



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

تقنيات السرد

في رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص : السرديات العربية

إشراف الدكتور:

سليم بتقة

إعداد الطالب :

عيسى بلخباط

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	نزيهة زاغز
مشرفا و مقررا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	سليم بتقة
عضوا مناقشا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	الطيب بودريالة
عضوا مناقشا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	جمال مباركي

السنة الجامعية : 1435 / 1436 هـ / 2014 / 2015 م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

تقنيات السرد

في رواية " البيت الأندلسي " لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص : السرديات العربية

إشراف الدكتور:

سليم بتقة

إعداد الطالب :

عيسى بلخباط

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	نزيهة زاغز
مشرفا و مقررا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	سليم بتقة
عضوا مناقشا	جامعة باتنة	أستاذ التعليم العالي	الطيب بودريالة
عضوا مناقشا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	جمال مباركي

السنة الجامعية : 1435 / 1436 هـ / 2014 / 2015 م



شكر وتقدير

لا يسكني وقد أنهيت هذا البحث بكون من الله
وتوفيق منهُ إلا أن أتقدم بشكري وتقديري لأستاذي
المشرف على حسن توجيهه لي في مسيرة بحثي الشاقة،
كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذتي
الكريمة نجاة غقالي على دعمها لي بالمراجع
المختلفة، إضافة إلى إرشادي في بعض المسائل
المتعلّقة بالبحث، كما لا أنسى أن أحيي الروائي
الجزائري واسيني الأعرج على ما أمدني به من
معلومات وإجابته عن بعض أسئلتى المتعلّقة بجوانب
من المتن المدروس، كما لا أنسى أن أشكر كل من
أمدني بتوجيهاته من أساتذة ونقاد لهم باع في الساحة
الأدبية والنقدية الوطنية والعربية أذكر منهم:
الدكتور محمد بوعزة، والأستاذ محمد يوب من
المملكة المغربية الشقيقة، والدكتور حبيب مونسى
من جامعة سيدي بلعباس، ومحمد تحريشي من
جامعة بشار، والذين أتاحت لي شبكة التواصل
الاجتماعي الاتصال بهم، وأشكر جميع من أسهم في
أن يرى هذا البحث النور سواء من قريب أو بعيد.

مقدمة :

تفاعل المنجز الروائي الجزائري باللغة العربية في العقود الأخيرة مع حركة التجديد والتحديث الذي تشهده الرواية المعاصرة، وظل هاجس التجريب يؤرق كتاب الرواية في الجزائر ويقض مضاجعهم، لكون الرواية فنا لا يستقر على شكل معين، بل تشهد هذه الأخيرة حركية وديناميكية مستمرة، واستطاع الروائيون الجزائريون مواكبة التطور الذي يشهده هذا الفن، كما استطاعوا أن يخرجوا من حدود المحلي وأن يمدوا جسور التواصل مع القارئ في كل الأصقاع - العربية منها على وجه الخصوص - نظرا لما تحمله هذه الروايات من نضج الوعي بتقنيات فن الرواية المعاصرة، وما تتميز به من عمق التجربة، ونضج الممارسة، بفضل نخبة من الكتاب الذين حاولوا أن يقطعوا بالرواية الجزائرية المكتوبة باللسان العربي أشواطاً متقدمة شكلاً ومضموناً وليس من قبيل المصادفة أن نجد عدداً منهم سنوياً ضمن القوائم النهائية للمرشحين للتتويج بأفضل الجوائز العربية المخصصة لأحسن كتاب الرواية العربية (كجائزة البوكر، وجائزة الشارقة وجائزة الطيب صالح للرواية...).

ومن الأسماء الروائية الجزائرية، و أحد أعمدتها الذي لا غنى عن إسهاماته نجد الروائي الكبير واسيني الأعرج، أحد القامات الوطنية الكبيرة في مجال الإبداع الروائي، والذي استطاع أن يحفر اسمه بأحرف من ذهب في ذاكرة قرائه ، ليس فقط وطنياً، بل عربياً ولا نبالغ إن قلنا عالمياً، نظراً للإقبال الكبير الذي تلقاه أعماله الروائية من قبل المترجمين الغربيين، حيث ترجمت العديد منها إلى لغات عالمية كثيرة منها: الفرنسية، الانجليزية، البرتغالية، الألمانية، التركية، السويدية، الكردية، الدنماركية... ويتميز هذا الروائي بغزارة إنتاجه الروائي، فهو كالسيل الذي لا ينضب، ومن بين أبرز نصوصه الروائية، رواية "البيت الأندلسي" والتي صدرت في طبعتها الأولى عام 2010، ولاقت حينها صدى طيباً لدى القارئ العربي، ورشحت لحصد عدة جوائز، وجاء صدور الرواية في ظرف استثنائي تعيشه الأمة العربية والجزائر على وجه الخصوص

واحتدام الجدل حول قضية الهوية والانتماء، وقد حاول الروائي واسيني الأعرج أن يجعل من البيت الأندلسي استعارة مكانية لتمثل إحدى القضايا الشائكة وهي قضية الهوية والانتماء وما يتهددها من خطر الانسلاخ الحضاري بفعل مد العولمة الجارف والذي يهدد الكثير من الخصوصيات الثقافية العربية بخطر الزوال وهو الهاجس الذي يؤرق الروائي. وإن كان للرواية عالمها الخاص الذي تشيده المخيلة الفنية، بالاستعانة باللغة إلا أن هذا لا ينفي تقاطعها مع قضايا الواقع وأزماته المختلفة، من جهة ولكون الكاتب لا يكتب من فراغ، وإنما يحركه ما يجري حوله من أحداث، وهذا ما يقودنا إلى الإقرار بأن ما تعالجه الرواية واقع ولو من باب الاحتمال.

ونظرا للثراء المضموني الذي تتميز به هذه الرواية من جهة، وطريقة تشييد الصرح الروائي والتي حشد الروائي لها كل طاقاته الإبداعية، وعصارة تجربته الروائية في إنتاج نص روائي مغاير يزاوج بين تقنيات الرواية المعاصرة من جهة والاستفادة من الموروث السردي العربي من جهة ثانية، وتوظيف المادة التاريخية من جهة ثالثة، كلها عوامل تجعل من رواية " البيت الأندلسي " تجربة روائية متفردة في عالم الرواية العربية عموما والجزائرية خصوصا، وهي من أبرز العوامل التي حفزتنا على اختيارها كمدونة لبحثنا ودفعتنا إلى أن نجعل منها مادة لدراستي النقدية .

ورغم أن الرواية حظيت باهتمام بعض النقاد مترجما في بعض البحوث والدراسات نذكر منها على سبيل المثال كتاب(الرواية التاريخية بين الحوارية و المونولوجية) للناقدة الأردنية رزان إبراهيم، والتي خصصت قسما من كتابها لرواية البيت الأندلسي، إضافة إلى بعض المقالات المنشورة عبر شبكة الانترنت، إلا أن أغلبها ركز على معالجة الرواية من خلال ثنائية التاريخي والمتخيل وانصرف البعض الآخر بتوجيه من عنوانها إلى مقارنة المكان الروائي، في حين لم تحض تقنيات السرد في هذه الرواية بالكثير من الاهتمام، وهو ما ترك المجال مفتوحا وخصبا للممارسة النقدية، ويجعل البحث في هذا

المجال فعالاً ومثمراً في استنطاق النص الروائي (البيت الأندلسي)، وكشف خصوصيته البنائية ومن هنا تبلورت فكرة البحث بعنوانه الموسوم بـ: ((تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي)) .

فقراءة الرواية قراءة نقدية من جهة، وطبيعة البحث في تقنيات السرد من جهة ثانية تستدعي بدءاً مجموعة من التساؤلات المشروعة، وتوجه جهود الباحث إلى محاولة إيجاد إجابات لها، ومن أبرز هذه التساؤلات:

- 1- ما هي آليات الخطاب التي وظفها الروائي في بناء نصه الروائي؟ وما مدى نجاعتها في إنتاج نص روائي متميز؟ وهل استطاع الروائي أن ينهج منهج المغايرة في استثمار هذه الآليات الحداثية بما يضمن له تفرداً؟
- 2- ما مدى فاعلية البناء الزمني في الرواية؟ أو بصيغة أخرى هل اقتصر البناء الزمني في الرواية على تشكيل بنيتها الداخلية، أم تعدى ذلك بأن يسهم في خلق المعنى - دلالة الشكل الزمني -؟
- 3- كيف استطاع الروائي واسيني الأعرج توظيف تقنيات السرد الزمنية في التحكم في شساعة المدة الزمنية التي تعالجها الرواية (قرابة الخمسة قرون)؟
- 4- هل يمكن الحديث عن رواية مكانية بناء على ما يوحي به عنوان الرواية؟ أم أن الأمر لا يعدو أن يكون حيلة من الروائي لتوجيه قرائه نحو ما يريد منهم؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، قسمنا البحث إلى ثلاثة فصول رتبناها على النحو الآتي:

الفصل الأول: تدور العناصر التي تشكله حول آليات الخطاب الروائي، قسمنا هذا الفصل إلى محورين أساسيين: خصصنا الأول منهما لبنية الراوي في النص الروائي تطرقنا فيه لعلاقات الراوي مع كل من المؤلف والمروي له، ثم أنواع الراوي في النص الروائي، أما في الشق التطبيقي فنعالج تعدد الرواة في المدونة المدروسة وأدوارهم السردية وتكاملهم

أما في المحور الثاني من هذا الفصل فسنعالج الآلية الثانية من آليات الخطاب الروائي وهي الصيغة السردية، ونقف من خلالها على أنواع الخطابات في النص الروائي، وفي الشق التطبيقي سنقارب أنماط الصيغ الخطابية الثلاث: الخطاب المسرود، الخطاب المنقول، الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر ونقف على أشكال اشتغال هذه الصيغ من خلال نماذج منتقاة بعناية من النص المدروس

الفصل الثاني: سنعالج في هذا الفصل تقنيات البناء الزمني في الرواية، بدءا بمدخل نظري حول الزمن عموما والزمن الروائي خصوصا، ونعالج في هذا الفصل طريقة التشكيل الزمني في الرواية من خلال محورين رئيسيين هما محور الترتيب، ومحور الديمومة، على أن نهمل المحور الخاص بالتواتر نظرا لشساعة النص الروائي، ما يشنت جهودنا في استقصاء تكرار مقاطع حكائية في الخطاب الروائي.

الفصل الثالث: والأخير والمعنون بالتشكيل المكاني في الرواية نسعى فيه إلى مقارنة المكان الروائي عبر محاور نستهلها بمدخل نظري، ثم ندرس أنماط المكان الروائي من خلال نوعين من الأمكنة (الأمكنة المفتوحة، والأمكنة المغلقة)، ثم نعالج في محور آخر علاقة الشخصيات بالأمكنة في الرواية، وذيّلنا البحث بخاتمة حوصلنا فيها عصارة ما توصلنا إليه من نتائج حول خلاصة التجربة الروائية عند الروائي واسيني الأعرج وملامحها من خلال المتن المدروس .

وحتى يكون البحث إضافة علمية وأكاديمية، يتوجب اختيار المنهج الأنسب والقادر على مد الباحث بالأدوات الإجرائية الفعالة التي تعينه على سبر أغوار النص والكشف عن خفايا الكتابة و أدواتها عند الروائي واسيني الأعرج من خلال نموذج الدراسة ومن هنا كان اختيار المنجزات النقدية البنيوية في حقل السرديات، على وجه الخصوص والإفادة من التحليل الذي اقترحه جيرار جينيت في مقارنة الزمن الروائي، والذي أثبت فعاليته، مع الاستفادة من آراء غيره من النقاد البنيويين سواء الغربيين منهم أو العرب على

أن نعمل على استثمار هذه الآراء استثماراً عقلانياً يراعي خصوصية المدونة المدروسة، وإن اقتضى الأمر منا تطويع هذه الآراء بما يسمح بمقاربة حقيقية تعطي للمدونة السالفة الذكر حقها من الدراسة والتحليل، على أن لا تقتصر دراستنا على الجانب التقني -تقنية الرواية- وهو عيب رافق بعض الدراسات والبحوث، بل سنسعى إلى الكشف عن الدلالات التي تتشكل من توظيف هذه التقنيات.

وقد صادفت طريقنا بعض العراقيين نذكر منها على وجه الخصوص صعوبة التعامل مع المصطلحات النقدية، وهذا مرده إلى التباين الحاصل في تلقي المصطلح الغربي عند نقادنا العرب، ومن ثم الاختلاف في ترجمته ونقله إلى العربية، ما أدى إلى تراكم المصطلحات العربية التي تعود على مصطلح أجنبي واحد، وقد حاولنا قدر المستطاع أن نتجنب الوقوع في ما وقع فيه غيرنا من سوء التعامل معها ، إضافة إلى كثرة الدراسات وتباينها من ناقد إلى آخر ما يجعل الإمساك بمنهج قار وثابت للدراسة أمراً صعب المنال، ينضاف إلى ذلك ندرة الدراسات التي تتناول الرواية مادة الدراسة، و إن وجدت فهي في مجملها دراسات مشرقية، لم نستطع الحصول عليها، وإن بذلنا جهوداً مضنية في سبيل الوصول إليها، وكذلك خصوصية المتن المدروس والذي يتطلب تكييف المنهج وتلبيته ليستجيب لسلطة النص، ما فرض علينا نوعاً من الاجتهاد في حدود نراها مقبولة .

ولإثراء هذا البحث وتطعيمه بالمعارف الضرورية عملنا على حسن الاستفادة من

المراجع وهي كثيرة ومتنوعة تتوزع بين الكتب العربية نذكر منها على سبيل الحصر: تحليل الخطاب الروائي، للناقد سعيد يقطين، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، وتقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ليمنى العيد، وبناء الرواية لسيزا قاسم، في نظرية الرواية لعبد المالك مرتاض، وبعض الكتب المترجمة نذكر منها على سبيل المثال: خطاب الحكاية لجيرار جينيت، التخيل القصصي لشلوميت ريمون كنعان ...، إضافة

إلى بعض المراجع باللغة الفرنسية نذكر منها الكتب الثلاثة لجيرار جينيت: Figures I. Figure II، Figure III، كما استفدنا من مجموعة من المجالات والملتقيات . ولا يفوتنا في هذا المقام إلا أن نتقدم بشكرنا لكل من مد لنا يد العون في إنجاز هذا البحث من أساتذتنا في كل من جامعة الحاج لخضر بباتنة، وجامعة محمد خيضر ببسكرة، يتقدمهم أستاذنا المشرف الدكتور سليم بتقة، على ما قدمه لنا من توجيهات علمية ومنهجية، كما لا يفوتنا أن نذكر بأن بحثنا هذا ما هو إلا اجتهاد وقراءة من بين القراءات التي يفتح عليها النص الروائي، نتمنى أن نكون قد وفقنا في مسعانا، وأن نقدم إسهاماً ولو متواضعة في معالجة تقنيات السرد، وهو مجال واسع وخصب يظل بحاجة إلى مزيد من الدراسات النقدية، والله ولي التوفيق.

الفصل الأول

الفصل الأول : آليات الخطاب الروائي

I - بنية الراوي في النص الروائي

1- علاقات الراوي مع كل من المؤلف والمروي له

أ- علاقة الراوي بالمؤلف

ب- علاقة الراوي بالمروي له

2- أنواع الراوي في النص الروائي

3- تعدد الرواة وتكامل الرؤى في رواية البيت الأندلسي

II- الصيغة السردية و أنماط اشتغالها في النص الروائي

1 - التأسيس النظري

2- أنماط الصيغ السردية في رواية " البيت الأندلسي "

2 1 الخطاب المسرود

2 2 الخطاب المعروض

2 3 الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر

I- بنية الراوي في النص الروائي:

إن الرواية ليست فقط قصة تحكى، أو مجموعة أحداث قد تكون وقعت فعلا أو واقعة من باب الاحتمال، وشخصيات روائية قد تلبس بشخصيات الحياة الواقعية لكن العمل الأدبي خطاب في الوقت ذاته ؛ حيث هناك راو يتكفل بإرسال القصة لمتلق يستقبلها عن طريق السرد⁽¹⁾، والسرد هو ((فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية^(*)))⁽²⁾، وهو بمثابة الفعل الذي يقدم هذا العالم المحكي المشكل من أحداث وشخصيات وأمكنة للمتلقى، ولا تملك أحداث القصة أهمية في ذاتها عدا كونها مواد أولية قابلة للتخطيب، والاهتمام كله ينصب حول الطريقة أو الكيفية التي تقدم لنا بها هذه الأحداث، ف ((القصة لا تحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل والطريقة التي يقدم بها هذا المضمون))⁽³⁾، لذلك ((يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة وتشبع نهم المتلقي بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردى في الاطلاع عليها من جهة أخرى))⁽⁴⁾ فيلجأ الروائي إلى الاستعانة بـ ((شخصية تخيلية تتولى عملية القص وسميت هذه

(1) ينظر : سعيد الوكيل : تحليل النص السردى (معارج ابن عربي نموذجا) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، (دط) ، 1998 ، ص 60 .

(*) فالسرد حاضر في مختلف الأجناس الأدبية كالأسطورة وفي الخرافة وفي الحكاية الرمزية وفي الحكاية وفي القصة القصيرة والملحمة والقصة والمسرحية والمأساة والملهاة ، والإيماء واللوحة المرسومة ، والزجاج المرسوم والسينما والترويجات الهزلية ، والحدث المتنوع والمحاذثة ينظر :

رولان بارت . النقد البنيوي للحكاية ، تر: أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات- بيروت ، ط1 ، 1988 ، ص89
(2) سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ط 1 ، 1997 ص19 .

(3) حميد لحميداني : بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ط 1 ، 1991 ، ص 46 .

(4) عبد العالي بوطيب : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (بين الائتلاف والاختلاف) ، مجلة النقد الأدبي (فصول) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، مج 11 ، ع4 ، شتاء 1993 ، ص 68 .

الشخصية الأنا الثانية للكاتب ((⁽¹⁾ تعرف هذه الشخصية التخيلية باسم (الراوي (Narrateur)، حيث ((لا يوجد سرد لا يملك من يتكفل بملكته، فلا وجود لقصة / رواية بلا سارد))⁽²⁾.

فالعامل التخيلي بما يحمله من أحداث وشخصيات وأمكنة يظل حبيس الشخص الذي أنتجه، حتى يعين له من يتولى نقله إلى القارئ، فينتقل من حالة الوجود بالقوة إلى حالة الوجود بالفعل، عبر تكليف المؤلف لشخصية ورقية هي بمثابة أناه الثانية بسرد الحكاية وإيصالها للمتلقي، فتبرز أول وظائف الراوي بـ ((نقل المعرفة ممن يعرف إلى من لا يعرف))⁽³⁾، ويتجلى في مقابل الراوي (Narrateur) عنصر ثان في البنية الإرسالية يسمى بالمروي له (Narrataire)، ومن هنا كان الروائي حريصا على تزويد راويه بكل المهارات والحيل لضمان نجاحه في أداء وظيفته على أكمل وجه، وتكثيف الإيهام بواقعية المروي، فالراوي بمثابة مفتاح النص السردى الذي يفتح لنا عوالمه ويجعلها في متناولنا، وهو ((أداة الإدراك والوعي وأداة العرض بالإضافة إلى ذلك فإنه ذات لها مقوماتها الشخصية التي تؤثر - إيجابا وسلبا - على طريقة الإدراك وعلى طريقة العرض، وهو بهذا يقف في المنطقة التي تفصل بين العالم الفنى المسجل فى النص، والصورة الخيالية للعالم نفسه عندما يتشكل من ذهن قارئ النص))⁽⁴⁾.

ونظرا لكونه المنتج للمروي بما يشتمل عليه من وقائع وشخصيات وأمكنة وباعتباره ركيزة عملية التواصل السردى، فقد حظي هذا المكون بعناية خاصة من لدن نقاد

(1) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، (دط) ، 1984 ، ص 131 .

(2) جبرائيل جرجي عبدوكة : البناء السردى ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 463 نوفمبر / تشرين الثاني ، 2009 ، ص 14

(3) يمنى العيد : الراوي الموقع والشكل (دراسة فى السرد العربى) مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت . ط 1 1986 ص 58 .

(4) عبد الحميد الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات- القاهرة ، ط 2 ، 1996 ، ص 18.

السرديات، واحتل مركز الصدارة من اهتمامهم، وارتبط عندهم بتساؤلات جوهرية حول من يرى في النص؟ ومن يتكلم فيه؟ ورصدت له جملة من التعاريف في محاولة للوقوف على ماهيته، فظل ولا يزال مادة طيبة للتحليل والدراسة لكونه محور انتقال العملية السردية من القصة إلى الخطاب، ولا يشترط في الراوي أن يحمل اسما معينا ((فقط يكفي أن يتمتع بصوت أو يستعين بنظير ما يصوغ بواسطته المروي)) (1).

يقوم العمل الأدبي على جملة من المكونات والعناصر التي تتلاحم فيما بينها لتشكّل عالما نصيا قائم بذاته، يلعب فيه كل مكون دوره الوظيفي ويتضامن مع باقي العناصر التي تشاركه في النص، فتتكامل الأدوار مثلا بين الراوي والشخصيات الروائية بحيث ((تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفة العالم الخيالي المصور، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معينة ثم وضعه في إطار خاص)) (2).

كما يمتلك الراوي كامل الحرية في ((اختيار زمنه الحكائي دون أن تفرض عليه قيود؛ حيث يمكنه الاختيار بين الماضي والحاضر، أو بين الحاضر والمستقبل في سرده...)) (3)، كما ((يحتفظ بكامل حرّيته في ترك تعاقب الأحداث ليصل إلى نهايته أو يقطع هذا التسلسل في منتصف الطريق)) (4).

(1) ميساء سليمان الابراهيم: البنية السردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق، ط.1. 2011، ص. 41.

(2) برنارد فوتو: عالم القصة. تر: محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب- القاهرة، (دط). 1969، ص.204.

(3) Jean batany : une temporalité « de dicto » ? (Les temps du récit typologique)

Information grammaticale. N°38. Édition j.-b. bailliére . Paris .1988 . p49 .

(4) Claude Bremond : la logique des possibles narratifs. Communication. N°8. Édition seuil. Paris .1966 . p 61 .

ثانيا :علاقة الراوي بالمؤلف:

يرى الناقد عبد الملك مرتاض أن العمل الروائي يرتكز في بنائه على علاقة ثلاثية الأبعاد، وعبر ((ميثاق سردي بين (السارد، والمؤلف، والقارئ))، فكان هؤلاء الثلاثة مهياًون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردية))⁽¹⁾ . إلا أن بعض النقاد لم يعوا جيدا طبيعة هذه العلاقات خصوصا منها تلك التي تربط بين الراوي والمؤلف، غافلين عن الفروق الكثيرة التي تفصل بينهما، وانطلاقا من اعتبار الراوي ((الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي وربما يكون الشخص الموصوف مظهرها مخبرا داخل النص))⁽²⁾، واعتبار المؤلف شخصية حقيقية تتمتع بوجودها الفعلي في الحياة الواقعية ، الأمر الذي يقودنا إلى اعتبار الأول فاعلية نصية تمارس دورها داخل النص ولا تغادره في حال من الأحوال واعتبار الثاني فاعلية واقعية وحقيقية ينتهي دورها بالفراغ من كتابة النص .

فجوهر الإشكال الذي أدى بكثير من النقاد إلى سوء الفهم هذا، هو عدم استيعاب دور كل من كاتب النص وقائله؛ أي بين المؤلف والراوي، وكنتيجة للعناية الفائقة بالمؤلف من قبل النقاد التقليديين نصب له البعض خيمة داخل النص وألحقوا به القول وذهب البعض الآخر إلى جعل الراوي ناطقا رسميا باسم المؤلف يتكلم على لسانه ويفصح عن فكره ويعلن عن مواقفه.

وخلفت هذه القضية جدلا واسعا بين النقاد خصوصا منهم البنيويين، إذ عمد البعض منهم إلى الدفع برأيه تصويبا للالتباس، ووضع الحدود التي تفصل بين الراوي والمؤلف وعلى رأس هؤلاء ولفغانغ كيزر (Wolfgang Kayser) الذي يرى أن ((الراوي في

(1) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت ، 1998 ، ص203 .

(2) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردية (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط1 ، 1990 ، ص117.

فن المسرود ليس هو المؤلف أبداً المعروف أو غير المعروف، بل هو دور مخلوق من المؤلف (((1).

وهذا الأمر حسب سيزا قاسم لا ينقص من مكانة المؤلف، ولا دوره في كونه خالق العالم التخيلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي، لكنه لا يظهر مباشرة في النص القصصي، فالراوي في الحقيقة أسلوب صياغة، أو بنية من بنيات القص شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصصية ... إذا أنه قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها المؤلف لتقديم عمله (2).

اعتبار الناقدة سيزا قاسم الراوي قناع يتخفى وراءه المؤلف، هو اعتراف ضمني منها بحضور هذا الأخير في النص، وهذا ما يتنافى مع أحد المنطلقات الأساسية للمنهج البنيوي الذي تتبناه، والذي ينادي صراحة بإبعاد المؤلف عن عمله الأدبي، فالأثر الأدبي عند البنيويين عمل مستقل بذاته، لا يعكس شيئاً غير ما تقوله اللغة (3).

وفي حقيقة الأمر إن بعض الآراء التي سعت إلى تجلية الفرق بين السارد والمؤلف، زادت الأمر تعقيداً على عكس ما كانت تطمح إليه؛ حيث أقحمت المؤلف في النص في وقت كانت تسعى فيه إلى إبعاده .

ولعل أكثر الآراء تطرفاً إزاء المؤلف وعلاقته بعمله الأدبي وراويهِ بالتحديد يبرز موقف الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) الذي سعى بكل الوسائل إلى تقويض ما أسماه بـ"إمبراطورية المؤلف"، وقد استهل بارت هجومه على المؤلف انطلاقاً

(1) ولفغانغ كيزر : من يتكلم في الرواية (شعرية المسرود) ، تر: عدنان محمود محمد - منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق، ط1 ، 2010 ، ص 60 .

(2) ينظر: سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص131 .

(3) ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان ط1

2011، ص 201 .

من طبيعة الكتابة في حد ذاتها ، والتي اعتبرها ((هدمًا لكل صوت ولكل أصل ، فالكتابة هي هذا الحياد ، وهذا المركب ، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا ، الكتابة هي السواد والبياض الذي تنتيه فيه كل هوية ، بدءًا بهوية الجسد الذي يكتب))⁽¹⁾. وواصل "بارت" حربه على المؤلف بأن جرده من كل صلة تربطه بالنص الذي أنتجه ، بل ذهب في ذلك مذهبًا بعيدًا حين أعلن عن طرده نهائيًا وإعلان موته لحظة فراغه من الكتابة ، إذ يرى أنه ((لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة ، فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ))⁽²⁾.

راديكالية "بارت" اتجاه المؤلف استدعت رد فعل من بعض النقاد الذين رفضوا إبعاد المؤلف نهائيًا عن عمله الأدبي ونفي أي صلة له به ، ومن بين هؤلاء عبد الملك مرتاض ، الذي يرى بأن ((المؤلف ثابت في أصله. ومن كان ثابتًا في نفسه لا يجوز نفيه ، وإنشاء كائن منعدم مكانه من العدم نفسه ، فالعدم لا ينشئ وجودًا أبدًا))⁽³⁾. ويقصد مرتاض بالكائن المنعدم "الكاتب الضمني" الذي نصبه البنيويون كسلطة بديلة عن سلطة المؤلف في النص الأدبي على رأسهم كيزر.

وإن سلمنا جدلاً بأن طرح رولان بارت بنفي المؤلف نهائيًا عن نصه مبالغ فيه ، فإننا في الوقت ذاته ، لا نسلم بالضرورة بأن الراوي يمثل قناعًا يتقنع خلفه المؤلف لإبداء مواقفه بدليل أن ما يسمى بـ"رواية الأصوات" تفتتح على أكثر من صوت يروي وقائعها ؛ بحيث يتميز كل صوت منها بإيديولوجيته الخاصة ، والتي تتعارض مع الأصوات

(1) رولان بارت : نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة 3) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري - حلب ، ط 1 ، 1994 ، ص 15 .

(2) رولان بارت : هسهسة اللغة (الأعمال الكاملة 5) ، تر: منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري - حلب ، (دط) ، 1998 ، ص 38 .

(3) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص 240 .

الأخرى التي تقاسمه القول في النص . فهل من المنطقي أن نعزي كل تلك الأصوات المتعارضة فكريا وإيديولوجيا لمؤلف واحد، فنجمع حوله كل المتناقضات؟

ثالثا: علاقة الراوي بالمروي له:

إن الرواية باعتبارها ((شكلا من أشكال التواصل القائم -وجوبا- على ثنائية الباث والمتقبل))⁽¹⁾. تحيل على مجموعة من العلاقات التي تعقد داخل النص، وتتسج بين عناصره المختلفة كل عنصر انطلاقا من وظيفته وموقعه داخل النص، ف ((داخل كل حكي توجد وظيفة كبرى متبادلة قائمة بين مانح ومستفيد))⁽²⁾، وهذه الوظيفة المتبادلة قائمة بين عنصرين سرديين هما (الراوي والمروي له ، وهذا يدخل في باب ما يسمى بالتواصل السردى (la communication narrative).

فإذا كان الراوي قد حظي بعناية نقاد الرواية ، وأولوه صدارة اهتمامهم ، فإن الطرف الثاني من البنية الإرسالية وشريكه في عملية التواصل السردى المروي له، لم ينل نفس القدر من الاهتمام الذي حاز عليه الأول، رغم أن وجود الأول يتوقف على وجود الثاني فالعلاقة بينهما إلزامية ، فبمجرد أن ((نتعرف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد) حتى يتحتم علينا أن نقر بوجود "مرافقه"؛ أي الذي يوجه له الخطاب الملفوظ وهو الذي نسميه المسرود له، وليس المسرود له هو القارئ الفعلي علينا أن لا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه، وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلائلي العام الذي يكون بمقتضاه "الأنا" و"الأنت"...دوما مرتبطين أشد ارتباطا))⁽³⁾.

(1) الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة . دار الجنوب للنشر - تونس ، (دط) . 2000 ، ص137.

(2) Roland berthés : Introduction a l'analyse structurale des récits .In Communication . N°8 .col point .édition. seuil. Paris. 1966. p 18 .

(3) محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس، ط1 2001 ، ص141

ومن هنا فإن المروي له على غرار الراوي عنصر نصي ((يتشكل داخل النية السردية)) (1)، ولا وجود له إلا من خلال النص الأدبي ، وليست له امتدادات خارجه تصنعه اللغة، ويتم التعرف عليه من خلال الإشارات التي يوجهها له الراوي في النص وتبعاً لذلك تأتي المعادلة الإرسالية وفق الشكل الآتي:

الراوي ← المروي ← المروي له

يتقاسم المروي له مع الراوي الكثير من الخصائص منها على سبيل الذكر لا الحصر أن كليهما شخصيتان ورقبتان من نسج خيال المؤلف، إضافة إلى أن وجود راو صريح يجب أن يقابله مروي له صريح والعكس صحيح ، وهناك نمطان من المروي له وهما: المروي له داخل حكائي Narrataire Interadiégétique والمروي له خارج حكائي Narrataire Extradiégétique (*).

فالنوع الأول يكون حضوره في النص في صورة ((شخصية واضحة لها معالمها وقسماتها المحددة، ولها حضور مؤثر أو غير مؤثر مثل غيره من الشخصيات داخل العمل الأدبي...، ويأتي عن طريق الإشارات التي يبثها الراوي عنه صراحة، وقد تشير الشخصية إلى نفسها فتتشكل عندئذ العديد من السمات والملامح المحددة والواضحة لهذا النوع من المروي)) (2)، وبالتالي فإن القارئ يستعين بهذه الشخصية لرسم معالم وخصائص المروي له داخل حكائي ومزاجه وإيديولوجيته .

(1) Eric Bordas : L'inscription du narrataire dans le lys dans la vallée. Information Grammaticale .N°59. Édition: j.-b. bailliére . paris. 1993. P 46 .

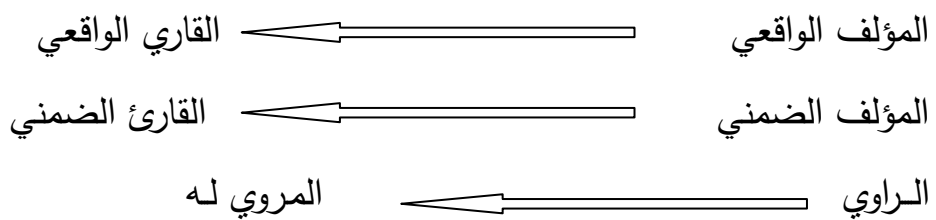
(*) ويوجد على الأقل مروي له واحد لكل سرد ، كما يمكن أن يوجد أكثر من " مروي له " يتم مخاطبة كلا منهم بواسطة نفس الراوي ، أو بواسطة راو آخر ، ينظر: جبرالد برنس . قاموس السرديات ، تر: السيد إمام ، ميرفت للنشر والمعلومات - القاهرة ، ط 1 ، 2003 ، ص 120 - 121 .

(2) محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق لنبييل سليمان") ، عالم الكتب الحديث ، اربد - الأردن .ط1، 2012 ، ص129 .

أما النوع الثاني فهو المروي له خارج حكائي، وهذا النوع ((لا سمة محددة تميزه ولا هوية تسردنه داخل النص الروائي؛ أي أنه شخصية عائمة لا موقع لها يذكر))⁽¹⁾، وهذا النوع يتطلب قارئاً فطنا متمرساً يقرأ النص قراءة واعية وبروح نقدية عالية تسعفه في القبض على بعض ملامحه، وذلك بتتبع الإشارات الشحيحة المتناثرة على مدار العمل الأدبي والتي يبثها الراوي.

إن حضور كل من الراوي والمروي له في النص السردي لا غنى عنه. ومنهما يستمد هذا الأخير مسوغات وجوده، وفي كثير من الأحيان يسهم مزاج المروي له في تحديد صيرورة السرد .

يبقى أن نميز هوية المروي له (Narrataire) عن القارئ الضمني (lecteur implicite) والقارئ الواقعي (lecteur réel)، هذه العناصر لم تسلم بدورها من الالتباس، وقد أقام جيرالد برنس (Gerald prince) تمييزه بين المروي له والقارئ الضمني (Lecteur implicite)، أو القارئ الافتراضي (Lecteur supposé)⁽²⁾ بقوله: ((الأول يشكل جمهور الراوي كما أنه يرسم تماماً كما يتبدى في النص، أما الثاني فيشكل جمهور المؤلف الضمني كما أنه يستنتج من مجمل النص))⁽³⁾، ويتضح ذلك جلياً من خلال الترسيم التالية :



(1) المرجع نفسه ، ص 128.

(2) Béatrice Didier : « je » et subversion du texte ((le narrateur dans jacques le fataliste)). (2) in littérature . N°48. Edition. Larousse .paris. 1982 . p 93 .

(3) عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر ، دائرة الثقافة والإعلام – الشارقة ، ط1 ، 2006 ص21 .

رابعاً : أنواع الراوي في النص الروائي:

يرتبط مفهوم وجهة النظر في الرواية ارتباطاً وثيقاً بوضع الراوي في النص الروائي، بل يمكن القول بأن وجهة النظر تأتي كانعكاس لوضعية الراوي، وتتغير تبعاً لتغير تلك الوضعية، لذلك يقتضي التحليل المنهجي الدقيق أن يأخذ بعين الاعتبار تحديد موقع الراوي داخل النص السردي، وعلاقته بعناصر الكون السردية الأخرى، وهذا لا يتوقف فقط عند كمية المعلومات التي يمدنا بها الراوي عن عالمه الروائي، بل لكونه المانح لهوية النص ((وضعية الراوي كخيطة مرشد للسرد كافية لتحديد بناء العمل بكامله))⁽¹⁾، فالراوي لا يقتصر دوره على نقل أفعال الشخصيات وأقوالها وغير ذلك من جزئيات العمل السردية الأخرى، بل يتعدى ذلك إلى أن يترك بصمته واضحة وجلية على شكل العمل الأدبي في نسخته النهائية.

وانطلاقاً من هذا الدور الحيوي والحاسم الذي يلعبه الراوي، فإن دراسته لا تعني عزله عن غيره من العناصر المشكلة للنص السردية، فهذا الأخير لا يتشكل من فراغ، وإنما بناءً على العلاقات التي تقوم بين عناصره المختلفة، فالنصوص السردية وإن كانت لا تقدم لنا الأحداث بشكل مباشر، ولا تعرضها علينا كمشاهد مباشرة يدركها القارئ بالاستعانة بالكلمات المقروءة، والصور الذهنية التي ترتسم في مخيلته يلعب الراوي فيها دور الوسيط بين المتلقي و العالم المروي⁽²⁾، بل عبر مرورها بقناة الراوي، ومن هنا يكون تحديد علاقة الراوي بما يروي ضرورة منهجية ومعرفية ملحة، ويتجلى حضور الراوي في الرواية عموماً في أربع صور هي :

(1) مراد عبد الرحمن مبروك : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر - القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص29.

(2) ينظر: شاهر سعيد فتح الله ، المرجعية الاجتماعية للمنظور السردية في الروايات متعددة الأصوات ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، جامعة تكريت - العراق، مج 14، ع4 ، أيار/ ماي ، 439 ، ص207 .

– الراوي الغائب Narrateur homodiégétique

– الراوي المشارك Narrateur hétérodiégétique

– الراوي الثنائي Le Duo de narrateur

– الراوي المتعدد Multi- narrateur

1 – الراوي الغائب (Narrateur homodiégétique):

الراوي الغائب أو كما يسميه والاس مارتن السارد المؤلفي⁽¹⁾، وهو راو غير متضمن في القصة التي يرويها، راو إيطاري يستهل سرده دون أن يشير إلى نفسه أو يحدد هويته، ويظهر كذلك في نهاية الحكاية التي يرويها⁽²⁾. وغالبا ما نجد هذا الراوي عالما بكل شيء (Narrateur omniscient)⁽³⁾، يسقط المسافة بينه وبينما يرويها، فنراه تارة يحل ويتدخل في تفاصيل السرد، وقد يلجأ إلى رواة آخرين ليحافظ على مسافة ما مع يرويها⁽⁴⁾.

يسمى حكي الراوي الغائب بالحكي أو السرد الموضوعي (Objective narrative) وضده السرد الذاتي (Subjective Narrative) الذي يؤديه الراوي المشارك باستعمال ضمير المتكلم (الأنا)، وينتمي الراوي الغائب إلى الرؤية من الخلف، والتي يكون الراوي فيها عالما بكل شيء عن عالمه الروائي، ويعلم حتى سرائر شخصياته وما تخفيه. ويستخدم هذا النوع من الرواية ضمير الغائب (هو)، وهو أبسط الصيغ الأساسية للرواية وأكثرها توظيفا وأيسرها فهما على المتلقي، فالضمير (هو) بمثابة القناع الذي يتخفى خلفه الكاتب ليمرر ما شاء من أفكار ومواقف وتعليمات وأراء، دون أن يبدو

(1) ينظر: والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، تر: حياة جاسم محمد . المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة . (دط) 1998، ص 176 .

(2) ينظر : محمد صابر عبيد / وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص 106.

(3) Tzvetan Todorov ; Poétique, édition Seuil .paris . 1968 . p 61.

(4) ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني) عالم الكتب الحديث، اريد – الأردن، ط1، 2010، ص 294 .

تدخله صارخا ولا مباشرة⁽¹⁾، كما أن اصطناع ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكى ظاهريا على الأقل فـ((الهو)) في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي ((كان))، الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة، ويبدو هذا الزمن على الأقل من الوجهة النظرية مفصولا عن الكاتب سابقا عليه، رغم أنه ليس إلا خدعة سردية وتقنية روائية للتعامل مع الزمن⁽²⁾.

2 - الراوي المشارك (Narrateur hétérodiégétique) :

يعتبر هذا النوع من الرواية متضمنا في القصة، ووجهة نظره داخلية، والراوي فيها يعتمد على ضمير المتكلم فيظهر ((ملتحما بالحدث كما يكون الحديث منصبا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة وإقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكى عن ذاته بموضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي))⁽³⁾.

فاستعمال هذا النوع من الرواية لضمير المتكلم (أنا) يجعلنا مباشرة في مواجهة الأحداث وهي تتدفق من وعي الذي عايشها، وخاض غمارها يروي حكايته الخاصة ويجعلنا نتلقى الأحداث من مصدرها دون أية واسطة ومن هنا تتجلى أهمية هذا الراوي ولا عجب من أن تجعل منه الرواية الجديدة ديدنها الذي تقص به حكاياتها، وبالتالي تجعل من (الأنا) أكثر الأصوات المسموعة في السرد المعاصر.

ولكن هناك مسألة جدية بأن نتوقف عندها تتعلق بالعلاقة بين الراوي بضمير المتكلم وبطل القصة، فالراوي ((لا يمكن أن يكون بطل الحكاية، لأن الراوي يروي ولا

(1) ينظر : عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر العاصمة، (دط)، 1991، ص 192.

(2) ينظر : عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 154.

(3) شعيب خليفي : مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة مج11، ع4، 1993، ص 75.

يفعل، بينما البطل يفعل ولا يروي، فالدوران مختلفان والشخصيتان - وان استخدمتا ضميرا واحدا ودلتا بالنتيجة على شخص واحد - مختلفتان، فالبطل ينتمي إلى زمن الحدث والراوي ينتمي إلى زمن السرد، فهما مختلفان على الأقل بالسن والخبرة ((⁽¹⁾ فالراوي حتى وان كان هو البطل، إلا أن المسافة القائمة بين زمن الأحداث وزمن السرد، تجعل من إدراكه لها يتعرض للتحويل بسبب هذه المسافة الزمنية، والرؤية السردية التي يرصد بها هذا النوع من الرواة الأحداث هي رؤية داخلية أو الرؤية مع، والتي تتلون فيها الأحداث والشخصيات بانطباعات الراوي ف ((يقدم ما يشاهده من أحداث ترتبط به، ويكون شاهدا عليها ... ويسمى هذا بالراوي المشارك أو المصاحب))⁽²⁾ .

وكثيرا ما نجد الراوي المشارك في علاقته مع غيره من الشخصيات التي تشاركه الأحداث يحترم المسافة بينه وبينها فنجده لا يحاول أن يقتحم وعيها، ولا يمارس عليها أي شكل من أشكال الوصاية، فمعرفته لها لا تتجاوز معرفتها بنفسها فنجده ينقل خطابها وأفعالها رسدا شبيها بالكاميرا، ولا يقول عنها إلا بعد أن تقول هي عن نفسها.

وكننتيجة يمكن القول إن الرواية التي تقدم لنا من خلال الذات المحورية تتسم بالازدواجية، وهي في ازدواجيتها هذه تقوم بتعرية الذات وانتقادها والوقوف على عجزها ، وهي من جهة ثانية تنتقد موضوعها (الواقع) الذي تعيش فيه تاريخيا وسوسولوجيا⁽³⁾ .

(1) لطفى زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت. ط 1. 2002. ص121-122

(2) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة) ، ص 119.

(3) ينظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء/ بيروت ط3 ، 2006 ، ص147.

3- الراوي الثنائي (Le Duo de narrateur):

تتميز الكثير من النصوص السردية بتعدد الذوات فيها ^(*). ف((النص السردى مهما كان أحاديا في هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى لا بد أن تتسلل إليه وإن كان هذا التسلل مشروعا من خلال الحوارات المتبادلة بين الشخصيات المختلفة التي تتعارض مع بعض الشخصيات قصد إدانتها وتعرية أفكارها، إن التعددية قائمة في النص بصورة أو بأخرى ، إذ لا يكاد يكون ثمة نص لا يحتمل التعددية))⁽¹⁾.

فإن كانت سمة التعدد متأصلة في النصوص السردية ، فإن اللجوء إلى الراوي الثنائي بدل الأحادي قد يعزز هذه التعددية، ويسهم في إثراء العمل الأدبي ، ويجعل المتلقي يستقبل المادة المروية من قناتين باثنتين عوض أن يستقبلها من قناة واحدة وتتنظر الناقدة يمنى العيد إلى بنية الراوي الثنائي أو (بنية الموقعين) على أنه ((يتميز بالخروج عن مفهوم البطل/ الراوي من موقع واحد مهيمن ، إلى قص يصدر عن راويين بطلين لهما موقعان متصارعان...بالصراع بينهما ينمو فعل القص))⁽²⁾. في حين يرى الناقد العربي صالح إبراهيم أنه ليس بالضرورة أن تتأسس بنية الموقعين على مبدأ الصراع أو الصدام⁽³⁾. وهو ما وقف عليه في تحليله لبعض أعمال جبرا إبراهيم جبرا .

(*) إن كل نص سردي يشمل عددا غير قليل من الذوات التي يمكن تقسيمها إلى ثلاث مستويات ، أولها مستوى الإرسال ، وتكون هذه الذوات مؤلفة أو ساردة ، وثانيها مستوى الرسالة فتكون هذه الذوات شخصيات ، وثالثها مستوى التلقي ، وتقوم هذه الذوات بدور المتلقين ، ينظر: سعيد الوكيل ، تحليل النص السردى، ص 59 .

(1) عبد الله إبراهيم : المتخيل السردى،(مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، ص 134.

(2) يمنى العيد: الراوي الموقع والشكل ، ص 84.

(3) ينظر: صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمن منيف) ، المركز الثقافي العربي- بيروت،

ط1. 2003، ص127 .

4- الراوي المتعدد (Multi-narrateur):

تنزع بعض الأعمال الروائية إلى تعدد الرواة الذين يروون وقائعها وأحداثها عوض الاكتفاء براو واحد، ما يتيح للمتلقي استقبال الحكاية أو مجموعة الحكايات من مصادر مختلفة وبزوايا نظر متعددة، وترى الناقدة يمى العيد بأن هذا الاتجاه يعمل على ((إسقاط الموقع في هويته المنحازة، كأن الراوي يحاول موقعا بلا هوية، كأنه يسبب النطق ويتركه للشخصيات)) (1)، ما من شأنه أن ينتج بنية تشاركية هي نتيجة لمجموع الرؤى ووجهات النظر على تنوعها واختلافها ، فتنسحب المواقع لتفسح المجال لبروز الحكاية وهيمنتها، وهذا النمط من الرواة حسب يمى العيد يترك أثره على علاقة الراوي بالشخصيات، وعلى علاقة الشخصيات فيما بينها، فتبدو وكأنها تموج في عالم لا يخلو أحيانا من فوضى، وهي فوضى الذاكرة حين تتفقت من الوعي الذي يحكمها (2).

أما الناقد محمد نجيب العمامي فيرى ((أن تعدد الرواة ليس دوما رديف التنوع والاختلاف، فقد يتعدد الفرع والأصل واحد، وقد ترد كل الأصوات إلى صوت واحد ووحيد)) (3).

في حين يرى الناقد المغربي حميد لحميداني بأن تناوب الأبطال على رواية الأحداث من شأنه أن يخلق شكلا متميزا اصطلاح عليه الحكى داخل الحكى أو الرواية داخل الرواية، رغم إقراره بأن إنتاج هذا الشكل غير مشروط فقط بتعدد الرواة، بل بإمكان الراوي الواحد أن يجسده، وذلك بأن يعقد علاقات بين مقاطع حكاية مختلفة مع تنويع زوايا الرؤيا (4).

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي، (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، ص 85-86.

(2) ينظر: يمى العيد: الراوي الموقع والشكل، ص 88.

(3) محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، ص 205.

(4) ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 49.

ومن هنا يمكن القول بأن تعدد الرواة سمة فنية تتسم بها الكثير من الروايات المعاصرة، وأهميتها تكمن في إسهامها في خلق عالم روائي متنوع متعدد المصادر والمواد الحكائية، وفي كثير من الأحيان يسهم في تعدد زوايا النظر إلى الأحداث الروائية .

خامسا- تعدد الرواة وتكامل الرؤى في رواية "البيت الأندلسي":

تجنب الروائي واسيني الأعرج في روايته الموسومة بـ (البيت الأندلسي) تحميل الحكاية لراو واحد، وعمد إلى قول الحكاية عبر عدة رواة جلهم يتمتعون بوجود فعلي كشخصيات مشاركة في أحداثها، باختلاف درجة حضور كل واحد منهم وتباين أدوارهم إذ يتراوح هذا الحضور بين الشخصية المحورية (مراد باسطا) والشخصيات الثانوية (سيد أحمد بن خليل، و ماسيكا، وسيلينا ، وحفيدها)، وتباين المساحة النصية التي يشغلها حكي كل واحد منهم.

وبعملية إحصائية بسيطة تظهر استحواذ مراد باسطا على الجزء الأكبر من مساحة السرد بما يعادل (220 صفحة) من المساحة الإجمالية للمتن الروائي المقدر بـ (447 صفحة)، يليه سيد أحمد بن خليل بـ (140 صفحة)، ثم تليه سيلينا حفيده سيد أحمد بن خليل بـ (20 صفحة)، متبوعة بماسيكا بـ (18 صفحة)، وأخيرا حفيد سيلينا بـ (13 صفحة). ويلاحظ هنا أن الراوي مراد باسطا يهيمن على نصف مساحة الرواية ، في حين يتقاسم الرواة الأربعة النصف الآخر، ما خلق فضاء حكايا يغطي فترة زمنية تقارب الخمسة قرون من الزمن، تبدأ من زمن سقوط غرناطة آخر حواضر الأندلس بين أيدي الاسبان وما رافقه من اضطهاد وحشي وتهجير قصري لساكنتها من العرب المسلمين والمرانيين قاداته محاكم التفتيش المسيحية، وتحت غطاء ديني مارست هذه الأخيرة ألوانا من القمع والتعذيب بوحشية فجة محت بها زما طويلا من التنوع الديني والثقافي، وقرونا من التسامح والتعايش بين الطوائف والعقائد المختلفة، وانتهت بحاضر سوداوي لا يقل قتامة عن سابقه، وهو زمن مراد باسطا الذي يجابه قوى تفوقه قوة وسلطة. في سعيه الحثيث من أجل الحفاظ على هويته المتمثلة في البيت الأندلسي الذي ورثه عن جده الأول سيد أحمد بن خليل، و جهوده من أجل إحباط مشروع مافيا العقار وسعيهم لتهديم البيت الأندلسي للاستفادة من مساحته لبناء برجهم التجاري الكبير وسط

صمت وتواطؤ من المؤسسات الرسمية. وبين هذين المسارين يتأسس نص " البيت الأندلسي" على جغرافية نصية شاسعة تزيد عن الأربعمئة صفحة (447 صفحة) وبنبرة حادة وموجعة يتعاقب الرواة الخمسة برواية أحداثها وما عايشوه من مآسي، كل واحد منهم ينطق من العصر الذي عاش فيه، وتتكئ الرواية على مخطوط قديم مكتوب بلغة الخيميادو (aljamiados)^(*) متوارث يحاول الرواة إيها منا بأنه موجود فعلا، الأمر الذي يجعل الرواية تستند في معمارها على نسق التضمين أو الاندماجية⁽¹⁾، وذلك ((بجعل القصة الكبرى الضامة أصلا، والقصة الصغرى جزءا تابعا لها لدواعي البحث عن التنوع لمأ فراغ العمل الأدبي))⁽²⁾، والقصة الضامة هنا هي حكاية مراد باسطا حول صراعه مع الورثة الجدد لصد مشروع تهديم البيت الأندلسي، والقصة المضمنة في الرواية هي حكايات سابقه من أفراد عائلته وما عايشوه في أزمنتهم من ظلم واضطهاد كالذي يعاينه مراد باسطا في حاضره سجلوه في المخطوطة التي انتقلت في النهاية إلى باسطا آخر أفراد السلالة المورسيكية، والقصة المضمنة (المخطوطة) تنتمي إلى صلب الحكاية الضامة، لكونها تتناول موضوعا واحدا وهي قصة البيت الأندلسي والشخصيات التي توارثته عبر قرون من الزمن، وما شهدته من أحداث مختلفة

(*) وتعرف باللغة الاسبانية (aljamiados) .

voir. pablo Gil .Coleccion taxtos aljamaidos decano de la faculted filosofia y letras en la universided de zaragoza. 1888 . p 3) .

وتعني اللغة المعجومة والمبهمة وهي لغة اخترعها العرب المورسيكيون فيما بينهم ليحافظوا على وجودهم العقلي والديني ، بعد اشتداد الرقابة والاضطهاد عليهم من قبل محاكم التفتيش ، واستطاع شعب كامل مترام من شمال اسبانيا إلى حواف المتوسط ، أن يقيم لغة كاملة استمرت قرونا حفظ بها التراث والعلوم وتعاملات الصناع ... ودونوا بها حتى القران الكريم (القران المورسيكي) ، هذا كله حتى يتجنبوا التصييق المفروض عليهم من قبل المتشددین الصليبيين ، وتجمع لغة الخيميادو بين اللغة العربية واللغة الاسبانية تكتب بحروف عربية، ينظر: الموقع الالكتروني www.alaqt.com ، تمت المراجعة بتاريخ 2013/09/23.

(1) ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية ، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط1، 1985، ص208.

(2) سلمان كاسد: عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية. فؤاد النكرلي نموذجاً). دار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن. (دط). 2003، ص208.

في الحاضر والماضي، ولا مندوحة في أن يعمد الروائي في كل مرة إلى تعليق الحكاية المضمنة ليعود إلى الحكاية الضامة، قبل أن يقطع هذه الأخير عائداً إلى الأولى بشكل متناوب، ما فتح النص الروائي على جدل الأزمنة وتداخلها، كاشفة عن تشابه يكاد يكون متطابقاً بين ما كان في الماضي وما يحدث في الحاضر، وكأن الروائي يبحث عن جذور لهذا الحاضر في أعماق الماضي القريب والبعيد منه ويسعى إلى تأريخ للمأساة الإنسانية. فتتعاقب الحيوانات والمصائر وتتشابه وكأن الأمس هو اليوم.

تستهل الراوية ماسيكا أو (سيكا) سرد أحداث رواية البيت الأندلسي، وتعلن عن نفسها منذ الوهلة الأولى: ((أنا ماسيكا، وإن شئت سيكا بنت السبنيولية، كما سماني أصدقائي في المدرسة. لا لأن أُمي إسبانية، فهي مثلي نبتة هذه الأرض البحرية ولكن لأن أصولنا مورسيكية مثل الآلاف من سكان الجزائر (...)) (1).

فالراوية سيكا تميط اللثام عن نفسها معلنة منذ البدء عن اسمها (ماسيكا)، وسر الكنية التي تكنى بها (بنت السبنيولية). كما تعلن عن أصولها الأندلسية. وهذه الأصول هي من ستلعب دورا بارزا في توجهها الفكري والنضالي. ومن هنا تبدأ علاقتها بقضية البيت الأندلسي. وتتعمق هذه العلاقة باتصالها بمالك البيت الأندلسي ووريثه الشرعي (مراد باسطا)، حيث تروي لقاءها الأول معه قائلة :

((كل شيء بدء من تلك اللحظة الغامضة. التي خرجت فيها من الصف الطلابي ورجعت ركضا صوبه بعد أن كان عمي مراد باسطا (...))، قد شرح لنا قصة البيت الأندلسي، وأظهر لنا المخطوطة ذات الرائحة الغربية التي ظلت عالقة بأنفي لأنني شممت فيها رائحة أُمي (((2).

(1) واسيني الأعرج: البيت الأندلسي (Mémoires)، منشورات الجمل - بيروت. ط1، 2010، ص 7.

(2) الرواية، ص 7-8.

إحساس ماسيكا بأصولها الأندلسية ولقاءها مع مراد باسطا في طفولتها وتعرفها على قصة البيت الأندلسي تقودها إلى الانجذاب نحو المخطوطة التي ترى فيها تاريخها. ما غذى عندها رغبة كبيرة في التعرف على تاريخها وأصولها، فجعلت من علاقتها مع مراد باسطا ونضالها إلى جانبه للحفاظ على البيت الأندلسي، تتوحد وتتحول إلى جسر يوصلها إلى معرفة حقيقتها هي ، وإدراك ذاتها وتاريخها وهويتها المسلوبة منها . فانجذبتها نحو الرائحة المتسربة من المخطوطة والتي تشم فيها عطر أمها تتحول على مستوى القراءة الرمزية إلى الانجذاب نحو الأصول والى الهوية ، فالرائحة ((تعطي دلالة معنوية غير دلالاتها الحسية الخالصة))⁽¹⁾.

كما تشير الراوية سيكا إلى ذاتها كراوية عندما تقول : ((القصة معقدة جدا سأحاول أن أفككها. لتصبح مستساغة و مقبولة (...)) ((⁽²⁾).

ففي المقطع السابق نقف على ماسيكا الشخصية وهي تشير إلى علاقتها بالأحداث، أما في هذا المقطع فهي تشير إلى ذاتها كسارد ، فاختيارها لنهاية الأحداث كنقطة لبداية سردها لها أتاح لها معرفة موسعة بها نتيجة للمسافة الزمنية التي تفصل الزمن الذي كانت فيه شخصية وزمنها كساردة ، حيث اكتملت عندها جميع الحقائق وجعلت مداركها تتفتح على الكثير من المعطيات التي غابت عنها في الماضي تواصل الراوية استعراض علاقتها بالشخصية المحورية (مراد باسطا) :

((أسأله :

-هل أنت مرتاح ؟

لا يجيب فأدرك بحواسي المهياة لسماعه. أنه يسمعي جيدا. وممثلنا بما في قلبه. أفتح المسجل الرقمي، وأترك صوته يختلط بصوت البحر. وحكايته بتمزق الأمواج الممتلئة

(1) سلمان كاصد : عالم النص ، ص 138.

(2) الرواية ، ص 9.

بالمبهم والأسئلة المعلقة. يستمر ساعات طويلة وهو يستعيد خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة. وكأن أمكنتها وناسها وأوجاعها يركضون أمامه في مشهد تراجمي جميل (((1).

فالرواية تدرج نفسها في سياق الأحداث بوصفها باحثة. وتظهر وكأنها تبحث في قضية معينة تجمع خيوطها وأجزاءها ، تريد أن تصل إلى صلب الحقيقة ، فهي تجمع الوقائع من مصدرها المتمثل في مراد باسطة عبر التسجيل الرقمي . ما يعمق الوهم عند المتلقي ويجعله ((يتشكل استنادا إلى قناعات الراوي. فمنظوره للأحداث والوقائع وعلاقته بها وترتيبه لها، ثم تفسيره وتأويله أحيانا لبعضها. تجعل وهم المتلقي يتضاعف فيما يخص طبيعة تلك الأحداث. هل هي تاريخية أم متخيلة ؟ (((2).

فإدراك ماسيكا لقيمة مراد باسطة وأهميته بالنسبة لها. لكونه وسيلتها الوحيدة في معرفة تاريخها جعلت من علاقتها به تتوطد إلى درجة أصبحت تحس بارتباط مصيرها بمصيره :

((من تلك اللحظة شعرت بأن مصيري أصبح ملازما لمصيره. كنت صغيرة ولم أعرف كيف غادرت طفولتي بسرعة. لم أر حياتي خارج وجوده . وكان الناس عندما يروننا نمشي على حافة البحر ، ليس بعيدا عن خليج الغرباء، يتغامزون فيما بينهم. كنت أشعر بسعادة غريبة لأن يربط مصيري بحياة هذا الرجل الطيب (...)) (((3)

فعلاقة مراد باسطة بماسيكا هي علاقة تواصل الأجيال بين الشيوخ والشباب وعلاقة الأصل بالفرع، وعلاقة من يعلم بمن لا يعلم ، ومن هنا كانت ملازمتها له أكثر من ضرورة توفر لها إجابات على كثير من أسئلتها العالقة ، وبعد وفاة مراد باسطة

(1) الرواية ، ص7.

(2) عبد الله إبراهيم : موسوعة السرد العربي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت . ط1 . 2005 . ص605

(3) الرواية ، ص8.

والاختفاء اللغز لمخطوطته الأندلسية من خزائن المتحف الوطني لم تستسلم سيكا لما حصل وبذلت جهودا مضاعفة في سبيل الوصول إلى الحقيقة :

((جعلت من قضية ضياع المخطوطة هدفي الأساسي عندما التحقت بوزارة الخارجية في قسم الترجمة الفورية . زاد انشغالي بالمخطوطة أكثر في كل زيارة أستغل الأيام المعطاة لي بعد عملي، فأبحث عن كل ما يدلني عليها لم أتعب في يوم من الأيام، ولم أياس أبداً أعتقد أنه من تلك اللحظة تولدت لدي فكرة جمع وحماية أحزان مراد باسما (من التلف))⁽¹⁾.

فالرواية/ الشخصية تبذل قصارى جهدها في سبيل استقامة الحقيقة وتدق جميع الأبواب التي تعينها على ذلك :

((عندما ذهبت إلى اسبانيا بحثت في وثائق الايسكوريال ومكتبة طوليدو القديمة عما ذكره ذكره غاليلو عن حياته وعن تهجير المورسيكيين والمرانيين، وحاولت أن أرمم الحكايات، وأقوم المزالق التي لم تكن كثيرة (...))⁽²⁾.

فالرواية وهي تنتقل بين المكتبات والمتاحف لتملأ الفجوات والبياضات حول الكثير من الحكايات التي رواها لها مراد باسما ، أو تلك التي اطلعت عليها في المخطوطة للثبوت من صحتها، تتقاطع مع الروائي واسيني الأعرج في رحلاته إلى المتاحف الاسبانية لجمع مادة الرواية خصوصا ما تعلق بالحقبة المورسيكية، وهو ما أقر به الروائي في أحد حواراته الإعلامية حين قال : ((اعتمدت على دقائق تاريخية اطلعت على الكثير منها في مكتبة الايسكوريال وغيرها ...))⁽³⁾ ، ما يدفعنا إلى التساؤل عن ما إذا كانت

(1) الرواية ، ص16 .

(2) الرواية ، ص17 .

(3) سليمة عذاروي : واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي . جريدة الدستور الملحق الثقافي، ع 15539 - القاهرة .

15 أكتوبر 2010 . ص2 .

الرواية سيكا مجرد قناع يختفي وراءه المؤلف؟ وعمد هذا الأخير إلى اختيار صوت نسوي كي يبعد الشبهة عن حضوره في النص؟

هذه الرحلة قادت سيكا لجمع مادتها التي أعانتها على إضاءة الكثير من الحقائق التي غابت عنها حول هجرة المورسيكين إلى شمال إفريقيا ومنهم على وجه الخصوص عائلة مراد باسطا ، ومكنها من الحصول على إجابات لتساؤلاتها وفرضياتها ومنها علاقة سيد أحمد بن خليل (غاليلو) بالكاتب الاسباني ميغيل سيرفانتس؛ حيث اكتشفت الرواية بأن راوي رواية دون كيشوت (سبت حامت بن أنخلي) لم يكن إلا سيد احمد بن خليل الجد الأول لمراد باسطا ونظرا للصداه الوطيدة التي تكونت بينه وبين سيرفانتس أيام أسره في الجزائر على أيدي القراصنة؛ حين كان بن خليل يعمل مترجما في قصر الأغا التركي ؛ حيث احتجز سيرفانتس وتوطدت هذه العلاقة حين قام بن خليل بدفع الفدية من ماله الخاص ليحرره من الأسر، ولهذا السبب سمي سيرفانتس راوي روايته (بن أنخلي) على اسم سيد أحمد بن خليل كنوع من رد الجميل ، وإن الاختلاف بين الاسمين مرده إلى طبيعة نطقه بالاسبانية

تقول الرواية بعد نجاحها في استكمال جميع الحلقات المفقودة لما تدعي بأنه تاريخ العائلة المورسيكية :

((هذا الكتاب بلحمه ودمه وأبينه ، لم أضف إليه شيئا إلا بما يساعد على استقامة الحقيقة (...). هذا الكتاب هو حقيقة غاليلو ومأساته، وحقيقة مراد باسطا وخيالاته وحقيقتي أيضا وخوفي أنا التي تبدو غير معنية بما يدور حولها ، وحقيقة من سيقروه وأسئلته. بعد أن ظل مخزونا ومهريا ومسروقا. ومبعثرا أيضا، أضعه اليوم بين عشاق الأبجدية الحية المليئة بأنين الذين مضوا (...)) (1).

(1) الرواية ، ص24.

وكان بسيكا تضع يدها على الجرح النازف لهذه الأمة التي ضاع جزء كبير من تاريخها قبل أن يصل إلى أجيال اليوم بسبب الإهمال والتسيب واللامبالاة ، وسيكا رمز لجيل الحاضر والذي يطالب بحقه في معرفة تاريخه وحقيقته التي يظل ناقصا غير مكتمل بدونها .

ولم يقتصر حضور سيكا على المتن بل امتد إلى الحاشية التي صارت تقليدا عند الروائي في عدد من أعماله الروائية (*). وبعملية إحصائية لعدد الحواشي الموزعة عبر مناطق متفرقة من نص الرواية نجد أن عددها يقارب التسعين حاشية انتهى أغلبها باسم الراوية التي يحاول الروائي إيها منا بأنها صاحبة النص ، ولعل وظيفة الحاشية في هذه الرواية ، كما صرح به الروائي نفسه، هي ((إدراج القارئ في اللعبة السردية. التي ينشئها النص. وهي لعبة موجودة بين سياقين ماض وحاضر ، ولكل لغته الخاصة يمكن للقارئ أن يستغني عنها كليا أو جزئيا، ولكني أعرف أنه لن يستغني عنها لأنه سيرافقني في الوهم الذي تنشئه الرواية رديفا للحقيقة)) (1). وإن كان غرض الإيهام هو السبب الرئيسي من اللجوء إلى تقنية التحشية، فإنه لا يخفي نية الروائي في تعميق صلة الراوية (سيكا) بالنص وتثبيتها لدى المتلقي على أنها السبب في وجوده ، ومن ناحية أخرى يمكن اعتبارها كمساحة أتاحت للروائي أن يجلو ((عن مخزونه الثقافي الذي يمتح منه ويضع من أخرى القارئ أمام صورة لنص آخر)) (2).

(* نلاحظ حضور الحواشي في عدد من روايات واسيني الأعرج ، ينظر على سبيل المثال الروايات التالية : سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) ، دار الآداب - بيروت ، ط1 ، 1991. شرفات بحر الشمال ، منشورات الفضاء الحر - الجزائر ، ط1 ، 2001 . المخطوطة الشرقية ، دار المدى للثقافة والنشر ، 2002 . كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديد) ، منشورات الفضاء الحر - الجزائر ، ط1 ، 2004 . إضافة إلى رواية البيت الأندلسي (المرجع السابق) .

(1) سليمة عداوري : واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي، الملحق الثقافي لجريدة الدستور . ص3.

(2) نور الدين صدوق: عبد الله العروي وحادثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية)، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط1 ، 1994 ، ص 105.

وتجدر الإشارة إلى أن وظائف الحواشي في النص تراوحت بين التعريف بالشخصيات الثانوية والهامشية وبعض الشخصيات التاريخية، والتي ورد ذكرها على السنة الرواة . إضافة إلى التعريف ببعض الأمكنة الواقعية . ووردت هذه الحواشي بثلاث لغات العربية الفرنسية والاسبانية لتثبيت الكلام وأسماء الشخصيات والأمكنة بلغاتها الأصلية، كما أنها جعلت من الرواية سيكا تبدو وكأنها محققة لنص تراثي وأهمية الساردة ماسيكا تكمن في كونها العنصر الوسيط بين المتلقي والأصوات الساردة الأخرى إضافة إلى وظيفتها في تنظيم الخطاب و تأطيره .

وبعد أن تتوارى سيكا التي دشنت السرد في فاتحة النص الروائي تأخذ موقعا آخر لها كمروي له مسرح ، فاسحة المجال لصاحب الحكاية الأصلي والشخصية المركزية فيها (مراد باسطا) ليملاً بسرده الشق الثاني من الاستهلال وأجزاء كبيرة من فصول الرواية الخمسة، مستعينا في سرده بضمير المتكلم الذي يمثل أول العلامات النصية التي تؤكد حضوره كعنصر فاعل في الأحداث ، إضافة طبعا إلى وظيفته السردية ، ويتميز ضمير (الأنا) ((بقدرته المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية. بين السارد والشخصية والزمن جميعا))⁽¹⁾ ، يضاف إلى ذلك الوعي الجديد بالأحداث نتيجة لتوسع مدارك الراوي (باسطا) حولها بسبب المسافة الزمنية الفاصلة بين وضعه الحالي كراو، ووضعه السابق كشخصية رئيسية في الأحداث. ما مكنه من إعادة بناء ماضيه و إعادة إنتاجه وذلك بالتركيز على المحطات البارزة التي أنتجت هذا الحاضر المتأزم الذي يعيشه في الحاضر ويتخبط فيه ،والذي خلف لديه شعورا بالحسرة نتيجة لخسارته لمشروعه الأساسي " البيت الأندلسي " .

ورغم هذه الخسارة وانفصاله مضطرا عن موضوع رغبته بعد فشله في التصدي لإرادة السلطات في نفس بيته الأندلسي من الوجود، إلا أن الراوي يتخذ من الكتابة

(1) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ، ص 159.

والحكي مشروعا ثانيا يسعى من خلاله إلى توثيق ما عايشه من أحداث في زمنه الحاضر ليضيفه إلى ما دونه أجداده الذين سبقوه من أجل الحفاظ على الذاكرة متوهجة فيظهر في النص الروائي وكأنه يسابق الزمن المتبقي من عمره الطويل وهو يعيش خريف العمر. إذ يقول في هذا الشأن :

((أحتاج اليوم وأنا أملاً الفجوات البيضاء التي بدأ يأكلها نداء القلب والرجع البعيد وداء الخرف، إلا أن أدون شهوتي المتقدة ، وأكتبها قبل فوات الأوان تماما مثلما فعل أجدادي الأوائل)) (1).

فنتحول الكتابة إلى رهان جديد لمراد باسما يروم من خلالها إلى تحقيق توازن نفسي منشود ، والى عقد مصالحة مع الذاكرة يضمن لها استمرار جريانها بين الأجيال: ((فقدت كل شيء ، ولم يبقى لي إلا الكلام والأحرف الهاربة من سلطان التدوين ونعمة سيكا صوتي الأعرق والخفي الذي يملأ القلب كلما أظلمت الدنيا ، معلنة عن عواصفها الدفينة ، سأتلح باليقين الهش، وأتسبب ببقايا العمر، وأقول بيتنا الهارب البيت الأندلسي)) (2).

فسيكا التي وصفها بأنها صوته الأعرق والخفي هي رمز للأجيال الصاعدة تحتاج إلى شهادته لتتعرف على تاريخها، وتعيد رسم خيوط هويتها. تتبنى الرواية على ذاكرة الراوي الرئيسي ورواة المقاطع ما يحول الرواية إلى بنية استرجاعية كبيرة ، تتحول معه (الأنا) الساردة إلى كوة صغيرة في نفق سحيق يتسرب منها الماضي فيضا منهمرا ليغمر الحاضر ، فيقف القارئ على حدود المأساة بعد أن تجتمع لديه جميع حلقاتها.

(1) الرواية ، ص 30.

(2) الرواية ، ص 34.

و يستنفر الراوي/ الشخصية حواس القارئ منها على وجه الخصوص رائحة الشم للتعبير عن مدى عفونة الحاضر. إذ يقول معلقاً على مغادرة رتل من السيارات التابعة لمجموعة من الأشخاص المنتمين لما أسماه بحلقة الضباع أو ورثة الدم بعد أن حاموا طويلاً حول البيت الأندلسي، وجمعوا بعض المعلومات من الجيران: ((عندما انسحبوا خلفوا وراءهم رائحة غريبة، ثقيلة جداً على الأنف، بدأت أتفقد الروائح وأفككها ، بحاستي الشمية الحادة ، كلاب ؟ قطط ؟ خنازير؟)).⁽¹⁾

يرسم السارد صورة قاتمة السواد للطامعين في بيته الأندلسي ويجردهم من صفاتهم الإنسانية ، ويخلع عليهم من أخرى حيوانية ، ويستعير رائحة الضباع لقوتها ونتاجتها للتعبير عن درجة التعفن التي بلغها محيطه الاجتماعي بسبب سيطرة قوى تسعى إلى تحقيق رغباتها الحيوانية وتكريس قانون الغاب ، وتنقض على كل من يعترض طريقها. وعبر لغة مفعمة بالحنين يعود بنا الراوي / الشخصية إلى أحد المحطات الهامة في ماضيه وهي مشاركته في الحرب الأهلية الإسبانية، والتي دارت رحاها في ثلاثينيات القرن الماضي بين قوات الديكتاتور فرانكو ومعارضيه الجمهوريين يدفعه حنين غامض للدفاع عن مدينة غرناطة مدينة الأجداد، وكاستجابة لنداء خفي استيقظ فيه فجأة، وحرك مشاعره الراكدة وجعله يحسم أمره وينتقل مع فوج من المحاربين من شمال إفريقيا إلى مدينة الأسلاف (غرناطة)، يصف مراد باسماً أجواء الحرب ونزوله في غرناطة قائلاً: ((كانت مقاومتنا عنيدة ، وكان الموت حقيقة. شعرت في لحظة من اللحظات أنني لم أكن أدافع عن مدينة إسبانية ولكن عن مدينة، كلما عبرت شارعاً من شوارعها أحسست بجدي فيها، يملأ شوارعها الحياة بركضه بين مكتبته ومحل الذهب الذي يملكه أخواله)).⁽²⁾

(1) الرواية ، ص 127.

(2) الرواية ، ص 324.

فالحنين الذي داعب قلب مراد باسطا وشده إلى البلاد التي هجر منها جده الأول سيد احمد بن خليل جعله يشعر بأواصر لا زالت حية في دواخله مع المكان (غرناطة) ويجعله الحنين يعانق الحلم وهو يعبر شوارعها وتتراقص في مخيلته صور جده وهو ينتقل بين مكتبته في حي البيازين ومحل الذهب الذي يملكه أخواله.

إن القراءة الواعية للنص ومعاينة طريقة تقديم الراوي لشخصيات الرواية تقودنا إلى ملاحظة انحياز الراوي إلى الشخصيات التي تقاسمه منطلقاته الأساسية وتتضامن معه في نزاعه مع الورثة الجدد. في مقابل ذلك يتخذ موقفا سلبيا ضد الشخصيات المتضادة مع توجهه والمعارضة له، ويتجلى ذلك واضحا في طريقة تقديمه لها . فنجد الراوي يستعين باليتين هما التشويه وإضفاء الشرعية . تشويه النسق المضاد، وإضفاء الشرعية على سلوكات وتوجهات النسق المساعد.

وخلاصة الآيتين تتمثل في إضفاء الشرعية على سلوك (الأنا) الساردة وسلوك الشخصيات المشابهة، والتي تقدم بوصفها (أنا) مثالية معبرة عن كل ما هو صافي ونقي . أما (الأنا) التي لا تدخل في هذا الكل الثقافي أو تخرقه أو تحيد عنه ، فإنها تقع ضمن خانة ما يجب أن يرفض و يحارب (1).

تقدم لنا الرواية في نسقها الكلي العام نماذج من شخصيات تقاسم السارد مشروعه المتمثل في الحفاظ على البيت الأندلسي ضد مشروع الهيمنة والاستحواذ الذي يقوده النسق المقابل. فتتصدى مجموعة من الشخصيات إلى جانب مراد باسطا (الراوي/الشخصية) لهذا النسق وتسعى جاهدة إلى إفشال مشروعه، وهذه الشخصيات هي: ماسيكا، حفيد الراوي، سليم، يوسف النمس ، سارة ،... ففي تقديمه لماسيكا يقول الراوي :

(1) ينظر: عادل ضرغام . في السرد الروائي ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2010، ص58.

((من بين الوجوه النسائية التي مرت علي وتركت ملمسا دفيناً على حياتي، ظل وجه حبيبتي سيكا هو لأبقى والأبقى. ربما لأنها كانت صبية وقبل أن افتح عيني عليها كبرت بسرعة؟ ربما لأنها كانت جميلة عندما اكتشفت ملامحها الناضجة لأول مرة؟ ربما لأن بها بعضاً من تفاصيل وجه حنا سلطنة))⁽¹⁾.

ويقول عنها أيضاً: ((...)) ونعمة سيكا صوتي الأعمق والخفي ((...))⁽²⁾.

فسيكا التي كرست جهودها ووقتها للوقوف إلى جانبه، وأظهرت اهتماماً كبيراً بقضية البيت الأندلسي، إضافة إلى أنها أنقذت المخطوطة مرتين من الحرق، كما أنها تمثل امتداداً لباسطا في المستقبل لذلك نجده يطري عليها في أكثر من مقطع وماسيكا كما صرح به الروائي في حوار له مع جريدة الدستور المصرية هي ((قضية تبحث عن هوية ضائعة، لا تعرف منها إلا قصص أمها الممزقة . باسطا بالنسبة لها تاريخها المسروق، ولهذا توليه أهمية قصوى))⁽³⁾، ورغم أن السارد لم يهتم بوصف جانبها المادي بقدر تركيزه على أفعالها. وهذا مرده ربما لكونها فكرة أكثر من أن تكون شخصية .

والى جانب سيكا التي كانت سندا لمراد باسطا وعونا له في المواقف الحرجة، نجد كذلك شخصية أخرى قريبة من الراوي / الشخصية (باسطا) وهو حفيده سليم، الذي يقول عنه الروائي: ((سليم ارتبط بالبيت بشكل غريب، الوحيد من الأحفاد الذي ورث هذا الحس وكأن الزمن توقف عنده))⁽⁴⁾.

(1) الرواية، ص 447.

(2) الرواية، ص 34.

(3) سليمة عداوري: واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي، ص 4.

(4) الرواية، ص 42.

ويقول عنه أيضا :

((...)) الوحيد الذي يملك فضول كشف النقاب عن سيرة العائلة . بل منشغل بالحفاظ على البيت الأندلسي حتى ولو استلمته الدولة وحولته إلى دار للموسيقى أو الفنون المهم أن يظل واقفا، فأنا مطمئن جدا لأفكاره إلا فكرة منحه المخطوطة للمتحف الوطني. في هذه بالذات، كنت أكثر حذرا منه. أنا أدرك إن الذين يبيعون الرمل والحديد والآثار، لن يضيرهم أن يبيعوا مخطوطة عمرها حوالي خمسة قرون. وربما بثمن بخس⁽¹⁾.

فسليم شكل الاستثناء مقارنة بالأحفاد الآخرين لباسطا الذين لم يقاوموا إغراءات أصحاب مقاوله البرج الأعظم وتنازلوا عن نصيبهم في البيت ، فسليم رفض كل الإغراءات ، وقرر أن يقف إلى جانب جده باسطا وعمل معه على صون تركة الأجداد وحمايتها من غلواء المصالح الضيقة ، واختار تكويننا جامعيا يتماشى مع توجهاته وهو حفظ التراث، ورغم اتفاقه شبه الكلي مع جده باسطا في المبادئ والتوجهات العامة. إلا أن هذا لم يمنع من أن يتسلل بعض الاختلاف إليهما ، فسليم انطلقا من تكوينه الجامعي وتخصصه في حماية التراث والبحث في المخطوطات مقتنع تمام الاقتناع بأن المكان الأنسب لمخطوطة أجداده هو المتحف الوطني لحمايتها من التلف والانحفاء الذي يتهددها . في حين يتوجس جده من وضعها في المتحف، نتيجة لمعرفته بطريقة تفكير القائمين على المؤسسات الثقافية في البلد الأمر الذي جعله أكثر حذرا من حفيده واللافت للانتباه في تعامل الراوي مع الشخصيات المنتمية إلى دائرته. هو أنه في الكثير من المرات يشبهها بأجداده الأوائل (حنا سلطانة ، وسيد أحمد بن خليل) فماسيكا وسارة يشبههما بجده الأولى حنا سلطانة، وسليم بجده الأول بن خليل، وهي

(1) الرواية ، ص219.

صورة من صور ارتباطه بالماضي ، والذي يمثل عنده الجمال المطلق والقيم البكر في مقابل حاضر تعمه الفوضى والضبابية ويعاني التشوه .

وعبر ضمير الغائب الذي يستعين به السارد في كل مرة يكون فيه الحديث منصبا عن شخصية أخرى ، يقدم لنا الراوي شخصية الصحافي الجريء يوسف النمس ، الذي لم يعبأ بالتهديدات والضغوط ومحاولات الاغتيال المتكررة ، في سبيل فضح سياسات بعض الدوائر المتمثلة في مافيا العقار التي تخطط للاستيلاء على البيت الأندلسي وغيره من البيوتات العربية القديمة لتحقيق مشاريعهم المشبوهة يقول الراوي في تقديمه لهذه الشخصية :

((كان يوسف منشغلا بالبيت الأندلسي حتى أصبح قضيته الأساسية . آخر شيء كتبه ووضع له عنوانا مثيرا واستفزازيا: ((تاريخ في الزبالة ، وعصابة تتقاتل على البيت الأندلسي))، كان يعرف جيدا بأنه يضع يده في سلة مليئة بالعقارب . كشف تاريخ البيت ، هو كشف لكل الانهيار الذي أحاط بالمدينة والبلد ، والبشر ، والتاريخ ، والحجارة التي تخبئ تحتها أسرار لا أحد يريد الكشف عنها . كلما تعلق الأمر بالتاريخ في هذه البلاد ، مال الناس إما نحو الكذب أو الكتمان ، لا يوجد شيء ثالث)) (1) .

موضوع التنبير في هذا الشاهد النصي هو شخصية الصحفي يوسف النمس الذي صار رأسه مطلوبا من قبل دوائر عليا في البلاد بسبب جرأته وموقفه المتضامن مع باسطا ، ما جعله يتعرض لمحاولتين للاغتيال نجا منهما بأعجوبة . فحظي بإعجاب الراوي وتقديره ، ولا تخفي الأحكام الانطباعية الغزيرة في النص عن انحياز فاضح للراوي إزاء الشخصيات المتعاطفة معه ، كما نجد الراوي كذلك حريصا على الإشارة إلى المصادر التي استقى منها معلوماته والتثبت من صحتها ، كما حصل في حادثة محاولة اغتيال النمس: ((ما حكاها المارة لم يكن دقيقا (...)) وحدها كانت رواية يوسف

(1) الرواية ، ص 223.

النمس الذي أخطأه الموت هذه المرة أيضا ، هي الأصدق))⁽¹⁾.

أما في ما يتعلق بشخصيات النسق المقابل أو الأطراف المناوئة له ، فإن الراوي لا يتوانى في تشويه أفعالها ، والسخرية منها في مواضع عديدة ، وهو ما يبينه هذا المقطع السردي الذي يتحدث فيه الراوي عن أحد الشخصيات التي استولت على بيته الأندلسي بقوة نفوذها :

((...)) رأيت وجوه المترشحين للمجلس الوطني الشعبي قد حالت قليلا على الحيطان المتآكلة ولم تمحها سنوات الخوف التي مضت. بعضها يتشبث بالحيطان كالعقارب وبعضها الآخر ملتصق في شكل قصاصات صغيرة، بأعمدة النور التي لف حولها بشكل ثعباني. رأيت وجه موح الكارتيل، أو الحاج كما يسميه الأقارب وقد محا المصور عن ملامحه علامات الجذري، الذي انقلب من مدافع عن الحل الإسلامي وحرية التجارة، إلى مقيم في ميناء العاصمة، ينتظر وصول دفعات الحديد المدور والاسمنت التركي، والرخام الاسباني ، ليهيمن بعدها على السوق الوطنية (...))⁽²⁾.

عبر هذا التصوير الكاريكاتيري المطرز بسخرية ظاهرة وبلغته تهكمية . يسلط الراوي عدسته على صورة نمطية مألوفة في واقعنا الجزائري، وهي صور المترشحين للانتخابات تغزو الجدران والأعمدة، ويتدرج الراوي من الصورة العامة إلى الصورة الخاصة لیسلط الضوء على شخصية موح الكارتيل المتقلبة والمتسلقة، والتي تمكنت في ظرف وجيز من أن تصبح قوة مهيمنة على السوق الوطنية في مجال تجارة الاسمنت والحديد .

(1) الرواية ، ص 235

(2) الرواية ، ص 38.

ومن شخصية موح الكارتيل ينتقل الراوي إلى شخصية مناوئة أخرى هي الحاج إبراهيم. هذا الأخير كان في الماضي على علاقة طيبة مع الراوي، قبل أن يتغير بحكم المصالح الجديدة :

((منذ أن عاد من الحجة الأخيرة تغيرت طباعه كثيرا . أصبح هو كذلك يتفاداني. قيل لي بأنه يحضر للحملة الانتخابية القادمة، لصالح أحد بارونات الحزب أول شيء قام به هو انه انتمى إلى حزب الجبهة، قالوا له: دابتك الوحيدة للوصول إلى بر الأمان بقرة الجميع يحرقون بها، ثم يشربون حليبها حتى يدمونها، وعندما ينشف ضرعها لن يترددوا في ذبحها وتقاسم لحمها أيضا))⁽¹⁾.

يقدم الراوي في صورة موجزة عن شخصية الحاج إبراهيم أحد بارونات الرمل وأحد ممولي مقولة البرج الأعظم بمواد البناء، وعبر مفردات خاصة تمثل رؤية الراوي/الشخصية للواقع الذي يعج بالتناقضات والسلبيات، ووطن تتحول فيه الأحزاب السياسية من دورها الطبيعي في تقديم البرامج والأفكار، وبلورة الوعي الوطني، إلى مجرد وسيلة تستعين بها أطراف مشبوهة لا تملك أي مستوى فكري يؤهلها للنضال السياسي تستعملها كوسيلة لتحقيق مصالحها، وتتحول بالتالي الأحزاب إلى مجرد واجهة تختفي خلفها المافيا السياسية والمالية الضيقة، والراوي وهو يستعيد أطوار صراعه مع هذه الأطراف لا يفوت الفرصة دون أن يطلق جملة من التعليقات والأحكام :

((من وراء لافتات الدعاية ، كنت من حين لآخر ألمح وجوه المترشحين للمجلس الوطني الشعبي، الذين لا يوجد فيهم وجه بشوش ،كلهم كانوا مكشزين وكأنهم يحملون

(1) الرواية ، ص 108.

الدنيا على قرونهم ، تنزلق من على ملامح الكثير منهم علامات الغباوة)) (1).

والملاحظ من خلال هذه النماذج أن الراوي لم يكتف بما يلتقطه بصره. بل يتعدى حدود وظيفته السردية و نقل ما يرى ويسمع إلى التعليق وإطلاق الأحكام الذاتية، وهذه التعليقات والأحكام وغيرها حاضرة بقوة في هذه الرواية، وترد منسجمة مع مواقف الراوي وإيديولوجيته ، ويمكن الاستغناء عنها دون أن يتأثر النص بذلك، ويهدف الراوي من خلال هذه الأحكام إلى دفع القارئ إلى اتخاذ موقف سلبي من مناوئيه عبر تشويه أفعالهم ومشاريعهم ، وتظهر هذه التعليقات في مناطق أخرى من النص في صورة قناعات ترسخت في وعي الراوي نتيجة معايشته الطويلة ومعرفته الجيدة بمحيطه، ما خول له الحكم عليه.

يتبادل الراويان مراد باسطا وسيد أحمد بن خليل في النص الموازي (المخطوطة)

السيطرة على مقاليد السرد في أجزاء عديدة من الرواية ، ورغم المسافة الزمنية التي تفصل عصر كل واحد منهما. إلا أننا ((نسمعها صوتان متآلفان متكاملان . يروي كل واحد منهما حكاية عذابه، فيعمق الآخر هذا العذاب ، وقد ينسى القارئ أحيانا، أو ربما لا يكثرث بمن يروي (الآن)، لأنه لا يجد فارقا أساسيا بين تجربتيهما... صوت الأول هو إلحاح على الثاني وتأكيد له، أو ربما صده . يتضافر ((الموقعان)) لتعزيز الإحساس بالقهر والظلم ومصادرة الحريات)) (2).

وعبر ضمير المتكلم يحيلنا السارد/ الشخصية سيد أحمد بن خليل على حكايته الخاصة ويجعلنا نعيش معه تفاصيل حياته المليئة بالشجن، والغنية بالأحداث والمواقف ويتوغل بالقارئ إلى أعماق الماضي. ويستعيد أشواطاً من حياته الماضية وهو على مشارف نهاية العمر وضمور الجسد :

(1) الرواية ، ص 118.

(2) صالح ابراهيم: الفضاء ولغة السرد ، ص 128.

((الآن وقد أصبح الموت على العتبة أستطيع أن أقول أن لهذه الدار، دار لالة سلطانة بلاثيوس الموجودة في القصبة السفلى ، ليس بعيدا عن سوق الزواوش ، قصة غريبة وكبيرة تعيدني إلى زمن كم انتهيت أن أنساه ولا أورثه لأحد ، لكن في هذا البيت بعض دمي وصرaxي وسعادتي وشهواتي و انخطافات النشوى (...)) (1).

ينطلق الراوي من البيت الأندلسي المكان المركزي والمحور الرئيسي الذي تدور فيه الأحداث، ويتخذ منه بوابة للولوج إلى حكايته الخاصة، ويرتفع صوت الأنا حزينا وتعمل المحكيات المتتالية على إبرازه وتجعلنا نقف على تفاصيل المأساة ويبرز الحكي عند بن خليل كمعادل للحياة بمثل ما لمسناه عند الراوي السابق (مراد باسطا)، يؤطر حكيه شعور بالاغتراب والمنفى . كما يظهره المقطع الآتي:

((لا شيء يكسر عزلتي في هذا الليل إلا البحر الذي ينتابني موجه السخي، محملا بأحاسيس غامضة تأتي من بعيد، من بعيد، حيث لا شيء إلا الصراخ والخيبة القاتلة، ومنفى لا دواء له إلا الحكي)) (2).

فابن خليل الذي وجد نفسه في لحظة يأس راكبا البحر مع غيره من المهجرين المورسيكين نحو أرض يجهلها . تمضي به الباخرة إلى المجهول لتخط به في منفاه (الجزائر). ليحرم نهائيا من أرضه الأم (الأندلس).

يستعيد ابن خليل تفاصيل اقتياده من قبل رهبان محاكم التفتيش المسيحية التي أحكمت قبضتها على غرناطة بعد سقوط الخلافة الإسلامية فيها ، وجره نحو كنيسة للتعذيب. يروي العذاب الذي ذاقه فيها :

((دخلوا بي عميقا نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية (...)) رأيت فيها ما يستفز خوفي وصبري، ويدعو إلى القشعريرة والتقرز (...)) (3).

(1) الرواية ، ص 64.

(2) الرواية ، ص65.

(3) الرواية ، ص69.

هذه الصور الفظيعة وغيرها أسهب الراوي/ الشخصية في الحديث عنها، وتواتر ذكرها في مواضع عدة من الرواية .

وعبر سرد تاريخي شفاف يقص علينا الراوي أحداثا واقعية كثيرة رافقت سقوط غرناطة بين أيدي المسيحيين، يمكن مراجعتها في الكتب التاريخية التي تتناول هذه الحقبة من التاريخ ، كحرب البشرات (*) .ومحاكم التفتيش المسيحية، والتهجير القصري لآلاف المسلمين والمرانيين نحو بلدان شمال إفريقيا ...الخ

والملاحظ في الرواية هو الحضور الكثيف للمادة التاريخية والتباسها بالمادة المتخيلة، إذ تلتصق المخيلة السردية بالواقعة التاريخية، وتتخذها مادة أولية تنطلق مما يعترىها من إبهامات و بياضات، لتعيد تشكيل ما جرى، وبناء وعي جديد وخاص بالتاريخ لا يستسلم عند حدود ما تنقله الرواية الرسمية، بل يناقضها في الكثير من الأحيان بقراءته الخاصة، ويعمل على فضحها وكشف زيفها بالاستعانة بالذاكرة السردية وتوجيه المحكي إلى استنطاق المسكوت عنه في الرواية الرسمية، وعلى لسان الراوي بن خليل تقيم الرواية محاكمتها للتاريخ :

((ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئا لم يكن. كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى، كما كان أو كما يجب أن يكون، وكأنك يا طارق بن زياد ما صرخت وما فتحت ! وكأنك يا موسى بن النصير ما عزلت وما توليت ! وكأنك يا عبد الرحمن الداخل ما رفعت سيفك وما دخلت ! وكأنك يا عبد الرحمن الناصر ما ناورت وما وكأنك يا محمد الصغير ما بعت وما اشتريت ! لتنفذ من خرم الإبرة كأي خائن صغير ؟ ! كأنكم لم تكونوا، وكأنني لم أكن)) (1).

(*) البشرات : جبال في أعالي مدينة غرناطة .

(1) الرواية ، ص89.

عبر هذه المناجاة يعرض الراوي تقييمه الخاص للحكم الإسلامي في بلاد الأندلس، والذي عمر لأزيد من ثمانية قرون وانتهى بنهاية مأساوية تراجيدية دفع ثمنها الجيل الأخير من الأندلسيين، الذين وجدوا أنفسهم تحت رحمة جيش الملك الإسباني ورهبان محاكم التفتيش، وهذا يتنافى مع ما تقدمه الرواية الرسمية التي ترسم صورة ناصعة لهذه الفترة الزمنية من التاريخ العربي الإسلامي وتغفل عن هذه المأساة .

ويقول الراوي في مقطع آخر:

((نظرت إلى مرآة البحر صرخت: ها أنت وحدك من جديد يا ابن أمي وأبي يا سيد أحمد بن خليل، من أذنب في حقك؟ من أحرق نفسك وقلبك، من حرك مواجعك؟ من أباد جسدك وأيقظ أنينك؟ محاكم التفتيش أم نويك؟ تروميكاذا أم طارق بن زياد أم موسى بن النصير المحمون بالحكم؟))⁽¹⁾.

ومثل هذه الحزمة من التصورات والأحكام الذاتية إزاء الأحداث التاريخية التي أفرزت هذه المأساة كثيرة الحضور في الرواية، وتظهر وكأنها كوابيس تأرق الراوي/ الشخصية . ونقض مضجعه.

وبين الفينة والأخرى ينساب السرد مفعما بالحنين والنوستالجيا حين يتذكر الراوي ماضيه الخاص في حارات غرناطة، هذه الذكريات تمر صافية نقية عبر ذاكرته يتلذذ بها ولا يتوانى في استرجاع تفاصيلها، خصوصا ذكرياته مع حبيبته وزوجته فيما بعد سلطنة بلاثيوس، ولقاءاته معها في مكتبة البيازين التي كان يعمل بها، قبل أن يتغير مزاجه ويلبس صوته رداء الحزن من جديد عندما يستعيد أحداثا مؤلمة حدثت له، أو عندما يعود إلى حاضره المبهم، كما يتبين من خلال هذا المقطع:

(1) الرواية، ص 150.

((ينتابني حزن غريب، يعبر كضباب الضفاف المغلقة، آن الأوان أن أحكي عن هذه الدار، وأن أودع الدنيا التي سرقت مني زوجتي سلطانة بلاثيوس في وقت مبكر عندما عمت الأمراض الفتاكة)) (1).

والملاحظ أن الراوي/ سيد احمد بن خليل وكغيره من الرواة الآخرين الذين تعاقبوا على الحكي في هذه الرواية لم يسلب شخصياته كيانها، بل ترك لها المجال مفتوحاً بأن تتحدث عن نفسها، ولم يعمل على خرق المسافة التي تفصله عنها .

وبعد أن ينسحب الراوي سيد احمد بن خليل تستلم حفيدته سيلينا ابنة مارينا بلاثيوس مقاليد السرد لتحكي بدورها حكايتها وأحداث عصرها ، والتحويلات التي شهدتها والتي تركت أثارها بارزة على أفراد عائلتها وعلى وضعية البيت الأندلسي . إذ تقول سيلينا في هذا المقام :

((غادر حسن فيزيانو البلاد في السنة التي سلم رهينته النادرة سيرفانتس للاسبان في سنة 1580، وتسلط الرياس من جديد على الناس، وبدأت المدينة تتحول إلى غابة والشوارع إلى مسالك للخوف .الكل مرعوب من الكل (...)) (2).

التحويلات السياسية التي شهدتها تلك الفترة، ومناخ الانفلات الأمني الذي عرفته ألقى بضلاله على عائلة سيلينا، والتي وجدت نفسها فجأة بعد وفاة الجد بن خليل بلا مأوى بعد أن تم طردهم من بيتهم الأندلسي، الذي استولى عليه الرياس الأتراك بالقوة. ومن أكبر الألغاز التي سكتت عنها الرواية هي اختفاء مارينا ابنة سيد احمد بن خليل بعد تعرضها للاغتصاب، وما رافق هذا الاختفاء من تأويلات وقرارات من طرف بعض شخصيات الرواية، ما أضاف قيمة درامية إلى أحداثها، كما يرمز هذا الاختفاء

(1) الرواية ، ص 65.

(2) الرواية ، ص 385.

إلى غموض شهادته هذه الفترة من الزمن وعدم وجود معطيات كافية حولها. وفي مستوى آخر يشكل هذا الاختفاء مبرراً فنياً لإسقاط حكايتها التي كانت سترويها. وبعد أن تكمل سيلينا حكايتها وحكاية أمها التي اختفت، يأتي الدور على حفيدها الذي يروي هو الآخر بدوره حكايته، ويوثق شهادته عن العصر الذي عاش فيه، والذي شهد دخول المستعمر الفرنسي إلى الجزائر ونهاية الحكم التركي فيها، يقول حفيد سيلينا عن ما ميز عصره:

((فقرنا الأتراك وسلبوا بيتنا، وأغنوه بأراضي المتيجة وخيراتها، وفقره الفرنسيون واستمر فقرنا، ولم يتغير شيء في حالتنا))⁽¹⁾.

وما يمكن قوله عن بنية الراوي في رواية " البيت الأندلسي ". هو أن الروائي استثمر تعدد الرواة لتنويع مادته السردية، وجعل هذه رؤاهم السردية تتطافر فيما بينها لتغطي مساحة زمنية طويلة تقارب الخمسة قرون، لم يخل توزيع الروائي لرواياته الخمسة على فترات زمنية معينة من قصديه ظاهرة تتمثل في مراعاة الاعتبارات السياسية عبر التركيز على حقبة ثلاث وهي: الحقبة التركية، والاستعمار الفرنسي وفترة استقلال الجزائر.

فرواة الرواية وإن فرقهم الزمن فقد جمعهم المكان الواحد (البيت الأندلسي) وجعل منهم الروائي بنية تكاملية لا تتبني على منطق الصراع. بقدر إنبنائها على التشارك والتكامل وتقاطع الرؤى في الكثير من الجوانب، فيبرز النص الروائي ك ((عالم من الوعي المتعدد تعمد جوانبه المختلفة إضاءة بعضها البعض))⁽²⁾، ما جعل من الرواية تنزع إلى تعدد الرواة وتكاملهم، أكثر من كونها رواية أصوات إضافة إلى ذلك

(1) الرواية، ص 405.

(2) منيرة الفاضل: سرد الذات، إشكال الهوية، مجلة ثقافات، كلية الآداب بجامعة البحرين - المنامة، ع 1، شتاء 2002، ص 90.

اعتمد الروائي في تشكيل نصه على أسلوب التقطيع الحكائي والانتقال عبر الزمان والمكان، ما يؤكد حسن استفادة الروائي من تقنيات السرد الحداثية، والتي تعتبر من صور تأثير السينما على الأدب عموماً والرواية على وجه الخصوص، فالتحرر من القيود الزمنية أتاح له الجمع بين الأزمنة المتباعدة وتقتضي إستراتيجية التحديث في الكتابة الروائية كما صرح بذلك باختين ((محو الفواصل والحدود الزمنية، واستكشاف الماضي في ضوء الحاضر الممتد))⁽¹⁾. وبالتالي وضع الأزمنة المتباعدة في مستوى واحد بالنظر إلى اشتراكها في مأساة أبطال الرواية .

(1) Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman . trad.: Daria olivier. Gallimard . Paris. 1978 .p 182 .

II- الصيغة السردية و أنماط اشتغالها في النص الروائي

1 - الصيغة السردية بين النظرية والتطبيق:

تعد مقولة الصيغة السردية واحدة من أهم آليات الخطاب الروائي، وإحدى أهم عناصره التي يقوم عليها والتي تكسبه بعده الخطابية، وأهمية الصيغة السردية في الخطاب الروائي مردها إلى ارتباطها بأشكال وأنماط الخطابات المتباينة التي تشكل المتن الروائي، هذا الأخير يجمع بين دفتيه ألوانا من الخطابات المتنوعة يألف بينها ويذيبها جميعا في بناء كلي هو النص الروائي .

فالرواية كما عرفها ميخائيل باختين (M. Bakhtine) ((ظاهرة متعددة في أساليبها متنوعة في أنماطها الكلامية، متباينة في أصواتها. يقع الباحث فيها على عدة وحدات أسلوبية غير متجانسة. توجد أحيانا في مستويات لغوية مختلفة، وتخضع لقوانين أسلوبية مختلفة))⁽¹⁾، ما أكسب الرواية خصوصية لا تتوفر في غيرها من الأجناس الأدبية، وانفتاحها يجعلها تنبني على تعدد الصيغ والأنماط المختلفة.

ويحيل البحث في مفهوم الصيغة السردية على جملة من الإشكاليات المعقدة. ترتبط من جهة بتعدد المصطلحات العربية، التي تعبر عنها (نمط السرد، الأسلوب السردية، سجلات الكلام، الصيغ السردية...)، وذلك بسبب تشتت الجهود النقدية العربية، وتوزعها على مشارب واتجاهات متباينة، وكذلك لتنوع التصنيفات لأشكال الصيغ من جهة ثانية، والتباسها من جهة ثالثة مع مقولتين أخريين هما المنظور السردية (Perspective) والمسافة (Distance)، نظرا لارتباطهما و تداخلهما الكبير لدرجة يصبح الفصل بينهما عسيرا، وهو الأمر الذي دفع بتودوروف إلى التدخل ومحاولة تجلية الفرق بينهما، وبيان الحدود الفاصلة بين المقولتين. إذ يرى تودوروف أن الرؤى

(1) ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، تر : يوسف خلاق ، منشورات وزارة الثقافة - دمشق. (دط) ، 1988

السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما صيغ السرد(*) فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية (1).

إن وجود حد فاصل بين المقولتين لا يعني انفصالهما تماما. بل العكس من ذلك ((فالمقولتان تتقاطعان في المسافة، التي تنهض بين الراوي وما يروي ليست مستقلة تماما عن : كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع)) (2)، الشيء الذي يبرز الارتباط الوثيق بين المقولتين وتكاملها، فالراوي عندما يروي فهو يصدر عن موقع، وبناء على المسافة التي تفصله عن ما يروي تتحدد صيغ الخطاب.

ومصطلح الصيغة، كما يؤكد جيرار جينيت مستعار من مجال النحو، ويستعمل للدلالة على أشكال الفعل المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل (3)، ولا يبتعد هذا المفهوم كثيرا عن الاستعمال السردية، والذي يوظف هذا المصطلح للدلالة عن أشكال الخطاب المختلفة التي يشملها النص الروائي، ويدرجها في معماره على نحو يسهم في تماسك البناء الروائي، وانسجام وحداته السردية. ما يبرز كفاءة السرد في إنتاج عالم روائي واحد منسجم من أنماط وصيغ مختلفة.

وقد أجمع النقاد على هيمنة صيغتين رئيسيتين في الحكاية، وهما العرض (Représentation)، والحكي (Narration) وكان أفلاطون أول من فرق بين أسلوبين للحكي وهما (الحكي الخالص)، ويكون حين يتولى الشاعر نفسه الحكاية دون أن يوحي إلينا أن

(*) ويقابل مصطلح (Modes du recit) عند تودوروف مصطلح الصيغة mode عند جيرار جينيت .

(1) ينظر : تزفيتان تودوروف : الأدب والدلالة ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري- سوريا ، ط1 1996 . ص 81 .

(2) يمني العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفرابي ، بيروت ، ط3 ، 2010 ، ص 136

(3) ينظر جيرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، تر : محمد معتصم / عبد الجليل الأزدي ، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ، ط1 ، 1997 . ص 177 .

شخصاً آخر غيره هو المتحدث والأسلوب الثاني (المحاكاة) (*)، والتي تكون حين يسوق الشاعر الكلام كأن شخصاً آخر هو الذي يتحدث . أي كما لو كان الشاعر هو نفسه هذه الشخصية (1).

وعاد النقاش بقوة إلى الوجود في العصر الحديث حول هذه الثنائية . مع كل من هنري جيمس (H. James)، وتلميذه بيرسي لوبوك (P. Lubbock) بأسماء جديدة: الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique) ، ويقابله (الحكي الخالص)، والأسلوب الدرامي أو المشهدي (Le Style Scénique) ، وتقابله المحاكاة الخالصة، وقد دعا هنري جيمس إلى مسرحة الحدث عوض سرده، واعتبر بيرسي لوبوك أن فن التخيل يقتضي من الروائي أن يفكر في قصته ((كقضية يجب عرضها وإظهارها إلى حد أن تقول نفسها)) (2)، ويوافقه جون ريكاردو الطرح حين يرى فيها علامة على تميز الروايات العظيمة ((حيث قدرة الخيال على تقديم الدرامية في أنقى وظائفها، أكثر من شيء آخر)) (3).

وعرفت مقولة الصيغة قمة تطورها في البحوث النظرية والتطبيقية للثنائي

تودوروف و جينيت، اللذان عملا على تجليتها وبيان أشكالها بعيدا عن وهم المحاكاة التي ألصقت بها مع الثنائي أفلاطون وأرسطو .

(*) المحاكاة (Mimésis) تترجم عادة بلفظة (imitation)، والمحاكاة عند أرسطو ذات مظهر درامي . بل مسرحي ، وذلك ما يعبر عنه حين يقول بأن القصة أو الحكاية هي جوهر التراجيديا ، قبل الأخلاق أو الشخصيات ويقول إن تلك مزية هوميروس الذي جعل من ملحمته درامات حقيقية ، وتلك أيضا علة تفوق التراجيديا على الملحمة (ينظر : بيير شاتيبه . مدخل الى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرفاوي ، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 ، ص 21).

(1) ينظر: السيد إبراهيم : نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ، (دط) ، 1998 ، ص 133 .

(2) شلوميت ريمون كنعان : التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة) ، تر : لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ، ط1 ، 1995 . ص 158 .

(3) Jean verrier : J. Ricardou . Problèmes du nouveau roman. in langue française . N°7 (3) Larousse . Paris. p108 .

وقد أشار تودوروف إلى وجود نمطين رئيسيين للسرد يتقاسمان الحضور في النصوص السردية وهما : العرض (Représentation)، والحكي (Narration) . مؤكداً أن قص أحداث غير لفظية لا يلحقه تنوع في الصيغة . على عكس قص الكلام الذي يأتي في أشكال متعددة . لان الكلام يمكن أن يقحم في صور مختلفة⁽¹⁾ ، ويذهب جيرار جينيت إلى الاتجاه ذاته عندما يقر بوجود نمطين من الحكي وهما: حكي الأحداث Récit (D'événements) ، وحكي الأقوال (Récit des paroles) ويندرج تحت هاتين الصيغتين الأصليتين صيغ فرعية ثلاث :⁽²⁾

- الخطاب المسرد أو المروي (Le Discours narrativisé) -
 - الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر (- Le Discours transposé au style indirect)
 - الخطاب المنقول (Le Discours rapporté).
 وينطلق الناقد العربي سعيد يقطين في تصنيفه لأنواع صيغ الخطاب السردية من معيار هام يتمثل في تبادل الأدوار الحكائية بين الراوي وشخصياته، ويؤكد على وجود صيغتين كبيرتين وهما السرد والعرض تتضوي تحت كل واحدة منهما صيغا صغرى بسيطة أو مركبة، ويحتل الخطاب المنقول مركزا وسطا بين الصيغتين⁽³⁾.

ثانيا : أنماط الصيغ في رواية "البيت الأندلسي":

تحتفي رواية البيت الأندلسي بتنوع صيغها السردية وانصهار هذه الصيغ في بنية الرواية، وسنحاول في هذا القسم الوقوف على أشكال وأنماط الصيغ الثلاث: (المسرودة، والمعروضة ، والمنقولة بالأسلوب غير المباشر)، وحضورها في النص كما سنحاول التعرف على كيفية اشتغالها في الرواية .

(1) ترفيطان تودوروف : الشعرية ، تر: شكري المبخوت / رجاء سلامة ، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ط2 1990 ، ص40 .

(2) Gérard Genette , figures III ,Edition seuil – paris . 1972 p186.

(3) ينظر: سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبيير) ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط5، 2005، ص 197 .

1 - الخطاب المسرود (Discours narrativisé):

يعد هذا النمط الأكثر شيوعاً وانتشاراً في النصوص السردية قياساً بالصيغتين السرديتين الآخرين، وأبعدها مسافة عموماً يمكن أن نعتبره كحكي أفكار أو خطاباً داخلياً مسروداً⁽¹⁾، ويتميز هذا النمط بـ ((ارتباطه بالعنصر الزمني ارتباطاً وثيقاً))⁽²⁾. تهيمن صيغة المسرود الذاتي على قسم هام من النص الروائي، وهو خطاب يتكئ على الذاكرة، وهذا النوع من الصيغ ((يستعملها الراوي مركزاً عن ذاته))⁽³⁾ فمن خلال معاينة خطابات الرواة الخمسة الذين يتناوبون على حكي أحداث الرواية، يتبين الحضور القوي للذاكرة، ودورها الفاعل في بناء النص، ولا نقصد هنا الذاكرة الفردية للشارد الرئيسي (مراد باسطاً). بل هي ذاكرة جماعية تتبنى على مجموع حكايات الرواة الخمسة، كل واحد منهم يحكي حكايته الخاصة وعلاقته بالبيت الأندلسي. فتتظم الصور والمشاهد، وتتجاوز الحكايات الفرعية لتصب كلها في مجرى الحكاية الرئيسية، وتتصهر كلها في نسيجها العام.

فعن طريق الراوي الرئيسي في الرواية والشخصية المحورية في أحداثها مراد باسطاً، يطلع القاري على حكايته الخاصة، وحكاية بيته الأندلسي، إذ يقول في هذا المقطع السردية ملخصاً وموجزاً تاريخ الدار:

((بدأ خربة معلقة في الفراغ ثم تألق ليصبح نجمة، وانتهى إلى غبار كنسته رياح خليج الغبراء ، ليصعد مكانه برج أسماء القائمون على الانجاز برج الأندلس تيمنا بالماضي وربما تلفيقاً لجرحي))⁽⁴⁾.

(1) Voir . Gérard Genette , figures III. p191 .

(2) نفلة حسن أحمد العزي. تقنيات السرد واليات تشكيله الفني، دار غيداء- الأردن، 2011، ص127.

(3) سعيد يقطين . تحليل الخطاب الروائي ، ص 133.

(4) الرواية ، ص 28.

فمنذ الوهلة الأولى يضع السارد أمام القاري أحداثا استغرقت قرونا أجزها في قرابة ثلاثة أسطر، ودفع بالسرد إلى سرعته القصوى؛ بحيث تظهر صيغ الأفعال الماضية (بدأ، تألق، انتهى، كنسته) لتدل على تاريخ البيت الأندلسي منذ تشييده مروراً بازدهاره على يدي مشيده سيد أحمد بن خليل وزوجته سلطانة، انتهاءً إلى تدميره على أيدي مافيا العقار وتناثر غباره، وبعبء الفعل المضارع (يصعد) عن ما آلت إليه الأوضاع في الحاضر والوضع الجديد .

والراوي مراد باسماً وان خسر رهانه الأساسي (البيت الأندلسي) وتنازل عنه مرغماً، إلا أنه كسب رهان السرد، الذي سيتيح له كتابة تاريخه، وتاريخ عائلته العريقة، حفاظاً على الذاكرة من آفة النسيان الذي يتهددها، إذ يقول بهذا الصدد :

((هذا هو أنا بالضبط. بدأت ولا أدري كيف سأوقف هذا الهدير. وأنا أشرف على مهوي الرحيل الأخير وأرفع يدي للتلوحة المليئة بالشجن صوب بحر. لا شيء من التفاصيل الحية قد مات ، وكأن الدنيا تبدأ الآن)) (1) .

يتعرف القارئ من خلال هذا المقطع السردى على نفسية الراوي ، وما يعترها من شجن وحزن في حاضره ، فيتهياً لتلقي الحكاية وهو مدرك تمام الإدراك بأن ما سيتم سرده من قبل السارد لن يخرج عن إطار المحكي الذاتي، والذي ستكون ذاكرة الراوي هي المجرى الذي ستتساب منه أشلاء الحكاية . خصوصاً وأن الراوي قد أعلن عن فاعلية ذاكرته وصفائها منذ البداية . ولا شيء من عامل الزمن الناتج عن تقدمه في السن قد أثر على تماسكها.

وهكذا يقتحم فضاء السرد راو ثان في الحكاية المضمنة (المخطوطة) وهو سيد أحمد بن خليل الجد الأول لباسماً ومشيد البيت الأندلسي، وبتيهياً هو الآخر لعرض حكايته الخاصة:

(1) الرواية ، ص 28.

((الآن وقد أصبح الموت على العتبة. استطيع أن أقول إن لهذه الدار (...) قصة غريبة وكبيرة (...)) (1) .

ليعرض فيما يلي من سرده تفاصيل هذه القصة الغريبة . بدءا من مروره على محاكم التفتيش، إلى تهجير الإجماري من الوطن الأم (الأندلس) إلى منفاه الإجماري (الجزائر) مع غيره من المورسيكيين، واستقراره النهائي فيها وبناءه البيت الأندلسي والتحاق رفيقة دربه سلطانة به في منفاه .

واللافت للانتباه أن المقاطع الحكائية على اختلاف رواياتها لا تشترك فقط في استخدام ضمير المتكلم (الأنا)، أو في المكان الموحد (البيت الأندلسي). بل تشترك أيضا في نبرة الحزن والشجن التي تتلون بها اللغة السردية ، وتشكل ملمحا بارزا فيها إضافة إلى الترابط الكبير بين هذه الحكايات الفرعية، واكتمال الواحدة منها في ضوء الأخرى، إضافة إلى هيمنة الاسترجاعات الخارجية على النص الروائي التي تؤدي دورها الوظيفي في سد الفجوات التي يخلفها السرد، وتعمل على إضاءة الحوادث المختلفة. يعود السارد الأول ليمسك برقاب السرد مجددا، ويعود به إلى ماض قريب من الحاضر لاستكمال سرد معاناته :

((بدا لي في لحظة من اللحظات أني شممت رائحة الضباع التي تحدث عنها كريمو هم هكذا روائهم تسبقهم . لم يكن الأمر مجرد أحاسيس، ولكنني حتى عندما أغلقت أنفي تسربت الرائحة من وراء المحرمة التي وضعتها على فمي)) (2) .

فتزايد الضغوط على الراوي/ الشخصية، من قبل جماعات الضغط لدفعه إلى التنازل عن بيته، وخروج هذه الضغوط عن الإطار المقبول بإتباعهم لأساليب منحطة دفعت مراد باسطا إلى تجريدهم من كل ما هو إنساني، وتشبيههم بالضباع التي تسبقها

(1) الرواية ، ص 64.

(2) الرواية ، ص 119.

روائحها الكريهة، فنطلع من خلال هذا المقطع على الأفكار التي تنتاب الراوي ، وهو يصرح بها للقارئ ويشاركه هواجسه، يضيف بأسطا قائلاً:
 ((بقي لي شيء واحد وعظيم، حقي في الاستقامة والكتابة مثلما فعل السابقون والراحلون في وقت مبكر))⁽¹⁾.

2 - الخطاب المنقول (Le Discours rapporté):

تقتضي العملية السردية إدراج خطابات أخرى غير خطابات الراوي ، ويتم ذلك عبر فتح المجال للشخصيات الروائية، بأن تأخذ مكانها على مسرح الراوي، وتمارس دورها التلفظي إلى جانب دورها الفعلي ، ما يصبغ الخطاب الروائي بصبغة التعدد الصيغي وذلك بتناوب الوظيفة السردية التي يقوم بها الراوي ، مع الوظيفة التمثيلية التي تؤديها الشخصيات .

وهو الشكل الأكثر محاكاة « plus mimétique »⁽²⁾. والسارد في هذا النمط لا يسلب الشخصيات وجودها، المتمثل في فعلها الكلامي . بل نجده يتنازل لها على بعض سلطاته ، ويتحول إلى مجرد شاهد ينقل بكل أمانة ما تتلفظ به، ويتميز هذا النمط ((من الناحية التركيبية بقيام قطيعة بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول بسمات تجعل استقلاله عن الخطاب الناقل كبيراً))⁽³⁾، ومن مؤشرات هذه الصيغة وهو حضور الضمائر الفردية في الكلام المتلفظ به مثل (أنا، أنت)، إضافة إلى الأفعال التي لها دلالة الحاضر⁽⁴⁾، واستخدام ضمير المتكلم يخلف انطبعا حسنا لدى المتلقي باعتباره ((يضيف على الأقل مظهرا من مظاهر التجربة المعاشة، التي تأخذ القارئ مأخذا

(1) الرواية ، ص33.

(2) Voir . Gérard Genette , figures III. P 192 .

(3) محمد نجيب العمامي : الراوي في السرد العربي المعاصر ، ص 39.

(4) Voir :Tzvetan Todorov : le discours de la magie. In : l'homme. École des hautes Études en sciences sociales. tome 13. N4. France .1973 .p 54 .

محترما وتقل من عدم ثقته ⁽¹⁾، واستعمال صيغ الأفعال المرتبطة بزمن التلفظ (المضارعة)، إضافة إلى حضور بعض القرائن الشكلية كالمطمة والأقواس، والتي تفصل خطاب الراوي عن خطاب الشخصيات .

وعلى رأس الصيغ المنقولة في الرواية، وأكثرها حضورا هي الحوارات التي تتيح الكشف عن مشاعر الشخصيات المتحاورة، وإبراز خلفياتها الإيديولوجية ومواقفها إزاء القضايا المختلفة التي تعالجها الرواية. ما يتيح للقارئ ((الاطلاع على الحقيقة الروائية من جوانب عدة، متكاملة الدلالة مختلفة التصورات متعددة اللغات))⁽²⁾.

ويندرج تحت هذه الصيغة صيغتان فرعيتان وهما: الخطاب المنقول المباشر والخطاب المنقول غير المباشر.

وقد أدرك الروائي واسيني الأعرج، بحدسه الفني العالي ما لخطاب الشخصيات من عظيم الأثر في إكساب التجربة الروائية نضجها. شريطة توظيف هذه الخطابات توظيفا جيدا . وانتظامها في النص الروائي بطريقة مناسبة وفي الموضع المناسب. والخطاب المنقول المباشر قليل الحضور في رواية " البيت الأندلسي"، إذ لا يخلو مقطع حكائي من تدخل الراوي سواءا بالتعليق أو بالوصف، ومن نماذجه الشحيحة في الرواية، الحوار الذي دار بين مراد باسما وأحد الخدم الذي كلفه بنقل البيانو القديم الذي يعود إلى أجداده الأوائل إلى بيت الخدم الذي يقيم فيه، بعد أن رماه الساكنون الجدد خارج الدار:

((شفت يا وليدي عبد الحق ! بيانو من القرون الماضية في مزبلة؟

أي وضع نحن فيه. وأية حالة هذه؟

(1) ناتالي ساروث : عصر الشك (دراسات في الرواية) ، تر : فتحى العكشري ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، ط 1 . 2002 ، ص 60 .

(2) سمر روي فيصل : فردية الأسلوب الروائي . مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 460/459 ، تموز - آب/ جويلية - أوت 2009 ، ص 16 .

- حسنا فعلت أنك طلبته منها، كانت ستأكله النيران بلا شك، سأحول لك من البيت ما تشاء، أمرني عمي مراد، أنا رهن إشارتك ، أعرف جيدا الجرح الذي فيك ((⁽¹⁾).
- ألقى الوضع الجديد للبيت الأندلسي بظلاله على محتوياته . فالمقيمون الجدد وانطلاقا من مستواهم الثقافي المحدود لا يدركون القيمة التاريخية لأثاثه. إذ لم يتوانوا بعد أن أحكموا قبضتهم على البيت في رمي بعض أثاثه القديم خارجا .
- ومن الناحية الشكلية احتفظ هذا المقطع الحواري بجميع قرائنه الشكلية كالمطمة (-) والأقواس ((،)) وعلامات التعجب (!) والاستفهام (?)، لتعكس حيرة وتعجب باسطة مما آلت إليه حالة البيت ومحتوياته من إهمال وتسيب .
- أما النوع الثاني المتمثل في الخطاب المعروض غير المباشر، والذي يظهر فيه السارد بين الفينة والأخرى بين المقاطع الحوارية، فهو حاضر بقوة في الرواية، و من نماذجه في الرواية على سبيل المثال، ما ورد في هذا الحوار :
- ((- عمي مراد ... اللجنة الوطنية للتراث وصلت، وهي تنتظر في قاعة الاجتماعات إذا سمحت ننتقل إلى القاعة البيضوية
- البيضوية ... واش ماريكان ؟
- قلتها بسخرية مرة، ابتسم الشاب بلباقة لم تخفي تعبته :
- ماريكان ... في التهدام والتدمير يا عمي مراد
- لم يكن في حاجة إلى الشرح، فهمت كل شيء
- شوف يا عمي مراد أنا أحترم الدولة ، لكني أحمل هذه
- العصابات مسؤولية ضياع كل شيء (...)

(1) الرواية ، ص 352.

الله يعينك عليهم يا عمي مراد (((1).

يقترّب هذا الحوار الذي جمع بين مراد باسطا والموظف سامي من الحوار المباشر في توفره على جميع أدواته وقرائنه الشكلية ، وكذلك في خصوصيته اللغوية في المزج بين الفصحى والعامية. إلا أن تدخلات الراوي بين الفينة والأخرى جعلت من هذا الخطاب ، خطابا معروضا غير مباشر.

ومن الخطابات غير المباشرة النقاش الحاد الذي دار بين الحاج إبراهيم بارون الرمل والحديد وابنته حول عزمه على إعادة الزواج بشابة تصغره بعقود بعد أن توفي زوجها الشرطي:

((- يا بابا البنت صغيرة ومجروحة . حرام ؟

قال بلا تردد :

- تزوجتها بإرادة والدها ولم أسرقها ، وسترتها من المترصين بها.

-ولكن هل سألتها عن رأيها؟

قال وهو يبرم شاربيه

-هذا شغل الرجال يا بنتي وليس شغل النساء ، يجب أن لا تطبقي

عيشة المدينة على القرية. مداوروش تمشي بمنطق السترة ، وأنا أسترها

من العيون التي تنصيدها في كل مكان

-لكن رأيها مهم . صغيرة بزاف، أصغر مني بكثير

-ومالو؟ هي الوحيدة التي سأريها على يدي، وربما كانت

الأخيرة عملا بالسنة النبوية الشريفة . سمعت في مكة أن الرسول جاء

بعائشة وعمرها تسع سنوات ، ودخل عليها وعمرها عشر (...)) (((2) .

(1) الرواية ، ص 428.

(2) الرواية ، ص 106.

فالحاج إبراهيم لا يتوانى في الاختفاء خلف الغطاء الديني ، وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم . لتحقيق مأربه، ودعم حجته في مواجهة ابنته المعارضة لهذه الزيجة ، بسبب فارق السن الشاسع بين والدها والشابة الأرملة، ويظهر حضور السارد من خلال تعيينه للمتكلم (قال)، ووصف حركته وهيئته أثناء الكلام . إضافة إلى حضور الأفعال المضارعة ، وكأن الحوار يجري في الزمن الحاضر .

3 - الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر (Discours transposés au style indirect)

يعد هذا النمط الأكثر شيوعا في الرواية المعاصرة . بسبب طبيعته المرنة التي تسمح بالدمج بين محكي السارد ومحكي الشخصية، فالحوار مثلا ((يتم تسريده تماما وإما يتم حذف العلامات الطباعية ، التي تعزله عادة بحيث يختلط كلام الشخصيات بمحكي السارد في النسيج الخطابي)) (1) .

والخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر، هو خطاب يتموضع في مرتبة وسطى بين الخطاب المسرود والخطاب المنقول. لكون السارد يتعهد كلام الشخصيات ويدمجه نحويا في حكيه. ما يولد التباسا لدى القارئ بسبب انحاء الحدود الفاصلة بين كلام السارد وكلام الشخصيات، وهذا النوع من الصيغ ترى فيه الناقدة اليمنى العيد ملمحا فنيا ((يكسب الكلام طابع الشفوية ، ويسمه بحرارته، كما يحفظ له عفويته ببساطة)) (2) .

(1) برنارد فالبيط : النص الروائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة 1999، ص 27 .

(2) اليمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، ص 167 .

وينقسم بدوره إلى صيغتين فرعيتين وهما : (1).

- صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر Discours transposés au style indirect

- صيغة الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر الحر (Discours transposés au style indirect libre)

ومن خلال معاينة نص الرواية يتأكد لنا حضور هذه الصيغة خصوصا الشق

الأول منها، وتحثل مساحة محترمة من المتن الروائي، وإن كانت أقل درجة من

الصيغتين السابقتين (السرد و العرض)، ويتميز هذا الخطاب بكون السارد لا يحتفظ

بمضمون الكلام المنقول بصورته الحرفية، بل يخضع إلى الخطاب الناقل

(الراوي) والى صياغة هذا الأخير له، ومن شواهد النصية ما يلي:

((أكدت له بأن المخطوطة في مكانها المناسب، بعد أن رمت من كل الحروق التي

لحقت بها (...))، ومثلما رآها في آخر مرة، واطمأن عليها (...)) لقد رمت في إيطاليا.

طريقتهم هي الأحسن لحد الآن كما قالت صديقتي نورية مسؤولة المخطوطات (...))⁽²⁾.

فالقارئ يلتبس عليه تعيين كلام نورية بالضبط كما تلفظت به، لأنه منقول على لسان

الرواية سيكا، ووفق صياغتها له ومتضمن في حكيها .

وقول الراوي سيد أحمد بن خليل :

((الراهب أنجيلو ألونصو، سرعان ما سلمني لغيره معتذرا بأن مهمته انتهت))⁽³⁾.

والملاحظ في هذا المقطع أن السارد لم يحافظ على كلام الراهب بصورة حرفية.

بل أخضعه لصياغته، وورد مضمنا في حكيه.

وما يمكن استنتاجه من استخدام الروائي للصيغ السردية المختلفة هو أن المسرود

الذاتي احتل مركز الصدارة من حيث الحضور في الرواية ، يليه الخطاب المعروض

Gérard Genette , figures III. P 195 .

(1)

(2) الرواية ، ص 13.

(3) الرواية ، ص 77.

الذي نجده يطول في مواضع ليشغل صفحات عديدة، يكاد يتحول معها إلى مناظرات بين الشخصيات المختلفة، وقد ينكمش أحيانا أخرى في بضعة أسطر حسب الحاجة والمقام، ويأتي في المقام الثالث الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر من حيث الحضور.

الفصل الثاني: تقنيات بناء الزمن في الرواية

التأسيس النظري

- 1- الزمن عند كتاب الرواية الجديدة
- 2- الزمن عند النقاد الشكلانيين والبنويين

I. الترتيب الزمني

1- الاسترجاع

- 1 ± الاسترجاعات بعيدة المدى
- 1 2 الاسترجاعات قريبة المدى

2- الاستباق

- 2-1 الاستباق كتمهيد
- 2-2 الاستباق كإعلان

II. الـديمومة

1- الخلاصة

2- الحذف

- 2-1 الحذف الصريح
- 2-2 الحذف الضمني
- 2-3 الحذف الافتراضي

3- المشهد

4- الخلاصة

تقنيات بناء الزمن في الرواية:

حظيت مقولة الزمن باهتمام واسع من طرف الباحثين باختلاف انتماءاتهم الفكرية وتنوع حقولهم المعرفية، وكانت موضوعاً مشتركاً لأكثر من حقل معرفي . دون أن يتم التوصل إلى مفهوم منسجم يطمئن له الجميع، فهذه ((المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وحركة))⁽¹⁾. ظلت قضية إشكالية تؤرق الدارسين في مختلف الأزمنة والعصور.

ولعل مقولة القديس "أوغستين" St Augustin حين قال: ((فما الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع))⁽²⁾. تعبر حقيقة عن المأزق الإنساني تجاه هذا المكون الحساس، والكائن الهلامي الذي يعيش في الإنسان، ويعيش في الكائنات والأشياء التي حوله دون أن يستطيع إدراك ماهيته ! حيث يشعر الإنسان تجاهه بعجزه أمام سلطانه الذي يطوقه دون أن تمتلك النفس القوة على توليده⁽³⁾. فالزمن ((مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل حركة من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته ولا رائحة له، وإنما تتوهم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسداً في شيب الإنسان، وتجاويد وجهه، وسقوط شعره (...))⁽⁴⁾.

(1) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته (في الرواية العربية المعاصرة)، الدار العربية للكتاب - القاهرة، (دط) 1988، ص 7.

(2) فريدة إبراهيم بن موسى : زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2012 ص 59.

(3) ينظر: بول ريكور: الزمان والسرد (الزمان المروي)، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديدة المتحدة .بيروت ط1 2006، ج3، ص17.

(4) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، مرجع سابق، ص 172، 173 .

ولعل طبيعة الزمن الزئبقية والطابع الإشكالي والميتافيزيقي الذي يتسم به جعله يغري الفلاسفة والمفكرين الذين أغرقوه في تأملاتهم، لكن دون أن يتفوقوا على مفهوم واحد وموحد له، وانتقلت إشكاليته إلى المفكرين والنقاد المحدثين، وبقي سؤال الزمن معلقاً دون أن يحظى بإجابة كافية وشفافية .

ومكمن الصعوبة في تعريف الزمن مرده إلى كونه على خلاف المكان لا يدرك حسياً بشكل مباشر، ورغم تغلغله في جميع مستويات حياة الإنسان إلا أن الخبرة به يلفها الكثير من الغموض، فهو لا يملك رائحة، ولا ملمساً، ولا يمكن رؤيته، وإدراكه لا يكون إلا عن طريق الخبرة والوجدان بوصفه معطى مباشراً (1) .

وترتبط المعاجم العربية لفظة الزمن بـ ((قليل الوقت أو كثيره، وفي المحكم : الزمن والزمان العصر، والجمع أ زمن وأزمان وأزمنة (...))أ زمن الشيء: طال عليه الزمن، والاسم من ذلك، الزمن و الزمننة)) (2).

ويكاد يكون من العبث التساؤل عن الجوهر الزمني. فالزمن مطلق في ذاته والتتابع داخله مرئي فقط من خلال الانتقال الدائم من (قبل) إلى (بعد)، وفق خطية (موضوعية) يتم إدراكها من خلال الحركة في الكائنات والأشياء ، فأهمية الزمن تكمن في النشاط الإنساني ، هو ما يكشف عن امتداده فيما ليس فيه ، أي إحالته على تحولات يلتقطها الوعي ويحتفي بها ويخشى وقوعها (3).

(1) ينظر : عبد الغني الشيخ : آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحدائي عند عبد الرحمن منيف (ثلاثية أرض السواد نموذجاً) ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه مخطوطة بجامعة منتوري - قسنطينة - الجزائر 2008/2007 ص124.

(2) ابن منظور الإفريقي : لسان العرب، دار صادر- بيروت، مادة (ز م ن) ، ص 199.

(3) ينظر: سعيد بنكراد : الحقيقة الوضعية والمحتمل السردى (ملتقى السرد العربي الأول ، 8 / 10 نوفمبر 2008) منشورات رابطة الكتاب الأردنيين - عمان، ط1، 2011، ص29.

فالزمن الإنساني كما يعرفه هانز ميرهوف هو ((وعينا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل في نسيج الحياة الإنسانية))⁽¹⁾. وهو ((صنيعة من يصرفه ويتحكم في دقائقه وساعاته، من تجتاحه أمواج الفرح أو البؤس، إنه قرين الوجود وملك للأحياء الحقيقيين أو المتخيلين))⁽²⁾.

والزمن هو ذلك النهر الجارف الذي لا سبيل لإيقاف جريانه، وذلك القانون المقدس الذي يحكم قبضته على جميع الكائنات يرسم في يقين بدايتها ونهايتها، لا سبيل لاعتراض إرادته ولا فعل يعلو فوق فعله، يكفي الإنسان مرغما على مسابرتة والعيش تحت قوانينه والتسليم بمنطقه، ولكن هذا لا يلغي إرادة الإنسان وتعاطيه الايجابي معه وقدرته على تمثله في تجاربه الحياتية المختلفة، فدوره لا يقتصر في قياس الزمن بآلات القياس المعروفة، ومعاينة تعاقب الساعات والأيام والشهور والسنين، واستعماله في احتساب سنوات عمره وانتظار أجله فحسب، بل يملك الإنسان القدرة على تطويعه وحسن الاستفادة منه، وتصريفه فيما يفيد، فالزمن ((كاصطلاح متداخل ذاتي عمومي واجتماعي، يمكن أن نؤسسه بهدف تبسيط حياتنا جميعا))⁽³⁾ فقدرة الإنسان تتعدى الاكتفاء بالمعطيات الزمنية التي تنقلها لنا الحواس، كتعاقب الليل والنهار والفصول والسنين والتقاط أثار الزمن على البشر والأشياء، فالإنسان يتميز عن باقي الكائنات بالعقل الذي يمكنه من تعزيز خبراته و استغلال الوقت لضمان ازدهاره ورفقيه، ولا يكفي بالزمن الطبيعي كمعطى مستقل عن إرادته ((بل لأبد له من زمن يصنعه بنفسه ويخضع لإرادته حتى يتسع لكل مطالب الذات))⁽⁴⁾.

(1) فوزية عمر الحداد : دراسات نقدية في القصة الليبية ، منشورات المؤسسة العامة للثقافة- بنغازي ، ط1 ، 2009 ص 70

(2) شرف الدين ماجدولين : الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1 2010، ص76

(3) شالوميت ريمون كنعان: التخيل القصصي ، مرجع سابق، ص70.

(4) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالاته ، المرجع السابق، ص7.

وهدف هذا البحث ليس القبض على مفهوم ثابت وقار للزمن ولا ندعي هذا بقدر اهتمامنا بالزمن الأدبي متمثلاً في الزمن الروائي، وأشكال حضوره في النص المختار كمدونة للدراسة .

انتقل الزمن إلى حقل الدراسات الأدبية حاملاً معه عدوى الغموض التي اتسم بها وهو في أحضان الفكر الفلسفي، وغيره من الأصول المعرفية الأخرى و ((خيمت إشكالية الزمن في القرن العشرين بظلالها على أشكال التعبير، فجاءت حاملة نفس الميسم فالاهتمام بالزمن يتبدى في كل فن، لكن الاهتمام بالزمن كان أكثر جلاء في الرواية باعتبارها أكثر الأشكال الأدبية مرونة وحساسية))⁽¹⁾. فخبرة الكاتب تزداد بازدياد وعيه بالزمن، وينعكس ذلك بدوره على حياته الأدبية والفكرية، فالزمن كامن في وعي الإنسان غير أن كمنه في وعي الكاتب أشد، وهذا ما يظهر جلياً عند كاتب (تيار الوعي)، الذي يعتمد على الزمنين الأدبي والنفسي، وعلى كشف الحالات الشعورية للشخصية الروائية فالزمن في هذه الحالة يكون أقرب إلى الزمن النفسي⁽²⁾.

والزمن في الأدب خصوصاً في الجنس الروائي صنيع اللغة ويرتبط بها ((ارتباطاً وثيقاً، فإذا كان الزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية، فإن اللغة هي الهيكل الذي تشيد من خلاله الرواية ولا يمكن تجزئتها، ولا يفصل الزمن عن اللغة لأن الزمن يتخلل الرواية كلها من خلال اللغة))⁽³⁾. فاللغة انطلاقاً من طابعها الإشاري توفر حشداً هائلاً من المصطلحات التي تحيل بشكل مباشر أو غير مباشر على الزمن والتي تعين على القبض على صيغ حضوره واشتغاله في النص، وتتجلى هذه المفردات في: الأفعال و الأسماء و الظرف و أسماء الإشارة

(1) أ.أ. مندالو : الزمن في الرواية ، تر: بكر عبا ، دار صادر - بيروت ، ط1، 1997، ص17.

(2) ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة (روايات تيار الوعي نموذجاً) الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (دط)، 1998، ص 5 .

(3) مراد عبد الرحمن مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر (دراسة نقدية)، دار المعارف - القاهرة ط1 ، 1991 ، ص217 .

إن الاهتمام بدراسة الزمن وحضوره في النص الأدبي عموماً والروائي خصوصاً مرده إلى اعتبار الزمن ((عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص فإن كان الأدب يعتبر فناً زمنياً إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن.))⁽¹⁾، فالزمن بأشكاله المختلفة عامل أساسي في تقنية الرواية ((فلو انتفى الزمان انتفى الحكى في الرواية كونها فناً زمنياً))⁽²⁾.

فالرواية إذن فن زمني بامتياز وتتجلى صور وأشكال الزمن في الحكى عبر الانتقال الحر على محور الزمن بين الماضي والحاضر والمستقبل والمراوحة بين الأزمنة المختلفة، فالرواية تجمع في حكي واحد أشكالاً متشظية من الزمن لا تخضع لنظام موحد ولا تركز إلى منطق جامع، عدا الغايات الفنية والجمالية التي يروم إليها الروائي عبر هذا الشكل المتناثر زمنياً، ينضاف إلى ذلك أن الزمن ((سياج يربط كل عناصر السرد بإشارته المبتوثة في جزئيات العمل السردى تؤثر وتتأثر، وهذا التشابك ينتج دلالات جديدة تسهم في خلق عالم القصة))⁽³⁾.

كما يتجلى الزمن أيضاً في الرواية بوصفه إطاراً يمسك بالأحداث، ووعاءاً زمني ينتمي إليه عالم الرواية، وهذا الزمن يعد مرجعاً يستأنس به في تحديد زمنية الأحداث يعين القارئ على وضع الرواية في إطارها الزمني والتاريخي ((ولهذا فللرواية زمنية مزدوجة هي هذه الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنية أخرى هي تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، وهناك بالطبع زمنية ثالثة هي زمنية قراءتها))⁽⁴⁾.

(1) سيزا قاسم : بناء الرواية، مرجع سابق، ص 217.

(2) مها القصاروي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ط 1 ، 2004 ص 37 .

(3) بان البنّا: الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط 1 ، 2009 ، ص 43 .

(4) محمود أمين العالم : أربعون عاماً في النقد التطبيقي (في القصة والرواية المعاصرة) ، دار المستقبل العربي القاهرة ، (دط) ، 1994 ، ص 13 .

إن الكتابة الروائية تتيح للروائي رسم الأبعاد الزمنية لأحداث عمله الروائي بكل حرية، وتصريف الزمن وإعادة إنتاجه فنياً، والتحكم في مساراته وانعطافاته بما يغني من تجربته الروائية، ويتيح له إعادة تمثيل واقعه بكل قلقه و تشظيه ((فهو الخالق لزمناه الروائي والمشكل لكل بنية روائية، لذلك يعالج زمن الحدث الروائي أحيانا إما بتطويل شديد أو بقفز سريع أو بتلخيص حسب معطيات النص))⁽¹⁾.

1- الزمن عند كتاب الرواية الجديدة:

وإن كانت الرواية التقليدية لم تحتف كثيرا بعنصر الزمن بالقدر الذي حظي به في الرواية الجديدة؛ حيث تميزت أنساق البناء في الرواية التقليدية باحترام منطق التتابع الذي يحكم توالي أحداثها وتتابعها وفق نظام صارم يكاد يحاكي الزمن الطبيعي في سيرورته فتتنظم الأحداث وتتدفق وفق خطة مرصودة له مسبقا :

بداية ← ← ← وسط ← ← ← نهاية

وإن تضمنت بعض الانحرافات الزمنية، إلا أنها لم ترق إلى مستوى تجربة الرواية الجديدة التي عملت على توظيف الزمن توظيفا يعطيه دلالة وقيمة فنية، كما وظفت الرواية الجديدة العنصر الزمني للكشف عن إيقاع الحياة المعاصرة، وترجمت به القلق الذي يلف الواقع الراهن وأزمة الإنسان المعاصر، واستجابة الرواية لإيقاع الحياة يختلف من عصر لآخر فإذا كان الزمن في عصرنا الذي يتميز بإيقاعه السريع أصبح يشكل للإنسان مشكلة خطيرة، كان لابد أن تتأثر الأعمال القصصية بهذا الإيقاع المتسارع⁽²⁾.

(1) مها القصراري : الزمن في الرواية العربية ، المرجع السابق ، ص 39.

(2) ينظر : مراد عبد الرحمن مبروك : توظيف الشخصية الغجرية في الرواية العربية في مصر (1967- 1991) عالم الكتب - القاهرة ، (دط) ، 1992، ص 86، 87 .

وهذا ما يفسر نزوع الرواية الجديدة^(*) إلى إعطائه أهمية تتماشى مع قيمته ودوره الكبير في رسم مسارات السرد وتشكيل المعمار الروائي، هذا الأخير هو الذي يميز رواية عن أخرى ومن هنا جاءت نظرة كتاب الرواية الجديدة لمقولة الزمن متماشية مع تعاطيهم معه في نتاجهم الروائي، يتواءم مع مقتضيات العصر في نسقه المتسارع، ومنسجما مع تغير النظرة العامة للزمن والتعاطي معه، وهذا لا يعني أن النظرة إلى عنصر الزمن الروائي من قبل هؤلاء موحدة؛ بل نجدها تختلف من كاتب لآخر.

فألان "روب غرييه" A. Robbe Grillet يربط بين الزمن الروائي بزمن القراءة - أي الزمن المستغرق في قراءة الرواية - فزمن الرواية حسب زعمه ينقضي بمجرد الفراغ من قراءتها، لذلك فهو لا يلتفت إلى زمنية الأحداث وعلاقتها بالواقع، ويذهب إلى أن الرواية لا تعتمد إلا على زمن واحد هو الزمن الحاضر⁽¹⁾.

في حين ميز "جان ريكاردو" J. Ricardou "بين مستويين من الزمن وهما زمن السرد وزمن الحكاية وفي معرض حديثه عن زمن السرد تطرق إلى المدة وخصائصها الزمنية الناتجة عن العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، وأبرز ملاحظة حول تصور جان ريكاردو أنه حافظ على ثنائية الزمن الواقعي والزمن الروائي؛ أي زمن الأحداث وزمن السرد، ودراسة العلاقة بينهما وما ينتج عنهما من مفارقات والتي تترك أثرها على عملية البناء، والتمظهرات الأخرى التي يخلفها البناء ذاته⁽²⁾.

(*) من أبرز كتاب الرواية الجديدة نجد (ميشال بوتور ، آلان روب غريي ، نتالي ساروث ، كلود سيمون) وفي حقيقة الأمر ليس هناك مدرسة فعلية للرواية الجديدة، وليس هناك نظرية موحدة بين كتابها، بل هناك آراء مختلفة حسب تجربة كل روائي، مع وجود بعض القواسم المشتركة، ويرفض كتاب الرواية الجديدة أعراف الكتابة التقليدية منها على وجه الخصوص: أن يكون الأدب رسالة ، ومبدأ الموضوعية ، كما أنها ترفض التسلسل الزمني ينظر:

Jean Claude martin :Les narrateurs du nouveau roman. In cahiers de l'association

Internationale des études françaises . N°36 .Société d'édition « les belles lettres » . paris

Mai 1984. P70 .

(1) ينظر: مها القسراوي، الزمن في الرواية العربية، المرجع السابق، ص 49.

(2) ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، المرجع السابق، ص 44.

أما "ميشال بوتور" M. Butor فقد عمد إلى تكديس ثلاثة أزمنة رئيسة: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة، واعترف بوجود تفاوت بين هذه الأزمنة الثلاثة من حيث السرعة، فقد يلخص الكاتب في دقيقتين ما قد استغرق في كتابته ساعتين، وهو تلخيص لقصة قد يكون شخص ما قد قضى يومين في انجاز أحداثها⁽¹⁾.
وما يمكن أن يقال عن الزمن في الرواية الجديدة أنه ((زمن مرن يتحرر من قيوده يتسع ويتقلص وتتجلى مهمة الرواية في خلق إحساس بالمدة الزمنية الروائية ، والإيهام التام بأن ما يعرضه الروائي هو واقعي محسوس))⁽²⁾.

2- الزمن عند النقاد الشكلانيين والبنويين:

لم يحتف النقاد الكلاسيكيون كثيرا بعنصر الزمن غافلين عن أهميته البالغة في الرواية بسبب الطابع التقليدي لروايات القرنين الثامن والتاسع عشر، والتي تتبنى التسلسل الزمني (ماضي - حاضر - مستقبل) إلى حد بعيد، وتتماشى بالتالي مع منجزات النحو الكلاسيكي الذي يفترض الأرضية المنطقية في تحليل الفعل⁽³⁾.

(1) ينظر : ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات - بيروت ط2 1982 ص101 .

(2) مهدي عبيدي : جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق ، ط1 ، 2011 ص 299 .

(3) ينظر: فيحيدة لعبوس غازي الجاسبي، التحليل البنوي للرواية العربية ، ص 135

ولعل الفضل كل الفضل يعود إلى النقاد الشكلانيين (*) في تجلية دور الزمن في العمل الأدبي، ولهم السبق في الاهتمام إلى خصوصيته في العمل الروائي؛ حيث مهدت تأملاتهم حول مقولة الزمن الطريق للدراسات التي تلت جهودهم في محاولة الوقوف على حدوده وتجلياته فيها، إذ ((كانوا الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعض تحديده على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وترابط أجزائها))⁽¹⁾.

وتكمن أهمية الجهود الشكلانية ومقارنتهم لعنصر الزمن في جانبين :

أولاً : نظرا لكون المنهج الشكلاني منهجا نسقيا نصيا يتعاطى مع النصوص الأدبية

(*) وتفتقر القوة الدافعة وراء نشاط الشكلانيين بالرغبة في إنهاء التخبط المنهجي الذي كانت تتسم به الدراسات الأدبية التقليدية وفي إرساء الدرس النقدي بوصفه مجالا متكاملا مستقلا للنشاط العقلي، ولهذا السبب عرف ايخنباوم الجماعة بأنهم (مخصصون)، وتتصب جهود الشكلانيين - بالفعل - على عملية التخصيص هذه، إذ لم يكتفوا بالفصل بين الدراسات الأدبية وغيرها من الدراسات الإنسانية (مثل علم النفس أو علم الاجتماع أو التاريخ) التي كانت تختلط بالدراسات الأدبية أو تحل محلها، ولكنهم نحو أكثر دقة في تحويل الدرس الأدبي إلى (علم) كانت خطواتهم الأولى في ذلك تحديد (مادة) هذا العلم، وضبطها في سمات مميزة للأدب، أو سمات تصنع ما يسمى (أدبية الأدب). ينظر: فيكتور شكولوفسكي: بنية الرواية وبنية القصة القصيرة، تر: سيزا قاسم، مجلة النقد الأدبي (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، مج 2، ع4، يوليو وأغسطس/ جويلية وسبتمبر، 1986، ص33، وقد واجه الشكلانيون وبعدهم البنيويون، انتقادات حادة بسبب إهمالهم للعلوم الأخرى في دراستهم للأدب أبرزها تلك المتعلقة بإهمال التاريخ (Néglige l'histoire)، وذلك لاعتقادهم بإمكانية تفسير تطور الأدب من خلال تغير القوانين التي تحكمه، كما يعتبر أصحاب النقد الاجتماعي بأن النص مجرد وسيلة لفهم السياق واستحالة فهم النص دون استيعاب السياق (النقد التاريخي)، ينظر على التوالي :

-Tzvetan Todorov : Théorie de La Littérature, Textes des Formalistes russes. Edition Seuil Paris 1965 .p14 .

-Tzvetan Todorov : L'analyse du récit à urbano. In Communication .N11. Col point Edition seuil .paris 1968 . P167 .

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية) ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط2 ، 2009 ، ص107.

باعتبارها بنيات مستقلة عن السياقات الخارجية، فقد أقصى الشكلاونيون كل المنجزات النفسية والاجتماعية والفلسفية في دراستهم لموضوع الزمن في الأدب، انطلاقاً من مبدأ شكلاوني يرى أن زمن العمل الأدبي يتموضع فيه لا خارجه ، بمعنى أن دراسة الزمن في الرواية يجب أن تنصب على زمنها الداخلي دون ربطه بأي زمن خارجي⁽¹⁾ .

ثانياً : أهمية التمييز الذي قدمه "بوريس توماشيفسكي" Boris tomashevsky بين المتن الحكائي (Sujet)، والمبنى الحكائي (Fabula)، ويقصد بالأول الأحداث في ترابطها وتتابعها وفق مبدأ السببية وما تقتضيه من ترتيب يربط اللاحق بالسابق، أما الثاني فهي نفس الأحداث، لكن بطريقة غير منتظمة تتعلق بالطريقة التي تعرض بها هذه الأحداث تبعا لما تقتضيه عملية البناء الروائي وطبيعة الكتابة الروائية، أما في ما يخص المنحى الزمني لهذه الأحداث ف ((ليس هناك انحرافات زمنية والأحداث تتوالى وفق النظام الزمني الطبيعي))⁽²⁾ .

وعن علاقة الأفعال بالحكي اعتمد اللغوي الفرنسي "إميل بنفينيست" Émile Benveniste على التحليل اللغوي لبنية الفعل في اللغة الفرنسية، مبرزاً نوعين من الأفعال الماضية؛ الماضي المركب (Passé composé)؛ والماضي البسيط (simple Passé)، والصيغة الأخيرة تستعمل في اللغة المكتوبة، وتخصص لحكي أفعال وأحداث ماضية حدثت في لحظة معينة من الزمن ، دون أي تدخل من المتكلم⁽³⁾ .

ويتفق تقسيم ترفتان تودوروف مع التمييز الذي أقامه الشكلاونيون الروس ويختلف معهم في التسمية فقط، فالمتن الحكائي والمبنى الحكائي يقابلهما عند تودوروف مصطلحي القصة (histoire)، والخطاب (Discours) على التوالي، ويرى تودوروف بأن

(1) ينظر: أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1، 2004 ، ص 43.

(2) Tzvetan Todorov : Poétique de La prose . Edition du seuil .Paris 1971 . p 5 .

(3) Voir :Émile Benveniste : Problèmes De linguistique Générale . Gallimard . Paris . 1966.

زمن القصة متعدد الأبعاد (pluridimensionnel)، في حين زمن الخطاب خطي (linéaire)⁽¹⁾، مشيراً إلى إمكانية احتواء القصة في الخطاب مشبها العملية برمتها بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم.⁽²⁾، كما تحدث تودوروف عن ثلاث أشكال من التأليف السردي تلعب دوراً رئيسياً في رسم المسارات الزمنية للنص وهي؛ التسلسل (Enchainement)، والتضمين (Enchâssement)، والتناوب (Alternance).

وفي كتابه الشعرية طرح تودوروف ثلاثة محاور تشكل جوهر العلاقة بين زمني

القصة (الزمن المحكي)، وزمن الخطاب (الزمن الحاكي) وهي :

1- علاقة الترتيب : وتعني العلاقة بين نظام ترتيب الأحداث في القصة ومقارنتها بطريقة تقديمها في الخطاب، والتي ينتج عنها ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

2- علاقة المدة أو الديمومة : وتختص بقياس سرعة السرد من حيث السرعة والبطء بين زمني القصة والخطاب، وينتج عنها (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوصف)

3- علاقة التواتر أو التكرار: وتختص هذه العلاقة في النظر في مدى تكرار سرد حدث معين على مستوى القصة وعلى مستوى السرد.

والى جانب الأزمنة الداخلية عدد تودوروف أزمنة خارجية يدخل معها النص في

علاقة وهي : زمن الكاتب، وزمن القراءة، والزمن التاريخي⁽³⁾.

يعرف "جيرار جينيت" السرد بأنه ((تقديم لحدث أو مجموعة أحداث متتالية حقيقية

(1) ينظر : تزفتان تودوروف : مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان / فؤاد صفا، (طرائق السرد الأدبي) منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط ، ط1 ، 1992 ، ص42.

(2) Voir : Tzvetan Todorov: Les Catégories Du récit littéraire .In Communication N°8 Col point. Edition seuil .Paris. 1966. P 139.

(3) ينظر: تزفيتان تودوروف : مفاهيم سردية ، تر: عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف- الجزائر ، ط1 2005

كانت أم خيالية عن طريق اللغة ((⁽¹⁾). فهو بهذا المعنى فعل زمني يلعب فيه العنصر الزمني وظيفة أساسية، وانطلاقاً من هذا المعطى فقد أولاه جينيت صدارة اهتمامه وقدم له مقارنة شاملة وقف من خلالها على آليات اشتغاله وأشكال تجليه في النصوص الروائية تتسم هذه النظرية بالوضوح المنهجي وبطابع الشمولية في الإحاطة بأشكال الإنبناء الزمني وصوره في المعمار الروائي، واقترح جينيت عدة آليات تعين الباحث في معالجة الزمن الروائي، وقد خصص جينيت القسم الأكبر من كتابه خطاب الحكاية لمعالجة عنصر الزمن الروائي في إطار رؤية جديدة يمكن اعتبارها قمة المنجز النقدي في هذا المجال لحد الآن ، وشكلت ولا تزال المرجع الذي ينهل منه الباحثون وأرضية صلبة تفتershها الدراسات النقدية التي تعالج عنصر الزمن في الرواية، فبالإضافة إلى الجانب النظري الثري للدراسة، فقد وقف جينيت على نجاعة خطواته التطبيقية من خلال نموذج بحثاً عن الزمن الضائع لـ "مارسال بروسست" M. Proust عبر ثلاثة محاور رئيسية : (2).

- 1-علاقات الترتيب الزمني أو النظام الزمني (Ordre temporel)، عبر مقارنة تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diégèse)، وترتيب الزمن الكاذب لها في الحكي (Disposition)؛
- 2-علاقات المدة أو الديمومة المتغيرة (Durée)، بين هذه الأحداث أو المقاطع الحكائية والمدة الزائفة (Pseudo Durée)، وعلاقتها في الحكي؛
- 3-علاقات التواتر (Fréquence) عبر مقارنة ما يتكرر من أحداث في القصة على مستوى الخطاب.

(1) Gérard Genette : Frontières du récit. In communication. N°8. Col point. Edition. Seuil. Paris.1966. P 152 .

(2) ينظر : سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي(مرجع سابق)، ص 76.

كما أطلق جينيت على الأشكال الزمنية المترتبة عن التنافر بين زمن القصة وزمن الحكى بالمفارقات السردية ((Anachronie Narratives)).⁽¹⁾، ومصطلح المفارقة مصطلح قديم يعود في أصوله الأولى إلى البلاغة اليونانية، إذ ورد تداول المصطلح للدلالة على الاستعمال المراوغ للغة⁽²⁾.

ولقد افترض جينيت وجود نقطة وهمية أسماها ((الدرجة الصفر (Degré Zéro)، وهي حالة تطابق زمني تام بين زمن القصة وزمن الحكى، وهي حالة مرجعية وافترضية أكثر مما هي حقيقية))⁽³⁾.

ويرى الناقد "سعيد يقطين" بأن الانتقال من زمن القصة إلى زمن الخطاب، هو انتقال من التجربة الواقعية المدركة ذهنياً إلى التجربة الذاتية، وهو كذلك انتقال من التجربة الصرفية التي تميز زمن القصة إلى زمنية نحوية عبر تخطيب الواقع الذهني ليصبح واقعا نفسياً مدركاً من خلال تعامل الذات مع الزمن، ويقدم يقطين تصنيفاً ثلاثياً للزمن الروائي؛ بحيث يشتمل النص الروائي على ثلاثة أزمنة هي: (زمن القصة وزمن الخطاب، وزمن النص)، فزمن القصة هو الأحداث في شكلها ما قبل الخطابي يتم ترهينه من خلال إنجاز الخطاب زمنياً عبر فعل الكتابة يتحقق في الوقت نفسه زمن النص الذي يرتبط بزمن القراءة في علاقته بتزمين زمن الخطاب في النص⁽⁴⁾.

في حين تذهب الناقدة "يمنى العيد" مذهب تودوروف في الإشارة إلى ازدواجية الزمن في القصة (زمن القصة، وزمن الشيء الذي يقص عنه القصة)، ويقابله عند تودوروف زمن الخطاب وزمن القصة على التوالي، واعتبرت الناقدة أن الازدواجية مميزة

(1) Gérard Genette : Figures III .Op. cit. p79 .

(2) ينظر : نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، مجلة النقد الأدبي (فصول) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 4 ع3 و 4 ، أبريل - سبتمبر 1987 ، ص 131 ، 132 .

(3) Gérard Genette : Figures III .Op.cit. p79 .

(4) ينظر : سعيد يقطين : إنفتاح النص الروائي، المرجع السابق، ص 47، 49، 50.

يشارك فيها القص الأدبي مع القص السينمائي، والقص الشفهي ...، وكنتيجة للعلاقة بين زمن الوقائع وزمن القول تبرز ثلاث صور لهذه العلاقة :

-الترتيب أو النظام

-المدة

-التواتر

واعتبرت الناقدة أن زمنية النص القصصي هي زمنية مستعارة ومأخوذة من القراءة الخاصة، واعتبرت النوع الأخير زمنا معتبرا وحقيقيا (1).

في حين قسمت الناقدة سيزا قاسم الأزمنة المتعلقة بفن القص إلى قسمين رئيسيين:

أزمنة خارجية ، وتتضمن زمن القراءة، ووضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها ووضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها . أما الأزمنة الداخلية فتتمثل حسب رأي الناقدة في: الفترة التاريخية التي تجري فيها الرواية، ومدة الرواية وترتيب أحداثها، وموقع الراوي من الأحداث وتزامنها وتتابع الفصول (2).

وسنسى من خلال هذه الدراسة إلى حسن الاستفادة من منهج جينيت والأدوات

الإجرائية التي اقترحها نظرا لصلابة أرضيتها وتكاملها مع استثمار بعض آراء الناقد تودوروف، والذي قدم هو الآخر آراء نقدية جيدة لابد من الإفادة منها وهي تتقاطع إلى حد بعيد مع آراء جينيت خصوصا في المحاور الكبرى للعلاقة بين زمني القصة والخطاب .

وسنحاول من خلال هذا الفصل معالجة محورين وهما: (محور الترتيب، محور الديمومة)، واللذان يلخصان علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، في حين سنهمل المحور الثالث (محور التواتر) وذلك لشساعة النص الروائي موضوع التطبيق، والذي يصبح معه تتبع تكرار مقاطع من القصة في الخطاب صعبا ومعقدا، وسنحاول من خلال هذا البحث

(1) ينظر : يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، مرجع سابق، ص 110 ، 111.

(2) ينظر : سيزا قاسم : بناء الرواية ، مرجع سابق، ص 26.

الإجابة عن جملة من التساؤلات أبرزها على الخصوص: ما هي طريقة البناء الزمني التي تبناها الروائي واسيني الأعرج في نصه " البيت الأندلسي "؟ وكيف استطاع التحكم في طول المدة الزمنية التي تعالجها الرواية- قرابة الخمسة قرون من الزمن - على مستوى النص؟

I. الترتيب الزمني :Ordre Temporel

تقتضي الدراسة المنهجية التي تهدف إلى مقارنة عنصر الزمن الروائي، والتعرف على آليات بنائه، وأشكال اشتغاله في النص في المقام الأول البدء بمعاينة الترتيب الزمني (Ordre Temporel) للتعرف على طريقة ترتيب الأحداث في القصة و سيرورتها في الخطاب.

فالنص السردي يتضمن زمنين رئيسيين وهما: زمن القصة (le temps de la fiction) وزمن السرد (le temps de la narration)، فزمن القصة هو ((الأحداث المروية والشخصيات المتحركة التي تحيل على تجربة المتلقي، وتعد محاكاة للواقع))⁽¹⁾، والنظام الذي يحكم ترتيب أحداثها في نسختها ما قبل الخطابية هو التسلسل والتتابع حدثا بعد آخر؛ حيث تعرض هذه الأحداث نفسها بنفسها ((مع اختفاء لكل وجهات النظر))⁽²⁾ والسببية حيث أن ((العلاقة بين حدثين في جميع الحالات هي أن الحدث الأول يقود إلى الثاني))⁽³⁾. والمظهر الزمني الثاني (الخطاب)، هو هذه الأحداث نفسها لكن بإدخالها في منظومة الحكى التي تمارس عليها جملة من التغييرات تقديما وتأخيرا، فنتنازل عن صورتها الأولى طوعيا، وتتخذ صورة أخرى، وتكتسب هوية جديدة يمنحها إياها التركيب الذي أدرجت فيه، ففي النشاط السردى يتم الانتقال من ((الفعل الحدتي إلى غطائه اللفظي والنظر إليه باعتباره حاجة أولية تقودنا إلى إسقاط تقابل مركزي بين المضمون المفهومي المجرد، وبين المحتمل السردى المشخص))⁽⁴⁾، ومن هنا يبرز الفعل السردى

(1) صلاح فضل : نظرية البنائية (في النقد الأدبي)، دار الشروق، القاهرة ، ط2 ، 2000 ، ص 272.

(2) Claudine Gothotmersh : Le Point de Vue dans « Madame Bovary ». In Cahiers de l'association des études françaises . N°23 ; Edition : (Les belles lettres) . Paris .Mai 1971 . P246.

(3) Marta Spranzi-zuber : Le récit comme forme d'explication . Littérature. N° 109.Larousse. Paris. Mars. 1998. P52 .

(4) سعيد بنكراد : الحقيقة الوضعية والمحمتم السردى، المرجع السابق، ص 31.

لا كإمكانية وحيدة محتملة، بل ك ((تحقق لإمكانية معينة ضمن إمكانات أخرى متضمنة داخل الكون السردى))⁽¹⁾.

يكشف التعارض القائم بين زمني القصة والخطاب في مستوى آخر عن ((الرغبة في التضاد مع السياق، ومحاولة الخروج منه وعنه في الفضاء الخاص الذي تسمح به اللغة وتتميز به))⁽²⁾.

إن التحريف الزمني الذي يبرز كسمة خطابية بحتة لا يمكن حصر غايته في الرغبة في التضاد مع السياق وإنتاج أشكال متنافرة زمنيا فحسب؛ بل يتحكم في ذلك أيضا غايات طموحة و ((رؤية ثاقبة لكل حدث مختار وجملة مصوغة))⁽³⁾، ومن هنا يبرز التحريف الزمني كاستجابة لضرورات الكتابة الروائية وطابعها الخطي، الذي يفرض على الروائي التعامل مع التزامن بين عدة أحداث في القصة، إذ ((تفرض عند التعبير تتابعا في الأفعال، فحادثان أو فعلاان وقعا في وقت واحد لا يمكن أن يعرضا إلا حدثا بعد آخر))⁽⁴⁾.

وقد يكون التحريف وسيلة يروم الروائي من خلفها تأجيل ذكر الحدث الرئيسي وبالتالي خلق نوع من التشويق لدى القارئ، وذلك عن طريق الأخذ بيده وإطلاعه على عوالم الرواية بشكل تدريجي، وهي أيضا آلية تمنح الرواية بعدها الدلالي عبر تجسيد الواقع، ليس بإعادة تمثيل الزمن الميقاتي في سيرورته الكرونولوجية كما يجري في الواقع، بل بناء على إحساس ووعي خاص بالزمن يتحكم فيه ووعي السارد أو الحركات

(1) سعيد بنكراد : السيميائيات السردية (مدخل نظري) منشورات الزمن، الدار البيضاء، (دط) ، 2001، ص 57.

(2) جمال الدين الخضور : زمن النص، دار الحصاد للنشر والتوزيع - دمشق، ط1، 1995، ص 69.

(3) شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، (دط) 2008 ، ص 105.

(4) أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني (معارج ابن عربي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة (دط) 1998، ص 53.

الشعورية للشخصية، بإعادة إنتاج الزمن وتملكه من خلال تمثله نفسيا والتعبير عن القلق الإنساني وتشظي الواقع.

كما تتحكم إيديولوجية الكاتب في رسم المسارات الزمنية لنصه الروائي فاختلف تعاطي الروائيين مع الزمن يعبر عن ((اختلاف في رؤية العالم وتعبير عن فهم مختلف لخصوصيات الموضوعات والمحتويات المعالجة، ومن هنا يبدو لنا بجلاء تعالق القصة والخطاب في ترابطهما الوثيق))⁽¹⁾.

وقد أشار الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" إلى هذه ((الثنائية الزمنية التي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن الحكى، وهي ميزة يشترك فيها السرد الأدبي مع غيره من أشكال السرد الأخرى كالسرد السينمائي، والسرد الشفوي، رغم أنها أكثر تعقيدا في السرد الأدبي، والذي لا يمكن استهلاكه إلا ضمن زمن واحد وهو زمن القراءة.))⁽²⁾.

والسرد كما هو متعارف عليه هو فعل لاحق لزمن القصة، والتي يشترط اكتمال أحداثها حتى تصبح مادة للسرد، ويبرز دور الراوي جليا في بناء الرواية، وتشكيل زمنيها، وهي زمنية - كما أشرنا سابقا - مضطربة، وللرواية منطقتها الخاص في التعامل مع الزمن واهتمامها منصب على طرق تشكيله وبنائه، وعملية إدراج أحداث القصة في النص الروائي، والدلالات المتفجرة بفضل هذا التركيب الجديد.

إن علاقات الترتيب بين الأحداث والوقائع في القصة، وطريقة تشكيلها في

الخطاب تفرز نوعين من العلاقات تتمثل في حركتين سرديتين هما: الاسترجاع (Analepse)؛ والاستباق (Prolepse)، وقد وقع اختياري على الترجمتين السابقتين كمقابل ترجمي للمصطلحين الغربيين، نظرا لكونهما - في نظري - أكثر تواءما مع قواعد اللغة

(1) سعيد يقطين : أساليب السرد الروائي العربي ، ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي 11 - 12 ديسمبر 2004)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 2006، ص 360.

(2) Gérard Genette : Figures III. Op.cit . P77 .

العربية وانسجاما مع مفرداتها ، وكذلك لشيوعهما في الاستعمال النقدي العربي على نطاق واسع قياسا إلى ترجمات الأخرى (*).

1-الاسترجاع Analepse :

يعد الاسترجاع أكثر التقنيات الزمنية حضورا في الرواية، وهو عبارة عن حركة سردية تتمثل في ((إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد))⁽¹⁾. فالاشتغال على عنصر الزمن في الرواية لا يأخذ بعين الاعتبار ترتيب الأحداث كما وقعت في الأصل - إن افترضنا حدوثها طبعاً - بل يراعى في ذلك تداعيا عبر وعي الراوي سواء أكان هذا الراوي حاضرا مشاركا أم غائبا عن الأحداث التي يرويها ومن هنا تبرز ((فاعلية الذاكرة إذ تعمل بأقصى طاقتها على جلب الواقعة الماضية واستدراجها في اللحظة الزمنية على نحو يناسب الوضع السردى القائم))⁽²⁾.

ومصطلح الاسترجاع هو نقل للمصطلح السينمائي (Flash - back) ، وقد ((سبق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين؛ حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورتات، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما))⁽³⁾.

(* ورد المصطلحان السابقان بترجمات كثيرة عند النقاد العرب ، فمنهم من فضل مصطلحي السرد الاستنكاري والسرد الاستشراقي كما عند حسن بحراوي: (ينظر بنية الشكل الروائي، ص 121)، ومنهم من اختار كمقابل ترجمي لهما مصطلحي (اللواحق والسوابق) على التوالي، (ينظر سمير المرزوقي و جميل شاعر: مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ، (دط)، 1985 ، ص 80)، واختار الناقد مراد عبد الرحمن مبروك مصطلحي السوابق الزمنية (الاسترجاع)، واللواحق الزمنية (الاستباق) ، (ينظر بناء الزمن في الرواية المعاصرة ص 23) ، وقد أعاب مراد عبد الرحمن مبروك استخدام مصطلحي اللواحق (للاسترجاع) والسوابق (للاستباق) مبينا أن التعبير في العربية عكس هذا المفهوم هو الصحيح ، فالسوابق تستعمل للدلالة على أحداث سبق حدوثها واستحضرها الكاتب أثناء العملية السردية ، واللواحق تستعمل للدلالة على حدث لم يحدث في اللحظة الآنية لكنها ستحدث لاحقا ، (ينظر نفسه : آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة : ص 183 ، 184).

(1) سمير المرزوقي و جميل شاعر : مدخل إلى نظرية القصة ، ص 80 .

(2) محمد صابر عبيد و سوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، ص 177.

(3) عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردى، ص 217.

وتحقق الاسترجاعات جملة من الغايات، فهي تستدرج الوقائع الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، ويتم تطعيم الحاضر بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية و خلفيات الشخصيات، ما يساعد على إضاءة المشاهد للقارئ وتمكينه مما يعينه على فهم جوانب العمل، ومن وظائف الاسترجاعات على سبيل الذكر لا الحصر أنها تزود القارئ بـ ((معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت على مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد))⁽¹⁾، ولا تقتصر أهمية الماضي المسترجع في تغطية الفجوات التي يخلفها السرد فحسب، بل نجد أنه كثيرا ما يستدعى لإخضاعه ((للمساءلة ولوعي خاص في النص الروائي))⁽²⁾.

ولكل استرجاع مدى (Portée)، واتساع (Amplitude) ف ((المدى هو النقطة التي توقف عندها السرد ثم عاد إليها، ويقاس المدى بالسنوات والشهور والأيام أما السعة فتقاس بالسطور والفقرات والصفحات التي يغطيها الاسترجاع من زمن السرد))⁽³⁾. واستنادا إلى مدى الاسترجاع قسم "جيرار جينيت" الاسترجاعات إلى ثلاثة أقسام:⁽⁴⁾

1- استرجاع خارجي (Analepse Externe): وهو الذي يقع مداه الزمني في ماض سابق لبداية الرواية؛

2- استرجاع داخلي (Analepse interne) : وهو الذي يتعين مداه الزمني في ماض لاحق لبداية الرواية ؛

3- استرجاع مزجي (Analepse mixte) : وهو استرجاع يجمع بين النوعين السابقين

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، ص 121 - 122.

(2) عادل ضرغام : في السرد الروائي، ص 33.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 125.

(4) Voir . Gérard Genette : Figures III .Op. cit. P 91.

ونظرا لاشتغال رواية " البيت الأندلسي " على ذاكرة الرواة، ما يجعل الأحداث المسترجعة تتعين قبل نقطة بداية الرواية، وعلى هذا الأساس سنعالج الاسترجاعات في الرواية استنادا إلى مداها، وذلك بقياس مدى قربها أو بعدها عن نقطة انطلاق الحاضر السردى، وتنقسم على هذا الأساس إلى قسمين :

- استرجاعات بعيدة المدى

- استرجاعات قريبة المدى

1-1 الاسترجاعات بعيدة المدى:

تقوم رواية "البيت الأندلسي" على الاسترجاع بالدرجة الأولى في تشكيل بنيتها السردية استنادا إلى ذاكرة الرواة الخمسة الذين يتناوبون على حكي أحداثها، ما حول الرواية إلى بنية إسترجاعية كبرى، حيث يحضر الماضي بكثافة لدرجة أن الحاضر يبدو أمامه ضئيلا منحصرا، وتختلف دلالات الماضي المسترجع، إذ تتوزع بين الذكريات السعيدة والذكريات الحزينة، وإن كان للأخيرة الحضور الأبرز والطاغي في النص فيبرز الماضي كبداية لمأساة الشخصيات وما الحاضر إلا امتدادا وصدى لها، حيث نجد أنفسنا أمام تاريخ طويل من الصراع والمعاناة خاضته الشخصيات الرئيسية في الرواية باختلاف أزمنتها من أجل الحفاظ على هويتها وانتمائها الحضاري والثقافي متمثلا في رمزية المكان الحاضر (البيت الأندلسي).

فهذه سيلينا حفيدة سيد احمد بن خليل تستعيد مأساتها ومأساة والدتها وكل أفراد

عائلتها بعد أن وقع عليهم ظلم الأتراك:

((كل شيء بدأ عندما زارنا فيلق من الانكشارية مدججين بالبوادير والسيوف، رموا كل اثاثنا في الخارج بلا رحمة (...)) كانوا أكثر من عشرة عندما باغتنا من كل الجهات، لم يترك الانكشارية هذه المرة أية فرصة (...)) نظر والدي باتجاه مامي الذي طلب من رجاله أن ينهوا المهزلة، في اللحظة التي صوب فيها والدي فرده باتجاه مامي دالي، فاجأه الرجل

من وراء بعيار مليء بالأحقاد والرغبة الدموية في القتل ثم جره بكل قوة مجروحاً في ساقه (...))، سحبوا أمني نحو عمق الدار ((⁽¹⁾ .

تبرز في هذا المقطع الاسترجاعي تيمات الاغتصاب والظلم والاستحواذ بالقوة وهي تيمات تتواتر على مدار الرواية ومشاركة بين جميع أزمنتها، ويتربع هذا الاسترجاع على مساحة تقدر بسبع صفحات، وهناك من الاسترجاعات ما يفوقه من حيث المساحة النصية .

ما حدث لسيلينا وعائلتها تكرر مع حفيدها الذي عاش بدايات الاستعمار الفرنسي في الجزائر: ((لا شيء تغير منذ أن تسلمت البلاد يد غير اليد التركية ، تصورناها منقذة وهلل الكثير منا، فاتضح أنها كانت أسوأ، القوة تفرض ولا تناقش (...))⁽²⁾. تشابه الأزمنة في الظلم والاستبداد، وتشابه مصائر الشخصيات الرئيسية في الرواية كان الملمح البارز في كل فصولها وأجزائها.

فمعاينة الاسترجاعات الكثيرة التي يعج بها النص الروائي تضعنا أمام أحد أكبر خفايا الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، والتي تقوم على العناية في ((الحكاية بالبعد التاريخي المقيم في اللحظة الراهنة عبر أفواه الرواة المتعددين، بتشكيل الماضي من وجهة نظر الحاضر بالسرد اللاهث الحي، الذي يكشف عن الرؤية الضدية المقيمة في أفسى لحظات الاستبداد التي مارسها الطغاة في الماضي والحاضر))⁽³⁾.

ومن الاسترجاعات بعيدة المدى والتي عملت على تحيين بعض الوقائع التاريخية وإخضاعها للسؤال ما ورد على لسان سيد أحمد بن خليل، وهو يتعرض إلى التهجير الإجباري من موطنه الأصلي غرناطة إلى الضفاف الأخرى؛ حيث منفاه

(1) الرواية ، ص 392،393،395،396.

(2) الرواية ، ص 405.

(3) فخري الصالح : قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ط1 ، 2010 ، ص19.

الجديد:

((في تلك اللحظة بالذات لا أدري لماذا ولكنني في أعماقي لعنت طارق بن زياد والبحر الذي دفع به إلى هذا المكان، وضعف الجيش القوطي وخيانة الدون ، ولعنت طمع موسى بن نصير الذي جعل الأمر يلتبس أكثر (...))⁽¹⁾.

وقد أتاحت مثل هذه الاسترجاعات للروائي ((تحيين أسئلة تمتد في تاريخ سابق ... وربط الماضي بالحاضر، حتى يظل هناك استمرار وتفاعل بين عناصر مؤثرة في مصائر الشخص، وفي صوغ إشكاليات تتخطى الظرفي والعاير لتلامس المكونات التاريخية على المدى البعيد)).⁽²⁾

ومن الاسترجاعات بعيدة المدى ما ورد على لسان ميغيل سيرفانتس الذي وقع أسيرا في قبضة القراصنة الأتراك بالجزائر ، يروي فيه وقائع معركة حربية بحرية شارك فيها ودارت رحاها بين القوات البحرية الاسبانية والقوات البحرية العثمانية يقول سيرفانتس واصفا أطوارها :

((كنت على متن المركيزة، وهي سفينة حربية سريعة جدا، وظيفتها اعتراض سفن الأعداء (...))، في صباح 7 أكتوبر التقت القوتان في صدام عنيف وخرافي (...))⁽³⁾. وتتفاوت المساحة النصية للاسترجاعات، حسب ما يقتضيه المقام السردي من استفاضة أو اختصار، حيث تتجاوز بعض الاسترجاعات العشر صفحات، مثل الاسترجاع الذي قام به سيرفانتس لأطوار حياته قبل وقوعه في أسر العثمانيين، وكذلك

(1) الرواية ، ص 94.

(2) محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد ، الصدى للطباعة والنشر - دبي ، ط1 ، 2011 ، ص116.

(3) (الرواية ، ص 272.

استعادة سيد أحمد بن خليل لأطوار حرب البشرات^(*)، وتقدر مساحة هذا الاسترجاع بثمانى صفحات، وكذلك استرجاع هذا الأخير لحادثة مروره على كنيسة التفتيش وما ذاقه فيها من عذاب نفسي رهيب .

ومن الاسترجاعات ذات المدى البعيد نسبيا والتي ترتبط بشخصية ثانوية (كارلوس لانارشيسيت)، الذي كان له دور كبير في حياة الشخصية الرئيسية (باسطا) إذ لعب دورا حاسما في إقناعه بالمشاركة في الحرب الأهلية الإسبانية إلى جانب الجمهوريين دفاعا عن غرناطة، إذ يصفه الراوي قائلا:

((لم يكن كارلوس لانارشيسيت صديقا فوضويا فقط، لكنه كان حساسيتي الدافئة تجاه ما كان يعمل في هذه الدنيا، سماه المقربون جدا كارلوس لانارشيسيت لانتسابه إلى تيار راديكالي يدعو إلى تدمير كل ما رسخته إرادة قاهرة تأسست على الظلم، وإعادة بنائه على أسس أكثر عدالة ورحمة))⁽¹⁾.

يسلط هذا المقطع الاستذكارى الضوء على شخصية كارلوس لانارشيسيت وعلى خلفيته الإيديولوجية والفكرية وثورته على السائد، ما يجعل القارئ لا يستغرب في مشاركته إلى جانب الراوي في الحرب الأهلية الإسبانية ضد ديكتاتورية الملك .

1-2 الاسترجاعات قريبة المدى:

من الاسترجاعات قريبة المدى والمصرح بمداها الزمني هذا الاسترجاع على لسان مراد باسطا، وهو يقف على الحالة المزرية التي آلت إليه حديقة البيت الأندلسي: ((قبل عشرين سنة فقط كانت الحديقة تمتد حتى نهاية البيت (...))⁽²⁾.

(*) حرب البشرات (1567- 1570) : هي حركة مقاومة جاءت كرد فعل من المسلمين الأندلسيين على البطش والظلم، والاضطهاد العرقي، الذي قادتته محاكم التفتيش المسيحية ضد هم ، وانتهت بهزيمتهم، بعد أن حشد الملك الإسباني عددا ضخما من الجيوش لإخماد ثورتهم .

(1) الرواية، ص 315.

(2) الرواية، ص 38.

فالراوي يقف على الطوق العمراني الناتج عن البناءات الجديدة والمفروض على بيته وزحفه على مساحة الحديقة، ما أدى إلى انكماشها وموت الكثير من أشجارها وينقل لنا وضعية هذه الحديقة في الماضي للمقارنة بين حالها بين الأمس واليوم .

ومن الاسترجاعات قريبة المدى أيضا نجد هذا المقطع السردي على لسان مراد باسطا : ((في ذلك الصباح البارد الذي أصبح اليوم بعيدا، وخف ثقله على القلب نزلت ضبابا أعمت مرتفعات المدينة قبل أن تبدأ في التحلل، لم يستطع سليم أن يتسلق بسيارته حتى الأعالي كان كل شيء مغلقا (...))⁽¹⁾ .

ويضيف الراوي :

((فجأة عندما اقتربت أكثر من المكان، وتحللت كتل الضباب ظهر المشهد الكبير، الذي لا حدود لضرره، تمنيت لو لم أراه أبدا في حياتي ، كان نخبة من المسؤولين المحتفلين باليوم الجميل وبألبيستهم الجميلة (...))، فجعت من ضخامة الماكنة، من أين جاؤوا بها وكيف مروها عبر الأزقة الضيقة (...))، كانت الآلة تعري البيت الأندلسي كمن يعري امرأة لاغتصابها (...))⁽²⁾ .

وهذه الحادثة المؤلمة في حياة الراوي/الشخصية وهو يقف على تهديم بيته الأندلسي من قبل السلطات، والضباب التي يقصدها كانت بسبب غبار البيت المدمر المتصاعد في الأرجاء .

وبمعايينة المقاطع المسترجعة التي ترسم تفاصيل مأساة مراد باسطا يجد القارئ نفسه إزاء ((كائن بشري يستعيد وقائع حياته بوصفها غابة من الهموم، أو مسلسلا من المآزق يحاول صرفها أو تدبرها))⁽³⁾ .

(1) الرواية ، ص439.

(2) الرواية ، ص 441.

(3) علي حرب: الخلق الروائي بين منجزه وعوائقه، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع57 يناير/جانفي 2009 ، ص 39 .

ومن الاسترجاعات ذات المدى القريب والتي ترمي إلى تزويد القارئ بمعطيات عن ماضي شخصية من شخصيات الرواية، ما ورد على لسان ماسيكا عن شخصية سليم حفيد مراد باسما :

((أفهم خيبات سليم ووقعها عليه، فقد أصيب بصدمة كادت تؤدي بحياته أقعدته الفراش قرابة السنة ، عندما لم يعثر على المخطوطة الأصلية التي قضى العمر يقنع جده بضرورة وضعها في المتحف للحفاظ عليها من التلف (...)) (1).

وتتجلى أهمية هذا الاسترجاع في بيان أسباب الاضطراب الذي تعيشه شخصية

سليم في الحاضر، وكانت سببا رئيسيا في هجرته إلى كندا، وهي قضية ضياع المخطوطة من رفوف المتحف الوطني بفعل تواطؤ القائمين عليه، سليم الذي رهن على الحفاظ على مخطوطة أجداده الأوائل عبر وضعها في خزائن المتحف الوطني خسر رهانه هذا أمام جشع المسؤولين الذين تنازلوا عنها لصالح دوائر أجنبية .

ولعل أكثر المقاطع الاسترجاعية القريبة المدى شساعة نصية والمتعلقة بشخصية ثانوية من شخصيات الرواية وهو الصحفي يوسف النمس، والتي تقدر بخمسة وعشرون صفحة (من الصفحة 222 إلى الصفحة 247)، نقل فيها الراوي تفاصيل عن حياة الصحفي النمس، منها انتحار خطيبته وما رافقه من متاعب، وكذلك عمله في الصحافة وجرأته الكبيرة في طرق المواضيع الممنوعة، وأخيرا تفاصيل محاولة اغتياله بسبب كتاباته عن مافيا العقار .

إن انفتاح الرواية على الأزمنة الماضية كشف عن الأبعاد الحقيقية لأزمة

شخصيات الرواية، وما تعيشه من قلق وجودي وأزمة ونفسيات مضطربة، من جراء واقع ضاح بالممارسات الاختزالية والاستبدادية، تحاول فيه الدوائر المتسلطة تجريد الإنسان من

(1) الرواية، ص 12، 13.

هويته وانتمائه الحضاري باستعمال القوة والمال والنفوذ، فيعمل السرد على تعميق الوعي بالحاضر عبر معرفة مسبباته في الماضي، و تجذير المأساة الإنسانية في الزمن، فتضع هذا الحاضر في سياقه الزمني المتوغل في الماضي، وذلك عبر القبض على الشخصيات وهي في ذروة أزمته، والعودة بها إلى الماضي تكون بمثابة إضاءة وتفسير لجذور هذه الأزمة وتأريخ سردي لها.

وتكشف عملية سبر أغوار النص الروائي " البيت الأندلسي " التركيب المحكم للحكايات المتتالية التي يتناوب الرواة الخمس على روايتها، ليس فقط عن التناثر الزمني بين زمن الأحداث وزمن السرد وتشظي الزمن الناتج عن هذا البناء فحسب؛ بل تبرز مدى التشابه في المعاناة والمصائر التي تكاد تتطابق بين شخصيات الرواية في الماضي والحاضر، فيلمس القارئ مأساة واحدة تتكرر في كل حكاية من هذه الحكايات ومع كل شخصية من شخصياتها، عبر تكديس الصور والمشاهد وتجاوزها، لتكشف عن المعاناة من الاضطهاد و الظلم والمطاردات، ومحاولة طمس الهوية وسلب الكيان الوجودي من الجد الأول سيد أحمد بن خليل مروراً بباسطا ووصولاً وانتهاءً إلى ماسيكا، ومن هنا يتجلى دور الذاكرة وسلطانها؛ بحيث تستعيد ((الزمن باعتباره عالماً كان فتبدو فعلاً يتجاوز التاريخ، والذاكرة تجوال يهدم الحدود كلما رسمها التاريخ))⁽¹⁾.

ومن هنا تبرز خصوصية البناء الزمني في رواية " البيت الأندلسي"، وهي اشتغالها على الذاكرة - ذاكرة الرواة - وتوجيهها نحو تعرية الواقع وكشف حقائقه عبر السرد.

2- الاستباق Prolepse:

وهو الشق الثاني من المفارقة (Anachronie) والأقل حضوراً قياساً بالاسترجاع والاستباق هو حركة سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً سواء كان

(1) يمني العيد : الرواية العربية (المتخيل وهويته الفنية)، دار الفرابي - بيروت، ط1، 2011، ص 270.

هذا الحدث متحققا أو محتمل الحدوث، وتقوم هذه العملية السردية على ((قلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكاية محل أخرى سابقة عليها في الحدث))⁽¹⁾، والاستباق حسب "ديفيد لودج" مصدره البلاغة ويعني المعالجة؛ أي ((توقع الشيء قبل حدوثه))⁽²⁾.

وتؤدي تقنية الاستباق مجموعة من الوظائف نذكر منها، خلق تفاعل بين القارئ والنص المقروء بتشويقه لما سيأتي حكيه من أحداث عبر الإشارة إليها مسبقا، ما يجعل قلب القارئ مشدودا ومعلقا في انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمه، وقد تتيح له التكهن والتنبؤ بمصائر الشخصيات أو مسار الأحداث اعتمادا على ما يبثه الراوي من إشارات خاطفة، وقد ترد الاستباقات أحيانا لسد ثغرة محتملة فيما سيأتي من أحداث. وبالنظر إلى دور الاستباق الزمني والمهمة المنوطة به ، جرى تقسيم الاستباقات بناء على وظائفها في النص ،إلى نوعين رئيسيين :⁽³⁾، الاستباق كتمهيد (Amorce) و الاستباق كإعلان (Annonce)^(*).

2-1 الاستباق كتمهيد Amorce:

وهو عملية استباق للأحداث الروائية لا تتصف معطيائه دوما بالحدوث والتحقق فوظيفته الأساسية تتمحور في ((التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي))⁽⁴⁾، وفي الغالب ترد الأحداث المشار إليها مسبقا كمشاريع أو نبوءات تقوم بها الشخصية كمحاولة للامساك بمستقبلها الشخصي أو الجماعي .

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ،المرجع السابق، ص 132.

(2) ديفيد لودج : الفن الروائي ، تر : ماهر البطوطي ، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة ، ط1 ، 2002 ، ص 86

(3) Voir : Gérard Genette : Figures III. Op. cit. P111 .

(*) الاستباق كتمهيد (Advence notice)، الاستباق كإعلان (Advence mention)، فالأول حسب جيرالد برنس لا

يعد نموذجا للاستباق ، بينما يعد الإعلان استباقا تكراريا ، لأن التمهيد حسب برنس لا يشير بحال من الأحوال أو

يوميء لما سوف يقع من أحداث بينما يقوم الإعلان بهذه الوظيفة بشكل صريح، ينظر: جيرالد برنس : قاموس

السرديات ، ص 12، 13.

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

ومن نماذج هذا النوع من الاستباق في نص الرواية ما ورد على لسان مراد باسطا وهو يوصي سيكا بخصوص المكان الذي يريد أن يدفن فيه :

((أدفن هنا، ولا يهم بجوار بقرب من سأكون، أريد عندما أرفع رأسي أول مرة، عندما أستيقظ من غفوة الموت الأولى، ودوخة القبر القاسية التي بها رائحة تشبه رائحة الحمامات التركية، والأماكن الرطبة والمغلقة، أريد أن لا أسمع شيئاً سوى صوت تمزق الموج (...))⁽¹⁾.

فالسارد لا يتوقف عند حدود الرغبة في أن يدفن في مقبرة ميرامار التي ينام فيها البقية من أفراد عائلته، ويرقد فيها أناس من مختلف الأعراق والعقائد، بل يتجاوز حدود التمني عندما يطلق العنان لمخيلته لتصور شكل القبر وروائحه، ونجد هذا الاستباق قد ورد كوصية أو مشروع قد تحقق، بدليل نزول ماسيكا عند رغبته ووفائها بوصيته، وهو ما يبينه المقطع الآتي على لسانها :

((...)) ونقلناه في سيارة البلدية إلى مقبرة ميرامار بعد يومين (...))⁽²⁾.

ومن الاستباقات المتحققة والتي جاءت على شكل توقع، ما ورد في الحوار الذي دار بين مراد باسطا وماسيكا، عندما عرض على هذا الأخير وضع المخطوطة في المتحف الوطني حفاظاً عليها من الاندثار؛ حيث تقول ماسيكا موجهة خطابها لباسطا وهي تحذره من النزول عند طلب القائمين على المتحف :

((...)) لا يا بابا مراد لا تفعل، لا أحد يضمن سلامة مخطوطتك، التي هي ملكك الخاص وملك عائلتك ، أنت أمام سلالة تبيع وتشتري في كل شيء، حتى في عرضها فما بالك بمخطوطة تجلب لها ما لا كثيرا (...))⁽³⁾.

(1) الرواية ، ص9.

(2) الرواية ، ص 12.

(3) الرواية ، ص 16.

وهو نفس التوجس يتكرر مع الشخصية المحورية (مراد باسطا)، إذ يقول عن نفس الموضوع: ((أنا أدرك أن من يبيع الرمل والحديد والآثار، لن يضيرهم في شيء أن يبيعوا مخطوطة عمرها خمسة قرون، وربما بثمن بخس))⁽¹⁾.

هذا التخوف مرده إلى معرفة الشخصيتين السابقتين بطريقة تفكير الأوصياء على الشأن الثقافي في البلاد وماضيهم المشبوه، والذين تتحكم فيهم الاعتبارات المادية وتحقق مخاوفهما بدليل أنه بعد أن تم تسليم المخطوطة إلى القائمين على المتحف الوطني، وتعرضها للسرقة والبيع لجهات أجنبية دون التفات إلى قيمتها ونصايف في الرواية الكثير من الاستباقيات التي تنتمي إلى هذا النوع، وغالبا ما ترد كنبوءات لما سيكون بناء على ما هو كائن، ومن ذلك ما نلمسه في هذا المقطع على لسان مراد باسطا :

((كانت المرة الأولى التي لمست فيها المخطوطة بشكل غريب، يكاد يكون إحساس الذي سيترك الدنيا وراءه بعد مدة قصيرة، كنت خائفا عليها، وأن سارقا أو جحيما ما كان يتهددها (...))⁽²⁾.

ونظرا لكثرة محاولات السرقة التي تعرضت لها المخطوطة، ما جعل باسطا يتوقع الأسوأ، وهو تعرضها للحرق الأمر وهو ما تم فعلا؛ حيث أنقذتها ماسيكا مرتين متتاليتين من حريقين كادا يجهزان عليها، ووردت بعض الاستباقيات على شكل أمانى أو نبوءات لم تتحقق منها ما ورد على لسان سيد احمد بن خليل:

((لهذه الدار دار لالة سلطنة بلاثيوس (...)) قصة غريبة وكبيرة تعيدني إلى زمن، كم اشتهيت أن لا أورثه لأحد))⁽³⁾.

(1) الرواية، ص 219.

(2) الرواية، ص 49.

(3) الرواية، ص 64.

فرغبة الجد في تجنب أحفاده من بعده ثقل مسؤولية الحفاظ على البيت والتمسك بها لم تتحقق، إذ أورث أحفاده حمل الدار الثقيل وأمرهم بالحفاظ عليها . فذاقوا ما ذاقه من عذاب وألم .

2-2 الاستباق كإعلان Annonce:

وهذا النوع من الاستباقات على خلاف النوع السابق، فهو يخبر بشكل صريح عن ((سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق))⁽¹⁾، وأبرز وظائف هذا النوع من الاستباق هي خلق مناخ من التشويق لدى القارئ، عبر الإشارة السريعة إلى حدث سوف يتم التفصيل فيه لاحقاً، فتخلق لديه حالة من الترقب في انتظار تلقي الحدث بكامل معطياته وتفصيله فيما سيأتي من سرد .

و هذا النوع من الاستباق حاضر هو الآخر في نص الرواية وإن كان بشكل محدود مقارنة بالنوع السابق، ومن نماذجه ما ورد على لسان سيد احمد بن خليل عندما أشار مسبقاً إلى حدث لقائه مع حبيبته سلطنة بلاتيسوس :

((اليوم ربيعي. يوم العمر، أريد أن أتريث قليلاً، وأن أملأ صدري بالهواء، لأنني كلما تذكرت الحادثة لا أنسى أبدا لحظة السعادة التي كادت تخنقني، كل ما سأرويه عرفته لاحقاً، عندما وقفت وجها لوجه أمام أجمل فتنة، لا أدري كيف أسميها .الصدفة أم الحظ؟))⁽²⁾.

ليأتي الإخبار عن هذا اللقاء بعد صفحات قليلة، ويقدم السارد لنا أجواءه:
 ((...)) لا أدري إلى اليوم ماذا فعلت، ولا ماذا حدث لي وقتها ، كأنني استعدت بصري الذي ضاع مني زمنا طويلا، لا أتذكر سوى أنها أخذتني من يدي وجرتني وراءها نحو سطح البناية ، كخبيرة بحواشي المكان ((...))⁽³⁾.

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، المرجع السابق ، ص 137.

(2) الرواية ، ص 165.

(3) الرواية ن ص 175.

ومن نماذجه أيضا إشارة ماسيكا في بداية الرواية إلى تعرض المخطوطة إلى حريقين كادا يأتیان عليها (الصفحة 14)، قبل أن يعود الراوي باسطا ويخبر عن تفاصيل الحادثتين (الصفحة 423)، ومن نماذجه كذلك إشارة مراد باسطا إلى لقائه مع السلطات في القاعة البيضوية في (الصفحة 28)، قبل أن يعود ويخبر عن تفاصيله في (الصفحة 424): ((كانت القاعة مربعة وبيضاء مثل دار مباحث أو مستشفى، ولا يوجد بها شكل بيضوي (...)) (1).

ولعل ما يأخذ على الاستباقين السابقين هو طول المساحة النصية الفاصلة بين الإعلان عن الحدث والإخبار عنه بشيء من التفصيل؛ حيث تقدر المساحة في الفضاء الكتابي بما يقارب الأربعمئة صفحة وهو عيب فني، يجعل الملل يتسرب إلى القارئ وهو ينتظر تلقي الحدث بكل حيثياته.

وقد سمحت الاستباقات بنوعيتها للشخصيات التطلع إلى مستقبلها الشخصي

والإفصاح عن هواجسها تجاه ما سيأتي به المستقبل المجهول، وهي تعيش حاضرا متأزما، كما أنها لعبت دورا في تشويق القارئ عبر اطلاعه عن أحداث لاحقة بشكل خاطف، ما يجعل قلبه معلقا في انتظار الاطلاع عليها بتفاصيلها لاحقا.

(1) الرواية، ص429.

II. الديمومة La durée :

المحور الثاني الذي اقترحه جيرار جينيت في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، وهو محور (الديمومة La durée)، وورد مصطلح (La durée) بترجمات مختلفة عند النقاد العرب^(*) كغيره من المصطلحات الأخرى؛ حيث تسابق النقاد العرب إلى وضع مصطلحات متباينة كمقابل ترجمي لمصطلح جينيت، ويحيل مفهوم الديمومة على إحدى الإشكاليات المعقدة في نظرية الرواية، وهي قياس زمنية النص، ويقصد بالديمومة أو المدة ((علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث.))⁽¹⁾.

ترتبط الديمومة بإيقاع السرد (Rythme) من حيث السرعة أو البطء، ويتم الإمساك بها استنادا إلى التناسب بين الإحداثيات الزمنية التي تعين المدة التي استغرقتها الأحداث في القصة، والإحداثيات النصية التي تغطيها هذه الأحداث من مساحة النص الروائي فقد ((تتراوح سرعة النص الروائي من مقطع لآخر، بين لحظات قد يغطي استغراقها عددا كبيرا من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر في بضعة أسطر))⁽²⁾.

^(*) فالسيد إبراهيم اقترح مصطلح (المدة) (ينظر: في نظرية الرواية، ص 144)، ونجد نفس المصطلح عند يمني العيد، ينظر: (تقنيات السرد الروائي، ص 111)، والأمر نفسه عند محمد معتصم/عبد الجليل الأزدي في ترجمتهم لكتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت، ينظر : (خطاب الحكاية، ص 101)، وتبعهم الكثير من النقاد في حين نجد مصطلح (الديمومة) عند لحسن أحمامة في ترجمته لكتاب التخيل القصصي لشلوميت ريمون كنعان ، ينظر نفسه : (التخيل القصصي، ص 80)، واختار حميد لحميداني مصطلح (الاستغراق الزمني)، ينظر: (بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، ص 75)، ومراد عبد الرحمن مبروك (التتابع الزمني) ، ينظر: (بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 91)، واستعمل الناقد محمد عزام مصطلح (الإيقاع الزمني) ينظر: (محمد عزام: شعرية الخطاب السردية، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (دط)، 2005، ص 112) ويعد مصطلحي المدة، والديمومة الأكثر شيوعا في الاستعمال النقدي العربي قياسا بالمصطلحات الأخرى.

⁽¹⁾ عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، (دط) 1994، ص 157.

⁽²⁾ آمنة يوسف : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع - دمشق ، ط1، 1997، ص 70.

فتتطور الحكاية متأرجحة ((بين حدين متناقضين الاستطراد الذي يكبح والاقتضاب الذي يسرع.))⁽¹⁾.

واقترح "جيرار جينيت" أربع حركات سردية تتحكم في حركة السرد تسريعا وتبطيئا: الخلاصة (Sommaire)، الحذف (Ellipse)، المشهد (Scène)، الوقفة (Pause)⁽²⁾.
ويختلف أثر هذه التقنيات السردية على إيقاع السرد وحركته، حيث يوجد ((تدرج منذ هذه السرعة اللانهائية التي هي سرعة الإضمار (...))، حتى هذا المطلق الذي هو ممهل الوقفة الوصفية))⁽³⁾.

واعترف النقاد بصعوبة قياس النص استنادا إلى معيار التناسب أو عدمه بين الزمن الذي استغرقته الأحداث والوقائع، والمساحة النصية التي تشغلها هذه الأحداث في الفضاء النصي للرواية، إذ يرى الناقد حميد لحميداني أنه ((ليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ، بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أولا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب؛ أي لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني))⁽⁴⁾ بمعنى أن الاعتماد على زمن القراءة لقياس التناسب بين الزمنين لا يصل دوما إلى نتائج نهائية.

وسنحاول من خلال الشق التطبيقي الإجابة على تساؤلات جوهرية تتعلق بكيفية تحكم الروائي في عرض مادته الحديثة في الفضاء النصي للرواية، مع العلم أن الرواية تغطي رقعة زمنية تقارب خمسة قرون مليئة بالأحداث والوقائع، فكيف استطاع الروائي استثمار زمن الأحداث الطويل في نصه الروائي -وان كان شاسعا-؟ وما هي التقنيات

(1) عدالة أحمد محمد إبراهيم : الجديد في السرد العربي المعاصر،(مرجع سابق)، ص111.

(2) Gérard Genette : Figures III .Op. cit . P129.

(3) برنار فاليت: الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات)، ت: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، 2002، ص 100.

(4) حميد لحميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي،(مرجع سابق)، ص76.

التي إستعان بها لترويض طول مدة زمن الأحداث في نصه الروائي؟ ونستهل دراسة هذا المحور بتقنيتي تسريع حركة السرد وهما :

-الخلاصة Sommaire

-الحذف Ellipse

1- الخلاصة Sommaire:

الخلاصة حركة أو تقنية سردية تعمل على تسريع حركة السرد، وذلك بالمرور

السريع على أزمنة طويلة أو قصيرة، يكتفي فيها الراوي بالإشارة الخاطفة إلى أبرز الأحداث التي تخللتها دون الإغراق في تفاصيلها .

ويطلق مصطلح التلخيص Résumé على كل مقطع سردي تكون فيه ((وحدة من

زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة ((⁽¹⁾، وتخلق الخلاصة إحساسا لدى

القارئ بسرعة نسق السرد وهو يتلمس تلك الإشارات الخاطفة وهي تلتحم مع النسيج الكلي للنص الروائي، فتأخذ الأحداث والوقائع المسرودة مساحة نصية لا تعكس مدتها الحقيقية ويرمز لهذه التقنية بالمعادلة التالية : زخ > زق، حيث زخ= زمن الخطاب وزق = زمن القصة .

تعين تقنية الخلاصة الروائي في تحقيق جملة من المقاصد الفنية والغايات نذكر

منها تسريع حركة السرد في كل مرة يكون فيها الراوي في مواجهة أحداث عارضة وعقد

ثانوية غير جديرة بأن يستفيض في سردها، ونجد أنه كثيرا ما وظفت تقنية التلخيص

لتقديم شخصية جديدة دخلت حيز الأحداث أو أخرى اختفت وعادت للظهور من جديد

يقدمها الراوي في أسطر معدودات، يقف فيها السارد على أبرز محطاتها دون الإغراق في

التفاصيل، كما يلعب التلخيص وظيفة هامة على المستوى البنائي والجمالي للنص؛ إذ

يسمح بالاقتراب والاقتصاد في الحكى حين يستدعي المقام السردى ذلك ويجنب النص

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المرجع السابق، ص 145.

تفاصيل هو في غنى عنها، بمعنى أن هناك ((زمنًا مدلوليًا أو مقدرًا فائضًا بالقياس إلى الدوال التي تعبر عنه))⁽¹⁾، وغالبًا ما يطل التلخيص أحداثًا ماضية وهو الوجه الغالب لكن ((يجوز افتراضًا أن نلخص حدثًا حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة))⁽²⁾، ونمثل لهذه التقنية من المتن المدروس بالمقاطع التالية :

المقطع الأول:

((أحتاج اليوم وأنا أملاً الفجوات البيضاء التي بدأ يأكلها نداء القلب (...)) مثلما فعل أجدادي الأوائل، لقد فعل جدي الأول غاليلو الروخو، تبعته إبنته مارينا التي أحست بألمه المبطن أكثر من غيرها، قبل أن تسحب أوراقها وتختفي في خليج الغرباء تبعتها سيلينا التي عاشت خراب التبدد والخوف، ثم تتالى أفراد السلالة من المجهولين والمعلومين ممن لم تأكلهم حروب السفن، وطمع القراصنة، وعزلة البحار ونيران البنادق والحروب المتتالية))⁽³⁾.

عبر هذه النظرة الخاطفة لخص (الراوي/ الشخصية) التدوين والتوثيق كتقليد عائلي توارثه أفراد لعائلة باسطًا منذ ما يزيد عن أربعة قرون، أوجزها الراوي في فقرة من عدة أسطر مترفعا عن ذكر التفاصيل، ومكن تدوين الخلف لسيرهم وما شاب زمانهم من أحداث الراوي من الاطلاع على تاريخه، وقد آن الأوان بالنسبة للراوي ليبدلي هو الآخر بدلوه ويسجل ما شهدته في عصره، حتى يم لئن الأجيال الصاعدة (ماسيكا و سليم) من تاريخهما .

(1) عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، (دط)، 1993 ص55.

(2) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، المرجع السابق، ص145.

(3) الرواية، ص30.

المقطع الثاني

((بيت نشأت فيه الأنوار والخوف، بيت تجاوزت فيه الملائكة بالشياطين، الطيبون

بالقتلة، الأبرياء بالمجرمين، الظالمون بالعادلين (...))⁽¹⁾.

أوجز (الراوي/الشخصية) ما مر على البيت عبر تاريخه الطويل من أصناف

متناقضة من البشر توزعت بين الخير والشر، وتعايشت فيما بينها تحت سقفه والملاحظ

في هذا المقطع والمقطع الذي سبقه، أنه تم تلخيص مدة زمنية طويلة تقدر بقرابة خمسة

قرون في أسطر قليلة عملت على تسريع حركة السرد .

ومن المقاطع الملخصة المصرح بالفترة التي طالها التلخيص ما نقف عليه من خلال

المقاطع الآتية:

المقطع الثالث:

((لم يكن شتاء 1575 عاديا، كان باردا وجافا ، إضافة إلى أن السنة كانت سنة

فيضانات سحبت وراءها الكثير من الناس والبنائيات في القصبه، وجعلت البحر يأكل جزءا

من سوق العبيد))⁽²⁾.

يتضمن هذا المقطع السردى تحديدا دقيقا للمدة التي طالها التلخيص وهي سنة

1575، حيث عدد الراوي ما شهدته من أحداث أبرزها الفيضانات التي اجتاحت المدينة.

المقطع الرابع:

((غادر حسن فيزيانو البلاد في السنة التي سلم فيها رهينته سيرفانتس للاسبان، في سنة

1586، وتسلمت الرياس من جديد على الناس، وبدأت المدينة تتحول إلى غابة (...)

استفحل الطمع في المال والبيوت والنساء، ربحوا المعركة نهائيا فبدل أن يحولوا

مساكينهم إلى خدم ، حولوا سكان المدينة إلى عبيد))⁽³⁾.

(1) الرواية ، ص408.

(2) الرواية ، ص 248.

(3) الرواية ، ص 385.

شهدت الفترة التي تلت عام 1586 أحداثا عديدة ، ارتأى السارد أن لا يسهب في ذكر حيثياتها ، وركز على رسم ملامحها وما تخللها من ازدياد نفوذ وسطوة الرياس والانكشارية الأتراك على سكان الجزائر ؛ حيث زرعوا الرعب في قلوبهم ، ومارسوا عليهم ألوانا من الظلم والاستبداد.

المقطع الخامس:

((لقد قضى ميغيل أربع سنوات محاربا شرسا، وكاد يموت ونجا بأعجوبة، إذ كان يمكن أن ينتهي على بوابات حصون لاغوليت في تونس؛ حيث تم الاستيلاء عليها، فقد س لمّ الاسبان أنفسهم للأتراك، والكثير منهم بقي كرهينة، حتى تم تحريره بفدية لاحقا لكن غالبية كبيرة فقدت حياتها في الضربات الأولى على القلاع.))⁽¹⁾.

عبر هذا التقديم الموجز لشخصية سيرفانتيس الرهينة الاسباني لدى الأتراك، ركز الراوي/الشخصية (سيد أحمد بن خليل) جهده على إبراز الجانب الحربي من سيرفانتيس لتفسير سبب إعاقته وفقدانه لساعده الأيمن، وقد لخص لنا أربع سنوات من عمره والتي قضاها محاربا في سفن البحرية الاسبانية في فقرة من أسطر قليلة .

المقطع السادس:

((غرقت في قصتها الخاصة فهمت منها أنها هي أيضا جاءت إلى هذه البلاد سائحة فوجدت نفسها في دوامة من الحب، لم تستطع مقاومتها ولولا الطاعون القاتل لاستمرت طويلا، ولهذا هي حزينة دوما، لكن كلما رأت عاشقين تأكد لها أن الدنيا ما تزال بخير))⁽²⁾.

وموضوع الخلاصة في هذا الشاهد النصي هو خطاب الشخصية (شقيقة السفير التركي بالجزائر إبان العهد التركي)، وعض أن يترك الراوي الشخصية لتقدم قصتها على لسانها، انتزع الكلام منها ملخصا حكايتها في ثلاثة أسطر رغبة في تسريع الحكى

(1) الرواية ، ص 279.

(2) الرواية ، ص 176.

للوصول إلى الحدث الأبرز، وهو لقاءه بحبيبته سلطانة بعد مدة طويلة من البعد، وهو اللقاء الذي احتضنته إقامة السفير الدنماركي.

وقد أتاحت هذه التقنية للروائي تلخيص الأحداث الثانوية والهامشية في عدة جمل، وطبها للتركيز على الأحداث الرئيسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة الفنية. كما استثمر الروائي تقنية التلخيص في التحكم في المدة الزمنية الطويلة التي جرت فيها الأحداث والمقدر بقراءة الخمسة قرون على مستوى الخطاب، ما أتاح له التحكم في المساحة النصية للرواية .

2- الحذف Ellipse:

يعد مصطلح الحذف من المصطلحات المتداولة في الدراسات اللغوية والبلاغية وعلى وجه التحديد الدراسات النحوية، ويستخدم غالبا للدلالة على إسقاط المتكلم مكونا أو أكثر من مكونات الجملة ، ويستعمل ذات المصطلح في الدراسات السردية للدلالة على معنى مقارب، إذ يعتبر الحذف تقنية سردية زمنية تحقق نقلة زمنية على مستوى النص حين يقوم الراوي بإسقاط فترات زمنية معينة من زمن الأحداث على مستوى النص ويقتطعها منه دون أن يكلف نفسه عناء ذكر ما تخللها من أحداث ووقائع، هذا القفز الزمني يخلف ثغرات على مستوى الحكيم، أما على مستوى الأثر الزمني، فإن الحذف يدفع حركة السرد إلى سرعتها القصوى.

كما يحقق الحذف جملة من الوظائف نذكر منها: كسر التسلسل الزمني، كما أنه يمنح الزمن السردية ((إمكانية استيعاب الزمن الحكائي))⁽¹⁾، ويجنب السرد تبديد طاقاته في سرد أحداث ثانوية وطارئة كان سردها سيشكل نشازا على النص، ويؤدي إلى تضخم النص مساحة، ويشتت جهود القارئ ويدفع بالملل إلى نفسه، ما يخل بجمالية النص كما يسهم الحذف في إقامة البعد الدلالي للنص الروائي؛ حيث ((أن ما يفقده القص مساحة

(1) ميساء سليمان الابراهيم : البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة ، ص 223.

يعوضه كثافة ووقعا، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة ويكسبها عمقا وكثافة تخيلية، وفوق أنه يوثق عرى التلاحم بينها ويغمر الأسلوب انفعالا وقوة⁽¹⁾.

والحذف تقنية شائعة في السينما، إذ كثيرا ما يظهر شريط على الشاشة، يشير إلى المدة المحذوفة من الفيلم، من قبيل (مرت ثلاث سنوات، بعد سنوات...)

ويشترط في الحذف ((أن تكون هناك أمارات دالة على الحذف كحذف، أو على الأقل قابلا للاستنتاج من النص، ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أقل))⁽²⁾، ويرمز له بالمعادلة الرياضية التالية : زخ > زق

وقد حدد جيرار جينيت ثلاث أشكال و أنماط من الحذف وهي الحذف الصريح

(L'ellipse Explicite)، الحذف الضمني (L'ellipse Implicite)، الحذف الافتراضي (L'ellipse Hypothèque)⁽³⁾.

فإذا كان النوع الأول لا يطرح أي إشكال لدى الباحث لكونه يتضمن إشارة إلى الزمن المسقط من السرد، فإن النوعين الآخرين يستعصيان على الباحث، لكونهما يخلوان من أي تحديد أو إشارة إلى المدة المحذوفة، وما عليه إلا التعويل على فطنته ونباهته بتتبع سياق الحكى لاستنتاج المدة المحذوفة من الحكى.

1-2 الحذف الصريح L'ellipse explicite :

يقترح جينيت أرضية ((لتحليل الحذوف من وجهة النظر الزمنية تقوم على معاينة زمن القصة المحذوف، ومعرفة ما إن كانت المدة المحذوفة مصرح بها (حذف محدد) أو غير مصرح بها (حذف غير محدد)))⁽⁴⁾، فبالنسبة للنوع الأول (الحذف المحدد) يصرح

(1) نفلة حسن أحمد العزي : تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، مرجع سابق، ص 82.

(2) جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 127.

(3) Voir : Gérard Genette : Figures III. Op. cit . P139 .140.

(4) Ibid. p 139 .

الراوي بالمدة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح ومدقق من قبيل (مر أسبوع انقضت سنة...)، في حين يسكت النص في النوع الثاني عن المدة المسقطة من زمن الأحداث ويكتفي بالإشارة إليها (مرت سنوات، وانقضت شهور...) ومن الشواهد النصية على هذا النوع من الحذف ما يلي من مقاطع: ((وصلنا إلى أميريا بعد ليلة كاملة، كان الميناء تحت سيطرة الجمهوريين، ولم نقرب من سواحل مالقا (...))⁽¹⁾.

وقوله أيضا: ((بعد سنة لم تكن أبدا سيئة، أصبحت مالكا حقيقيا ليس فقط للخربة ولكن للأرض التي تمتد إلى أكثر من فدان (...))⁽²⁾.

ففي المثال الأول أسقط الراوي ليلة كاملة من زمن الأحداث لكونها لا تتضمن أحداثا مهمة عدا كونها زمنا للرحلة، لذا ارتأى إسقاطها من زمن النص من أجل المرور إلى الحدث الأبرز وهو مشاركته إلى جانب الجمهوريين في الذود عن غرناطة في مواجهة قوات الملك فرانكو، أما في المثال الثاني أسقط الراوي في القصة الفرعية مدة زمنية تقدر بسنة كاملة وهي مدة إقامته في الجزائر بعد نفيه من الأندلس لم يجد فيها شيئا يستحق أن يروى، ومن أمثله أيضا ما ورد في هذين الشاهدين: ((انطلقنا في 20 يوليو 1571 من إسبانيا، لنصل إلى نابولي في 8 أوت من نفس السنة))⁽³⁾.

((لم تتحمل البلاد حرقتها أكثر من ثلاث سنوات ، بالضبط في 1965 تكسر كل شيء وكان عاصفة مرت على حين غفلة ، أغلق البيت وشمعت أبوابه.))⁽⁴⁾.

(1) الرواية، ص 322.

(2) الرواية ، ص 158.

(3) الرواية ، ص 270.

(4) الرواية ، ص 322.

والملاحظ من خلال المقطعين السابقين حضور الزمن التاريخي الذي يعين الدارس ويسعفه على تقدير المدة الزمنية المحذوفة ، ففي المثال الأول نستنتج أن ما بين التاريخين 20 يوليو 1571 و 8 أوت من نفس السنة زمن محذوف يقدر بثمانية عشرة يوما (18 يوما)، أسقطها المتكلم المتمثل في سيرفانتس لعدم أهميتها لكونها مجرد زمن للرحلة، وذلك للوصول إلى الحدث الأبرز الذي تلاها مباشرة وهو المعركة الحربية البحرية التي شارك فيها إلى جانب القوات الإسبانية ضد العثمانيين والتي أفقدته ساعده الأيمن، أما في المقطع الثاني، فما بين عامي 1962 و 1965 ثلاث سنوات أسقطها الراوي لعدم أهميتها بالنسبة لسياق الحكى، واستعجل طيها للإخبار عن الوضعية التي آل إليها البيت الأندلسي.

أما فيما يتعلق بالنوع الثاني غير المحدد فهو حاضر بقوة أيضا في الرواية ويمكن أن نعثر عليه في مناطق عدة من النص، ومن أمثلته: ((بعد أيام جاءت مجموعة تقول أنها اشترت مفتاح البيت من صاحبه المجاهد قدور جاب الخير (...))⁽¹⁾.

وقوله أيضا : ((بعد سنوات قيل أنه انتحر (...))⁽²⁾.

وقول الراوي مراد باسطا:

((كل هذه السنوات التي انسحبت برقية يعاودني وجه الذي لم أراه إلا في الصور وذلك اليوم القائظ من 18 أوت الذي سقط فيه قبل أن يرمى في الحفرة الجماعية التي ضمت صرخاته ونداءات رفاقه، التي لم يسمعها أحد غيرنا))⁽³⁾.

والملاحظ في المقاطع الثلاث عدم التصريح بالمدد المحذوفة والاكتفاء بالإشارة المفتوحة على التأويل، ففي المثال الأول حذف الراوي زمنا من الأحداث يقدر بأيام واستعجل الإخبار عن انتقال البيت إلى ملاك جدد وهم شركاء اشتروا مفتاح البيت لإقامة

(1) الرواية ، ص 336 ، 337.

(2) الرواية ، ص 408.

(3) الرواية ، ص 344.

ملهى ليلي فيه، أما في المثال الثاني، يقطع سنوات عدة تلت عام 1965، ليخبر عن انتحار الشخص المتورط في اغتيال وزير الخارجية محمد خميستي، وفي المثال الثالث يقطع سنوات أخرى.

2-2 الحذف الضمني L'ellipse implicite :

والمحذوفات الضمنية ((لا يعلن عنها صراحة في النص، وإنما يتعرف عليها القارئ اعتمادا على فجوة في التتابع الزمني، أو انقطاع في الصيرورة الزمنية))⁽¹⁾.
فهذا النوع على خلاف النوع السابق الذي يتضمن إشارة محددة أو غير محددة للمدة الزمنية المسكوت عنها في النص من زمنية القصة فهو يخلو تماما من أي تحديد زمني ويتطلب من القارئ جهدا مضاعفا لتعيينه، وذلك باستحضار تتابع الأحداث في القصة وترتيبها في النص لاستخلاص القفز الزمني وتعيينه، ومن مظاهره ((السكوت عن فترة ما من حياة شخصية ووضعها في الظل ريثما يتم تقديم شخصية أو استعراض حدث طارئ))⁽²⁾.

وان كانت موقعة هذا النوع من الحذوف عسيرة، إلا أننا سنحاول تعيين مواقعها في النص مسترشدين بتتبع خيط السرد لتحديد الانقطاعات الزمنية فيه من خلال هذه المقاطع الواردة : ((كانت آخر صورة لماسيكا بنت السبنيولية وهي طفلة (... بعدها رأيت ماسيكا امرأة ناضجة مليئة بالحياة.))⁽³⁾.

وبين زمن الطفولة وزمن الشباب هناك زمن محذوف ومسقط من حكاية الشخصية (ماسيكا) لم يلق اهتماما من الراوي، هذا الأخير ركز على مرحلتين من عمر الشخصية هي زمن الطفولة حين التقاها لأول مرة، وزمن الشباب حين اختارت

(1) Gérard Genette : Figures III . Op. cit. P140 .

(2) حسن بحراني : بنية الشكل الروائي ، المرجع السابق، ص 162.

(3) الرواية ، ص 446.

النضال إلى جانبه من أجل بقاء البيت الأندلسي، والزمن المحذوف يقارب العقدين من الزمن لم يجد الراوي فيه ما يستدعي الإخبار عنه، ومن نماذجه أيضا سكوت الراوي عن فترة زمنية هي بين اختفاء سارة وظهورها مجددا وزواجها من حفيده سليم .

2-3 الحذف الافتراضي L'ellipse Hypothèque:

وهذا النمط من الحذف يمكن وضعه في نفس الخانة مع الحذف الضمني، إذ يشترك معه في التعقيد والاستعصاء على التحديد، نظرا لغياب قرائن زمنية يمكن الاسترشاد بها لاستنتاج مواقعه في النص، وقد أقر جيرار جينيت بصعوبة ((موقعته، بل يستحيل وضعه في أي موضع كان.))⁽¹⁾.

ومن طرق الاهتداء إلى مواضعه في النص أو افتراض حدوثه، هو تلمس انقطاع السيرورة الزمنية، أو إسقاط الرواية لأحداث كان من المفترض أن تتناولها، أو عن طريق تتبع البياضات التي تفصل بين الأجزاء والفصول، بافتراض وجود قطع زمني بينها والتأكد من صحة هذا الافتراض عند تحليل النص، ولعل أهمية هذه البياضات تكمن في ((وسم النص بسمة الانفتاح على إمكانات في الفهم مختلفة.))⁽²⁾.

ومن مظاهر هذا النمط من الحذف في النص هي تلك الانتقالات الزمنية بين جزء وآخر وفصل وآخر، وإهمال أحداث من المفترض أن الرواية تشملها، تتمثل أساسا في ما عرفه البيت الأندلسي من أحداث في فترات زمنية معينة نذكر منها، وضعية البيت الأندلسي إبان الثورة التحريرية وسنوات التسعينيات، إضافة إلى هذا كله نفترض وجود حذف افتراضي في قول الراوي : ((ثمانية قرون ونيف، وكأن شيئا لم يكن، كل شيء عاد إلى طبيعته الأولى (...))⁽³⁾.

(1) جيرار جينيت : خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 119.

(2) مجموعة من المؤلفين : مقالات في تحليل الخطاب ، ت : حمادي صمود ، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بجامعة منوبة - تونس ، (دط) ، 2008 ، ص 171.

(3) الرواية ، ص 20.

يتضمن هذا المقطع تحديدا زمنيا - ولو بشكل تقريبي - إلى فترة الحكم الإسلامي في بلاد الأندلس، والذي انهار في نهاية المطاف وكأنه لم يكن يوما، فمعاناة الأحداث المسرودة والمعروضة يقودنا إلى الاهتمام إلى أن السرد لا يتناول إلا فترة زمنية متأخرة من هذه الفترة الزمنية الشاسعة، ألا وهي سقوط غرناطة صعودا إلى الزمن الحاضر، مما يعني بقاء الجزء الأكبر من هذه المدة الزمنية خارج الرواية.

وما يمكن قوله عن توظيف الروائي لتقنية الحذف بأنواعه الثلاثة هو أنه أتاح له تجاوز الأحداث الهامشية للوصول إلى الحوادث المركزية، كما أتاح للروائي التخلص من الأزمنة غير المهمة، واستيعاب الزمن الحكائي الطويل والمقدر بقراءة الخمس قرون في زمن السرد.

أما فيما يخص التقنيات التي تعمل على تبطئة حركة السرد فتتمثل في تقنيتين وهما:

-المشهد Scène

-الوقفة الوصفية Pause

3-المشهد Scène:

يعتبر المشهد من مظاهر تأثير المسرح على الرواية، ويستعمل هذا المصطلح للدلالة ((على الطريقة التي يبني بمقتضاها الخطاب تصويره لمقام تلفظه الشخصي))⁽¹⁾.

ومصطلح المشهد من المصطلحات القليلة التي حظيت بشبه اتفاق بين النقاد العرب الذين ارتضوا مفردة المشهد كمقابل ترجمي للمصطلح الغربي (Scène) ، وفي المشهد تنتزع الشخصيات حقها في التعبير عن مكنوناتها وتوجهاتها الفكرية والإيديولوجية والتخاطب بكل الحرية مع بعضها البعض دون وساطة أو رقابة من الراوي، الذي يتوارى مؤقتا ليفسح المجال للشخصيات لتبرز ذاتيتها وتفاعل وجودها.

(1) دومينيك مانغالو : المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب ، تر: محمد يحياتن ، منشورات الاختلاف- الجزائر ،

وتؤدي المشاهد في الرواية وظائف تمثيلية ومسرحية، ويكون المشهد على الأرجح

((حواريا لكونه أساسا محاكيا يحقق نوعا من المعادلة بين زمن السرد والمدة الواقعية.))⁽¹⁾

ونمثل للمشهد بالمعادلة الرياضية التالية: زخ = زق

وقد أولى الروائي واسيني الأعرج أهمية كبيرة للمشاهد، وهو ما يعكسه الحضور

اللافت لها في الرواية لدرجة أنها تكاد تتقاسم المساحة النصية مع السرد وتتوزع هذه

المشاهد الحوارية بين الطول والقصر؛ إذ نجدها في مواضع تتسع ونجدها في أخرى

تتكمش، حسب ما يمليه المقام السردى والحاجة الفنية والجمالية، فأحيانا نجد الراوي

يتوارى ويترك الحبل ممدودا للشخصيات لتمارس فعل وجودها في شقه التلفظي لتغطي

صفحات عديدة من متن الرواية، وفي أخرى يستعجل الراوي إنهاء الحوار والإمساك بدفة

القول من جديد.

ولكون الرواية تتبنى على منطق الصراع بين محورين وبين مشروعين متناقضين

ثقافيا وإيديولوجيا، أحدهما محافظ يدافع عن بقاء البيت الأندلسي، والآخر حدثي مشوه

يسعى إلى تفويض بنیان البيت التراثي من أجل إقامة مشروعه التجاري الضخم، فقد

جاءت الحوارات حاملة لهذا الميسم مثلونة به، كما تبرزه المقاطع المشهدية التالية:

المقطع الأول

((- أريد أن أتحدث مع صاحب الفعلي للبيت ؟

- خادمكم سيدي . أنا صاحب الفعلي للبيت .

- أنت فرنسي؟

- لست فرنسيا . هذا بيت أجدادي قبل الفرنسيين وحتى الأتراك بناه جدي

سيدي أحمد بن خليل. الروخو. لزوجته لالة سلطانة بلاثيوس

- شوف نحن لا نعرف بعضنا، اسمي قدور جاب الخير، ما نحبش اللي يستغيبني اسأل

⁽¹⁾ برنار فاليت : الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة) ،مرجع سابق، ص 100.

السطايفية يحكون لك عني، صحيح اني جبلي، ولست حضريا. لكن هذا لا يمنعي من القول أن هذا البيت كان دارا للهوى في زمن الاستعمار ، ولم يكن سكنا.

- لا يا سيدي كان بيتا للموسيقى الأندلسية

- كيف كيف ؟ أين الاختلاف ، كان يفترض أن يغلق بعد الاستقلال لأنه مكان للدعارة
(...)) (1).

جمع هذا الحوار بين مراد باسطا و احد المستولين على البيت الأندلسي، ويحتفظ هذا المشهد بقرائنه الشكلية كالأقواس والمطة ، إضافة إلى علامات الاستفهام، أما من ناحية المضمون فيبرز اختلاف حاد في وجهات النظر للأشياء، نتيجة للفجوة المعرفية بين الشخصيتين، فمراد باسطا انطلاقا من تنشئته وتكوينه يؤمن بأصالة الفن ويدرك القيمة الثقافية للبيت، وقدر جاب الخير صاحب التنشئة الجبلية محدود الثقافة ونظرته للأمور ضيقة، لذا فهو يطلق الأحكام دون دراية بالأمور، كما يظهر ديكتاتورية فجة في الحوار .

المقطع الثاني:

((- القرار اتخذ ولا يمكن تأخيره مرة أخرى ، المصلحة العامة تقتضي ذلك ، وإلا سنفقد حتى المستثمر الذي لا ينتظر إلا الإشارة ليشرع في أعماله (...))، ستسلمك الدولة في القريب العاجل بيتا في مكان يعجبك ، يليق بمقامك وسنك ، البلاد لا ترمي بأبنائها في الشوارع أبدا. هذا ليس من شيم الثورة التي ضحت بمليون ونصف مليون شهيد - أكثر من مليون ونصف يا صاحبي

- ؟ ؟ ؟ ؟ ؟ ؟ ؟

- أكثر ... ثلاثون مليون ميت ينتظر فقط ، أن يقيد في السجلات، ويوقع تحته : مات يوم ولد. (...)) (2).

(1) الرواية ، ص437.

(2) الرواية ، ص 437.

يتجلى في هذا المقطع الحواري الذي جمع بين مراد باسطا وبعض ممثلي السلطات المحلية من أجل اطلاعه على قرار الإدارة المتعلق بمستقبل البيت الأندلسي منطق الهيمنة وتكريس الأمر الواقع على الفرد المغلوب على أمره، و اختفاء هؤلاء خلف فزاعة المصلحة العمومية ودماء الشهداء، لتمرير خطتهم وتكريس مصالحهم الشخصية واحتل هذا الحوار قرابة أربع صفحات من النص.

المقطع الثالث:

((يا عزيزي مراد الدنيا هكذا، على الأفكار أن تتحول إلى بارود أو حديد، وإلا فهي مجرد فقاعات في الهواء تعلقو تعلقو، ثم تتفجر وحدها.

- لا أدري ولكني أتصور أن للمفكر دوره في مجتمع ينتظر منه فكره أولاً.

- كلام الفكر لا يطعم ولا يلبس يا عزيزي لا

- لا يطعم نعم . لكنه ينور الناس ويخرجهم من القبور والظلمات .

- ويمكن أن يتحول هو أيضا إلى قبر ينال فيه الناس باطمئنان ، الفكر عندما يطمئن

إلى ذاته يموت ، يجب أن يتحول إلى بارود، وإلا لن يؤثر في أي شيء.))⁽¹⁾.

جاء هذا المشهد الحواري منسجما مع أفكار كل واحد من المتحاورين ، فكارلوس

لنارشيست يؤمن بأن الأفكار لا قيمة لها إن هي لم تجسد كأدوات بغض النظر عن

وظيفتها، في حين يرفض باسطا هذه الرؤية ويرى بديلا لها أن الفكر لابد أن يحافظ على

إنسانيته ونقاوته، وأن لا ينساق وراء نزوات الأفراد .

المقطع الرابع

((من وين الراسا ديالك دابا ؟

- من الجزائر

- مش اسباني ؟

(1) الرواية، ص 316.

- لا من أرض اسمها الجزائر.
 - أعرفها جدي جاء من بجاية إلى جبال الريف، واش جابك لبلاد الناس؟
 - وأنت واش جابك لبلاد الناس؟
 - جابوني اسبنيول فرانكو وجماعته، أنا من الطابور المغربي من جماعة الريكولار أنا من الليفي الوطني ثيرثيو دي بونديرا، شعارنا الدائم فيفا لامورتي، قاتل أو مقتول.
- (((...)))⁽¹⁾.
- جمع هذا المقطع الحواري بين باسما ومواطن مغربي صادفه في إحدى المعارك ضد قوات فرانكو إبان الحرب الأهلية الإسبانية، تبرز فيه إحدى السمات اللغوية التي تتميز بها الحوارات الروائية وهي التعدد اللغوي حيث تحضر العربية والإسبانية إضافة إلى اللهجة المغربية والجزائرية، ومن سماته أيضا المزج بين الفصحى والعامية .
- وبفحص المشاهد الكثيرة التي تزخر بها الرواية تقودنا إلى استنتاج وظائفها في النص، حيث أفردت الرواية مساحات واسعة لإبراز توجهات شخصياتها المختلفة وإظهار تباين وجهات نظرها حول الكثير من القضايا، كما أغنت الرواية بأساق لغوية عدة، وأتاحت نوعا من المعادلة الزمنية بين زمن الأحداث وزمن السرد.

4-الوقف Pause:

الوقف الوصفية هي ((عرض وتقديم للأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد)، في وجودها المكاني عوضا عن الزمني وأرضيتها بدلا وظيفتها الرمزية، راهنيتها بدلا من تتابعها))⁽²⁾؛ بحيث تتوقف الأحداث في حركتها إلى الأمام لتفسح المجال للوقفات الوصفية، التي يقوم بها الراوي وترد هذه الوقفات في ((حالة سكون

(1) الرواية، ص 323، 324.

(2) جيرالد برنس: المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المشروع القومي للترجمة- القاهرة، ط1، 2003، ص 58

تهدف إلى إعطاء تقارير لغوية عن أشياء وأشخاص في وجودها المحض خارج أي حدث، وخارج أي بعد زمني⁽¹⁾.

ولا تزد الوقفات الوصفية في جميع الحالات في حالة سكون وتوقف زمني، بل نلمس في بعضها حركة زمنية ولو كانت بطيئة تأتي مصاحبة لتأملات الراوي ويلعب الوصف وظيفة هامة على مستوى التلقي، بحيث يزود المتلقي بالمعرفة اللازمة التي تساعده على اكتشاف هندسة الأمكنة وأبعادها المادية، وعبرها يكتشف ملامح الشخصيات، ما يعمق لديه الإيهام بواقعية المحكي، كما يمثل له استراحة وتوقف عن متابعة السرد وتعويضه بالوقفات الوصفية، كما تلعب وظائف أخرى في البناء الفني والجمالي للنص الروائي، ويعبر عن الوقفات الوصفية بالمعادلة الرياضية التالية :

$$\text{زخ} = \text{ن} ، \text{زق} = 0 ، \text{إذن} : \text{زخ} < \text{زق}$$

يحفل النص الروائي " البيت الأندلسي " بالكثير من الوقفات الوصفية التي

يستعين بها الراوي لتصوير العالم المحكي بشخصياته وأمكنته، ومن مظاهره في النص ما يتعلق بوصف الشخصيات وهو ما تبرزه المجتزئات النصية الآتية :

((كل شيء فيها لذيذا نظراتها ملامحها، وجهها، تفاصيل جسدها، نهذاها السخيان

استقامة جسدها، وامتلاؤها الجميل، أصابعها الطويلة، عيناها النيليتان السودوان، شفتاها

الممئلتان بقوة (...))⁽²⁾.

يسخر الراوي ريشته لرسم معالم شخصية مساعدة مقربة منه وهي (سارة)، وعبر لغة

وصفية اعتنى بانتقاء مفرداتها بدقة سمحت له بتصوير الجانب المادي من شخصية

سارة، وإبراز جمالها ومفاتها كامرأة تضج بالحياة، ولعبت هذه الوقفة الوصفية دورها في

تأهيل سارة للعب دور الإغراء والاستفادة من جمالها وهو ما يذهب إليه الراوي في هذا

(1) أيمن بكر: السرد في مقامات الهمداني، ص 37.

(2) الرواية، ص 46.

المقطع: ((تعرف كيف تجعل البغل القبرصي ينصاع لها بقوة جبروت جسدها ، تعرف وظيفتها جيدا (...)) (1).

ورغم ازدحام الرواية بحشد هائل من الشخصيات واختلاف أنماطها وتوجهاتها وأشكال حضورها في النص، إلا أن عناية الراوي بوصف ملامحها انحصرت في شخصيات قليلة بعينها دون أن يمتد إلى غيرها، ومن الذين شملهم الوصف والدا مراد باسطا؛ حيث ركز في تصويره لهما على العيون قائلا :

((أتأمل عينيه أتعرق ألوانهما، لأنني أعرف ممن أخذنا أنا وإخوتي لونهما الميال نحو الزرقه، كلما شعت فيهما الشمس بقوة أصبحتا بين الخضرة، آلاف التدرجات التي يصعب عدها ، عينا يما كانتا لوزيتين وبنيتين)) (2).

ويهدف الراوي / الشخصية من خلال هذا المقطع إلى إبراز قانون الوراثة وتأثير الفرع بالأصل في الملامح، ويذهب إلى أنه وأشقاءه قد أخذوا لون عيونهم التي تميل نحو الزرقه من أبيهم، وهذا تأكيدا على نقاوة أصلهما الذي يعود إلى الأندلس وعلى أنهم ما يزالون يحافظون على ملامحهم الأندلسية، وقد اقتصد الراوي في وصف بعض الشخصيات رغم قربها منه، على غرار ماسيكا التي اكتفى بالقول عنها: (((...)) امرأة ناضجة مليئة بالحياة ، كل شيء فيها يثير دهشة اليد التي صنعتها ، والمحبة التي وضعت في قلبها كنقطة ضوء)) (3).

لم يحتف الراوي كثيرا بإبراز ملامح ماسيكا، وترك ذلك للقارئ بأن يتصور شكلها وهذا مرده ربما لكون ماسيكا أكثر من شخصية، ترتقي إلى مستوى الرمز لتعبر عن جيل يبحث عن هويته، ويسعى إلى تتبع كل من يعينه على معرفة ذاته ولا يكتفي الراوي بوصف الشخصيات، بل نجد اهتمامه يمتد إلى الأمكنة :

(1) الرواية ، الصفحة نفسها.

(2) الرواية ، ص 202.

(3) الرواية ، ص 446.

((كان قصر حسن فيزيانو جميلاً، يقع وسط غابة من الصنوبر والأشجار، ذات النوار الملون البنفسجي والبرتقالي والوردي والأصفر، تغطي الأسقف والأسطح العالية))⁽¹⁾. يستعين الراوي في هذا المقطع بالألوان لإبراز مرئياته بشكل أوضح وأجمل وتعبر هذه الألوان عما تتميز به الذائقة التركية من سمو في بناء القصور والاعتناء باختيار الألوان العذبة .

ولا يكتفي الراوي بالمرئيات، بل يعمل على تفعيل دور الحواس الأخرى كالشم من خلال وصف العطور الأندلسية الأصيلة وروائحها الزكية، و السمع عن طريق وصف مجالس الموسيقى والمعزوفات التي تعزف .

ومن كل ما تقدم يمكن القول بان الوقفات الوصفية في الرواية متنوعة تنوع العالم الروائي عمل من خلالها الرواة المتعاقبون على إبراز مكونات عالمهم الروائي وتزويد القارئ بالمعطيات المادية والأوصاف لتقريب الصورة منه، وبث الحياة في موصوفاتهم المتنوعة، واستطاع الروائي أن يخرج بهذه التقنية من حدود الاستعمال التقليدي والوظيفة التزيينية إلى حدود أوسع؛ حيث تسهم في بناء العمل الفني وجماليته، وإقامة بعده الدلالي، وذلك بأن يجعل من الأشياء الموصوفة ذات دلالة رمزية يسهم الوصف في تجسيدها، ما ينم عن توظيف عقلاني ومدروس لهذه الآلية، كما نجد أن الوقفات الوصفية في الرواية تتكتم حين يكون الموصوف شخصية، وتتسع وتطول في وصف الأشياء والأمكنة. أما على مستوى الأثر الزمني، ونسق السرد فتراوحت الوقفات الوصفية في الرواية بين تعطيل السرد كلية ليصبح زمنا ميتا، وأحيانا أخرى يلحظ القارئ نوعا من الحركة البطيئة المرافقة لتأملات الراوي.

(1) الرواية ، ص 435.

الفصل الثالث: التشكيل المكاني في الرواية

التأسيس النظري

I . أنماط المكان في رواية البيت الأندلسي

1- الأمكنة المغلقة

- 1 1 البيت الأندلسي فضاء للهوية
- 1 2 كاتدرائية التفتيش فضاء للتصنيف العرقية
- 1 3 البلدية فضاء بيروقراطي متواطيء

2- الأمكنة المفتوحة

- 1-2 البحر فضاء أنيس
- 2-2 المدينة فضاء اختزالي
- 3-2 المقبرة فضاء للتسامح

II . علاقة الشخصيات بالمكان الروائي

1-المكان الأليف (البيت الأندلسي)

2- الأمكنة المعادية

- 1-2 كنيسة التفتيش المسيحية
- 2-2 البرج الأندلسي الأعظم
- 3-2 دار البلدية

التشكيل المكاني في الرواية:

يطرح البحث في مفهوم الفضاء الروائي (*). (Espace romanesque) إشكالية منهجية ومعرفية معقدة تقف حجر عثرة أمام الباحث لبلوغ الغاية المنشودة، وهي الوصول إلى مقارنة سليمة وشاملة لهذه المقولة، والإمساك بمنهج قار وواضح المسالك في تحليل البنية الفضائية للنص السردي نظرا لغياب نظرية معرفية موحدة في هذا الجانب وما هو موجود لا يعدو أن يكون إلا اجتهادات متفرقة، وقد اتسمت معالجة مصطلح الفضاء في النقد الغربي بتنوع الرؤى وتعدد التصنيفات، حيث ورغم الأهمية المعرفية والمنهجية التي تتميز بها هذه المقاربات، إلا أنها عجزت عن تقديم أرضية مشتركة لدراسة الفضاء الروائي .

و قد اعتبر الناقد الفرنسي جيرار جينيت G. Genette الفضاء الروائي من القضايا النقدية المعقدة في الماضي والحاضر، وأشار جينيت إلى أهمية الجانب الشعري (L'état poétique) في مقارنة الفضاء الروائي، والفضاء عنده ((يتخذ صورا متعددة تسهم في تجسيد الفكرة في النص))⁽¹⁾، كما اعتبره المتكلم في النص، واعتبر حضوره ((ضمنيا متواجدا في قاعدة كل رسالة أكثر مما هو موجود في مضمونها))⁽²⁾.

وانصرفت جهود يوري لوتمان Youri Lotman إلى التركيز على الفضاء المكاني وعلاقته بالفرد والجماعة مشيرا إلى وجود ((دوائر متراكزة تتسع من حيز يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها

(*) كان مصطلح الفضاء في بداية ظهوره مصطلحا أدبيا غامضا ، يفتقر إلى معرفة نظرية عميقة، إلا أن كتابات النقاد الألمان من أمثال هنري ميتران أسهمت إلى حد ما في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء ، باعتباره مصطلحا نقديا قد يغني النقد خصوصا منه الذي يعالج الأعمال السردية ، ينظر:

فصيل الأحمر : معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف – الجزائر، ط1 ، 2010 ، ص123.

(1) Gérard Genette : Figure II. Edition Seuil. Paris .1969 .p 43.

(2) Gérard Genette: Figures I. Edition seuil . paris.1966 . p 102.

وتناغمها⁽¹⁾، كما وظف لوتمان ما أسماه بالثنائيات الضدية أو التقاطبات، واختبر نجاعتها في الكشف عن الدلالة انطلاقاً من المقابلة بين الثنائيات المتضادة (الداخل/ الخارج يمين/ يسار.....).

واحتضن النقد الظاهراتي (Phenomenological) مصطلح (Espace)، وطوره انطلاقاً من مبدأه القائم على ((تحليل الوعي وقد استبطن الأشياء فتحوّلت إلى ظواهر))⁽²⁾ فركز غاستون باشلار Gaston bachlard جهده على فضاء الحلم الفردي والتخييل الشعري⁽³⁾، وعمل على إبراز العلاقات السيكولوجية بين الإنسان والمكان ميرزا أن انجذاب هذا الأخير إلى الأمكنة التي توفر له الحماية و تتعده بالأمن وبالتالي فإن انجذاب الإنسان إلى مكان ما يكون بالنظر إلى كونه ((يكتف الوجود في حدود تنسم بالحماية.))⁽⁴⁾

ودعا "هنري ميتران" Henry Mitterand إلى عدم الاكتفاء بالتمظهرات السطحية في تحليل المادة المكانية للسرد عبر الوصف الطبوغرافي أو حركة الشخصيات، وضرورة تجاوز ذلك إلى الكشف عن العلاقات البنوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره⁽⁵⁾. وانصرفت جهود بعض النقاد إلى التعاطي مع مصطلح الفضاء كمعادل للفضاء النصي، وتعاملوا على هذا الأساس مع التمظهرات الكتابية على صفحات العمل الأدبي ومساحة البياض... وغير ذلك مما يعاينه البصر، رغم إقرار الكثير منهم باتساع مصطلح الفضاء .

(1) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني، (جماليات المكان)، تر : سيزا قاسم ، عيون المقالات - الدار البيضاء ط2 1988 ص 60.

(2) عبد الله أبو هيف : جماليات المكان في النقد العربي المعاصر ، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية - سوريا ، مج27 ، ع1 ، 2005 ، ص 124.

(3) Voir . Gérard Genette . Figures I. Op. cit. P 104 .

(4) غاستون باشلار : جماليات المكان ، تر: غالب هلسا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط2 1984 ، ص 31.

(5) ينظر : حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، مرجع سابق ، ص 38.

ورغم كثرة الدراسات النقدية المقارنة للفضاء الروائي، إلا أنها لم تتوصل بعد إلى إنتاج منهج قار للتحليل، بل إن كثيرا من هذه الدراسات - خصوصا العربية منها لم تكثف بإعلان عجزها عن مقارنة حقيقية لمفهوم الفضاء الروائي وأنواعه، بل راکمت له مشاكل أخرى زادت غموضا والتباسا، لعل أبرزها تلك المتعلقة بالخط الملاحظ عند كثير منهم بين مصطلحي الفضاء (Espace)، والمكان (Lieu)، ومثل هذه الزلات كثيرة في نقدنا العربي، ويمكن الوقوف عليها في كثير من الدراسات أبرزها على الإطلاق ما وقع فيه الناقد والروائي العربي غالب هلسا عند ترجمته لكتاب "غاستون باشلار" G. Bachelard « La Poétique de l'espace »⁽¹⁾ بـ ((جماليات المكان))، والتي كانت بمثابة الزلزال الذي مازالت هزاته الارتدادية تحدث بين الفينة والأخرى في الساحة النقدية العربية وأسس هذا الأخير لبداية تيهان نقدي حقيقي ما يزال مستمرا إلى اليوم في الساحة النقدية العربية، وهذا نتيجة لعدم استيعاب مفهوم الفضاء^(*) وما يوحي به من معاني تصب معظمها في الدلالة على الانفتاح والشساعة و اللامحدودية والتنوع.... الخ، على عكس المكان الذي تنضوي تحته معاني المحدودية والضيق والانحصار.... الخ.

ولوضع حد للارتباك الحاصل الذي تشهده الساحة النقدية العربية نتيجة للفهم

الأعرج للكثير من المصطلحات النقدية الغربية المنشأ على غرار مصطلح الفضاء (espace)، كان من الضروري أن يتدخل بعض النقاد العرب ممن استوعبوا جيدا انفتاح المصطلح واتساعه، ومن بين هؤلاء الناقد المغربي حسن نجمي الذي يقر بوجود حدود قائمة بين كل من الفضاء والمكان، ويرى أن الضرورة المنهجية تلح على ضرورة الفصل بينهما وهو ما يتوجب على كل قراءة نقدية جديّة، فالأمكنة في نظره تتمظهر كمساحات

(1) Gaston Bachelard : La poétique De l'espace. Edition Puf . Paris. 1957 .

(*) في دراسته للشعر الشفاهي ميز بول زومتور بين الفضاء والمكان، ورأى بأن المكان هو الأعم و الأشمل من الفضاء، فالمكان بمثابة قواعد اللغة وهي القاسم المشترك بين جماعة لغوية، بينما الفضاء بمثابة الكلام أو الكفاءة الفردية في استخدام قواعد اللغة، ينظر: سيد إسماعيل ضيف الله: آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، (دط)، 2008. ص 246، 247.

ومسافات تبوبها الأحداث والأفعال الروائية، في حين يتجلى الفضاء من حيث علاقته بباقي المكونات البنيوية للنص⁽¹⁾.

ويعترف ناقد مغربي آخر هو حميد لحميداني بعجز الدراسات النقدية المتتالية على استيعاب مفهوم الفضاء كمكون من مكونات الخطاب الروائي، ما نتج عنه تعدد المفاهيم للمصطلح الواحد، وحصر حميد لحميداني الفضاء الروائي في أربع مجالات هي :⁽²⁾

-الفضاء كمعادل للمكان Espace Géographique

-الفضاء النصي Espace Textuel

-الفضاء الدلالي Espace Sémantique

-الفضاء كمنظور أو رؤية Espace Comme vision

في حين يعتبر الناقد حسن بحراري الفضاء الروائي ((مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث.))⁽³⁾، وقد استعمل حسن بحراري المصطلحين معا دون أن يميز أحدهما عن الآخر.

واقترح الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض مصطلحا انفراديا، وهو مصطلح (الحيز)، وقد برر مرتاض اختياره هذا بـ ((أن مصطلح الفضاء (...)) قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفرغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...، على حين أن المكان نريد أن نقفه على الحيز الجغرافي وحده.))⁽⁴⁾.

وانطلاقا مما سبق تتجلى أهمية الفضاء في علاقته بباقي العناصر المكونة للبنية السردية، والكشف عن دلالاته لا يتم إلا في ضوءها وليس بمعزل عنها، ومن هنا فان

(1) ينظر: حسن نجمي : شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص 42.

(2) ينظر : حميد لحميداني : بنية النص السردى من منظور النقدي (مرجع سابق) ، ص 53 - 61.

(3) حسن بحراري : بنية الشكل الروائي، المرجع السابق ، ص 31.

(4) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية مرجع سابق، ص 121.

مآل كل دراسة تنظر إلى الفضاء باعتباره وحدة مستقلة عن باقي عناصر المنظومة السردية الفشل الذريع.

أما على مستوى الممارسة الروائية فقد حظي المكان الروائي باهتمام الرواية الواقعية من خلال سعيها إلى محاكاة الأمكنة الواقعية عبر الاستعانة بالوصف التفصيلي الذي يسبق اختراق الشخصيات لها، وبالتالي فإن النظر إلى المكان لم يتعد كونه ((ديكور يقوم بوظيفة تزيينية وبالتالي لا قيمة له فهو مقحم، ولا يمثل إلا الإطار الخارجي الذي تجري فيه الأحداث))⁽¹⁾، ومن هنا كان تعامل الكتاب الواقعيين مع المكان الروائي لم يخرج عن رؤيتهم له على أنه مجرد خلفية جامدة تحتضن الحوادث وحركة الشخصيات الروائية وبالتالي فإن توظيفهم له لا يكتسي أية أهمية فنية أو جمالية وتم إفراغه من وظيفته الفنية.

ومع الرواية الجديدة تغير تعامل الروائيين مع الفضاء الروائي، وصار يجسد عندهم ((مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية والمندمج بالشخصيات باندماجه وارتباطه بالحدث وبجريان الزمن))⁽²⁾، وبالتالي اكتسب عندهم طابعا حركيا دينامكيا تجسده الحركة الحثيثة للشخصيات والأحداث على محوره، والتركيز منصبا على إبراز تفاعل الشخصيات معه وآثر الزمان فيه، على عكس تعامل الواقعيين معه والذين يعمدون إلى إيقاف الصيرورة الزمنية لإفساح المجال للوصف، كما توجه الاهتمام في الرواية الجديدة على شبيئية الإنسان، وعلى واقع الأشياء بدل الواقع الإنساني، وكان روائي هذه المرحلة آلان روب غريبه خير مثال على مثل هذا التوجه حيث لا نعثر في رواياته إلا على الأشياء، ولو أنه يمنحها روحا إنسانية⁽³⁾.

(1) صالح ولعة : سيميائية الفضاء الروائي ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 456
أفريل/ نيسان ، 2009 ، ص 71.

(2) صالح ولعة : سيميائية الفضاء الروائي ، ص 72.

(3) ينظر : محمد سليمان : المكان في الرواية " قدر الغرف المقبضة أنموذجا " ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع490 ، جويلية / تموز 2012 ، ص 40.

والمكان في الرواية يختلف عن المكان الواقعي، فهذا الأخير يمكن معاينة وجوده المادي المحسوس في الحياة الواقعية، وبالتالي ((هو مكان له وجود حقيقي في جغرافية الإنسان الطبيعية المعروفة والمتداولة التي لا خلاف على تحديدها))⁽¹⁾، في حين على النقيض منه يقع المكان الروائي المتخيل، لكونه لا يستند إلى أية خلفية واقعية أو مرجعية عدا المرجعية الفنية و التخيلية التي أنتجته، فالمكان الروائي ((هو المكان اللفظي الذي صنعه اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته))⁽²⁾؛ فهو مكان لا يتوفر على وجود عيني وإنما هو مكان فني، وهذا لا يقودنا إلى نفي كلي لوجود الصلة بين المكانين ((إذ تظل علاقة الإحالة قائمة بين المكانين طالما بقيت الرواية موجودة))⁽³⁾. وقد يتحول المكان الواقعي إلى مادة طيعة في يد الروائي يتزود منها ويطلق العنان لمخيلته لإعادة تشكيل واقعه ورسم مساراته، والتعبير عن تناقضاته وهكذا تتحول ((المحسوسات إلى أفكار على شكل أنساق، وهذه الأنساق نتاج ثقافي في المقام الأول، ولكنها تدخل في تشكيل النصوص الفنية))⁽⁴⁾.

ولوجهة نظر الراوي دور كبير في رسم الأبعاد الطبوغرافية والهندسية للأمكنة ورؤيته هي التي ((سنقودنا نحو معرفة المكان، وتملكه من حيث هو صورة تتعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه))⁽⁵⁾، وبالتالي فالراوي هو المستقبل الأول للمعطيات المكانية وهو الذي يقوم بنقلها للقارئ عن طريق السرد أو الوصف.

(1) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي : جماليات التشكيل الروائي ، مرجع سابق، ص 204.

(2) سمر روجي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق (دط)، 2008 ، ص 71 .

(3) أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الأردن، ط1 2005 ص 132 .

(4) سيدي محمد بن مالك: سيميائية الفضاء الجزائري (من المطابقة إلى المغايرة) ، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والطباعة - مسقط ، ع76 ، أكتوبر 2013 ، ص53.

(5) محبوبة محمدي أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية ، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق ط1 2011 ، ص 16.

ينهض المكان في الرواية بجملة من الوظائف أبرزها ((تكوين إطار للحدث وتحريك خيال القارئ لتصور الأمكنة، واستخدام المكان مع دلالاته الرمزية ليكون مؤشراً للأحداث))⁽¹⁾، ناهيك عن كونه فضاءاً تنتظم فيه العلاقات بين الشخصيات الروائية ومجالاً لتفاعلاتها، فالإنسان ((لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته))⁽²⁾. وانطلاقاً من هذا الباب يمكن القول أن الأمكنة لا تتحقق فقط كأحياز لحركة الشخصيات وإطار يحتضن أفعالها، بل كثيراً ما نجدها تكشف لنا عادات ساكنيها وأذواقهم وأنماط عيشهم وتوجهاتهم الثقافية والفكرية، ما يساعد على فهم الشخصيات وتفسير سلوكياتها، فيتحول المكان إلى كاشف ((عن الحالات الشعورية واللاشعورية للشخصيات، ومساهما في التحولات التي تطرأ عليها، وكأنه يقوم بدور العاكس (Réflecteur) لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها))⁽³⁾.

وتنشأ بين المكان والشخصية التي تحيا فيه علاقة تفاعل وتأثير متبادل يسهم في بناء الشخصية الروائية، ويمنحها هويتها الخاصة ((فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تتبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية))⁽⁴⁾.

كما يلعب المكان دوراً حاسماً في تحديد طبيعة حركة الشخصيات في مجاله وذلك تبعاً للمساحة التي يتيحها للشخصية التي تتحرك فيه، ومدى انغلاقه أو انفتاحه ضيقه أو اتساعه، فنجد هذه الحركة تكتسب حريتها في الأمكنة المفتوحة، وتتحصر وتتكمش في

(1) لنا عبد الرحمن: دلالات المكان في ثلاث روايات معاصرة (رواية المرأة نموذجاً)، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والطباعة - مسقط، ع71، يوليو / جويلية، 2012، ص 77.

(2) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، المرجع السابق، ص 63.

(3) سليم بنتقة: تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري) جامعة محمد خيضر - بسكرة، ع6، 2010، ص 28.

(4) محبوبة محمدي أبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق، ط1، 2011، ص 89، 90.

الأمكنة المغلقة، وهو ما يمنح للأمكنة سلطة على الشخصية الروائية، كما تشعر الشخصية بقوة انتماءها إلى أمكنة بعينها، وقوة اتصالها الوجداني بها، والتي تصل إلى درجة إحساسها بـ ((أن التمايز والفواصل والحدود بين النفس والموجود الخارجي قد انعدمت ، فكف وعي الذات لكيانها من حيث هو وجود مستقل يؤثر في ما حوله ويتأثر به.))⁽¹⁾، فتتداخل الجغرافيا مع الجسد وتتمحي الحدود، وتحتاج الشخصية في الكثير من الأحيان إلى التسلح بالقوة لحيازة الأمكنة وبسط سلطتها عليها ولا تقتصر وظيفة الشخصية على امتلاك الأمكنة وحيازتها، وإنما يمتد ((إلى إنتاج ذاكرة ثقافية حولها تخلد حضور الإنسان و أفعاله وممارساته، بمعنى أن الإنسان يصنع للأمكنة تاريخا سرديا حتى يؤكد حضوره حقيقة ورمزا.))⁽²⁾، كما يلعب المكان ((دورا مهما في تحديد طبيعة الصراع بين الذات والزمن، إذ قد تتوافق الذات مع المكان فتتصالح مع زمنها، أما إذا أحست الذات بسخط على المكان فتزداد حدة الصراع))⁽³⁾.

وبناء على هذه المعطيات يفترض بكل دراسة نقدية معالجة للفضاء الروائي عدم الفصل بين الشخصيات والمكان الذي تنتمي إليه ((فأبي فصل بين الساكن والمسكن هو من قبيل الافتراض التعسفي))⁽⁴⁾.

وليست العلاقة بين الشخصية الروائية مع جميع الأمكنة بنفس القدر من التفاعل الايجابي والارتباط الوجداني، بل تتفاوت هذه العلاقة وتتباين من مكان إلى آخر تبعا للحالات الشعورية والانطباعات الذاتية للشخصية على المكان.

(1) عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية المعاصرة (الصورة والدلالة) ، دار محمد علي للنشر - تونس ط1 2003 ، ص353.

(2) هيثم سرحان : الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم)، دار الكتاب الجديد - بيروت ، ط1 2008 ص 71.

(3) صالح ولعة : بناء الزمن الروائي ودلالاته في روايات عبد الرحمن منيف ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 498 ، تشرين الأول / أكتوبر، 2012 ، ص 62.

(4) محمد العافية: الخطاب الروائي عند إميل حبيبي، مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، ط1، 1997، ص175.

كما يرتبط المكان الروائي ارتباط وثيقاً مع الأحداث الروائية التي تجري في رقعته فهو إضافة إلى كونه الإطار العام الذي يحتضن الحادثة الروائية ويطوقها ويحدد انتشارها، ولا يمكن دراسة الحوادث الروائية إلا في ضوء معطياتها المكانية الحاضرة لها إذ لا وجود للمكان إلا باحتضانه لها، وهو ما تعكسه دلالة المكان في اللسان العربي والذي يمثل فيه ((مرتكز (الحوادث) وحاضنته، فلا حدوث بلا مكان ولا مكان ذا وظيفة بلا حدوث، ويؤدي هذا التلازم إلى القول: إن المكان في الثقافة العربية، ذو بعد وجودي يقف في الموقع الضدي من (العدم)، فالمكان رحم الوجود وغيابه الخواء والعدم))⁽¹⁾. ويلعب الوصف دوراً بارزاً في تصوير الأمكنة وتقديم أبعادها وخواصها الهندسية للقارئ، انطلاقاً من إستراتيجيته القائمة على ((تجزئة وفرز العالم إلى وحدات))⁽²⁾، بهدف التفسير والإيضاح، فنجد أن الراوي يعمد إلى تحديد المكان ومنحه اسماً خاصاً به، كما يستعين بالمفردات ذات الطاقة التصويرية التي توفرها اللغة لتقديم صور شبيهة بالصور الفوتوغرافية عن موقعه على الخريطة ورسم ملامحه، ما يكسب الحكاية شيئاً من الواقعية لدى المتلقي .

ويتوقف "جيرار جينيت" عند ما أسماه بكفاءة اللغة في تجسيد الفضاءات، فهي تتميز بامتلاكها كفاءة أكبر في إبراز العلاقات الفضائية أكثر من أي نوع آخر من العلاقات، فتنبع الأوصاف اللغوية يقودنا إلى التعرف على الفضاء في الرواية حسب جيرار جينيت، والتجول فيه كما يقترح بروس على قراءه، حين يأخذهم في رحلة خيالية إلى عوالم يجهلون بها، ويتجول بهم في ربوعها⁽³⁾، فانطلاقاً من كون الراوي هو أداة الإدراك وصاحب المعرفة الأولى بالأمكنة، يقوم بنقل المعطيات المكانية بإحداثياتها إلى

(1) علي مهدي زيتون: في مدار النقد الأدبي (الثقافة- المكان- القص)، دار الفارابي- بيروت، ط1، 2011، ص 52

(2) Emmanuel Tibloux : Les enjeux littéraires de la description de l'espace. In: Espaces Temps. N62-63., C.N.L.France. 1996. p118.

(3) Voir: Gérard Genette : Figure II .Op. cit. p43.

المتلقي، مستعينا بما يوفره معجم اللغة من مفردات ذات الطابع التصويري، ويجعله يبني معرفته استنادا إلى ما يقدمه له من حقائق مكانية.

فتواتر هذه الصيغ الوصفية، وبروزها في مناطق متفرقة من النص الروائي واجتماعها في ذهن المتلقي من شأنه أن يسمح له بتخيل هذه الأمكنة، ورسم صور ذهنية لها في مخيلته، وينسى في لحظة من لحظات القراءة أنها أمكنة متخيلة، وأن لا وجود لها خارج النص، وأنها صنعة الفن الروائي تشتغل في حدود ما تسمح به اللغة و التخيل، ما يكسب الحكاية نوعا من المصادقية لديه، و ((يوفر نوعا من الضغط الأسلوبي عليه بحيث يتجه في قراءته نحو مراد الروائي))⁽¹⁾.

ويسهم الوصف في رصد أثر الزمان على الأمكنة، والتحويلات التي تلحق بها إلا أنه مهما حاول الوصف أن يوهم القارئ بواقعية المكان الموصوف، لا يلغي بالمرّة حقيقته المتخيلة، وأنه لا يعدو أن يكون مجرد ((بنية ذهنية في وعي المتلقي لا تتأثر ولا ترتبط كثيرا بمصادقية محاكاته لأية مرجعية خارجية له))⁽²⁾.

كما يترك الوصف أثره جليا على الإيقاع الزمني للنص ((فإذا كان السرد يطلق القصة في الزمان، فإن الوصف يوقفها في المكان يجعلها مجموعة من المشاهد، في السرد تكثر الأفعال التي تدل على الحركة، أما في الوصف فنكثر الأفعال التي تدل على الحالة مكونة حقا دلاليا))⁽³⁾.

ويبقى أن نشير إلى أن اهتمام الروائي بوصف الأمكنة ليس بنفس القدر من المساواة إذ ينصرف تركيزه إلى الأمكنة الرئيسية التي لها علاقة بالحركة الروائية

(1) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المرجع السابق، ص 133.

(2) مياصة ناصر: المكان الروائي (وهم الواقع وحقيقته الفنية)، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة - صنعاء، ع100 ديسمبر 2010، ص60.

(3) جمال مباركي: الغرب في الرواية العربية الحديثة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة، 2009/2008، ص 288.

والمرتبطة بحركة الشخصيات المحورية، ونجده يكتفي بذكر باقي الأمكنة بشكل عابر بالموازاة مع تنقلات الشخصيات فيها.

وليس هدف هذه الدراسة الإحاطة بمفهوم الفضاء الروائي ، وتجميع الآراء النقدية التي تعالجه، وإنما سنضبط خطواتنا على استقصاء الفضاءات الجغرافية، والأمكنة التي تتضمنها، وسنسعى إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات، والتي تتركز في مجملها حول الطريقة التي انتقاها الراوي ومن وراءه الروائي في رسم أطره المكانية وفي تشكيلها ؟ وهل يمكن التعامل معها على أنها مجرد حواضن و أحياز تؤطر الحركة الروائية بما فيها من أحداث وحركة الشخصيات؟ أم أنها تتعدى ذلك بأن تصبح بؤرا مولدة للدلالة ؟

I- أنماط المكان في الرواية:

تتمتع رواية البيت الأندلسي بشبكة واسعة من الأمكنة تتوزع على مساحة النص الروائي، فبين حاضرة العرب بالأمس (الأندلس)؛ حيث تعايش المسلم بجوار المسيحي والماراني، هذا التعايش الذي قوض في نهاية المطاف مع نهاية الحكم العربي الإسلامي فيها، إلى الجزائر حيث المنفى الإجباري والوطن البديل لسيد أحمد بن خليل الجد الأول لمراد باسطا وأحد شخصيات الرواية ورواتها، وبين الضفتين تحضر أمكنة كثيرة حظي بعضها بعناية الرواة لالتصاقها بحركة الشخصيات، وبكونها مسرحا للأحداث الروائية والبعض الآخر مروا عليه مرور الكرام، واكتفى رواة الرواية بالإشارة إليها لوردها مصاحبة لحركة الشخصيات فيها، واحتضانها لبعض أحداثها الهامشية فضمت الرواية أمكنة واقعية (*) وأخرى متخيلة، فمن الأمكنة الواقعية الوارد ذكرها في الرواية مثلا نجد مدنا إسبانية كانت تابعة للخلافة الإسلامية في بلاد الأندلس ك(غرناطة، بلنسيا، مالغا مدريد، أراغون، اشبيليا...)، ومدن عالمية ك(باريس مونتريل، روما...)، ومدن جزائرية (العاصمة، وهران، قسنطينة، سوق أهراس بجاية، تيميمون، البليدة...) إضافة بعض الأحياء والحارات الواقعية (حي البيازين القصبة...)، وغيرها من الأمكنة الأخرى، إضافة إلى أخرى متخيلة سنأتي على دراستها لاحقا، والرواية هي بالدرجة الأولى رواية مكانية، انطلاقا من عنوانها الرئيسي "البيت الأندلسي" الذي يشير بصراحة إلى موضوعها الرئيسي، وتنقسم الأمكنة في الرواية إلى أمكنة مغلقة، وأخرى مفتوحة.

(*) ونقصد بالأمكنة الواقعية هنا، الأمكنة التي تحمل أسماء واقعية، بغض النظر عن حقيقتها الروائية.

1- الأمكنة المغلقة:

الأمكنة المغلقة هي أمكنة تخضع مساحتها لنوع من المحدودية نتيجة انغلاقها ، وهي عبارة عن كيانات غير ممتدة عكس الأمكنة المفتوحة، وأغلبها عبارة عن هياكل إسمنتية ضيقة المساحة نسبياً، وهي أكثر الأمكنة ارتباطاً بالإنسان (البيوت)، وأشد التصاقاً بحياته اليومية، وبالنظر إلى انغلاقها نجد أن حركة الشخصيات في فضاءها تتسم بنوع من الانحصار في حدود ما تسمح به هذه المساحة، عكس الأمكنة المفتوحة التي تجد فيها الشخصية مساحة ممتدة غير محصورة، تسمح لها بالحركة والانتقال في أرجاءها بكل حرية.

وتتوفر البنية المكانية في الرواية على العديد من الأمكنة المغلقة، سنركز جهداً على تحليل أهمها حضوراً في النص وأكثرها استقطاباً لاهتمام الرواة وهي: البيت الأندلسي، دار البلدية ، كاتدرائية التفنيش المسيحية .

1 1 البيت الأندلسي فضاء للهوية:

يبرز اهتمام الروائي بالبيت الأندلسي منذ الوهلة الأولى عندما تتوجه عنواناً لروايته ليكون أول عتبة تظهر أمام القارئ قبل أن يطالع متن الرواية، فيجد نفسه ملزماً على التوقف عندها وفك شفرتها وتأويل دلالتها، لكون العنوان هو ((المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره وتشعباته الوعرة))⁽¹⁾.

فاستنتاق العنوان ومساءلته مفتاح ومدخل لولوج عالم الرواية، وموجه أولي لعملية القراءة، ومن هنا فإن تدبر العنوان يكشف لنا أن صياغته جاءت مركبة من كلمتين (البيت + الأندلسي)، فلفظة (البيت) في المعاجم العربية، تدل على المكان الذي يأوي إليه الإنسان ويسكن فيه، فهو ((المسكن سواء كان من شعر أو مدر، يقال جاري بيت بيت

(1) جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت ، مج25 ع23 ، يناير/ مارس 1997 ، ص90.

أي ملاصقا (... بيت الرجل عياله، بيت المال) خزينة المال... ((⁽¹⁾) كما للفظه " البيت " دلالة الشرف إذ ((يقال بيت بني تميم في بني حنظلة أي شرفهم ويقال هو من أهل البيوتات أي الشرف، والبيت أيضا الشريف يقال بيت قومه أي شريفهم))⁽²⁾. ولا تقتصر دلالة البيت على المسكن فحسب ، بل تمتد لتشمل كل من يسكن فيه وما يشمله من أشياء و أثاث، كما أن للفظه البيت ارتباطا بشكل غير مباشر بالزمن حيث أن المبيت لا يحصل إلا في الليل، لذا كان البيت ((المكان الذي يقيم فيه المرء في الليل ، وان لم ينام فيه))⁽³⁾.

وترتبط كلمة (البيت) بلفظة أخرى تجاورها في العنوان وهي (الأندلسي)، وتضاف إليها وتؤدي إليها عن طريق الإحالة التاريخية - لكون الأندلس هي بالإضافة إلى كونها مكانا، فهي أيضا ترمز إلى مرحلة تاريخية ما يعطي لكلمة البيت خصوصية اكتسبتها من إضافة لفظه الأندلسي لها، ما يرسخ الانطباع بأن للبيت تاريخا سابقا ضاربا بجذوره إلى مرحلة ناصعة من التاريخ الإسلامي، والذي شهدت فيه الأمة رقيا حضاريا ومعماريا فريدا من نوعه، ومن هنا تستمد لفظه البيت قيمتها، لا من حيث انفرادها بل لاتصالها بكلمة الأندلسي التي اكتسبت منها أصالتها واستمدت منها هويتها.

ويربط العنوان بالمتن تثبت صحة افتراضنا وهو أن البيت الأندلسي فيها لا يتحدد فقط كعنوان يزين واجهة الرواية، ولا كمجرد إطار يؤطر أحداثها وحركة شخصياتها بل باعتباره المحرك الأساسي للأحداث التي تنطلق منه وتنتهي إليه، وهو النواة الرئيسية لها،

(1) علي بن حسن الهنائي الأزدي : المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق - بيروت ، ط41، 2005، ص 55، 56.

(2) بطرس البستاني : محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية) ، مكتبة لبنان - بيروت، (دط) ، 1986، ص 62 .

(3) شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ط1، 1994 ، ص 142.

ومركز التجاذبات والصراعات بين شخصياتها، ما يكسبه العديد من الدلالات التي سنقف عليها فيما يلي.

والبيت كما هو متعارف عليه هو الكيان الفردي الذي ينتسب إليه الإنسان ويستقل به عن غيره من أفراد المجتمع، وهو كما قال غاستون باشلار: ((ركننا في هذا العالم))⁽¹⁾ وانطلاقاً من كون الوصف هو الآلية التي تشكل المكان وترسم أبعاده وتمنحه أوصافه الخاصة به، والتي تميزه عن غيره من الأمكنة المجاورة له، وبالنظر إلى أن الرواية تتبنى على حكاية إطار (حكاية مراد باسطا)، وحكاية مضمنة (المخطوطة) داخلها في كيان سردي واحد، يتميز بانسجام المواقف والرؤى بين روايتها، وتكاملهم في بناء الرواية وتشيد صرحها، ما يجعل القارئ يقف على تاريخ البيت من زمن تشييده إلى زمن تهديمه وعلى مكوناته المختلفة، وأول معطيات المكان ترد على لسان الراوي/الشخصية (مراد باسطا)، الذي يصف أركان البيت وغرفه قائلاً:

((...)) الغرفة التي يتكون منها البيت الأندلسي: الصالة الكبرى، بكل ملحقاتها، التي كانت تتفتح على الحديقة قبل أن يغطيها حائط سميك، دار الضيوف المكونة من صالة واسعة وأربع بيوت صغيرة مجهزة بكل المنقعات الصحية، المطبخ الواسع الذي يفتح على الحديقة بمخادعه المتعددة، التي كثيراً ما كانت تخصص لخاصة الضيوف الحمامات التي تحتوي على مغاطس رومانية جيء بها من تيبازة إلى هذا المكان في القرن التاسع عشر، عندما تم تحويل هذا الدار إلى إقامة لنابليون الثالث (...))⁽²⁾ هذه الأوصاف مجتمعة تعطي انطباعاً بأرستقراطية المكان، واتساعه، (الغرفة الصالة الكبرى، دار الضيوف، أربع بيوت صغيرة مجهزة، المطبخ الواسع،...) والرفاهية التي يوفرها لساكنيه، وكذا الذوق الرفيع الذي أثته بكل ما هو جميل وثمين من قطع وأثاث؛ إذن فهو ليس مسكناً عادياً، إنما هو بيت تراثي عريق له تاريخاً موعظاً في القدم

⁽¹⁾ غاستون باشلار :جماليات المكان ، ص 36.

⁽²⁾ الرواية، ص 54، 55.

يستمد قيمته من تجذره في الزمن، ومحاكاته للنموذج الهندسي الموسيقي، وكذا لاحتوائه على أثاث نادر، كما أنه منفتح على الآخر (الضيوف) ويواصل الراوي تجميع صور المكان، ويتدرج من الكل إلى الجزء، ينتقل من وصف أركان البيت الأندلسي إلى وصف جدرانه ونوافذه المميزة :

((...)) المواد البنائية التي شيدت بها الدار في البداية، ثم النموذج الموسيقي الذي صيغت به (...))، سر النوافذ الصغيرة الملونة التي تشبه زجاج الكنائس ... طبيعة الزجاج خاصة لا يخبئ الشمس، ولكنه يخفف من قوة أشعتها القاسية ((¹)).

فالراوي وهو يصف أجزاء البيت وكأنه يصف أحد قصور غرناطة الشهيرة بزجاج

نوافذها الفريد من نوعه، ويجعل القارئ يتخيله بالاستناد إلى صورة تلك القصور، فهو يحيل خيال القارئ إلى تلك الأمكنة الواقعية، ليبنى من خلالها تصويره للبيت الأندلسي، محاولاً إيهامه بأن البيت نموذج محاك لها في هندسته و محتوياته .

ينطلق الراوي/الشخصية (مراد باسطا) من حاضره وما يلفه من انسلاخ حضاري

وتتكرر للموروث، وعدم استيعاب الشرط الحضاري و مقوماته التي يرتكز عليها، الأمر

الذي خلف فجوة عميقة، أدت إلى سيطرة المادة والاعتبارات التجارية على مفاصل

المجتمع وتمكنها منه، واستغل الراوي هذه الأوضاع لإبراز حجم الهوة المتزايدة بين العالم

المادي الذي تتخندق فيه قوى المال والنفوذ وجماعات الضغط من مافيا العقار والعالم

الروحي المنحاز وجدانيا وتاريخيا إلى التراث، والساعي إلى المحافظة عليه بكل الطرق

والوسائل، إلا أنه يصطدم بقوة و نفوذ هؤلاء، وتفشل مساعيه أمام قوى تحشد جميع

إمكانياتها، المادية والبشرية في سبيل إجباره على الامتثال لإرادتها، والدفع بمشروعها

التجاري (البرج الأعظم) للتحقق على حساب التراث (البيت الأندلسي)، رغم القيمة

التاريخية والحضارية لهذا الأخير، وهكذا تختل موازين القوى، وتميل لصالح قوة المال

والنفوذ، التي تفرض هيمنتها، وتكرس إرادتها في التملك والاستحواذ ولو على حساب

(1) الرواية، ص 146.

التراث، فتتسحب القيم وتتوارى فاسحة المجال لعصر جديد بلا لون ولا رائحة ولا هوية يصفه الراوي قائلاً :

((اندثر اليوم كل شيء أو يكاد ، وحل المحو المبكر على ذاكرتنا وحاضرنا، واستقر الخوف فينا بدل الحب، والقتل بدل السماح، الغفلة بدل النباهة، الطغيان بدل الرشد القشرة بدل اللب (...))⁽¹⁾

فباسطا الذي يعيش خريف العمر، وضمور الجسد، وانكسار الروح بعد أن خسر مشروعه الأول في الحفاظ على بقاء البيت الأندلسي، يرفض أن يلوذ بالصمت ويقر بالهزيمة، يدرك جيدا أن جراحه لا دواء لها إلا الحكي، فالصمت هو موت للذاكرة، والقول حياة لها، لهذا فهو يحاول أن يرسم تاريخ بيته بعد أن صار مجرد ذكرى، ويقف على مراحل المختلفة يقوم بتسجيلها محطة بعد أخرى، وبناء على إنباء الرواية على تداخل نصين (الحكاية الضامة والحكاية المضمنة) من جهة، وعلى تعدد

الرواة من جهة ثانية، فإن تقديم المكان الرئيسي (البيت الأندلسي)، لا يتم عبر الإمساك به في لحظة زمنية ثابتة بعينها ، ولكن عبر سيرورة زمنية ممتدة من الماضي البعيد وصولاً إلى الحاضر (قرابة الخمسة قرون من الزمن)، وفي ضوء تاريخ أشمل تعاد كتابة تاريخ البيت الأندلسي استناداً إلى ما يقدمه كل راو. ومن هنا تبرز خصوصية تشكيل المكان في هذه الرواية، والذي تستحضره الذاكرة بعد أن استحال إلى غبار بعد تهديمه من قبل الورثة الجدد، ويستعيد مراد باسطا وهو آخر ملاك البيت من سلالة عائلته المنقرضة تفاصيله الضائعة، ويجعله حياً قائماً عبر السرد، وهو يعدد التسميات الكثيرة التي عرفت بها الدار عبر تاريخها :

((هذه الدا، الخربة الرومانية، البيت الأندلسي، كازا أندلوسيا، دار لالة سلطانة بلاثيوس دار المحروسة، دار لالة نفيسة، دار زرياب، إقامة الإمبراطور، ملهى الضفاف الجميلة ... كلها أسماء صاحبت البيت الأندلسي عبر حقبة مختلفة وكثيرة الاسم الوحيد الذي شذ

(1) الرواية ، ص 36.

عن القاعدة هو نعت أطلقه ظلما على البيت ، سكان الحي الذي كنت أعيش فيه....
 حلقة الضباع، الذين كلما ضاق الحال بهم، و أعمت الأحقاد أبصارهم، تمنوا أن ينسف
 البيت نهائيا، لأنه أصبح مسكنا للجان والعمالقة ، ومصدرا للخطيئة)) (1).
 شهد البيت عبر تاريخه الطويل تسميات متعددة، في كل مرة يتغير فيها الساكن
 تتغير معه تسمية البيت ويحمل تسمية الوافد الجديد، ما يعني أن الأمكنة تخضع للقوة
 التي تملكها ، ومنها تستمد هويتها هي الأخرى.

والملاحظ في تقديم المكان أن الروائي عمد إلى التخفي خلف رواته المشاركين، سعى
 إلى إفراغ موقفه الفكري، أو رؤاه من خلال تحولات المكان، وجعل منه يتم خطاب
 الشخصيات، فأضاف إليه قيمة تتجاوز دوره المعروف، وتحول إلى عنصر مؤثر في
 الفاعلية السردية، وتحرر من الدور الجامد المتحقق من خلال الوصف (2).

كما تقدم الرواية البيت الأندلسي كشاهد على تعاقب الحضارات وتوالي العصور
 وتبرزه أيضا كفضاء تجتمع فيه كل الهويات المتضادة، وملتقى لأصناف متقابلة من
 البشر لا يجمعهم جامع، وهو ما يبينه هذا المقطع السردى على لسان أحد رواة الرواية
 وشخصياتها وهو حفيد لالة سيلينا الذي يقول عن البيت الأندلسي: ((بيت تجاوزت فيه
 الملائكة بالشياطين، الطيبون بالقتلة، الأبرياء بالمجرمين الظالمون بالعادلين (...)) (3).

هذه التناقضات التي اجتمعت في البيت الأندلسي، من خلال هذه الأصناف
 المتنافرة في الطباع والنوايا من البشر التي سكنت فيه، تجعل من البيت يسمو في
 مستوياته الرمزية لتتعدى دلالاته حدود المكان المغلق، ليشمل وطننا كاملا عرف عبر
 تاريخه الطويل تعاقب الغزاة والمحتلين الذين عاشوا جنبا إلى جنب مع سكانه الأصليين
 ويعود بنا الراوي/ الشخصية (سيد أحمد بن خليل) إلى بدايات تشكل البيت، الذي كان

(1) الرواية ، ص 27.

(2) ينظر: سامح الرواشدة: منازل الحكاية (دراسة في الرواية العربية) ، دار الشروق- عمان ، (دط) 2005 ص81.

(3) الرواية ، ص 408.

في أول الأمر عبارة عن حلم داعب قلبين متحابين (سيد أحمد بن خليل، ولالة سلطنة بلاثيوس)، عندما كانا يقطنان بحي البيازين بغرناطة، قبل قرابة الخمس قرون من الحاضر، إذ هما يتجولان في أحد حارات غرناطة أعجبا بأحد قصورها، وتعاهدا على أن يقيما نظيرا له ، ليكون عشا لهما بعد الزواج، وهو ما يترجمه هذا المقطع على لسان سيد أحمد مخاطبا حبيبته سلطنة :

((سأحمل في رأسي حلمنا الغالي، سأبني بيتنا الأندلسي على الأرض الأخرى وسنسكنه مع بعض، لي يقين لا يلين أبدا، سنبنيه هنا في هذه الدنيا، قبل الآخرة. لا أدري في أي مكان، ولا في أي زمان ، ولكني مطمئن للآتي، واجهت موت المحاكم وخرجت كاملا فلن تقهرني قوة أخرى بعد الآن. حلمي الذي وعدتك به، واشتهيته و أنت تزينه منجزا في إحدى مرتفعات غرناطة سيلازمني إلى آخر العمر (...))⁽¹⁾.

فالأندلس الوطن الأم التي افتتن بها سيد احمد بن خليل ، خصوصا في جانبها العمراني الساحر، و حاراتها الجميلة، وبساتينها الباسقة الغناء، وحدائقها البديعة المزينة بأنواع من الزهور والأشجار المختلفة ... ، كانت أيضا أرضا خصبة للأحلام الجميلة ولما رحل سيد أحمد بن خليل إلى الجزائر مع غيره من المهجرين، رحل حلمه معه إلى منفاه الجديد، وقرر إقامة بيته المحاكي للنمط العمراني الأندلسي على أرضها وفاء للأرض الأم، وللوعود الذي قطعه لحبيبته سلطنة المارانية، وبعد فترة من إقامته في موطنه الجديد، وقع اختياره على الأرض التي سيثيد عليها بيته، والتي كانت عبارة عن بقايا خربة ، يصفها قائلا:

((الخربة بنيت على بقايا معبد روماني قديم، حوله المسلمون إلى مركز متقدم لحراسة السواحل، قبل أن ينشأ بالجوار منه، مقام سمي الولي سيدي قارة بلال))⁽²⁾.

(1) الرواية ، ص 92.

(2) الرواية ، ص 158.

فبناء البيت على بقايا معبد روماني قديم، ومقام ولي صالح يزوره الناس، ليتمسحوا بجدرانه ويتبركون به، يعطي للمكان دلالة التواصل مع الماضي والارتكاز عليه، في صورة استناد البيت إلى أساسات مباني حضارات سابقة عليه، ما يؤكد منطق التواصل والتعايش بين الثقافات المختلفة، كما يكتسب البيت الأندلسي صفة القداسة لارتكازه على مكانين للعبادة (المعبد والمقام) .

ويضيف السارد قائلاً :

((عندما رمت البيت و أضفت له الكثير، حافظت على الأقواس العربية بكل كتاباتها وعلى الركائز الرومانية القديمة، اعتمدها كمتكآت جزئية من الجهة اليمنى (...)) (1) .

فالبيت الأندلسي يستمد صلابته من أعمدة وهياكل الأبنية التي استند إليها والتي هي بالنسبة له بمثابة الجذور الصلبة التي تحافظ على تماسكه، ولمسة صاحبه استوعبت جيداً ضرورة الحفاظ على التنوع الحضاري للبناء في عملية ترميمه لها .

وحرص الرواة على تقديم المكان وفق رؤية جدلية تبرز أثر الزمن من جهة وما

يتركه من تحولات عليه تفقده الكثير من صلابته وتجعله هشاً، وعرضة لتقلبات الطبيعة

و قساوتها، ومن جهة ثانية تتعرض إلى الفعل البشري الذي بدوره يلحق الكثير من

الأذى بالبيت، بداية باغتصابه بالقوة من قبل الرياس في الحقبة التركية، واغتصاب مالكته

مارينا ابنة سيد أحمد بن خليل، وطرد ملاكه الشرعيين خارجاً، هذه المأساة التي تروي

سيلينا فصولها، بعد أن وجدت نفسها وعائلتها في دار الخدم بعد زمن كانوا فيه أسيادا

على البيت وملاكه الشرعيين؛ حيث تقول :

((بقينا دائماً في دار الخدم، ولكن كان لنا الحق في الخروج والدخول حتى إلى البيت

الكبير (...)) (2) .

(1) الرواية ، ص 160.

(2) الرواية ، ص 397.

فاغتصاب المرأة (مارينا) وريثة البيت الأندلسي تم بالتوازي مع اغتصاب البيت، كون المرأة كما يقول المثل : هي " عماد الدار وركيزتها "، إضافة إلى أنها رمز الخصوبة والعطاء والجمال، فاغتصاب حرمتها وحرمة بيتها ترمز إلى بداية عصر جديد ينتفي فيه الشرط الإنساني، وتستباح فيه الحرمات، و الغلبة فيه للجبروت وقوى الظلم وقد كان البيت محل أطماع تستبد به في كل عصر، وهو ما يلخصه قول مراد باسطا :

((لقد سرق البيت أحيانا ونهبت حوائجه الثمينة، وفي أحيان أخرى قتل أهله، ولم ينفذ إلا صبي صغير أهمله القتلة، لأن موته لم يكن يهمهم، أو صببية تخبأت بين أغصان شجرة عالية، أو سيدة اغتصبت حتى لم يبق منها إلا نزع قليل (...)).⁽¹⁾

فتسليط الضوء على المكان لا يتم بمعزل عن الشخصيات التي تحيي فيه، وإنما يتم ذلك بالموازاة مع إبراز مصائر ساكنيه ومعاناتهم من الاضطهاد، ويبرز الفعل البشري السلبي كسلوك معاد لا يطال الأمكنة فحسب، بل يطال أصحابها أيضا، مما يعني أن البيت ملتصق بأصحابه وأي أذى يلحقه يلحقهم. فيقدم لنا الراوي صورة على ما يتعرض له البيت من طمس لمعالمة في الحاضر:

(((...)) لاحظت لأول مرة ، منذ زمن بعيد ، الكتابة التي حالت اليوم ،ولكنها ما تزال تحافظ على وضوحها : البيت الأندلسي ، دار سلطنة بلاثيوس كتبت بالعربية ، ولم يبق من حروفها العبرية إلا بعض الحروف ، التي كانت تقاوم فعل الأيدي البشرية التي حاولت مسح الرخامة ، ولكنها لم تفلح كليا))⁽²⁾.

ولكون البيت الأندلسي حامل لهويتين مورسيكيتين، عربية إسلامية (بن خليل) و مارانية يهودية (سلطنة بلاثيوس)، فقد حاولت بعض الأيدي طمس بعض معالمه لا لشيء إلا لكونه شاهد على زمن تعايشت فيه كل الأديان .

(1) الرواية ، ص 31.

(2) الرواية ، ص 39.

وقدمت الرواية المكان " البيت الأندلسي " من خلال رؤية ثقافية ، تؤمن بأهمية التراث الإنساني، وضرورة الحفاظ عليه والاستفادة منه في كل عملية تخطيط أو بناء مستقبلية تهدف إلى اللحاق بركب التمدن والحضارة، وهو الشرط الذي لم يراعه الورثة الجدد الذين أجهزوا على البيت وهدموه ليبنوا برجهم التجاري (البرج الأندلسي الأعظم) محاولين إيهام الرأي العام باحترامهم للتراث عبر الإبقاء على تسمية الأندلسي.

وقد نجحت هذه الرؤية في تعرية الواقع وكشف زيفه، وقصوره عن فهم التحولات التي تحدث فيه وحوله، وانقياد المجتمع لسلطة المال والقوة ونزوات الأفراد الذين أمسكوا بزمامه وتولوا إدارة الشأن العام، وقيامهم بتسخير الإمكانيات والأجهزة العمومية من أجل فرض مصالحهم الخاصة على حساب مصلحة المجتمع، ومن المفارقات التي أشار لها الراوي/ الشخصية (مراد باسطا)، هو كيف يدرك الاستعمار الفرنسي قيمة البيت الأندلسي وكل البيوت العربية القديمة ، ويرممها ويحافظ عليها ويغفل عنها ورثة الدم :

((إذ لم يكن جوناك المعمر الفرنسي، أكثر غيرة على هذه البلاد من ورثاء الدم؟))⁽¹⁾.

هذه الحيرة التي يعكسها تساؤل باسطا هي نتيجة لوضعية البيت بعد الاستقلال بعد أن تم ضمه إلى الممتلكات العامة، ليستحوذ عليه بعد ذلك ورثة الدم الواحد تلو الآخر تحت ذريعة الشرعية الثورية؛ حيث تحول البيت بعد مرور ثلاث سنوات من الاستقلال إلى مكان سري يجري فيه التخطيط لاغتتيال شخصيات وطنية سياسية وثورية كمحمد خميستي وزير الخارجية، ومحمد شعباني ...، ومكانا لتدبير الانقلابات (انقلاب بومدين على بن بلة)، قبل أن يحول إلى ملهى ليلي، وهو ما ينقله لنا مراد باسطا من خلال هذا المقطع: ((فجأة تغير كل شيء في البيت الأندلسي من بوريفاج سماه مالكوه الجدد ملهى الأندلس محافظين على نشاطه الأول أو الذي فرض عليه بعد الاستقلال، كل شيء بدأ لما شمع وبدأت تحل عليه وجوه غريبة يسميها سكان العاصمة: البقارين))⁽²⁾.

(1) الرواية ، ص 224.

(2) الرواية : ص 345.

الابتدال الذي لحق بالبيت الأندلسي عندما تم تحويله إلى ملهى وكباريه طلبا للمتعة الرخيصة، بعد أن كان في نهاية الفترة الاستعمارية بيتا للموسيقى الأصلية (الأندلسية) هو تعبير عن انهيار للقيم الأخلاقية وانحدار ثقافي استعار له الروائي ما لحق بالبيت الأندلسي من تحول، وانتقاله من فضاء أصيل يرمز للهوية الأندلسية إلى فضاء تختفي خلف جدرانه الغرائز الحيوانية لتمارس فيه مجونها وانحلالها بعيدا عن أعين المجتمع وهكذا تنتقل الرواية ب(البيت الأندلسي/ الوطن) من المقدس إلى المدنس، ومن فضاء يؤرخ للتعايش الإنساني تتعايش فيه كل الثقافات والديانات وسط مناخ من التسامح والأخوة، إلى وطن ضيق الأفق يرفض الآخر ويضطهده، وطن يسبح في الفوضى لا منطق يحكمه سوى منطق المادة والمصالح الضيقة للأفراد، وسط تواطأ من السلطة العمومية .

ويمثل البيت الأندلسي رمزا للقيم البكر والأمكنة النقية، وهو بالنسبة لمالكه كالأصل الذي يستمد منه الفرع هويته وانتماءه الحضاري، كما يمثل ذروة الفعل الحضاري للأجداد، والذين عهدوا به للأحفاد الأوائل موصين إياهم بضرورة التمسك به والحفاظ عليه مهما كانت الظروف والموانع.

كما أن تنويع الروائي واسيني الأعرج للبيت ليكون المكان المركزي في الرواية يعكس في مستوى آخر صلة هذا الأخير بالبيت وتفضيله إياه على سائر الأمكنة ، وهذا باعترافه حين يقول: ((المكان المناسب لي هو البيت ... أنا رجل بيتوتي على العموم ولا أحب الخروج للدوران وبدون شيء محدد سلفا)) (1).

1-2 كاتدرائية التفتيش فضاء للتصنيف العرقية:

الكاتدرائية هي كما قدمتها الرواية كنيسة مسيحية توجد في مدينة غرناطة ظاهرها مكان للعبادة ، وباطنها مكان لتعذيب الآخر واضطهاده، يقتاد إليها كل من يشتم فيه

(1) عبد الله ناصر الداود : طقوس الروائيين (2) ، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع - المملكة العربية السعودية ط1 ، 2011 ، ص 142.

رائحة الإسلام والعروبة، ويزدق ألوانا من التعذيب الفظيع ، وهي سياسة تنبأها رجال الكنيسة ضد المسلمين الأندلسيين (محاكم التفتيش)، بعد سقوط الحكم الإسلامي في غرناطة هذا المكان ينقلنا إليه سيد أحمد بن خليل ويجعلنا نخترق دهايزه المظلمة ونكتشف فظاعته إذ يقول :

((جاؤوا بي من أتون الحرب (...)) جروني نحو كاتدرائية كان باديا عليها أنه لا حياة فيها، إلا بومة كانت تجد متعة كبيرة في الوقوف على أحد أجراسها الصدئة ، وتزقق على المارة، عندما دخلنا بدا كل شيء عاديا، الصورة الداخلية لم تكن عاكسة لخارجها فقد أعطتني ألفة غريبة، قلت لا يمكن أن ينام الله في الخرائب رفة بومة (...))⁽¹⁾. إلى هنا يبدو المكان عاديا، ولا شيء فيه يثير الريبة عدا أنه مكان مهجور بدليل وجود البومة، إلى أن يميظ (الراوي/الشخصية) اللثام عن حقيقة المكان:

((نظر أحد الرهبان، وكان يسمى ميغيل (...)) فأذن له أن يرفع ملتقى السجادتين الفاخرتين لتبرز فجأة قطعة خشبية مرصوفة ومنتظمة بشكل دقيق، لا يظهر ما تحتها (...)) ليكشف عن درج كان ينزل عميقا كسلم بلا نهاية حتى جهنم، بدأت تتناوبني فجأة أسوأ الأحاسيس، وأكثرها سوادا تمنيت أن أصيح بأعلى صوتي ولكني لم أتمكن))⁽²⁾. فالراوي الذي أقتيد مكبلا ليعرض على قساوسة محاكم التفتيش ، يبدأ تدريجيا في اكتشاف حقيقة المكان بعد أن اتضح له بأن للمكان سراديب تتوغل في باطن الأرض وليس كما كان يتصوره لما دخل إليه أول الأمر.

وما يمكن قوله عن كاتدرائية التفتيش هي أنها مكان طارئ، لم يلبث فيه سيد أحمد بن خليل إلا بقدر ما استغرقتة المحاكمة التي خرج منها سالما بعد أن ادعى بأنه مسيحي وردد عليهم بعض الصلوات الإنجيلية التي كان يحفظها، وشهد أحد الرهبان المتعاطفين

(1) الرواية ، ص 67.

(2) الرواية ، ص 68.

معه زورا على ذلك، وهو إن لم يذق عذابا جسديا فيه إلا انه ذاق عذابا نفسيا رهيبا، وهو يقف على فضاة آلات التعذيب، والأشلاء البشرية الممزقة مرمية أمام ناظره.

1 2 البلدية فضاء بيروقراطي متواطئ:

تحيل هذه المفردة المكانية (البلدية) على فضاء عمومي يشكل جانبا من حياة المواطن اليومية، والبلدية إدارة عمومية محلية تمثل السلطة في الإقليم، وتقوم ببعض مهامها. وحضور هذا الفضاء العمومي في الرواية يرتبط بقضية البيت الأندلسي يقصدها الراوي/ الشخصية (بأسطا) للاجتماع بمسئوليها، سعيا منه لإيجاد أرضية تفاهم معهم حول مخرج مقبول لهذه المعضلة، والراوي وهو في طريقه للدخول إلى بناية البلدية يصفها قائلا :

((كلما دخلت البلدية أمشي قليلا، أحسب الخطوات داخل الساحة الكبيرة ، التي تشبه ثكنة ترفع فيها الأعلام (...))، أرفع رأسي تجاه سماء باردة وحانية كثيرا كل يوم تجف قليلا فلا أرى إلا واجهة جميلة ومنقوشة من قصر تركي قديم، بعضهم يقول انه كان أحد قصور حسن فيزيانو، تركه وحوله إلى دار لليتامى قبل أن يعود إلى تركيا في المرة الأخيرة، ثم حول في الحقبة الاستعمارية إلى ثكنة، بعد أن غيرت أجزاء كبيرة من ملامحه الخارجية والداخلية، و أضيف له الكثير من تفاصيل المدينة الأوروبية، لكن الجادين من الناس يؤكدون إن البناية في الأصل شيدت لتكون بلدية، أنجزت على النموذج المورسيكي المفتوح في الفترة الكولونيالية، ولا علاقة لها بالحقبة التركية)) (1).

يطلعنا الراوي على شكل البناية، وما يميز واجهتها ، ويضع أمامنا عددا هائلا من الروايات حول أصل هذه البناية، والراوي وان أبدى إعجابه بنمطها العمراني لم يغفل عن تردي وضعها اليوم ، عندما يقول :

(1) الرواية ، ص 109.

((الشرخ الذي أحدثه زلزال العاصمة الأخير، ما يزال هو هو، لم يغلقه أحد (...)) الشق الذي ينطلق من رأس البناية حتى أساسها الأرضي، يتسع أكثر فأكثر مخترقا بياض الحائط في شكل جرح مفتوح ((⁽¹⁾).

يظهر الراوي مدى الإهمال والتسيب الذي يطال البنايات العتيقة من قبل المسؤولين، خالعا صفات الكائن الحي على البناية، حين وصف الشق الذي يتهدها بالجرح، ومراد باسطا من خلال وصف حالة البناية التي هي مقر البلدية، يريد أن يدعم موقفه ضد القائمين على الشأن العام، وهو إهمال التراث العمراني القديم وعدم العناية به وترميمه، ليظهر أن البيت الأندلسي ليس وحده الذي يعاني الإهمال والأطماع، بل كل البنايات القديمة التي تمثل الهوية الحضارية والمعمارية للبلد.

2- الأمكنة المفتوحة:

يكاد لا يخلو نص روائي من أمكنة مفتوحة، شبيهة بالمسارح المنفتحة على الهواء الطلق، تتحرك فيها الشخصيات بكل حرية دون موانع، عدا ما تمنعه الضوابط والأعراف والقوانين التي تنظم الحركة الإنسانية فيها، ومن الأمكنة المفتوحة وأكثرها حضورا في الرواية نجد الأمكنة التالية: البحر، المدينة، المقبرة.

2-1 البحر فضاء أنيس:

البحر ((فضاء من الشساعة والرحابة، التي تذكر بالعودة إلى المرحلة البدائية ((⁽²⁾، وهو من الفضاءات المفتوحة، التي تعتبر امتدادا للفضاء الكوني، وتختلف رمزية هذا الفضاء ودلالته من عمل روائي إلى آخر، حيث يوظف تارة كفضاء يحقق الألفة للشخصية تلجأ إليه للهروب من قبضة الوعي والمجتمع، لتقذف بنفسها بين أحضان اللاوعي ما يتيح لها التخلص من همومها ولو لفترة وجيزة كما يمثل لديها ((العالم

(1) الرواية، ص نفسها

(2) نور الدين صدوق: عبد الله العروي وحادثة الرواية، مرجع سابق، ص 42.

الأصلي والأصيل، وهو صورة استعارية تنسج الرغبة في الحلم، الذي تتحقق فيه الرغبات وتستباح فيه اللذات ((⁽¹⁾)، وتارة أخرى يوظف كفضاء معادي مضاد للشخصية ويمثل الخطر لديها .

وفي رواية البيت الأندلسي، نقف على دلالات متنوعة لهذا الفضاء، فهو يمثل فضاءاً للانكفاء بالذات، واعتزال المجتمع عند سيد احمد بن خليل وحفيده مراد باسطا وهو ما يجسده كلام الأول عن استئناسه بالبحر في لحظات الشعور بالوجع والاغتراب: ((لا شيء يكسر عزلتي في هذا الليل إلا البحر، الذي ينتابني موجه السخي محملاً بأحاسيس غامضة، تأتي من بعيد من بعيد، حيث لا شيء إلا الصراخ والمنية القاتلة ومنفى لا دواء له إلا الحكي.))⁽²⁾

فسيد أحمد يجد في البحر أنيساً ورفيقاً ينتشله من العزلة والشعور بالاغتراب ويجد فيه ملاذاً يهرب إليه حين تضيق به السبل، وحين تحاصره الهموم ، وتسلب عليه المظالم وهو عند حفيده مراد باسطا الفضاء المفضل لديه لسرد حكايته الخاصة على ماسيكا وفضاء يستحث ذاكرته ويدفعه للتخلص من حمولتها التي تثقل كاهل، عبر الحكي وطرح لواعج نفسه وحرقتة خارجاً، كما تنقله لنا ماسيكا في هذا المقطع:

((أفتح المسجل الرقمي وأترك صوته يختلط بصوت البحر، وحكايته بتمزق الأمواج الممتلئة بالمبهم، والأسئلة المعلقة، يستمر ساعات طويلة وهو يسترجع خمسة قرون أفلت مثل النجمة المحروقة ، وكأن أمكنتها وناسها يركضون أمامه في مشهد تراجيدي جميل ومنهك للحواس))⁽³⁾

فالبحر لم يكتف بلعب دور الخلفية الطبيعية أو الديكور لحكايات باسطا التي سردها على ماسيكا، بل نجده يتفاعل مع باسطا ويتجاوب مع حكايته، وكأنه يسمعه

(1) محمد عطية محمود : محمد زفزاف و ((أقنعة الرواية)) ، مجلة نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والاعلان - عمان ، ع 64 ، أكتوبر 2010 ، ص 270.

(2) الرواية ، ص 65.

(3) الرواية ، ص9.

ويتأثر بما يقصه، ويلهمه من أجل حكي المزيد، فتنمى الشخصية مع البحر، ويتشكل هذا الأخير ((على نحو ما تريده النفس من الصور والهيئات .))⁽¹⁾، كما يلعب التشخيص الاستعاري دوراً محورياً في إكساب فضاء البحر دلالات جديدة، كما يتجلى من خلال المقطع الآتي :

((رأيت البحر الذي اشتهيت رؤيته منذ زمن بعيد من هذا الموقع، كان هو هو، معاندا في غيه وجبروته، السفن تأتي من بعيد ثم فجأة تتحرف باتجاه اليسار لتفادي الريح الغربية قبل أن تستقر في الميناء الذي تغير كثيراً، لكن السفن العابرة بقيت على حركتها، كما كانت دائماً، فجأة رأيت جدي غاليلو الروخو ينزل من الساحل الموحش بحقائبه الجائعة والحزينة (...))⁽²⁾.

فمنح البحر صفة الجبروت، وجعل حقائب غاليلو جائعة وحزينة، هي نوع من أنواع التشخيص الاستعاري^(*)، الذي يسهم في خلق معان جديدة بخروج الراوي عن دائرة المؤلف والاعتيادي⁽³⁾.

وقد يتحول البحر إلى مكان مضاد للشخصية، وذلك عندما يصبح خطراً على حياتها، وهو بالضبط ما حدث للرهينة الإسبانية ميغيل سيرفانتس، الذي وجد نفسه في أحد الأيام وسط دوامة من الخطر، عندما شارك في معركة بحرية مع القوات البحرية الإسبانية ضد القوات العثمانية، حيث يصف سيرفانتس مجرياتها قائلاً :

(1) عبد الصمد زايد : المكان في الرواية العربية المعاصرة ، المرجع السابق، ص 361.

(2) الرواية ، ص 309.

(*) التشخيص الاستعاري هو استعارة شيء مادي لتجسيد فكرة مجردة

(3) وسيمة مزدوات : الاستعارة الروائية (دراسة في بلاغة السرد) ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة العقيد

الحاج لخضر - باتنة ، 2011/2012، ص 72.

((معركة دموية ومرعبة، البحر والنار أصبحا شيئاً واحداً، ولم تتج السفينة التي كان بها الدون خوان النمساوي إلا بأعجوبة (...))، تلقيت ضربة الصدفة كما نسميها، التي إن لم تقتل تشوه، الأولى كانت للصدر والثانية خربت ذراعي الأيسر (...)) (1).

ففي هذه المعركة البحرية فقد سيرفانتس ذراعه وكاد يفقد فيها حياته أيضاً ، لذا كان البحر بالنسبة له ذكرى مؤلمة، بقيت راسخة في ذهنه .

2-2 المدينة فضاء اختزالي:

المدينة هي المجال المكاني الأوسع في الرواية، والإطار العام الذي يحتضن أبرز أحداثها، وهي فضاء عمومي مشاع للجميع يجمع الشتات البشري من كل الأعراق والمستويات الاجتماعية، وهي كذلك فضاء ضاج بالحركة، فهي ((الكيان الاجتماعي الذي يحتوي خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه)) (2).

والمدينة حاضرة في رواية "البيت الأندلسي" بكل مشاكلها وتناقضاتها المختلفة ويمكن القول أن الرواية هي بالدرجة الأولى رواية مدينية تعالج إشكالية التمدن وإفرازاته، وعلاقة الفرد بالجماعة التي ينتمي إليها، وفي الرواية نجد أكثر من مدينة يحتفي بها النص الروائي ويجسد عبرها فكرته، فمن غرناطة آخر قلاع المسلمين في بلاد الأندلس والتي كانت شاهدة على آخر أيامهم في شبه الجزيرة الأيبيرية، كما شهدت ترحيل الآلاف من ساكنتها من المسلمين والمرانيين إلى الضفة الأخرى من المتوسط قبل خمسة قرون من الحاضر، إلى مدينة وهران التي نزل فيها سيد احمد بن خليل أول مرة مع بعض من المرحلين المورسيكيين، وصولاً إلى الجزائر العاصمة التي شيد على أرضها بيته الأندلسي وهي المدينة الرئيسية في الرواية، ومسرحاً لأغلب أحداثها، والتي يعاين فيها الراوي مراد باسماً سلسلة التحولات المتسارعة التي يشهدها الوطن، والتي كانت بمثابة الزلزال الذي

(1) الرواية ، ص 273.

(2) ياسين النصير : الرواية والمكان ، دائرة الشؤون الثقافية العامة - بغداد ، 1986 ، ص 16.

محا معالم الحضارية المدينة نتيجة زحف العمران الحديث على البنايات العربية القديمة ما أدى إلى طمس الهوية العريقة للمدينة

وأول المدن التي تواتر ظهورها في الرواية وارتبطت بسيد أحمد بن خليل، وبمأساته هي مدينة غرناطة وهي تودع تعايشا عمر زنا طويلا بين المسلمين وغيرهم من الطوائف الأخرى، بعد سقوط الحكم الإسلامي فيها وسيطرة الإسبان الحاقدين على مفاصل المدينة ما جعل المسلمين و المرانيين يقعون فريسة للانتقام الحاقد الذي قادته محاكم التفتيش ويصف الراوي ما آلت إليه هذه المدينة قائلا: ((عندما تم تأسيس محاكم التفتيش الكنسية في غرناطة، كان الجحيم قد أصبح حقيقة مرئية، إذ بدأت ملامح المدينة، تمحى ويحل محلها عنف أعمى، فقد سلطوها على كل المناهضين لهم من مسلمين ويهود ومسيحيين بوحشيتها وهمجيتها وفضاعة أساليبها في التحقيق والتعذيب (...)) (1).

فتنتقل المدينة من فضاء للتعايش والانسجام بين الشعوب المختلفة باختلاف عقائدها، إلى فضاء يمارس فيه الاضطهاد الديني بشكل أعمى، ما أفقد المدينة ملامحها ولا يقتصر حضور غرناطة في الرواية على هذه الصورة ، بل تتحول إلى الفردوس المفقود حين يستدعيها حنين المحروم منها وهو في منفاه الجديد، فسيد أحمد بن خليل وهو على أرض المحروسة التي يعاني فيها من صعوبة التكيف مع المحيط الجديد ، يصرف وقت راحته في استحضار صور المدينة التي ترعرع فيها، فيضبط عقارب الساعة على ذكريات الماضي ويداعب خياله حلم جميل، وهو يتأمل البحر : ((أنزوي وراء الناظور و أتأمل البحر بشغف ، فأنسى نفسي بسهولة من موقعي أدخل في السفن و أخرج منها كما يخلو لي ، أتوغل في مدينة غرناطة ، بلا أي مانع ولا عس ولا محاكم تفتيش)) (2).

(1) الرواية ، ص 79.

(2) الرواية ، ص 154.

فالراوي الذي حرم من غرناطة ويئس من العودة إليها مجدداً، يتصل بها عن طريق الأحلام – أحلام اليقظة – مستعينا بالناظور، الذي يراقب به البحر وحركة السفن فيه. إضافة إلى مدينة غرناطة تحضر مدينة الجزائر العاصمة كدائرة مكانية كبرى تحتضن أهم أحداث الرواية و شخصياتها، عبر الراوي/ الشخصية (مراد باسطا) الذي يركز على حاضرها الذي يعايشه، وأول ظهور لملاح المدينة كان من بوابة أحد شوارعها المحاذية للبيت الأندلسي، والتي يصفها الراوي قائلاً :

((لم يكن الأذان في ذلك الفجر الهادئ والبارد بصوته الدافئ، هو الذي أخرجني من فراشي، ولا لفحات برد الشتاء القاسية، المتسربة من فجوات مرتفعات الشريعة، التي نراها من الأعالي، ولكن الحركة الغربية التي سمعتها تأتي من باب الحديقة، خرجت بسرعة إلى الباحة الصغيرة، رأيت بالكاد أربعة ظلال منزلقة باتجاه المنحدر الذي يقود إلى الطريق العام (...))، تبعت الظلال محافظاً على المسافة بيني وبينها، حتى نهاية المنحدر قبل أن تبتلعها الظلمة الشتوية نهائياً، وأسمع هدير سيارة اختلط بسرعة مع موج البحر))⁽¹⁾.
عبر هذا المقطع السردي يلج بنا الراوي إلى المدينة عبر الشارع المحاذي للبحر وخروج الراوي من بيته لم يكن عفويا ولا إراديا، وإنما نتيجة لاعتداء الخارج ممثلاً في الأشخاص الأربعة الذي تبعمهم مراد باسطا، على الداخل المتمثل في البيت الأندلسي بغرض سرقة المخطوطة الأندلسية .

وكثيراً ما كانت حركة الراوي عبر الشارع بالمحاذاة من بيته الأندلسي فرصة للوقوف على الحالة المتردية للبيت ومحيطه من خلال واجهته المقابلة للشارع، كما ينقله لنا مراد باسطا:

(1) الرواية ، ص 37.

((عندما وصلت الدوار انعطفت يمينا ثم سرت محاذيا لحائط الحديقة ن التي لم يتبق منها، إلا اسمها بعد أن اقتطعت منها أجزاء كبيرة ، بنيت عليها مخازن وبيوت عديدة في العشرين سنة الأخيرة))⁽¹⁾.

فالطوق العمراني المضروب على البيت الأندلسي وزحفه على مساحته، أفقد الحديقة التي كان يفتح عليها البيت جزءا كبيرا من مساحتها العقارية، وتخلت عنها قصرها لصالح مبان جديدة أقيمت على مساحتها، ما يشوه الواجهة الخارجية للبيت، بسبب هذه البناءات الفوضوية التي شكلت نشازا على المكان، أفقدته الكثير من ملامح الأمس.

ويواصل باسطا حركته في الفضاء الخارج مسلطا الضوء على الترددي الحاصل فيه:
 ((عندما رفعت رأسي بالصدفة أو بالعادة، واجهني عمود النور الذي يخترق الطريق بشكل غريب، رأيت وجوه المرشحين للمجلس الوطني الشعبي قد حالت قليلا على الحيطان المتآكلة، ولم تمحها سنوات الخوف التي مضت، بعضها ينتشبت بالحيطان كالعقارب، وبعضها الآخر ملتصق في شكل قصاصات، بأعمدة النور الذي لف حولها بشكل لولبي وثنعاني (...))⁽²⁾.

يرصد الراوي من خلال هذا المقطع حالة الفوضى التي تعم المدينة، ويركز عدسته على صور الدعاية للمرشحين الملتصقة بأعمدة النور، والحيطان المتآكلة بشكل فوضوي، ويعطينا صورة عامة عن حالة المدينة في الحاضر؛ حيث تتمظهر المدينة كمجال من العلامات التي ترمز إلى حالة الفوضى والانسلاخ الحضاري.
 ومن الوضع المتردي للمدينة ينتقل الراوي إلى الحديث عن علاقته بمحيطه الاجتماعي، ويشكو من البرودة التي تتسم بها علاقته بمعارفه، واعتزال هؤلاء له حيث يصف ذلك قائلا :

(1) الرواية ، ص 38.

(2) الرواية، الصفحة نفسها.

((فقد أصبح الكثير منهم يتهربون من ملاقاتي، عندما يرونني ينعطفون متسللين نحو الرصيف الآخر، أو يختلطون مع المارة لكي لا يلاقوني)) (1).

هذه القطيعة مع المحيط الاجتماعي كانت بسبب المعركة التي يخوضها مراد باسطة مع الإدارة وجماعات الضغط سعياً منه للحفاظ على بيته الأندلسي، ما جعل الناس يتهربون من ملاقاته تجنباً لأذى تلك الجماعات .

وتقدم المدينة في بعدها الإنساني كفضاء كابوسي يطارد الشخصية، ويعمل على محاصرة وجودها يعتدي باستمرار على هويتها المتمثلة في البيت الأندلسي يسعى إلى تجريدها من كل مسوغات الوجود المادي والفكري والروحي لإجبارها على الخضوع لإرادته، مدينة لا تحترم خصوصية أفرادها، بسبب سيطرة قوى مالية وسياسية فاسدة تمارس الاستبداد ضد الأفراد الذين يتصدون لمشاريعها المشبوهة، ((وصنعت المدينة على أنها بقوانينها وتقاليدها (...)) تقف على النقيض من وعي الفرد ويقينه الثوري)) (2). ينضاف ذلك إلى إحساس مراد باسطة بعدم مبالاة مجتمعه تجاه قضيته (البيت الأندلسي) والراوي وهو يصف مشهد تهديم البيت الأندلسي لم يغفل عن إدانة محيطه الاجتماعي : ((كنت أشعر أن هذه المدينة التي بدأت تفقد ذاكرتها ، كانت تنشيء نسياناً جديداً في كل حائط كان يتهاوى جزؤه أو كله)) (3).

فهو لا يتوانى في إدانة المدينة، إذ يرى بأنها تؤسس للنسيان وتحرم الأجيال من حقها في موروثها الحضاري ففعل التدمير لا يمس فقط المكان، بل يشمل التاريخ والذاكرة والذات في نفس الوقت، ومن هنا كانت المدينة فضاء تمارس فيه الجماعة اضطهادها للفرد، وتسعى إلى تجريده من موروثه الحضاري، الذي يميزه عن غيره وهي بالتالي فضاء اختزالي لا يؤمن بالتعدد الثقافي والحضاري للأفراد المنتمين إليه وقد اجتهد الروائي في القبض الدلالة العميقة لبنيته المكانية من خلال التحولات العنيفة التي يشهدها الفضاء

(1) الرواية، ص 106.

(2) رزاق إبراهيم حسن: المدينة في القصة العراقية القصيرة، دار الحرية للطباعة - بغداد ، 1984 ، ص 99.

(3) الرواية ، ص 440.

وانصرافه عن ((أفته صوب العدوانية المعلنة، وعن جماليته العمرانية في سياق المدينة إلى التفسخ والتدهور والانكماش صوب البداوة المختلفة وعن طابعه الحيوي في النشاط الإنساني المنتج للجماعة البشرية إلى فضاء لإنتاج التعصب والخوف والجريمة.))⁽¹⁾.

2-3 المقبرة فضاء للتسامح:

المقبرة فضاء سكوني لكونه يضم رفات الموتى، يرقد فيه الجسد حين تغادره الروح وهو على عكس الأمكنة السابقة، التي تنقلنا إلى عوالم ضاجة بالأحياء، ففضاء المقبرة يحتوي على عدد كبير من القبور التي تتجاور فيما بينها، وحضور هذا الفضاء في النص السردي يكسبه دلالات جديدة، فهو ((تكثيف للذاكرة، وهو شكل من أشكال التواصل مع (الأمس)، أو القبض عليه))⁽²⁾.

وقد وظفت الرواية هذا الفضاء، للتعبير عن التعايش الإنساني بين الأعراق والأديان المختلفة في الماضي على هذه الأرض، حيث يقول الراوي / الشخصية (مراد باسطا) موجها خطابه إلى ماسيكا :

((- سيكا أريد أن أدفن هنا، في مقبرة ميرامار، التي دشنتها حنا سلطانة، ثم جدي الأول غاليلو الروخو، قبل أن يملأها الذين جاؤوا من بعده، أحب هذا المكان (...)) لأنها المقبرة الوحيدة في الدنيا، التي انمحت فيها كل الأديان، استقبلت المسيحي واليهودي والمسلم والبوذي، وحتى الملحد (...))⁽³⁾.

فالسرد في رغبة مراد باسطا في أن يوارى جثمانه في مقبرة ميرامار يتعدى عن كونها مقبرة دفن فيها قبله أجداده الأوائل وباقي أفراد سلالته، بل لكونها فضاء يؤرخ للتعايش بين العقائد المختلفة، تختفي فيه الأحقاد التي تملأ حاضره، هذه الأحقاد لم تسلم منها حتى

(1) عبد الله شطاح : التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج " نرجسية بلا ضفاف " ، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر

والتوزيع- الجزائر، ط1 ، 2012 ، ص 185،186.

(2) صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد ، مرجع سابق ، ص 65.

(3) الرواية، ص 9.

المقبرة في الحاضر، كما ينقل باسطا: ((هدم جزؤها الشمالي بفعل فاعل، ولكنها ما تزال تقاوم الأحقاد، وجنون البشر، الذين ينامون على يقين وحدهم يصنعون ويموتون فيه))⁽¹⁾. فالمقبرة التي كانت في الماضي فضاء شاهدا على التعايش، امتدت إليها الأحقاد في الحاضر، محاولة طمسها لكونها شاهدة على وجود هذا التعايش .

(1) الرواية ، ص نفسها

II . علاقة الشخصيات بالمكان:

اهتمام واسيني الأعرج في الرواية بالمكان يأتي غالبا مصاحبا لحركة الشخصيات فيه وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حرصه على إبراز العلاقات القائمة بين المكان والشخصية، وحجم التأثير المتبادل بينهما، و كأنه ينطلق من المسلمة القائلة بأنه ((لا مكان بدون شخصية، ولا شخصية بدون مكان، فكأن أحدهما يكمل الآخر))⁽¹⁾.

وانطلاقا من كون الشخصية هي القوة الفاعلة في النص الروائي، والمولدة لأحداثه ووقائعه، ولكي تتحقق هذه الأحداث وحركة الشخصيات ، لابد أن يكون هناك مسرح مكاني يحتضنها وتتحقق فيه، تختلف حوله انطباعات الشخصيات إيجابا وسلبا بناء على درجة قربه أو بعده عنها، وكذلك بناء على ما يوفره هذا المكان من شروط الأمان والطمأنينة للشخصية، أو عدم توفيره لها. فالمكان لا يعتبر فقط مجرد تضاريس خارجية تتحرك في مجاله الشخصيات وتمارس فيه أفعالها المختلفة. بل هو فضاء متواصل مع باقي عناصر السرد يسهم في توليد الدلالة، وهو بنية فاعلة في النص ومفعول فيها في نفس الوقت. وتنقسم الأمكنة في الرواية حسب علاقتها بالشخصيات الرئيسية إلى محورين رئيسيين :

-الأمكنة الأليفة

-الأمكنة المعادية

(1) سلمان كاصد : عالم النص ، ص 138.

1-المكان الأليف (البيت الأندلسي):

يرتبط إحساس الشخصية بمكان ما أليف، أو معادي بنوعية العلاقات التي تربطها به وما يوفره لها من شروط العيش و الانتقال من أمن وطمأنينة وحماية أو عدمه وسنقتصر في معالجتنا للأمكنة الأليفة على البيت الأندلسي، باعتباره المكان المركزي في الرواية ، وعلاقته الوجدانية مع الشخصيات المنتمية إليه، وسنركز خصوصا على علاقته بالشخصية المحورية المالكة له (مراد باسطا)

أدرك الروائي واسيني الأعرج أن التركيز على إبراز المعالم المادية للمكان الرئيس (البيت الأندلسي) عن طريق آلية الوصف، وعزله عن الحضور الإنساني الفاعل، من شأنه أن يجهز على الدلالات المتوخاة منه، ويجعله مجرد خلفية باهتة وديكورا جامدا للأحداث، لهذا جعل تشكيله للمكان يسير بالتوازي مع الدفع بالشخصيات إلى مسرحه لتقوم بوظائفها الفعلية والقولية ، ليقتنصها وهي في ذروة تفاعلها مع كونها الخاص، ويقدم المكان في حالة توحيد استثنائية مع الشخصيات المنتمية إليه ((ليتراءى المكان في صورة الدم الذي يجري في العروق))⁽¹⁾.

و أبرز شخصيات الرواية نجد مراد باسطا، صاحب (البيت الأندلسي) والذي ورثه عن جده سيد أحمد بن خليل، ولا تخلو تسمية باسطا من قصديه ظاهرة من المؤلف فكلمة باسطا - Basta هي كلمة اسبانية، تحمل في معناها صيغة الأمر الدال على الكف بمعنى " توقف"، وتأتي الأحداث المتلاحقة لتؤكد هذا المعنى، حيث يسعى مراد باسطا من أجل إيقاف المشروع الرامي إلى تهديم بيته الأندلسي، يقول باسطا مخاطبا ماسيكا :

((من أين أبدأ يا سيكا ؟

أمن الدار ؟. أم من سقم أصبح يشبهها في كل شيء؟))⁽²⁾.

(1) فرحان اليحي : جدلية الانتماء في رواية " من أنت أيها الملاك ، لإبراهيم الكوني " ، الموقف الأدبي ، اتحاد

الكتاب العرب - دمشق ، 492 ، أبريل/ نيسان 2012 ، ص 177.

(2) الرواية ، ص 27.

يتساءل باسطا عن نقطة البداية التي سيبدأ منها حكايته أو بالأحرى مأساته، هل يبدأ بحكاية البيت؟ أم بحكايته هو؟ فالأمر قد اختلط عليه نظرا لتشابه الحالة التي آلت إليها الدار من خراب ودمار، والحالة التي يوجد فيها من ضمور الجسد، وانكسار الروح وهو يعيش أرذل العمر.

يوصل مراد باسطا المماثلة بين حالته ووضع البيت الأندلسي في الحاضر: ((أذكر هذا وأنا لم أعد مهتما كثيرا بالأسماء ولا حتى بالبيت فهو يشبهني في كل شيء في عزه والقه، وعنفوانه وهشاشته، وتآكله وخرابه أيضا، وحتى في احتراقه وموته العنيف))⁽¹⁾.

فالبيت يتحول عنده إلى أفق لخلق المماثلة، و أرضية خصبة لعقد المقارنات، وإبراز نقاط التشابه بين بيته المدمر بعد قرون من الوجود، وبين شخصيته وهو على مهوي

الرحيل الأخير بعد زمن طويل من الحياة، ويضيف باسطا:

((أكثر من أربعة قرون مرت على هذا البيت، وكأنها لم تكن

أكثر من ثمانين سنة مرت علي، وكأنها نجمة تحترق وتتحول إلى رماد

ليست السنوات العابرة شيئا مهما في أعمار الحجارة والبشر، ولكنها

كافية للشهادة على زمن كان فينا، ولم نكن فيه إلا قليلا))⁽²⁾.

فمراد باسطا يقر بسطوة الزمن وجريان قوانينه على البشر والأمكنة، وكأنه في هذا

الموقف يدين الزمن ويحمله جزء غير قليل من المسؤولية، على ما وصل إليه من وضع

متأزم، ويضيفه إلى القائمة الطويلة من المتأمرين عليه وعلى بيته الأندلسي ولم يبقى

لمراد باسطا في حاضره، إلا الحكي ليحافظ على استمرار الذاكرة ف((لا بد من وجود ذاكرة

قوية تقابل فعل الزمن المهدد بالنسيان))⁽³⁾.

(1) الرواية، ص 27، 28.

(2) الرواية، الصفحة نفسها.

(3) سعيد الغامدي: خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط1، 2004، ص 31.

فالانكسار الذي يعيشه مراد باسطا ما هو إلا صدى لدمار عنيف ضرب المكان الذي ينتمي إليه، بعد احتراقه ثم تهديمه من قبل السلطات، حيث وجد نفسه مشلولاً أمام قوة الأحداث وجريانها نحو مصير محسوم مسبقاً، وقف أمامها عاجزاً على الوفاء لوصية جده الأول بن خليل :

((حافظوا على هذا البيت، فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه، حتى ولو أصبحت فيه خدماً أو عبداً))⁽¹⁾.

وتتوالى المحكيات في تكريس المماثلة بين البيت وصاحبه ، ومنها على سبيل الذكر تعرض هذا الأخير لاعتزال ومقاطعة معارفه وجيرانه، بسبب صراعه مع حلقة الضباع والسلطات، ورفضه الامتثال لأوامر الإدارة القاضية بتسليم البيت لها ، هذه المقاطعة التي أثرت فيه كما يؤكد في هذا المقطع :

((لكن الذي حدث في الآونة الأخيرة، أثارني إلى حد كبير وحز في قلبي ، فقد أصبح الكثير منهم يتهبون من ملاقاتي، عندما يرونني ينعطفون متسللين إلى الرصيف الآخر (...))⁽²⁾.

هذا الوضع الذي يعاني منه مراد باسطا يتطابق إلى حد كبير مع ما آل إليه البيت من عزل عن محيطه العمراني، وهو ما ينقله لنا بساطا قائلاً :

((منذ أن بدأت فكرة بيع البيت الأندلسي، وما يحيط به من بقايا الحديقة، وبعض البنايات التي باعها أصحابها بلا تردد إلى المقاول، بتدخل البلدية لضمان حقوقهم كاملة بدأت منذ مدة قصيرة عمليات الهدم، وعزل البيت نهائياً حتى أصبح كأنه جزيرة ضائعة في فضاء من الفراغ والقلق))⁽³⁾.

فعملية عزل مراد باسطا عن محيطه الاجتماعي، تتم بالتوازي مع عزل البيت

عن محيطه العمراني، ومن هنا يتمظهر (العزل) كتيمة مشتركة يشترك فيها المكان

(1) الرواية ، ص 31.

(2) الرواية ، ص 105.

(3) الرواية ، ص 118.

وصاحبه، ويظهر الحصار الاجتماعي المضروب على الفرد المختلف في منطلقاته وثقافته عن النسق العام، رغبة في ترويضه وإخضاعه لأحكام الجماعة المتسلطة، وتبلغ المماثلة بين البيت وصاحبه ذروتها وتصل الشخصية إلى قمة الاندماج الفضائي وجدانيا و التماهي الكلي مع المكان، فتنسحب الرؤية البصرية لتفسح المجال للرؤية القلبية والوجدانية، التي يقدم لنا عن طريقها باسطا إحساسه لحظة تدمير البيت الأندلسي: ((أعتقد أنني يومها شعرت بشيء مهول يتجاوز تهديم دار فقط، ربما كان الأمر يتعلق بتهديمي أيضا ، كنت على مشارف السقوط (...)) (1).

يعكس هذا المقطع بجلاء درجة التضامن الكبير بين البيت وصاحبه، إلى درجة الاتحاد الكلي بينهما ، و تصل العلاقة بينهما إلى حدود التقمص الوجداني؛ حيث تشعر الشخصية بالدمار الحاصل في المكان الذي تنتمي إليه يحل فيها، وتخلع الشخصية على مكانها الأليف صفة الإنسان، وهو ما يعبر عنه وصف مراد باسطا لفتك الآلة بجدران البيت: ((كانت الآلة تعري البيت الأندلسي، كمن يعري جسد امرأة لاغتصابها (...)) (2). وهكذا يصبح المكان بهشاشه المرأة، وتصبح الشخصية مكانا، وهي ذروة التفاعل بين الشخصية وكيانها المكاني، فالراوي عمل في تقديمه للبيت الأندلسي على الإبانة عن خلاصة التفاعل بينهما، من حيث إن البيت يمنح صاحبه هويته وانتمائه الحضاري الذي تمتد جذوره إلى الأندلس، ويمتد تأثير المكان عليه بأن يلعب دورا حاسما في توجيهه الفكري والنضالي في سعيه من أجل الذود عن الدار ضد الطامعين فيها ويمنحه المكان أيضا وجوده المختلف في النشأة والتكوين والرؤيا الخاصة للعالم، كما يزوده بحمولة فكرية وثقافة تراثية، وخلفية حضارية ضاربة بجذورها في أعماق الماضي، وزخم تاريخي أهله للعب دور المتمرد على مافيا العقار، التي تستهدف امتلاك البيت بكل الوسائل ، وتحول البيت بالنسبة لمراد باسطا إلى قضية يدافع عنها بشراسة، في حين يكتسب المكان أصالته

(1) الرواية ، ص 442.

(2) الرواية ، ص 441.

انطلاقاً من وجود الشخصية فيه ، مستفيداً من لمستها الخاصة عليه، وتبلغ سلطة الشخصية على مكانها الحميمي أوجها حين تتركس كل وقتها وجهدها للدفاع عنه ضد خطر الزوال، فينتقل البيت معها من فضاء يوفر الحماية للمنتسب إليه، إلى فضاء يحتاج فيه إليها للبقاء .

ويتحول مراد باسطا في نهاية أحداث الرواية إلى كائن معزول ووحيد يتآمر عليه الجميع مسؤولون وشعب، حين يتفاعل جيرانه سلبا مع تهديم جدران البيت جنبا إلى جنب مع المسؤولين الذين يشرفون على العملية :

((اخترقت سمعي المتعب التصنيفات الحادة التي كانت تتبع الارتطامات وصرخات الأطفال : هولي...هولي.... كأن الناس كانوا أمام ماتادور في مواجهة ثورة، وكلما تفادى قرنيه الحادين، صرخوا بشكل جماعي: هولي... هولي... في النهاية لا أدري من كان يتهاوى الثور أم المتادور؟ أم كلاهما، وفي اللحظة نفسها ؟)).⁽¹⁾

وقبل تهديم البيت الأندلسي أظهر مراد باسطا قوة تمسكه ببيته ، ما دفعه إلى رفض كل المغريات مقابل التنازل عن البيت، وهو ما يبرزه كلام كريمو موظف البلدية الموجه إلى باسطا :

((- كل جيرانك باعوا للدولة، وأنت مصر على مقاومة طاحونة أكبر منك ومني، ثم إن بقية الورثاء من أولاد أخيك وعائلتك، حتى اللي فيهم ريحة الشحمة فالشاقور جاءونا بملفات تثبت أهليتهم وحقهم في الدار، ويطالبون بالبيع لاستلام حقوقهم))⁽²⁾.

فتغلغل المكان(البيت الأندلسي) في وجدان صاحبه لم ينتف بمجرد تدمير البيت بل ظل مستمرا يعمقه الإحساس بالفقد، ويوطده الحنين إلى بيت الصبا والشباب فيشعر مراد باسطا بأن واجبه تجاه الأجيال يملي عليه كتابة تاريخ البيت العريق:

(1) الرواية ، ص 440.

(2) الرواية ، ص 112.

((شعرت كأنه جاء دوري في تجميع أشلاء و أخبار هذه الحجارة المرصوصة، التي مستها أيادي كثيرة وحولت جزءا كبيرا منها)) (1).

وبواسطة السرد يستدعي باسطا ماضي المكان، ويستدعي عراقته و أصلته ليبرهن على عراقة نسله هو وأصلته، وانتماءه إلى أصول أندلسية، وهو ما يدل على أنه ((لا توجد ذات مكتملة منذ البدء، بل هي توجد وتتمو وتتواصل من خلال تمثلها لحكاية وجودها التاريخي)) (2).

والبيت الأندلسي باعتباره الموضوع الرئيسي للرواية ، تتجاوز به الرواية حدود الأبعاد المادية والهندسية، التي حاول الرواة متوسلين بالوصف أن يقنعونا بإمكانية التجول فيه، وجعلوا منه مكانا لا يختلف عن المكان الحقيقي الموجود على الخريطة و صنعوا منه مكانا تاريخيا تراثيا، لا يختلف عن الأمكنة التاريخية الموجودة في الواقع وأثنوه بروح إنسانية رفيعة، بكل ما يرمز للأصالة والثقافة العتيدة، بل نجحت المخيلة الجماعية المتمثلة في رؤى الرواة مجتمعة، في أن ترتقي به إلى رحاب الرمز وتجعل منه فرضية مكانية لتمثل أحد أكبر إشكاليات العصر تعقيدا وهي قضية الهوية في ظل التمدن والأصالة في ظل المعاصرة ، وجدلية الثقافي والمادي

والرواية بعد أن رسمت معالمه بحس فني عال، وزودته بكل ما ينم عن سمو الذوق وعراقاة التاريخ، و أصالة الثقافة دفعت به إلى خضم التحولات العنيفة التي يشهدها العصر المتبرم من كل القيم الأصيلة، والمتنكر لتراث الأمس، لينهار البيت بكل ما يرمز له من أصالة العمارة ، وسمو الحضارة تحت عجلات الآلة الفتاكة إحدى مخترعات هذا العصر ، الذي لا يؤمن إلا بالاعتبارات المادية والتجارية ، فمراد باسطا لم يعترض عن التنازل عن ملكية الدار ، بل اشترط فقط الحفاظ عليها وتحويلها إلى دار للتراث، أو للموسيقى الأندلسية حتى يحافظ البيت على وظيفته الأولى: ((نملك وثيقة

(1) الرواية ، ص 58.

(2) سعيد الغانمي : خزانة الحكايات، ص 39.

إعادة الملك لأصحابه لتسييره، شرط أن يحافظ البيت على وظيفته الأولى ونحن لا نطالب بأكثر من ذلك ، لتأخذها وتحولها إلى دار للموسيقى أو لحفظ الآثار، لا أحد منا يعترض على ذلك.)⁽¹⁾

وانتقال باسطا إلى سكنه الجديد بعد ترحيله من بيته الأندلسي ، لم يكن انتقالا اختياريًا، بل كان اضطراريًا أملت الظروف، لهذا لم يرافقه اتصال وجداني به، وهو ما يظهره قوله : ((السكن الجديد الذي نقلت إليه لم يكن مريحًا، ولكنه كان أفضل من العراء، عبارة عن مكعبات صغيرة بلا روح، كانت كافية للملحة لأشياء الصغيرة التي جمعتها طوال السنوات الماضية (...))⁽²⁾.

فهذا الفضاء الجديد تحول عنده إلى مجرد مساحة للعيش، لا يمكن بحال من الأحوال أن يعوض المكان الأصلي المرتبط بالأجداد والذكريات وبالهوية الأندلسية ما أبقى ((هذا المكان طازجا في الروح عبر تعاقب الزمان لا يفسح المجال أمام أي مكان ليحل محله))⁽³⁾.

أما علاقة سيد احمد بن خليل بالبيت الأندلسي، فهي لا تقل حميمية عن علاقة حفيده المتأخر مراد باسطا، فهو المشيد الأول للبيت، والسكن الأول فيه، بعد أن اضطر إلى ترك أرضه الأولى الأندلس، بعد تهجيريه من قبل محاكم التفتيش، وكان مشروع إقامة بيت على النمط المعماري الأندلسي عنده مجرد أمنية: ((لم تكن تهمني البحرية ولا سوق الذهب بقدر اللحظات، التي أهرب فيها الى المكان و أتخيل البيت الذي سأنشئه في الداخل لسلطانة التي لم تساورني لحظة شك واحدة ،في أنها ستأتي(...))⁽⁴⁾.

(1) الرواية ، ص 110.

(2) الرواية ، ص 439.

(3) أحمد مرشد : جدل البنيات الحكائية في رواية " عرس فلسطيني " ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ع464، ديسمبر / كانون الأول، 2009، ص 184.

(4) الرواية ، ص 110.

فالبيت الأندلسي بالنسبة له مكان تعويضي عن المكان الأصل (الأندلس)، وهو إقامة لهويته في موطنه الجديد، أودع فيه كل ما يذكره بأرضه الأولى، من لمسة عمرانية أندلسية إلى حديقة زينها بأجمل النباتات التي جلبها من شبه الجزيرة الأيبيرية وحرص على تأنيثه بكل ما هو أندلسي أصيل.

فالعيش في البيت الجديد هو بالدرجة الأولى فعل ثقافي وحضاري، وممارسة لهويته الموسيكية على أرض منفاه، عزز بها وجوده، وكان تشييده البيت الأندلسي هو بمثابة بداية للتكيف مع محيطه الجديد، هذا التكيف توثق بالتحاق سلطنة به فيما بعد وكان أيضا عاملا حاسما في تشكل المفاهيم والتصورات للعالم الجديد يلخص سيد أحمد بن خليل علاقته بالبيت قائلا: ((في هذا البيت بعض دمي وصرaxي وسعادي وشهواتي وانخاطفات النشوى ولهذا لا أريد أن يلف غبار الموت مثل هذا المكان)) (1).

يبرز هذا المقطع بجلاء مكانة البيت الأندلسي عند مشيده، ومدى تعلقه به، باعتباره مكانا يحتوي ذكرياته السعيدة والمؤلمة معا، ويظهر البيت كمكان عضوي رسمته المخيلة ليختلط مع المكان الواقعي، وتسهم الإشارات داخل النص في تكثيف الإيهام بواقعيته. وهكذا تنتقل الرواية بالمكان من مكان نشأ في الأحلام إلى مكان تتحقق فيه هذه الأخيرة و أرضية تنفرخ فيها، ثم تمضي به الرواية تدريجيا لتقذف به في مستنقع واقع كابوسي، بعد أن قاوم طويلا قهر الطبيعة وعامل الزمن، لينهار تحت عجلات الآلة ويتحول إلى غبار .

ومن الشخصيات التي ارتبطت بالبيت الأندلسي سليم حفيد مراد باسطا، الذي يقول عنه هذا الأخير : ((هو الوحيد الذي حمل على ظهره قصة هذا البيت، و نفذ وصية جده: حافظوا على البيت فهو من لحمي ودمي، ابقوا فيه ولا تغادروه، حتى ولو أصبحت فيه خدما أو عبيد)) (2).

(1) الرواية ، ص 64.

(2) الرواية ، ص 43.

ساهم البيت الأندلسي بشكل حاسم في التوجه العلمي والأكاديمي لسليم الذي اختار التخصص في حفظ التراث والمخطوطات، لتعزيز مداركه حول كيفية الحفاظ على التراث وحمايته من خطر الزوال، ولم يتخلف هو الآخر عن الدفاع عن البيت الأندلسي ضد الطامعين فيه إضافة إلى حرصه على حماية المخطوطة وترميمها، فكان خير عون لجدّه، كما شكّل البيت الأندلسي بالنسبة له فضاءاً رومانسياً، وملتقى يسمح له بالاجتماع بحبيبته سارة زوجة موح الكارتيل، واللقاء بها في فناء الدار .

وما قيل عن سليم يقال عن ماسيكا، هذه الأخيرة وإن لم تكن من الورثاء الشرعيين للبيت، إلا أنها تعلقت به منذ أن كانت طفلة، تقول ماسيكا :

((لم أقم في البيت الأندلسي ولا يوماً واحداً، ولست وريثة لا شرعية. ولا غير شرعية لممتلكاته، ربما كان إحساس أمي الخفي وجاذبية أصولها البعيدة، هو الذي قادني نحو هذا الرجل الطيب عمي مراد باسطا (...))⁽¹⁾ .

وجدت سيكا نفسها بعد وفاة مراد باسطا وهجرة سليم إلى كندا، المعنية الأولى بتاريخ البيت الأندلسي وتاريخ الذين عاشوا فيه على مدار خمسة قرون من الزمن تنفيذاً لرغبة مراد باسطا ووصيته، وهو ما تؤكد ماسيكا :

((يبدو لي أنني تورطت في البيت الأندلسي، و أصبحت أعرفه أكثر من الذين سكنوه و أقاموا فيه، أو الذين توالوا عليه على مدار أكثر من أربعة قرون (...))⁽²⁾ .

وركز الروائي في بنائه لشخصية ماسيكا بأن جعل من قضية البيت الأندلسي مجالاً لتكتشف فيه هويتها، وتتعرف فيه على تاريخها وماضي أجدادها ، وجعل وعيها يتفتح على هذا الفضاء ويتكون فيه.

أما عن شخصية سارة زوجة موح الكارتيل، والتي تعيش معه في البيت الأندلسي بعيد أن أجبرتها ظروفها القاسية على الزواج منه رغم فارق السن الشاسع بينهما فنظرتها

(1) الرواية ، ص 7.

(2) الرواية ، الصفحة نفسها .

للبيت الأندلسي، لا تعدو عن كونه مكانا للعيش وان لم تخف إعجابها بعمرانه وهندسته:
 ((البيت جميل يا عمي مراد، وكل عين تتمحن به عندما تراه (...))⁽¹⁾

إلا أن علاقتها بالبيت تتوطد عندما يتحول هذا الأخير إلى فضاء يجمعها بسليم الذي كانت تحبه منذ أيام الجامعة ، فيتجدد الحب في البيت الأندلسي، وتحرر سارة من زواجها من زوجها السابق لتتزوج من سليم وتهاجر معه إلى كندا .

أما عن علاقة الأطراف الطامعة بالبيت الأندلسي(حلقة الضباع) فهي عدائية للمكان بحكم المصالح، ما جعلها تدفع إلى الحط التدريجي بالمكان تمهيدا لإزالته، وذلك عبر تحويله من فضاء يملأه النشاط الإنساني الخلاق، يحتضن كل ما هو أصيل وحضاري، إلى كباريه وملهى ثم مخزن للخمر، وتتجح مساعيهم في النهاية ويدمر البيت.

وقد استثمر الروائي واسيني الأعرج تقنيات الكتابة الروائية الحديثة لتفعيل الدور النصي لبنيته المكانية على غرار تقنيتي التركيب والتقطيع (Montage et découpage) فنجد ((يقطع عوالم معلومة من فضاءها المخصوص ليحولها إلى فضاء آخر غريب عنها فتصبح صورة المكان تشكيلية قائمة على تقنيتي الكولاج والمونتاج.))⁽²⁾، ووظف هذه التقنية بغرض إبراز فساد الأمكنة وتحولاتها السلبية، والإهمال الذي أصاب محتوياتها كما حدث للبيت الأندلسي الذي تحول من ملكية أصحابه الأصليين إلى آخرين جدد استحوذوا عليه بقوة المال والنفوذ، وقاد هذا التحول على مستوى الساكن إلى تدهور على مستوى المكان، بحكم الفجوة الحضارية والثقافية بين الساكن الأصلي والساكن الجديد، هذا الأخير لم يدرك الأهمية الحضارية والثقافية لمحتويات البيت وأثاثه، فرمى بها في المزابل كما حدث مع البيانو العتيق الذي ورثه مراد باسما عن عائلته الموسيقية .

(1) الرواية ، ص 40

(2) كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، " قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال "، منشورات كارم

الشريف - تونس ، ط1 ، 2009 ، ص 84

2- الأمكنة المعادية

إضافة إلى الأمكنة الأليفة تحضر في النص أمكنة أخرى معادية، تنفر منها الشخصيات الفاعلة في الرواية نذكر منها، كنيسة التفتيش التي اقتيد إليها سيد أحمد بن خليل، والبلدية، والبرج الأعظم، وتتميز علاقة الشخصية بالمكان المضاد بنوع من التوتر حيث ((لا يكون فيها المكان مألوفاً، ولكنه يمثل الضياع والخوف والموت بالنسبة للشخصية الروائية))⁽¹⁾، ومن الأمكنة المعادية للشخصيات المحورية في الرواية نجد: محكمة التفتيش المسيحية، البرج الأندلسي الأعظم، دار البلدية .

2-1 محكمة التفتيش المسيحية :

تعد محكمة التفتيش من الأمكنة التي مر عليها سيد أحمد بن خليل مروراً طارئاً بعد وقوعه أسيراً في قبضة محاكم التفتيش المسيحية، وتم جره نحو كاتدرائية يمارس فيها التعذيب على نطاق واسع، ضد المورسيكيين المسلمين، ينقل بن خليل تفاصيل مروره المؤلم على هذا المكان المعادي ، ويصف مثوله أمام رهبان التفتيش قائلاً: ((بدأنا ننزل نحو الدرج الموالي كأننا ننزل نحو أعماق جهنم، كلما توغلنا زادت الروائح الكريهة الممزوجة برائحة العفونة والرطوبة، قوة وانتشاراً، لم أتحمل شعرت بأمعائي تتدلق دفعة واحدة، تقيأت ولكنهم واصلوا النزول بي عميقاً نحو غرف التعذيب وتمزيق الأجسام البشرية، التي امتدت على مساحات كبيرة تحت الأرض))⁽²⁾. ويضيف: ((عندما وصلنا إلى آخر الدرج وجدنا أنفسنا في غرفة كبيرة ومرعبة، وهي عندهم قاعة المحكمة، يخترق وسطها عمود من الرخام، به حلقة حديدية ثقيلة (...). ربطني ميغيل بحماس كبير، بالقرب من إحدى السواري المهيأة لمثل هذه الأمور، كنت قبالتهم، عارياً عن أي لباس، حتى القدرة على الكلام بعد أن نشفوا حلقي ورفضوا أن يعطوني ماء (...))⁽³⁾.

(1) مراد عبد الرحمن مبروك : آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة ، ص 288.

(2) الرواية ، ص 68.

(3) الرواية ، ص 71.

فسيد أحمد بن خليل وجد نفسه مصادر الحرية ، مهان الكرامة ، استبيحت حرمة جسده من قبل الرهبان، والذين كان من المفترض أنهم أكبر من يحمي كرامة الإنسان ويزود عنها، وأن يظهروا تسامحا وعفوا، باعتبارهم رجال دين، إلا أن الحقد أعمى قلوبهم و أبصارهم، فاختموا تحت حجاب التقية ليمارسوا أحقادهم، وترتفع المخاوف عند بن خليل كلما توغل أكثر في المكان، الذي يفصح شيئا فشيئا عن حقيقته.

ويضيف بن خليل سرد معاناته في كنيسة التفتيش :

((أحكموا وثاقي جيدا، شعرت بلحمة اليد تنزع ويجلدي يقشع كما تقشع الليمونة (...))
ثم قيدوا رجلي بنفس الطريقة، حتى أشعروني بأن قدماي ستنفصلان عن رجلي كانت البرودة تلسع جسدي العاري كليا، كانوا يشعرون بمتعة غريبة ، يكتشفون بأن عضوي الذي ضمير نهائيا كان مطهرا، عرفوا جيدا بأن شكوكهم لم تكن باطلة))⁽¹⁾.

تضافرت الظلمة مع البرودة مع ما كان يجري من ممارسات الرهبان ضد سيد أحمد بن خليل في تعميق العدائية للمكان، كفضاء مظلم مثير للتقرز، يتعرض فيه الضحية إلى تعذيب نفسي، قبل أن يمارس عليه التعذيب الجسدي، ومن بين طقوس التعذيب ما نقله بن خليل في المقطع السابق من تعرضه لتفتيش جسدي للتأكد من حقيقة عقيدته والراوي في تقديمه لهذا المكان تدرج شيئا فشيئا منتقلا من الخارج إلى الداخل ليكشف تدريجيا عن حقيقة المكان، وكلما توغل في دهاليزه أكثر كلما ازدادت مخاوفه وصودرت آدميته. والصورة لن تكتمل إلا عبر استكمال جميع تفاصيلها، و إن تكديس صور المكان (كنيسة التفتيش)، وما يوجد فيه من آلات التعذيب الرهيبة، لا تكفي وحدها في تقريب المشهد للقارئ، دون استحضار طقوس السجانين ووحشية أساليبهم وانعكاس هذه الممارسات على نفسية المحتجز، فتتواتر انطباعات الذات المحتجزة لترسم صورة قائمة السواد عن مكان احتجازها، فبن خليل وهو يمر على أقسى آلات التعذيب، وأشدّها فتكا بالأجساد البشرية، يحاول إغماض عينيه لتفادي رؤية فضاة المكان وما يدور فيه:

(1) الرواية ، ص 72.

((حاولت أن أغمض عيني كما تعودت أن أفعل ، كلما وصل الألم بي إلى أقاصيه لأخرج من دائرة الخوف والضغينة (...)) (1).

إن لجوء بن خليل لهذا السلوك، هو بمثابة رد فعل الذات باستشعارها للخطر المحقق بها ، وسعيها منها للهروب من المكان المعادي، عبر تفادي رؤية ملامح المكان المرعبة وما يمارس فيه من تعذيب وقتل .

2-2 البرج الأندلسي الأعظم :

هو مشروع تجاري وإسكاني ضخم جعلت منه السلطات رهانها الذي تركبه في سبيل اللحاق بركب التقدم، وما جعل منه مكانا معاديا بالنسبة للشخصية المحورية مراد باسطا، هو أن القائمين عليه ينوون بناءه على أرضية البيت الأندلسي بعد تهديم هذا الأخير، وهو ما دفع بمراد باسطا إلى العمل من أجل التصدي لهذا المشروع الذي سيجرده من بيته الأندلسي، ويكشف لنا مراد باسطا عن الهالة الدعائية الكبيرة التي صاحبت هذا المشروع:

((اللافتات الدعائية البلاستيكية والورقية والمصنوعة من القماش الملون، تكاثرت في كل زوايا الحي، وأهم مواقع المدينة: المطار الدولي والداخلي، اتحاد العمال محطة القطار المحطة البرية، دار الصحافة، الكتاني، رياض الفتح، مداخل الميترو الحافلات القاطرات، شارع البحر، الميناء (...)) كلها تتغنى بالبرج الأول، البرج الأعظم)) (2).

هذه الحملة الدعائية الضخمة التي جند لها القائمون عليها كل إمكانياتهم المادية والبشرية لإنجاحها ، تتم بالموازاة مع تضيق الخناق على صاحب البيت الأندلسي مراد باسطا لإجباره على التنازل عن بيته الأندلسي لتسريع إنجاز البرج التجاري، ولا يتوانون في اتهامه بأنه ضد نهضة البلد وتقدمه، وباسطا بعد وقوفه على الهالة الدعائية للبرج الأعظم تضاعفت مخاوفه، وأدرك أن الكارثة واقعة ولا سبيل لتجنبها:

(1) الرواية ، الصفحة نفسها.

(2) الرواية، ص 105.

((قبل زمن عندما كنت أسمع بمقاولة البرج الأعظم الضخمة المتعددة الجنسيات، التي نزلت في بلادنا ثم في مدينتنا وأخيرا في حيناء، ثم في بيتنا ، كنت أظن أنها مجرد وسيلة للضغط علينا من القضاء والبلدية، لوضعنا أمام الأمر الواقع، لكن بعدما لمست هذه الآلة الدعائية بعيني، أدركت فجأة بأن الخطر لم يكن مجرد ورقة ضغط، ولكنه حقيقة أفسى مما تتوقعه)) (1).

وأحيانا يتخذ شركاء مقاولة البرج و السلطات المحلية الداعمة لهم موقفا لينا مناورا مع باسطا لدفعه إلى التنازل عن موقفه الرفض، ومن بين الذين عملوا على إقناعه الحاج إبراهيم، والذي يخاطبه قائلا :

((باسطا خويا، نحن في زمن آخر سيقذف بالبلاد إلى عصر النور والعولمة ، العالم يسير بسرعة، إما أن نلحق به أو نستسلم لطاحونته، ماذا بقي من ذلك البيت سوى خربة كادت تتسبب في حرق حي بكامله؟ لا شيء سوى الحجارة والأخشاب المسوسة والأتربة الثقيلة ، والطوب والحشرات الضارة ؟ الله يهديك خويا مراد))(2).

فالحاج إبراهيم انطلقا من استفادته من هذا المشروع باعتباره أحد مموليه بمواد البناء فهو متحمس لقرار هدم البيت، ويتنقع خلف حجج واهية كضغط العولمة وتقدم البلد ... الخ، لإقناع مراد باسطا بقبول العرض المقدم له من قبل السلطات ومقاولة البرج الأعظم ، ويعاتبه على تمسكه ببيت احترق ولم يبق فيه ما يجعله متصلبا في رأيه. ولعل الروائي قد وظف البرج الأندلسي للتعبير عن العولمة الشرسة التي تغزو العالم اليوم ، وتتحقق على حساب التراث، هذه العولمة التي لا قيم لها، تزحف على الموروث الحضاري للأمم لتفتك به وتطمس معالمه، معلنة عن عصر جديد منسلخ من كل قيم الماضي . عولمة اختزالية، لا تؤمن بمنطق التواصل مع الماضي وتراثه.

(1) الرواية، ص 118.

(2) الرواية ، ص 437.

2-3 دار البلدية:

البلدية من الأمكنة المعادية لمراد باسطا، والتي يشعر بأنها طرف متورط فيما

يعيشه، لكونها تحاصر وجوده وتستهدف كيانه، وتمارس عليه قهرا إداريا مبرمجا، ورغم أن هذه المفردة المكانية لا توحى بطابع العدائية، لكونها تعمل على قضاء مصالح المواطنين، بدليل أنها تحمل شعار (من الشعب وللشعب)، إلا أن ممارساتها المشبوهة وتواطئها مع أصحاب مقاولة البرج الأعظم، وانحيازها الفاضح لهم ، محت صورتها القانونية في ذهن مراد باسطا، وحولتها عنده إلى طرف في المشكلة، لكونها تعمل بدورها على ترويضه وإجباره عن التنازل عن داره لإقامة هذا البرج التجاري والإسكاني الكبير، إحساس باسطا بالنفور من المكان، يزداد في كل مرة يقصده فيها، وهو ما يعكسه قوله:

((المسافة بين البلدية والدار لم تتغير، ومع ذلك كلما عبرتها شعرت بها تطول كل يوم أكثر (...)) (1).

وفي الحقيقة المسافة لا تتغير أبدا بل هي ثابتة ، وإنما الذي يتغير هو إحساس الشخصية باتساع الفجوة بينها وبين المكان ، نتيجة لازدياد الضغوط المسلطة عليها فيه وإحساس الشخصية بالعدائية نحو المكان يتعمق أكثر ليصل إلى مداه الأقصى لما ينتابها الشعور بالغثيان فيه :

((أحسست بأمعائي تتدلق دفعة واحدة أمامي، تمنيت أن أعود بسرعة إلى بيتي، وأخرج من هذا الخوف الحارق)) (2).

يكاد يتطابق حال مراد باسطا وهو في البلدية ، مع حال جده الأول سيد أحمد بن خليل لما اقتيد إلى كنيسة التفتيش ، والقاسم المشترك بينهما هو التقرز والشعور بالغثيان من المكان، عندما تبلغ السلوكات العدائية فيه مداها الأقصى، ومن هنا فان القطيعة بين

(1) الرواية ، ص 72.

(2) الرواية ، 113.

مراد باسطا، والمكان المضاد (البلدية)، ليس مرده إلى طبيعة المكان في حد ذاته ، وإنما نتيجة لما يمارس فيه من استبداد وبيروقراطية وظلم .

وكننتيجة يمكن القول أن الأمكنة في رواية البيت الأندلسي كثيرة ومتنوعة منها المفتوحة والمغلقة ، فإن كان البيت الأندلسي يمثل العالم الخاص لمراد باسطا، يجد فيه هذا الأخير كل قيم الألفة والراحة، كما يتيح له التواصل مع تاريخه وذاكرته، وفضاء تزدهر فيه الأحلام الجميلة، فان المدينة تمثل له الكوابيس التي يستفيق على وقعها وهو يعاين ببصره زحف البناءات الجديدة، واختفاء ملامح البناءات القديمة، وسيطرة المافيا على مقدرات البلد، كما أن علاقة الشخصيات المحورية في الرواية بالأمكنة تختلف من مكان إلى آخر، فتشعر هذه الشخصيات بالألفة في أمكنة معينة وتستنأس بها وتتواصل معها وجدانيا، وتشعر بالعدائية والنفور من أمكنة أخرى، نتيجة لما يمارس في هذه الأمكنة من سلوكات تشعرها بغياب قيم الألفة والطمأنينة فيها .

خاتمة

بعد رحلة بحث لا تخلو من تشويق و متعة علمية قضيناها في إعداد هذا البحث نحط
الرجال عند آخر جزئية من متن البحث، ألا وهي الخاتمة لنختتم بها هذه الدراسة، فبعد
تحليلنا لرواية البيت الأندلسي مستفيدين من أدوات التحليل التي يقترحها المنهج البنيوي
تبلورت عندنا بعض الخلاصات النظرية والمنهجية موصولة بنتائج تطبيقاتها على متن
الرواية نجملها في النقاط الآتية :

• نزع الروائي واسيني الأعرج في روايته البيت الأندلسي إلى توزيع حكاياته على

خمسة رواة يتناوبون على سرد حكاياتهم الخاصة الممتدة على مسافة زمنية تقدر بخمسة
قرون من الزمن، وقد استثمر تعدد الرواة لتنويع مادته السردية وجعل هذه الرؤى تتضافر في
ما بينها وتتكامل لتسهم جميعها في إنتاج النص، ومن هنا جاءت بنية الرواة تكاملية تقوم
على وعي جماعي لا فردي، ولا تتبني على منطق الصراع الذي تتبني عليه الكثير من
الروايات التي تنتمي إلى هذا النوع، بقدر انبائها على التشارك والتكامل وتقاطع الرؤى في
الكثير من الجوانب وبالتالي يمكن القول بأن الرواية تنبثق من رواة متعددين أكثر من كونها
رواية أصوات، وانطلاقاً من هذا الجانب يؤسس الروائي لخصوصيته في الكتابة الروائية
يسعى من خلالها إلى طرق آفاق جديدة، مغايرة للسائد والموجود.

• وما يمكن استنباطه من استخدام الروائي للصيغ السردية المختلفة هو أن الروائي استثمر
التعدد الصيغي في إثراء الرواية بألوان من الخطابات المختلفة، وجعل من خطاب
الشخصيات سواء المنقولة أو المحولة بالأسلوب غير المباشر يتقاسم متن الرواية مع
الخطاب المسرود، ما يجعل من الرواية بنية ديمقراطية لا يهيمن عليها خطاب واحد بقدر
انفتاحها على خطابات أخرى تتسلل إليها، وتأخذ فيها حيزاً محترماً .

• كما تكشف عملية استنتاج النص الروائي " البيت الأندلسي " عن التركيب المحكم
للحكايات المتواترة على السنة الرواة المشاركين في صناعة الأحداث ليس عن التنافر
الزمني بين زمن الأحداث وزمن السرد و تشظي الزمن الناتج عن هذا البناء فحسب؛ بل
تبرز مدى التشابه في المعاناة والمصائر التي تكاد تتطابق بين شخصيات الرواية في

الماضي والحاضر، فيلمس القارئ مأساة واحدة تتكرر في كل حكاية من هذه الحكايات ومع كل شخصية من شخصياتها، ويعمد الرواة إلى تكديس الصور والمشاهد وحرصها لتكشف جميعها عن مأساة واحدة يشترك فيها الجميع وهي المعاناة من الاضطهاد والظلم والمطاردات، ومحاولة طمس الهوية وسلب الكيان الوجودي، كما إن انفتاح الرواية على الأزمنة البائدة كشف عن عمق الأزمة وأبعادها الحقيقية وأثرها على شخصيات الرواية وما تعيشه من اضطراب وقلق، من جراء واقع مليء بالممارسات الاختزالية والاستبدادية، فيعمل السرد على تعميق الوعي بالحاضر عبر معرفة مسبباته في الماضي وتجزير المأساة الإنسانية في الزمن، فتضع هذا الحاضر في سياقه الزمني المتوغل في الماضي، وذلك عبر القبض على الشخصيات وهي في ذروة معاناتها واستحضار الماضي تكون بمثابة إضاءة وتفسير لجذور هذه الأزمة وتأريخ سردي لها .

• وقد سمحت الاستباقات بنوعيتها للشخصيات باستشراف مستقبلها الشخصي، والإعلان عن هواجسها اتجاه ما سيأتي به المستقبل المجهول، وهي تعيش حاضرا متأزما وفق قاعدة ما أن ما سيحدث في المستقبل سيكون بناءا على ما هو كائن في الحاضر، كما أنها عملت على تشويق القارئ وشده إلى مطالعة المزيد من متن الرواية ، عبر إطلاعه بشكل مسبق وخاطف على ما سيرد سرد لاحقا .

• أما في ما يخص توظيفه لتقنيات السرد الزمنية المتحكمة في إيقاعه تسريعا وتبطيئا (الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة)، فقد سمح للروائي بتلخيص الأحداث الثانوية والهامشية في عدة جمل، وطبها للتركيز على الأحداث الرئيسية المرتبطة ارتباطا وثيقا بالحبكة الفنية، كما استثمرها الروائي في التحكم في المدة الزمنية الطويلة التي جرت فيها الأحداث و المقدره بقرابة خمسة قرون على مستوى الخطاب، ما أتاح له التحكم في المساحة النصية للرواية كما مكنته من تجاوز الأحداث الهامشية للوصول إلى الحوادث المركزية، و أتاحت له التخلص من الأزمنة غير المهمة، واستيعاب الزمن الحكائي الطويل والمقدر بقرابة الخمس قرون في زمن السرد، كما أفرد الروائي مساحات واسعة

للمشاهد لإبراز توجهات شخصياته المختلفة وإظهار اختلاف وجهات نظرها حول الكثير من القضايا، كما أغنت الرواية بأسواق لغوية عديدة ، وأتاحت نوعا من المعادلة الزمنية بين زمن الأحداث وزمن السرد، كما وردت الوقفات الوصفية في الرواية متنوعة تنوع العالم الروائي، واستطاع الروائي أن يخرج بهذه التقنية من حدود الاستعمال التقليدي والوظيفة التزيينية إلى حدود أوسع؛ حيث تسهم في بناء العمل الفني وجماليته وإقامة بعده الدلالي، وذلك بأن يجعل من الأشياء الموصوفة ذات دلالة رمزية يسهم الوصف في تجسيدها، ما ينم عن توظيف عقلائي ومدروس لهذه الآلية، وسمحت الوقفات الوصفية في الرواية في تبطيء حركة السرد، حين يستدعي المقام السردى ذلك .

• كما تكشف لنا مطالعة الرواية أن البيت الأندلسي لا يتحدد فقط كعنوان يزين واجهة الرواية، ولا كمجرد إطار حاضن لأحداثها وحركة شخصياتها، بل باعتباره المحرك الأساسي للأحداث التي تنطلق منه وتنتهي فيه، وهو النواة الرئيسية له ومركز الصراع بين قطبي الشخصيات، ما يكسبه العديد من الدلالات، فالروائي يستثمر عنصر المكان الرئيسي (البيت الأندلسي) كعنصر بنائي جوهري في الرواية يشكل بؤرتها الدلالية ويتقنع به لتمير آراءه وإعلان موقفه من الواقع وقضاياه المستجدة، ويعلن عن رفضه لحركة التمدين والعولمة الشرسة، والتي تقوم على طمس التراث، واغتيال الهوية الحضارية للأمة، ويدعو إلى تمدن عقلائي يراعي خصوصية الأمة، ويأخذ بعين الاعتبار الحفاظ على موروثها الحضاري.

• عمل الروائي على التركيز على إبراز جدلية الداخل والخارج والفرد والجماعة، وصراعهما الأزلي من أجل فرض الهيمنة وتكريس الأمر الواقع والتي غالبا ما تكون الغلبة فيها للخارج على حساب الداخل والجماعة على حساب الفرد، وقد نجحت هذه الرؤية في تعرية الواقع عبر المكان المتخيل (البيت الأندلسي)، وكشف زيفه وقصوره عن فهم التحولات التي تحدث فيه وحوله، كما يمثل البيت الأندلسي رمزا للقيم البكر والأمكنة النقية، وهو بالنسبة لمالكة كالأصل الذي يستمد منه الفرع هويته وانتماءه الحضاري، كما يمثل قمة المنجز

الحضاري للأجداد الذين عهدوا به للأحفاد الأوائل موصين إياهم بضرورة التمسك به والحفاظ عليه مهما كانت الظروف والموانع، ما جعل من البيت الأندلسي يتعدى حدوده الضيقة، إلى التعبير عن أمة بحالها تعيش أزمة حقيقية تتهدد هويتها ووجودها .

• أدرك الروائي واسيني الأعرج أن التركيز على إبراز المعالم المادية للمكان الرئيسي

(البيت الأندلسي) عن طريق آلية الوصف وعزله عن الحضور الإنساني الفاعل، من شأنه أن يجعل منه مجرد خلفية باهتة تجري على أرضيته الأحداث، و يجهز على الدلالات الكامنة فيه، لهذا جعل تشكيله للمكان يسير بالتوازي مع الدفع بالشخصيات إلى مسرحه لتقوم بوظائفها الفعلية والقولية، ليقتنصها وهي في ذروة تفاعلها مع كونها الخاص.

وفي الختام يمكن القول بأن الروائي واسيني الأعرج من خلال المتن المدروس، قد وفق فعلا في أن يترك بصمه جلية تسهم في التأسيس لنص روائي متميز، كما أنه أظهر تحكما كبيرا في تقنياته السردية وتحويرها بما تقتضيه خصوصية الكتابة الروائية عنده ما سمح له بإنتاج نص متفرد في عوالمه السردية، واستطاع أن يضيف لبنة جديدة في طريق تحديث أدوات الكتابة، وقفزة نوعية في عوالم التجريب الروائي وطنيا وعربيا .

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا المصادر

- 1- واسيني الأعرج : البيت الأندلسي (Mémorium)، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2010 .
- 2- _____ سيدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة) ، دار الآداب - بيروت، ط1، 1991.
- 3- _____ شرفات بحر الشمال ، منشورات الفضاء الحر- الجزائر، ط1 2001
- 4- _____ كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر-الجزائر ط1، 2004.
- 5- _____ المخطوطة الشرقية ، دار المدى للثقافة والنشر ، 2002 .

ثانيا :المراجع

أ- المراجع باللغة العربية

- 6- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2004 .
- 7- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الأردن، ط1، 2005 .
- 8- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع- دمشق ط1، 1997
- 9- أيمن بكر: السرد في مقامات الهمذاني (معارج ابن عربي نموذجاً)، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، (دط)، 1998.
- 10 - بان البنا : الفواعل السردية (دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط1، 2009.
- 11- جمال الدين الخضور: زمن النص، دار الحصاد للنشر - دمشق (دط)، 1995.
- 12- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي

- العربي - الدار البيضاء، ط2، 2009 .
- 13- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط1، 2000
- 14- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ، ط 1، 1991.
- 15- رزاق إبراهيم حسن: المدينة في القصة العراقية القصيرة ، دار الحرية للطباعة بغداد، (دط)، 1984
- 16- سامح الرواشدة: منازل الحكايات (دراسة في الرواية العربية)، دار الشروق عمان (دط)، 2005
- 17- سعيد الغامدي: خزانة الحكايات، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط 1، 2004.
- 18- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجاً)، الهيئة المصرية العامة للكتاب- مصر، (دط). 1998.
- 19- سعيد بنكراد : السيميائيات السردية، منشورات الزمن-الدار البيضاء،(دط)،2001.
- 20- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص - السياق)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط 3 ، 2006.
- 21- _____ تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير) ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، ط 4 ، 2005 .
- 22- _____ الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء ط1، 1997.
- 23- سلمان كاصد : عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التكرلي نموذجاً) ، دار الكندي للنشر والتوزيع - الأردن. (دط)، 2003 .
- 24- سمر روجي الفيصل : الرواية العربية البناء والرؤيا (مقاربة نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (دط)، 2008.
- 25- سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، (دط)، 1985.
- 26- السيد إبراهيم : نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة ، (دط)، 1998 .
- 27- سيد إسماعيل ضيف الله : آليات السرد بين الشفاهية والكتابة (دراسة في السيرة

- الهلالية ومراعي القتل)، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ،(دط)، 2008.
- 28- سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ،(دط)، 1984.
- 29- شاعر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط1، 1994
- 30- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية (في الرواية والقصة والسينما)، منشورات الاختلاف- الجزائر، ط1، 2010
- 31- الشريف حبيبة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث- الأردن، ط1، 2010.
- 32- شكري عزيز الماضي : أنماط الرواية العربية الجديدة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، 2008.
- 33- الصادق قسومة : طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنش- تونس، ط1، 2000
- 34- صالح إبراهيم : الفضاء ولغة السرد (في روايات عبد الرحمن منيف)، المركز الثقافي العربي- بيروت، ط1 ، 2003
- 35- الصالح فخري : قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرواية العربية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، ط1 ، 2010.
- 36- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق-القاهرة، ط2. 2000.
- 37- عادل ضرغام : في السرد الروائي، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2010.
- 38- عبد الله إبراهيم: المتخيل السردية (مقاربات في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي- الدار بيروت، ط1، 1990.
- 39- موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ط1، 2005 .
- 40- عبد الله شطاح : التخيل الذاتي في أدب واسيني الأعرج (نرجسية بلا ضفاف)، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع- الجزائر، ط1، 2012.
- 41- عبد الله ناصر الداوود : طقوس الروائيين (2)، دار الفكر العربي للنشر والتوزيع المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 2011 .
- 42- عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ، 1993.

- 43- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، 1994.
- 44- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات- القاهرة، ط2 1996.
- 45- عبد الصمد زايد : مفهوم الزمن ودلالاته (في الرواية العربية المعاصرة)، الدار العربية للكتاب، القاهرة، (دط)، 1988.
- 46- _____ المكان في الرواية العربية المعاصرة (الصورة والدلالة) ، دار محمد علي للنشر - تونس، ط1، 2003.
- 47- عبد الملك مرتاض : تحليل الخطاب السردى (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، (دط)، 1991.
- 48- _____ في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، (دط)، 1998.
- 49- عدالة أحمد محمد إبراهيم : الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة و الإعلام - الشارقة، ط1، 2006.
- 50- علي مهدي زيتون : في مدار النقد الأدبي (الثقافة - المكان - القص)، دار الفارابي- بيروت ، ط1 ، 2011.
- 51- فريدة إبراهيم بن موسى : زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء للنشر والتوزيع - عمان ، ط1 ، 2012 .
- 52- فوزية عمر الحداد : دراسات نقدية في القصة الليبية ، منشورات المؤسسة العامة للثقافة - بنغازي ، ط1 ، 2009.
- 53- فوزية لعيوس غازي الجابري .التحليل البنيوي للرواية العربية ، دار صفاء للنشر والتوزيع . عمان ، ط1، 2011 .
- 54- كمال الرياحي : الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج ، " قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال " ، منشورات كارم الشريف - تونس، ط1 ، 2009.

- 55- محبوبة محمدي أبادي : جماليات المكان في قصص سعيد حورانية ، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق ، ط1 ، 2011 .
- 56- محمد العافية : الخطاب الروائي عند إميل حبيبي ، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 1997.
- 57- محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد، الصدى للطباعة والنشر- دبي، ط1 2011.
- 58- محمد صابر عبيد/ سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق لنبييل سليمان")، عالم الكتب الحديث - الأردن ، ط1، 2012.
- 59- محمد عزام : شعرية الخطاب السردى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق،(دط)، 2005 .
- 60- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع- تونس، ط1، 2001 .
- 61- محمود أمين العالم: أربعون عاما في النقد التطبيقي (في القصة والرواية المعاصرة) دار المستقبل العربي- القاهرة، 1994.
- 62- مراد عبد الرحمن مبروك: العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر (دراسة نقدية)، دار المعارف القاهرة، ط1، 1991.
- 63- _____ آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية (التحفيز نموذجا تطبيقيا) ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر - القاهرة ، ط1 . 2002.
- 64- _____ آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجا)، الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة، 2000 .
- 65- _____ بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة (روايات تيار الوعي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، (دط) ، 1998 .
- 66 - _____ توظيف الشخصية الغجرية في الرواية العربية في مصر (1967-1991) ، عالم الكتب -القاهرة ، 1992 .

- 67- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، ط1 ، 2004.
- 68- مهدي عبيدي : جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق، ط1، 2011.
- 69- ميساء سليمان الابراهيم : البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب - دمشق ، ط1، 2011.
- 70- نخبة من المؤلفين : مقالات في تحليل الخطاب ، ترجمة : حمادي صمود ، كلية الآداب والفنون والإنسانيات ، جامعة منوبة - تونس ، 2008 .
- 71 - نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء- الأردن ط1، 2011 .
- 72- نور الدين صدوق : عبد الله العروي وحداثة الرواية (قراءة في نصوص العروي الروائية) ، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء ، ط1 .1994.
- 73- هيثم سرحان : الأنظمة السيميائية (دراسة في السرد العربي القديم) ، دار الكتاب الجديد - بيروت، 2008.
- 74- ياسين النصير : الرواية والمكان ، دائرة الشؤون الثقافية العامة - بغداد، 1986.
- 75- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفلوابي بيروت، ط3 ، 2010 .
- 76- _____ الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي). مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ، ط1 ، 1986.
- 77- الرواية العربية (المتخيل وهويته الفنية) ، دار الفلوابي- بيروت ، ط1، 2011

ب- المراجع الأجنبية المترجمة

- 78- أ.أ. مندالو : الزمن في الرواية .ترجمة: بكر عباس ، دار صادر- بيروت ط1، 1997 .
- 79- بينارد فالهبط : النص الروائي (تقنيات ومناهج)، ترجمة: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، 1999.
- 80- _____ الرواية (مدخل إلى المناهج والتقنيات)، ترجمة : عبد الحميد بورايو ، دار الحكمة، 2002.
- 81- برنارد فوتو: عالم القصة. ترجمة: محمد مصطفى هدارة .عالم الكتب-القاهرة. 1969 .
- 82- بول ريكور : الزمان والسرد (الزمان المروي). ترجمة: سعيد الغانمي ، دار الكتاب الجديدة المتحدة ، ط1 ، ج3 ، 2006 .
- 83- بيير شاتيه . مدخل الى نظريات الرواية ، تر : عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء ، ط1 ، 2001 .
- 84- بتوفتان تودوروف : الأدب والدلالة ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا، ط1 ، 1996.
- 85- _____ الشعرية ، ترجمة: شكري المبخوت/رجاء سلامة ، دار توبقال الدار البيضاء، ط2 ، 1990.
- 86- _____ مفاهيم سردية ، ترجمة : عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1، 2005 .
- 87- _____ مقولات السرد الأدبي ، ترجمة : الحسين سحبان / فؤاد صفا ، كتاب (طرائق السرد الأدبي) ، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط ، ط1 ، 1992 .
- 88- جيرار_جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ، ترجمة : محمد معتصم /عبد الجليل الأزدي ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، ط1، 1997
- 89- جيرار جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة: ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي - الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 90- ديفيد لودج : الفن الروائي ، ترجمة : ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة-

- القاهرة ، ط1 ، 2002 .
- 91- رولان بارت : النقد البنيوي للحكاية ، تر : أنطوان أبو زيد ، منشورات عويدات بيروت ، ط1 ، 1988 .
- 92- _____ نقد وحقيقة (الأعمال الكاملة 3)، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري- حلب ، ط1، 1994.
- 93 - _____ هسهسة اللغة (الأعمال الكاملة 5) ، ترجمة : منذر عياشي مركز الإنماء الحضاري- حلب، 1998.
- 94- شلوميت ريمون كنعان : التخيل القصصي (الشعرية المعاصرة) ، تر : لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ، ط1 ، 1995.
- 95- غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة: غالب هلسا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ، ط2 ، 1984.
- 96- ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة : يوسف خلاق ، منشورات وزارة الثقافة . دمشق. (دط) ، 1988.
- 97- ميشال بوتور . بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات . بيروت . ط2. 1982 .
- 98- ناتالي ساروث : عصر الشك (دراسات في الرواية)، ترجمة : فتحي العكشري المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، ط1 . 2002.
- 99- نخبة من المؤلفين :. شعرية المسرود، ترجمة : نخبة من المترجمين ، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب- دمشق، ط1 ، 2010.
- 100- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة . ترجمة : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، (دط) ، 1998.
- 101- يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني (جماليات المكان) ، ترجمة وتقديم : سيزا قاسم ، عيون المقالات - الدار البيضاء ، ط2 ، 1988.

ج- المراجع باللغة الأجنبية

- 102-** Béatrice Didier : « je » et subversion du texte ((le narrateur dans jacques le fataliste)). In littérature. N48. Edition. Larousse .paris Décembre 1982.
- 103-** Claude Bremond : la logique des possibles narratifs. Communication. N°8. Édition seuil. Paris .1966 .
- 104-** Claudine Gothotmersh : le point de vue dans « Madame Bovary » .in cahiers de l'association des études françaises . N°23 .Edition : les belles lettres . paris . Mai 1971.
- 105-** Emmanuel Tibloux : Les enjeux littéraires de la description de l'espace. .In: Espaces Temps. 62/63, C.N.L .France. 1996
- 106-** Émile Benveniste : Problèmes de linguistique générale . Gallimard . paris . 1966.
- 107-** Eric Bordas : L'inscription du narrataire dans le lys dans la vallée. information Grammaticale. N59. Édition: j.-b. bailliére .paris. Octobre 1993.
- 108-** Gaston Bachelard : la poétique de l'espace. Edition puf .paris 1957.
- 109-** Gérard Genette: Figures I. Edition seuil . paris .1966.
- 110-** _____ Figure II. Edition Seuil . Paris . 1969.
- 111-** _____ Figures III . Edition seuil . paris . 1972
- 112-** _____ frontières du récit . in communication . N8 . Edition seuil .paris. 1966.
- 113-** Tzvetan Todorov : l'analyse du récit à urbano. In communication .11. Édition. seuil .paris. 1968.
- 114-** _____ les catégories du récit littéraire .in communication 8 .col point. Édition seuil .paris. 1966.
- 115-** _____ le discours de la magie. In : l'homme. École des hautes Études en sciences sociales . tome 13. N4. France . Octobre / Décembre 1973 .

- 116- _____ Théorie de la Littérature, Textes des Formalistes russes. Édition Seuil, paris . 1965.
- 117- _____ Poétique, éditions du Seuil. paris. 1968.
- 118- _____ poétique de la prose . édi du seuil .1971.
- 119- Jean batany : une temporalité « de dicto » ? (Les temps du récit typologique) Information grammaticale. N°38. Édition j.-b. bailliére . Paris .1988.
- 120- Jean Claude martin : Les narrateurs du nouveau roman. In cahiers de l'association Internationale des études françaises . N°36 .Société d'édition « les belles lettres ». Mai paris.1984.
- 121- Jean verrier : J. Ricardou . Problèmes du nouveau roman. in langue français. N7. Larousse. Paris . Septembre 1970.
- 122- Roland barthes . introduction a l'analyse structurale des récit communication N8 . édition seuil. paris. 1966.
- 123- Marta spranzi-zuber . Le récit comme forme d'explication Littérature. N° 109.Larousse. paris. Mars 1998.
- 124- Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman . trad :Daria olivier Gallimard. Paris .1978.
- 125- pablo Gil :Coleccion taxtos aljamaidos . decano de la faculted filosofia y letras en la universided de zaragoza- ispain .1888.

د- المجلات والدوريات والملتقيات العلمية

- 126- أحمد مرشد : جدل البنيات الحكائية في رواية " عرس فلسطيني " ، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع464 ، ديسمبر/كانون الأول، 2009 .
- 127 - جبرائيل جرجي عبدوكة : البناء السردي ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ع463 ، نوفمبر / تشرين الثاني، 2009 .
- 128- جميل حمداوي : السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت ، مج25 ، ع23 ، يناير/مارس .
- 129- سعيد بنكراد: الحقيقة الوضعية والمحتمل السردي، (ملتقى السرد العربي الأول)

- منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 10/8 نوفمبر 2008، ط1، 2011.
- 130-** سعيد يقطين: أساليب السرد الروائي العربي ، ممكنات السرد (أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرن الثقافي)، 11- 12 ديسمبر 2004 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت ، 2006.
- 131** - سليم بتقة : تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر (أبحاث في اللغة والأدب الجزائري)، جامعة محمد خيضر - بسكرة، ع6، 2010 .
- 132-** سليمة عداوري : واسيني الأعرج يفتح باب بيته الأندلسي، جريدة الدستور الملحق الثقافي، ع 15539، القاهرة، 15 أكتوبر 2010.
- 133-** سمر روجي الفيصل : فردية الأسلوب الروائي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ع 460/459 ، جويلية- أوت / تموز - آب 2009.
- 134-** سيدي محمد بن مالك: سيميائية الفضاء الجزائري (من المطابقة إلى المغايرة) نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والطباعة - مسقط، ع76، أكتوبر، 2013 .
- 135-** شاهو سعيد فتح الله، المرجعية الاجتماعية للمنظور السردية في الروايات متعددة الأصوات، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. جامعة تكريت - العراق، مج14 ع4، ماي/ أيار، 2007.
- 136-** شعيب خليفي ، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة. مج11، ع4، 1993.
- 137-** صالح ولعة : بناء الزمن الروائي ودلالته في روايات عبد الرحمن منيف، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 498 ، تشرين الأول/ أكتوبر، 2012.
- 138** - _____ سيميائية الفضاء الروائي، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، ع 456، نيسان/ أبريل، 2009
- 139-** عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (بين الائتلاف و الاختلاف)، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ، مج11 ، ع4، شتاء 1993
- 140-** عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد العربي المعاصر، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، سوريا ، مج27، ع1 2005

- 141- علي حرب : الخلق الروائي بين منجزه وعوائقه ، نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان ، ع57 ، يناير/ جانفي 2009 .
- 142- فرحان يحيى : جدلية الانتماء في رواية " من أنت أيها الملاك، لإبراهيم الكوني" الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع 492 ، أفريل/ نيسان، 2012
- 143- فيكتور شكوفسكي . بنية الرواية وبنية القصة القصيرة ، تر: سيزا قاسم فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ، مج2 ، ع4 ، يوليو، أغسطس سبتمبر 1986
- 144 - لنا عبد الرحمن : دلالات المكان في ثلاث روايات معاصرة " رواية المرأة نموذجاً "، نزوى ، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والطباعة - مسقط ، ع71 ، يوليو 2012 .
- 145- محمد سليمان : المكان في الرواية " قدر الغرف المقبضة أنموذجاً " ، الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب - دمشق ، ع490 ، تموز / جويلية. 2012 .
- 146- محمد عطية محمود : محمد زفزاف و ((أفنعة الرواية))، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان - عمان، ع 64 ، أكتوبر 2010 .
- 147- منيرة الفاضل : سرد الذات ، إشكال الهوية ، مجلة ثقافات ، كلية الآداب بجامعة البحرين - المنامة، ع1 ، شتاء 2002 .
- 148- مياسة ناصر : المكان الروائي (وهم الواقع وحقيقته الفنية)، مجلة الثقافة وزارة الثقافة ، صنعاء، ع100، ديسمبر 2010 .
- 149- نبيلة إبراهيم . المفارقة . مجلة فصول . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة مج 4، ع3 و 4 ، أفريل / سبتمبر 1987 .
- 150- نجاة وسواس : السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري ، مجلة الأثر ، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، ع 11 ، 2012 .

هـ- الرسائل والأطروحات الجامعية

- 151- جمال مباركي : الغرب في الرواية العربية الحديثة ، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة - الجزائر، 2009/2008 .
- 152- عبد الغني الشيخ : آليات اشتغال السرد في الخطاب الروائي الحداثي عند عبد

الرحمن منيف (ثلاثية أرض السواد نموذجاً) ، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه.
جامعة منتوري قسنطينة - الجزائر ، 2008/2007.

153- وسيمة مزدوات: الاستعارة الروائية (دراسة في بلاغة السرد) ، رسالة مقدمة لنيل
درجة الماجستير ، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة -الجزائر، 2011/ 2012.

و- المعاجم والقواميس

154- ابن منظور الإفريقي لسان العرب، مادة (ز م ن)، دار صادر- بيروت، 2000 .

155- بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية) ، مكتبة لبنان
بيروت، (دط)، 1986.

156- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ميرفت للنشر والمعلومات
القاهرة، ط1، 2003.

157- المصطلح السردية، ترجمة: ع ابد خزندار ، المشروع القومي للترجمة -القاهرة
ط1، 2003.

158- دومينيك مانغالو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن
منشورات الاختلاف- الجزائر، 2008.

159- علي بن حسن الهنائي الأزدي : المنجد في اللغة والأعلام ، دار المشرق -بيروت
ط1، 41 ، 2005 .

160- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

161- لطفي زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون-بيروت، ط1
2002.

ز- المواقع الالكترونية وتاريخ المراجعة

162 - www.aleqt.com . Du 23/09/2013

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ- و

الفصل الأول : آليات الخطاب الروائي

I - بنية الراوي في النص الروائي..... 8

1- علاقات الراوي مع كل من المؤلف والمروي له..... 11

أ- علاقة الراوي بالمؤلف..... 11

ب- علاقة الراوي بالمروي له 14

2- أنواع الراوي في النص الروائي..... 17

1 2 الراوي الغائب..... 18

2 2 الراوي المشارك..... 19

2 3 الراوي الثنائي..... 21

2 4 الراوي المتعدد..... 22

3- تعدد الرواة وتكامل الرؤى في رواية البيت الأندلسي..... 24

II- الصيغة السردية و أنماط اشتغالها في النص الروائي..... 46

1-الصيغة السردية بين النظرية والتطبيق 48

2- أنماط الصيغ في رواية " البيت الأندلسي"..... 51

1-2 الخطاب المسرود..... 52

2-2 الخطاب المعروض..... 55

2-3 الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر 59

الفصل الثاني : تقنيات بناء الزمن في الرواية

1- الزمن عند كتاب الرواية الجديدة..... 69

2- الزمن عند النقاد الشكلانيين والبنويين..... 71

I. الترتيب الزمني..... 79

82.....	1-الاسترجاع.....	
84	الاسترجاعات بعيدة المدى 1 1	
87	الاسترجاعات قريبة المدى 2 1	
90.....	2-الاستباق.....	
91	1-2 الاستباق كتمهيد.....	
94	2-2 الاستباق كإعلان.....	
96.....	II. الديمومة.....	
98	1- الخلاصة.....	
102	2- الحذف.....	
106	1-2 الحذف الصريح.....	
107	2-2 الحذف الضمني.....	
105	3-2 الحذف الافتراضي.....	
108	3- المشهد.....	
112	4- الوقفة.....	

الفصل الثالث: التشكيل المكاني في الرواية

128	I . أنماط المكان في رواية البيت الأندلسي	
129.....	1-الأمكنة المغلقة	
129	1 1 البيت الأندلسي فضاء للهوية.....	
139.....	1 2 كاتدرائية التفنيش فضاء للتصنيف العرقية	
141	1 3 البلدية فضاء بيروقراطي متواطئ	
142	2- الأمكنة المفتوحة.....	
143	1-2 البحر فضاء أنيس.....	
145	2-2 المدينة فضاء اختزالي.....	
150	2-3 المقبرة فضاء للتسامح.....	

152.....II .علاقة الشخصيات بالمكان الروائي

153.....1 - المكان الأليف (البيت الأندلسي)

1632- الأمكنة المعادية

1631-2 محكمة التفتيش المسيحية

1652-2 البرج الأندلسي الأعظم

1672-3 دار البلدية

171.....خاتمة

175.....قائمة المصادر والمراجع

189.....فهرس الموضوعات