والتجربة، دار الثقافة الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1985، ص 185.

[3] الرواية، ص 52.

ما أوقفوني، ولكنت بقيت حتى الآن طالبا، ولما كنت عاملا، ولا سجنت ثانية لأني ضربت رئيس الفرقة –لحظة غضب– برأسي، كان ينبغي أن أبقى بالمعهد..." [1].

وبعد هذا مباشرة يعود السارد بضمير الغائب الخارج المتباين حكائي، لاستكمال السرد بالتفصيل في لحظة اعتقال "الأخضر" بعد المظاهرات والتعذيب الذي لقيه في السجن بقوله: "استسلم الأخضر فقيد المفتشون يديه ورجليه، ثم أثبتوا في القيدين عصا طويلة أفضت إلى شله عن كل حركة، ثم أخذو سجينهم من وسطه وألقوا به في حوض الماء... انسلخ كتف الأخضر... وكان يتخبط أكثر فأكثر.

- يا له من طفل شرس! إنه يبتغي الموت.
- هيا، قل ما عندك، فأنت شاب، وسيطلق سراحك من هم قادتكم؟
- هيا أيها المأبون؟ أتريد أن تموت؟" [2].

فالسارد عالم بكل دقائق الأمور التي حدثت في السجن، لذا نقول كيف وصل إلى كل هذه المعلومات، إن كان ليس شاهدا أو أحد هؤلاء المعتقلين؟ أو هذه الشخصيات؟ وهذه سمة غالبة على الرواية المكتوبة "بصيغة ضمير الغائب فيقال لنا ما حدث، وما جرى ولا يذكرون لنا كيف توصلوا إلى معرفته..." [3].

و كون السارد متحكما كليا في المادة الحكائية، نجده يفاجئ القارئ في كل مرة ويفرض عليه ما لم يكن ينتظر، خاصة مع طول المدى الزمني للقصة، وكذا تمركزها حول حياة أربع شخصيات بكل اختلافاتها وعلاقاتها في مختلف فتراتها الزمنية، مما أعطى السارد فرصا كثيرة للتلاعب وفرض أسلوبه وبناء السرد بطريقته الخاصة، إنه السارد لا يأخذ بعين الاعتبار –كما في كل العمليات التواصلية– القارئ فيوظف السرد بطريقة يتجاوب معها القارئ ويستوعب الرسالة الخطابية، لكنه بالعكس هنا يخضع القارئ لمنطقه، ويجعله في اللا استقرار، وفي ارتباك وتعقيد كبير، ويفرض عليه طريقته وأسلوبه في السرد.

وبتغير موضوع السرد تتحول وجهة نظره من داخلية إلى خارجية، وهذا بوصفه الخارجي والظاهري لشخصية "نجمة" وهي في القطار ونراها في أوصافها الحسية "امرأة شابة

---

[1] م، ن، ص 53.

[2] الرواية، ص 60– 61.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص ص 67– 68.

وضعت على عينيها ناظرتين، إنها تبدو مدهشة إذا استقرأ المرء نفح جسدها..." [1]. فتعرف نجمة من مظهرها الخارجي دون أن نتمكن من ولوج عالمها الداخلي، عالم العواطف وأحاسيسها، وينبغي أن نشير أن مجال الرؤية هنا لا يقتصر على الشخصيات والأحداث في تغيراتها فحسب، إنما يتجاوزه ليشمل الحيز المكاني للأحداث، إذ يعطينا السارد صورة مجسمة لمنزل نجمة مثلا في "بوجيسور" وكل محيط به، ففعل على رسمه وتجسيده كلوحة كاملة في مخيلة القارئ، ثم نتابع شخصية "نجمة" في يوم حار في مشهد إثر اغتسالها وهي ممددة وتوارد الأفكار في نفسها.

ونلاحظ هنا طريقة السارد في رؤية الأمور حيث ينطلق من الكل ليصل الجزء ومن الخارج إلى الداخل، فرأينا صورة المنزل وأوصافه الخارجية ليجعلنا ندخله ومع نجمة التي تسكنه في مشهد وهي ممددة، ونكتشف أيضا شخصية كمال زوج نجمة وكيف ساهمت أمه في زواجه.

ويتبين هنا أن صيغة الحكي التزمت صيغة الخطاب المسرود غير المباشر على لسان السارد فقط ولم توظف أقوال الشخصيات، وهذا الاختصار والإسراع في السرد خاصة وهي أحداث تساهم في تغيير مسار القصة الرئيسية.

وبصيغة الوصف نرى أيضا. وبمنظور السارد، صورة الميناء أثناء وصول الأخضر إلى عنابة وبوصف دقيق لكل الأجزاء المحيطة به، فزرقة البحر، وتتابع البواخر، في السكة الحديدية، وعربات القطار والساحة الكبيرة، كلها أجزاء تتكامل لتشكل صورة للميناء ويتحسسها القارئ في ذهنه.

ثم مباشرة نتابع بصيغة الخطاب المسرود لحظية وصول الأخضر (المسافر) إلى عنابة وحالته القاسية: "كان مثل تلك الجزة التي لم يتخللها مشط منذ أمد بعيد حريا –وحده– كان حاجباه تحت ذلك الشعر قد اتخذت شكل زاوية منفرجة، فأضفيا عليه منظر مهرج..." [2] ولن تكتمل نظرتنا بعين السارد فقط، بل نجد صوت "مراد" وهو كشاهد حاضر في الميناء لحظة حضور هذا المسافر الغريب، فيتولى الحكي كسارد من الدرجة الثانية، والمتلقي هنا هو كل من "رشيد" "مصطفى" –(قبل أن يصبح الأخضر صديقهم)– ويقول "مراد": "لقد كان

[1] الرواية، ص 65.

[2] الرواية، ص 72.

مرتديا لباسا كلباس المجانين، تصورا "وجها شاحب" حقا، ولكن دمه كان يفور وأعصابه شديدة التوتر، لعله كان مصابا بالحمى، كانت وجنتاه هزيلتين مجوفتين..... تصورا كان يلبس سترة سوداء، وكان قميصه محجوبا بوشاح من الحرير الأبيض، وكان يجر سروالا من الكتان الرمادي..." [1]. ويبقى المنظور السردي هنا خارجيا، لا يتعدى الأوصاف الجسدية الظاهرية لشخصية "الأخضر".

و يظهر صوت السارد الخارج والمتباين حكائي ثانية، بعدما اختفى وراء الشخصية – مؤقتا– وباستعمال الخطاب المسرود المنقول يكشف لنا عن خواطر "مصطفى" الذي لم يسمع ما يحكيه لمراد، فكان مصطفى يتحدث في نفسه عن تلك المرأة التي رآها في القطار: "كانت ترتدي عباءة واسعة من الحرير الأزرق الباهت... كانت تلك الزبونة ترتدي خلخالا غاية في دقة صنعه وفي ثقله.... خاطبتني باللغة الفرنسية، وكأنها شاءت بذلك أن تباعد بيني وبينها... فهي بذلك تعاملني كمجرد ساع فحسب، بل كما لو كنت كافرا تسعى إفهامه أن لا شيء يصلها به..." [2].

وبعدها يعود السارد لاستكمال السرد عن "الأخضر" الذي جاء للبحث عن عمته، ونعرف بمنظوره رد فعل الناس من منظره وتعليقاتهم الساخرة، وهنا يظهر المقطع الحكائي محكيا بخطاب مسرود بلسان الصوت السارد، ولا أثر لأقوال الشخصيات، لذا فقد حدث إسراع كبير في حركة السرد، وإن كان لصيغة المونولوج الداخلي التي تخللت السرد هنا بصوت الأخضر –و هو في مسجد "بومروان"– يتأمل هذا القوم الذي يبقى يصلي ولا يفعل شيئا لتغيير مصيره، فقد كان لتأمله النفسي هذا دور في إيقاف سرعة السرد وتغيير مجراه ولو مؤقتا.

وفجأة يحدث تحول في موضوع السرد، وينتقل السارد إلى تعريفنا بشخصية "مراد" واسترجاع فترة طفولته، وماضي عائلته. وبتقنية السرد الخالص يلخص لنا أهم الأحداث ونكشف شخصية "سيد أحمد" والد "مراد" الفاشلة، الفاسدة وكيفية تضييعه لثروته كلها، وضمن هذا يوجهنا منظور السارد مرة أخرى بالصيغة نفسها إلى اكتشاف شخصية أخرى هي نجمة، في طفولتها، ويبدو السارد هنا كلي الحضور ويختفي دور الشخصية تماما.

[1] الرواية، ص 73.

[2] الرواية، ص – ص 74– 75.

ثم ينسحب السارد ويفسح المجال لذكريات شخصية "مصطفى" ونستكمل أحداث القصة بصوته كسارد من الدرجة الثانية داخل حكائي Intradiegetique فيختفي الضمير "هو" ليعوض بالضمير أنا، وهو متضمن حكائي Homodiegietique بحيث نجده يحكي أحداث ووقائع تتصل به كذات فاعلة فيها، تتعلق بفترة وصوله إلى عنابة –بعد مرض والده وجنون أمه– وإقامته عند بائع الفطائر، فيكشف أفكاره الداخلية ومشاعره العميقة، "لم أكن أرى غير نجمة، ولكن لم أفكر وجود تلك العذراء "نجمة" تلك الضاحكة لوثبة الموجة على الشاطئ، نجمة حارسة البستان، تلك نجمة تلك الهدية المفقودة، ونمت وأنا مشتت الفكر مذهولا"[1].

من خلال سرد الدرجة الثانية دائما، وبصوت "مصطفى" نتعرف إلى جانب من شخصية "مراد" والعلاقة التي تجمعه بنجمة ابنة عمه وكيف أنه انقطع عن التعليم من أجلها وباتفاق معها للهروب معا، ويشير السارد إلى مصدر معلوماته بقوله: "فإن أحد جيران مراد قد روى مرة –مستندا في ذلك إلى شائعات ذائعة منتشرة بين الناس..." [2] وهنا يتحول صوت السارد مصطفى الذي كان متضمنا حكائيا إلى متباين حكائي لأنه لا يشارك في هذه الأحداث ولا علاقة له بها... وينقطع سرد الضمير "أنا"، ليظهر صوت السارد الخارج المتباين حكائي من جديد في آخر هذا الفصل ليعيدنا إلى موضوع الأخضر وكيفية وصوله إلى منزل عمته في "بوسيجور" وتعرفه هناك بأخيه "مراد".

وهكذا تتداخل صيغتي السرد والعرض فيما بينها وتتلاحم، نتيجة تنوع وتغير الأصوات الساردة، مما أعطى الأحداث حركة يتجاوب لها القارئ.

3. التحولات الصوتية وحركة المنظور السردي

مع بداية الفصل الثالث يحدث انزياح على مستوى بناء العملية السردية في الرواية، بحيث ينمحي الصوت السارد بضمير الغائب تماما، وبصورة خافتة يتولى السارد الشخص عملية السرد وبطريقة غير ظاهرة لدرجة أن القارئ لا يكاد يتفطن للأمر إلا بعد قراءات عديدة، خاصة وأنه تابع الأحداث ومسارها التطوري –في الفصلين السابقين– مع سارد ضمير الغائب.

---

[1] الرواية، ص 86.

[2] م، ن، ص 87.

وبصيغة الخطاب المسرود يشرع سارد الدرجة الثانية الداخل حكائي بصوت "مراد" في استكمال عملية سرود وقائع وأحداث تخص جانبا من حياة شخصية "رشيد" لذا فهو صوت متباين حكائي لعدم صلته بموضوع السرد.

ومن منظور شخصية "مراد" كشاهد، ومن زاوية نظر خارجية ترتسم عندنا صورة شخصية "رشيد" وصديقه "سي مختار"، وهو في مدينة عنابة بقوله: "كان يحمل نظارتين سوداوين، ويرتدي بدلة نصفها مدنى ونصفها الآخر عسكري، وكان يبدو ذا نفوذ على صديقه الذي كان يكبره بضعف سنه إن لم يكن أكثر من ذلك..." [1] فنتابع تحركات "رشيد" وصديقه وسلوكهما الخارجي، ونظرة الناس ورأيهما فيهما كما يطلعنا بكيفية تعرفه برشيد، وصداقته له وبرؤية داخلية يوصلنا صوت "مراد" إلى أعماق شخصية "رشيد" وأفكاره الداخلية، وحالته النفسية القلقة والمضطربة: "رشيد كان قلقا مضطربا يحس بضياع مطبق، فقد كان يدخن كثيرا، لا يكاد ينام ليلة غب أخرى، كان أرقا متسهدا هائما على وجهه بمفرده أو برفقتي... فإنه إذا ما تحدث إلي (وكلامه كان ألفاظا محمومة أو صراخا منفجرا يعقبه صمت حزين)... غدا منغلقا على نفسه تماما..." [2].

فالسارد في هذا الاسترجاع وتركيزه السرد حول شخصية "رشيد" وضمنه عمل على إحالة الكلمة للشخصية نفسها، ونواصل الأحداث في تطورها بلسانها، وكأن سارد الدرجة الثانية "مراد" يرجعنا ويعيدنا إلى مصدر معلوماته وكيفية توصله إليها، وهذا خلال ما نطق به أو ما أخبره به رشيد، وهو مصاب بنوبة ألزمته الفراش في الغرفة، هكذا يأتينا السرد بلسانه ويصبح رشيد ساردا من الدرجة الثانية، مراد مسرودا له.

وضمن صيغة السرد وبتقنية الخطاب المنقول يتسنى لنا سماع الوقائع على لسانه، فقوله: "وكن به نساء متزوجات كنت أنا زوجهن الثاني الذي لا يمضي معهن من الوقت إلا ما يكفي لتعكير تسلسل العلاقات الدموية الصافية..." [3]. ويتخلل داخل هذا السرد صوت مراد الذي أصبح مسرودا له بقوله: "وتوقف رشيد هنا فجأة عن الحديث وأسنانه تصطك،

[1] الرواية، ص 94.

[2] م، ن، ص 100.

[3] الرواية، ص 102.

فدثرته بالغطاء... كانت نظراته قلقة..." [1]، وهذا الظهور المفاجئ لصوت مراد يمكن اعتباره ذلك كتذكير للقارئ والتأكد من أن صوت رشيد جاء ضمن منظوره السردي.

ثم نواصل السرد مع صوت رشيد الذي يحكي لمراد هذه المرة عن شخصية سي أحمد والده، وعلاقته بكل من سي مختار ووالده هو "رشيد" واشتراكهم في عملية اختطاف تلك الفرنسية والدة نجمة –وينتهي الأمر بمقتل والد رشيد، لينتهي بعدها إلى أحداث تعود إلى قبل المدى الزمني للقصة الأساس بكثير وهو زمن الأجداد وكيفية مقاومتهم لأنواع الاحتلال: "ولم يكن للفرنسيين، شأنهم في ذلك شأن الأتراك والرومان والعرب، إلا يتجذروا متمكنين في الأرض..." [2].

مرة أخرى يتحول المستوى السردي ويصبح الحكي بصوت رشيد الداخل الحكائي، ويستعرض أحداثا تخصه بماضيه، لذا فهو متضمن حكائي، لأنه مركز السرد وموضوعه في آن واحد، وبرؤية ذاتية داخلية، ندرك إحساسه الداخلي، يوم تعرفه نجمة في تلك المصحة، وفي الوقت نفسه نتبنى في أذهاننا صورة نجمة: "شابة حزينة، شاردة الذهن،... لم أكن نطقت بكلمة، بقينا دونما حراك في عمق ذلك الصباح الباكر... كان وجهها وثيابها الفخمة، وشعرها المعقوص برباط من الحرير الأحمر، ملأى بنظرات تائهة..." [3].

يعود السارد بضمير الغائب بالظهور، في الصفحة مئة وخمس عشرة يتولى حكاية أحداث تتعلق بشخصية سي مختار ورشيد الذي رافقه إلى الحج وبصيغة الخطاب المسرود، والمباشر المنقول يجعلنا نعيش مغامرات هؤلاء.

واللافت للنظر هو هذا الامتزاج وهذا التداخل لصيغتي السرد والعرض في الوقت نفسه بحيث جاء كلام السارد، وأقوال الشخصيات في تلاحم وتناسق تام، يتجاوب معه القارئ ويستمتع بذلك، ولا نجد خللا في تركيب الصيغتين بهذا الشكل الممزوج.

ويختفي صوت السارد "هو" مرة أخرى ويحيل الكلمة إلى شخصية سي المختار كسارد من الدرجة الثانية ومؤطرا ضمن خطابه الذي يحكي وهو في السفينة، فيسجل أحداثا تاريخية تتصل بالأجداد وكيفية وصولهم إلى هنا وتشكيل القبيلة يقول: "إن قبيلتنا –على ما يذكر

[1] م، ن، ص 104.

[2] م، ن، ص 107..

[3] م، ن، ص 114..

القوم- قد جاءت من الشرق الأوسط وذهبت إلى إسبانيا واستقرت بالمغرب تحت قيادة كبلوط... إني أروي كل ما أعرفه عن أبيه وهو يرويه عن أبي وهكذا..." [1]. وبصوته دائما وبمنظوره تتكرر وقائع وأحداث تتصل بماضي نجمة وأصلها، كيف أن سي مختار هو والدها من تلك الفرنسية، بعدما أن تتبعنا هذا بلسان مراد... الذي أخبر اللانفيسة والدة كمال[2]، بمنظور "مراد" نكشف مدى خبث وحقارة شخصية سي مختار الذي سلم ابنته في الثالثة من عمرها "للافاطمة"، ولم يذكر أنها ابنته، لكن مع صوت سي مختار يظهر بريئا بقوله: "انفصلت عن المرأة في أول الأمر بمرسيليا ثم ضاعت عني آثار البنية..." [3]. وتظل شخصية سي مختار كصوت سارد إلى نهاية هذا الفصل من الرواية، ويبقى السارد بالضمير "هو" مختفيا وراء الشخصية.

نلاحظ إذن هذا التناوب في الأصوات الساردة لتشكيل حركة سردية دائرية غير مغلقة، مما أنتج عنه تعدادا صيغيا وتنوعا يتيح لنا إمكانية إدراك الأحداث والشخصيات بدرجة أكثر عمقا ومن وجهات نظر ورؤى متغير باستمرار بين داخلية وخارجية، وداخلية ذاتية، وقد وظفت هذه التقنية بكل دقة وإحكام لتعطي نسيجا سرديا كاملا "فلكي يكون العمل ناجحا وجميلا، يجب على السارد ألا يغير وجهه النظر طوال الحكاية، وإذا تغيرا ما فيجب أن تبرره مقتضيات الحبكة وبنية العمل برمته"[4].

تم تسجيل عودة سارد الدرجة الأولى- بضمير الغائب- في الفصل الرابع من الرواية، وهو على مسافة دائمة من العالم المحكي، إذ يعمل على إعادة بناء وقائع أحداث ماضية هو غريب عنها ولا علاقة له بها، فهو متباين حكائي؛ وبصيغة السرد التام هذه المرة يبدأ الحكي بقصة مضمنة تحكي قصة عذارى الناظور والنسر، ليحيل السرد مباشرة إلى الشخصية "رشيد"، ونصبح بذلك أمام سارد من الدرجة الثانية (الداخل حكائي) بالضمير "أنا" ومتضمنا حكائيا لعلاقته بالأحداث التي يحكيها والتي يدور موضوعها حول الفترة التي اجتمع فيها كل من "رشيد" و"سي مختار" و"نجمة" بعد اختلافها والعيش في الناظور

[1] الرواية، ص 103.

[2] م، ن، ص 109.

[3] م، ن، ص 135..

[4] تودوروف، الشعرية، ص 52..

(الموطن الأصلي)، وبمنظوره نرى صورة نجمة أثناء اغتسالها في المرجل، ومشهد ذلك الزنجي الذي يستلقي أمام شجرة التين، ومراقبته لتحركات الجميع. وبصيغة المونولج الداخلي نتبين عمق شخصية رشيد، وبرؤية داخلية نصل إلى مشاعره اتجاه نجمة ومدى حبه لها.

ونصل إلى استنتاج أولي أن الصيغة التي ينبني عليها الاسترجاع هنا هي الخطاب المسرود في الغالب ما عدا بعض المقاطع الحوارية التي لا تشغل حيزا نصيا كبيرا وينقل السارد –رشيد– أقوال الشخصيات في حوارها مثلما يظهر هنا:

"دفع الباب بعنف وقالت نجمة:

- كنت أعلم أني سأجدكما معا هنا، تتخاصمان في حين كنت أنا عرضة لفضول زنجي...
- فقلت لنفسي إلا هي، إن أحلامي أضحت حقيقة !
- و جعل سي مختار يقهقه فجأة ويقول:
- آه ! زنجي؟ لقد أضحيتها في وضع حرج ! وعي عنك الغضب يا ابنتي ! إن الزنوج أصدقاء الله..." [1].

يلخص رشيد حديثه بما آلت إليه الأحداث في تطورها، وهذا بطرده من القبيلة والإبقاء على نجمة من نساء الناظور –هناك، وموت سي مختار المصاب، لتصبح هنا رؤية مجسمة (Vision stéréoscopique)– بمصطلح تودوروف –فالحدث الواحد نتابعه مسرودا بعدة طرق، ومن أصوات ساردة عديدة، ونراه برؤى مختلفة فمن رؤية داخلية ذاتية مع صوت المتكلم رشيد إلى رؤية خارجية مع منظور السارد الخارج المتباين الحكائي.

و بعد ذلك ينتقل السرد، وفي لحظة زمنية لاحقة إلى فترة التي ابتدأ بها الحكي في نص الرواية وتتمثل في لحظة وصول رشيد إلى قسنطينة وهو عائد من الحظيرة ويضعنا السارد بصيغة الغائب دائما –أولا أمام الحيز المكاني لهذا الحدث، وعن طريق الوصف وبمنظوره الخارجي نرى قسنطينة في لوحة وصفية: "قسنطينة تحتل مكانها وسط ذلك الموقع الضخم العظيم، تتميز فيه بأنوارها الشاحبة المزدحمة كزنابير على أهبة الانطلاق والطيران... كانت تلك القمة الحادة تكاد لا تبد وسط الخضرة والشجر يحيط بها كعش زنابير خال تنبعث منه الضجة، مدفونة في باطن الأرض بقواميد، ودواميسها، وقنواتها، وأروقتها،

[1] الرواية، ص 148.

ومسابطها، وبقايا مسرحها المفتوح...." [1] ليواصل السرد بعدها عن حالة "رشيد" وهو يصل قسنطينة برؤية داخلية يكشف السارد بلسان رشيد عن الأفكار التي تجول في ذهنه، وما يقوله في نفسه: "ومن كان ينتظر عودتي؟ لاشك أنهم تركوا العنان لحقدهم معتقدين أني جمعت ثروة في الخارج بعد أن يئست مني أمي... إنه لمن الغريب أن لم تعترضني أحد وكلمي منذ وصلت المحطة إلى الآن... ثم يحن الوقت بعدها لأظهر بينهم، ذاك خير لي ولهم..." [2]، ثم نتابع صوت السارد (هو) ماضي شخصية رشيد في مختلف مراحل طفولته، وفترة الشباب، وضمن هذا الاسترجاع كذلك نعرف في الوقت نفسه والد رشيد الذي قتل في ظروف غامضة.

ومرة ثانية يعيدنا السارد إلى وضع رشيد الحالي بعد عودته من عنابة، وهو في الفندق وهنا نتعرف على شخصية "عبد الله" والمغني أصدقاء رشيد، وينسحب صوت الضمير "هو" ويحل محله صوت الضمير "أنا" مع شخصية "رشيد" وهذا الأخير يحكي لأصدقائه عن مرحلة طفولته، وقصة بوزمبو وأخيه وعلاقته بالسيدة كليمان معلمته. وعن وضعيته وهو لا يفارق الفندق وكيفية عيشه خاصة بإدمانه على تدخين الحشيش ثم يخبرنا السارد عن زيارة الصحفي لرشيد في الفندق ويركز الرؤية على هذا المكان ويقول "ولرشيد... الحق... في الجلوس على الشرفة المحاطة بالحديد المطروق، وقد طلي حديث باللون الأخضر ... وكانت الشرفة تبدو كأرجوحة أثقلها أشباح تصلى عند سرير النهر المحتضر..." [3].

ويضعنا السارد أمام صورة رشيد أثناء الحكي إذ نسمعه ولا نراه إلا بمنظور السارد ويتواصل حديث رشيد مع الكاتب الصحفي وهو يقول "لقد سكنت الصخرة فالسهل، حيث عرفت سيرتا وهيبونة العظمى ثم، الانحطاط..."[4] ويقول أيضا: "إن الواجب يحتم عليا، أنا، رشيد البدوي المكره على الإقامة، أن استشف الصورة التي لا يقاوم إغراؤها، صورة العذراء، ضيّق عليها الخناق، صورة دمي ووطني..."[5]. ويحكي له عن سي مختار قاتل أبيه وعن نجمة ابنته، التي لم تتعرف عليه إلا بعد فوات الأوان، وزواجها من رجل لعله أخوها، ويقول

[1] الرواية، ص 157.
[2] م، ن، ص 161.
[3] م، ن، ص 179.
[4] م، ن، ص 182.
[5] الرواية، ص 183.

عنها: "لم أعرف أحد عاشرها واختلط بها دون أن يفقدها، وبذلك تكاثر المتنافسون عليها..."[1]

لينتهي الخطاب بضمير الأنا بعودة السارد الذي إنبنت عليه كل أحداث هذا العالم المتخيل، هو الركيزة الأساسية لقيام هذه الرواية، ونجده يقول: "كان الكاتب –منذ أن دخل– يهم بتسجيل بعض الملاحظات عما كان يسمع، دون أن يفعل..."[2].

يسترسل في السرد ليعيدنا إلى كل ما عرفناه وبشكل جزئي عن شخصية "رشيد" ويعمل على ربط الأحداث فيما بينها لتتشكل في أذهاننا صورة كاملة عنه، وبتأويلاته وتفسيراته يتسنى لنا رؤية الأمور وإدراكها بشكل دقيق، وبعدها ينتقل إلى شخصية "نجمة" ليربط بين صورة أمها تلك الفرنسية التي تنافس عليها أربعة عشاق، وانتهى بموت سي مختار.

كما يتضح لنا، فهذا الحدث قد تم سرده بمنظور "رشيد" كشاهد على ما جرى أثناء التقائه بالكاتب وحكيه لماضيه، لكن نتابعه مرة أخرى مع صوت السارد الكلي المعرفة، الذي يعطي هذا الحدث تأويلا وتفسيرا خاصا وأبعاده المختلفة، لذا نكون إزاء رؤية مجسمة، أو ما يسمى عند جينيت تبئير متعدد، لترسم صورة الفندق في أذهاننا ثانية من خلال وعي السارد ومنظوره أيضا، ويليه مقطع حكائي نستكمل فيه، وبصوت "رشيد" حديثه مع الكاتب الصحفي عن ماضيه وعلاقته بكل مدينة عنابة وقسنطينة:

<< شاء القدر أن تكون أطلال المدينتين اللتين برّح بي الهوى فيهما، بالقرب منهما، يلفيهما نفس الغسق الصيفي، غير بعيدتين عن قرطاج، وليس في الكون مدينتان تماثلهما، مدينتان شقيقتان في العظمة والخراب، شهدنا نهب قرطاج، واختفاء فتاتي صلامبو...>>[3]

ولقد تخللت خطابه عبارات على لسان السارد مثل "كان الكاتب الغليون على الحاضرين" فكأنه يذكر القارئ أن صوت رشيد لا نسمعه إلا بإرادته هو وتأطيره أقواله.

نلمس إذا هذا التناوب في الصوت السارد بين صوت السارد من الدرجة الأولى تارة وصوت رشيد تارة أخرى، ليفاجأ القارئ مباشرة بصوت شخصية مصطفى كسارد من الدرجة الثانية المتباين الحكائي، ويحكي بضمير المتكلم "أنا" ذكرياته، ونرى بمنظوره جانبا من

[1] م، ن، ص 184.

[2] م، ن، ص 185.

[3] م، ن، ص 189.

شخصية نجمة وكيفية تحليله وتفسيره لوضعها، إذ يربطه بطفولتها ونوع التربية التي حضت بها بقوله: "لا شك عندي أن المقدور الذي التصق بنجمة نابع من الجوي الذي أحاط بها وهي طفلة... واتفق الذين ربوها، شيئا فشيئا على أن يزيلوا من طريقها كل العقبات، ولكن تلك الحرية التي منحت لها مجانا، خارج حدود عالمها؛ وخارج حدود زمنها، انقلبت أعتى عقبة أمامها.." [1]

ومن خلال وعيه ومنظوره ترتسم شخصية نجمة في صورة الوطن "... ولادة نجمة العقيم القدر نجمة التي ستملكنا نجمة طالع شؤم قبيلتنا..." [2]

وفي آخر الفصل يعود صوت السارد من الدرجة الأولى المتباين حكائي ونعرف على لسانه وبصيغة الخطاب المنقول رأي رشيد –و هو مع الكاتب الصحفي– في الجريمة التي اقترفها مراد: "قتل عن غير قصد –والد شابة لم يكن يحبها..." [3] وينظر إلى الأمور بوجهة أخرى ويرجع القضية إلى أصلها، إلى أم نجمة لينتهي الفصل على مشهد في الفندق، وبالمنظور الخارجي للسارد نرى رشيد ينظف الغليون... وانبعاث رائحة النعناع والشاي...

إلى هنا يمكننا أن نشير أن صيغة الخطاب المسرود شغلت أغلب صفحات السرد في هذا الفصل، وربما التفسير الوحيد الذي نراه هنا يعود إلى سعة المدى الزمني لهذه الأحداث المسترجعة، فهي بعيدة جدا عن لحظة بداية السرد، لذا فمن غير الممكن أن نبني هذا الماضي كما هو بكل جزئياته، فالذاكرة لا تحفظ التفاصيل، خاصة لارتكاز السرد على تقنية التلخيص. لهذا فالخطاب المسرود هو الأسهل بالنسبة للسارد والأنسب لمثل هذا النوع من الأحداث، ونسجل أيضا هذا التلاعب الصوتي في السرد، الذي يصعب من مهمة المتلقي لا محالة، حيث لا نكاد نستقر على صوت نتابع على أساسه أحداث القصة حتى تنتهي إلى صوت آخر، وتدخلات السارد المفاجئة دائما لتؤكد وجود تأطيره الدائم للأحداث. وهذا التنوع في مصدر السرد (مرسله) يخلق حركة في المنظور السردي، فندرك العالم المحكي بوجهك نظر مختلفة، تعطي الحدث وأبعاده المختلفة.

[1] الرواية، ص 193.

[2] ن، م، ن، ص 196.

[3] ن، م، ن، ص

4. الصيغة بين صوت السارد والشخصية

يتغير الحيز الزمني والمكاني مع بداية الفصل الخامس، وهذا بالتركيز على شخصية الأخضر، ودون أي تقديم مسبق، يوجه السارد الخارج المتباين الحكائي مباشرة عملية الحكي، وجهة مختلفة تماما للنقطة التي انتهى عليها الفصل السابق، ليحدث نوعا من الاستغراب والاضطراب في ذهن القارئ... إذ نتعرف وبصيغة الخطاب المسرود وبلسان الضمير الغائب، على طفولة الأخضر في أطوارها المختلفة، وهو يعيش مع الطاهر زوج أمه التي تزوجت بعد وفاة سيد أحمد والده وبتلخيص كبير ندرك الأخضر كطفل رضيع، ثم وهو راع يساعد جده وبالمنظور الخارجي للسارد ترتسم في مخيلتنا صورة ذلك الطفل الصغير، في تحركاته عبر المراعي ومغامراته العربية مع أصدقائه كما يوضح هذا المقطع: "كانت عنزة تلفت النظر حقا، فكانت تلد ثلاثة كل سنة، قرر الأخضر ورفيقه أن ينظما سباقا، فيركب كل منهما عنزته، ولكن عنزة رفيقه سقطت على بطنها فماتت ومات معها حملها..." [1]

ثم تتحول صيغة السرد، إذ تتولى الشخصيات عملية الحكي، ويمنحها السارد دورا فاعلا في توجيه مسار الأحداث، ونلمس ذلك مع الحدث التقاء كل من الطاهر والأستاذ غريب الوكيل وتحاورهما بشأن الأخضر، مثلما يظهر هذا المقطع الحواري الذي يلي: "ليس لي الخيار في ذلك يا أستاذ، فقد كان لزوجتي ابن يتيم، كان مازال رضيعا، عندما زفت لي!

- وماذا قال أبوك؟
- إن أبي ليحبه حبا جما وهو سماه الأخضر.
- إن أردت أن أصدقك القول، قلت لك بإمكانك أن ترسله إلى المدرسة
- لا شأن لي بذلك، فأمره موكول إلى جده! لقد أرسلناه إلى المدرسة الاهلية فأصبح راعي، بذرة لا يرجى منها خير.
- أتجاوز السن القانونية؟
- تجاوز الثامنة..." [2]

[1] الرواية، ص 206.

[2] م، ن، ص 112.

لكن على الرغم من ذلك تبقى صيغة السرد تلازم دائما صيغة العرض (الخطاب المباشر) ونسجل ظهور صوت السارد ملازما أقوال الشخصيات لتنظيم السرد وتوجيهه إلى الأمام، وهذا الأسلوب يعتبر الشكل القصصي (السردي المختلط ونجد في الملحمة عند هوميروس[1] فتداخل الصيغتان في أغلب فترات الرواية، وتمتزجان إلى الدرجة الأولى التي لا يمكن الفصل فيهما، وبطريقة سريعة يبرز صوت "مصطفى" كسارد من الدرجة الثانية الداخل والمتباين حكائي، ويتم التركيز على شخصية المعلمة "دوباك"، وبمنظوره الخارجي نتتبع سلوكها وأوصافها الخارجية في مشهد وهي في القسم، ثم يتحول المنظور إلى داخلي وبصوت مصطفى دائما والمتضمن حكائي هذه المرة، ندرك إحساسه العميق اتجاه معلمته ومدى تقديره لها فيقول: "لقد ذكرت اسمي على كل حال إنها تفكر في"[2].

وصيغة الضمير "هو" تتولى الحكي من جديد، ونرى بمنظور السارد الخارجي سلوكات كل من "الأخضر" و"مصطفى" في المدرسة، ومغامراتهما الصبيانية بتوظيف الخطاب المباشر المنقول يجعلنا السارد نتعايش مع الأحداث ونتابع تفاصيلها تدريجيا وكأنها بالفعل تقع الآن ثم تواصل عملية السرد مع الضمير الغائب عن موضوع يتعلق بالتلاميذ "الرعاة"" هؤلاء الأطفال المطرودون وتصرفاتهم الوحشية، ليغير الصوت السارد ويصبح السرد من الدرجة الثانية معوضا الضمير "هو" فمع صوت شخصية "مصطفى"، نكتشف محمد غريب في لحظة نومه وفي الوقت نفسه وبمنظوره الذاتي الداخلي ماضيه البعيد كما يبدو في هذا المقطع النصي: "كانت أربعة تجاعيد على جنبيه، تتقاطع والخطوط المتوازنة التي أحدثها الفصد الأخير؛ كان أبي نائما تلوح عليه الغبطة والهناء، وكنت تستطيع أن توجه إليّ ما شئت من الأسئلة حول الفعل والصرف... كنت –عند ولادتي– سمينا، وكان السياح يأخذونني في أحضانهم ..." [3] فبدأ السرد بالتركيز على صورة أبيه أثناء نومه، ليستكمله بأحداث تتعلق بذاته، وماضيه، ثم يعود صورة أبيه ثانية، فطفولته هو، وهكذا إلى نهاية هذا المقطع الحكائي.

[1] يراجع أرسطو، فن تر عبد الرحمن بدوي، ص 9. الشعر،

[2] الرواية، ص 214.

[3] م، ن، ص 218.

و تبقى صيغة الخطاب المسرود بصوت السارد "هو" ويركز السرد على شخصية "محمد غريب" وبالمنظور الخارجي نعرف ماضيه والمراحل الهامة في حياته، ليعود وبالمنظور الداخلي، إلى طفولة "مصطفى" وبالمنظور الخارجي نعرف ماضيه والمراحل الهامة في حياته، ليعود وبالمنظور الداخلي، إلى طفولة "مصطفى" يوم دخوله المدرسة، وإحساسه بعد ظهور والده ومظهره المثير لسخرية الآخرين: "فاحمر وجهه... لا شك أن آبائهم هو يضعون على رؤوسهم قبعات، ويرتدون سراويل طويلة، وأحس مصطفى بالعبرة تخنقه، وظل الأطفال محيطين بأبيه، أكان ذلك منهم فضولا أم ازدراء (يجب أن يكون لكل الآباء رأي موحد)، ذلك ما كان يلوح في نظر مصطفى المتوسلة وقد ترقرقت فيها الدموع.."[1].

وأيضا يظهر لنا مصطفى وألعابه مع أصدقائه في مشهد جواري يأتي على لسان الشخصيات وتساهم في بناء الحدث تدريجيا، وهنا الشخصية هي التي تقوم بالفعل "فالخطاب المباشر يعيد إنتاج فعل التواصل الشفوي"[2] لكن ليس طويلا، إذ يتدخل السارد ليعلن وجوده الدائم ومعرفته بكل شيء مثلما يتبين هنا: "لقد قلت لكم أنه يجب تغطيتها بقطعة من الصفيح، فلو داهمتنا عصابة الأخضر، كيف يمكننا وقتها أن ننزل إلى الفندق؟

- لن يداهمونا
- أصبح الأخضر الآن واحدا من تلاميذ مدرستنا، ولم يعد مع الرعاة.
- لو طلبنا منه أن ينخرط في جيشنا؟
- فهمس ألبار: لن يقبل أي ذلك.
- ولماذا؟
- لأن أبي يقول: "لا يدخل الحديقة السّوقة الرعاع ولا العرب"، ولن يوافق على ذلك...
- وتوقف لويجي عن أخذ الماء من الحفرة
- ولكن أليس قائدنا عربيا....؟[3].

[1] الرواية، ص 218.

[2] آن نفليد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر، والخطاب غير المباشر، تر، بشير القمري، مجلة آفاق، ص 110.

[3] الرواية، ص 229.

وفي المقطع السردي الذي يلي في الصفحة 230، وبوجهة نظر مغايرة نتتبع بصوت السارد الخارج المتباين حكائي صورة السيد "تامبل" عميد الأساتذة، وهو في قسم الامتحان، وموقفه من مصطفى الذي يرفض تسليم ورقته تضامنا مع أصدقائه الغائبين بمناسبة عيد المسلمين، وينتهي الأمر بطرده ثمانية أيام.

وهكذا نلاحظ ونستنتج هذا التجزيء الكلي للأحداث، وكأن السرد انبنى على مقاطع متباعدة، وما على القارئ إلا أن يربطها ويكون متفطنا جدا في تعامله مع مثل هذه الأعمال الروائية، خاصة مع التحولات الصوتية والتبدلات الصيغية مع كل مقطع سردي تقريبا.

في الفصل السادس ينقل فعل الحكي إلى شخصية أخرى، والتركيز على فترة تواجد الأخضر كطالب في المعهد الثانوي بقوله: "كان الأخضر بمنامته القطنية الصفراء، وكانت منامته تثير ما تثير قمصانه المخططة، وسرواليه الكتانيين، وصندوق أمتعته والقفل الهائل المملوء بالتين المجفف..." [1] والسارد دائما على مسافة مما يحكي وصيغة الخطاب المسرود تتناسب وطبيعة علاقته بهذا العالم المحكي، فلا صلة له بأحداث القصة.

ويتواصل السرد، وبمنظور صوت السارد نعيش أحداث مظاهرات 8 ماي، ويصف الواقعة بكل تفاصيلها، ويقول: "اليوم 8 ماي، أتراه حقا يوم النصر.

مرّ الكشافة أولا، ثم تبعهم الطلبة.

كان الأخضر ومصطفى يسيران جنبا إلى جنب.

تضخم الحشد.

.... وعظم الزّحام، فراح الناس يدفعون قادة المسيرة.

وانطلق النشيد على شفاه الأطفال...."[2].

وتتحول الرؤية إلى داخلية، وندرك بوعي السارد إحساس مصطفى وشعوره بالفرح إزاء ما حدث، وفجأة ينمحي صوت السارد ليفسح المجال لذكريات مصطفى ونتابع فعل الحكي من الدرجة الثانية وبصوته، وفي مقطع حواري منقول على لسانه سجل فيه موقف لشخصيات فرنسية من الأحداث، وما جرى في هذه المظاهرات، وهم مشهد تأمل جثة قتيلين، وهو كشاهد يسمع ما يقوله هؤلاء:

---

[1] الرواية، ص 238.

[2] م، ن، ص 239.

" كنت أسمع بوضوح ما كان يدور بينهم من حديث

ف: يا لِنَتْن رائحتهم!

السيدة ف: ..... أرجوك إني أكاد أقيء.

السيدة ن: ... فهؤلاء أحياء، ينضحون قذارة، ونتنا، فكيف بهم أموتا...

ب: .... يعتقدون أن الجيش جعل للكلاب.

ف:.. لقد أدركوا خطأهم هذه المرة"[1]

و يحدث تحولا في السرد، إذ أصبح السارد الداخل والمتباين حكائي متضمنا حكائيا، وهذا عند ما يحكي أحداثا ممثلا فيها وتتعلق بذاته وتتصل بفترة ما بعد أحداث المظاهرة وبصيغة الخطاب المسرود الذاتي، يحكي عن حدث إيقافه، ثم تتغير طبيعته تجاه العالم المحكي ليصبح ساردا متباينا حكائيا، لأنه بصدد سرد حكاية لا يشارك فيها، تخص "سي خليفة" صديقه، وبمنظوره دائما نكتشف خصاله النبيلة: "كلن سي خليفة قد كشف لنا –أناو رفاقي،– أسرار القرية... كان جريئا، حكيما، عاقلا بقدر ما كان لزقا ! كان حرا منضبطا، مفكرا، منظما..." [2] وعلى المستوى السردي نفسه، يحول السرد قصة مضمنة تعرفنا بشخصية "لويجي" الإيطالي وصلته به.

وبعد ذلك يواصل السرد من الدرجة الثانية، وهو متضمن حكائي، وينتقل مرة ثانية إلى سارد متباين حكائي، ونتبع بمنظوره شخصية "الطيب" صديقه في السجن بقوله: " كان الطيب حنين الروح فكها، وكان كل الشبان يحبونه، ولكن لم يكونوا يتحدثون عنه مناضلا، كان سقيما..." [3] ثم يعود إلى فترة وجوده في السجن ووضعيته هو ورفاقه هناك إلى أن يطلق سراحهم، وبرؤيته الداخلية، نتابع مجرى الأحداث في مخيلتنا المشهد الحزين لعائلته وإحساسها بالهزيمة، بعدما حدث، وقراره الذهاب إلى عنابة.

و مرة أخرى يأخذ السارد الكلمة، وبكونه متباينا حكائيا دائما، نجده ينقل مجرى السرد ليركز على لحظة زمنية تأتي كنقطة سابقة لما ابتدأ عليه الخطاب الروائي وهي فترة وصول الأخضر إلى عنابة، والتقائه بصديقه مصطفى، وبأسلوب حواري مباشر، يقدم لنا الحدث

[1] م، ن، ص 243.

[2] الرواية، ص 243.

[3] م، ن، ص 246.

على لسان الشخصيتين بكل تفاصيله وجزئياته، وكأن الحدث يتكرر حدوثه مرة ثانية، بعد ما حدث وانتهى، إذ جاء هذا الاسترجاع رغم بعد المسافة التي تفصل لحظة وقوعه بالفعل ولحظة السرد، جاء "بأسلوب يحتفظ فيه بجميع الأشكال المرتبطة بالشخص المتكلم في الأصل..." ويتضح فيما يلي:

"– جئت في القطار.

– مثلك أنت.

– قد علمت الصيف الفارط، أن غريبا وصل المدينة في قطار قسنطينة، فخمنت على الفور أنك ذلك الشخص، بسبب ما قيل عن ثيابه، إنك تلبس بدلة غريبة.

– ليست لي.

– أخذتها من أخ لي لم أكن أعرفه من قبل.

– أهو من عنابة؟

– إن لنا عمة واحدة..." [1]

ويبقى القارئ للحظة يتجاوب ويتفاعل مع الشخصيات، وتطور الحدث مع أقوالها، ويعتقد أن الحدث يقع الآن، يتزامن مع لحظة سرده، لكن الحقيقة أن هذه خدعة من السارد محكمة الإتقان، إذ لا نسمع حوارات الشخصيات إلا بإرادته، فهو الذي يعيد إنتاج قول المتكلم خاصة بانطلاقنا من الحقيقة نقول إن أحداث القصة المحكية انتهت والسرد يعمل على إعادة تشكيلها من جديد.

دائما مع السارد من الدرجة الأولى والمتباين حكائي ننقل في المقطع السردي الذي يلي، وبمنظور الخارجي إلى فترة تواجد الأخضر في منزل عمته في "بوسيجور" وطريقة استقباله، وبصيغة الخطاب المنقول المتضمن في خطاب السارد، يجعلنا ندرك شعور الأخضر من كل هذا الاهتمام الذي حظي به بعدها ينقطع صوت السارد وتتولى شخصية "مصطفى" فعل الحكي، وهو كسارد من الدرجة الثانية، يسرد ذكرياته الماضية ومن خلال منظوره الداخلي نراه في مشهد التقائه مع أصدقائه، ثم وهو مع الأخضر في طريق عودته إلى منزل عمته، وصورته وهو يختفي بسبب يعرفه –بعيد– على نجمة فيقدم لنا الحدث كما ينطبع في دواخله من خلال منظوره الخاص، ليصف لنا السرد بعدها، وبلسان السارد الخارج

[1] م، ن، ص 250– 251.

والمتباين حكائي، الذي يتولى الحكي، صورة هؤلاء الأصدقاء في مشهد آخر يجتمعون على وليمة في منزل "بوسيجور" أثناء غياب نجمة[1].

يتحول موضوع السرد إلى فترة سابقة لما ابتدأ فعل الحكي في نص هذه الرواية ويسترجع في مقطع سردي في فترة تواجد هذه الشخصيات الأربعة (مراد، مصطفى، الأخضر، رشيد). في دكان بائع الفطائر بدون عمل يشغل وجودهم وعن طريق الأسلوب غير المباشر والمباشر نتابع الأحداث في حركتها، لنصل إلى معرفة كيفية حصولهم على منصب عمل في حضيرة السيد "إرنست"، بحيث نجد الأسلوب غير المباشر مع تدخلات السارد بين أقوال الشخصيات للدفع بحركة الأحداث إلى الأمام واختصار كل تلك التفاصيل التي يراها ثقلا للسرد وغير هامة، إذ "إن الأسلوب المباشر (أو الخطاب المحكي)، حيث نحافظ على مضمون الإجابة التي افترض التلفظ بها، ولكن بإدماجه نحويا في قصة الراوي، فغالبا ما تكون التغيرات غير نحوية، كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية.

لهذا نجد رواية نجمة تشكلت وفق تركيب صوتي ساهم في خلق حركة في عملية السرد وحيوية في ذهن القارئ، على الرغم من أن الرواية في إطارها العام تصلنا بصوت سارد من الدرجة الأولى، وهو لا علاقة له تماما بهذا العالم المحكي، لكن عندما نفكك هذا الخطاب السردي نجد تعددا في الأصوات الساردة، ففي كل مرة يختفي صوت السارد بضمير الغائب هو ليفسح المجال لصوت الشخصية، ويمنحها دورا فاعلا في توجيه مسار الأحداث وتتولى بنفسها عملية السرد، ونتابع السرد من الدرجة الثانية ونحكي إما أحداثا تخصها وتتصل بها فيكون الصوت السارد هنا متضمنا أو يحكي أحداثا ووقائع تتعلق بشخصيات أخرى ويصبح السارد متباينا حكائيا.

وتتألف هذه الأصوات فيما بينها إلى درجة التعقيد، ويبقى القارئ يبحث عمن يتكلم؟ ومن السارد؟ خاصة أن الرواية تركز على حياة أربع شخصيات وهذا يعني أربعة أصوات ساردة، ويحيل السارد وبطريقة خافتة وغير معلنة، الكلمة لكل هذه الشخصيات، وفي مواضع مختلفة ولا نكاد نتفطن في كل مرة لهذا التغير، إلا بعد تركيز كبير، ذلك أن الرواية تشكلت على أساس مقاطع منفصلة في أغلب الأحيان، فيبدأ السرد مثلا على لسان السارد بضمير الغائب "هو" ثم نجد الشخصية هي التي تحكي، في نقطة زمنية معينة، والقارئ المتتبع للسرد

[1] تودوروف، الشعرية، ص ص 46- 47.

لا يتفطن لهذا التحول الذي حدث في درجة السرد إلا بعد مدة حين يتفاجأ بكلمات مفاتيح، كالتغيير في الضمير وربطه بالمتكلم "أنا" أو بظهور تعليقات السارد عما قالته الشخصية.

لذا نقول إن الرواية تقوم على بنية صوتية مركبة ومعقدة، لكنها مثيرة وممتعة في الوقت نفسه، إذ التعدد في الأصوات الساردة الأحداث تتحرك من جديد، ويتفاعل معها القارئ، تعدد الأصوات يعني لا محالة وجهات نظر مختلفة، فكلما تغير الصوت السارد، تغيرت معه الرؤية، وموقع رؤيتنا وإدراكنا لأحداث القمة كما يتضح في الجدول الآتي:

الشكل السردي / الصوت السردي	المنظور السردي	خارج حكائي Extradiégétique	داخل حكائي Intradiégétique
السارد غريب عن القصة –متباين حكائي–	المنظور الخارجي	صوت السارد بضمير الغائب "هو" عندما لا يرينا إلا ما تراه عينه من الخارج، كالصفات والمظاهر الخارجية للشخصيات وحتى الأشياء	الشخصية وبصوتها تكشف عن الجانب الخارجي لشخصيات لا تشارك في القصة
	المنظور الداخلي	السارد "هو" وهو يكشف لنا عن الحياة الداخلية للشخصيات وتفكيرها العميق....	عندما تحكي الشخصية عن أحداث لا تشارك فيها تتعلق بشخصيات أخرى، وبرؤية داخلية
السارد مشارك في أحداث القصة –متضمن	المنظور الداخلي	Ø	بصوت شخصيات القصة نتابع ومن الداخل أحداث القصة ونعرف الشخصيات

حكائي–	المنظور الذاتي	Ø	عندما تحكي الشخصية بنفسها ونرى بمنظورها ما يجول في نفسيتها وتفكيرها ونكتشف ذاتيتها

على الرغم من أن أحادية الصوت لا تلغي تعدد الرؤى (الرؤيات) السردية، فإننا مع الصوت السارد هو نتنقل بين منظوره الخارجي أو الداخلي للأحداث، ولا نرى إلا ما نراه، ويتحول المنظور كلما تغير الصوت السارد، فما أدركه مع صوت الشخصية، وهي ذات السرد وموضوعه في آن واحد، مغايرا تماما لمنظور السارد الذي لا علاقة له بكل هذه الوقائع المحكية كذلك ينبغي الإشارة إلى كيفية توظيف تقنية الصيغة في نص رواية نجمة، حيث تسجل هذه الازدواجية بين صيغة السرد وصيغة العرض بصفة عامة، على الرغم من أن الرواية في محملها انبنت على الخطاب المسرود، والمساحة التي يشغلها السرد في النص الروائي أكبر بكثير من صيغة الخطاب المعروض (الأسلوب المباشر التي جاءت ضمن خطاب السارد، وهذا أمر منطقي جدا، إذ من الممكن أن نبني الماضي كما هو –بكل جزئياته، وباختلاف درجاته– ونتخيل ولو للحظة أن كل الرواية مشكلة بصفة الحوار فهي أولا لا تنتهي، إذ كل حدث يأتي لوضعه الطبيعي، ونعرفه من أفواه الشخصيات ذاتها، فكم من صفحة تكتب بهذه الطريقة، ولو أن أحداث الرواية تقع في الحاضر لكان الأمر ممكنا أن نتتبع تطورات الأحداث أثناء وقوعها، ويتزامن السرد لحظة وقوع الحدث، لكن رواية نجمة شكلت على أساس الماضي، وأحداثها انتهت فكيف يمكن الوصول إلى كل تلك الجزئيات وتذكر كل التفاصيل على لسان الشخصيات بطريقة دقيقة.

نلاحظ إذن هذا التداخل بين الصيغتين، وكأنه لا توجد حدود فاصلة بينهما ويأتي بطريقة ممتعة جدا، ولا يكاد القارئ يحس بأي خلل، بل العكس نشعر بحركة الأحداث في تطورها، ونتفاعل معها عندما تأتي على لسان الشخصيات، لكن تبقى هذه المقاطع الحوارية متضمنة في خطاب السارد.

ولقد جاءت التقنيات الثلاث إذن (الصوت السارد، المنظور، والصيغة) في تلاحم كبير، وتناسقت وتكاملت لتنتج نسيجا سرديا متميزا، لهذا فقد استطاع "كاتب ياسين" أن

يوظف هذه التقنيات الكتابية بطريقته الخاصة، وينتج عملا روائيا خاصا به دون غيره يستجيب لمجموع الآليات التي رصدها النقاد المعاصرون في دراستهم لروايات متعددة.

II. النظام الزمني في رواية نجمة

1.الترتيب الزمني

إن البحث في الترتيب الزمني للنص السردي بوجه عام، والروائي بوجه خاص، يتطلب منا النظر وبوجه خاص –وهذا حسب أغلب الدراسات– في ترتيب الأحداث في الخطاب السردي الذي ندرسه ومقارنته بتنظيم الأحداث نفسها في المادة الحكائية أو القصة، باختلاف الترجمة.

وفي كل عمل أدبي نجد الزمن الحكائي وهو زمن سابق نلتمسه في تفكير الإنسان بصفة عامة ويتميز بالخطية والتتابع السببي والمنطقي للأحداث، لأن "زمن القصة هو زمن التجربة الواقعية المدركة ذهنيا"[1]. والقصة هي المادة الخام، ويأتي زمن الخطاب لينطلق منها وينسج نظاما خاصا، ويتخطى هذا الترتيب الكرونولوجي الموجود في كل تفكير، وهذا بحسب قدرة الكاتب ومدى تمكنه من المادة الحكائية، حيث من الممكن أن يتعامل أديب مع مادة حكائية، ويأتي آخر ويأخذ المادة الخام نفسها، ونجد العملين مختلفين تماما، وهذا راجع إلى كيفية تعامل كل منهما مع هذه المادة الحكائية.

من هذا المنطلق نتساءل عن الترتيب الزمني لهذه الرواية؟ فكيف تعامل الروائي كاتب ياسين مع المادة الحكائية؟ وهل استطاع أن ينسج نظاما زمنيا محكما يدركه القارئ؟ وما هي نوعية العلاقة بين زمنية الخطاب وزمن القصة في الرواية؟

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها عن هذه الرواية أنها مبنية على تعقيد زمني كبير، إذ تتداخل الفترات الزمنية فيما بينها وتتشابك لدرجة تجعلنا نقول أن المسافة التي تفصل بين التقسيمات الزمنية ملغاة تماما، بل حتى التقسيم الطبيعي للزمن إلى ماضي حاضر ومستقبل لا أساس له هنا، وأنها رواية يسردها سارد عارف بكل شيء، ومطلع على جزئيات القصة أو الحكاية من البداية إلى النهاية، فعملية السرد تتبني على أساس الضمير الغائب "هو". الذي

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1989، ص 47.

يعلم ما وقع قبل وما سيقع فيما بعد، لهذا نجده ينتقل بين الفترات الزمنية بدون أي صعوبة تذكر.

كذلك يمكن أن نعلل هذا بكون الرواية تحكي قصة حياة أربع شخصيات (مراد، الأخضر، رشيد، مصطفى) منذ طفولتهم، لكن ليس بهذا الترتيب المنطقي التصاعدي للأحداث، بل يتراوح وينتقل بين هذه المراحل متجاوزا لكل الحدود الزمنية، فكل شخصية هي قصة بمفردها، والسارد لا يخيرنا ولا يطلعنا على حياة شخصية واحدة حتى نهايتها ثم الشخصية الأخرى، إنما ينتقل بين هذه الشخصيات وبين مراحل حياتها من الطفولة وهي الماضي البعيد إلى مرحلة دراستهم، ومشاركة كل من "الأخضر" و"مصطفى" في مظاهرات 8 ماي 1945 وهو ماضي متوسط –إن صحت هذه التسمية وضعناها كأساس للتفريق بين درجة ماضوية الحدث– فهو بين الماضي البعيد والماضي القريب، ثم فترة عملهم في الحظيرة ولحظة افتراقهم وهو الماضي القريب، ولحظة زمنية تقع قبل الحاضر بقليل لكنها مستمرة وهي مصير كل من رشيد ومراد بعد افتراقهم والسارد ينتقل بين كل هذه النقاط بكل حرية مرة نجده في الماضي القريب ثم يقفز إلى الماضي البعيد فالماضي المتوسط واللحظة الزمنية القريبة من الحاضر والبعيدة عن الماضي البعيد ثم الماضي القريب ويعود إلى البعيد وهكذا إلى نهاية الرواية.

لهذا فقارئ رواية نجمة للمرة الأولى تختلط عليه الأمور، ولا يستطيع التحكم والقبض على الخيط الزمني للرواية بسهولة، وصعوبة هذه البنية لا يرجع كونها تحكي قصة حياة أربع شخصيات فحسب بل أن نقطة التميز هي هذا التجزيء في السرد والتقطيع الدقيق لأحداث كل مرحلة وكل شخصية، حيث لا يعمل السارد على استرجاع كل ما يخص شخصية في مرحلة معينة، وإنما يعطي جزء ويقفز إلى مرحلة أخرى وحدث آخر لشخصية أخرى ثم يضيف جزء آخر وهذا في كل الرواية المجزأة إلى مقاطع، وفي صفحات متباعدة، وما على القارئ إلا أن يكون فطنا، لكي يتسنى له متابعة الأحداث وفهمها ثم الوصول إلى الصورة الكاملة لأحداث القصة، بمعنى إعادة ترتيبها من جديد.

ولكي نوضح ونحلل ونظهر النظام الزمني لهذا النص الروائي بدقة ووضوح على الرغم من أن الرواية تفتقر للمؤشرات الزمنية التاريخية، التي تساعدنا في دراستنا هذه، فلا تعرف لحظة بداية السرد ولا توجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع في السرد أو نهايته لكننا عمدنا

إلى المؤشرات السياقية في النص التي أسهمت بقدر كبير في الوصول إلى تحديد الفترات الزمنية، ولقد كان لعنصر التأويل دورا مهما في هذا المجال.

نجد السارد "بضمير الغائب" في بداية الرواية يحكي عن فترة عمل هؤلاء (مراد، الأخضر، مصطفى، رشيد) في حظيرة أحد المقاولين بعنابة ومن خلال تحديد هذا المؤشر التاريخي "8 ماي 1945"، المعلن عنه في النص استطعنا أن نصل تقريبا إلى تحديد هذه الفترة بسنة 1946، وهذا بالاستعانة ببعض الموتيفات والحوافز التي وردت في السياق كقول "الأخضر" وهو يعتقل للمرة الثانية وهو عامل في الحظيرة "ليست هذه المرة الأولى"، خطرت بباله تلك الفكرة وهو ينحني بقيديه على ركبته يحكها، "كان ذلك منذ ما يربو على السنة...")[1]. وأيضا بقوله: "كان فصل الربيع قد تقدم شوطا منذ ما يربو عن السنة، ولكن النور نفس النور، في ذلك اليوم نفسه، يوم 8 ماي.... ولكن لم يقبض علي إلا من الغد، كان ذلك منذ سنة..." [2] ويتأكد هذا أكثر بقول الأخضر دائما "لقد مضت سنة الثامن من ماي وانقضت منذ أمد هو ذا شهر ماي من جديد...." [3] ونفهم من كل هذه الإشارات الزمنية أنها تحيلنا إلى أن (1946) وهي السنة التي يتواجد فيها هؤلاء العمال في الحظيرة.

ثم يصل السارد إلى نقطة تأتي بعد الحظيرة (1946) بثلاث سنوات وهي نقطة زمنية غير منتهية مستمرة في الحاضر، حيث يقول رشيد وهو في قسنطينة: "مضى علي زمن منذ أن عدت من الحظيرة، انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات، وأنا بلا هدف أسعى إليه"[4]. وكذلك قول السارد في حديثه عن رشيد: "...أما أنا فإنه يعرف أنه أضحي أسيرا كالعندليب... عند عتبة الفندق ...حدث له ذلك عندما عاد من عنابة بعد جريمة القتل ..."[5]. فبعد الحظيرة 1946 بثلاث سنوات يجعلنا نحدد هذه الفترة بـ (1949).

نجد مؤشرا زمنيا، يظهر بشكل صريح ودقيق في الرواية هو 15 سبتمبر 1945 تاريخ وصول الأخضر إلى عنابة بعد مظاهرات (8 ماي) وطرده من الدراسة، ولكن السارد لا يذكره في بداية السرد وعن لحظة وصول الأخضر إلى عنابة وما عاناه للوصول إلى منزل

[1] الرواية ص 51.اية

[2] م، ن، ص 52.

[3] م، ن، ص 88.

[4] م، ن، ص 32.

[5] م، ن، ص 176.

عمته في بوسيجور في الصفحة 64 بل ينتظر إلى الصفحة 72 ويبقي القارئ في حالة غموض طوال هذه الصفحات وهو الشيء نفسه مع المؤشر التاريخي "جويلية 1945" الذي يمثل فترة وصول مصطفى إليه إلى عنابة كقول السارد"... ولكن مراد لم يكن –عندما عرفته في شهر جويلية 1954– يسكن مع عمته منذ سنوات" فالسارد لمح إلى ذلك التاريخ أثناء حديثه عن وصول الأخضر في 15 سبتمبر في الصفحة 72 وفي الصفحة 74 يصل ليقول أن مصطفى وصل إلى عنابة منذ شهرين "عندما نزل من القطار السريع الرابط بين قسنطينة وعنابة منذ شهرين ..." أي في جويلية 1945.

ويسترجع مرحلة طفولة مراد، ومن السياق نصل إلى تحديدها ولو تقريبيا بحيث يقول السارد في الصفحة 79: "... كان مراد نهاية سنة 1954، يتدرج نحو الثامنة عشرة من عمره فقد أمه وهو في السادسة ..." وبعملية حسابية بسيطة نصل إلى تحديد تاريخ هذه الفترة البعيدة بـ (1927)، إذ ننقص من 1945 عمر مراد ثمانية عشرة سنة.

وفي الصفحة 87 يذكر السارد سنة مغادرة مراد للتعليم (1941) بعد أن انقطعت عنه ابنة عمته "نجمة"، وفي حديثه عن طفولة "رشيد" ومن خلال بعض المؤشرات السياقية نصل إلى تحديدها بـ 1919 بالتقريب حيث يخبرنا السارد عن رشيد وهو في الفندق (1949) ويقول: "رشيد هذا النحيف المنعم... وهو البدوي البالغ الثلاثين من العمر..." [1]. ثم "رشيد" وهو هارب من الخدمة العسكرية في تونس عن طريق ليبيا يقول السارد (بلغ رشيد الثامنة عشر... فقد قرر الالتحاق بالخدمة العسكرية..." [2]. فإضافة ثمانية عشر إلى (1919 نصل إلى تحديد هذه الفترة بـ 1937).

كما يأتي النص الروائي وفي الصفحة 86 مؤشر زمني 1942 وهو تاريخ زواج "نجمة" التي تمثل الموضوع المشترك بين هؤلاء الأربعة، إذ كلهم يحبون "نجمة" فـ "مراد" و"الأخضر" ابن عمها، ورشيد صديق أبوها، ومصطفى، ذلك الساعي الذي عرفته في القطار وإن ذكر السارد هذا التاريخ وإعلانه ليس اعتباطيا.

وعن طفولة "مصطفى" و"الأخضر" يمكن أن نعينها بـ 1929، بحيث يقول مصطفى وهو في (1945) بعد المظاهرة وخروجه من السجن: "... سأبلغ السادسة عشر الخريف

[1] الراوية، ص 174.

[2] م، ن، ص 164.

القادم..." [1] فإنقاص من 1945، ستة عشرة سنة تكون النتيجة (1929)، ولما كان الأخضر في عمر مصطفى؛ حيث ذكر ما يؤكد الأمر بقوله: "أتجاوز السن القانونية؟ –و هو تحدث عن الأخضر هنا– هو في سن ابني مصطفى!..." [2]. يتأكد أيضا من خلال السياق كله فالأخضر ومصطفى يدرسان في نفس القسم، ونعرفهم من خلال السرد كأصدقاء في طفولتهم، فألعابهم مشتركة ومغامراتهم الطفولية ويذكر السارد تاريخ 1944 بقوله: ((لقد كانت صبيحة ذلك اليوم من خريف 1944 تتميز بعدد غير معتاد من المتغيبين وألفى مصطفى نفسه وحيدا في الصف الأيسر، كان يومها يوم امتحان..." [3] ومن خلال المؤشرات السياقية الأخرى يمكن أن نقول سنة (1944) تمثل الفترة الدراسية بعد المرحلة الابتدائية لكل من الأخضر ومصطفى.

هكذا إذن حاولنا قدر الإمكان الوصول إلى ضبط الترتيب الزمني وتحديد الفترات الزمنية التي تحكي عنها الرواية، وقد كان للمؤشر التاريخي (1945) المعلن عنه في النص أهمية كبيرة في تحديد كل الفترات الزمنية الأخرى، وتكرر عدة مرات، بحيث يمكننا اعتباره نقطة محورية يتركز عليها كل شيء، فوصلنا إلى تحديد فترة تواجد الشخصيات الأربعة في الحظيرة، وكذلك مرحلة طفولتهم انطلاقا من المؤشر التاريخي (1945) المعلن عنه في النص أهمية كبيرة في تحديد كل الفترات الزمنية الأخرى، وتكرر ذكره عدة مرات، بحيث يمكن اعتباره نقطة محورية يتركز عليها كل شيء، فوصلنا إلى تحديد فترة تواجد الشخصيات الأربعة في الحظيرة، وكذا مرحلة طفولتهم انطلاقا من المؤشر التاريخي (1954)، كما كان لذكر السارد بعض الموتيفات السياقية، دورا مساعدا، ومنه وصلنا إلى ضبط مرحلة ما بعد الحظيرة، بعد ثلاث سنوات ورشيد في الفندق، ومراد في السجن كنقطة قريبة من الحاضر، بكونها النقطة الأخيرة في زمن الحكاية.

لكن تبقى الأمور تقريبية نسبية، حيث الصعب الوصول إلى التحديد والضبط الدقيق والصحيح للفترات الزمنية يسترجعها السارد "بضمير الغائب" عن حياة هؤلاء منذ الطفولة إلى مختلف مراحل حياتهم.

---

[1] الرواية، ص 250.

[2] م، ن، ص 212.

[3] م، ن، ص 231.

بهذا التحديد يمكننا وضع زمن القصة (الحكاية)، وهو كما قلنا يعتمد التتابع التسلسلي السببي للأحداث، ومن ثم يتسنى لنا مقارنة هذا الترتيب الذي اعتمدته الرواية وهو زمن الخطاب بزمن القصة، لنصل إلى أن زمن السرد –كما ترجمه حميد الحمداني في كتابه بنية النص السردي[1]، أو زمن الخطاب لا يتقيد بهذا الترتيب الطبيعي والتسلسل الكرونولوجي للأحداث– كما يفترض أنها جرت بالفعل –و بالتالي يسمى بمفارقة زمن الخطاب لزمن القصة.

ما نستخلصه من هذا التحليل هو عدم تطابق زمن الخطاب مع نظام القصة مما يولد مفارقات سرد Anchromies Natrratives كما يسميها جرار جينت والشكلانيون الروس يستبقون للموضوع بالإشارة إليه، فيستعملون لفظ "التقلبات الزمنية[2].

حيث تظهر لنا بوضوح هذه المفارقة بين الزمنين، فقد عمل زمن الحطاب على تكسير خطية الزمن الحكائي (القصة) بصفة كلية، مما يجعل القارئ لأول وهلة يحس بالغموض وبالخلط الزمني، بحيث يعود السارد إلى نقطة زمنية واحدة في زمن القصة عدة مرات في زمن الخطاب مع لحظات زمنية أخرى بعيدة عنها وهكذا مع كل الفترات الزمنية حيث لا يطلع القارئ على أحداث فترة زمنية مرة واحدة بل يبقى في حالة انتظار الجزء الأخير إلى نهاية الرواية.

أ. السوابق واللواحق:

لكي نحلل هذه المفارقة بدقة، سوف نظهر حدودها وكيف انبنت في النص الروائي، ونبحث في مداها واتساعها، وما هي وظيفتها في الخطاب؟ والمهم في كل هذا هو أننا سنصل في الأخير إلى معرفة كيفية تعامل الروائي مع المادة الحكائية، وهل تحكم بصورة كاملة في البنية الزمنية وبإتقان؟ حيث سنحاول تفكيك هذه البنية المفارقة لزمن القصة، وإعطاء نظرة موسعة من خلال تقنيتي الاسترجاع والاستباق عن كيفية صياغة السارد لهذه المفارقة.

إن أول ما لاحظناه هو الاسترجاع المكثف للماضي الذي يشكل حيزا يشمل الرواية كلها من البداية إلى النهاية، فكأن الماضي يبنى كحاضر من جديد، وما عدا لحظة بداية

[1] يراجع حميد الحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 1991، ص 73.

[2] يراجع توما شفيسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ص 188.

السرد غير المحددة لا نعرف عن الحاضر أي شيء، ولو لا ظهور صوت السارد من جديد، وما عدا لحظة بداية السرد غير المحددة لا نعرف عن الحاضر أي شيء، ولو لا ظهور صوت السارد من حين لآخر بجانب أصوات الشخصيات التي تتولى هي أيضا السرد لظن القارئ أن الأحداث تقع الآن خاصة مع تلك الأحداث القريبة من الحاضر، لذا يمكن اعتبار لحظة بداية السرد مستوى زمني على ضوئه يتحدد الماضي والمستقبل في الرواية.

فالرواية في مجملها مبنية على المفارقة، إذ تشكل أول صفحة فيها استباقا داخليا كقول السارد في بداية السرد، ((فر "الأخضر" من زنزانته... وبدا عند الفجر شبحه على العتبة فارتفعت رؤوس الحاضرين تستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير تأثر نفحص "مراد" الهارب.

لم تأت شيئا عجيبا، وسيقبضون عليك ثانية...

أسكتوا.... ولا تثبطوا عزيمتي....)) [1]

فالقارئ لم يعرف من هو الأخضر؟ ولماذا هو في السجن؟ ومنذ متى هو في السجن؟ ومن هؤلاء "مراد" "مصطفى"، "رشيد"؟ وكيف اجتمعوا كلهم في هذا المكان؟ ومنذ متى وهم يعملون في الحظيرة؟ كما تعتبر سابقة ولاحقة في الوقت نفسه، فهي لاحقة بالنظر إلى لحظة بداية السرد، إذا انتهت الحكاية من الحدوث وسابقة بالمقارنة مع زمن أحداث القصة فهي نقطة ما قبل الأخيرة من القصة غير أن الخطاب يضعها في نقطة البداية.

إن بداية الخطاب بهذه التقنية لا يتعارض أبدا مع فكرة التشويق، كما ذهبت إليه بعض الدراسات كـ عبد العالي بوطيب في بحثه في إشكالية الزمن[2] وسيزا قاسم التي تقول: "... هذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية التي تسير قدما نحو الإجابة على السؤال "ثم ماذا"، وأيضا مع مفهوم الراوي الذي يكتشف أحداث الرواية في الوقت نفسه الذي يرويها فيه ويفاجأ مع قارئه بالتطورات غير المنتظرة..." [3]، وبالعكس فهي تجعل القارئ أكثر استعدادا وقابلية لمتابعة كل أحداث الرواية، والتعمق

[1] الرواية، ص 6.

[2] أنظر عبد العالي بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، ص 135.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى، 1984، ص 44.

من أجل الوصول إلى جزئيات وتفاصيل الموضوع إذ تثار في نفسيته مجموعة من الأسئلة لا يصل للإجابة عنها إلا بقراءة النص الروائي كلها.

لذا يمكننا القول إن هذا الاستباق الداخلي الذي تفتتح به الرواية –ووظيفته الإعلانية– يعتبر عنصرا مشوقا للقارئ، بل يخلق نوعا من الانتظار، لكن فترة الانتظار هذه قد تطول أو تقصر بحسب مدى هذا الاستباق نفسه، أما في حالة الإعلانات ذات المدى ا لبعيد مثل هذه السابقة التي انفتح بها الخطاب الروائي ففترة الانتظار طويلة، بحيث أن المسافة التي تفصل بين الإعلان وهو في الصفحة (6– 7)، والتحقيق الفعلي للحدث تستغرق الرواية كلها، وينتظر القارئ لعرف سبب دخول "الأخضر" السجن إلى الصفحات 48، 49، 50، 51، 266. "

وبعد أن ضرب "السيد ارنست" رئيس الحظيرة "الأخضر" بمتر كان بيده...فدار "الأخضر" دورة على نفسه، وأمسك بخناق رئيس الفرقة، وفتح له –بضربة من رأسه– قوس الحاجب..."[1].

أما كيفية وصول هذه الشخصيات الأربعة كعمال في الحظيرة، فتنظر إلى الصفحات الأخيرة للرواية (261، 262، 263، 264) ليطلعنا السارد عن كيفية حصول هؤلاء على العمل في الحظيرة "ابتسموا..... سنبدأ العمل غدا..." [2].

أما فيما يخص هذه الشخصيات (مراد، مصطفى، الأخضر، ورشيد) فيجب أن ننظر حتى نهاية الرواية لنعرف حقيقة هؤلاء منذ طفولتهم، وكيفية التقائهم، حيث لا يطلعنا السارد بكل شخصية في أغلب صفحات الرواية تقريبا باختلاف مراحل حياتهم، واتساع المدى يطرح بالضرورة إشكالا وصعوبة حيث يبقى نسيان موضع الإعلان أمرا ممكنا، وهذا ما يجعلنا في بعض الأحيان إلى قراءة الرواية مرات عديدة خاصة "إذا لم يتم تطعيم السرد بموتيفات حكائية تبد حيرة القارئ وتقوم بمهمة تذكيره بحلول ما جرى الإعلان عنه قبل وقت طويل..." [3]، الاستباق الداخلي هذا لم يكن منافيا لفكرة التشويق، بحيث يخلق السارد في القارئ نوعا

[1] الرواية، ص 50.

[2] الرواية، ص 262.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 139.

من الانتظار لما سيأتي، لكن بشرط توظيف هذه التقنية بإحكام وإتقان، إذ يختار الحدث الذي يمكن استباقه، وأهميتها في الرواية.

لكن تبقى مسألة عدم تحقيق هذه الاستباقات في السرد، أمرا ممكنا خاصة مع السرد المتزامن الآتي، أو ما يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المباشر وهو، المساير زمنيا لزمن الأحداث، حيث لا يتحكم السارد في المادة الحكائية لكونها لم تنته من الحدوث ولا يعلم ما سيقع بالتحديد، لذا فالرأي القائل أن الرواية بضمير المتكلم هي الشكل الملائم والأنسب لتوظيف هذه التقنية، حيث يحكي السارد قصة حياته حينما نقترب من الانتهاء ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية السرد وبعدها، يبدو منطقيا، لكن هذا لا يعني الحكم على الاستباق مناقض لفكرة التشويق، "فلو تعامل السارد بإتقان، وعرف كيف يوظفه سيصل لا محالة لتحقيق مشاركة القارئ وتحفيزه على المساهمة في بناء السرد وإنتاج المتعة الروائية..." [1].

وإذا حاولنا البحث والتحقيق في جزئيات هذا النص الروائي، نجد أن الأمور تتعقد أكثر وتتركب تقنيتي الاسترجاع والاستباق بنوعيه الداخلي والخارجي فيما بينها بطريقة يصعب كثيرا فكها، بحيث تتداخل هذه اللواحق، فيعيد السارد بناء الماضي، وتكسير خطيته بتقديم أحداث هي لاحقة وتأخير أخرى سابقة هذا من جهة أخرى ومن جهة ثانية اشتباك وامتزاج هذه اللواحق والسوابق الداخلية واللواحق والاستباقات الخارجية، خاصة مع اعتماد السارد للسرد المتقطع أو الاسترجاع الجزئي وهذا ما سنوضحه كله بالأمثلة من النص فيما يلي:

فمن الأمثلة على ذلك قول السارد: "شرب الجماعة حتى الصباح في الغرفة المشتركة. وانطلقوا –على الساعة السادسة– إلى الحظيرة، دون أن يصحبهم الأخضر إليها وما أن شاهد السيد أرنست ضربات الفأس الأولى حتى بدا عليه بعض الارتياح..." [2].

هنا يتحدث السارد عن ذهاب مراد، مصطفى، ورشيد إلى العمل في الحظيرة بدون الأخضر، ثم يأتي في الصفحة العشرين والواحد والعشرين ويعود إلى ما قبل هذه اللحظة – بانطلاقهم إلى العمل على الساعة السادسة– بقليل ويتعرض كيفية استيقاظ هؤلاء في هذا اليوم الممطر في الغرفة التي تضررت كثيرا من جراء الأمطار، في هذه اللاحقة تكميلية على الرغم من أن مدى اللاحقة لا يتجاوز بعض الدقائق التي تظهر حالة هؤلاء قبل

[1] حسن بحراوي، بنية السرد، ص 133.

[2] الرواية، ص 7.

خروجهم لكن سعتها الكبيرة في النص خلفت نوعا من الاضطراب في ذهن القارئ، لأنه يتابع السارد من الصفحة السابعة وينتظر أحداثا أخرى، وفجأة في الصفحة العشرين يقطع الخيط السردي ويتوقف ولا يتفطن القارئ إلى هذه اللحظة القصيرة التي حذفت من قبل فيفاجأ بهذه اللاحقة التكميلية التي تعيده إلى نقطة البداية، أي قبل ذهابهم إلى العمل.

وبنظرة دقيقة أكثر نجد أن حديث السارد في بداية الرواية عن انطلاق هؤلاء إلى العمل في الحظيرة بدون الأخضر الذي فر من السجن هو سابقة داخلية، والمدى الذي تعطيه هذه السابقة هو بضعة أيام على الرغم من أن السارد لم يصرح بطريقة مباشرة عن هذه المدة المستبقة، لكن هناك إشارات في السياق توجه القارئ فمثلا عند ما يقول السارد: "انطلقوا – على الساعة السادسة– إلى الحظيرة دون أن يصحبهم الأخضر إليها"[1] وقوله: "قبل انطلاقهم إلى العمل "إن السماء لتنذر بأن اليوم يكون كالأمس"[2].

ويتضح من هذا أن السارد يحكي عن اليوم الثاني في الحظيرة، حيث لا يريد الأخضر أن يعود إليها بسبب شجاره مع "السيد أرنست""، رئيس الفرقة في اليوم الأول، وسؤاله عنه وطلب عودته للعمل، لكن الأخضر رفض العودة وحاول مراد إصلاح الوضع في اليوم التالي بذهابه إلى حفلة زواج ابنة السيد "أرنست" "سوزي" فقال: "سأذهب لأتفرج بعض الوقت على الحفلة، وإن التقيت (برئيس الفرقة) بالسيد "أرنست"، حدثته عن الأخضر"[3]. لم يصلح الأمر بل اقترف جريمة قتل في حق السيد "ريكارد" زوج ابنة "أرنست" محاولة منه حماية خادمة البيت، فكان مصيره السجن أما رفاقه الثلاثة "مصطفى، الأخضر، رشيد" فقد قرروا الرحيل ليلا من نفس ذلك اليوم في قول السارد: "غادر العمال الثلاثة الغرفة في الهزيع الأخير من الليل..." [4] وجاءت هذه السابقة التي لا تتجاوز مداها أياما معدودة قضاها هؤلاء الأصدقاء بين الغرفة والحظيرة في سعة كبيرة، من الصفحة السابعة إلى الصفحة الواحدة والأربعين فطول هذا الاتساع الذي غطته هذه السابقة وهو –خمسة وثلاثون صفحة– أعطى للسارد إمكانية إلحاق لواحق خارجية صغرى ضمن هذا الاستباق الداخلي الأول.

---

[1] الرواية، ص 7.

[2] م، ن، ص 21.

[3] م، ن، ص 26.

[4] م، ن، ص 30.

و نعرف في الصفحة الواحدة والأربعون ما حل بمراد في قوله: "... الشمس لا تشع علينا إلا منعكسة على مقدم خوذات الحرس، أو على فوهات بنادقهم حتى نهاية العشرين سنة من العقاب، سأكون حرا عند ما أبلغ الأربعين، بعد أن أكون قد عشت عمري وعقوبتي معا، ولعلي عندما أبلغ الأربعين أستطيع أن أحيا شباب العشرين بحرية..." لكن هذه اللاحقة التكميلية أيضا تنتهي إلى حذف مؤجل ولم تكتمل إذ أن المدى الزمني المسترجع لا يتعدى اليوم أو اليومين ما بين ظهور رشيد في الشارع المؤدي إلى الفندق، ودخوله السجن والتقائه مع مراد، فهي مدة زمنية قصيرة، ولم تكتمل بحيث توقف السرد مرة ثانية ولم نعرف عن شخصية مصطفى والأخضر أي شيء، وعلى القارئ أن يبقى ينتظر إلى نهاية الرواية لعل السرد يعود مرة أخرى إلى نفس النقطة الزمنية.

وتأتي في بداية الفصل الثاني من الرواية لاحقة التكميلية للاستباق الداخلي الذي أشرنا إليه لا سابقا أي لحظة ذهاب هؤلاء إلى الحظيرة بدون الأخضر، ولم نعرف "لماذا دون الأخضر هذا اليوم"، ولا نعرف أي شيء عن اليوم الأول في الحظيرة فيصل السارد وفي لحظة تكميلية لتملأ هذا الفراغ الذي أحدثه السرد وراءه، في ذهن القارئ وتجيب عن سؤاله، بقوله: "...كان السيد أرنست ينتظر أمام كوم من الحجارة المكدسة دونما نظام...

– ليس أمامكم إلا الأذغان لما أقول! تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت.

وبدت خيبة الأمل على مصطفى في الحال.

فحمله الأخضر على السكوت، بينما راح رشيد يدعوا التزام الهدوء –حسبنا أننا وجدنا عملا، وهذا أمر لا يستهان به..." [1].

فالمدى الزمني هنا غير محدد لكن بالاستعانة بالقرائن السياقية نصل نسبيا إلى تحديد طول المدة التي يغطيها هذا الاسترجاع، بداية بتحديد السيد أرنست لساعات العمل بقوله: "تعملون عشر ساعات في اليوم، وتأتون يوم السبت..." فهذه المسألة تناقش في اليوم الأول، وتتضح الأمور من اليوم الأول، ثم نتبين من العبارة "حسبنا أننا وجدنا عملا، وهذا أمر لا يستهان به..." كذلك نجد إشارة إلى هذه المدة الزمنية في نهاية الرواية في قول السارد: "... كان الأخضر في السجن، وكان الشجار قد أثار حفيظة كل أعوان الإدارة، وجميع السكان

[1] الرواية، ص 44.

بلا استثناء، ولا تمييز في الجنس أو الدين، كان الجميع يرون أن الغرباء قد بالغوا، وكان ما جد في اليوم الذي بدأ الأخضر فيه العمل كافيا ليدينه كل القرويين في دخيلة أنفسهم...." [1].

و هكذا تتحدد المدة الزمنية التي تستغرقها هذه اللاحقة، وهو "اليوم الأول" من بداية العمل في الحظيرة، وشجار الأخضر مع رئيس الفرقة السيد إرنست الذي كلفه السجن وقد عرفنا في بداية الرواية أن الأخضر فر من السجن ولم نعرف سبب دخوله السجن فيظهر أن هذه اللاحقة التكميلية قصيرة المدى لكن مدة انتظار القارئ طويلة، ففي فصل كامل نتابع السرد، ولقد حدثت أمور كثيرة بعد هذه النقطة بكثير فالجريمة التي ارتكبها مراد ثم افتراقهم، ونتعرف على رشيد بعد ثلاث سنوات من الحظيرة وكنا ننتظر اتخاذ السرد مجرى آخر ليتجه إلى نقاط زمنية أبعد، لكن السارد يحدث نوعا من الوقف المفاجئ ويعيدنا إلى نقطة الصفر.

كذلك نجد لاحقة خارجية ضمن الإلحاق الكبير، حول شخصية "سوزي" ابنة السيد "إرنست" في سعة لا تتجاوز الفقرة الواحدة ويعود السارد مرة أخرى إلى المدى الزمني الأول أي الاسترجاع الداخلي الأول في الحظيرة ولحظة تدخل الدركي لإيقاف الأخضر، الذي يعود بنا في لاحقة داخلية وبفعل الذاكرة إلى سنة قبل مشاركته في مظاهرات "8 ماي 1945" والمدى الزمني يبدو محددا ومعلنا عنه في النص، وقد جاء في اثنتا عشر صفحة.

لكن داخل اللاحقة الداخلية الصغرى نفسها يحدث انكسار لحركة السرد، إذ يبدأ الأخضر باسترجاع ما وقع بعد المظاهرة في الصفحات (52، 53، 54) وهي سابقة، ثم إلى قبل المظاهرة في الصفحة 55 ويأتي يوم المظاهرة، ويصل إلى ما بعد وهو في السجن مع صديقه مصطفى في الصفحات 58، 59، 60 –و نوعية التعذيب الذي مورس عليهم هو وأصدقائه– وأخيرا يصل إلى لحظة إطلاق سراحهم، والتقاء الأخضر بأحد الملازمين الذين تولوا حراسته في دوائر الأمن، وبعدها يتدخل السارد من جديد، ويعود بنا وبقفزة نوعية في الصفحتين 64– 65 إلى نقطة سابقة من زمن القصة، وهي يوم وصول الأخضر إلى عنابة بعد ما طرد من الدراسة بسبب مشاركته في مظاهرة 8 ماي، أي لحظة زمنية لاحقة ما بدأ به السرد في بداية الرواية، وتنتهي هذه اللاحقة إلى حذف مؤجل، حيث ينتقل السارد إلى الحديث عن مصطفى في الصفحتين 65– 66، وقد وصل قبل الأخضر إلى عنابة وهو يعمل كساع وفي حافلة الترام يلتقي بالمرأة "اللطيف"، ثم يتوقف السرد مرة أخرى وتتخلل

[1] الرواية، ص 266.

النص مشاهد وصفية للمنزل الذي تسكنه "نجمة" في بوسيجور من الصفحة 66- إلى 68 مما ساهم في تكسير استرسال السرد.

وقد ظل القارئ يتساءل من تكون تلك المرأة وما علاقتها بأحداث القصة ويبقى الغموض قائما حول هذه الشخصية، إلا أن يطلعنا السارد على أن الطيف هو نجمة في ملفوظات حالة مختصرة وينتهي الحديث في لاحقة خارجية عن شخصية "كمال" زوج "نجمة" بحيث يعود إلى الوراء إلى يوم زواج نجمة من كمال في الصفحتين 69 و70 وهي مدى زمنية سابقة للمدى الزمني الذي تتواجد فيه "نجمة" وحالتها في يوم حار في منزل بوسيجور.

و ينقطع السرد من جديد ليعود إلى نقطة أخرى تركها من قبل، وهي لحظة وصول الأخضر إلى عنابة في الصفحات 71- 72- 73 ثم يقفز السرد مرة أخرى لمواصلة الحديث عن مصطفى الساعي وهو يتذكر تلك اللحظة في عربة الترام وتلك المرأة، ليستكمل السرد ثانية عن الأخضر الذي وصل إلى عنابة، ويبحث عن منزل عمته التي تسكن في بوسيجور في الصفحات (75- 76- 77- 78) والسارد وفي المدى الزمني نفسه يستعرض حياة هؤلاء الثلاثة مصطفى، رشيد، مراد وهم في الميناء، وتمثل سابقة، إذ أن السرد لم يخبرنا عن كيفية التقاء الثلاثة لذا يبقى أن ننتظر اللاحقة التكميلية لسد هذا الفراغ.

ويستأنف الحديث مرة ثانية عن نجمة، فيعود إلى مدى زمني سابق بكثير عن المدى الذي عرفنا فيه سابقا نجمة حيث يطلعنا عن طفولتها ومواصفاتها بقوله "نجمة" في طفولتها- شديدة السمرة قريبة من السواد... ظلت في شهرها الأول بالمدرسة تبكي كل صباح، وتضرب كل الأطفال الذين يقتربون منها أو يترددون إليها..." [1].

هكذا إذن يتبين لنا بوضوح إلى هذا التداخل والامتزاج بين الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة، وهذا التجزيء الدقيق لأحداث القصة، وكما وضحناه سابقا فلحظة زمنية واحدة في زمن القصة، تأتينا في لواحق جزئية متفرقة ففي كل مرة يقطع السرد وينتهي إلى حذف مؤجل، وهذا النوع من الاسترجاع الذي ينتهي إلى الحذف دون أن يصل إلى الحكي الأول، وبالمقابل نجد اللواحق المركبة وهنا يمتد الاسترجاع ليغطي مدة طويلة في الماضي إلى الحكي الأول، وارتكاز رواية نجمة، وأبناؤها على أساس اللواحق الجزئية خلق في القارئ

[1] الرواية، ص ص 80- 81.

حالة انتظار مستمرة، والأحداث التي يصلها السرد وتبقى دائما ناقصة ولا تكتمل والصورة في ذهن القارئ إلا مع نهاية الرواية.

إن التداخلات الحكائية أدت بدورها إلى تداخل البنى الزمنية، وبتغير درجة السرد ندخل في انكسارات وانحرافات زمنية أخرى فبعد انقطاع السرد في لحظة سابقة عن بداية الرواية وهي –وصول الأخضر إلى عنابة– ينتقل إلى الصفحة 94 إلى لحظة أسبق، مع تغير مستوى السرد، حيث نجد شخصية مراد هي التي تحكي ويحدث انحرافا في مجرى السرد، ويبتدئ بسابقة في قوله: "... إن الأشياء التي لا أعرفها كثيرة جدا..." إن ما لم يقض به رشيد إلى كثيرة جدا..." [1] وهدا استباق غرضه الإعلان عما سيأتي لاحقا، وهو الحديث الذي جمعة برشيد، وإخباره بحقائق هامة في حياته،.

ففي الصفحة 100 تأتي لاحقة تكميلية لسابقة في الصفحة 94، ويسترجع "مراد" هذا الحديث الذي جمعه "برشيد" وهو في الغرفة، بحيث يعود هنا رشيد –كسارد– إلى نقطة زمنية سابقة بكثير لزمن القصة، وزمن الخطاب نفسه. وهي الفترة التي عاش فيها آباؤهم وصديقه "سي مختار"، ومغامراتهم غير المنتهية مع النساء التي عكرت صفاء السلالة العائلية، فكمال ونجمة هما أخوة من أب واحد هو "سي مختار" الذي يعرف هذه الحقيقة لكنه حضر حفل زواجهما، ولم يحاول منع هذه الفاجعة ومدى هذه اللاحقة الخارجية كبير جدا، حيث يعود إلى أحداث جرت قبل بداية زمن القصة وينتهي إلى أن يصل السارد إلى اللحظة الأولى من زمن القصة وهي مولد "رشيد" بعد أن قتل والده في المغارة.

ويعود السرد إلى الاسترجاع الأول –الذي جاءت ضمنه هذه اللاحقة الداخلية وهو لحظة تواجد رشيد ومراد في الغرفة يقول رشيد: "لا يذهبن بك الظن إلى أن كل هذه الأحداث التي أرويها لك مشوبة بالمبالغة أو تجاوز الحد المعقول بالنسبة لتلك الفترة..." [2]. بعدها يقفز السرد دائما على لسان رشيد إلى نقطة أسبق من فترة حياة الآباء إلى مرحلة الأجداد وكيفية مقاومتهم للاحتلال تحت قيادة "الأمير عبد القادر" ثم يأتي مرة ثانية إلى النقطة اللاحقة وهي آبائهم بقوله: ""فانقلب ورشة الصناديد يأخذون بدم آبائهم في أحضان النساء الرخيصات،

[1] م، ن، ص 94.

[2] الرواية، ص 106.

وكانت الولائم... وكانت مناضيد القمار..." [1]، واستئناف الحديث عن كيفية اختطاف سي مختار ووالد رشيد للفرنسية والدة نجمة، وينقطع السرد بحذف مؤجل مرة أخرى أو يخبرنا أن نجمة ليست ابنة "اللا فاطمة". بعدها يتواصل السرد في اللحظة السابقة عن فترة تواجده مع تلك الفتاة الغريبة "نجمة" وقول "رشيد" دائما :"... لم أكن نطقت بكلمة، بقينا دونما حراك في عمق ذلك الصباح الباكر ... وكنت أسمع دقات الساعة الحائطية... ويلتحق أحد العقربين بالآخر، ويكون عندها منتصف النهار..." [2]، وفي الصفحة 115 إلى 135 يسترجع السرد لحظة زمنية تابعة للحظة التقاء رشيد ونجمة في المصحة وفي الوقت نفسه هي نقطة زمنية سابقة في زمن القصة عن الفترة التي ابتدأت فيها الرواية وهي فترة ذهاب "رشيد" مع سي مختار إلى الحج، والمد الزمني المسترجع هو ثلاثة أشهر قبل موعد السفر –فجأة يقفز السرد إلى لحظة تواجد رشيد في زنزانة الهارب من الجندية وهو استباق غرضه الإعلان عما سيصل إليه السرد لاحقا يقول: "كان يخيل لرشيد –و هو يومها في زنزانته، زنزانة الهارب من الجندية..." [3] ويبقى ينتظر القارئ إلى الصفحة 197 لكي يكتشف أنه إعلان "مغلوط" كما يترجمه "حسن بحراوي"[4] بما يسميه حنيت بـ (Fausse Annonce)، ويقول السارد بصوت رشيد: "لقد عشت مدة طويلة وأنا هارب من الخدمة العسكرية، دون أن أنزع قميصي العسكري ولم يلتفت أحد ... بل وقد ارتكبت عددا من المخالفات دون أن يلحقني عقاب ثم رأيتني ذات مساء أرمي حجرا على سيارة واحد كاد يدهسني في شارع "الهاوية" نزل من سيارته ووجدتني في السجن..." فالقارئ إذن ينتظر من الصفحة 134 موضع الإعلان، ليعرف كيف تم القبض على رشيد ومتى لكن يفاجئنا السرد في الصفحة 197 بما لم تكن تنتظر، وهذه خدعة يلجأ إليها السرد لتضليل القارئ.

وينتهي الاسترجاع باستباق ووظيفته الإعلان عما سيأتي لاحقا، فخلق حالة انتظار في ذهن القارئ لكنها ليست طويلة، إذن هو من الإعلانات ذات المدى القصير وجاء في آخر

[1] م، ن، ص 107.

[2] الرواية، ص 114.

[3] الرواية، ص 134.

[4] يراجع، حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 142.

الفصل الثالث بقوله: "لقد عزمت على اختطافها بنفسي، دون مساعدات، ولكني أحبك أنت أيضا كما لو كنت إبني... سنذهب معا لنعيش في الناظور، أنت وهي..." [1].

وينقطع السرد في الصفحة 161، ويعود رشيد إلى مدى زمني بعيد جدا عن زمن الخطاب، وهي فترة طفولته، والمدة التي يسترجعها لا تتجاوز لحظة لعبه بين أسوار المدينة ثم يقفز السرد إلى لاحقة خارجية ليطلعنا عن قصة والد رشيد بقوله: "أما والد رشيد، فقد قتل في ظروف لم تتضح قط، وقد خلف لأرامله حليهن وقطعة أرض ... كان الراحل قد درس – في بداية اللغة العربية بالمدرسة ..." [2].

بعدها ينتقل السارد إلى نقطة زمنية تقع في آخر زمن القصة وهي سابقة بقليل لحظة بداية السرد، هنا تبقى الأمور نسبية مادامت لحظة بداية السرد غير محددة –و هي لحظة زمنية مستمرة، إذ أصبح رشيد يعيش في الفندق، وهو سيده ولا يغادره أبدا، وجاءت كلاحقة تكميلية لما أحدثه السرد من قبل في الصفحة 32 ومباشرة يسترجع السارد في لاحقة داخلية صغرى، فترة طفولة رشيد مرة أخرى، وبالتدقيق لحظة مروره وهو طفل أمام هذا الفندق الذي أصبح الآن مالكه بقوله: "كان –في صباه– قد لاحظ رؤوس ساكني المغارة الخازمة، وكان يسمع الموسيقى وقتها، فيتوقف أمام الفندق دون أن يلفت إليه النظر..."[3].

يتوقف السرد، ويغير اتجاهه ويعيدنا إلى نقطة زمنية تقع قبل لحظة تواجد رشيد في الفندق، وهي ما بعد الجريمة التي ارتكبها "مراد" في عنابة في حق السيد "ريكارد" ويقول: "... أما القاتل، وكان الناس يسمونه "صديق رشيد" فقد حكم عليه بالأشغال الشاقة لمدة عشرين سنة..." [4]، وهي لاحقة تكميلية لاستباق الصفحة 41 يشار فيه إلى المدة التي يقضيها مراد في السجن، لكن القارئ ينتظر محاكمة مراد وصدور الحكم إلى أن تأتي الصفحة 177 فالمدة طويلة جدا، ومرة أخرى يعيدنا السارد إلى استرجاع فترة رجوع رشيد إلى قسنطينة، وهو في الفندق "عاد رشيد في القطار إلى قسنطينة بعد ليلتين من وقوع الجريمة وحيدا، ويبقى في منزل أمه لا يبرحه حتى اليوم الخامس، غادر فيه المنزل وتوجه إلى عبد

[1] الرواية، ص 135.
[2] الرواية، ص 162.
[3] الرواية، ص 176.
[4] م، ن، ص 177.

الله..." [1] وهي لاحقة تكرارية وظيفتها هنا التذكير وفي الوقت نفسه تنظم الأحداث في ذهن القارئ.

و يواصل "رشيد" في استذكاره لقصة حياته منذ أن كان طفلا، ويؤولها تأويلا خاصا، ويعطيها أبعادا أخرى بقوله "... أنا رشيد البدوي المكره على الإقامة... أشهد نشأة نوميديا التي خلفها يوغرطة ميته، تبعث وقد اتخذت اسمها العربي الأول، أنا يتيم منذ أمد بعيد، علي أن أبعث حيا... كان ينبغي أن أولد في سيرتا، وأنا البدوي الذي جف دمه قبل الأوان،... كان ينبغي أن أولد في ظل أب قتل قبل أن أرى أنا النور..." [2] فهذه اللاحقة تكرارية، إذ يعيد سرد قصة حياته منذ أن كان طفلا إلى فترة تواجده مع سي مختار ونجمة في الناظور، لكن مع اختلاف الصيغة السردية، وكذا موضع التبئير (الرؤية) إذ انطلاقا من وصول رشيد إلى كل المعطيات استطاع أن ينظر إلى مراحل حياته ويؤول أحداثها تأويلا آخر ويعطيها مفهوم أوسع، فتجده يقارن بين الطفل "رشيد" الذي يولد يتيما، وانبعاث نوميديا ميتة يتيمة الأصل، ويغير نظرته إلى نجمة تلك المرأة التي أصبحت مصدر خداع وطالع شؤم، وهذه اللاحقة التكرارية التي لم تضف شيئا في سير الأحداث وتطورها، أعطت تفسيرا أو تأويلا آخر لما سبق، ورؤية رشيد الحالية للأحداث مختلفة عن نظرته السابقة.

فجأة ينقطع السرد، وينتقل السارد إلى الصفحة 192 إلى استعراض مذكرات مصطفى التي كتبها –و بالتقدير– بعد افتراقهم، فهي النقطة الوحيدة في الرواية التي نعرف من خلالها "مصطفى" بعد الحظيرة، على الرغم من أن مذكراته جاءت ضمن خطاب السارد، وكأن هذا الأخير اطلع على "مذكرات مصطفى"، وأخذ يسردها ضمن زمن الخطاب، فمن هذه المذكرات يعيدنا السارد في لاحقة داخلية إلى الحديث عن حياة "نجمة" المرأة القدر، ويعطيها تفسيره وتأويله الخاص، ثم يعود السارد بضمير الغائب إلى فترة تواجد رشيد والصحفي لكن هذه المرة وهم في الشرفة خارج الفندق، ويتذكر الجريمة التي اقترفها "مراد" ويؤولها وفق منظوره.

و مع بداية الفصل الخامس ينحرف مسار الزمن أيضا إذ ينتقل السارد إلى نقطة زمنية بعيدة جدا عن التي وصلها من قبل –في الفصل الرابع– بحيث وفي لاحقة داخلية في

[1] م، ن، ص 177– 178.

[2] الرواية، ص 183.

الصفحة (200) يستعرض السارد طفولة الأخضر وهو يعيش مع أمه المتزوجة في الأوراس، منذ أن كان رضيعا يحبو إلى أن أصبح في الثامنة من العمر، فالمدة الزمنية التي يغطيها الاسترجاع من زمن القصة هي ثمان سنوات من عمر الأخضر لكننا لا نتعرف إلا أيام منها، وتأتي لاحقة خارجية، داخل اللاحقة الكبرى دائما وهي قصة زوج أمه "الطاهر"، وعلاقته بتلك المرأة الغسالة بقوله: "... كان زوج أمه على وشك بيع المتجر ليختطف غسالة أصيلة مقاطعة "الألزاس"..."[1]، ولاحقة أخرى داخل اللاحقة الأولى دائما، عن لقاء "الطاهر" الأستاذ "غريب". والد مصطفى. في مطعم السيدة نورة وكان موضوع حديثهما هو إدخال الأخضر إلى المدرسة المختلطة بعدما طرد من المدرسة الأهلية ويمكننا اعتبار كل هذا الاسترجاع الداخلي عن طفولة الأخضر، كلاحقة تكميلية لكل ما سبق فلم نعرف الأخضر إلا وهو عامل في الحظيرة وكسجين في أحداث المظاهرات، وتنتهي هذه اللاحقة الأولى – طفولة الأخضر– بلاحقة خارجية نعرف فيها معلمة المدرسة "دوباك".

و في الفصل السادس يعود السارد مرة أخرى إلى شخصية الأخضر كطالب في القسم الثاني من التعليم، وداخل هذا الاسترجاع نجد لاحقة صغرى انتظرها القارئ طويلا من بداية الرواية والسرد، يظهر لها الأخضر كشخصية مشاركة في الأحداث لكننا نجهل تماما صفاته إلى غاية الصفحة 236 بقوله "كان مستطيل الرأس، غليظ الشفة، زائغ البصر، كالدب في القفص: ذاك هو الأخضر..."، ويسترجع السارد مرة أخرى مظاهرة 8 ماي 1945، ومشاركة الأخضر ومصطفى، ويقول: "...اليوم، 8 ماي، أتراه حقا يوم النصر؟، مر الكشافة أولا، ثم تبعهم الطلبة، كان الأخضر ومصطفى يسيران جنبا إلى جنب..." [2].

ويستكمل السرد عن "مصطفى"، وهو في مركز الدرك، إلى أن يطلق سراحه والأخضر، وحالة عائلته أثناء عودته إلى البيت، فقراره بالذهاب إلى قسنطينة بقوله: "...سأذهب إلى بعض الموانئ. تذكرة في قطار قسنطينة– عنابة، السريع، من فضلك ! -"[3].

ينكسر خط الزمن من جديد، ويتجه السرد إلى لحظة التقاء الأخضر بمصطفى بعد وصوله إلى عنابة، وينتقل السارد في المقطع السردي الذي يلي إلى لحظة خروج الأخضر

[1] الرواية، ص 204.

[2] م، ن، ص 239.

[3] م، ن، ص 250.

مع نجمة بعد وصوله وبعدها مباشرة وفي لاحقة داخلية أخرى يعود السارد إلى نقطة زمنية تقع قبل ما وصل إليه السرد من قبل، بحيث يعيدنا إلى اليوم الأول من وصول الأخضر إلى منزل عمته في "بوسيجور"[1] ونستنتج من هذا أن ما قيل من قبل هو سابقة بالنسبة إلى هذه النقطة.

وفي الوقت نفسه، فإن هذه اللاحقة –اليوم الأول في منزل عمته– هي لاحقة تكميلية لفراغ أحداث السرد، وتجاوزه في حينه، ذلك في الصفحة 90، بحيث يتساءل القارئ حينها ماذا بعد وصول الأخضر إلى منزل عمته، ولن يستكمل السرد هذا الحدث إلا في نهاية الرواية الصفحة 252، فيخبرنا عن كيفية استقباله من عمته، ونجمة ابنة عمته، لهذا ينبغي التركيز والدقة أثناء قراءة الرواية، والقراءة السطحية لن تفيد مع هذا النوع من التقنية.

وبعدها تأتي لاحقة داخلية ضمن "مذكرات مصطفى"، يوم التقاء "الأخضر" بمصطفى للمرة الثانية، رشيد ومراد في الصفحة 254، وفي إطار "مذكرات مصطفى" أيضا يحكي هذا الأخير عن لحظة مرافقتهم هو ورشيد للأخضر متجها إلى منزل عمته، تعرف كل منهما على نجمة، فرشيد الذي قال: "... إنها هي، إنها هي حقا، امرأة المصحة" ومصطفى يقول: "أيعلم أنني أعرفها؟"[2].

ثم نجد لاحقة تكميلية أخرى جاءت لتجيب عن التساؤل الذي بقي في ذهن القارئ، إذ تجاوزه السرد في حينه، وهو كيفية وصول هؤلاء الأربعة، واكتراء هذه الغرفة التي يتواجد فيها، فمن الصفحة السابعة ينتظر القارئ إلى الصفحات الأخيرة من الرواية لكي يطلعنا السارد بقوله: " رافق رجل ذو لحية التقى به الوافدون الجدد الأربعة في حانة إلى الغرف التي اكتروها من عجوز إيطالية..." [3] ولاحقة أخرى يسترجع فيها السرد حدث دخول الأخضر إلى السجن بسبب شجاره مع السيد "إرنست" ويستكمل الحديث فيه، بتحديد المدة التي حدث فيها الشجار، ورد فعل الجميع من الحادث وهكذا ومن خلال تتبعنا لتقنيتي الاسترجاع والاستباق في نص رواية نجمة والبحث في جزئياتها وكيفية انبنائها، نصل إلى أن الرواية انبنت من بدايتها إلى نهايتها على مفارقة زمنية، فزمن الخطاب (السر) مفارق تماما لزمن القصة إذ

[1] الرواية، ص 252.

[2] المرجع نفسه، ص 255.

[3] م، ن، ص 264– 265.

بدأ السرد من حيث انتهت الأحداث في القصة، على الرغم من غياب مؤشر أو تحديد للحظة بداية السرد.

لكن من خلال تركيب أحداث القصة استطعنا تحديد بدايتها والنقطة الأخيرة التي انتهت عليها، علما أن القيام بهذا العمل صعب جدا بحيث إن المفارقة لم تبق على هذه الصورة الواضحة المعهودة يبدأ السرد من النهاية ثم يأتي إلى البداية، بل الأمور أعقد بكثير خاصة مع موضوع الرواية الذي انبنى على أربع قصص إذ تحكي حياة أربع أصدقاء في مراحل حياتهم، ويجمعهم موضوع واحد –حب نجمة– وللوهلة الأولى نقول إن الأمور واضحة وإن الطريقة التي يعتمدها الخطاب هي التناوب، فينتقل السرد بين هذه القصص، فمن نهاية القصة الأولى يتجه إلى الأخرى وهكذا، لكن كاتب ياسين أعطى رؤية أخرى للأمور، فلم يأخذ السرد هذا الشكل البسيط والسهل بل نجد السارد ينتقل بين هذه الشخصيات وفي مختلف الفترات والاتجاهات الزمنية ولا حدود تفصل بينها، ففي نقطة زمنية يحكي عن شخصية مباشرة نجده ينتقل إلى شخصية أخرى في لحظة زمنية أخرى، ومرحلة أخرى من حياته بعيدة كل البعد، ولم تبق الأمور هنا، حيث بتعمقنا في الرواية أكثر، وصلنا إلى أنها انبنت على تركيب زمني معقد، إذ تتداخل الاستباقات والاسترجاعات الداخلية فيما بينها وكذا مع الاسترجاعات والاستباقات التي تقع خارج المدى الزمني لأحداث القصة، بحيث يبتدأ مقطع سردي معين باسترجاع داخلي يحكي عن شخصية في فترة زمنية معينة، ولن يكتمل هذا الاسترجاع إلا بعد استعراض لواحق أو سوابق أخرى سواء خارجية أم داخلية عديدة عن فترات زمنية متصلة بشخصيات أخرى، ثم يعيدنا السارد لاستكمال الاسترجاع الأول.

إلى بجانب هذا وبنظرة أعمق وأدق في نص الرواية، نصل إلى أن تقنيتي الاسترجاع والاستباق اتخذتا شكلا آخر، فلم تعد تلك الحدود الفاصلة بينهم قائمة، إذ تداخلت وتراكبت فيما بينها إلى درجة أن تصبح السابقة كلاحقة لسابقة أخرى، واللاحقة كسابقة للاحقة أخرى كما وضحنا ذلك سابقا.

ب. **تقنية التضمين:**

إلى جانب خاصيتي الاستباق والاسترجاع نجد أيضا تقنية التضمين التي ظهرت بصورة جلية في رواية نجمة، إذ نجد السارد في استرجاعه لهذا الماضي بمختلف درجات ماضويته، ضمن ما يقارب أربعة وعشرين قصة خارجية عن المحكي الأول، وله تأثير لا محالة على طريقة انبناء الزمن في الرواية، فلقد ساهمت في تكسير هذه اللحظة السردية، واللافت للنظر أيضا هو اعتماد السارد في تضمينه لبعض هذه القصص الخارجية على التقديم والتأخير في أحداثها، وينتقل بين نقاط مختلفة للقصة نفسها، هذا ما خلق تعقيد أكبر في النظام الزمني ككل للرواية.

من كل هذا نقول إن "رواية نجمة" شكلت نسيجا زمنيا خاصا، واعتمدت بناء يميزها من جميع الأبنية الأخرى، فلا نجد للتحديد الزمني المعهود أثر، فعملية السرد في حركة مستمرة، والفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة في حالة تداخل، وكأن الحدود الفاصلة بين الأزمنة لا وجود لها، وقد وضحنا هذا النظام الزمني الذي اتخذته الرواية بهذا المخطط.

و يبين لنا بصورة واضحة ودقيقة البناء الذي سارت عليه الرواية من البداية حتى النهاية في محورين متعامدين متجانسين[1]، فالمحور العمودي يمثل نظام القصة أو الحكاية ويعتمد التسلسل التتابعي للأحداث كما قلنا، وينطلق من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل فأعدنا ترتيب هذه الأحداث التي جاءت في زمن الخطاب غير منظمة، ورتبناها ترتيبا تصاعديا كرونولوجيا من الطفولة إلى مرحلة تواجدهم في الحظيرة وإلى ما بعدها، وهي تظهر من النقطة (أ) 1919 وتمثل طفولة رشيد، ثم (1927) طفولة رشيد، ثم(1927) طفولة "مراد"، فطفولة الأخضر ومصطفى (1929) فـ (1937) تاريخ هروب رشيد من الخدمة العسكرية و(1941) فترة انقطاع مراد ونجمة عن التعليم، فـ (1942) تاريخ زواج نجمة، ثم (1944) فترة وجود مصطفى والأخضر في المعهد الثانوي لمتابعة الدراسة، و1945 لحظة تواجدهم في الغرفة، وتاريخ (8 ماي 1945) ومشاركة الأخضر ومصطفى في المظاهرة، و(جويلية 1945) لحظة وصول مصطفى إلى عنابة ثم (15 سبتمبر 1945) فترة مجيء الأخضر إلى عنابة أيضا، و(1946) وتمثل فترة عمل الحظيرة وافتراقهم في

[1] Voir jean Michel Adam, le texte Narratif– Traite d'analyse paragmatique et textuelle, ed Nathan 1994, P 139.

الأخير، ثم تأتي النقطة الأخيرة في زمن القصة (1949) وتتعلق بمصير كل من مراد ورشيد بعد افتراقهم، وتظهر كل هذه النقاط الزمنية مرتبة في المخطط من (أ) إلى (ش). والمحور الأفقي يمثل نظام الخطاب وقد رتبنا تلك الأحداث كما جاءت في النص الروائي "نجمة" وهي مجسدة في الأرقام من واحد (1) إلى (42).

والشيء اللافت للانتباه منذ الوهلة الأولى، هو هذا التقسيم التجزيئي لنقاط القصة، علما أن نظام القصة يقوم على ثلاث عشرة نقطة زمنية لكن زمن الخطاب لم يكتف بإعادة ترتيب هذه الأحداث بحيث يقدم ويؤخر في اللحظات الزمنية، بل وكما يظهر في الشكل، إضافة إلى ذلك فقد جزأ هذه النقاط الزمنية إلى جزيئات صغيرة إذ يكتمل السرد في لحظة زمنية وينتقل إلى أخرى ثم يعود إلى الأولى دون أن ينتهي الحكي فيها، ويعود إليها وهكذا لذا يتبين لنا نظام القصة في ثلاث عشرة نقطة وتنتظم في زمن الخطاب في اثنين وأربعين نقطة سردية. ولهذا انبنت الرواية على نسيج زمني مركب معقد الشكل يوضح هذه الانكسارات الزمنية المتواصلة من بداية الرواية إلى نهايتها، ويظهر كيف أن الخط الزمني في حالة تذبذب مستمر فكأنه ذبذبة غير منتهية –فهو بناء يصعب دراسته والتعامل معه.

2. قياس الديمومة

لدراسة الديمومة (La Durée)، أو الاستغراق الزمني[1]، يتوجب علينا النظر في وتيرة سرد الأحداث في النص الروائي التي تتراوح بين السرعة المفرطة، والبطء المتناهي، أو التوقف الشبه التام وهذا لن نحققه إلا إذا عدنا إلى زمن القصة، ويتسنى لنا بعدها معرفة مدى توافق طول سرد الحدث في النص والمدة الزمنية التي استغرقها في الزمن الطبيعي، لكن تبقى الإشكالية قائمة، مادام ليس هناك قانون يمكننا من قياس هذا الحدث نفسه، فهل المدة الزمنية التي استغرقها تتناسب مع طوله الطبيعي أم لا تتناسب، هذا بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها.

ومن هذا المنطلق سنحاول دراسة الديمومة في نص رواية نجمة من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، ونبحث في كيفية انبناء الحركة الزمنية الداخلية للرواية، وكيف تعامل "كاتب ياسين" مع هذه التقنيات؟ وهل هناك تطابق بين المدة الزمنية للحدث وطوله في النص الروائي؟ ونحاول توضيح كل هذه الأمور والوصول إلى معرفة –و لو نسبية–، فندرس

[1] ترجمة حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

مظاهر تسريع السرد من خلال تقنيتي "الخلاصة"، و"الحذف"، وأعراض إبطاء السرد وتوقفه في بعض الحالات بواسطة تقنية "المشهد" و"الوقفة"، وإن كان هذا أمرا صعبا خاصة وأن النص مترجم والترجمة لا يمكن أن تكون حرفية.

الخلاصة: Sommaire

لها عدة تسميات نذكر من بينها ما يلي: الإيجاز، الملخص، المجمل كلها معان تدل على معنى واحد.

يرى "حميد حمداني" أن الخلاصة تعتمد في الحكي على سرد أحداث، ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1]. الخلاصة بهذا المعنى تتمثل في سرد أيام أو شهور أو سنوات من حياة شخصية بدون تفصيل للأفعال والأقوال، وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة.

ومن هنا يمكننا القول أن رواية "نجمة" في إطارها العام انبنت على التلخيص بحيث يستعرض السارد فيها حياة أربعة شخصيات (مراد، ومصطفى، رشيد والأخضر) في مختلف فترات حياتهم، وكل شخصية تمثل قصة في حد ذاتها، ويلخص السارد كل هذا في رواية لا تتعدى مئتين وإحدى وسبعين صفحة، فهو أقصى تسريع للأحداث، وإذا تتبعنا بعمق أجزاءها نجد أن هذه الميزة العامة تتأكد في كل جزئيات الرواية. وربما التفسير الوحيد لهذا هو كون الرواية، انبنت على الاسترجاع للماضي، والخلاصة كما توصلت إليه معظم الدراسات ترتبط كثيرا بالأحداث الماضية، وهذا لا ينفي وجود خلاصات تتعلق بالحاضر أو تلخيصات لما سيقع من أحداث، لكن تبقى السمة الغالبة في استعمالها مرتبطة باسترجاع الماضي، إذ للسارد هنا إمكانية اختبار الأحداث التي يطيل الكلام فيها والتي يكتفي بالإشارة إليها فقط، والتي تحذف كلية.

فمع بداية الرواية مثلا نجد تلخيصا سريعا لفترة عمل هؤلاء الأربعة في حظيرة السيد ارنست وقد اكتفى السارد بالإشارة فقط إلى يومين من مجموع الأيام التي قضاها هؤلاء في العمل بالحظيرة، اليوم الأول الذي تشاجر فيه الأخضر مع رئيس الفرقة ودخوله السجن، وكذا يوم ارتكاب مراد لجريمة القتل في حق السيد "ريكارد" فهما الحديثان المهمان في المسار التطوري للأحداث، بينما الأيام الأخرى لم يحدث فيها ما هو غير عادي. ولا يمكن تحديد

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 76.

المدة الملخصة هنا، إذ لم ترد في النص أية إشارة صريحة لعدد الأيام التي قضاها هؤلاء في العمل بالحظيرة.

و يعود السارد مرة أخرى في تلخيصه لهذه المرحلة بقوله: ((ما أكثر ما أثرتم من مشاكل ! فالشجار أولا، ثم إيقاف الأخضر وهروبه من السجن وهذا الآن مراد.... لقد كانت القرية هادئة، بل غارقة في الهدوء، قبل مجيئكم،...))[1]، فهذا تلخيص للتلخيص الذي جاء من قبل بحيث يحوصل كل ما أشار إليه في سرد متقطع أو أن الصورة لا تتضح في ذهن القارئ، فيأتي هذا التلخيص لتوضيح وربط الأحداث ونتائجها، وهو تلخيص سريع جاء لتأكيد الأحداث وعدم التكرار في الوقت نفسه.

وبنظرة شاملة إلى الرواية نصل إلى أن السارد قد استعرض حياة هذه الشخصيات الأربعة في تلخيص سريع، وتجاوز كل التفاصيل واختزل فترات طويلة في مجرد إشارات.

فشخصية "رشيد" ((البالغ من العمر ثلاثين سنة)) كما يعين في السرد، لخصها السارد في صفحات محدودة في الرواية، وارتكز السرد فقط على بعض النقاط التي يراها مهمة دون غيرها. والأمر نفسه بالنسبة لشخصية "مراد" التي اختزلها السارد في صفحات قليلة ضمن الإطار الحكائي ككل، فـ "ثمانية عشرة سنة" من حياة مراد ولا نجد إلا مقاطع متفرقة تشير إلى لحظات جزئية منها. وكذا شخصية مصطفى والأخضر إذ تجاوز السرد تفاصيل مراحل ستة عشرة سنة من حياتهما، واكتفى بإشارات محددة ومختصرة. وتلخيص كل هذه المراحل والفترات الزمنية الطويلة من حياة هؤلاء في بضع صفحات يمثل أقصى تسريع للسرد، بحيث يمر على أحداث سنوات، ويكتفي فقط بالتلميح والإشارة.

ويتأكد كل هذا من خلال تلك العبارات الصريحة التي يوردها السارد في نص الرواية، وتبين المدى الزمني الملخص من ذلك مثلا عندما يشير السارد إلى طفولة الأخضر بقوله: ((مرت الأيام، وأصبحت المزارع تحرم على الأخضر الواحدة بعد الأخرى...)) [2]. وفي قوله على لسان الأخضر: ((... ما كان ينبغي أن أخرج فلو أني بقيت بالمعهد، ما أوقفوني،

[1] الرواية، ص 27.

[2] الرواية، ص 201.

ولكنت بقيت حتى الآن طالبا، ولما كنت عاملا، ولا سجنت ثانية لأني ضربت رئيس الفرقة –لحظة غضب– برأسي كان ينبغي أن أبقي بالمعهد، كما كان رئيس المنطقة يقول...)) [1].

كما يتبين لنا فهذا تلخيص للتلخيص، فكل ما عرفناه عن الأخضر وبطريقة ملخصة، يلخص مرة ثانية، وكذا في حديثه عن "رشيد" يقول: ((لم تستطيع المدرسة، ولم يستطع الجيش ولا الحظيرة أن تشده إليها. لقد علمت الشرطة رشيدا معنى الحصانة منذ أن كان ينظم إضرابات الطلبة)) [2]. فنلاحظ هذا التكثيف الكبير الذي اعتمده السارد في استرجاعه لبعض اللحظات من حياة رشيد، ثلاث مراحل زمنية تختزل في سيطرين فطفولته في المدرسة ثم ذهابه إلى الخدمة العسكرية وعمله في الحظيرة. وعن مصطفى يقول: ((فأمضى ثلاثة أشهر مع أمه عند أقاربهم في قالمة...)) [3]، وكل هذه الأمثلة وغيرها –وهي كثيرة– تظهر النتيجة العامة التي وصلنا إليها ويؤكدها وهو أن نص رواية نجمة انبنى على تقنية الخلاصة، والمجال لا يسمح بتعداد هذه النماذج كلها.

كما ينبغي أن نشير إلى هذا التفاوت الذي يظهر في تلخيص السارد لحياة هذه الشخصيات الأربعة، ولو عددنا الصفحات التي تشغلها كل شخصية، فإننا نصل إلى أن الحجم النصي الذي تغطيه شخصية "رشيد" لا يتساوى تماما والشخصيات الأخرى، خاصة مع شخصية "مراد" فقد ذكرت في تلخيص سريع، وانتهت الرواية وبقينا لا نعرف عنه إلا القليل.

و في استذكار السارد ليوم مظاهر الثامن ماي، نجده يوجزه في صفحتين بالتقريب، (239، 240)، ولو أقمنا مقارنة بين ما ذكره الخطاب وما حدث فعلا في الواقع لوجدنا اختلافا كبيرا، إذ عمل السرد على استعادتها بطريقة سريعة جدا، بحيث استغنى عن كل التفاصيل وجزئياتها، واقتصر الحديث فقط على "مصطفى" والأخضر من كل المشاركين في المظاهرة، وما وقع من أحداث أخرى هنا وهناك، ولمتظاهرين آخرين لا تهم بحسب السرد، بحيث تصل وتيرة السرد إلى أقصى سرعة عندما يسترجع يوم المظاهرة وهتافات المتظاهرين التي تقول: (كفى وعودا 1870، 1918، 1945....)' وكما يبدو من خلال عدد السنوات

[1] م، ن، ص 53.

[2] م. ن، ص 159.

[3] م. ن، ص 224.

المذكورة يبدو أن مجال التلخيص طويل جدا، إذ اكتفى بالإشارة فقط إلى حدث الوعد الذي قطعته فرنسا للجزائريين في مختلف هذه الفترات التاريخية الطويلة والمتباعدة ولم يذكر تفاصيل الموضوع.

كما أن هناك تلخيصات كثيرة اعتمدها السارد أثناء عرضه لشخصيات ثانوية لا يتسع النص لمعالجتها، معالجة تفصيلية خاصة في تضمينه لبعض القصص الخارجة عن الإطار الزمني للقصة. والتي لا تساهم أحداثها في تطوير السرد ونمو الأحداث إذ نجده يلخص حياة شخصية "السيد ريكارد" الطويلة منذ طفولته وهو فقير، إلى فترة حاضره وما وصل إليه من ثراء ونجاح، وكل هذا في عشر صفحات فقط من حجم النص (9، 10، 11، 12، 13، 14، 22، 23، 24، 25) وهذا تكثيف كبير للسرد، وهو أمر منطقي جدا، إذ هي شخصية ثانوية ولو تابع السارد كل فترات حياته بالتفصيل لاستغرق كل الرواية، لكان ذلك على حساب أحداث القصة التي اتخذها زمن الخطاب موضوعا للسرد.

وكذلك تلخيصه لمراحل حياة "محمد غريب" –والد مصطفى– إذ يقول: ((... وكان محمد غريب يتولى قيادة المجموعة العليا، بدأ فزوج إخوته ثم تزوج هو، كان أكثر الجماعة علما: درس بع سنوات بالمدرسة العربية بقسنطينة أصبح إثرها كاتبا مترجما في محكمة قالمة ثم أدى الخدمة العسكرية وتحصل بعد ذلك.... على شهادة المحاماة ليصبح وكيلا...)) [1]، فينتقل بين مراحل حياته وكأنها فترات متداخلة لا تفصلها حدود زمنية ويكتفي بالإشارة فقط متجاوز كل الجزئيات التي يمكنها أن تطيل وتعطل السرد في متابعته لأحداث القصة الرئيسية. ولهذا لم تغط حياة شخصية غريب أكثر من صفحة من الحجم النصي، في استعراضه لشخصية "كمال" الذي يبلغ من العمر "ثلاثين سنة" اكتفى السرد ببعض الإشارات وبطريقة متقطعة للتعريف بمن يكون حيث استغنى كليا عن مراحل نشأة "كمال" منذ طفولته إلى أن صار الآن زوج نجمة.

وتتخذ وتيرة السرد رِتْمًا سريعا جدا، مع استعراض السارد لأحداث ومراحل زمنية تعود إلى ما قبل بداية زمن القصة بكثير. ومن أمثلة ذلك قوله: أما الآباء الذين قتلوا في أثناء المعارك التي قادها الأمير عبد القادر... لو لا أن جاء الفرنسيون فحطموا كل جهوده تحطيما ودمروا انطلاقته التي كانت في أولها موجهة ضد الأتراك.... ولم يكن للفرنسيين

[1] الرواية، ص 223.

شأنهم في ذلك شأن الأتراك والرومان والعرب إلا أن يتجذروا متمكنين في الأرض...)) [1] وهذا أقصى تكثيف وتسريع في وتيرة السرد، بحيث عمل على ذكر أربع مراحل تاريخية طويلة المدى وغير محددة تختزل في مقطع سردي لا يتجاوز الخمسة أسطر. في مثال آخر تختزل "ستة عشر عاما" في فقرة لا تتجاوز عددا من الأسطر في قوله: ((... أما شيوخ مختلف القبائل الجزائرية الذين كانوا يستمتعون بالكنوز، ويحافظون على التقاليد، فقد قتل جلّهم أو سلبت منهم أموالهم أثناء الستة عشر عاما من المعارك الدموية ولكن أبناءهم وجدوا أنفسهم أمام كارثة لم يكن لهم أن يتصوروها.... وجاء المعتمرون وعوضوهم عن أراضيهم مالا نقدا...))[2]، واعتماد السارد مثل هذه الفقرات الزمنية في النص سببه أن هذا النوع من الأحداث لا يلعب دورا في نمو وتطور مسار القصة، فهي تقع خارج النطاق الزمني.

وتلخيص آخر في قوله: ((لم يلد النوميديون ولا البربر أطفالهم في بلدهم آمنين فقد تركوا لنا البلاد عذراء تتخبط في صحراء معادية، بينما ظل الغزاة يتعاقبون عليها والأدعياء، لا يحملون لها حقدا ولا يكنون لها حبا...)) [3]، وهنا يحيل السارد إلى فترات تاريخية طويلة في أسطر قليلة وبالرغم من عدم تحديد المدة الزمنية الملخصة بصريح العبارة، إلا أننا نفهم من السياق أنها تغطي مدى زمنيا طويلا جدا. وأيضا في حديثه عن قسنطينة يقول: ((قسنطينة مقر الزلازل والشقاق المنفتح لكل مذهب وتيار منها تزلزل الأرض وإليها يأتي الغزاة وفيها تتواصل المقاومة خالدة: دخلها "لامو ريسيار" بعد عشر سنوات من الحصار، فخلف فيها الأتراك، ثم كانت عمليات 8 ماي الانتقامية، بعد عشر سنوات من ابن باديس والمؤتمر الإسلامي....)) [4]. فهذا التكثيف في الأحداث، والمرور على فترات تاريخية كبيرة أحدث حركة سريعة في وتيرة السرد.

وهذه الأمثلة التي ذكرناها وغيرها هي تلخيصات سريعة لمدى زمني طويل يغطي مراحل تاريخية بأكملها، وعشرات من السنين، والتفسير الوحيد لهذا الأمر كَوْن هذه الأحداث –كما قلنا سابقا– تقع خارج النطاق الحكائي للرواية، وفي الوقت نفسه تعتبر لحظات زمنية

[1] م. ن، ص 107.
[2] الرواية، ص 106.
[3] م. ن، ص 1482.
[4] م. ن، ص 158.

بعيدة جدا عن لحظة بداية السرد، إذ من الصعب تذكر تفاصيلها، وأيضا كونها أحداثا لا تلعب دورا في المسار التطوري للأحداث وبالتالي كان تلخيصها حتميا ومنطقيا.

ومن كل هذا تصل إلى القول إن رواية "نجمة" انبنت على تقنية التلخيص، فزمن الخطاب لم يتابع الأحداث والوقائع كما حدثت في زمنها الطبيعي في القصة بل اكتفى فقط ببعض الأحداث وتركيز العملية السردية على ما يراه مهما وتجاوز الأحداث الأخرى، ويمكننا أن تغير هذا أمرا منطقيا، إذ ومع اتساع المجال الذي تغطيه القصة، فهي تستعرض حياة أربع شخصيات في مختلف مراحلها الزمنية، بالإضافة إلى القصص المضمنة الخارجة عن المسار الزمني، لذا فالتلخيص هو الوسيلة الأنجح للتعامل مع كل هذا المجال القصصي الواسع.

كما يمكن أنْ نعلل سبب توظيف هذه التقنية بكثرة في الرواية، بأن كل فتراتها هي استرجاع للماضي باختلاف درجاته، وزمن القصة انتهى من الحدوث، وبالتالي فالسارد ملمٌ بكل المادة الحكائية من بدايتها إلى نهايتها ويبقى عليه أن يتعامل معها كما يريد وله الاختيار فيما يلخص أو يحذف وما يفصل المادة الحكائية فيه.

لذا يمكننا القول إن استعمال هذه التقنية في رواية نجمة كان بإتقان وبصورة لا نكاد نحس معها بهذه الفترات الطويلة جدا أو القصيرة التي لخصت وأشير إليها في فقرات وسطور قليلة أو صفحات معدودة، حيث عرف السارد ما هي الأحداث التي تلخص، اختصر الحديث فيها، وبشكل لا يجعل القارئ يتساءل عن أحداث مهمة فاعتمد التكثيف في عملية السرد. هكذا أحدثت هذه التقنية حركة سريعة في وتيرة السرد وفسحت المجال لنمو وتتابع الأحداث وتطورها باستمرار، القفز على الفترات الميتة من زمن القصة، إذ لو قيل كل شيء بالتفصيل لما انتهت عملية الكتابة، وبهذا ينبعث الملل في القارئ ولا يفسح له المجال للتدخل والمشاركة في إدراك وفهم الأحداث، ومحاولة تفكيك نص الخطاب.

أ- تقنية الحذف:

إلى جانب تقنية "الخلاصة" التي لعبت دورا كبيرا في تسريع وتيرة السرد استعمل تقنية "الحذف" ويسميه جيرار جنيت بـ (l'ellipse) والناقدة "سيزا قاسم" في دراستها بناء الرواية ترجمته بالثغرة[1]، والحذف والحذف يعرف بالقطع، وهذا ما يلجأ إليه الروائيون في كثير

[1] يراجع سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 64.

من الأحيان، وذلك لتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، والواقع أن القطع في الروايات المعاصرة يشكل أداة مهمة، وذلك بإلغاء التفاصيل الجزئية، إذ أنه يحقق لنا في الرواية المعاصرة مظهر السرعة في عرض الوقائع[1].

يشير "جان ريكارد" إلى هذا العنصر بقوله: "((إن منها ما يصيب القصة المتخيلة دون: فبفعل صيغ زمنية من مثل فيما بعد أو في السنة التالية، يتم في الحال تخطي مدد زمنية شتى.... وتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية. وما يصيب القصة المتخيلة والسرد. فالقفز من فصل إلى فصل يقابله حينئذ فاصل زمني في القصة المتخيلة، ولكننا نستطيع أن نتصور أن الانفصام الذي أنشأه بياض طباعي لا يتطابق مع أي توقف في الحكاية....)) [2].

وبقراءتنا الدقيقة لنص رواية "نجمة"، نجد أنها اعتمدت كثيرا – إلى جانب التلخيص– على تقنية الحذف، وهو أمر حتمي مع هذا الاتساع القصصي الذي تغطيه الرواية، فهي في مجملها تحكي أربعة قصص باختلافاتها وعلاقاتها، وبالتالي من الصعب، حكاية كل الأحداث وتتبع تفاصيلها كلها، هذا بالإضافة إلى احتواء النص الروائي لما يقارب أربع وعشرين قصة مضمنة واختلافاتها في المدى الزمني الذي تقع فيه، لهذا يأتي الحذف كتقنية ضرورية إذ من المستحيل أن يقول السرد كل شيء ولا جدوى من ذلك، وللتأكيد على ذلك سنحاول تتبع التقنية بين صفحات الرواية لنعرف كيفية توظيفها في النص، وما هي الفترات والأحداث التي حذفت ولماذا؟

- **الحذف الصريح:**

نجده مثلا في حديث السارد عن مصير رشيد بعد افتراقهم في الحظيرة وهو في قسنطينة نجده يقفز على مدة زمنية طويلة بقوله: ((مضى علي زمن منذ أن عدت من الحظيرة، انقضى زمن وأنا بلا عمل، مرت ثلاث سنوات وأنا بلا هدف أسعى إليه....))، وكما يتبين لنا فقد حددت المدة الزمنية التي تجاوزها السرد –ثلاث سنوات—و هذا ما يسمى بالحذف الصريح أي يعلن وبصريح العبارة عن الفترة الزمنية المحذوفة، وهو النوع الذي تعتمده رواية "نجمة" وبكثرة ولذا تسهل مهمة القارئ في تحديد حجم الثغرة الزمنية التي

[1] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 77.

[2] جان ريكارد: قضايا الرواية الحديثة، ص 257.

أحدثها السرد ويتجاوز السارد أيضا في استرجاعه لطفولة الأخضر سنة بكاملها ولا يعرف القارئ ما حدث فيها بقوله: ((انقضى عام آخر ولد إثره الأخضر....)) [1].

وفي حذف صريح دائما يقفز السرد على فترة زمنية كبيرة جدا من حياة شخصية "ريكارد" وزيادة على تلخيصها يحذف ثلاثين سنة من حياته وكأن الشخصية لم توجد في هذا الزمن بقوله: ((و كان السيد ريكارد مثابرا على العمل الشاق... رغم أنه أصبح –بعد ثلاثين سنة– يقود حافلة تروق الناظرين...)) [2]، فالمدة المضمرة إذن طويلة، لكن مع ذلك فالقارئ لا يولي هذا الفراغ الزمني اهتماما، ولم يحدث خللا في ذهنه. لأنها قصة مضمنة وعدم ذكر هذه الفترة الطويلة ليس خللا بقدر ما يساهم في تطوير زمنية الخطاب، وفي حديثه عن شخصية "سي مختار" واستعداده للحج للمرة الثانية فقد تجاوز السرد فترة خمسين سنة من حياته، ويقول: ((.... بل أنه استفسر عن المناسك التي لم يعد سي مختار يتذكرها بعدما مضى نصف قرن على حجه الأول....)) [3].

وكما يتبين لنا، فوتيرة السرد تتسارع مع القصص المضمنة، وكل الأمثلة التي أوردناها وغيرها تؤكد هذا المرور السريع على فترات طويلة جدا، بحيث هي قصص خارجة عن الحكي الأول، ولا تفيد في تطوير مسار السرد، لذا يعمل السارد على تجاوز كل الفترات التي تتساير وموضوع السرد.

بالإضافة إلى هذا النوع من الحذف، حذف فترات مطولة من الزمن، هناك الحذف الذي يكتفي السارد فيه عن لحظات قصيرة من الزمن، وهذا كثيرا أيضا في الرواية وعلى سبيل المثال قوله: ((مرت الأيام، وأصبحت المزارع تحرم على الأخضر...)) ((الواحدة بعد الأخرى))[4]، ومثال آخر ((عاد رشيد في القطار إلى قسنطينة بعد ليلتين من وقوع الجريمة وحيدا...))[5]، وأيضا قوله: ((اذهب مع السلامة فقد مضت عشر ساعات وأنا أنتظر)) وكذلك في قوله: ((اختفى الرجلان بعد ذلك، فلم يندهش أحد للأمر، إذ اعتاد الصديقان أن

[1] الرواية، ص 80.
[2] م. ن، ص 13.
[3] الرواية، ص 116.
[4] م, ن، ص 201.
[5] م. ن، ص 177.

يحتجبا من وقت لآخر ولكن انقضت هذه المرة شهور على اختفائهما....)) [1]، فالفترات المحذوفة كما هو مصرح به تتراوح بين الساعات والأيام، والشهور ومن هنا يتضح لنا أنه حتى عندما يريد السارد التفصيل وتتبع الجزئيات فإنه لا يذكر كل شيء ويتجاوز ما لا يفيد السرد في حركته.

- **الحذف الضمني:**

الحذف الضمني هو الذي لا يصرح به السارد إنما يترك مسألة التعرف عليه للقارئ وقدرته في تفكيك الخطاب، وهذا صعب جدا في بعض الأحيان، لأننا لا نستطيع الوصول بدقة إلى تحديد حجم المدة المحذوفة في زمن القصة. وهو قليل في الرواية بالمقارنة مع الأول ومن أمثلة ذلك حديثه عن فترة تواجد هؤلاء الأربعة في الحظيرة، وارتكاب مراد للجريمة فيقول: ((لن يستطيع هذه المرة أن ينجو...)) فمن السياق نفهم أن "مراد" اقترف جرما من قبل ونجا، لكن هذه المرة لا يمكنه ذلك، وأيضا في استرجاعه لأحداث مظاهر الثامن ماي، ينتقل مباشرة ويقول: ما تزال الشمس في كبد السماء 13 ماي....)) [2]، ومن الثامن ماي يقفز السرد إلى الثالث عشر من ماي يوم إيقاف مصطفى فحذفت أربعة أيام من زمن القصة، ولم نعرف ما حدث فيها.

- **الحذف الافتراضي:**

ليس هناك طريقة مؤكدة لمعرفة هذا النوع من الحذف سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة، ويتجلى هذا التصنيف في نص رواية نجمة، في ذلك الفراغ، الذي انتهت به الرواية، ويبقى القارئ يتساءل عن مصير شخصية مصطفى والأخضر بعد افتراقهم.

فبعدما عرفنا شخصية "رشيد" بعد ثلاث سنوات في قسنطينة وهو لا يغادر الفندق، وكذا عرفنا مصير "مراد" محكوما عليه عشرين سنة سجن، انقطع السرد على هذا المستوى، وانتهت الرواية دون أن نعلم ما حل "بمصطفى" و"الأخضر" ومثل هذا السلوك عن أحداث فترة من المفترض أن تشملها الرواية هو ما يدعى بالحذف الافتراضي.

---

[1] م. ن، ص 98.

[2] الرواية، ص 241.

إضافة إلى ذلك فقد انتهى السرد وبقي في ذهن القارئ سؤال محير كان من المفترض أن تجيب عنه الرواية وهو لماذا لم يتزوج مراد "نجمة" خاصة وقد تربيا معا وفي الصفحة 91 عندما وصل الأخضر إلى بيت عمته والتقى بأخيه مراد طرح عليه السؤال: ((لماذا لم تتزوج نجمة)) لكن يتوقف السرد ليبدأ فصل آخر والقارئ ينتظر لكن يبقى السؤال حتى بعد انتهاء الرواية. وهذا ما يسميه "إيزر" بالبياضات والفراغات التي تنشط ملكة الربط بين النص والقارئ والتي يساهم القارئ بواسطتها في إبداع النص فيركز على بعض العناصر ويحذف ويلغي بعضها الآخر. كما كنا ننتظر أيضا أن يطلعنا السرد عن مصير المرأة الفرنسية (أم نجمة)، لكن يبقى أنه حتى وإن استطعنا إدراك واستخلاص مواقع هذا الحذف الافتراضي فإنه من المستحيل التكهن بحجم المدة المحذوفة أو المضمرة.

ويجب الإشارة إلى ما طرحه جان ريكارد في دراسته "لسرعة السرد الروائي" وموضوع الحذف الذي يمتس القصة وهذا بالقفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها وصنف آخر يلحق القصة والسرد معا، ويكون في حالة القفز من فصل إلى آخر، وهو ما يظهر كثيرا في الرواية، إذ نجد مع نهاية كل فصل وبداية آخر بعد حركة تطويرية كبيرة في الزمن، فلا يعود السارد في الفصل الذي يلي إلى استكمال الحديث في نفس اللحظة الزمنية نفسها بل نجده يقفز إلى فترات أخرى من زمن القصة، لذا فالحذف يتعلق بالسرد لأنه يتوقف مع نهاية الفصل وبالقصة لأنه مع بداية الفصل الموالي يتجاوز فترات زمنية من القصة ليتجه إلى أخرى، وتجدر الإشارة إلى أن البياضات التي تنتهي بها الفصول، تعتبر ((حالة نموذجية للحذف الافتراضي)) [1]، ولكنها في الحقيقة بياضات مطبعية فقط، يمكن تجاوزها، ولا يعتبره جان ريكارد حذفا إذ لا يتطابق مع أي توقف في الحكاية.

هكذا نستنتج أن تقنية "الحذف" ميزة غالبة سارت عليها كل الرواية، وسعة مجال الحكي جعل هذه التقنية الوسيلة النموذجية لتسريع السرد، وإلغاء الزمن الميت في القصة، والقفز بالأحداث إلى الأمام، فتميز نجمة بخاصية الحذف أمر منطقي جدا، فقد وظفه السارد بكل أنواعه فالحذف الضمني، والافتراضي والصريح، وبتتبعنا لظهورها في الرواية وصلنا إلى أن أغلبية الفترات المحذوفة جاءت صريحة ومحددة في النص.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 164.

بهذا فقد لعب الحذف إلى جانب تقنية الخلاصة دورا كبيرا في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته في نص رواية "نجمة" والسارد في الأحداث التي يسردها والتي يحذفها والتي يسترجعها لم يخبرنا إلا بما أراد أن يخبرنا به من أحداث[1]، إذ عندما يكون السارد متحكما بالمادة الحكائية بالضرورة يتحكم في العملية السردية للأحداث، فتكون له القدرة الكاملة في تسريع الأحداث أو إبطائها، لكن يبقى أن عدم إتقان هذه الخاصية في النص الروائي قد يخلق أثرا سلبيا في الرواية، فإذا لم نعرف كيف نحذف؟ وما هو الحدث الذي يمكن حذفه ولا يؤثر؟ ومتى نحذف، هنا ننتج عملا يقتل المتعة في القراءة، خاصة إذا لم نعرف المدة الزمنية التي يمكننا حذفها ولا تؤثر.

أخيرا نرى بأن أحداث الرواية قد جاءت في حركة سردية مفارقة لسرعة القصة بكثير، فزمن الخطاب عمل على إسقاط فترات زمنية طويلة وتجاوز كل التفاصيل الجزئية، مما خلق إيقاعا زمنيا سريعا في رواية "نجمة".

ب. المشهد:

إذا بحثنا في الحركة المعاكسة للسرعة الزمنية أي ما يتصل بإبطاء السرد وتعطيل وتيرته إلى درجة التوقف، فإننا نركز على تقنيتي "المشهد" و"الوقفة".

وسنعمل من خلال هاتين الخاصيتين على اكتشاف نقاط خفوت حركة السرد أو توقفها تماما في رواية نجمة وكيفية التحام الإيقاعين السريع والبطيء معا في الرواية.؟

فالمشهد Scéne نقصد به المقطع الحواري الذي يأتي فيه الكثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق[2]. يعد المشهد من أهم التقنيات التي تساهم بشكل كبير في سير الأحداث.

فالمشهد يكمن في أسلوب الحوار الذي يدور بين الشخصيات داخل الرواية سواء كان مباشرا أو غير مباشر.

وبتتبعنا هذه الخاصية في الرواية، فأول ما نسجله هو أن النص في أغلبه سرد على لسان السارد بضمير الغائب، ولا نجد هذه المشاهد الحوارية المطولة، التي من خلالها نتابع

[1] يراجع سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص 164.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78.

الأحداث في تطورها، ونعرف الفعل لحظة وقوعه، ويتضخم حجم النص في صفحات ممسرحة حوارية عديدة يختفي السارد فيها، وتتدخل الشخصيات وتبث الحركة في الأحداث، وتكسير رتابة الحكي بضمير الغائب. بل إن الرواية لا تسير في هذا الاتجاه، بحيث نجد السارد وراء كل العملية السردية وحتى تلك المشاهد القليلة التي تخللت صفحات الرواية، جاءت في حديث السارد وضمنه، فيحس القارئ بتدخله المستمر للشرح أو التعليق أو التقديم، والمساهمة في تسريع الأحداث.

من الأمثلة على ذلك المشهد الحواري الذي دار بين الأصدقاء الأربعة وهم في الغرفة أثناء هروب الأخضر من السجن ورد فعلهم، ولم يأت هذا الحوار مستقلا عن تعليقات السارد وشروحاته، بحيث يطلعنا أولا بما حدث بقوله: فرَّ "الأخضر" من زنزانته.....

وبدا عند الفجر شبحه على العتبة فارتفعت رؤوس الحاضرين تستطلع الأمر دون أن يبدو عليهم كبير تأثر.....

بعدها فسح المجال لحوار الشخصيات:

- إنهم يعرفون اسمك
- ليست لي بطاقة هوية
- سيأتون إلى هنا لإيقافك.....
- اسكتوا..... ولا تثبطوا عزيمتي.....

ثم يعود السارد مرة أخرى إلى تحريك الأحداث ((انتفى النوم.... ولمح الأخضر الزجاجة الفارغة فسأل:

- اشتريتم خمرا؟
- نعم والفضل في ذلك لذي اللحية. لقد خرج الساعة من هنا.
- أو ليس لي الحق، أنا أيضا، أن أترفه؟

فقال مراد مقترحا: اسمعوا، ما رأيكم لو بعنا سكني.....)) [1]، وهكذا تستمر تدخلات السارد إلى غاية انتهاء المشهد في الصفحة السابعة، فأهمية فرار الأخضر من السجن، جعل السارد يفسح المجال للحوار والتفصيل في الموضوع، وإعطاء معلومات أخرى تقع مع الفعل، وجاء هذا المشهد في صفحتين وهو افتتاحي للسرد، إذ مع الحركة البطيئة التي

[1] الرواية، ص 6.

اضفاها على بداية الرواية كان مناسبا جدا فمن غير الممكن أن تنطلق مباشرة في حركة سردية سريعة، وقبل الإسراع دائما هناك إبطاء، لذا فحركة المشهد البطيئة تتناسب كثيرا وبداية الرواية.

كما يفسح السارد المجال للشخصيات في مشهد حواري، فتتابع الأحداث وهي تتغير وتتطور بقوله قال الأخضر: لن أذهب فوجودي يسقط عن السيد ارنست القناع الذي يخفي مكره، لن أذهب.

لعله يضرب عما سلف صفحا، فانتبه ستزف اليوم.

..... إن عدت غدا، وجدته مازال منتشبا بآثار الوليمة، ولن يجرؤ بعد ذلك على إيقافك.

فقال مراد: سأذهب لأتفرج بعض الوقت على الحفلة، وإن التقيت بالسيد ارنست، حدثته عن الأخضر.

هو ذا الغسق ولم نخرج.....

وانتهى مصطفى من تقشير البطاطا.

ماذا سنأكل إن لم يأتينا ذو اللحية بالقدر والزيت؟

فرد الأخضر:

كان ينبغي على مراد أن يرى السيد ارنست يقبل أن يعطينا تسبقة عن الأجر عوض أن يهتم بحفل الزواج هذا بدعوى أنه سيحاول إعادتي إلى الحظيرة، فإني أريد مغادرة هذا المكان.... [1].

ويستمر هذا الحوار وتنمو الأحداث مع الشخصيات، إذ بدأ المشهد بدخول شخصية "ذو اللحية" يحمل معه خبر ارتكاب "مراد" لجريمة قتل في حق ريكارد وردود أفعال أصدقائه، وهو قرارهم بمغادرة المكان ليلا.

واستغرق هذا المشهد أربع صفحات من الصفحة السادسة والعشرين إلى الصفحة الثلاثين لكن اللافت للنظر هو أنه على الرغم من طول حجم هذا الحوار في النص، إلا أن حركة السرد تبقى في توقف جزئي، فالسارد لا يختفي تماما وراء الشخصيات بل يؤطر ويتدخل في كل مرة لمتابعة السرد ومنع التفاصيل التي تأتي مع الحوار وبالتالي فإننا لا

[1] الرواية، ص 26.

نحس بهذا التضخم النصي الذي يأتي عادة مع المشاهد الحوارية، إذ لا نسمع ولا نعرف على لسان الشخصيات إلا ما يريده، لذا فدرجة المطابقة والتوازي بين زمن الخطاب وزمن القصة تبقى نسبية وليست تامة، حيث لا يأتي الحوار كما يجري في الواقع على لسان الشخصيات.

وفي الرواية أيضا مشاهد حوارية قصيرة، يأتي بها السارد ضمن السرد كأنها استشهاد يؤكد به ما وصله السرد مثال ذلك في الصفحة 32 عندما يحكي عن مغادرة الأصدقاء الثلاثة للحظيرة.

فيقول: كانت ساعة الفراق.

لم ينظر الواحد منهم إلى الآخر.

لو كان مراد معهم، لأمكنهم أن يسيروا في الاتجاهات الأربعة، ولكان لكل منهم أن يلتزم وجهة. ولكن مراد لم يكن معهم، ودارت ذكرى مراد بأذهانهم وقطع الأخضر حبل الخواطر وقال:

- لقد أعطاني ذو اللحية بعض المال، فلنقتسمه !

وقال رشيد:

- إني ذاهب إلى قسنطينة.

فأجابه الأخضر:

- هيا بنا! سأصحبك حتى عنابة. وأنت يا مصطفى؟
- سأتخذ طريقا أخرى.

غاب الشبحان في ثنايا الطريق[1].

وهذه المقاطع المبثوثة ضمن السرد تبعث نوعا من الحركة وتساهم في تكسير رتابة السرد الطويل الذي لا ينتهي على مدى صفحات وصفحات.

على الرغم من قلة المشاهد الحوارية التي تخللت صفحات الرواية حيث هيمن صوت السارد على أغلب فترات النص، إلا أن ظهور بعض هذه المقاطع الحوارية خلق تنوعا في وتيرة السرد دون الانفصال عنه كلية، بحيث بقي السارد يؤطر هذه الحوارات ويوجهها، لكن مع ذلك فقد اقترب الخطاب من مطابقة القصة إذ تظهر الأحداث مفصلة منقولة كما هي

[1] الرواية، ص 32.

في الواقع على لسان الشخصيات، واقترب حجمها من حجمها الطبيعي في القصة وإن كانت المطابقة الكاملة أمرا مستحيلا، فالكتابة الأدبية لا يمكنها أن تكون صورة فوتوغرافية، وليس هذا غرضها كما يمكن أن نرجع قلة هذه المشاهد الحوارية في الرواية، إلى طبيعة أحداث القصة في حد ذاتها فهي انتهت من الحدوث وبالتالي فالسارد يعمل على استرجاعها باختلاف درجات ماضوية الحدث وهذا يتناسب مع السرد أكثر، بحيث من غير الممكن تذكر هذه الأحداث وهي على لسان الشخصيات وتتبع المشاهد الحوارية الدقيقة والمفصلة مثلما حدثت في الواقع الطبيعي، وأيضا اتساع مجال الحكي فقصة أربع شخصيات بمختلف فتراتها الزمنية لهذا فتسريع السرد هو التقنية المناسبة، بينما العرض الدرامي يكون منطقيا أكثر عندما يساير الأحداث وهي تحدث في الآن.

ج. الوقفة La pause :

يعرف "حميد حميداني" الوقفة بقوله: "هي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، غير أن الوصف باعتباره استراحة وتوقفا زمنيا قد يفقد هذه الصفة [1]. نلخص أن الوقفة هي انزياح يقع في زمن السرد، بل هو البيان والظهور للشخصيات المبهمة في الرواية وللأشياء التي لا يعرف ماهيتها القارئ.

إذا نظرنا إلى مقاطع الرواية وتتبعنا صفحاتها نجدها تكاد تخلو من الوصف، وأغلب فترات الرواية هي سرد متواصل لمختلف الفترات الزمنية للقصة، فتشكلت الرواية على حركة داخلية سريعة، ولكن مع ذلك فقد تخللت السرد بعض المقاطع الوصفية التي أحدثت تغيرا في حركة النص، وعملت على توقيف مجرى الأحداث وتطورها.

وبالتالي توقف المسار الزمني في القصة، لكن بالنظر إلى الحجم الذي شغلته هذه المقاطع الوصفية في الخطاب، نجد أن أغلبها لا يتعدى الفقرة الواحدة وعددا من الأسطر، ولا تصل إلى صفحة كاملة، وهذه المقاطع الوصفية في معظمها، يوظفها السارد للتعريف بالشخصيات خاصة تلك التي دخلت الأحداث ولم يعرفها القارئ، فيعطي بعض أوصافها الظاهرة كالقصر، الطول، الجمال أو القبح، بعض الملامح الخاصة.

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 75- 76.

من أمثلة ذلك وصفه لشخصية "سي مختار" فيقول: ((.... كان بدينا، مبهور النفس، متين العضل، عصبي المزاج، أصلع، فصيحا عند الكلام، محباً للشجار، متكتما، عاطفيا، فاسدا، محتالا، ساذجا، شهيرا، ملغزًا، فقيرًا، أرستقراطيا، متكبرا، عطوفا، عنيفا، لا يستقر على حال، ينتعل خفا من المطاط أو حذاء فخما، أو حذاء من الصوف أو صندلا، أو نعلا رقيقا، ويلبس الكشمير والكتان المخطط، والحرير والجباب المقرطة في القصر....)) [1]، يظهر لنا من المثال أن مسار السرد قد توقف تماما مع هذا المقطع الوصفي وبالتالي فهو توقيف لزمن القصة، ولقد خلق نوعا من الخفوت في السرعة السردية، فاحتلت الصفات مكان الأفعال، لكن ليس طويلا إذ يعود السرد ويستأنف مسار الأحداث بعد تسعة أسطر فقط من التوقف.

ومثلما يظهر أيضا في وصفه لشخصية الأخضر بعد وصوله إلى عنابة بقوله: ((...كان يلبس سترة سوداء، وكان قميصه محجوبا بوشاح من الحرير الأبيض، وكان يجر سروالا من الكتان الرمادي كخرطوم مدفأة، كان سرواله كيساً حقا، كان المسافر طويل القامة نسبيا....))[2].

و تحتل هذا المقطع الوصفي ثمانية أسطر من حجم النص مما أحدث إبطاء جزئيا في سرعة السرد، وعلى هذا المنوال تأتي كل المقاطع الوصفية الموظفة في نص الرواية، بحيث لا يصل المجرى الزمني للأحداث إلى التوقف التام ولمدة طويلة، بل هذه الأسطر والفقرات القليلة التي تتخلل أجزاء النص تعمل على التقليص من وتيرة السرد السريعة، وفي الوقت نفسه فالأوصاف القليلة التي نجدها على مدى صفحات الرواية لم تأت لغرض الوصف البحث، بل جاءت لوظيفة محددة هي محاولة تجسيد الصورة في ذهن القارئ وتشخيص الأشياء، والوصول إلى تحقيق عملية سردية كاملة، إذ كيف نتابع الأحداث ونموها وتغيرها المستمر ولا نعرف هذه الذوات الفاعلة، فهذا يحدث خللا في الدورة الخطابية.

وإلى جانب هذا النوع من المقاطع الوصفية تظهر مقاطع أخرى تأخذ من حجم النص صفحة أو أكثر، وتعمل على تحديد الأحداث في إطارها المكاني ومثال ذلك وصف السارد لمنزل رشيد إذ يقول: ((كان بيت رشيد يرى عند منعطف الريح، على بعد مائة خطوة، وسط

[1] الرواية، ص 111.

[2] م. ن، ص 73.

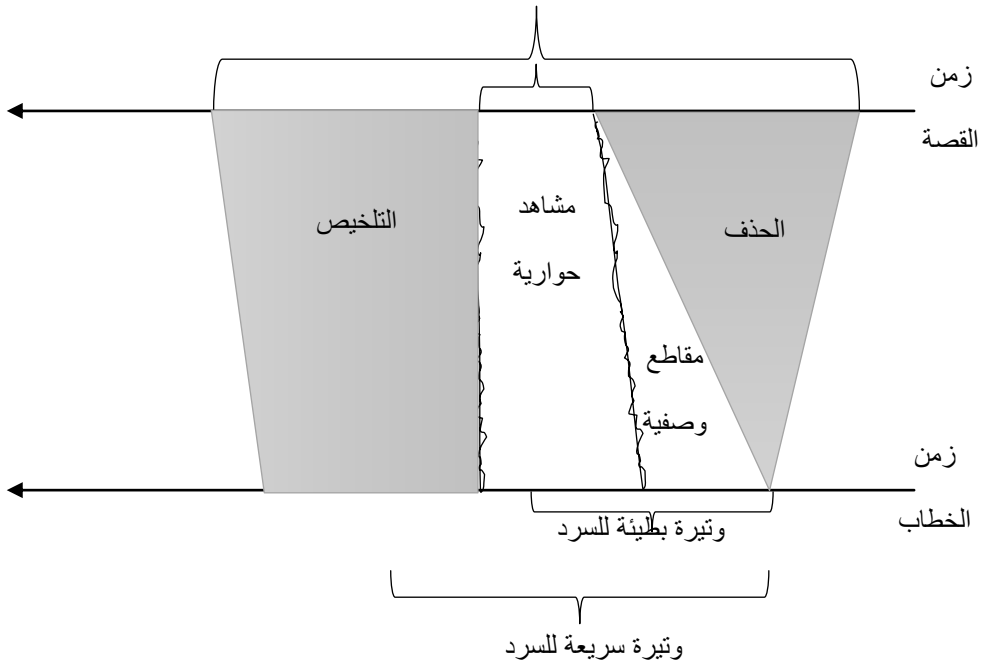
خضمٍ من الأوساخ والأوحال كانت البلدية الراديكالية تعمل على الحفاظ عليها باسم التقاليد الشعبية. كان بيت رشيد قد طلي بالجير الأبيض بكثير من الإهمال ثم بالأزرق الداكن، يفصل بين حارة اليهود والمدينة العتيقة، وكانت على اليسار بنايتان تتوسطان الريح فتسدان منفذه...))[1]، فانقطع سير الأحداث وتطورها على مدى صفحة كاملة تقريبا، ليستأنف بعدها من جديد، وهذه المقاطع الوصفية، "جنيت" هي بمثابة وقفة أو استراحة في مضمار السرد[2].

أخيرا يمكننا أن نصل إلى نتيجة عامة تميز الرواية وهو أنها رواية تمتاز حركتها الداخلية بالسرعة الزمنية، إذ ومن خلال تتبعنا لكل هذه التقنيات الحكائية وجدنا أن الخلاصة والحذف كانتا الميزة الغالبة، لهذا تشكلت حركة سريعة مع كل فترات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، كما ظهرت بعض المشاهد الحوارية، والوقفات الوصفية القليلة التي أسهمت في بسط السرد في إطاره المكاني والإبطاء من سرعته ولو جزئيا وبهذا عرف السارد كيف يتعامل مع هذا الإطار القصصي الكبير، وأن يتشكل النص تشكيلا محكما.

وقد أتبعنا هذه الدراسة –ديمومة الرواية– بهذا المخطط الذي بينا فيه وبصورة عامة، كيفية تمظهر هذه الأشكال الحكائية الأربعة في الرواية، ومحاولة إعطاء نظرة تجسيدية ولو تقريبا للشكل التنظيمي الذي اتخذته في نص الرواية. ويمثل الشكل محورين متوازيين فالأول يتعلق بزمن القصة، والثاني يمثل زمن الخطاب وكيفية تعامله مع هذه القصة.

[1] الرواية62–62–خمم، ص 160.

[2] يراجع جيرار جنيت، حدود السرد، تر بنعسي بوحمالة، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، ع 8، 9، سنة 1988، ص 60.



3- التواتر في الرواية:

ونعني بالتواتر (Fréquence) مجموع علاقات التكرار بين الخطاب والقصة، بحيث تتكرر أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد [1].

ويقصد بالتواتر ظاهرة التكرار التي تمثل وجها من أوجه الرواية فهو تذكر الحدث حسب عدد المرات التي وقع فيها[2]. فتواتر يعرفه جيرار جينات بأنه علاقات تكرار بين الحكاية والقصة وتظهر قيمة التواتر في كيفية وقدرة السارد على تكرار الأحداث السردية في الحكاية والقصة فأي حدث من الأحداث ليس له أن يقع فقط ولكن يمكنه أيضا أن يتكرر مرة أخرى.

وانطلاقا من احتمالية وقوع الحدث مرة أو أكثر على مستوى القصة، وكذا إمكانية نقل وإعادة نقل هذا الفعل على المستوى الملفوظ السردي يصل "جيرار جينات" إلى تحديد أربعة

[1] جيرار جيناتك خطاب الحكاية (البحث في المنهج) تر محمد معتصم، منشورات الاختلاف المجلس الأعلى للثقافة، ط2، المغرب، 1997، ص.....

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد1ن دراسات في القصة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 158.

أصناف افتراضية ينبني على أساسها نظام علاقات التكرار بين القصة والخطاب، وكيفما كان الخطاب فإنه يمكنه أن يحكي مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.

من هذا الأساس النظري، سنحاول دراسة علاقات التواتر في رواية نجمة ونبحث في مدلولات هذه العلاقة التكرارية بين الخطاب والقصة، إذ سبب ظهور علاقة أكثر من غيرها، وكذا طبيعة الأحداث التي كررها السرد؟ ولماذا هي دون غيرها؟ وما هي الكيفية التي وظفت فيها هذه الخاصية؟ وننظر في مفعول هذه التقنية على المستوى الزمني للرواية، وفي ديمومة السرد خاصة. وكل هذا نصل إليه وإلى تحليله انطلاقا من الحالات الأربعة التي وضعها جنيت –كما أشرنا–.

أ– السّرد المفرد:

فالحالة الأولى هي الأكثر استعمالا وانتشارا، وهي الحالة العادية يكون عليها الخطاب في الغالب، إذ يحكي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، ويسميه "جينيت" بالسرد المفرد (Le récit singulatif) فنص رواية نجمة بصفة عامة هو تكرار لما حدث مرة واحدة على مستوى القصة، إذ يعيد السّارد بناء أحداث قصة أربعة شخصيات في مختلف فترات حياتهم، واشتراكهم في موضوع واحد هو حبهم لنجمة، ويعمل السّرد على إعادة تشكيل أحداث هذه القصة التي انتهت من الحدوث لحظة بداية السرد وبالتالي فهي على مستوى الخطاب تكرار للقصة كما حدثت في الواقع الطبيعي، بحيث لم يأت السّرد لحظة حدوث القصة الآن، إذ نتابع الأحداث وتطوراتها لحظة وقوعها بل لحظة بداية سرد رواية "نجمة" مفارقة وبعيدة جدا عن لحظة بداية قصتها لهذا فالرواية كلها تكرار.

ولا يمكننا تتبع الأحداث والأفعال التي ذكرت مرة واحدة وحدثت في زمن القصة مرة واحدة، ومحاولة تعدادها أمر لا جدوى منه، بحيث أن الرواية في طابعها العام انبنت على هذا الأساس.

ب– السرد المكرر:

لكننا سنعمل على دراسة الحالات التي لا تدخل ضمن هذا الأساس، إذ بتعمقنا في جزئيات نص الرواية، نجد أن السرد في بعض الأحيان اعتمد على خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، أي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة وهذا ما يسميه جنيت بالحكاية

المكررة[1]، ويمثل هذا الشكل السمة الغالبة بالمقارنة مع الصيغ التكرارية الأخرى في الرواية ومن أمثلة ذلك، تكراره لفعل الجريمة التي ارتكبها "مراد" في حق السيد "ريكارد" وذكره السّارد بتفاصيله في الصفحة 25 ويعود السرد إلى هذا الحدث في الصفحة 176، ولكن هذه المرة يأتي برؤية رشيد فيقول عندما سئل في الموضوع: ((الأمر بسيط، مجرد حادث))، وكذلك يقول رشيد: ((ليس ما اقترفه مراد جريمة، لم يكن يحب سوزي....)) [2]، ودائما مع صوت رشيد ورؤيته للموضوع يقول: ((....لم يقترف مراد جريمة، فقد قتل –عن غير قصد– والد شابة لم يكن يحبها. وقد حدث ذلك ليلة الزفاف.... الظروف.... خلل في سير الأمور، وأسباب أخرى غير التي ستذكرها العدالة. أصل القضية لا مبالاة امرأة فرنسية لعلها الآن قد ماتت....))[3]. وأيضا في الصفحة 194 يتكرر الحديث لكن مع صوت مصطفى هذه المرة ووفق منظوره للموضوع بقوله: ((كان مراد يعتقد أنه توقى به الشر، عندما ابتعد عن نجمة، ووجد نفسه أمام امرأة أخرى تختلف عنها تماما، ولكنه اقترف ذلك العمل الجنوني... فإنه قتل في العتمة.....)). هكذا فقد تكرر حدث الجريمة عدة مرات على مستوى الخطاب على الرغم من أن الفعل وقع مرة واحدة في القصة الطبيعية.

ولكن الملاحظ هو أن التكرار لم يحدث خللا في السرد، ومللا في نفسية القارئ، إذ لا نجد المقطع السّردي نفسه الذي ذكر فيه هذا الحدث لأول مرة في الرواية على لسان السّارد، بل تكرر في صيغ تركيبية وتنويعات أسلوبية أخرى، ويأتي من وجهة نظر شخصية مشاركة في الأحداث (صوت رشيد، مصطفى) بعدما عرفنا في البداية بصوت السارد وبرؤية خارجية لأنه لا يشارك في الأحداث لذا فتواتر هذا على مستوى الخطاب لا يحس به القارئ، بحيث لم يوقف سير نمو الأحداث كونه جاء بوجهات نظر مختلفة، فأعطت تحليلا وتأويلا آخر للحدث، وبالتالي فهو تكرار ساهم في بناء المعنى، إذ أن ((المقاطع التي تكررت في رسالة ما تختلف في دلالتها بحسب موقعها في هذا الملفوظ أو ذاك، فاللفظة أو المقطع المكرر يتسع ويكبر ويكسب أبعادا جديدة...))[4]. وسرد هذا الحدث عدة مرات في الخطاب لم يشكل

[1] جيرار جينات خطاب الحكاية (البحث في المنهج) تر محمد معتصم، منشورات الاختلاف المجلس الأعلى للثقافة، ط2، المغرب، 1997، ص 131.

[2] الرواية، ص 184.

[3] المرجع نفسه، ص ص 196– 197.

[4] قاسم مقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، ص 148.

تضخما نصيا مثقلا وملفت للانتباه، بل لا نكاد نحس بهذا التكرار خاصة أنه جاء في مواضع متباعدة في النص، فبين تكرار وآخر تفصلهما أحداثا وأحداث إلى درجة أن القارئ لا يتفطن لهذا التكرار، وبالخصوص لكون أساليب الصياغة مختلفة، وأن إعادة ذكر الحدث كان بتلخيص كبير، ولا تذكر التفاصيل التي ذكرها السارد لأول مرة.

كذلك تتكرر حدث مقتل والد رشيد لمرات عديدة في الخطاب، وقد ذكره السارد للمرة الأولى وبصوت رشيد بقوله: ((... إنني أتحدث عن أبي ولكني لم أعرفه قط، فقد مات بنار بندقيته، مقتولا في أعماق مغارة قتله شخص مجهول يبدو أنه هرب أو اختفى أثناء التحقيق ولم يستطع أحد إلى الآن التحقق من هويته....)) [1].

وفي أساليب مختلفة يتكرر هذا الحدث في صفحات كثيرة من الرواية إذ بقي الحدث غير مكتمل في ذهن القارئ، فلم يعرف من الذي قتله، ولماذا وجدت جثته في المغارة، وكيف ولماذا وصل إلى هناك؟ ولن تتسنى لنا معرفة كل ذلك لو اكتفى الخطاب بما ذكره في البداية مع صوت رشيد، ففي الصفحة (107) إذن وبصوت رشيد دائما يعود السرد إليه لكن مع توضيحات وتفسيرات أخرى بقوله: ((المغارة التي وجد فيها أبي جثة هامدة، قرب البندقية، بندقيته التي كان يستعملها في الصيد، تلك البندقية التي خانته –كما خانته لاشك– الفرنسية التي هربت مع سي مختار ومرة أخرى يتواتر الحدث نفسه لكن هذه المرة يأتي بمنظور شخصية مراد فيقول: ((فمن تراه يكون قاتل المنافس الآخر، قتيل المغارة، إن لم يكن ذلك الشيخ الصعلوك الغاوي سي مختار الشيخ الذي كان والد كمال ووالد نجمة في نفس الوقت، والقاتل –على الأغلب– الذي كان ابن الضحية يلاحقه دون أن يعرف أنه قاتل أبيه....)) [2].

ثم يأتي السارد مرة أخرى إلى حدث مقتل والد رشيد ويعطي إضافة في الموضوع بقوله: ((المكان الذي سقط فيه أبوه برصاص صديق آخر كان رشيد يعرفه معرفة جيدة، وكان يرتاب بأمره، ولكن ريبته تلك كانت بعد أوانها، فهو الآن يحبه أكثر من أبيه الذي قتل قبل أن يرى هو النور، ولم يكن رشيد يأسف لشيء مما وقع....)) [3].

---

[1] الرواية، ص 105.

[2] الرواية، ص 108.

[3] م، ن، ص 159.

وكلما تواتر هذا الحدث على مستوى الخطاب، وأعيد سرده مرة أخرى إلا عرف القارئ إضافة أو معلومة أخرى جديدة بحيث نعرف مع تكرار هذا على لسان السارد أن رشيد أصبح صديقا لقاتل أبيه ولا يسعى إلى الثأر منه، ولا يأسف على ما وقع له، وفي الصفحة (186) يخبرنا السارد من خلال تكرار الحدث دائما أنه مثلما قتل والد رشيد في المغارة بعد الاختطاف الأخير للفرنسية، يموت كذلك سي مختار بعد أن اختطف ابنة الفرنسية "نجمة"، وكأنه تكرار لغرض المقارنة بين الوضعيتين فهما متشابهتين، فيفصل هذا التواتر تمكنا تدريجيا من معرفة تفاصيل الحدث وتطوراته، من خلال إعادة صياغته وفق تراكيب ووجهات نظر مختلفة أسهمت في اكتمال صورة هذا الحدث عند القارئ.

كذلك نجد حدث زواج "نجمة" يتكرر في خطابات عديدة على مدى صفحات الرواية، وكلما أعيد الحديث فيه اطلعنا على أشياء ومعلومات جديدة بتفسيرات أخرى، فيأتي هذا الحدث للمرة الأولى بصوت مصطفى في الصفحة 86: ((لقد تزوج كمال نجمة سنة 1942))، وبصوت مراد مرة أخرى في الصفحة 97 يخبرنا رشيد حضر حفل زفاف نجمة، ثم على لسان رشيد في الصفحة 103 نعرف أن نجمة تزوجت من كمال الذي يكون أخا لها من الأب "سي مختار" الذي لم يفعل شيئا لمنع الزواج، بل حضر الحفل، في سياق أسلوبي آخر يتواتر هذا الحدث بصوت سي مختار ويخبرنا بقوله: ((.... لقد زوجتها المرأة التي تبنتها، زوجت ابنتي، ولم يكن بوسعي أن أفعل شيئا.... ولكني أعرف أن نجمة تزوجت دون رضاها؛ إني أعرف ذلك الآن وقد اهتدت إلي وكاتبتني...)) [1].

وتبين لنا أنه لولا هذا التكرار لما عرفنا هذا الحدث من مختلف جوانبه، لبقينا فقط في ما ذكر في الأول كمال تزوج نجمة، ومن خلال سرده بأصوات عديدة وبالتالي زوايا نظر مختلفة، اكتمل هذا الحدث في ذهن القارئ فتواتر هذا الحدث الذي وقع مرة واحدة في القصة، بل جاء لوظيفة توضيحية وتأويلية وإعطاء رؤية معمقة للحدث.

كل هذه النماذج وغيرها تبين أن السرد المكرر ظهر كميزة غالبة مقارنة بالأنواع الأخرى في الرواية، وقد عرف السّارد ما هي الأحداث التي ينبغي تكرارها، وكيفية تكرارها بطريقة لا تؤدي بالنص إلى التضخم وبالسرد إلى التوقف، لذا فقد تحكم –و بشكل كبير– في هذه التقنية، وجعلها تخدم المسار التطوري للسرد ولو جزئيا.

[1] الرواية، ص 135

ج- **السرد المؤلف:** وهو "أن يروي مرة واحدة ما جرى أكثر من مرة في هذا الصنف من النصوص" يتحمل مقطع نصي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية[1].
من أمثلة ذلك قوله: ((.... كان مصطفى يغادر الغرفة كل صباح....)) [2] وقوله أيضا عن رشيد وهو في الفندق لا يغادره: ((.... فكل ساعات النهار والليل ساعات شرب شاي في الشرفة....)) [3]، وعن الأخضر في طفولته يقول: ((يوقظ في الساعة الثالثة طوال الصيف....)) [4] في حديثه عن ريكارد يقول: ((يقودها (الحافلة) كل أسبوع إلى المدينة...))[5]، وعن رشيد ((أصابته نوبة الملاريا ألزمته الفراش بغرفتي أكثر من أسبوع...)) قوله أيضا ((... العمال الذين كانوا عديد المرات ضحية تصرفات رئيس الفرقة))[6] وعن تلك الفرنسية ((لقد اختطفت ثلاث مرات)).

فنلاحظ من خلال كل هذه الأمثلة التي ذكرناها وغيرها أن الأحداث على مستوى القصة تكررت عدة مرات، لكن ذكرت مرة واحدة في الخطاب، فحدث المغادرة للغرفة، والشرب، نوبة الملاريا وحدث اختطاف الفرنسية، وقيادة الحافلة والاستيقاظ على الثالثة كلها أحداث تقع باستمرار ولعدة مرات على مستوى القصة لكن الخطاب وبصيغة تكثيفية يذكرها مرة واحدة، مما أحدث إسراعا في السّرد، بحيث تجاوز كل الأحداث العرضية التي لا تؤدي إلى أي نمو حدثي، وهذه التقنية تتساير وتقنية الخلاصة التي تميز السّرد -كما قلنا سابقا- وبهذا السرد التوليفي يعمل الخطاب على القفز بالقصة إلى الأمام، بتجاوز كل التفاصيل الجزئية التي لا تفيد كثيرا، لذا فالسرد المؤلف يحقق الاقتصاد السردي.

كما ينبغي أن نشير إلى صيغة تكرارية أخرى لم يوظفها السّرد بكثرة، وهي أن يحكي أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وهي نوع من الحالة الانفرادية الأولى، لا نجد هذا النوع من السرد إلا في بعض الأمثلة كتكراره لعبارة ((ما أعلى الأسوار أماه)) [7] عبارة ذكرت على

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، دار التونسية، ص 87.
[2] الرواية، ص 100.
[3] م. ن، ص 208.
[4] م. ن، ص 13.
[5] م. ن، ص 266.
[6] م. ن، ص 39.
[7] م. ن، ص 39.

لسان المساجين مرتين، وعلى لسان مراد وهو في السجن مرتين، الصفحتين 40 و41، وأيضا عيارة "عم تتحدثون إذن" على لسان السيد ارنست في الحظيرة مع العمال ونطق بها مرتين ذكرت في السرد مرتين، وتكرار في أكثر من مرة لعبارة ((... يا لحرارة السمت المشتعل التي لا تحتمل...)) نطقت بها نجمة وهي في منزل بوسيجور في يوم حار، ونقلها السّرد عدة مرات في الصفحات (68، 70، 71)، وما عدا هذه الأمثلة فلا نجد أحداثا ذات أهمية حدثت أكثر من مرة، ويذكرها السرد أكثر من مرة.

ما يمكن أن نقوله في الأخير، إن تقنية التواتر في نص رواية نجمة لم تحدث تضخما نصيا مخلا –بل بالطريقة التي اعتمدها السّرد في توظيفه لهذا التكرار– لا نكاد نحس به إلاّ مع الدراسة المعمقة والدقيقة لصفحات الرواية، فقد جاء السّرد المكرر مثلا الذي ظهر كسمة غالبة، بصيغ تركيبية أسلوبية مختلفة، ومع زوايا نظر متعددة. ومما أضفى على الحدث المكرر طابعا آخر، بعيدا عن التكرار الحرفي الذي لا يفيد إلا في تضخيم حجم النص. ومع هذه العودات المتكررة للحدث نفسه يكتمل وتدريجيا الحدث ونعرفه من كل جوانبه وتفاصيله، وبتأويلات مختلفة.

و يمكن أن نرجع حضور تقنية السرد المكرر أكثر من الحالات التواترية الأخرى إلى الذاكرة التي انبنى عليها فعل السرد، وكذا إلى الكيفية التي نسترجع بها أحداث القصة، فتنقلات وقفزات السارد المتواصلة بين الأزمنة المختلفة، هي التي أدت إلى تلك التكرارات لأحداث لم تتكرر على مستوى القصة، بل يعود إليها السّرد لاستكمال الحديث فيها، وبالتالي لم يحدث هذا التكرار في معظمه إيقافا كليا لتنامي السرد وتطور الأحداث بقدر ما أسهم في بعض الحالات في تطويره، لكن بصفة عامة فإن تقنية التكرار خلفت خفوتا جزئيا في حركة السرد السريعة.

الفصل الثالث

بنية الشخصيات في رواية نجمة

I. أنواع الشخصية:

1. الشخصية المرجعية: (Personnges réferentiels)

ونحيل هذه الشخصية على الواقع الخارجي للنص، إذ (وباندماجها في ملفوظ معين، فإننا سننشغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للإيديولوجيا) [1].

وتكون قراءتها دائما مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ ومشاركته في هذه الثقافة ومعرفته الواسعة بعمقها، وهي على أنواع: فالتاريخية، الأسطورية، الاجتماعية والمجازية.

من هنا سنبحث في كيفية توظيف كاتب ياسين لهذه التقنية في نص الرواية، وما مدى تلاحم ومسايرة أحداث قصة نجمة لهذه الشخصيات المرجعية الخارجية عن نطاق النص؟ وهل استطاع اختيار الشخصية المرجعية التي تتلاءم وتتكامل والشخصيات المتخيلة، فتساهم في إثراء المعنى وتعميق الدلالة. ولا تتنافر وأجزاء النص الأخرى ويمكننا الإجابة عن كل هذه التساؤلات بتتبع هذه الشخصيات المرجعية بأنواعها في النص وتفكيك هذه الرموز والبحث في وظيفتها الدلالية، ومغزى وجودها في البنية الحكائية دون غيرها.

أ. الشخصية التاريخية:

بقراءة سريعة لنص رواية "نجمة" نلاحظ هذا الظهور القوي، والحضور المكثف لهذا الصنف من الشخصيات، إذ تتخلل صفحات الرواية عدة أسماء تاريخية عالمية وتنتمي لفترات وحقب زمنية تاريخية متباعدة مختلفة، وبنظرة أولية نستنتج أنها شخصيات كلها تجتمع على صفة النضال والكفاح من أجل قضية الوطن وموضوع الأرض، فالشخصيات المناضلة من أجل استرجاعها، والشخصيات المستعمرة تتنازع للحصول عليها، وكلها شخصيات لها وزنها في التاريخ، وبقيت حاضرة في الذاكرة الثقافية الاجتماعية.

فمن خلال شخصية "الأمير عبد القادر" رمز المقاومة والكفاح ضد الاحتلال الفرنسي، يربط الكاتب بين كفاحه ومظاهرات 8 ماي 1945، والروح النضالية لدى جموع الطلبة وبقول شخصية الأخضر "ذهبت إلى قاعة المراجعة، وأخذت المناشير واخفيت كتاب "حياة عبد القادر" وأحسست بقوة الفكر..." [2] فيظهر لنا هذه الاستمرارية التاريخية التي أخذت طريقا موحدا هو المقاومة والنضال من أجل الحرية. وفي قوله: "كان جد أب مراد مقاتلا

[1] فيليب هامون: سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 24.

[2] الرواية، ص 53.

تحت لواء الأمير عبد القادر فعرض بنفسه وبممتلكاته لانتقام "بوجو" الذي عمد إلى توزيع أخصب الأراضي على المعمرين الذين أقبلوا من أوربا دونما توان، أما المال فقد بدده سيدي أحمد الذي كان يهوى رقص الشرلستون وتعدد الزوجات.." [1]

ويأتي هنا للمقارنة بين الأجيال، وهذه الصفحة السوداء في التاريخ فالأب الذي ناضل تحت لواء عبد القادر بكل ما يملك، ثم ابنه "سيد أحمد" الذي غير المسار وتهديم ما بناه، وهذا بالرضوخ والاستسلام للنزوات الفردية.

و في مقارنته بين فترة الآباء والأبناء يضيف بقوله: "... كان أولئك الأبناء يجهلون قيمة ذلك المال، لم يكونوا يستطيعون تقدير الكنوز التي سلمت من النهب، أما الآباء الذين قتلوا في أثناء المعارك التي قادها الأمير عبد القادر، وهو (الظل الوحيد الذي كان بإمكانه أن ينسحب فيغمر هذه الأرض الشاسعة، إذ كان رجل السيف والقلم، الزعيم الوحيد القادر على جمع شتات القبائل لترتفع إلى مستوى الأمة..." [2]، فنلاحظ هذا الربط التاريخي وأحداث القصة المتخيلة، حيث بتوظيفه لهذه العلامة المرجعية يضع القارئ أمام صفحة كاملة من التاريخ، ولكي نصل إلى فهمها وإدراك عمق هذه العلاقات يجب تفكيك هذا المرجع والرجوع إلى تاريخ "الأمير عبد القادر". وما نلتمسه هو أنه على الرغم من تكرار هذا الاسم أكثر من مرة إلا أنها شخصية لا تفعل ولا تشارك في الفعل السردي، ولا تتقمص دورا ضمن أحداث الحكاية، بل نجدها مثبتة ضمن السرد وتبقى جامدة، لا تؤدي أي وظيفة، ولا يفهم وجودها في ذلك المقطع النصي إلا مع فعل القراء. لذلك يبقى القارئ ملزما بالبحث خارج النص، ليصل إلى الربط بين وجود هذه الشخصية، التي تجسد وبوضوح هذه الوصلة التاريخية بين الماضي والحاضر.

كذلك تظهر في النص شخصية فرحات عباس المناضل الكبير من أجل الحرية . فتوظيفه في الخطاب الروائي هو بمثابة الدليل التاريخي على واقعة أحداث 8 ماي 1945، وبقوله: "كانت أسلاك الهاتف مقطوعة، أقبل الفلاحون مسرعين، فانهال الرصاص، أصاب –أول من أصاب– أتباع فرحات عباس: كاتب في المحكمة، وكاتب عمومي..." [3]، ووجود

[1] م، ن، ص 80.

[2] م، ن، ص 107.

[3] الرواية، ص 240.

هذه العلامة التاريخية في النص يضفي على الأحداث طابع الحقيقة، ويجعلنا نعيش هذه المظاهرات مثلما وقعت، وتنسى أننا أمام عمل متخيل، وعندما يشير إلى أن أول من أصاب هو أتباع "فرحات عباس" فيحيل بطريقة ضمنية إلى منظمة أحباب البيان والحرية التي أسسها هذا المناضل في 1944 والذي انتهى به الأمر في مساء 8 ماي 1945 إلى اعتقاله في مدينة الجزائر. فلا نفهم سر وجود هذه الشخصية التاريخية ضمن هذا المقطع السردي، ونعرف معنى قوله أتباع "فرحات عباس" وحتى علاقته بهذه المظاهرات، إلا بالعودة إلى الذاكرة التاريخية و استقرائها لنصل بعدها إلى الربط بين هذه العلامات اللغوية.

إلى هنا يمكننا القول إن توظيف كاتب ياسين لهذه الشخصيات التاريخية، أكان نتيجة بحث عميق في روح التاريخ، فهي تشكل الرموز الأساسية الكبرى في نضال الجزائر، واختيارها كان متقنا، إذ هي بمثابة خط متواصل، وتمثل هذا النضال الدائم الذي لا ينتهي، والمقاومة المستمرة، وهذا الفشل المتكرر وكأن التاريخ يتركز، فالأمير عبد القادر الذي استسلم ونفي إلى دمشق ليموت فيها، و"فرحات عباس" الذي سجن بعد الحرب ونفي إلى الصحراء تجتمع كلها في المصير الذي آلت إليه.

و من الشخصيات التاريخية أيضا شخصية "بربروس" ويقول رشيد في حديثه عن صديقه "سي مختار" << لقد كان بالنسبة إليّ روحا من أرواح قسنطينة، ولم أكن أراه يهرم أو يشيخ، كما لم يكن قط بربروس في التاريخ ... وجه واضح المعالم ولا عمر محدود...>>[1]، يقيم علاقة بين شخصية "سي مختار"، وصورة بربروس هذه الشخصية التي عرفها تاريخ الجزائر في القرن السادس عشر، وهو اسم الأخوين "عروج" الذي قتل من طرف الاسبان في (1518) و"خير الدين" الذي مات في (1546)، وهم أتراك دخلوا الجزائر لحمايتها من الغزو الاسباني، فكما أن شخصية بربروس لم تتضح معالمها في التاريخ، لم نعرف إن جاءت لحماية الجزائر لفترة غير محدودة، أم للبقاء واستعمارها، كذلك الأمر مع "سي مختار" هذه الشخصية الغريبة دائمة الحركة وهي لا تشيخ ولا تتغير.

ولغرض التثبيت المرجعي للأحداث، وإضفاء سمة الواقعية على هذه القصة المتخيلة يعمد كاتب ياسين إلى نوع آخر من الشخصيات التاريخية، التي تعمل على اغتصاب الأرض وفرض سيطرتها الاستعمارية، ونذكر منها الجنرال "ديغول" في قول رشيد:

[1] الرواية، ص 112.

<<...جاء ديغول يمنحني فيها لقب المواطنة>>[1]، وهنا يحيل –و بطريقة غير مباشرة– إلى السياسة الجديدة التي حاول "ديغول" تطبيقها على الجزائريين، هذا بإعطائهم حق المواطنة، والحق السياسي ومحاولة جعل هذه المستعمرة ملحقة فرنسية حقيقية.

و كذلك يشير إلى شخصية الجنرال "لاموريسيار" Lamoriciere[2] والجنرال بوجو[3]، ونابليون III بقوله: << في هذا المعتقل الذي كان نابليون الثالث يفتخر به وكان الكورسيكيون يحرصوننا وسلاحهم على أكتافهم...>> [4]، وشارل الخامس وغيرهم... كل الدمار والاستغلال، الاغتصاب والاحتقار للأهالي وأصحاب الأرض وقتل الحقوق الإنسانية وبإثباتها في النص الحكائي يصبح القارئ في حيرة وفي شك فيما إذا كانت هذه القصة تحكي أحداثا وقعت فعلا، أم هي محض خيال.

ثم ومن خلال شخصية صالمبو (Salammbo) فهنا يشير الكاتب إلى قصة تاريخية تعود إلى عهد القرطاجيين ولن نستطيع فهم معنى مغزى ظهور هذا الاسم في الخطاب الروائي والكشف عن علاقته بأحداث قصة "نجمة" إلا بالبحث خارج النص. فصالمبو هو عنوان لولاية فلوبير، تحكي هذه الرواية عن وقائع حرب بين قرطاج والثوار الأهالي، أما صالمبو فهي ابنة قائد القرطاجيين ولقد تكرر هذا الاسم (صالمبو) عدة مرات في الرواية: في قول رشيد مثلا: <<... أنا اليتيم منذ أمد بعيد، عليّ أن أنبعث حيا من أجل "صالمبو" من سلالتي، من أجل أن يضحيّ بي تضحية غامضة، كان عليّ أن أعيد الكرّة فأحاول دوما نفس اللعبة التي خسرتها مرات كثيرة، حتى أتحمل نهاية الكارثة، وأضيع "صالمبو" فتاتي وأنسحب عند ذلك من اللعبة وأنا على يقين من أني شربت من كأس المرارة حتى الثمالة لأخفف العبء عن المجهول الذي سيخلفني>>[5]، وقوله أيضا في حديثه عن نجمة دائما: << ... لم أكن أعلم وقتها أنها كانت طالع شؤمي، وأنها كانت "صالمبو" التي ستضفي عليّ المحنة والعذاب معنى...>> [6].

---

[1] الرواية، ص 161.

[2] م، ن، ص 160.

[3] م، ن، ص 80.

[4] م، ن، ص 41.

[5] الرواية، ص 183.

[6] م، ن، ص 189.

ويقيم الكاتب تركيبا بين صورة "صالمبو"، والوطن، كيف أن صالمبو تموت في نهاية القصة بعد أن تزوجت للقائد النوميدي الخائن (Naar'Havas)، وهي التي سلمت نفسها لمن تحب (Ma tho) فكل مرة نرى اسم صالمبو يتكرر في الرواية يقول رشيد: <<مدينتان شقيقتان في العظمة والخراب شهدنا نهب قرطاج واختفاء فتاتي صالمبو>>[1].

نكشف هذا التركيب المنسق بين صورتين متباعدتين "لصالمبو" و"نجمة"، و"الوطن" (الأرض)، الذي يشكل بعدا دلاليا مكثفا، ولا يتسنى لنا تفكيكه وتحليله ثم تركيبه إلا بالعودة إلى السياق المرجعي لكل هذه العناصر لذا يمكننا القول إن كاتب ياسين بتوظيفه واستغلاله الدقيق لهذا النوع من الشخصيات المرجعية، قد أعطى أحداث رواية "نجمة" دلالة أوسع ومفهوما أعمق، وفتح آفاق التأويل على القارئ وفعل القراءة، لأن النص الخيالي ينطوي على دلالات تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل.

ب. الشخصية الأسطورية:

إن الملاحظ هو الحضور القليل لهذا النوع من الشخصيات في نص رواية "نجمة" مقارنة بالشخصيات التاريخية، إذ عمد الكاتب إلى توظيف التراث الأسطوري العالمي، ومن خلال شخصية "جوبتيار" (Jupiter) هذا الرمز الأسطوري الإنساني يعمل رشيد على رسم صورة صديقه سي مختار بقوله: << لقد كان سي مختار بالنسبة إليّ روحا من أرواح قسنطينة، ولم أكن أراه يهرم أو يشيخ، كما لم يكن قط... لجوبتيار في الأسطورة وجه واضح المعالم ولا عمر محدود...>>[2].

وإذا بحثنا في مدلول هذه العلامة الأسطورية، نجدها تعود إلى الفكر الإنساني البدائي، ومرحلة جهل الإنسان بمحيطه، وعجزه عن تفسير الظواهر الكونية المختلفة، ووجد في الميتافيزيقيا جوابا للكثير من تساؤلاته، فآمن بالآلهة، وجعل منها مسيرا لشؤون الكون، و"جوبتار" فهو الذي يتحكم في السماء والضوء والعاصفة يحمي الأمة الرومانية وله السلطة في كل شيء. لذا يعتبر قوة غيبية إلهية لا تتجسد في صورة معينة ولا في شكل صنم ما، بل قدرة غير مرئية ميتافيزيقية، وشخصية "سي مختار" هي أيضا تعتبر روحا من أرواح قسنطينة بسلوكه المتميز، وشخصيته غير الواضحة، فلم يكن ككل الناس، ولا يمكن تقدير

[1] الرواية، ص 112.

[2] م، ن، ص 107.

سنه، غريب لا يستقر على حال، وهذا الرمز الأسطوري يفتح أمام القارئ لرواية "نجمة" الفضاء للتأويل، ومحاولة تشكيل هذه الصور الدلالية المتضمنة وإقامة العلاقات بين هذه الرموز المرجعية والمقاطع النصية.

و كذلك يربط شخصية "نجمة" في ميلها إلى الوحدة وعيشها في الأحلام بالشخصية الخرافية "سندريلا" بقوله: << كانت تسبح وحيدة في ركن مظلم لتحلم أو لتقرأ، كما لو كانت فارسة مهملة أو عذراء متعبدة أو الأميرة "سندريلا" بحذاء طرز بخيط من الحديد..>> [1]

و لما نعود إلى قصة "سندريلا" في التراث الشعبي، نعرف أن سندريلا هذه الإنسانة الخيرة تعيش وحيدة محتقرة ومستغلة ليتدخل الفعل السحري وتتحول سندريلا إلى أميرة جميلة تفقد حذائها الذهبي الذي يكون سببا في زواجها من الأمير المعجب بها ثم يشير إلى شخصية "دون جوان" (Don-Juan)، هذا الرمز الخرافي من أصل إسباني ويقارنه بشخصية "سي مختار" في بشاعته وشراسته وجاذبيته ويقول: << أما صاحبنا الثاني، فما كان متعدد الزوجات ولا كان غاويا كـ "دون جوان" بل كان على العكس ضحية نظام سري لتعدد الأزواج فما كان حريصا على إراحة منافسيه الشرعيين>>[2]، فكأن صورة "سي مختار" تطابق صورة "دون جوان" هذه الشخصية الخرافية التي تمثل الخداع والخبث وفي الوقت نفسه الجاذبية، مثلما تنجذب النساء لسي مختار وخداعه لهن، وللزوج الحقيقي الذي يبقى ضحية جهل كل شيء.

و من هذه الشخصيات الأسطورية أيضا شخصية السعلاة (Logresse)، ويتضح من هذا المقطع النصي حيث يقول عن نجمة: << نجمة السعلاة ذات النسب الغامض كنسب ذلك الزنجي الذي قتل "سي مختار"، االسعلاة التي ماتت جوعا بعد أن أكلت إخوتها الثلاثة لأن مراد الذي خطبت نفسها إليه خلسة، والأخضر الذي أحبته كانا ابني سي أحمد المختطف الأول الذي حل محله ذلك الورع، والد كمال، وتزوج كمال نجمة التي فارقته دون طلاق لينتهي بها الأمر حبيسة في الناظور بعد موت سي مختار>>[3] فالسعلاة (الغولة) هذه العلامة الأسطورية التي تحفظها الذاكرة الشعبية، بأدوارها الشريرة، وأفعالها الخبيثة وخيانتها

[1] الرواية، ص 81.

[2] الرواية، ص 102.

[3] الرواية، ص 187.

الدائمة. هي شخصية خارقة، ولا يتحدد وجودها وكيانها إلا في التراث الشعبي، لا نعرف أصلها بين الشعوب، فقد ولدت مع الفكر الإنساني ككل وثنائية الخير والشر التي انبنت عليها سيرورة الحياة.

وكذلك "نجمة" التي ضاع أصلها ضمن هذا العبث والخلط في السلالة البشرية بتنافس العشاق على الفرنسية (أم نجمة) وظلت "نجمة" غامضة النسب لا تعرف والدها الحقيقي أي أصلها الحقيقي، وضمن هذا الرمز الأسطوري دائما يشكل الكاتب صورة بين شخصية السعلاة، ونجمة، فكما أن السعلاة هذه الشخصية الخرافية في الحكاية الشعبية ماتت جوعا بعدما أكلت إخوتها الثلاثة تصبح نجمة أيضا وحيدة بعدم زواجها من مراد الذي خطبت نفسها إليه خلسة، الأخضر الذي أحبته، وكمال زوجها الذي فارقته دون طلاق وينتهي بها الأمر حبيسة في الناظور وتبقى ضائعة في كل هذا.

نلتمس هذا الاختيار الدقيق للعلامات المرجعية، ودراسة معمقة لها وبحث عميق في الثقافة العالمية بشكل عام وإطلاع واسع بها. لذا يظل القارئ لرواية نجمة في حالة بحث مستمر وتفكير كبير ليتسنى له تفكيك كل هذه الرموز والوصول إلى كشف أبعادها وفهم دلالاتها فالقارئ هنا يشارك المؤلف في اللعبة الخيالية التي تستهدف اللذة ويشارك المبدع متعته.

ج. الشخصية المجازية: (الرمزية) (allégorique)

نبحث هنا فيما وراء أفعال الشخصيات، فالشخصية عامة تجسد وتعبر عن صفات معنوية مثل الكره، الحب، الغيرة، الاحتقار، الخبث...، وهو ما سنقوم بتحليله واكتشافه بين المقاطع السردية لرواية "نجمة".

- **الحب:**

تعد صورة "الحب" أهم الصفات المجازية التي تتبني عليها أفعال وأحداث نص الرواية، وتتجسد عبر كل الشخصيات الأساسية التي تقوم عليها أحداث هذه الحكاية المتخيلة، وتتخلى من خلال شخصية "مراد" الذي غادر الدراسة من أجل الزواج من "نجمة" والذهاب معها بعيدا، ثم "رشيد" الذي لم يتوقف عن التنقل مع سي مختار بين قسنطينة وعنابة بحثا عن "نجمة" ويقول: << كانت ابنة قبيلتي وكنت ألاحقها من مدينة إلى مدينة بشكل غريزي،

كنت ألاحقها وأنا غارق في الجهل والاستسلام>>[1]. ومراقبة مصطفى (الساعي) لتحركات "نجمة" وإعجاب "الأخضر" ومعاملته اللطيفة لابنة عمته "نجمة" وتتحرك هذه الشخصيات الأربعة بفعل الحب لنجمة والعيش في عذاب خفي غير مُنْتَهِ، حُب لا يُصرّح به للآخر، على الرغم من صداقتهم، ولا أحد منهم وصل إلى التصريح به والتمكن من الاقتراب من نجمة والزواج بها.

يمكننا أن نستخلص من هذا أن معنى الحب في هذه الرواية أراده الكاتب أن يأخذ مفهوما روحيا ساميا يتجاوز هذا المعنى الطبيعي الضيّق، وبعيد عن النزوات والمتع الحياتية، وكأن "نجمة" صورة تتعدى صفة المرأة العادية فتتعاظم لتصير معنى من معاني الوطن، وتأخذ شحنة دلالية معنوية غير مجسمة وغير مجسدة هو معنى الوطن.

- **الخبث:**

ونلتمس ذلك من وراء شخصية "سي محتار" خاصة، هذا الشيخ الذي يدعي الإيمان والحكمة، لكنه يظل ينافق في كل حتى في أثمن القيم الإنسانية، فقد حضر زواج "نجمة" ابنته وكمال الذي من الممكن أن يكون أخاها ولم يحاول إصلاح الخطأ بل ساهم في تعميقه، ثم ذهابه إلى الحج وتغيّر المسار إلى بور سودان، كذا خداعه لوالد "رشيد" صديقه، وقتله في المغارة بعد اختطافهما معا للمرأة الفرنسية –أم نجمة– ومصاحبة ابنه "رشيد" الجاهل لهذه الحقيقة.

- **الاحتقار:**

يبرز هذا المعنى من خلال الشخصية الاستعمارية المسيطرة والمتحكمة في كل ظروف الحياة وفرص العيش، وتتجسد صفة الاحتقار عبر الأفعال التي تقوم بها الشخصيات، من أهمها: شخصية (إرنست) وتعامله الاستغلالي مع الأهالي –أصحاب الأرض– بوصفه رئيسا للعمال ومالكا لسلطة القرار كان يراقب حركة العمال باستمرار ولا يعترف بمجهوداتهم وحقوقهم الطبيعية وهذا ما أدى به إلى ضرب الأخضر أحد العمال لمجرد أنه نطق بجملة، وينتهي الأمر بسجن الأخضر الذي ثأر لنفسه واعتدى على رئيس الفرقة.

وكذلك شخصية "ريكارد" المقاول الذي كان يعامل "خادمته" الطيبة باحتقار وإذلال، وكان هذا سببا في ارتكاب "مراد" جريمة قتل في حق السيد "ريكارد" وهو في مشهد ضرب

[1] الرواية، ص 102.

للخادمة، ولقد كان لهذا المعنى مفعولا خاصة في المسار الحكائي لنجمة وشكل منعرجا هاما في حركة الأحداث، فاتخذت مجرى آخر، وساهمت في تطوير المسار السردي فالأخضر أصبح هاربا من السجن ثم أن جريمة "مراد" والحكم عليه أدت إلى افتراق الأصدقاء. من أهم الشخصيات المجازية فقط التي تظهر بصورة جلية في هذا الخطاب الأدبي.

د. الشخصية الاجتماعية:

ويعتبر هذا الصنف من العلامات الأكثر مرجعية، فحضورها يعطي النص طابع الواقعية والأفعال والأقوال صفة حقيقية، فهي شخصيات عادية ومن عامة الناس، لذا فهي تجسد العمق الحقيقي للواقع، يتحلى هذا النوع بصفة غالبة في نص الرواية، ويظهر من خلال شخصية الفلاح، العامل، المقاول، الخادمة، صاحب المطعم، الحمالين، الفلاحين، رئيس الفرقة، الكناسين، التجار، العمال، الزراعيين- البرجوازيين، وكلها رموز يتحرك المجتمع على أساسها وينبني بفضل وجودها.

وكاتب ياسين في توظيفه إياها إنما يجسد من خلالها الصراع الاجتماعي الخفي، وندرك التقسيم غير العادل للواقع، بين الفلاح الذي يشقى، ورئيس الفرقة والمقاول والبرجوازي الذي يستفيد ويستغل الجهود ثم أن وجود مثل هذه العلامات ضمن صفحات النص، يضفي على القصة طابع الواقعية، وهي بمثابة الدليل أو الشهادة التي تثبت صحة وقوع الأحداث ورموز تحمل في طياتها فتجعل القارئ يتجاوب ويتفاعل مع المسار التطوري للحكاية.

يتبين لنا من خلال استعراض الشخصيات المرجعية أن كاتب ياسين، تمكن من اختيار الرموز والعلامات المناسبة، ومسايرتها للنص المتخيّل بطريقة لا نكاد نحس فيها بانفصالها عن المتن الحكائي، وعلى الرغم من وجودها الثابت والجامد، فهي شخصيات منفعلة أكثر منها فعالة، ولا تساهم في سير الأحداث وتطورها ولا تظهر قيمة وجودها في السرد، إلاّ بفعل القراءة التي تظلُّ دائما رهينة وجود القارئ، ومدى مشاركته في تلك الثقافة التي تحيل إليها.

2. الشخصيات الإشارية (الواصلة): (Personnages embrayeurs)

هي شخصيات ناطقة بلسانها كجوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، الشخصيات العابرة، رواة وما شابههم "واتسون" بجانب شارلوك هومز، ساردون... وغيرها. وغالبا ما يتعذر العثور على هذه العلامات في النص، لما يكتشفه في أحيان كثيرة من غموض يحول دون تفكيك رموز معنى شخصيات هذا النمط، بسبب تدخل بعض العناصر

المشوشة التي تأتي لتربك الفهم المباشر لمعنى هذه الشخصية لهذا فمن الضروري أن نكون على علم ببعض الافتراضات إلى جانب السياق.

إذا بحثنا عن شخصية "كاتب ياسين" ضمن صفحات الرواية، وبين المقاطع السردية للشخصيات، فإننا نجد وراء شخصيات مختلفة بأصوات كثيرة وبوجوه متباينة يصعب كثيرا تحديدها. يظهر بصوت السارد بصيغة الضمير الغائب "هو"، الذي يقوم على أساسه الفعل السردي في رواية نجمة عامة، ونكتشفه من خلال تعليقات السارد وتفسيراته، وخطاباته التي تحصل في طياتها أفكاره، ونظرته الصريحة إلى موضوع الوطن، وكيفية تحليله للأمور من ذلك قول السارد: << ... لأن هذا الوطن لم يولد بعد، كثر آباؤه فما استطاع أن يولد في وضح النهار وتوالت عليه الأجناس الطموحة الخائبة الممزوجة المختلطة الملتبسة ببعضها، المكرهة على الزحف بين الأطلال... لا يهم إن كانت سرتا قد نسيت... ولا يهم إن كان المد والجزر يعبثان بهذا الوطن حتى اختلطت أصوله وغمضت واكتسحها عصف ذبول شعب يحتضر، في القارة التي لا تعرف الذاكرة متى نشأت، فضربت ككلب عظيم الجثة بين العالم القديم والعالم الجديد...>> [1]، فالقارئ يتفاجأ أثناء القراءة بهذا الخطاب الذي تجاوز حدود القصة المتخيلة، ويذهب بعيدا ويربطها بموضوع حساس وهو الوطن، وبصفة عامة يمكننا القول إن السارد بضمير الغائب، يفكر ويحلل بمنطق كاتب ياسين، ويرى بمنظوره، فالسارد بمثابة الصيغة الملائمة لإثبات الكاتب رؤيته وإعلان رأيه.

كما نكتشفه من خلال شخصية "الأخضر" بالضمير المتكلم "أنا" في حديثه مع نفسه يقول: << انهضوا عودوا إلى مواقعكم، وأقيموا صلواتكم حينما استطعتم: أوقفوا أجهزة العالم عن الدوران إن كنتم تخشون انفجارا،...أضربوا عن الصلاة بصلاة حقيقية، إلى أن تستجاب دعواتكم... أعلنوا معارضتكم بجد ومن دون ندم... سلموا بعدالة قضيتكم، نعم...>> [2]، فهذا الحس الثوري والروح النضالية نابعان من أعماق كاتب ياسين وفي اختياره لصيغة المونولوج الداخلي يظهر حقيقة عمق تفكيره.

ثم نجده متضمنا في شخصية "رشيد" في قوله: <<... في حين أنا خلقنا لنظل في مرحلة اللا وعي، لنلهو ونمرح بخفة، للحياة لا غير... إنهم آباؤنا طبعا، إنهم أنهر جفت

[1] الرواية، ص 191.

[2] م، ن، ص 77.

لتغدوا جداول أقل حجما وقيمة... ومن منّا لم يشهد أصله يعتكر كسيل ماء امتلأ رملا...>> [1]، وصيغة الضمير الجماعي "نحن" تحمل في طياتها صوت "الكاتب" ويقول أيضا: << ولكن الاحتلال كان شرا لابد منه، كان لقاحا مؤلما يحمل معه وعدا بازدهار شجرة الأمة وقد أهوت عليها الفأس تعمل فيها ولم يكن للفرنسيين، شأنهم في ذلك بشأن الأتراك والرومان والعرب إلا أن يتجذروا، متمكنين في الأرض، ليظلوا رهائن وطن في المخاض محاولين استهواءه...>> [2].

ويتجسد هنا موضوع الاستعمار والموقف منه، وهذا الموقف يتكرر كثيرا خلف شخصية رشيد، كما يظهر في قوله: << ... لم يلد النوميديون ولا البربر أطفالهم في بلدهم آمنين، فقد تركوا لنا البلاد عذراء تتخبط في صحراء معادية، بينما ظل الغزاة يتعاقبون عليها والأدعياء، لا يحملون لها حقدا ولا يكنون لها حبا...>> [3] وكذلك قوله بصوت رشيد: << ما كان يهمني أن تكون هيبونة (Bone) قد فقدت مجدها، وأن قرطاج قد دفنت، وأن سيرتا كانت تحتمل ما كتب عليها من العذاب، وأن نجمة قد فقدت بهاءها وذبلت... فالمدينة لا تزدهر والدم لا يتبخر مطمئنا إلا ساعة السقوط: كانت قرطاج قد تلاشت، وهيبونة قد عادت إليها الحياة وسيرتا معلقة بين الأرض والسماء ذاك هو الحطام المثلث يعود عند الغروب هي أرض المغرب...>>[4]. هي كلها مواقف فكرية تاريخية حضارية تجاه موضوع واحد هو الوطن. والمستوى الثقافي لرشيد لا يصل إلى هذا النوع من التفكير العميق والتحليل التاريخي الواسع، فهي شخصية ذات مستوى معرفي محدود وبدراسة البطاقة الدلالية نتبين أنها شخصية لم تزاول دراستها، طرد من التعليم وبالتالي فتلفظها بمثل هذه الأقوال يحلينا مباشرة إلى أنها تتكلم بلسان الكاتب وتتقمص أفكاره ومواقفه التاريخية، خاصة وأن هذه المقاطع السردية خارجة عن الإطار العام لأحداث القصة المتخيلة، وهذا دليل على وجود شخصية الكاتب ومواقفه التاريخية خلف هذه الشخصية.

[1] م، ن، ص 101.
[2] م، ن، ص 107.
[3] الرواية، ص 182.
[4] م، ن، ص 190.

كما نلتمسه على لسان شخصية مصطفى بالضمير "أنا" من خلال مذكراته وهو يقول: << ... أحد أولئك الصعاليك الشرفاء المنفصلين عن قافلتهم أثناء الرحلات التي يرويها الجغرافيون العرب، قد شهد –و هو ينتقل بين الشرق الأوسط وآسيا، فشمال إفريقيا، أرض المغرب– ولادة نجمة العقيم القدر، نجمة التي ستهلكنا، نجمة طالع شؤم قبيلتنا...>>[1]، هذا مواقف واضح تجاه أرض المغرب بصفة عامة التي تولد عقيمة بعيدة عن جدورها الأصلية، ثم نكتشفه وراء قول شخصية "سي مختار" في قوله: << ينبغي أن نفكر في مصير الوطن الذي جئنا منه، فهو ليس مقاطعة فرنسية وليس يحكمه باي ولا سلطان، سنفكر في أمر الجزائر التي ما انفكت مغزوة، وفي تاريخها المعقد المتشعب، لأننا لسنا أمة، لم نصبح بعد أمة، فأعرف ذلك: ما نحن إلا قبائل نكبت واستؤصلت...>>[2]. وبالنظر إلى كل هذه المقاطع السردية التي جاءت على لسان شخصيات مختلفة والتي تحوي كلها فكرة واحدة، وتدور حول مصير حضاري لوطن غير مساره.

ولقد استطاع كاتب ياسين من خلال نص رواية نجمة، أن يعلي موقفه، ويوصل أفكاره، وبطريقة متقنة كثيرا، بحيث لم يحدد وجوده ضمن شخصية أساسية مهيمنة واحدة، إنما عمل على التنقل بين عدد من الشخصيات، بمختلف مستوياتها الاجتماعية والثقافية.

وكأن كاتب ياسين يريد من وراء هذا التنقل المستمر بين مختلف الشخصيات الضمائر – التأكيد على مواقفه من جهة ومن جهة أخرى تضييع القارئ ضمن هذا الكل المتداخل، والبقاء مضمرا لا يمكن الإمساك به، وتحديد وجوده، في شخصية واحدة ثابتة. وبالتالي يخلق فجوات يملأها القارئ مع القراءة.

فإذا حاولنا استخلاص شخصية القارئ في ثنايا هذا المتن الحكائي، فإنه يتحدد وجوده من منطلق أن فعل السرد لن يقوم ولن يكتمل إلا بوجود القارئ << فالنص يفترض قارئه كشرط حتمي لقدرته التواصلية الملموسة>>[3]، وهو أي "الخطاب" نسيج من الفضاءات والفجوات التي يجب ملؤها. وانبناء الخطاب في رواية نجمة بهذه الطريقة واعتماد السارد هذه الاستراتيجية الخاصة في السرد في حد ذاته يفرض حتمية وجود القارئ، لإعادة تشكيل هذه

[1] م، ن، ص 196.

[2] الرواية، ص 134.

[3] Umberto Eco, lector in fabula– le role du lecteur, éd.grasset 1985, P 64.

البنية الحكائية وفك رموزها وعلاماتها الدلالية. والغموض في هذه الرواية عمق جمالي فهو المحرك الأساسي للعمل الأدبي والكتابة والقراءة في الوقت نفسه[1]. هذا بصفة عامة لكن بالملاحظة الدقيقة، نتبين في النص بعض الإشارات التي تظهر وجوده، وتنوب بعض الشخصيات عنه وتثبت مشاركته الضمنية في النص.

وراء شخصية "مراد" مثلا الذي يصبح متلقيا وهو يسمع قصة رشيد يحكي أحزانه، فيتقمص دور القارئ، هذا يطرح تساؤلاته واستفساراته الكثيرة، مثلما يبدو في هذه الجملة بصوت مراد: << واصل حديثك من كان العنابي؟>>[2]، ثم من خلال هذا الضمير المخاطب الذي يكتنف خطاب رشيد في قوله مثلا: أتفهم ما أقول؟ أي أتفهم (أنت) مراد كمتملق، وكذا تكرار كاف المخاطبة في كلام رشيد لتؤكد وجود شخصية المرسل إليه (مراد) مثلا <<إنّ رجالا من طينة أبيك>>، <<إنهم آباؤنا>> أي <<أنا وأنت>>، <<علاقته بأبيك>>، هنا إذن تكتمل الدورة الإرسالية، وتجتمع كل عناصرها (السارد، الرسالة، والمسرود له).

كما تمثل شخصية "الكاتب الصحفي" دور القارئ والنيابة عنه في النص، من خلال مقابلته "لرشيد" واستفساره عن أمور كثيرة في حياته وهو الفندق. ومثال ذلك ما يقوله الكاتب الصحفي لرشيد: <<حدثني عن الجريمة الأخرى>> وسؤاله أيضا: <<لكن ما شأن مراد>>[3]، ونتبينه كذلك وبشكل ضمني من قول رشيد مخاطبا الكاتب الصحفي <<يكفي ما قلته من حديث اليوم... لا أستطيع أن أرجع إلى الأسباب فإن حياتي تخللها أموات كثيرون، أموات كثيرون..>> [4]، بحيث نفهم أن كل ما قاله "رشيد" هو جواب عن تساؤلات "الكاتب الصحفي"، وخطابه كله كان موجها إليه كمتلق. شخصية الصحفي تنوب عن القارئ، بكونه يطرح كل التساؤلات المحتمل طرحها من أي قارئ كان، وعنصر القارئ استراتيجية نصية[5]، إذ النص يجب أن يكون مصير تأويله جزءا من آليته (son mécaniseme) التوليدية، ويبقى تفكيك الشخصيات الإشارية وتحديدها بدقة في الخطاب الروائي أمرا من الصعب تحقيقه وتظل النتائج نسبية غير مطلقة.

---

[1] Voir umberto Eci, le role de lecteur P , 73.

[2] الرواية، ص 104.

[3] الرواية، ص 180.

[4] م، ن، ص 192.

[5] Voir umberto Eco, le role du lerteur p, 75.

3. الشخصيات الاستذكارية (personnages anaaphores)

وهذه الفئة من الشخصيات تنسج داخل الملفوظ الأدبي شبكة من الاستدعاءات والتذكير بأجزاء ملفوظية ومقاطع سردية منفصلة ذات أحجام متفاوتة (كجزء من الجملة، الكلمة، الفقرة...) ونتبينها بإحالاتها الدائمة على معلومات سبق ذكرها، أفعال سبق وقوعها ووظيفتها، وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها علامات مقوية لذاكرة القارئ.

وأفضل الصفات والصور لهذا النوع من الشخصيات هي: الاسترجاع، الاستشهاد بالأجداد، الحلم، مشهد الاعتراف والكشف عن السر، الذكرى... <<و من خلالها يقوم العمل بالإحالة على نفسه بنفسه ويبني كتوثولوجية>>[1].

وفي نص الرواية يحضر هذا الصنف من الشخصيات حضورا لافتا للنظر، ولعل هذا راجع إلى طبيعة القصة الحكائية في حد ذاتها فهي تحكي أحداثا كثيرة ومتشعبة، وكذا طريقة بنائها في الخطاب، مما أعطى الشخصية الاستذكارية دورا خاصا لضمان مقروئية الرواية بحيث يظهر السارد بضمير الغائب "هو" مثلا كعلامة استرجاعية لمقاطع وأحداث سردية كثيرة ونجده يحيل دوما إلى معلومات سبق سردها ويكررها في مواقع مختلفة ومتباعدة. لتكراره حدث هروب "الأخضر" من السجن في آخر الرواية، ومشهد افتراق الأصدقاء بعد الجريمة التي ارتكبها "مراد" كذا كشفه عن سر حقيقة نجمة وهي ليست ابنة "لالة فاطمة" التي ربتها، بل من أم فرنسية تخلت عنها. وتكراره أيضا مشهد اعتراف "سي مختار" لرشيد بسر علاقته بنجمة على أنها ابنته وكذلك استرجاعه لذكرى مظاهرات 8 ماي 1945، لعدة مرات، ومعلومات حكائية أخرى كثيرة.

II. مدلول الشخصية:

تتحد الشخصية كمفهوم في النص، بفصل تلك العلامة السياقية المختلفة التي تبدو على شكل اسم أو حرف، أقوال وأفعال، سلوكات، صفات... فالشخصية في الرواية لا تنمو إلا من وحدات المعنى لأنها تصنع من الجمل التي تنطقها هي أو ينطقها الآخرون عنها[2]. لذلك ستكون سندا لتحولات الحكاية. فهي تختلف كثيرا عن المورفيم اللساني، الذي يمكن استخلاصه بطريقة سريعة وواضحة، إذ أن البطاقة الدلالية للشخصية متحركة وليست معطاة

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات االروائية، ص 25.

[2] أوستبن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، ص 198.

بشكل قبلي يتوجب فقط الوقوف عنده والتعرف عليه، بل هي بناء يتولد أثناء فعل القراءة مع القارئ وبالتالي هي شكل فارغ Formevidei. لذا فلا قيمة للشخصية وهي لا تتشكل إلا من خلال الأثر السياقي، هنا يظهر الاختلاف بين العلامة اللسانية، وسيمولوجيا الحكاية التي يتوجب عليها النظر كله، وقراءة المظهر التراكمي للنص الأدبي.

وهذا ما سنحاول استقراءه في النص بتفكيك صورة الشخصيات، وتتبع طريقة نموها وتركيب بطاقتها الدلالية وتحديد مدلولها في السياق من خلال أفعالها وأقوالها، وصفاتها الداخلية والخارجية وفي الملفوظات والجمل والأفكار، والعلامات الدالة عليها.

ومن القراءة الأولى للرواية، نلاحظ هذا الشكل الخاص، والمتميز لعنصر الشخصية في البنية السردية، فقد جاءت في صورة مشتة ومجزأة تجزيئا دقيقا يصعب كثيرا على القارئ الوصول إلى إعادة تركيبها من جديد وقد كان لعنصر الزمن وخصوصيته في الرواية تأثير كبير في نظام الشخصية على هذا النحو بحيث عمل السارد في تنقلاته بين الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة على تفكيك الشخصيات إلى علامات وإشارات جزئية عبر كل صفحات النص خاصة وأنها رواية تحكي قصة أربعة شخصيات في مراحل مختلفة وينتقل فعل السرد فيما بينها، وبين شخصيات أخرى في فترات متباعدة وينتج عن هذا نوع من التداخل والخلط يصعب كثيرا فعل القراءة للوهلة الأولى.

تبدأ الرواية مع الضمير الغائب حيث نتعرف على شخصية الأخضر، ومن الفعل ندرك أنه هارب من السجن، وهو العامل في حظيرة السيد "إرنست" الذي دخل بسببه إلى السجن بعد اعتدائه عليه وثأره لنفسه لنستكمل رسم هذه الشخصية بعد مقاطع سردية كثيرة وأحداث مختلفة، وبصوت "الأخضر" نفسه نكشف ماضيه كطالب شجاع يناضل، من أجل الحرية، شارك في المظاهرات وينتهي الأمر باعتقاله وتعذيبه بأبشع الطرق ولن نتبين كل هذا إلا بمتابعة الفعل هنا يصل السرد ويكشف عن الاسم الكامل لهذه الشخصية "الأخضر بوجان" دون وصفه، وتجسيد صورته المظهرية والإشارة إلى العلامات الخصوصية التي تميزه من غيره، فهي مغيبة إلى حدّ الآن.

ثم نتابع هذه الشخصية وهي تصل عنابة بعد إطلاق صراحه وطرده من الدراسة، بحثا عن منزل عمته، ويتخذ اسما آخر صفة له "المسافر" ويتفاجأ القارئ ويظن للوهلة الأولى أنه شخصية أخرى تدخل السرد. وهنا يظهر بعض الملامح الخارجية والصفات الجسدية لهذه

الشخصية على لسان السارد يقول: <<... كان حاجباه –تحت ذلك الشعر– قد اتخذ شكل زاوية منفرجة، فأضفينا عليه مهرّج...، وكان بياض جبهته يبتلع تلك التجاعيد>>[1]، ونعرفه بصوت مراد يقول: <<...كان يلبس سترة سوداء، وكان قميصه محجوبا بوشاح من الحرير الأبيض، وكان يجر سروالا من الكتان الرمادي، ... كان المسافر حقا طويل القامة نسبيا، ... وكانت رجلاه تتفلتان من حذائه الواسع... تصورا وجها شاحبا، حقا ولكن دمه كان يفور وأعصابه شديدة التوتر كانت وجنتاه هزيلتين مجوفتين...>> [2]، هذه المقاطع هي ملفوظات حالة، ترتسم من هذه الأوصاف كلها صورة "الأخضر" الذي يعيش ضياعا وفشلا نفسيا عميقا، ليعود السرد بعد انفصال طويل إلى هذه الشخصية وإلى فترة الطفولة المرحلة الصعبة إلى حد الآن.

من الفعل يظهر "الأخضر" هذا الطفل المغامر، المشاغب الذي يقتل العصافير التي أرهقها النعاس المثير للمشاكل الذي لا يعرف الهدوء لنعرفه في آخر الرواية وباسم المغامر، المشاغب طالبا من مجموع الطلاب الفقراء، وكيفية معاملته وبوصف مظهره الخارجي يقول السارد: "<<... كان مستطيل الرأس غليظ الشفة تتدلى منها –منذ الصباح الباكر– نتقة من ورق السجائر، زائغ البصر كالدب في القفص: ذلك هو الأخضر...>> [3]، هكذا وكما يتبين ذلك بوضوح، فالشخصية لا تكتمل صورتها إلا مع نهاية النص الروائي، لقد تنامت بشكل تنازلي، بحيث ترسم في ذهن القارئ شخصية الأخضر، في مرحلة متقدمة وهو شاب، ليعود السرد تنازليا تدريجيا إلى مراحل وأجزاء أخرى من حياته ويظل القارئ في حالة انتظار مستمرة إلى نهاية فعل القراءة والرواية.

كذلك الأمر مع شخصية "رشيد" يظهر اسمه في بداية الرواية كعلامة فارغة وكبياض دلالي لا يوحي بأي معنى لتمتلئ بطاقته الدلالية بشكل تصاعدي، ونكشف من الأفعال أنه عامل في الحظيرة ثم كمتسكع ضائع بلا هدف ولا عمل في قسنطينة بعد فراقه بأصدقائه، سريع الغضب محبا للشجار <<رشيد الصعب المراس، الذي ولد بساحة "لابراش" ونشأ في

[1] الرواية، ص 72.

[2] م، ن، ص 73.

[3] الرواية، ص 236.

خِضَمِ الشجار بالشارع...>>[1]، وسجينا يطعن صديقه "مراد" بسكينه، لترتسم ملامحه وأوصافه الخارجية الأولى فهو:<< القسنطيني الشاب، القصير القامة...>> لتتشكل ملامحه والسمات التي تميزه وعلاماته الخصوصية في الفصل الثالث من الرواية بقول السارد:<< كان يحمل نظارتين سوداوين ويرتدي بدلة نصفها مدني ونصفها عسكري كان في العشرين أو في الثلاثين من العمر...>>[2].

ونلتمس الحالة النفسية التي يعيشها "رشيد" وعذابه من حبه الضائع لـ"نجمة": <<كان قلقا مضطربا يحسّ بضياع مطبق فقد كان يدخن كثيرا، ولا يكاد ينام ليلة عن أخرى كان أرقا، مشهدا هائما على وجهه.... وكلامه كان ألفاظا... محمومة أو صرافا منفجرا يعقبه صوت حزين... يزداد هزالا يوما بعد يوم حتى غدا منغلقا على نفسه تماما...>> [3].

و كونه أيضا شابا وكرا هاربا من الخدمة العسكرية، فطفولته يتيم وهو تلميذ في المدرسة، وانتخابه رئيسا على لجنة طلابية نضالية، كانت سببا في طرده من التعليم ثم عمله في صيدلية في الثامنة عشر من عمره وكمخرج مسرحي لتكتمل البطاقة الدلالية لهذه الشخصية بإظهار صورة "رشيد" في هذا الفندق ملتزما للمحششة لا يغادره، وجسده الذي يزداد جفافا، وبرزت أضلعه تحت قميصه العسكري القديم، لا شيء غير الهيكل العظمي وهو منبوذ غرق في المجون وتتشكل سماته وملامح هيئته في الذهن يقول السارد: << كانت تجاعيد وجهه وشعره الأشعث، وشفتاه الجافتان وصدره النحيل المحدودب، ورجلاه القصيرتان تذكرك بتمثال صغير كالمارد أو بشخص يحترق وهو حي...>> [4].

نستنتج كيف تتراكم العلامات النصية، وفي مواقع سردية مختلفة متباعدة لتصنع في الأخير صورة شخصية "رشيد" وتكتمل تدريجيا مع فصول الرواية أين يتم الملء الدلالي بطريقة سريعة، وترسم الشخصية مرة واحدة. لذا نعتبر الشخصية في الرواية "مورفيما فارغا في البداية لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص"[5]

[1] م، ن، ص 34.

[2] م، ن، ص 94.

[3] الرواية، ص 100.

[4] م، ن، ص 188.

[5] فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 30.

كما نتتبع ضمن مقاطع الإشارات الدلالية، التي تتركب فيما بينها لترسم صورة شخصية "نجمة" ونجدها مجزأة عبر كل الصفحات وعلى لسان كل الشخصيات تقريبا، فتتمثل بعض ملامحها الخارجية بصوت "الأخضر" بقوله: << امرأة شابة وضعت على عينيها نظارتين سوداوين... إنها لتبدو مدهشة إذا استقرأ المرء نفح جسدها وقد غمر الفضاء... تبدوا إمبراطورية الدرجة الثالثة...>> [1]

إلى هنا يغيب اسمها، وتظهر باسم "الطيف" تتجلى فيها وسلوكها، وتتحدد الشخصية فيما بعد على لسان السارد "بضمير الغائب" باسم "نجمة" دون إرفاقه وإسناده إلى الاسم العائلي، وتبدو إحدى خصوصياتها المظهرية، ونعرفها بشعرها العزير الأصهب، ثم كونها امرأة شابة متزوجة من "كمال" مرغمة على ذلك، ومعاملتها الساخرة له.

ليصل القارئ وترتسم في ذهنه صورة نجمة الطفلة <<شديدة السمرة كانت هركولة، متوترة الأعصاب، متينة البنيان، دقيقة الخصر، طويلة الساقين... كانت لعبتها التي لا تنتهي التقصير من فساتينها إلى أقصى حد ظلت –في الشهر الأول بالمدرسة– تبكي كل صباح وتضرب كل الأطفال الذين يقتربون منها أو يتوددون إليها...>> [2]، وبصوت مراد نعرف أن نجمة هي الابنة الوحيدة "للالّة فاطمة" ليتفاجأ القارئ ويكتشف بعد مقاطع نصية كثيرة أنها ابنة لامرأة فرنسية يهودية فاسقة، تتنافس عليها الرجال، لهذا ضاع والد نجمة الحقيقي وبالتالي أصلها.

و نستكمل أجزاء هذه البطاقة الدلالية من خلال منظور "رشيد" ووصفه لها يقول: <<امرأة شابة شاردة الذهن،... لم أكن رأيت بقسنطينة قط امرأة مثلها أناقة وتوحشا وقواما رشيقا كالريم...>> [3]، ويمثلها أيضا في صورة الطيف يقول: << ذلك الطيف يبتسم لي بأبهته التي لم أعرف لها مثيلا من قبل، يبتسم لي كما لو كان خيالا قد اتخذ أشكالا وأبعادا تجسد أمامي مدينة الطفولة>>[4]، وكما تتضح وتمتلأ هذه العلامة الشخصية كلما تنامى السرد وتغيرت الأحداث، وازدادت إيهاما وغموضا هذه المرأة المشؤومة، غسق نجم، ذلك هو

[1] الرواية، ص 65.

[2] الرواية، ص 80– 81.

[3] م، ن، ص 111.

[4] م، ن، ص 113.

جمالها الغامض ونلتمس في هذا النوع من الأوصاف، البعد الرمزي الخفي وراء اسم نجمة يقول رشيد دائما: << نجمة الزهرة التي يُحرَّم شمُّها يتهددها الخطر حتى جذورها العميقة...>> [1]، << ... لم تعد سوى شعاع خريفي خبا بريقه...>> [2]، وهكذا فالشخصية في الرواية تتخذ مسارا تطوريا لا ينتهي إلا بنهايتها، ويبقى القارئ في حالة انتظار، لا ترتسم ولا تمتلئ علامة الشخصية إلا بانتهاء فعل القراءة.

نحن إذن أمام إشغال تراكمي للدلالة، وبطريقة تصاعدية تارة وأخرى تنازلية تنمو البطاقة الدلالية للشخصيات ويتراءى للقارئ مدلول الشخصية مكتملا ويبقى أن << مدلول الشخصية لا يتشكل فقط من خلال التكرار، (تكرار الإشارات، تكرار البدائل، البورتربه اللازمة)، أو من .... التراكم والتحولات (من أقل تحديد إلى أكثر تحديد)، ولكن يتشكل أيضا من خلال التقابل، وعلاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى... وفق روابط التشابه والاختلاف...>> [3].

وقد درس تودوروف هذا الموضوع بشكل جلي في كتابه "شعرية النثر" ومن هنا يمكننا دراسة مدلول الشخصيات أيضا باستخلاص أهم المحاور الدلالية في هذه الرواية والبحث في العلاقات التفاعلية بين مختلف الشخصيات، بالنظر في علاماتها الخصوصية وصفاتها المميزة ونصل إلى تحديد علاقات الشخصيات فيما بينها في ثنائيات تفاعلية، ووفق روابط الاختلاف والتشابه في ستة محاور هي: الجنس، السن، الأصل الجغرافي، الأيديولوجيا، الثورة "النضال"، المال ويتضح ذلك من خلال هذا الجدول:

[1] م، ن، ص 186.

[2] م، ن، ص 190.

[3] فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 31.

المحاور / الشخصيات	الجنس	السن	الأصل الجغرافي	الأيديولوجيا	الثور النضال	المال
نجمة	+	Ø	+	Ø	Ø	Ø
مراد	+	+	+	Ø	Ø	Ø
الأخضر	+	Ø	+	+	+	Ø
مصطفى	+	+	+	Ø	+	Ø
رشيد	+	+	+	Ø	Ø	Ø
سي مختار	+	+	+	Ø	Ø	Ø
ريكارد	+	Ø	+	+	Ø	+
ارنست	+	Ø	+	+	Ø	+
ذو اللحية	+	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
كمال	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø
المرأة الفرنسية	+	Ø	+	+	Ø	Ø
السيدة ن	Ø	Ø	+	Ø	Ø	Ø

يظهر هذا الجدول الشخصيات الأكثر تعقيدا في النص، وتتمثل في كل من شخصية (مصطفى، الأخضر، رشيد، مراد)، الشخصيات المحورية التي ينبني عليها موضوع البنية الحكائية، وأساس قيام فعل السرد، وهي محمولة بأكبر عدد من المحاور، وتتحدد بالسمات الدلالية نفسها تقريبا ما عدا شخصية الأخضر الذي تغيب فيه علامة السن لتعوض بمحور الأيديولوجيا الغائب مع الشخصيات الأخرى، لذا تجتمع في القسم نفسه، في حين تتقابل وشخصية "نجمة" التي لا يخبر عنها بعدد المحاور نفسه على الرغم من أهميتها وقيمتها الأساسية في انبناء موضوع القصة ولا تتحدد في محور الجنس والأصل الجغرافي.

وتتقابل أيضا هذه الشخصيات الأربعة مع كل من شخصية "ريكارد" و"ارنست"، خاصة وأن المجموعتين تتحدان بعد المحاور نفسها لكن مع اختلاف صنفها، وفي الوقت نفسه

ترتبط الشخصيتان "ارنست" و"ريكارد" في علاقة تشابه، فهي تشترك في السمات والعلاقات الدلالية وتتساوي في عدد المحاور المغيبة.

كما نجد علاقات تضادية اختلافية بين الشخصيات الأقل تعقيدا التي تظهر عرضيا في النص، فتتقابل شخصية الفرنسية، وشخصية "كمال" وذو اللحية في عدد ونوع المحاور المخبر عنها في النص لتدخل كل هذه الشخصيات أيضا في علاقة تضادية مع الشخصية الحرف "السيدة ن".

بالإضافة إلى ما سبق سنحاول دراسة مدلولات الشخصيات أيضا من حيث وظائفها أي مختلف أنواع الأفعال نقوم بها في الحكاية ويتسنى لنا بعدها تصنيف هذه الشخصيات وتوزيعها والتمييز بينها.

ونتبين من خلال هذا الجدول

وظائف الشخصيات	الحصول على مساعد	أمر	الموافقة على عقد	الحصول على معلومات	الحصول على متاع	مواجهة ناجحة
نجمة	Ø	+	+	Ø	Ø	Ø
مراد	Ø	Ø	Ø	+	Ø	+
الأخضر	+	Ø	Ø	+	Ø	+
مصطفى	+	Ø	Ø	+	Ø	+
رشيد	+	+	+	+	Ø	Ø
سي مختار	+	Ø	+	Ø	Ø	Ø
ريكارد	+	Ø	+	Ø	Ø	Ø
ارنست	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	+
كمال	+	Ø	+	Ø	Ø	Ø
الفرنسية	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
ذو اللحية	Ø	Ø	Ø	+	Ø	Ø
السيدة ن	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø

نستخلص وبنظرة سريعة للجدول، إن شخصيات هذه الرواية بصفة عامة ليست فاعلة، ولا نكاد نجد شخصية تؤدي كل هذه الوظائف وهذا راجع إلى طبيعة موضوع الرواية في حد ذاتها، وطريقة طرحها له، بحيث لا تقوم على صراع وبرنامج حكائي ينبغي تحقيقه، إنما حتى الصراع الذي يوجد بين الشخصيات الأربعة وتنافسهم على حب "نجمة" هو تصادم خفي لا يظهر على مستوى الفعل، وتبقى مقاطع النص في أغلبها ملفوظات حالة، تصور حياة الشخصيات في مختلف مراحلها، وكذا كون هذه القصة الحكاية انتهت من الحدوث.

مع ذلك يمكننا تمييز أصناف الشخصيات من خلال هذا العدد القليل من الوظائف الذي تؤديه، كالمواجهة التي كانت بين شخصية "مراد" والسيد "ريكارد" الذي يقتل ضربا من قبل "مراد" دفاعا عن الخادمة المظلومة، ثم حدث فرار الأخضر من السجن ونجاحه في ذلك، وحدث هروب هؤلاء الأصدقاء الثلاثة بعد اعتقال "مراد" خوفا من التحقيق، ونجاحهم كان بمساعدة "ذو اللحية"، نصل إذا إلى أن الشخصيات الأخضر، مصطفى، رشيد، تقوم بأكثر عدد من الوظائف وبنفسها تقريبا مقارنة بشخصية "نجمة" "مراد"، ثم الشخصيات الأخرى التي يقتصر حضورها في النص، في وظيفة واحدة وأيضا الصنف الذي يظهر في الأحداث وضمن صفحات الرواية دون أن يؤدي أي وظيفة معينة. تبعا لهذا نميز صنفين من الشخصيات الرئيسية التي ساهمت في تغيير المسار التطوري للأحداث والشخصيات الثانوية التي تظهر على مستوى القول لا الفعل.

إذن سنحاول تتبع هذه الشخصيات، لنعرف أنماط تحديدها في النص، وصيغة ظهورها، فهل تتحدد الشخصية نتيجة مواصفة وحيدة، أم مكررة أم من خلال احتمال وحيد مكرر أو نتيجة فعل وطبيعي وحيد أم مكرر.

مثلما نبينه في هذا الجدول:

صيغة تحديد / الشخصيات	وصف وحيد	وصف مكرر	احتمال وحيد	احتمال مكرر	فعل وحيد	فعل مكرر
نجمة	+	+	Ø	+	Ø	+
مراد	+	Ø	+	Ø	+	Ø
الأخضر	+	+	Ø	Ø	+	+
مصطفى	+	+	Ø	Ø	+	+
رشيد	+	+	+	Ø	Ø	+
سي مختار	+	+	Ø	+	Ø	+
ريكارد	+	+	Ø	Ø	Ø	Ø
ارنست	+	Ø	Ø	Ø	+	Ø
كمال	+	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
ذو اللحية	+	Ø	Ø	Ø	Ø	Ø
المرأة الفرنسية	+	Ø	+	Ø	Ø	+

نصل إلى نتيجة أولية هي أن شخصيات الرواية عامة تحدد مواصفاتها من خلال تعاليق السارد خاصة، ثم من أقوال الشخصيات الأخرى، باستثناء بعض الحالات القليلة حيث تتولى الشخصية وصف نفسها بطريقة مباشرة، لكن في الغالب تعطي المعلومات بطريقة غير مباشرة، لهذا تعتمد كثيرا في نص الرواية صيغة الوصف المكرر، وهذه السمة التكرارية ناتجة عن تولي شخصيات عدة إلى جانب السارد، وصف الشخصية، مثلما يظهر ذلك جليا في الجدول مع شخصية نجمة، الأخضر، رشيد، سي مختار.

و بالنظر في كيفية ظهور هذه الشخصيات نجد أنها تتحدد بحسب أهميتها في النص بعضها يأتي نتيجة مواصفة وحيدة ومكررة في الوقت نفسه، وفعل مكرر كـ (شخصية نجمة، الأخضر، رشيد)، فهي أكثر أهمية من تلك التي حددت من خلال وصف وحيد، واحتمال

وحيد وفعل وحيد كما يبدو مع شخصية "مراد" لكن سمة التكرار لا تعني دائما تميز الشخصية، وتدل على أهميتها ((فالشخصية ما تقوم مرات عديدة بنفس الوظيفة لن تكون بالضرورة أكثر أهمية، وذلك لأن مجموعة هامة من الوظائف المتكررة (وصف... وهو يؤدي الصلاة مرات عديدة مثلا) يمكن اعتبارها توضيحا مبالغا فيه (و طريقة أسلوبه للتوضيح والتضخيم لمواصفة وحيدة دائمة...)) [1] مثل شخصية "سي مختار" ويتحدد كمواصفة وحيدة مكررة، واحتمال مكرر، وفعل مكرر، لكن حضوره في النص يبقى محدودا، لا يتجاوز الفصلين الثالث والرابع، ولا يغير في مجرى الأحداث بالمقارنة مع شخصية مراد التي حركت وغيرت مسار السرد، إذ بقتله "لريكارد" دخل السجن وافترق الأصدقاء الثلاثة، وأخذت الأحداث والسرد مجرى آخر وهي تأتي بصيغة وصف وحيد، احتمال وحيد وفعل وحيد ثم نكشف هذا الصنف الآخر من الشخصيات التي تأتي إلا لغرض محدد في النص، ولا تأخذ من مساحته إلا ما يستوجب لها تأدية دورها المحدود، لتختفي بانتهائه، فهي أقل أهمية مقارنة بالشخصيات الأخرى.

III. دال الشخصية:

تقدم الشخصية في النص الأدبي حسب فيليب هامون من خلال دال المقطع لا متواصل، أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن أن نسميها بطاقة، التي تخضع بصفة عامة للاختبارات الجمالية للكاتب [2] فقد يقتصر المونولوج الغنائي (le monologue lyrique) أو السيرة الذاتية، يقتصر على جذر منسجم ومحدود من الناحية النحوية كـ: je, Me, Moi مثلا.

أما البطاقة في القصة المحكية بضمير الغائب، فإنها تتمركز حول اسم العلم بكل علاماته الطبوغرافية (Typographique) المميزة، وحرف البداية. ويتميز بتواتره، وبسكونيته وغناه، لهذا يعد اسم العلم عنصرا هاما في انسجام ومقروئية النص لذا يستوجب أن يحافظ النص التام على إشارات شخصياته على امتداد فضائه النصي من أجل أن يحافظ

[1] فليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 40.

[2] يراجع فليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 48.

على مقروئيته[1]، لأن تغيير إشارات الشخصيات وتحويلها باستمرار في النص، لن يزيد إلا في غموضه وتضليل القارئ يؤدي بالضرورة إلى النفور من فعل القراءة، لذلك نجد الروائيين يترددون كثيرا في اختيار الأسماء التي تناسب شخصيات أعمالهم الأدبية "فإميل زولا" مثلا اختار أثناء كتابة روايته (dames Au bonheur des)، ما بين اسم "لويزا" أو دونيز كاسم للبطلة.

ولقد اتخذت الرواية المعاصرة في هذا المجال منحنى جديدا حين تعددت أسماء بعض الشخصيات داخل النص الواحد، وشخصيات متعددة تحمل اسما واحدا، وتكون الشخصية نفسها تباعا امرأة أو رجل أشقر أو أسمر، أو شخصيات مختلفة تقوم بالفعل نفسه أو تتلقى الأوصاف نفسها مثلما يظهر ذلك في أعمال "صمويل بيكيت"، و"آلان روب" غريبة لهذا يهتم "فيليب هامون"، بضمان مقروئية النص ويركز على شروطه.

إن البطاقة ((تحتوي على جذر للمعادلات يقوم بتهيئة حقل واسع يمتد من العناصر الأكثر اقتصادية الإشارات: هو، هذا، هم، مجرد حرف K عند كافكا، إلى الأكثر عنى (البوروترية للوصف) مرورا باسم العلم (الاسم، اللقب، الكنية، وكل التنوعات التلميحية أو الرسم البياني شجرة النسب يلحقها رولا ببعض رواياته)) [2].

انطلاقا من هذا التحديد الإجرائي، سنحاول دراسة تقنية الدال في رواية "نجمة" وتتبع أجزائه عبر صفحات السرد، والكشف عن كيفية تشكل صورة الشخصية ضمن هذه المادة الحكائية، ونبحث في نظام التنمية فعلاقة الاسم بالشخصية، وعلاقتها بأوصافها وطبائعها، وهل استطاع كاتب ياسين أن يؤسس نظاما اسميا يتماشى والأدوار الفاعلية للشخصيات؟ وما مدى اعتباطية العلاقة بين علامة الاسم والمسمى؟ وما درجة مقصديتها؟ سيكون على التحليل إذن إبراز الحركية السيميائية للشخصية التي تمتد من الأصوات الحكائية إلى المجاز مرورا بالرمز، والنمط، والتشخيص[3]. وللوصول إلى توضيح كل هذه الأمور، والإجابة عن

[1] شربيط أحمد شربيط سيميائية الشخصية الروائية، رواية "غدا يوم جديد"، السيميائية و النص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية و آدابها، منشورات جامعة عنابة 1995، ص 208.

[2] فليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ص 50.

[3] م ن، ص 53.

هذه التساؤلات نعمد إلى تتبع الرواية والبحث في أسمائها وصفاتها، وكيفية انبنائها ورسم صورتها.

1. نجمة:

شخصية نجمة هي النقطة المحورية في الرواية، على أساسها تقوم الأحداث وتتحرك الشخصيات، وينبني فعل السرد وهي المرأة التي يتنافس على حبها كل من (مراد، مصطفى، الأخضر، رشيد) هذا الحب الخفي في أعماق هؤلاء الأصدقاء، وتتزوج هي مرغمة من رجل آخر ومن خلال صفحات النص نرسم العلامات الخصوصية المميزة لهذه الشخصية وتشكل هيئتها وتتحدد صفاتها، فنجمة هي هذه المرأة الشابة السمراء ذات الوجه الرحب والشعر الأصهب، متينة البنيان طويلة الساقين، رشيقة أنيقة... ولن يصل القارئ إلى هذه الصورة الكاملة، وجمع شتاتها وأجزائها إلا مع نهاية الرواية فلا نعرفها دفعة واحدة، إنما تتكون تدريجيا مع فعل السرد.

وتسمية هذه الشخصية والرواية ككل باسم "نجمة" لم يكن صدفة ولم يأت مشحون بدلالات كبيرة، ويحمل كثافة حكائية، لا تظهر إلا بالقراءة الحقيقية والنظرة النقدية العميقة فكلمة "نجمة" جاءت من الفعل نجم ومعناه ظهر أو طلع، والنجمة هي هذا الشكل الكوني الجميل الذي يضيء السماء ليلا، ويوظف كاتب ياسين هذا المفهوم العام، ويجعله يتجاوز الدور الذي تمثله الشخصية في البنية الحكائية فمثلما تبقى النجمة في السماء متساوية ينبهر الجميع بجمالها، بعيدة لا يصلها أحد كذلك هذه الشخصية التي يتنافس الجميع من أجلها وكسب حبها دون أن يتزوج منها أحد، وتزوجت مرغمة من كمال.

ويتأكد هذا التلاحم الصوري بين شكل النجمة، وهذه الشخصية، يقول مصطفى في نجمة: << كانت ترتدي عباءة واسعة من الحرير الأزرق الباهت... تخفي الصدر والخصر والرّدفين، وتكاد تغطي خلاخيل الذهب الخالص... وكشف الوجه وحجب الجسد>>[1] فلن نرى من خلال هذه العباءة الزرقاء التي تغطي نجمة كلية، إلا بريق الخلخال وضوء الذهب الأصفر الشيء الوحيد الذي بقي مكشوفا، كما لا يظهر في السماء الزرقاء ليلا إلى ضوء "النجمة".

[1] الرواية، ص 75.

كما تأخذ هذه الشخصية بعدا رمزيا أسطوريا، تتجاوز فيه حدود الواقع وتتخطى صفه كونها امرأة يتنافس في حبها الرجال، وتتلاشى صورة المرأة شيئا فشيئا لتحل محلها صورة الوطن بماضيه وحاضره وبهذا ((يصبح الخطاب الروائي خطابا مزدوجا أشبه ما يكون بالحديث الصوفي الذي يحمل ظاهرا وباطنا، فيتحدث عن المرأة في الوقت الذي يعني فيه الجزائر الوطن)) [1]. وقد عمل كاتب ياسين كثيرا في هذا الأساس، إذ وفي رسمه للبطاقة الدلالية لهذه الشخصية نلاحظ دائما الغياب الكلي للاسم العائلي لنجمة، فلا لقب لها –على الرغم من الإشارة إلى أمها ذات الأصل الفرنسي– وهذه إحالة بطريقة غير مباشرة إلى ضياع أصلها وغموضه ويربطه هنا بضياع أصل هذا الوطن وفقدانه.

وتتجسد أيضا هذه الدلالة المزدوجة لاسم "نجمة" من خلال ظهورها المبهم في النص، واعتماد صيغة الضمير الغائب غالبا للحديث عنها ووصفها، وتظل غامضة لا تتضح كلما تقدمنا في القراءة ازدادت غموضا وإبهاما. وكذا ميزة حضورها وغيابها في آن واحد، فهي غائبة في معظم فصول الرواية، لا تتحدث إلا قليلا، ولا يأتي ذكرها إلا بضمير الغائب، لكن من جهة أخرى هي حاضرة دائما، كموضوع ومحور للحكي تتجلى في أقوال الشخصيات الأربعة وفي تفكيرهم وأحلامهم حيثما كانوا. كل هذا يبين وبوضوح هذا التكثيف الدلالي لاسم شخصية "نجمة" وبالتالي فاختياره كان عن قصد ونتاج كأمل كبير.

2. رشيد:

هذه الشخصية التي ظلت تبحث باستمرار عن حبها الأبدي، تعيش عذابا متواصلا وفقدانا مستمرا لمرأة تدعى "نجمة" وترسم صورة هذه الشخصية بالتدريج في ثنايا النص، وتتشكل هيئته المظهرية وسماته المزاجية، لتعرف "رشيد" بأنه الشاب القسنطيني القصير القامة البالغ الثلاثين من العمر، صاحب النظارة السوداء والصوت القوي الغليظ وشعره الأشعث، ووجهه المجعد وشفتاه الجافتان وصدره النحيل المحدودب، ورجلاه الفقيرتان بقميصه الأمريكي وسرواله الكاكي.. ولا تتجلى هذه العلامات والإشارات المظهرية دفعة واحدة في مقطع سردي معين، بل يتبعها القارئ مع فعل القراءة حتى نهاية الرواية

[1] احمد منور: التداخل النصي بين جازية هدوقة و نجمة كاتب ياسين، مجلة اللغة و الأدب معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة الجزائر، ع 1، 1998، ص 136.

فالشخصية تشكل فضاءا للانتظار بالنسبة إلى القارئ، وكثيرا ما يعمد في عملية الحكي إلى تعويض اسم رشيد بأوصافه التي تتطابق وأفعاله، فهي نتيجة لها.

وهذه الصفات محملة بمعان ودلالات تساهم في التعريف بشخصية "رشيد" واستكمال كل جوانبها مثال ذلك قوله: "البدوي المكره .. يحيل مباشرة إلى المستوى الاجتماعي له، وصفه المنبوذ لنلتمس حياة المجون والانحطاط التي يعيشها "رشيد" في هذا الفندق بصحبة المحرومين والعاطلين والمتسكعين، وأيضا صفة "المتشرد" فهو يعيش بلا عمل ولا هدف – عالة على المجتمع–.

بنظرنا إلى اسم الشخصية "رشيد" الذي يأتي من الفعل رشد يرشد راشد ورشيد وهو من الاهتداء والرشد وهو سن البلوغ والاستقامة والتصرف المسؤول لنصل إلى عدم تماثل علامة الاسم وأفعال هذه الشخصية، على الرغم من أن رشيد أكبر سنا من أصدقائه، إلا أن أفعاله تظهره كشخصية ماجنة مستهترة، هارب من الجندية، دخل السجن لاعتدائه على سائق، ثم اختلاسه النظر إلى النساء المارات، وشُرب الخمر، وعيشه الفاسق في الفندق مع المجرمين والمتسكعين والتزامه المحششة....، التسمية إذا تتناقص وأفعال الشخصية، ولا علاقة بين الاسم والمسمى.

لكن احتمالية التسمية الاعتباطية هنا قائمة، فالاسم قبل كل شيء علامة اعتباطية إذ من الممكن أن كاتب ياسين في وضعه لهذا الاسم لم ينطلق إلا من كونه اسما متداولا في الواقع الاجتماعي ليوحي للقارئ بحقيقة هذه الشخصية وواقعية هذه الأحداث.

ومن الملاحظ هنا أيضا لأن السرد يهمل الاسم العائلي لشخصية "رشيد" واللقب، ميزة أساسية في تحديد الشخصية والتعريف بها و"رشيد" يتيم الأب –ولد يوم مقتله– و"الأب" جذر العائلة وأصل وجودها واستمرارها، وغيابه يحيل ربما إلى ضياع أصل "رشيد" وعندما يفتقد الأصل ينحرف الفرع بالضرورة.

3. الأخضر:

و تتجسد شخصية "الأخضر" من خلال هذه العلامات المميزة التي يثبتها السرد ضمن مقاطعه، فهو هذا الشاب الطويل القامة نسبيا، المستطيل الرأس الغليظ الشفة، زائغ البصر كالدب وجسمه الهزيل ووجهه الشاحب، وجبهته العريضة لكن تظل صورة شخصيته مرتبطة أكثر بالفعل وتبنى على أساسه بحيث نكتشف "الأخضر" زعيما محنكا، كطالب يشارك في

المظاهرات، ويطرد من الدراسة وعامل في الحظيرة، ومسافرا إذ يختفي اسم الأخضر جزئيا في النص ويعوض في مقاطع سردية كثيرة باسم المسافر و"المغامر" نتيجة مغامراته الطفولية، والمجنون بسبب مظاهره غير الطبيعية وهذا التغير المتواصل في الاسم وتعويضه بالصفة، يفرض على القارئ أن يكون فطنا أثناء قراءته، مشبعا لفعل السرد لكي لا تضيع صورة هذه الشخصية، ولا تختلط عليه الأمور.

و اسم "الأخضر" هذا يأتي مسندا إلى اللقب العائلي "بوجان" لكن ذلك لا يزيد في اكتمال البطاقة الدلالية لهذه الشخصية، بقدر ما يعمل على تضليلها، وإثارة التساؤل، بحيث إن السرد يخبرنا عن زواج أم "الأخضر" بعد موت أبيه (سيدي أحمد) ويتربى هذا الأخير في أحضان زوج أمه، لهذا نتساءل فيما إذا كان هذا اللقب يعود إلى الأب الحقيقي أو إلى الأب الذي احتضنه، خاصة وأن تسميته "بالأخضر" وهو من "الاخضرار" رمز الحياة والنمو، فإنه علامة اسمية تتناقض والشخصية ذاتها، إذ نجده يعيش فشلا لا ينتهي منذ كان طفلا تربى بعيدا عن أصله، ثم كطالب طرد من المدرسة وسجن لمشاركته في المظاهرات، وعمله في الحظيرة الذي لا ينتهي إلى الشجار الدامي سببا في سجنه وهروبه منه، ثم عذابه العميق بسبب حبه الخفي لنجمة المتزوجة، كل هذا الفشل المتواصل والعذاب المستمر يتنافى وصفة الاخضرار رمز النمو والتجدد والحياة الهادئة لهذا لا يتطابق الدال ومدلوله دائما فالاسم لا يقيم علاقة سببية ترابطية مع الشخصية.

4. مصطفى:

وترتسم هذه الشخصية في بطاقة دلالية جزئية، لا تتجاوز بعض العلامات الخصوصية والسمات المظهرية التي لا تعطي الشخصية حقها من الوصف، وحتى ما قبل لا يأتي إلا على لسان الشخصيات الأخرى أثناء السرد، هو طالب شاب ضخم الجسم، قصير القامة، ذو لحية غريبة يبلغ من العمر ستة عشرة سنة ويلقب أيضا "بالساعي" بحكم وظيفته تلك، وابن الوكيل مهنة أبيه. وتحضر هذه الشخصية في السرد غالبا كسارد، تساهم في بناء الأحداث وتنامي مسار السرد من خلال مذكراته.

وتسمية الشخصية "مصطفى" جاء اعتباطيا أكثر من كونه أمر مقصودا، إذ بين مصطفى اسم من أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم ومعناه "المختار" وبين هذه الشخصية فراغا يحيل ويفرق بين الاسم والمسمى، ولا علاقة سببية بين صفة "المصطفى" ومصطفى

الذي يعيش حياة اللهو والترف بشرب الخمر مع أصدقائه، ومتابعة النساء، ومراقبته لنجمة التي أحبها كزبونة في القطار لهذا كان تعيين اسم هذه الشخصية اعتباطيا ومحض صدفة، فهو من الأسماء المتداولة في المجتمع الجزائري.

5. مراد:

و مع هذه الشخصية تغيب البطاقة الدلالية تقريبا ولا تكاد تعرف صورة "مراد" وهيئته الجسدية شيئا يذكر، ما عدا كونه يبلغ من العمر ثمانية عشر سنة، وأنه يتيم الأب وكفلته عمته بعد زواج أمه "زهرة" ومقارنة بالشخصيات الأخرى، نجد السارد هنا يهمل تماما هذه الشخصية، ويظهرها أكثر كسارد يتولى الحكي عن الآخرين تغيب صورة شخصية مراد على الرغم من كونها نقطة أساسية غيرت مجرى الأحداث وحولت مسار الحكي، بحيث ومن خلال الفعل نكتشف "مراد" القاتل بدافع رفض الظلم، وقتله "للسيد ريكارد" دفاعا عن الخادمة المظلومة، وقد وظف السارد هذه الصفة "القاتل بدل ذكر "مراد" اسم الشخصية.

و إذا قارنا بين الشخصية والعلامة الاسمية التي تميزها نصل إلى أن كلمة "مراد" جاءت من "المراد" أي المبتغى والأمر المرغوب فيه وتتناقض تماما مع هذه الشخصية التي لا تنال مرادها، ولا تصل مبتغاها أبدا، ويلاحقها الفشل دائما "مراد "انقطع عن التعليم تلبية لرغبة نجمة ابنة عمته التي أحبها ووعدته بالزواج والرحيل معا، لكن هذا لم يتحقق، ثم محاولته الدفاع عن الخادمة المظلومة وحمايتها من وحشية سيدها "ريكارد" وينتهي به الأمر في السجن، وكذلك مساعدته "لرشيد" وإسكانه معه في الغرفة واعتباره صديقا، ليعمل على محاولة قتله بسكينة وهو في السجن وبالتالي "مراد" يتناقض مع رغبته ولا يصل إلى مبتغاه، لذا فلا يتلاحم ولا يرتبط هنا الدال بمدلوله، والعلاقة بينهما مبنية على المفارقة، وهذا الانفصال يفتح المجال لتفكير القارئ وبحثه عن الربط بين الأحداث والوصول إلى عمقها وكشف وظيفتها، إذ حتى التناقض هو معنى يجب فهمه، لكن يبقى هذا احتمالا تأويليا، ويظلُّ نظام التسمية عملية اعتباطية في أصلها.

6. سي مختار:

وتعد هذه الشخصية بمثابة الشاهد الذي يحمل الحقيقة الصحيحة، والمطلع على أصل الأحداث وخباياها، والعارف بسر نجمة وأصلها الضائع، فهو أحد المستهترين الذين ساهموا في تعكير صفو السلالة العائلية ويتمثل "سي مختار" كشخصية في النص في بطاقة دلالية

وافية ترتسم صفاته المظهرية الخارجية بشكل واضح في ذهن القارئ ويعرف أنه الشيخ الذي يبلغ الخامسة والسبعين من العمر، بشعره الأبيض وطربوشه، وجبهته الحريرية، بدينا... قوي الصوت، كان تصرفه فظا عنيفا، عصبي المزاج، محبا للشجار...

و بتتبعنا لفعل السرد، نجد أن السارد يتجاهل كثيرا اسم الشخصية، ويعوضه بصفة من صفاته مثل "الصعلوك العجوز" ذلك الوصي الطفيلي، الشيخ الماكر "الخبيث"، الشيخ المهرج "السفيه"... فكل هذه الألقاب تعمل على توسيع البطاقة الدلالية للشخصية، وتعميق فهم القارئ، وإثراء معلوماته يكشف مدى خبث هذا الرجل ومكره الذي يتلاعب بالسلالة العائلية باغتصابه النساء ومنافسته لأزواجهن، وكذبه ومجونه... ومن جهة أخرى لمنع تكرار الاسم في كل مرة، لكن هذه الأسماء الوصفية تأتي دائما مرفقة بإشارات وموتيفات حكائية تربط الاسم بالصفة لضمان المقروئية، ومنع الإبهام والغموض.

واسم "سي مختار" صيغة مربكة، فالاسم الأول "سي" هو اختزال لكلمة السيد وتدل على التقدير والاحترام، "ومختار" من الاختيار وهو الشيء الحسن. وبالنظر إلى أفعال هذه الشخصية ودورها الحديثي في القصة الحكائية نلاحظ أنها لا تتطابق تماما وهذه الصيغة الاسمية، إذ نعرفه خبيثا محتالا، فاسد الخلق، ماجنا مغتصبا للحرمات، مدمنا على الخمر، فاسقا...، لذلك تتناقض أفعال الشخصية والاسم الذي يعينها، ويتعاكس الدال والمدلول وهذه سمة ظاهرة في الرواية كلها.

7. السيد ارنست:

حضور هذه الشخصية في نص الرواية محدود لا يتجاوز الفصلين الأولين، وتتبني من خلال أفعالها التي تحدث غالبا في الحظيرة التي يعمل فيها الأصدقاء الأربعة وتبدو تصرفاته الخشنة والقاسية تجاههم، وهو رئيس للفرقة متوتر الأعصاب معصوب الجبين يراقب تحركاتهم بحقد ومكر شديد. ويظهر هذا الاسم دائما مسندا إلى كلمة السيِّد التي تستعمل للاحترام والتقدير، لكن ما يخفيه العمال في أعماقهم وهو الحقد والكره لهذا الظالم، لذا فهي تأخذ معنى ودلالة الاستغلال والاختلاف الطبقي بين الرئيس وعماله.

8. السيد ريكارد:

ويقتصر وجود هذه الشخصية في الرواية على بدايتها فقط، وهو الشيخ الثري الأرمل ذو القبعة الجلدية، من عائلة بروتستانية قوي الجسد وغليظ الصوت، ثقيل الحركة. وتظهر

الشخصية أيضا باسم "المقاول" نسبة لمهنته كما يرتبط اسم ريكارد دائما بكلمة "السيد" للدلالة على قيمته ومركزه الاجتماعي الكبير لثرائه واحترام الناس له، لكن –و كما قلنا سابقا– لا يؤدي لفظ السيد معناه الحقيقي ولا يستعمل على قناعة بل خوفا من نفوذه.

إلى جانب هذه الشخصيات نجد صنفا آخر لا يظهر إلا في لحظات عابرة ولا يؤكد حضورها في النص إلا الاسم، ولا يكاد يلاحظ وجودها ضمن السرد. خاصة وأن السارد غالبا ما يهمل تماما، علاماتها وصفاتها الخصوصية، فتظهر في النص وتختفي دون أن يعرف القارئ عنها شيئا. ومن أمثلة ذلك شخصية "ذو اللحية" الذي تعرف عليه الأصدقاء الأربعة أثناء عملهم في الحظيرة، كذلك "مزيان" وهو صديقهم أيضا، و"ناظر الدرك"" الذي يقتصر وجوده في مقطع سردي واحد، عندما ارتكب "مراد" الجريمة، والسيدة "دوباك" المعلمة، الشيخ "محمود" و"الطاهر"، "جو الصغير"، سي عبد القادر، السيد "تاميل"، بائع الفطائر... وغيرها.

و يصل السارد في تجاهله لهذه الشخصيات، وتجاوزه لبطاقاتها الدلالية وحضورها كمجرد أسماء، إلى جعل الشخصيات مجرد حروف، ويصبح الحرف يلعب دور الاسم ويؤدي وظيفته مثال ذلك قوله: ((كنت أسمع بوضوح ما كان يدور بينهم من حديث

ف: ... يا لنتن رائحتهم !

السيدة ف:... أرجوك إني أكاد أقيء !

ف: ... طبعا، أنتن النساء أما أنا فلم أولد البارحة

السيدة ن: .... ولكنهم لم يكونوا عربا...

ب: يعتقدون أن الجيش جعل للكلاب.....)) [1].

فالحوار يجري بين الشخصيات الحروف التي لا نعرف عنها شيئا، لا أوصافها التي تعوض اسمها المغيب، ولا علاماتها الخصوصية التي تحدد هيئتها، خاصة وهي شخصيات فرنسية مستعمرة تعلق على مشهد المظاهرات وبشاعة الجيش وردة فعله. وفي هذا التجاهل الكلي للاسم دلالة على عدم أهميتها، ودورها الثانوي الذي لا يحرك مجرى الأحداث والسرد معا، ومن جهة أخرى لإظهار مدى حقارة هذه الشخصيات في مواقفها من مشهد سقوط المتظاهرين جثثا مرمية على الطريق.

[1] الرواية، ص 242.

ولتوضيح هذه الصورة أكثر، وإظهار كيفية انبناء دال الشخصية في نص رواية نجمة، وطريقة تشكل بطاقاتها الدلالية، واكتشاف هذا التصنيف الاختلافي للشخصيات نعمد على هذا الجدول:

الشخصية	مشخص	نسب مذكور	الاسم العائلي	مشارك في القصة	موصوفة جسديا	ساردة	ذات لازمة
نجمة	+	+	−	+	+	−	+
مراد	+	−	−	+	−	+	−
مصطفى	+	−	+	+	+	+	+
الأخضر	+	−	+	+	+	+	+
رشيد	+	+	−	+	+	+	+
سي مختار	+	+	−	+	+	+	+
ارنست	+	−	−	+	−	−	−
ريكارد	+	−	−	+	+	−	−
ذو اللحية	+	−	−	+	−	−	−
ناظر الدرك	+	−	−	−	−	−	−
مزيان	+	−	−	+	−	+	−
السيدة ن	−	−	−	+	−	−	−
ب	−	−	−	+	−	−	−

يبين هذا الاختلاف التصنيفي بين الشخصيات. فمنها ما يستجيب لكل العلامات وصفية. وتملأ كل الخانات تقريبا وهي الشخصيات المحورية في البنية الحكائية، السارد يهتم بسماتها المظهرية وطبائعا المزاجية والصنف الثاني الذي يستجيب جزئيا أولا يستجيب تماما لهذه العلامات الإشارات، ويهمل السارد وجودها كونها تقوم بأدوار عرضية ثم تختفي كلية.

في الأخير نصل إلى معرفة كيفية ارتسام صورة الشخصية في هذا الخطاب الروائي، وطريقة تشكل بطاقتها الدلالية فنظام التسمية الذي انبنى على أساس التناقض والانفصال

الكلي غالبا بين الاسم والشخصية وأدوارها في القصة، والأمور هنا نسبية، إذ مهما قلنا فالاسم قبل كل شيء هو علامة اعتباطية متوارث مع الأجيال لكن يبقى أمرا تفكير الكاتب في الأسماء التي يطلقها على الشخصيات والصورة التي تأتي عليها في النص أمرا مستحصل بداهة[1].

كما نلاحظ أن الاسم في هذه الرواية لا يسند إلى الاسم العائلي –ما عدا شخصية الأخضر مصطفى– فيغيب لقب هذه الشخصيات وهذا يتنافى –حسب رأينا– وفكرة اختيار الأسماء المتداولة في الواقع التي توحي بواقعية أحداث هذه القصة وحقيقة وجودها، بحيث أن التركيبة الاسمية الطبيعية لا تكتمل إلا بتوفر هذين العنصرين: (اللقب والاسم معا)، وأن اختفاء اللقب العائلي للشخصية، هو إحالة على عدم وجودها الحقيقي في أرض الواقع، وانتمائها إلى العالم المتخيل فقط.

كما نلتمس هذا التنويع في أسماء الشخصيات بتوظيف صفاتها عوض الاسم، لمنع التكرار من جهة ولإثراء البطاقة الدلالية الشخصية من جهة أخرى ثم نكشف هذه التقنية التي تعمل على حذف الاسم كلية، واختصاره في مجرد حرف، خاصة مع الشخصيات العرضية غير المهمة ولم تعرف الرواية الجزائرية عامة هذه التقنية إلا مع ظهور "رواية نجمة".

هكذا نصل إلى القول إن بنية الشخصية في هذا الخطاب الروائي تتساير والبناء العام للأحداث، فقد تشكلت بطاقتها الدلالية بطريقة تراكمية، واتخذت مسارا تطوريا لا ينتهي إلا بنهاية الرواية ذاتها، ويبقى القارئ في حالة انتظار مستمرة، بحيث لا تكتمل علامة الشخصية إلا بانتهاء فعل القراءة، وبذلك نحن أمام اشتغال تراكمي للدلالة. تصاعدية تارة، وأخرى تنازلية، ويقوم نظام التسمية في الرواية على أساس التناقض والانفصال بين الاسم والشخصية ودورها في القصة، وبالتالي يصل إلى مفارقة الدال لمدلوله، ونكتشف أيضا تقنية الشخصية الحرف، بحيث يحذف الاسم تماما، ويختصر في مجرد حرف، ويظهر هذا مع الشخصيات الثانوية والعرضية التي لا تؤدي دورا في المسار التطوري للأحداث.

كما يتبين لنا أن الشخصيات في هذا النص عوامل سلبية في أغلبها، والبنية الحكائية لم تُبْنَ على الانزلاقات العاملية والتحولات المفاجئة للأدوار العاملية، فلا تظهر هذا البناء الصراعي بين الشخصيات، ولا نجد ترسيمات عاملية نقيضة لتحويل العلاقات الانفصالية

[1] يراجع حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 256.

إلى نقيضها، بل تبقى الذات بعيدة عن موضوع رغبتها، كذلك يتضح لنا من خلال هذه الشخصيات المرجعية وحضورها المكثف في الرواية أن كاتب ياسين استطاع توظيف المخزون الثقافي بإحكام، وتمكن من اختيار الرموز والعلامات المرجعية المناسبة ومسايرتها للنص المتخيل بطريقة لا تكاد نحس بانفصالها عن المتن الحكائي فحرك هذه المعاناة التاريخية الحضارية، وخلق في النص شحنة دلالية عميقة، وفتح المجال للتأويل والقراءة وأعطى القارئ دورا محوريا في بناء النص، وتفكيك أبعاده الدلالية.

الخاتمة

الخاتمة:

وصل بنا المطاف إلى وضع نقطة نهاية لدراستنا هذه بعد عدة أشهر من القراءة المكثفة للرواية، قادتنا إلى استخلاص النتائج التالية:

– رواية نجمة ذات بنية سردية معقدة انبنت أحداثها بطريقة يصعب كثيرا التعامل معها، وتتبع أجزائها والربط بينها، فتعدد الأصوات السّاردة وتتناوب، ويتغير المنظور السردي من الداخلي إلى الخارجي، وتتحول الأساليب الصيغة بين المباشر وغير المباشر، وتتداخل هذه التقنيات الحكائية وتتركب عناصرها، لتنتج نسيجا سرديا خاصا يميزها عن غيرها من الأعمال الروائية. ومن هنا فقد استطاع الكاتب أن يضع مكانا للقارئ ضمن هذا البناء السردي، ويؤكد ضرورة وجوده، ومشاركته في إعادة تركيب وبناء الخطاب الأدبي.

– و قد تشكلت الرواية بناءً زمنيا متميزا عن جميع الأبنية الأخرى في الرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالفرنسية أم بالعربية، وتمكن "كاتب ياسين" من خلال "نجمة" أن يخلق وعيا زمنيا خاصا، ويعطي مصطلح الزمن مفهوما آخر لم تصل إليه بعد الكتابة الروائية في تلك الفترة، وأعطى فلسفة أخرى لا تجعل من الزمن إطارًا نتحرك بفعله، بل حيزا نحركه حسب ما نريد، ولم يبق للتقسيم الثلاثي للزمن –ماضي– حاضر– مستقبل– وترتيبه الطبيعي أثرا، فقد أعاد تقسيم هذه البنى الزمنية الكبرى وترتيبها في نقاط زمنية جزئية غير محدودة ولا منتهية، إذ تتداخل الفترات الزمنية المختلفة والمتباعدة، وكأن الحدود الفاصلة بين الأزمنة لا وجود لها، وتتركب فيما بينها بطريقة تجعل القارئ المتتبع لحركة السرد في تساؤل مستمر لا ينتهي إلا بنهاية الرواية، فيضيع صورة الحدث مع هذا البناء الزمني وتتقطع في جزئيات يصعب إعادة تركيبها من جديد.

– وما يمكننا الوصول إلى أن الكاتب من خلال هذه الرواية يغير مفهوم القارئ في النقد الجزائري والعربي، الذي اقتصر دوره في التلقي، ليخلق قارئا نموذجيا ليشارك في بناء العمل الروائي والمساهمة في تركيب أجزائه، لهذا فمكون الزمن في الرواية هو بمثابة النقطة المحورية في بناء هذا العمل الروائي وتتحرك كل التقنيات الحكائية مع حركة البنية الزمنية.

– كما تأتي بنية الشخصية في رواية نجمة في نظام خاص، يميزها من بعض الأعمال الروائية حيث يتم الملء الدلالي بطريقة سريعة وترسم الشخصية وتكتمل بطاقتها الدلالية مرة واحدة وجاءت صورة الشخصية على شكل علامات جزئية تتراكم عبر صفحات النص، وتنامت تدريجيا مع فصول الرواية، ولا تتضح ملامحها وتكتمل بطاقتها الدلالية إلا مع نهاية فعل السرد، وقد كان لعنصر الزمن تأثير كبير في انتظام صورة الشخصية على هذا النحو، كذلك تعتبر الشخصية في الرواية فضاء واسعا، للبحث والتفكير، وإذ وبتوظيف الكاتب للشخصيات المرجعية المختلفة عمل على تحريك القارئ وقدراته في البحث في السياق الثقافي، وكذا المحيط الحضاري العالمي لقصة نجمة، والتفكير لكشف العلاقات والوصول إلى الأبعاد الدلالية العميقة لهذه الرموز والعلامات. وتظهر أيضا الرواية تقنية الشخصيات الحروف، وهي خاصية حكائية لم تعرفها الكتابة الروائية الجزائرية إلا مع ظهور رواية نجمة.

– نصل إلى أن السّر في رواية نجمة يكمن في بنائها وطريقة تشكيلها، فهي ظاهرة متميزة في الرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالفرنسية أم العربية في تلك الفترة ولا تزال إلى الآن، بحيث لا نبالغ إذا قلنا إن الإبداع الأدبي عامة والكتابة الروائية لم يصلا حتى الآن إلى خلق عمل أدبي يرقى إلى مستوى "رواية نجمة"، على الرغم من أن الفعل الروائي قد عرف تطورا كبيرا، وتميز هذه الرواية في بنائها، أكسبها مكانة ضمن الرواية العالمية كونها تتساير وشروط قيام الفعل الروائي وتتجاوب والتقنيات الروائية الجديدة لهذا نجدها تشكل موضوع العديد من الدراسات والبحوث في العالم.

– و يبقى أن نشير إلى توظيفها لآليات المنهج السيميائي لتفكيك وتحليل هذا الخطاب لم يكن كافيا، ولا يكشف إلا عن بعض جوانب هذا البناء الفني، ولا يوصلنا إلى كل الأبعاد والدلالات التي تحملها في طياتها، ولهذا تظل رواية "نجمة" فضاء مفتوحا للبحث، وخطابا قابلا لكل الدراسات والمناهج النقدية، ولكون النص الذي يقدمه المبدع عامة هو نتاج تفاعل وتداخل، وطبيعة الكتابة الفنية تقتضي الاستناد إلى المخزون اللغوي والمعرفي الذي هو نتاج تراكم وتحصيل لعدد كبير من النصوص، فهذا يحيلنا إلى إمكانية دراسة رواية نجمة ضمن

هذه التفاعلات النصية ومقارنتها خاصة برواية "الصخب والعنف" لوليام فولكنر (Faulkner) والبحث في مدى تداخل وتفاعل النصين، واكتشاف مواقع التناص وهل يتجلى ذلك موضوعيا أم أسلوبيا، ذلك أن كاتب ياسين نفسه صرح بتأثره الكبير بهذا الكاتب. كذلك يمكن البحث عن مدى تأثير عمل كاتب ياسين في الرواية الجزائرية سواء المكتوبة بالفرنسية أم العربية، كالعلاقات التناصية بين عبد الحميد بن هدوقة الذي تأثر في رسمه لشخصية الجازية برواية نجمة.

و تبقى أيضا إمكانية دراستها دراسة مقارنة بين نص نجمة الرواية والنص الشعري، لكون نجمة نصا شعريا قبل أن تكون رواية، فندرس درجة جمالية القصة الرواية والشعر، ثم إن ظهور القارئ ودوره الخاص في الرواية يحيلنا إلى إمكانية دراستها في إطار نظرية التلقي، فكاتب ياسين لا يكتب لكل القراء بل يخلق قارئا نموذجيا ينتقل بين اللحظات الزمنية والسردية دون ملل، ويعمل على تركيب الأج زاء الحكائية وملء الفجوات والبياضات النصية، لهذا ينبغي البحث في علاقة القارئ بالنص وتفاعلهما، وتحديد المعايير الثقافية والاجتماعية الموجهة للقارئ، وكيف تتشكل الذات القارئة داخل النص، كما يمكن اعتبار رواية نجمة أنموذجا كاملا ينبغي اعتماده في التنظير للرواية الجزائرية ككل، وإظهار هذا النص كمثال هام ينمي الحس الفني في المتعلم، واكتشافه لآليات النص الروائي.

هكذا تظل رواية نجمة خطابا مفتوحا للبحث، وتستجيب لكل النظريات والمناهج النقدية، ومهما قاله الباحث تبقى "نجمة" لغزا ينبغي اكتشافه.

الملاحق

ملخص الرواية:

رشيد، والأخضر، مراد، ومصطفى....

أصدقاء أربعة

يعيشون في عنابة.

شغلهم الحب الذي يحمله الأربعة لامرأة واحدة هي... نجمة، زوجة كامل.

يحيط منشأ نجمة سر دفين يكتشف لكل منهم تدريجيا عن طريق الآخرين.

وعندما يكتشفون السر تبدو صاحبته أشد إستصعاء عليهم لقد ألقيت وهي طفلة غلى رعاية أم بالتبني، هي "لالا فاطمة" مع أنها في الحقيقة إبنه إمرأة فرنسية، اختطفها عشاق أربعة على التوالي، كان من أبرزهم أبو رشيد، وسي مختار.

لقد بدأت حياتها في أحشاء أمها ذات ليلة قضاها هذان الرجلان معها في مغامرة اقتاداها إليها معا، ثم عثر في صباح اليوم التالي على جثة أبي رشيد في المغارة ذاتها... ويتابع رشيد سي مختار في حلى وترحاله، ولكنه لم يشأ أن يقتل الرحل الذي يظن أنه قاتل أبيه... ذلك، لأن رغبة ملحة كانت تلاحقه ليتعرف إلى حقيقة نجمة، التي رآها سرا لأول مرة، في أحد المشافي بتدبير من سي مختار نفسه.

ربما كانت نجمة أخته أو ابنه سي مختار على السواء... من يدري؟ وتنمو بين الرجلين خلال أيام أواصر صداقة أشبه ما تكون بعلاقة الأب بابنه.

أضف إلى ذلك إن سي مختار لا يجهل أنه أبو كامل إنه لم يستطع أن يقول دون زواجه من نجمة سناح.... خوفا من افتضاح مأساتها، وسر ولادتها ويحج الرجلان إلى مكة، وخلال الطريق يفشي سي مختار السر لرشيد، ويقرر الاثنان معا أن يختطفا نجمة من زوجها الذي هوا أخوها لأبيها، ويقودها إلى " الندحور" الجبل المنيع الذي يصعب الوصول

إليه حيث تحيا بقابا قبيلتهم حياة ضنك وبؤس، غنها البقية الباقية من ذرية " قلبوت" الجد الأسطوري وهكذا تعاد نجمة إلى مصيرها الأصلي والحقيقي، أما رشيد فإن مصيره لم يكن في ذلك الجبل ويلتقي الرفاق الأربعة بعد صدمات ومصائب مختلفة، ويلتحقون عمالا في الورشة ولكن الأخضر يخاشن السيدأ رنيست رئيس الورشة الذي أساء غليه منذ اليوم الأول ويوقف... ثم لا يلبث أن يفر من الاعتقال.

ويتزوج، السيد رغادر، سوزي ابنة السيد رنيست ولكن مراد يقتله بعد قليل عندما رآه ينهال ضربا على الخادمة الجزائرية بدون رحمة، يقتله ليلة زواج سوزي منه ويوقف مراد بدوره، ويترك الرفاق الثلاثة رشيد، والأخضر، ومصطفى، الورشة والقرية سرا.

ويلتقي، بعد فترة رشيد الذي أوقف لفراره من الجندية، مع مراد في السجن.

إن خيال نجمة لا يفارق الأصدقاء الأربعة في السجن.

إنها تتراءى لهم دون غنقطاع....

مراد في سجنه بعد الجريمة التي ارتكبها....

ومصذفى في مذكراته انقطع لكتابتها.

ورشيد في مسقط رأسه قسنطينة حيث انسحب إليها يقضي بقية أيامه.

الروائي كاتب ياسين:

حياته:

ولد الشاعر والأديب والمسرحي والروائي في أحد مقاطعات قسنطينة في 06 أوت 1929 درس في مدرسة سطيف ثم أوقف وسجن إثر المظاهرات الدامية في 8 ماي 1945.

بعد فترة قصيرة تردد أثناءها عل المدرسة القرآنية بسدراته ثم التحق بالمدرسة الفرنسية وزاول تعلمه حتى الثامن من شهر أيار 1948.

شارك بمظاهرات 8 ماي 1945 فسجن وعمره لا يتجاوز 16 سنة.

وفي حياة الأديب مواقف هامة تشكل مراحل تكوين العقلي وظروف حياته المعيشية، والمادية، تعلم القرآن واللغة العربية، غير أنه انقطع عن ذلك ليلتحق بالمدرسة الفرنسية التي درس بها حتى عامه الخامس عشر[1].

يعتبر العام 1945 نقطة تحول في حياة ياسين، فقد عاش الاغتراب، وذاق طعم التشرد وعرفته المنافي والمعتقلات، دخل السجن وبقي فترة من الزمن، وراح يمارس الكتابة والإبداع وهو في السادس عشر من عمره، كتب أولى محاولاته الشعرية "مناجاة" اشتغل العديد من المهن، كان مناضلا "في خلية الأمير خالد" التابعة للجبهة الوطنية الديمقراطية الجزائرية[2].

سافر ياسين إلى فرنسا، وفي نهاية 1945 قابل في باريس الكاتب الألماني الشهير "برتولد بريخت" الذي كان معجبا ومتأثرا به هناك أصدر عمله المسرحي الأول، الجثة المطوقة، وجمعته هناك علاقات مع المتفقين والمناضلين الجزائريين في الغربة، وكان ياسين

[1] كامل سلمان الجيوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حنى 2002 منشورات دار القسم العلمية، بيروت، لبنان ط1، ج5، 2002، ص 204.
[2] أحمد عنور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص 337.

يشارك في الحلقات الأدبية والفكرية الشهيرة نجمة Nedjma سنة 1956، واعتبر بحق قصيدة حب وعشق دائم وأبدى لوطنه وشعبه المضطهد، والمسلوب الإرادة.

عندما نشر ياسين نجمة فرضت نفسها فورا، كالأثر الأهم في أدب ما قبل الاستقلال (1962)، وفي نجمة لم يلتزم ياسين بالتسلسل الزمني فكانت بمثابة رمز الجزائر المستقلة في أوائل السبعينيات اتخذ ياسين قرار الاستقرار في الجزائر، وكرس جهوده للعمل والعطاء.

أعماله:

أعمال ياسين ملتزمة وواضحة المعنى ومشحونة بالصور والأفكار والمعاني وتتميز بحس شعبي صادق، ورؤية سليمة للواقع، كلها تحكي قصص الشرد، ولحظات المنفى والهجرة والغربة.

ولكاتب ياسين العديد من الأعمال الأدبية الإبداعية في مجال الرواية والشعر والمسرح، فمن أشهر أعماله.

أولا الروائية:

- رواية نجمة سنة (1956).
- المضلع النجمي، سنة (1966).

ثانيا المسرحية:

- مسرحية الجثة المطوقة، سنة (1955).
- مسرحية والنحل المطاطي، سنة (1970).

ثالثا الشعرية:

- مسحوق الذكاء، سنة (1976).

- دائرة الانتقام أو دائرة القصاص، سنة 1959

كل هذه الأعمال نشرت في جار لوسوي le seuil الفرنسية.

وفاته:

توفي كاتب ياسين في 28 أكتوبر 1989 بمدينة غرونوبل الفرنسية ودفن في الجزائر.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. كاتب ياسين: نجمة، تر محمد قويعة، ديوان المطبوعات الجامعية1987.

قائمة المراجع:

2. احمد منور: الأدب الجزائري باللسان الغرشي، نشأه وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون الجزائر، د ط، 2007.

3. أرسطو(طاليس): فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1973.

4. إيبنخاوم: حول نظرية النثر، نصوص الشكلانين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب الشركة المغربية، الرباط، ط1، 1952.

5. بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.

6. بوتور(ميشال): بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، 1971.

7. تودوروف (تيزيفطان): مقولات السرد الأدبي، ترجمة: الحسين سبحان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي، 1988.

8. جبرارخيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاق، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة 12 المغرب، 1994.

9. ريكاردو(جان): قضايا الرواية، تر: صباح الهجيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1977.

10. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، دار التونسية للنشر، الجزائر.

11. شريبط أحمد شريبط: سيميائية الشخصية الروائية، رواية غدا يوم جديد، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة عنابة، 1955.

12. الشكلانين الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية، الرباط، الطبعة الأولى، 1982.

13. عبد الحميد بورايو، منطق سرد، دراسات في القصة الجزائرية، دوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر 1994.

14. قاسم(سيزا): بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى، 1984.

15. لحمداني(حميد): بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1984.

16. المقداد(قاسم): هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1984.

17. نود ورف(تزيفطان): الشعرية، تر: شكر المبخوت وسلامة،دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 1990.

18. هامون(فيليب) سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار السلام للنشر والتوزيع، الرباط، 1990.

19. وارين(لوستين)، ويليك(ريليه): نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابشي، الطبعة الرابعة، 1972.

20. يقطين(سعيد): القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1985.

21. يقطين(سعيد): انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1989.

22. يقطين(سعيد): تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، 1999.

(المجلات):

23. مجلة فصول: دراسة الرواية، الهيأة المصرية للكتاب، المجلد الثاني عشر، الجزء الثاني، العدد الأول، سنة1993.

24. مجلة آفاق: إتحاد كتاب المغرب بالرباط، العدد 918، سنة1988.

25. مجلة اللغة العربية والأدب: معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر،العدد 13، ديسمبر 1998.

المراجع بالفرنسية:

26. A dam (jean Michel), « le texte narratif »traité d'analyse pragmatique et textuelle-éd N Alhan, 1994.

27. Eco(Umberto), « lector in Fabula », le role de lecteur, éd Grasset .1985.

28. Genette(Gérard), « Figures III » .éd seul coll. pvétique.1972.

éT-Todorov les catégories du récit littéraire in communication N°8, soiut.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر

خطة البحث

مقدمة.....أ

الفصل الأول: عناصر البنية السردية في الرواية.

I. البنية السردية 05

1- الصيغة 05

2- المنظور السردي..... 08

3- الصوت السردي..... 12

II. النظام الزمني في الرواية 14

1- الترتيب الزمني 14

2- قياس الديمومة..... 16

3- التواتر في الرواية..... 17

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للبنية في رواية نجمة لكاتب ياسين.

I. العلاقة بين عناصر البنية السردية في رواية نجمة..... 20

1- السارد وفعل السرد..... 20

2- المنظور وعلاقته بموضوع السرد..... 22

3- السرد والعرض وازدواجية الصوت السارد 27

4- التحولات السردية وحركة المنظور السردي..... 35

II. النظام الزمني في رواية نجمة..... 44

1- الترتيب الزمني..... 44

أ- السوابق واللواحق 49

ب- تقنية التضمين..... 64

2- قياس الديمومة 65

أ- تقنية الحذف 71

ب- المشهد 76
ج- الوقفة..... 80
3- التواتر في الرواية 83
أ- السرد المفرد..... 84
ب- السرد المكرر 84
ج- السرد المؤلف 89

الفصل الثالث: بنية الشخصيات.

I. أنواع الشخصيات 91
1- الشخصية المرجعية..... 91
أ- الشخصية التاريخية..... 91
ب- الشخصية الأسطورية 95
ج- الشخصية المجازية..... 97
د- الشخصية الاجتماعية..... 99
2- الشخصية الإشارية..... 99
3- الشخصية الاستذكارية..... 104
II. مدلول الشخصية 104
III. دال الشخصية..... 114
خاتمة..... 127
الملاحق 131
قائمة المصادر والمراجع..... 137
فهرس المحتويات..... 141
الملخص

الملخص:

تمثلت دراستنا "لرواية نجمة" لـ "كاتب ياسين" عن أهم عناصر بنية الخطاب الروائي، وعلاقة عناصر السرد (الخطاب) فيما بينها.

كما شكلت الرواية بناء زمنيا متميزا عن جميع الأبنية الأخرى في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية أو باللغة العربية.

كما تأتي بنية الشخصية في رواية نجمة في نظام خاص يميزها من بعض الأعمال الروائية، متضمنة هذه الدراسة ثلاث فصول:

فضل نظري تناولنا فيه عناصر البنية السردية، وعلاقتها ببعضها، وفصلين تطبيقيين تطرقنا فيهما إلى الزمن في الرواية وبنية الشخصية معتمدين على المنهج الوصفي التحليلي، وكذلك المنهج السيميائي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الخطاب (الحكي، السرد)، الصيغة، المجازية، الديمومة، الوقفة، الشخصية المرجعية، الترتيب الزمني.

Résumé :

Notre étude du «**roman de Nedjma**» de «**Kateb Yassin**» représentait les éléments les plus importants de la structure du discours narratif et la relation entre les éléments de narration (discours).

Elle formait également une structure chronologique distincte de toutes les autres structures du roman algérien écrit en français ou en arabe.

La structure des personnages du roman de Nedjma est également associée à un système spécial qui la distingue de certaines œuvres de fiction. Cette étude comprend trois chapitres :

chapitres théorie dans laquelle nous avons traité les éléments de la structure narrative, et leur relation entre eux

deux chapitres appliqués : dans lesquels nous avons traité du temps dans le roman et de la structure du personnage, en nous appuyant sur la méthode descriptive analytique, ainsi que sur la méthode sémiotique.

Mots clés : Le roman, discours (narration, narration), forme, métaphore, permanence, pause, personnalité de référence, agencement chronologique.