الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـامعةمحمد لمين دباغين- سـطيف 2-
كليــة الآداب و اللغات
قسـم اللغة و الأدب العربي

مذكـــــــــرة
مقدمة لنيل شهـادة الماجستيـر

التخصـص: الأدب الجزائـري
إعداد الطالبة: حرفوش نوال

عنوان المذكرة

مكـونات الخـطاب السـردي
في روايــة الحــالم لسميـر قسيمـي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د.عقيلة محجوبي	أستاذة محاضرة – أ –	جامعة سطيف 2	رئيسا
د.سفيان زدادقة	أستاذ محاضر – أ –	جامعة سطيف 2	مشرفا و مقررا
أ.د. جمال حضري	أستاذ	جامعة مسيلة	ممتحنا
د.هداية مرزق	أستاذة محاضرة – أ –	جامعة سطيف 2	ممتحنا

السـنة الجامـعية

2015/2014

شكر و تقدير

الحمد لله –الشكر لله و الفضل لله وحده – دون سواه الذي أمدني بالعمر و الصحة و فرصة استكمال هذه الدراسة.

أصلي و أسلم على خير البرية "محمد بن عبد الله "خير من اصطفاه الله عز وجل الصادق الأمين ، أخر الأنبياء و المصطفين عليه الصلاة و أزكى التسليم .

أما بعد :

لا يسعني و أنا أضع اللمسات الأخيرة على هذا البحث إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الكريم : د/ سفيان زدادقة الذي تفضل مشكورا بالموافقة على الإشراف على هذه الرسالة ، مقدرة ما بذله من جهد و توجيه و سعة صدر مما ينم عن أفق عميق ودراية واسعة مما يجعلني فخورة بتتلمذي على يديه ،فله مني خالص التقدير و الامتنان داعية المولى عز وجل أن يطيل عمره و أن يجعله ذخرا لطلاب العلم و المعرفة .

شكري و تقديري لرفيق دربي زوجي الذي كان دعمه خير زاد لي على استكمال هذا الجهد.

أتقدم بعظيم الشكر و الامتنان للروائي سمير قسيمي ، وللأستاذ الزميل عبد الكريم زغبيب، عسى أن ينال هذا الجهد قبولهم و استحسانهم .

و اللهَ أسال خير العمل

و السلام عليكم و رحمة الله و بركاته.

الإهـــداء

إلى من ربتني وأنارت دربي وأعانتني بالصلوات والدعوات، إلى أغلى إنسان في هذا الوجود

أمي الحبيبة،

إلى من عمل بكد في سبيلي وعلمني معنى الكفاح وأوصلني إلى ما أنا عليه أبي الكريم أدامه

الله لي.

إلى زوجي رفيق دربي،

إلى قرة عيني، ابني الغالي : زكريا

إلى شقيقي وشقيقتي

إلى كل الأصدقاء و الأحباب من دون استثناء

UNIVERSITE SETIF2
UNIVERSITE SETIF2

مقدمة

مقدمة:

تحتوي الرواية الجزائرية الجديدة في بنيتها السردية سمات تفتقر إليها الكتابة التقليدية أو تختلف عنها، رغم التواصل الجيلي الذي يربط كتاب الرواية في مراحلها المتعاقبة، فبرز كتاب شباب أعطوا لها نفسا خاصا و روحا جديدة.

هذه التجربة الجزائرية المعاصرة أيقظت هاجس البحث و التجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة، فعرف الإنتاج الروائي غزارة معينة،إذ أقبل العديد من المؤلفين على كتابة هذا الجنس الأدبي، و شهد هذا الجيل على تسلسل وقائع و أحداث تاريخية شكلت الخلفية التي نسجت من صميمها حبكة القصص فبرزت أعمال أدبية لأدباء شباب.

فنجد سمير قسيمي من كتاب الشباب الذين قدموا نوعا من الكتابة السردية المخالفة خاصة ناحية اللغة و التقنية مما يدل على إمكانياته الإبداعية التي تبدو واضحة من عمل لأخر مكرسة تجربة روائية مختلفة عن السائد، تعتمد تقنيات تستلهم مضامينها و أشكالها من السياق المحلي ، فهذا الجنون الروائي يقوم بتفكيك منظومة التداعي في الرواية و اللعب على الأزمنة و المشاهد و تقاطعها و اختلاف اللغة باختلاف العمل، و على مدار هذه التجربة الروائية تعرية للواقع بلغة صريحة جارحة و فيه تعبير عن الحرية المطلقة.

و من هنا يسعى هذا البحث إلى الإجابة عن جملة من التساؤلات :

1/ ما مفهوم الخطاب السردي؟ بالنظر إلى تعدد أنواع الخطابات، لذا فالبحث سيكشف عن المقصود بالخطاب الروائي و عناصر هذا الخطاب و خصائصه و مكوناته من خلال مدونة تنتمي إلى الأدب الجزائري ، ألا و هي "الحالم" لـ: سمير قسيمي.

2/ ما أهم ما يميز اللغة السردية في رواية الحالم؟ و ما علاقتها بالراوي، ومن أي زاوية ينظر و كيف يرى الأحداث و علاقته ببناء الشخصية .

3/ هل يمثل النص شبكة من التقاطعات مع نصوص سابقة ذاتية و غير ذاتية و كيف وظف الروائي الزمن؟ بتقنية سردية حديثة أم لا.

أما عن موضوع الدراسة، فلم أقم باختياره، بل اقترحه علي أستاذي المشرف، و برغبة مني بعد تفكير متواصل و ثقة في أستاذي المميز، و بعد اطلاعي على المدونة المعنية بالدراسة و أعمال الروائي الأخرى المتتالية الصدور للأديب الجزائري المرموق – سمير قسيمي– تولد في نفسي فضول جامع و عزيمة كبيرة لأجل اكتشاف خبايا الإبداع الجزائري المعاصر وسبر أغوار التقنية السردية للمدونة.

و يهدف هذا البحث إلى الكشف عن بنية الخطاب السردي في رواية الحالم ، خاصة و أن الدراسات الحديثة تتجه إلى الخطاب السردي و البحث في كيفية اشتغال مكوناته و طرائق تركيبها.

و قد اعترضتني أثناء البحث بعض الصعوبات، من بينها ندرة المراجع المتخصصة في الدراسات النقدية الحديثة،، إلى جانب قلة المراجع التطبيقية التي تناولت هذه المدونة دراسة و تحليلا، و خطة البحث جاءت على هذا النحو:

قسمت البحث إلى ثلاثة فصول، فالأول نظري أما الثاني و الثالث فهو تطبيق للمشروع النظري، و ذلك بالكشف عن آليات اشتغال الرواية و الإجراءات التي انبنت عليها.

استهللت العمل بمدخل يستبق الفصول الثلاثة بعنوان الرواية الجزائرية الجديدة، عرجت فيه إلى فن الرواية (إبداعها) بين الفطرة و الدربة، أي بين الموهبة و التعلم، ثم أشرت فيه إلى خصوصية المنجز الروائي الجزائري الجديد استناد إلى الروائين الجدد.

تناولت الدراسة في الفصل الأول، مفهوم الخطاب و مكوناته (الزمن، الصيغة، التبئير) و عن تقنيات السرد الروائي التي تدور حول الزمن من حيث علاقته بترتيب الأحداث في القصة و الخطاب، و كذاك من ناحية سرعة السرد، وما يتعلق بالحذف و الموجز و المشهد و التوقف،

و عن وضعية السارد و رؤيته، و الصيغة التي قدم بها الحكي، لأعرج إلى شعرية السرد التي تضفي على النص الإبداعي وظيفة جمالية.

أما الفصل الثاني، فضمنته ثلاثة مباحث، تعلق أولها بعتبات النص التي تتيح الدخول إلى أعماقه، انطلاقا من تقديم الرواية، إلى واجهة الغلاف و صورته و ألوانه و دلالة عنوان المدونة أما المبحث الثاني فكان حول اللغة السردية و علاقتها بالراوي، أما المبحث الثالث فكان حول بناء الشخصية و علاقتها باللغة .

بينما الفصل الثالث، تتناول الدراسة المتفاعلات النصية بأنواعها الذاتية و الداخلية و الخارجية في رواية الحالم، أي التداخل مع النصوص الأخرى، أما في المبحث الثاني خصصته لبنية الزمن السردي كعنصر مهم من عناصر المادة السردية إذ تمت دراستها من خلال تقنيات المفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع بأنواعه و الاستباق، ثم الإيقاع الزمني في تقنيات تسريع السرد ثم تبطئ السرد.

و تأتي الخاتمة في نهاية الدراسة، لتوجز أهم ما توصل اليه البحث من نتائج.

وقد اعتمدت في بحثي على جملة من المراجع:

صور III لجيرار جنيت، تحليل الخطاب الروائي، انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، بنية النص السردي لحيد حميداني، نظرية الرواية لسيزا قاسم .

ولا يسعني في الأخير إلا أن آمل أن تكون قراءتي مساهمة متواضعة في تحليل بنية أحد نماذج الخطاب الروائي الجزائري المعاصر، و أسأل المولى عز تبارك و تعالى أن يكلل جهدي بالرضا و القبول، و إن أصبت فمن الله و إن أخطأت فمن نفسي.

ولا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف د/ سفيان زدادقة، الذي اختار لي عنوان البحث، و خصني بوقته و خبرته و توجيهاته السديدة.

من يتابع التجربة الروائية الجزائرية بالدرس و التحليل، سيدرك أنه أمام تجربة روائية جديدة استطاعت طرح أسئلتها الكثيرة و إشكالياتها المتميزة لإفراز خصوصياتها، ففي ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاء أوسع للإبداع الخلاق و المتميز، إذ بالرغم من حداثة التجربة الروائية الجزائرية و نشأتها المتأخرة زمنيا، مقارنة مع نظيراتها بالمشرق العربي أو مع بعض أقطار المغرب العربي كالمغرب و تونس، فقد تمكنت أن تنجب مجموعة من الروائيين ممن جددوا و أضافوا أشياء كثيرة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية بشكل خاص، و قد أفصح واسيني الأعرج معبرا عن منظوره للتجديد بقوله " إن الرغبة في التجديد هي التي تحفزني دوما على تجاوز الواقعية التقليدية في كتاباتي الروائية، فالحياة إذا لم تجدد تموت و الإنسان إذا لم يجدد يموت هو الأخر، و عليه فإن الرواية كأي شكل أدبي لا يمكن أن تعيش إلا بهذه النزعة التجديدية التي تدخل ضمن الإطار"[1].

أقبل العديد من المؤلفين على كتابة هذا الجنس الأدبي، و عرف إنتاجهم الروائي غزارة معينة خاصة خلال العقدين الأخيرين، و ذلك يعود إلى التحول الجذري في منظور الروائيين للعالم الفني الذي يشكلونه في نصوصهم، و أنشؤوا حساسية تضع نفسها في تعارض مع القيم الفنية التي أفرزها المسار التقليدي للرواية، فأصبحت هذه الأخيرة إلى جانب وظائفها التحليلية و التمثيلية و الإيحائية (أداة البحث) بها يمكن استكشاف العالم و التاريخ و الإنسان، لم تعد نصا خاملا يحتاج إلى تنشيط دائم، لقد انطوت على قدرة خاصة حينما وضعت نفسها في خضم التوتر الثقافي العام، فأصبح العالم بأجمعه موضوعها، بل إنها في كثير من الأحيان تصبح هي موضوعا لنفسها.

[1] نقلا عن بوشوشة جمعة: الرواية العربية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة، دار سحر،ط1، 1988، ص 87.

في بداية القرن الواحد و العشرين، برزت في الساحة نصوصا أدبية تنشغل بالأحداث و بوقائع المرجعيات التاريخية و تتكيف معها و باعتمادها على أشكال تجنيسية، و أساليب و أنساق سردية و فنون كتابة ترتبط وثيقا بالسياق الاجتماعي و التاريخي الذي يتحكم فيها و يقوم على بلورتها و إعطاءها معنى مجدد، يثير البحث في قضايا الكتابة الروائية الإمكانيات التي تسهم في تلفظها إشكالية الكتابة المتأصلة دائما في عمق المجتمع الجزائري، و في تاريخه و تجد هذه النصوص التخيلية صلابتها في اعتماد تقنيات روائية تستلهم مضامينها و أشكالها من السياق المحلي و من التراث الأدبي العالمي و في هذا المنحى توظف الصياغة لأدبية للأحداث و الوقائع قوالب شكلية كما تستعين بنظريات اللغة، التي تستمد مهارتها من التناص الذي يجعل الرواية مفتوحة على حقول أدبية أخرى فيطبع هذا الحوار القائم بين النصوص.

و قبل هذه المرحلة، صدرت عن موجة العنف التي ظهرت في التسعينات مجموعة من النصوص شغلت الحقل الأدبي الجزائري و يحاول أصحابها نقل ما عاينوه من ممارسات مرعبة و فضائع يعجز اللسان عن التعبير و وصفت هذه الكتابة بالاستعجالية لتترك مكانها مؤخرا النصوص قد تنعتها بعد الإستعجالية، و قد كان الجيل الذي عايش هذه المرحلة شاهد على تسلسل وقائع و أحداث تاريخية شكلت الخلفية التي نسجت من صميم حبكة القصص.

عالجت الرواية الجزائرية في فترة التسعينات موضوع العنف السياسي و استثمرتها عدة تجارب إبداعية تفاوت من حيث المستوى الفني نذكر على سبيل المثال "الورم" لمحمد ساري، "سادة المصير" لسفيان زدادفة، "مرايا متشضية" لعبد المالك مرتاض، "بحور السراب" لبشير مفتي و غيرها....و ترى الدكتورة سعاد عبد بالله الغنري، أن ما يميز روايات هذه الفترة أنها تماهت مع الواقع بشفافية تامة، كما تشاطرت الرواية باعتبارها فنا أدبيا مع بقية العلوم الإنسانية بالنظر إليها

و بتقييمها من زوايا نظر متعددة، أدانت الأفعال الإجرامية الشنيعة بقوة، كما التمست في البحث الأسباب و الدوافع الخفية..."[1]

استطاعت الرواية التسعينية على حد تعبير الباحثة أن تهضم و تستثمر عناصر التجربة، فأدان أصحابها التاريخ و الظروف الخارجية و الداخلية، فصدرت روايات كثيرة تحاول طرق مواضيع جديدة و بأساليب مغايرة في الكتابة على المستوى الفني و على مستوى المشاريع الإيديولوجية التي انخرط فيها الروائيون الجزائريون خاصة بعد صدور رواية بشير مفتي "المراسيم و الجنائز"، و التي يحدد بها النقاد ميلاد الرواية العشرية.

و هذا الواقع السوسيولوجي المغاير هو الذي أنتج رواية مغايرة تمارس قطيعة حادة مع نصوص الأدباء المؤسسين للرواية الجزائرية من الناحية الجمالية و الفنية و من ناحية الرؤى التي تتبناها هذه الرواية، إذ جيلها لم يفتح عينيه على وهج الاستقلال و لا عاش الاشتراكية التي صاغت التوجهات الإيديولوجية للرواية الجزائرية، إنه جيل لم ينخرط عبر الكتابة الروائية في خطابات الجماعة المشتركة.

و مما لا يقع فيه اختلاف كبير، هو أن النصوص الروائية لجيل التسعينات تندرج ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة، و هذا الجيل الذي يسمى أيضا بالأدباء الشباب و الذي دخل مجال النشر في أواخر عشرية التسعينات و يمكن تحديد تاريخ ولادة سنة 1998 و ذلك بصدور روايتين " المراسيم و الجنائز" لمفتي و "الانزلاق" لحميد عبد القادر[2].

و اعتبر جمال فغالي و كمال قرور، حين أقر الأول أن رواية الأزمة استطاعت أن تكون في مستوى المرحلة دون أن تتطرق إلى خصوصيتها الفنية لأنها شرائط لاحقة تتبع مخاض التجربة

[1] سعاد عبد الله الغنري، صور العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة، ، دار الفراشة، الكويت 2010

[2] الاستاذ اليامين بن تومي، السرد الجزائري الجديد، قراءة في الدال الثقافي، ، تاريخ النشر، الأربعاء 17 أفريل 2003، 14.04 سا

و تطور حراك الكتابة، لأنها مسألة تحمل في داخلها خنجرا مسموما يقوض هذه التجربة النبيلة من الداخل.

أما الثاني فاعتبر رواية الأزمة لم تكتب بعد مثل رواية الثورة و هو تجاوز بذلك التشكيك في أدبية كتاب الأزمة ذلك أن نص الواقع لم يكتب بعد كما هو..."[1].

إن الرواية التسعينية التي ظهرت بعد أحداث أكتوبر و التي أطلق عليها اسم رواية الأزمة نشأت في ظل العنف السياسي ثم الصراع الأمني و كانت لغتها استعجاليه مباشرة و إن اعترض الطاهر وطار مصطلح الاستعجالية" إنني لا أعترف بمصطلح الاستعجال في الأدب و إذا لم نكن نقصد بالاستعجال التهافت من أجل الظهور و البروز، رغم حداثة التجربة و الموهبة[2]

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

على اعتبار أن فترة الثمانينات هي فترة فراغ رغم النصوص الروائية " الكثيرة التي صدرت في هذه المرحلة، لأنها كانت بشكل أو بأخر استمرت لفترت السبعينات على المستوى الفني و على مستوى المشاريع الأيديولوجية التي انخرط فيها الروائيون الجزائريون، فرسمت الرواية صورا مختلفة نتيجة بناء الدولة الوطنية و الصراعات المذهبية، فقد ظلت نفس الأسماء من جيل الرواد (وطار، بن هدوقة، عبد المالك مرتاض)، هي الحاضرة و بقوة و حتى الأسماء التي بدأت تنشر أعمالها الأولى في عشرية الثمانينات و التسعينات كواسني الأعرج و أمين الزاوي و أحلام مستغانمي و رشيد بوجدرة، لم تأت في تلك الفترة بجديد على المستوى الرؤية الفنية و إن كانت قد

[1] حوار صحفي نشر في جريدة الخبر، أجري مع الطاهر وطار، بتاريخ، 2005/01/13 م

[2] مجلة الثقافة الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، العدد 24 ، ص 33

استطاعت المضي بالشكل الروائي إلى فضاءات أرحب عن طريق التجريب و الانفتاح أكثر على التجارب الروائية العربية و الغربية.

بعد أن خاضت الرواية الجزائرية غمار التجريب و التجديد تجاوزت المعتاد و راهنت على الإبداع بناء شكل و مضمون المنجز الروائي.

و الرواية مختلفة عن سابقاتها بتصور عبد الوهاب بن منصور أنه ليشكل الجيل الجديد وعي بالكتابة الروائية، كان لزاما على روائي الجيل الجديد إحداث قطعية تامة أو شبه تامة مع الهيكل الروائي المورث، إن الكتابة لم تعد تعتمد على مضمون الخطاب السردي و توجيهاته المذهبية، فقد انتهت سيادة الايدولوجيا[1] .

لا يحق حسب رأينا إحداث قطيعة مع الموروث الروائي أو الانفصال عنه التام إلى درجة الانسلاخ، لا بد من ترسيخ فكرة الإحساس بالقداسة للمنجز القديم و لا بد من إيداعه في صندوق للأشياء الثمينة، و إن كانت الأسماء السابقة من التاريخ الروائي تقف موقف التصدي للممارسة الجديدة.

كما أن بشير مفتي بحكم تجربته صرح أن القوالب الجاهزة ما عادت تستوعب الخطاب الروائي الجديد على حد تعبيره:" خلاصة الرواية في تجربتي تعني رفض الانصياع لقوانين الجنس المضبوطة و المحددة سلفا، لأن الأدب لا ينفك يتحول و هو يخلق في كل مرة قواعده جديدة لنفسه و لغيره حسب الظروف المحيطة به و السياقات الثقافية التي تنتجه"[2].

[1] المرجع السابق، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

ضف إلى ذلك ما ذهبت إليه زهرة ديك " أن الأشكال الجديدة في الكتابة الأدبية ترتبط بمرحلة معينة و تتفاعل مع الواقع الاجتماعي و السياسي و الحضاري، فتأتي بنية اللغة فيها وطيدة العلاقة بالبنية العامة للمجتمع"[1].

تحت ظل هذين القولين ما هو الجديد الذي يدعو إليه هؤلاء؟ ما هو مصطلح الرواية الجديدة هل هي بنية مستحدثة ضد القديم، أم هي تحول ثقافي للجنس الأدبي، لا نرغب في هذا الواقع أن نعرض الخلاف الذي جرى بين الدارسين حول مصطلح الجديدة أو حتى التسميات التي أطلقت عليها: راوية اللارواية، الرواية التجريبية، رواية الحساسية...الخ، و نكتفي بقول اليامين بن تومي" الجديد هو تلك البنية المستخدمة دائما بالمقارنة مع البنية التقليدية و منه يمكن القول أن العقل التاريخي يحمل داخله جديدا بشكل ما، لأن الجديد هو ما استدعته المرحلة في أن يصبح فاعلا في طبقة الراهن، و القديم طبقة تحت الراهن، أي أن الجديد و القديم طبقات فوق بعضها يحدث بينها جذب لحصول التفاعل الذي يؤدي إلى جديد آخر."[2]

و بما أن الرواية اختصار للعالم و بفعل التناغم و التلاحم و التفاهم نفرز قالبا جديدا، يستوعب الحياة برمتها فيتجاوز المألوف ويعري اللغة المحنطة و يكشف أسرارها في إطار تقاطعي بدأ الكاتب المبدع يمزج بين مجموعة من الأجناس الأدبية، فصار المنجز الروائي يتقاطع مع الشعر، مع المشهد السينمائي، مع الحوار المسرحي، مع اللوحة الفنية،...الخ.

و نستدل هنا ما ذهب إليه عادل فريحات:" تستطيع الرواية أن تهضم و تستثمر عناصر متنافرة كالوثائق و المذكرات و الأساطير و الوقائع التاريخية و التأملات الفلسفية و التعاليم الأخلاقية و الخيال العلمي و الإرث الأدبي و الديني بكل أنواعه حتى لا تكاد تبدو جنسا بلاد

[1] اليامين بن تومي، في أدب الهامش، سلسلة ندوات المخبر 02، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها ص 78.

[2] د/عادل فريحات ، مرايا الرواية، ، اتحاد كتاب العرب، 2000، ص 8-9.

حدود، إنها كما يرى جابر عصفور، الجنس القادر على التقاط الأنغام المتباعدة و المتنافرة و المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا، كما صارت بنية كونية فريدة تصور معالم الحياة بأشكالها المختلفة و المتطورة، لذا لا بد أن تخضع لمبدأ المغايرة و السيرورة لواقع الحياة المتغير و إن سلمنا بتداخل الأجيال بين الروائيين الجزائريين، إلا أنها تعرف تحولا مستمرا لأدباء شباب اقتحموا هذا الوعاء الحاوي، بسيماته الجديدة التي استحدثوها من ناحية الشكل و الكتابة و اللغة الهجينة أو حتى نقد الموضوعات المحرمة كالجنس و الدين و غيرها.

و لابد أن نشير إلى خصوصية الرواية الجديدة، بين من يرفض تسميتها استصغارا للتجربة أو تنكرا لها، و بين من يؤمن بالقفزة النوعية التي حققتها الرواية الجديدة و فئة ثالثة ترى أن المنجز الروائي في السنوات الأخيرة ما هي إلا امتداد لسابقاتها.

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

و في هذا الموضع لا بد أن نعرض أراء للدارسين الروائيين حول خصوصية الرواية الجديدة فأدلى إبراهيم سعدي في أحد حواراته" في الحقيقة أن الرواية التي يكتبها الجيل القديم، و ذلك راجع أساسا لاشتراك الكتاب الجزائريين في الهموم إلا أنني أرى فرقا جوهريا بمعيار السن و أظن أن الفرق في الكتابتين ينحصر في اختلاف المرحلتين و أخيرا أكد أن الرواية الحالية لم تتسع بعد حتى تتوقف على الرواية السابقة و أظن أن الرواية مازالت في مرحلة التكوين و بالتالي فمن الإجحاف الحكم عليها[1].

[1] حوار صحفي مع ابراهيم سعدي و حاورته خيرة بوعمرة من جريدة الحوار، يوم 2008/07/09

أما الطاهر وطار قد اكتفى بقول: " ليس لدى اطلاع على الرواية الجديدة"[1] ،بينما آسيا موساوي فعبرت عن رأيها بقولها: فاليوم لا يوجد شباب يكتبون من منطق إيديولوجي، فقد عادت إلى دورها الحميمي من خلال هؤلاء الكتاب الذين برزوا خلال السنوات الأخيرة فالرواية في آخر المطاف عبارة عن متعة و ليس خطابا سياسيا يوجه إلى فلان أو فلان"[2].

من خلال أراء الدارسين، حيث سجلنا بعضها، فإن هذه الثلة تحتفظ بالرواية القديمة إلى درجة التقديس، و عدم تقبل خصوصيتها الجديدة التي آلت إليها و إن كانت في طور التكوين إلا أننا نعترف بالبناء المختلف و حضورها المكثف و نقر بالجيل الروائي الثالث الذي يعقب الجيلين فلم تعد اللغة تحكم سردية الفن الروائي و تبنيه عن طريق التراكم بالكلمات و الجمل وفق سلم تدريجي يتكون من درجات تتمثل فيها الأحداث و الفضاء و الشخصيات.

و حين نمعن النظر في الحركة الرواية الجزائرية فإنها متميزة للغاية خاصة في الآونة الأخيرة إذ حوت الساحة الفنية على أسماء تكتب بكل جرأة و اجتهاد و توتر و باستطاعة هؤلاء أن يقفروا بها إلى مصاف العالمية و الروايات الكبرى و نذكر على سبيل المثال: سمير قسيمي، بشير مفتي، الخير شوار،سفيان زدادقة، كمال قرور،...الخ، هذه الأسماء و غيرها تعبر في أعمالها عن رأيهم اتجاه القضايا السياسية و الاجتماعية و الحضارية و الثقافية بكل جرأة و اندماجية في الواقع الاجتماعي و السياسي و حتى الشعراء و الأدباء يلجأون إلى الإبداع الروائي و هذا دليل على ايجابياتها و قابليتها لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى، و مهما يكن من أمر حداثة تكوينها إلا أنها تختص بمجموعة من المميزات لتي تجعلها تختلف عما تعودته الرواية التقليدية.

[1] الطاهر وطار، الحوار نفسه،

[2] أسيا موساوي، الحوار نفسه،

و تحدث أمين الزاوي بإسهاب عن مميزات المتن الروائي المعاصر و عرفه بأنه تلك العلاقة الأساسية مع اللغة و الكاتب الروائي الناجح حسبه هو الذي يستطيع استعمال مادة اللغة بتجديد مستمر و يعرف تراثه و له اطلاع على الواقع الذي يعيش فيه"[1].

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

فهناك من الروائيين من يهتم بالمضمون على حساب الشكل مع تقاطع لمواضيع متعددة من الواقع و التاريخ و تطرح قضايا و تساؤلات كثيرة ليس الهدف الإجابة عنها، و إنما التعبير عن وجهات النظر.

بينما الأستاذ عبد القادر رابحي صرح في حواره:" من المؤكد أن الرواية الجديدة تختلف كثيرا في تيماتها و في أطروحتها كما عودته المدونة الروائية الجزائرية للجيلين السابقين، و إن كانت بعض التيمات الخاصة بما كتبه بوجدرة مثلا حاضرة عند الجيل الثاني كما هو الحال عند الزاوي أمين، و حاضرة عند الجيل الجديد كما هو الحال عند سمير قسيمي أو غيره من الروائيين[3].

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

[1] أمين الزاوي ،حوار صحفي نشر في جريدة المقام ، تحت عنوان تعاطي الأديب الجزائري مع عقليات الشارع، و تحويلاته بتاريخ 2013/05/22

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

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

و على العموم أصبحت الرواية الجزائرية الجديدة تسير بوتيرة تطور فني مميزة بالرغم من العقبات التي أمامها خصوصا فيما يتعلق بالنشر و التوزيع و سوف تقطع أشواطا كبيرة نحو التميز و الوصول إلى قمة الإبداع.

يحتّل الإبداع الروائي في الآونة الأخيرة مكانة بارزة في الإنتاج الأدبي ،على المستويين القومي والعالمي مرجع ذلك هو قدرة الرواية على احتواء العوالم الإنسانية في شتى صورها ومتغيّراتها الناحية الفنية فالرواية قادرة على استيعاب القوالب والأساليب الفنية المتغيرة ،بل والمستمدّة من الفنون الأخرى: " إنّ الرواية هي فن القوالب والمدينة تمرّ بتطورات هائلة ، وعلى الرواية أن ترصد تلك التطورات، تتابعها وتسجلها وتحللها في ثوب فني"[1].

إذن فنحن أمام فن أدبي متطور بتطور العوالم البشرية المحيطة به،متجدّد في التصوير والتجسيد الفني للذّات الإنسانية في محيطها الدّاخلي و الخارجي.

وتزال الرواية تثير فضول القراء و الكتاب، و تتربع على مساحة واسعة من اهتمام الكتاب لدرجة أنها تحولت في السنوات الأخيرة إلى الجنس الأدبي الأكثر حضورا من حيث التداول الإعلامي و النقدي، و صارت تشكل سلطة رمزية دفعت ببعض الشعراء إلى تجريب إمكاناتهم الإبداعية و اختبار قدراتهم الفنية لقول ما لم يقل شعرا، ضمن متاهة إبداعية مختلفة.

إن المتتبع لمسار الكتابة الروائية في الآونة الأخيرة ،يجدها قد اقترنت بحوافز جديدة وشروط ذاتية وموضوعية مغايرة لتلك التي سادت من قبل إذ أن الكتابة اقتحام لعوامل ضمن حقل اللّغة لتكتشف ما بها من فضاءات : "الإبداع الأدبي الروائي مثلما هو معروف مرتبط أساسا بكلّ من

[1] محمد جبريل ، مصر المكان دراسة في القصة و الرواية، المجلس الأعلى للثقافة 2000

الفكرة والرؤية الفلسفية التي تشكل المنظور الدلالي للمعالجة من خلال مجموعة أدوات فنية تطورت تباعا مع تطور اللّغة"[1].

الإبداع الروائي الجزائري المعاصر علي وجه الخصوص يشهد، تغييرا جذريا في مكوّناته ومستويات تعبيره ، موازاة مع حركية المجتمع في بنيته الفكرية و الثقافية و الاجتماعية وفي رؤيته للعالم.

وهذا الرواج على مستوى الأسماء و العناوين كان له أثره على مستوى فنية و جمالية الكتابة وأشكال الوعي من جهة أخرى، وفي الوقت ذاته نقرّ بتفوّق أعمال روائية عن غيرها أو بتعبير آخر، تفوق كاتب ما على سواه.

فالمتأمّل للنشاط الروائي الجزائري المعاصر، تحضرنا جملة من التساؤلات حول العملية الإبداعية خاصة بعد ظهور أصوات روائية جديدة من مختلف الأعمار، فهذا الكمّ الإبداعي المتفاوت هو نتيجة الاستعداد الداخلي الفطري الكامن، أم هو مهارة تكتسب بالتعلمّ والدربة؟

ممّا لاشك فيه أنّ الكتابة الروائية ليست حرفة يدوية كشأن الحرف الأخرى يمكن لصاحبها أن يتلمسها عند أصحابها من المعلمين والأساتذة فلا بدّ أن تتركّز على أساس هام نسميّها الموهبة، فثمة فرق بين الموهبة والمهارة.

فتشتغل الموهبة حيزا أساسيا في تميّيز كتابة روائية عن غيرها، رغم أهمية اكتساب المعرفة وصقل الخبرات في ميدان الكتابة بشكل عام، إذا ما اتفقنا أن الموهبة صناعة إلاهية فنعتبرها اختيارا من الخالق وليست تكليفا، لأنّ الموهبة في كلّ حالاتها ومنذ البداية كيان معنوي حر ولا يترعرع إلاّ في وسط طليق، ولعلّ هذه الشحنة نفسها تتنقّل إلينا و تجعلنا نهيم بنصّ إبداعي فيما ننفر من آخر.

[1] عزيز تميمي، مقالة بعنوان الكتابة الإبداعية و التقنية الرقمية، منتدى الكتاب العربي.

رغم وجود مادة – الكتابة الإبداعية – التي اعتمدتها بعض الجامعات الغربية، فقد يلتحق صاحب الكتابة بهذه الصفوف التعليمية فيخرج فيها حاملاً للشهادة هذا مضمون أكيد، لكن في مجال الرواية أو حتّى الشعر والقصّة قد يتعلمّ الجوانب اللّغوية و الإيقاعية و الأسلوبية بيد أن ذلك المعلّم أيا تكن براعته لا يستطيع بث روح الإبداع فيه، لأنّ الاستعداد الدّاخلي للإبداع مقرون بالموهبة وهي قدرة غير مرئية تجعل المادة الأدبية حية نابضة وقادرة، وهي التي تميّز ما يكتبه الموهوب عمّا يكتبه غير الموهوب: " الكتابة الإبداعية تتطلب وجود الموهبة أوّلا ومحاولات صقلها وتوجيهها بمزيد من قراءات متشابهة والإطلاع على تجارب كتابيه "[1]

كما مضى بعض الروائيين العرب إلى تنظيم ورشة سنوية منتظمة للتدريب على الكتابة لاكتساب مهارات وتشير إلى جهود الكاتبة اللبنانية نجوى بركات:"هنا لا أريد أن ألغي دور الموهبة ولن أسميها الموهبة، ولكن أسميها حبّ الكتابة، فالذّي يحبّ الكتابة يمتلك من الصّبر ما يجعله يناضل لينال ثقة حبّه، ويكون كاتبا... و ربّما كثيرون يملكون الموهبة ولكن يفتقدون الصبر الذي يساند مواهبهم ومن ثمّ لا نسمع لهم صوتا إلاّ نادرا"[2]

الكتابة لا تنطلق من فراغ وما يمكن تعلّمه في ورش الكتابة عملية تركيب القصص وروايتها، لكن كتابة قصة جديدة تبقى سر من أسرار الكاتب ، لذا فإنّ إرشادات الكتاب ونقل خبراتهم يمكن أن تسّهل مهمة الكتابة أمام الكتاب المبتدئين وتقودهم إلى جادة الصواب. إلاّ أنّ المسار الوحيد والممكن لكتابة قصة أو رواية جيدة هو ما تخلقه القصة أو الرواية ذاتها. ولا يمكن لحال من الأحوال إتباع وصفة جاهزة يقدّمها أحد خبراء الكتابة:" كنّا دائما نؤكّد أنّ المؤسسة أيّا كان

[1] ناصر الظفيري ، مقال نشر في مجلة أراء بتاريخ 2014/03/02

[2] نجوى بركات، ورش الكتابة مواضيع مميزة ، الجزيرة ، آخر تحديث 2012/06/28

شكلها رسمية أو شعبية، لا يستطيع خلق وإنتاج مبدع. وليس بإمكان أحد ما أن يخلق موهبة من شخص لا يمتلك هذه الموهبة "[1]

الكتابة الرّوائية لها خباياها وعوالمها ومساحاتها ممتدّة، فتفرض التيه والإبحار، فالإبداع الراقي هو الذي يجعل المبدع يطلّ على المتلقي بلوحات مستوحاة من الواقع وهذا الواقع يتوزّع بين الوجوه والأمكنة والأزمنة التي تصوّر حياة الإنسان فتبدو أحيانا بمثابة زفرات صعبة تحرض الفنان على الغوص في أعماقها ليستشفّى حقيقتها:"وتعدّ الكتابة الإبداعية من أرقى أنواع الكتابة، لأنّها تحقّق المتعة النفسية للفرد، كما أنّها تعينه على صقل مواهبه الأدبية وتنميتها"[2]

فيعدّ الإبداع بمثابة العلاج النفسي، لذا نجد أنّه يمارسه فئة محدّدة راغبة من البشر لهم القدرة على المواجهة:" الكتابة الإبداعية لم تكن سوى حالة نفسية تعبيرية في النفس واضطرارية يخرجها المبدع بين كامل الدّلالة الشخصية المستوحاة من حياة الإنسان وبيته الطبيعية التي تصنع كلّ أحاسيسه على الإطلاع الأدبي والإلمام بكافة جوانب الحياة المطلقة والقراءة المستمرّة والفهم المغاير لكافة الظواهر"[3].

إنّ المنجز الرّوائي الإبداعي الجزائري أتى نتيجة تراكم التجارب على الصعيد الحياتي ومقدرة أصحابه على سبر غور الحياة وصقل قدراتهم على صعيد السرد والحوار ثمّ التخطيط لهيكل الرواية وشخصياتها، وموهبة هؤلاء وإن كانت كلمة يصعب علينا وضعها تحت مجهر التحليل العلمي، هي الشرارة التي لا بدّ أن يكون الإبداع إبداعا خلاّقا بحق، إلى جانبها لابدّ من عدة تتوافر في صندوق عمل الكاتب وأهمّ أداة يستحيل العمل من دونها، هي اللّغة وإن اعتبرها البعض مجرد ناقل لعناصر الرواية حكاية وحبكة و شخوصا، ولكنّ اللّغة أكثر من ناقل للموضوع، إنها ليست

[1] ناصر الظفيري ، مقال نشر في مجلة أراء بتاريخ 2014/03/02

[2] ماهر شعبان عبد الباري ، الكتابة الوظيفية الإبداعية ، دار المسيرة للنشر و التوزيع ط 2 ، ص 360

[3] نقلا عن داود وائل ، الحوار المتمدن ، المحور (الأدب و الفن)، العدد 1819 بتاريخ 2007/02/07

عربة لجرّ المعنى، لأنّ اللّغة ضرورية لخلق عالم خاص. باعتبار الكتابة الروائية في الأصل مزيج عبقري من الفكر واللّغة والخيال والتشكيل الفنّي مصاغا لروح الكاتب، ولكلّ كاتب روح ونفس.

مهّما تضاربت الآراء حول أساس الكتابة الإبداعية، بين من يرجّح كفة الموهبة أوّلا ثم العمل ثانيا وبين من يعتبرها لا تشكل إلاّ نسبة قليلة، لأنّ الإبداع موكّل إلى الصنعة أو الحرفة وحتى الروائيين أنفسهم تختلف أراؤهم فمثلا الرّوائي الجزائري سمير قسيمي في إحدى حواراته يقول:"لو خيّرت بين الموهبة والاحتراف لاخترت الأولى"[1]، هي قناعة كتابية لسبر أغوار الحياة كلّ على طريقته لذا ظهرت أصوات روائية جديدة من مختلف الأعمار، لفتت إليها الأنظار وحققت نصوصها متابعات نقدية لافتة، خاصة في بداية الألفية الثالثة، والملامح الأولى لهذه الحركة الإبداعية الجديدة كانت قد بدأت منذ تسعينات القرن الماضي.

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

الفصل الأول: الخطاب السردي.

1- مفهوم الخطاب السردي.

2- مكونات الخطاب السردي.

3- مستويات الخطاب السردي

4- شعرية الخطاب السردي

01- مفهوم الخطاب السردي :

كل نص سردي يتكون من عنصرين متكاملين متداخلين هما : الحكاية و الخطاب، فتمثل الحكاية المتن الموضوعاتي بمكوناته ، الأفعال ، الوقائع الشخصيات ، الفضاء المكاني و الزماني و يمثل الخطاب الكيفية التي يجري عن طريقها تقديم ذلك المتن إلى متلق مفترض في صياغة كتابية.

إذا النص السردي ينهض على محورين كل واحد منهما يحيل على مرجعية مختلفة ،المحور الأول محور الحكائية الذي يحيل على الواقع الحكائي بمرجعياته المختلفة و المحور الثاني محور الخطاب الذي يحيل على الكتابة.

لتحديد مفهوم الخطاب السردي و تمييزه عن الخطابات الأخرى، ننطلق من رؤية البنيويين السرديين **كجيرار جنيت** و **تودوروف** . لا مع الباحثين اللسانيين الذين حصروا الخطاب في الجملة باعتبارها أعلى وحدة لسانية قابلة للتوظيف اللساني من وجهة تحليل الخطاب . ولا من جماعة **لييج** التي ميّزت بين الخطاب و الحكي بالعلامة السردية التي تتشكل من خلال علاقة الحكي السارد بالحكي المسرود ، الأول باعتباره شكل التعبير و الثاني لشكل للمضمون.

يرى **جيرار جنيت** : " أن الحكي بمعنى الخطاب هو وحده يمكننا دراسته و تحليله تحليلا نصيا ". وذلك لسبب بسيط هو أن القصة و السرد لا يمكن أن يوجدا إلا في علاقة مع الحكي وكذلك الحكي أو الخطاب السردي لا يتم إلا من خلال حكيه قصة و إلا فليس سرديا، "إن الخطاب سردي بسبب علاقته بالقصة التي يحكي وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله" [1]، ونجد في كتابات جنيت :" أنه يستعمل الحكي أحيانا وهو يعني من خلاله الخطاب "[2].

إن **جيرار جنيت** ينطلق بدوره من البويطيقا الكلاسيكية و من تميز العالم اللّساني بنفينست، حيث أقام تمييزا بين ما يسميه الحكي **Récit** و الخطاب **Discoure** في دراسته

[1] خطاب الحكاية ، جيرار جينت، طبعة 1972 ص 74

[2] انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، دار البيضاء المغرب،ط1،2001، ص 10

حول – حدود الحكي – فجنيت يرى أن البويطيقا الكلاسيكية مع **أرسطو** و **أفلاطون** قبله تختزل مجال الأدب التمثيلي يجعله مقتصرًا على المحاكاة و هي بذلك تلغي العديد من الخطابات ذات الوظيفة التمثيلية في الشعر .

و يقترح جنيت تمييز بنفينست بين الحكي أو القصة و الخطاب وهذا التمييز يسعفنا بتجاوز الاختزال الذي حصرت فيه البويطيقا الكلاسيكية نفسها وهكذا سيصبح مفهوم الخطاب عند بنيفينست شاملا لكل ما أسماه أرسطو بالمحاكاة المباشرة ،وتدخل فيه خطابات الشاعر أو الراوي التي تعطي للشخصيات ، ثم يقوم بعد ذلك جيرار جنيت بقراءة لتمييز بنفينست من خلال بعض الأمثلة التي وظفها بنفينست نفسه أو استقاها من نصوص أخرى.

ويلتقي تودوروف مع جنيت في تحديد مفهوم الخطاب أو مكوناته ، إذ اعتبر "كل حكي نتاجا لسانيا ومن الطبيعي معالجته كتطوير لشكل فعلي أو لفظي بالمعنى النحوي للكلمة وهذا يتيح تكوين قضايا تحليل الخطاب السردي ويؤكد أن لكل حكي أدبي مظهرين في أن واحد قصة و خطاب "[1]

القصة تعني الأحداث في ترابطها و تسلسلها في علاقاتها بالشخصيات في فعلها و تفاعلها ،أما الخطاب فيظهرلنا من خلال وجود الراوي يقوم بتقدم القصة وهناك قارئ يتلقى الحكي ."وفي إطار العلاقة بينها ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة) ولكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على أحداث الخطاب"[2]

ميّز إذن تودورف بين الحكي كقصة فمنطقها الأحداث من جهة والشخصيات وعلاقاتها بعضها ببعض من جهة أخرى ،وبين الحكي كخطاب فيركز على تحليله من خلال ثلاث جوانب، زمن الحكي وجهاته وصيغه.

---

[1]- T.Toudrove, les catégories du récit communication .n8 1966 page 165

[2] – تودوروف المرجع السابق ص 133

وأقام تودوروف تمييزه بين القصة والخطاب من تمييز توماشفسكي انطلاق من تصوّر الشكلانيين الروس فضمن العمل الحكائي فرق بين المبني الحكائي و المتن الحكائي :" إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيها بينها و التي يقع إخبارنا بها خلال العمل..وفي مقابل المتن الحكائي يوجد المبني الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيدَ أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ،كما يراعي ما يتبعها من معلومات "[1].

مع البنيويين السرديين جنيت خاصة وتودورف فتحديد الخطاب ومكوناته يتم من خلال المظهر اللفظي في مستواه الداخلي أو البنيوي المغلق .بناءًا على مرجعيات التميز السابقة من منطلق لساني عاينوا الظاهرة نفسها.

أمّا سعيد يقطين في مقدمته وانطلاقا من جهود السابقين في تحديد المفهوم كانت له رؤية متقاربة مع رُآهم :"وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية ،قد تكون المادة الحكائية واحدة ،لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها"و يتابع: "لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى و حددنا لهم سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية و زمانها و فضاءها لوجدناهم يقدّمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم و إن كانت القصة التي يعالجون واحدة "[2]

كما يشير في موضع آخر بقوله : " يتحدّد الحكي بالنسبة لي كتجلٍّ خطابي سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، و بتشكل هذا التجلّي الخطابي من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها و عناصرها، و بما أنّ الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقيه ".[3]

باعتبار سعيد يقطين أن الخطاب هو الحكي ، نستطيع تمييزه عن باقي الخطابات الأخرى باستعمال أحد مكوناته كمعيار للفصل، و بحسب طابع الهيمنة، فالاختصاص الذي يهتم بسردية

[1]- توماشفسكي، نظرية الأغراض في نصوص الشكلانين الروس،ترجمة ابراهيم الخطيب،دار توبقال،دار البيضاء،ط1، ص 180

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ص 46

[3] المرجع نفسه ص 46

الخطاب السردي مشتق من الصيغة نفسها، فيصبح هو السرديات،لذا نجد جيرار جنيت يحتج على تسمية توماس بافيل كتابه " التركيب السردي لتراجيديات كورني 1976، قائلا:" بالنسبة لي إن التركيب في التراجيديا لا يمكن أن يكون إلاّ دراميا و ليس سرديا ".[1]

ضمن هذا القول نميّز بين الخطاب الدرامي و الخطاب السردي بتوظيف معيار الصيغة. فالرواية والمسرحية نجد فيهما حكيا، فالرواية تقدم حكيا عن طريق سرد الرّاوي، و المسرحية تقدم لنا حكيا تشخيصيا أو عرضيا، فأدرج في الخطاب السردي، الرواية، القصة الشعبية، السيرة،...الخ.

أمّا حميد لحميداني في تحديده لمفهوم السرد، أشار : " أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، و ما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، و البعض الآخر متعلق بالقصة نفسها "[2].

القصة

الراوي ⟵ المروي له.

إن الحكي ليس فقط قصة تضمّ أحداثا مختلفة، بل تتحدد هذه الأخيرة و تتعيّن، بالطريقة أو الشكل الذي يقدّم بها المضمون و يسمّى هذا الشكل سردًا و هو العنصر الذي يعتمد عليه لتمييز أنواع الحكي. وهذا معنىٌ قول كيرز: " إنّ الرواية لا تكون مميّزة فقط بمادتها، ولكن أيضا بواسطة هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في أن يكون لها شكل ما، بمعنى أن يكون لها بداية و وسط و نهاية "[3].

و الشكل هنا بمعنى الطريقة التي تحكى بها القصة، أي مجموع الأحداث و الوسائل التي يختارها الراوي.

[1] المرجع السابق ص 47

[2] حميد لحميداني، بنية النّص السردي، المركز الثقافي بيروت،ط2،2000، ص 45

[3] المرجع نفسه ص 46

02 – مكوّنات الخطاب السردي :

2–1 – الزمن في الخطاب السردي :

تعددت التحاليل و الآراء و المقاربات و التصنيفات و المصطلحات المتعلقة بالزمن كمكوّن من مكوّنات الخطاب، و لا يمكن وعي النص السردي إلاّ ضمن أفق الزمنية.

يرى جيرار جنيت أنّ الزّمن إشكالية جوهرية في النص السردي، ذلك أنه يمكن " سرد قصة دون تعيين مكان وقوعها، بيد أنه من شبه المستحيل عدم موقعتها في الزمن بالنسبة للفعل السردي لأنه لابد من حكايتها في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل".[1] فالفعل هو جوهر العمل السردي يحمل في حدّ ذاته بعدا زمنيا؛ فإمّا أن يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا.

لابد إذن من تقرير: " أنّ لا سرد بدون زمن، فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن و إذا جاز لنا افتراضا أن نفكّر في زمن خال من السرد،فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد "[2].

إنّ الزمن أكثر المكوّنات السردية تجليًّا في عملية الحكي، و في الوقت نفسه أكثر المكوّنات تعقيدا لا سيما في النصوص الرّوائية الحديثة التي تتأسس على فعل التلاعب الزّمني من خلال كسر النمطية الزّمنية التقليدية و إقامة فضاء معقّد و متداخل فكلّ حركة في عملية السّرد صحيح يمكن أن يستوعبها فضاء مكاني معين و يمكن إخفاء المكان، في حين يتعذّر إخفاء الزمن لأنّ الفعل يشير إليه صراحة.

اكتست مقولة الزمن في المقاربة الشكلانية أهمية متميزة و أقيمت دراسات رائدة في هذا المجال، فتحت آفاقا جديدة للتحليلات السردية المعاصرة.

و توماشفسكي من أبرز الشكلانين الذين اهتموا بمسألة الزمن في الحكي، فمن خلال تميزه للعمل السردي بين عنصرين أساسيين هما المبنى الحكائي و المتن الحكائي.

---

[1] Gérard Ginette : figures 03 , éditions du seuil ,Paris 1972 P 228

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية ط1. المركز الثقافي العربي 1990 بيروت ص117

يعتبر توماشفسكي " النّص السردي تجليّا لمجموعة من العناصر الموضوعاتية أو الحوافز و يحاول أن يربط بين هذه العناصر العرضية و بين عنصري المتن و المبنى، إذ يرى أن هذه العناصر تتحقق وفق نمطين اثنين، ففي حالة المتن فإن هذه العناصر تخضع لمبدأ السببية مراعية نظامًا كرونولوجيا، أمّا في حالة المبنى فهي تعرض دون اعتبار زمني أو مراعاة أي تتابع سببي داخلي"[1]

اهتم البنيويون الفرنسيون بمسألة الزّمن، و ليس من الضروري من جهة نظرهم أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنّها جرت بالفعل، فحتى بالنسبة للأعمال السردية التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتّب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، ما دام الرّوائي لا يستطيع أن يروي عددًا من الوقائع في آن واحد.

ميّز تودوروف فيما يتعلق بالزمن عندما تحدّث عن الحكي كخطاب، بين زمن القصة و زمن الخطاب و ذيّل حديثه عنه بتفريقه بين ما سمّاه زمن الكتابة و زمن القراءة و بعد تسجيله لخصوصية هذين الزمنين و كونهما يتحركان على مستوى غير الذي يتحدّث عنه، بيّن أن زمن الكتابة (زمن التلفظ) لا يصبح عنصرًا أدبيا إلاّ عندما يدخل في القصة أي في الحالة التي يتكلم فيها الرّاوي عن قصته الخاصة و يمارس الحكي بصددها، أمّا الزّمن الثاني زمن القراءة (زمن الإدراك) فهو الذي يحدد إدراكنا لمجموع العمل الأدبي و هذا الزمن بدوره لا يصبح عنصرا أدبيا إلاّ عندما يعتبره الكاتب و يجسّده في عمله.

و في معرض حديثه عن زمن الخطاب بين ثلاثة أزمنة هي : زمن القصة المحكية و زمن السرد أو الكتابة، و زمن القراءة وهذه الأزمنة الثلاثة داخلية، اقترح تودوروف زمنًا ثالثا و هو زمن القراءة و وظيفته ترتيب الفوضى الناتجة عن تعارض نظام القصة مع نظام الخطاب.

[1] Romans Jakobson et autres ; textes des formaliste Russes p267

و يلاحظ تودوروف أن التعارض بين زمن القصة و زمن الخطاب قائما باستمرار، من خلال قيام زمن الخطاب على التحريف الزمني، الذي رأى فيه الشكلانيون الروس من قبل " الميزة الوحيدة للخطاب التي تفرده عن القصة، لذلك جعلوه مركزا لأبحاثهم" [1]

و يذهب تودوروف إلى أن علاقة النظام هي أبسط علاقة يمكن أن تدعم هذا التعرض : " فنظام الزمن الحاكي (زمن الخطاب)، لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام المحكي زمن التخيّل، فزمنية الخطاب أحادية البعد و زمن التخيّل (القصة) متعددة "[2] .

و يتحدث جيرار جنيت عن مكوّنات الثلاثة لكل عمل سردي :" القصة و هي المدلول أو المحتوى السردي، الخطاب و يمكن تسميته الدّال أو النص السردي في حد ذاته و السرد Narration و هو الفعل السردي المنتج و بصورة أوسع، مجموع الوضعية الحقيقية أو المتخيّلية". [3]

و بعبارة أخرى فإن القصة هي : "هي مجموعة الوقائع المحكية، أمّا الخطاب هو كل خطاب شفوي أو مكتوب، يحكي هذه الوقائع أمّا السردُ فهو الفعل الحقيقي أو المتخيل الذي ينتج هذا الخطاب، أي حدث الحكي في حدّ ذاته"[4].

وقد يكون زمن السرد عند جنيت هو نفسه زمن التلفظ أو زمن الكتابة عند تودوروف. فزمن التلفّظ عند تودوروف هو الزمن الذي : " يتحدّث فيه الراوي عن حكايته، و هو الزمن المتوفر لديه لكتابتها أو قصها علينا" [5] . فإذا كانت القصة ذات طابع مشترك و عام، فإن الخطاب يقوم على الفرادة بواسطته يعلو فعل الكاتب و يؤسس لشعريتها باعتباره رهان الكتابة الإبداعية.

---

[1] عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون المقالات ، الدار البيضاء، ط1990،1، ص45

[2] T.Todorove ;les catégorie du récit communication .n8.p145

[3] تودروف ، الشعرية ترجمة شكري المنحوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط1990،2 ، ص 48

[4] Gérard Ginette : figures 03 , éditions du seuil ,Paris 1972 P 72

[5] Gérard Ginette : nouveau discoure du récit, éditions du seuil , 1983 P 10

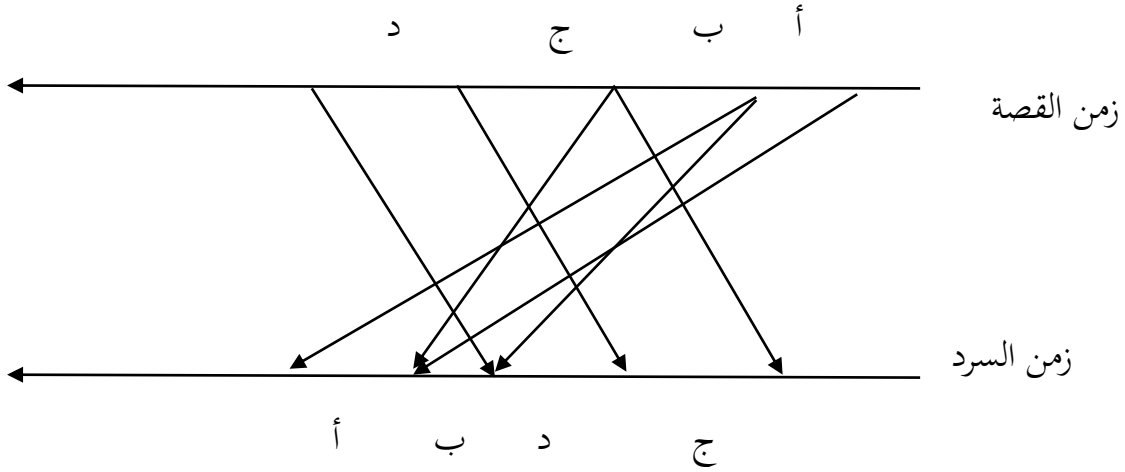
بإمكاننا إذن أن نميّز بين زمنين في كلّ رواية أو عمل سردي : زمن الخطاب وزمن القصة فزمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينها السرد الخطاب لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي ، ونميّز بينها غلى الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د

فإن سرد هذه الأحداث في رواية ما يمكن أن يتخذ مثلا الشكل التالي :

ج ← د ← ب ← أ

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة و يمكن توضح هذه المفارقة بالرسم البياني التالي :



يرى بعض النقاد أنه :"عندما يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا نقول إن الراوي يولد مفارقات سردية [1] an achronies narratives

و يشير جيرار جنيت إلى المفارقات السردية هي :"مختلف أشكال الانقطاع بين نظام القصة ونظام الخطاب"[2] ، بما أن الخطاب ترهين سردي لمادة خام من القصة التي تخضع لمنطق التسلسل والسببية بينما يخضع الخطاب لمنطق الكتابة بما تقتضيه من نزوع نحو تكسير النمطية

[1] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1989 ص 47

[2] Gérard Ginette : figures 03 , p 72

والمنطقية وإقامة فضاء متداخل و معقد ، وقد اقترح جيرار جنيت ثلاثة محاور لدراسة النظام الزمني في العمل السردي وهي :

1-محورالنظام Ordre

2-محور التواتر Fréquence

3-محور المدة Durée

مع كتاب " خطاب الحكي" لجيرار جنيت ، احتل الزمن تلثى الكتاب والقسم الرئيسي في البحث ،ويؤكد :" أن الحكي مقطوعة زمنيه مرتين ، فهناك من جهة زمن الشئ المحكي ومن جهة ثانية زمن الحكي ،أي أن هناك زمنين : زمن الدال وزمن المدلول ويحيل جنيت نوعية العلاقة بين الزمنين على ما أسماه المنظرون الألمان بزمن القصة وزمن الحكي، والزمن بهذه الصورة موجود في السينما وفي مختلف أشكال الحكي الشفوي،غير أن الحكي الأدبي هو أكثر صعوبة للإحاطة به"[1] .

فالزمن لا يمكن أن يستهلك أي يرهن إلا في زمن محدد وهو زمن الخطاب ودراسة نوعية العلاقة بين الزمنين ، زمن الحكي وزمن القصة حسب اقتراح جنيت للمحددات الأساسية الثلاثة :

2-1-1 محور النظام :Ordre

يعتبر جيرار جنيت النظام من أهم العناصر الزمنية المولدة للمفارقات السردية :" إن دراسة النظام الزمني للحكي ، هي مقابلة نظام موقع الأحداث أو المحاور الزمنية Segments temporels في الخطاب السردي مع نظام تتابع هذه الأحداث أو المحاور الزمنية في القصة"[2] .

وتقتضي هذه المقابلة بين أحداث القصة وتجلياتها على مستوى الخطاب تعيين عناصر الفرقة الزمنية التي يوجزها جنيت في عنصرين اثنين هما :

أ- اللواحقAnalepsies

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 76

[2] Gérard Ginette : figures 03 , p 78-79

ب – السوابق Prolepses

يعرف السوابق بأنها كل "عملية سردية تقتضي حكاية أو تذكير مسبق لحدث لاحق ، أما اللواحق فهي كل تذكر لحث سابق عن النقطة الزمنية التي بلغها السرد"[1] كما يضع مصطلح لاستذكار Rétrospection ، و مصطلح السبق أو سبق الأحداث Anticipation للسوابق ، ويتحدث عن سوابق و لواحق داخلية أخرى خارجية ، فالأولى تكون مصمتة داخل إطار الأحداث ، أما الثاني فلا لهذا الإطار .

"ويميز جنيت أيضا بين سوابق ولواحق Complétives مهمتها سد ثغرة سابقة أو لاحقة في النص وكذا سوابق ولواحق تكرارية Répétitives مهمتها مضاعفة أحداث سابقة أو لاحقة في النص السردي"[2] .

استقى جنيت هذه المفاهيم السردية من خلال تحليله لنصوص روائية حديثة ومعقدة مثل رواية " البحث عن الزمن الضائع" A la recherche du temps perdu وهي رواية تدور حول إشكالية الزمن .

الترتيب الزمني أو النظام ، فدراسته يأخذ معناه من مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة ،كما يبدو ذلك من خلال الحكي مباشرة حيث يمكننا استدلال هذا المؤشر أو ذلك بطريقة غير مباشرة. وهذا العمل ليس دائما ممكنا لأننا نعثر باستمرار على مفارقات سردية تتجلى من خلالها مختلف أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة و الحكي.

و المفارقة إحدى المميزات التقليدية للسرد ونجده في روايات القرن التاسع عشر الواقعية .

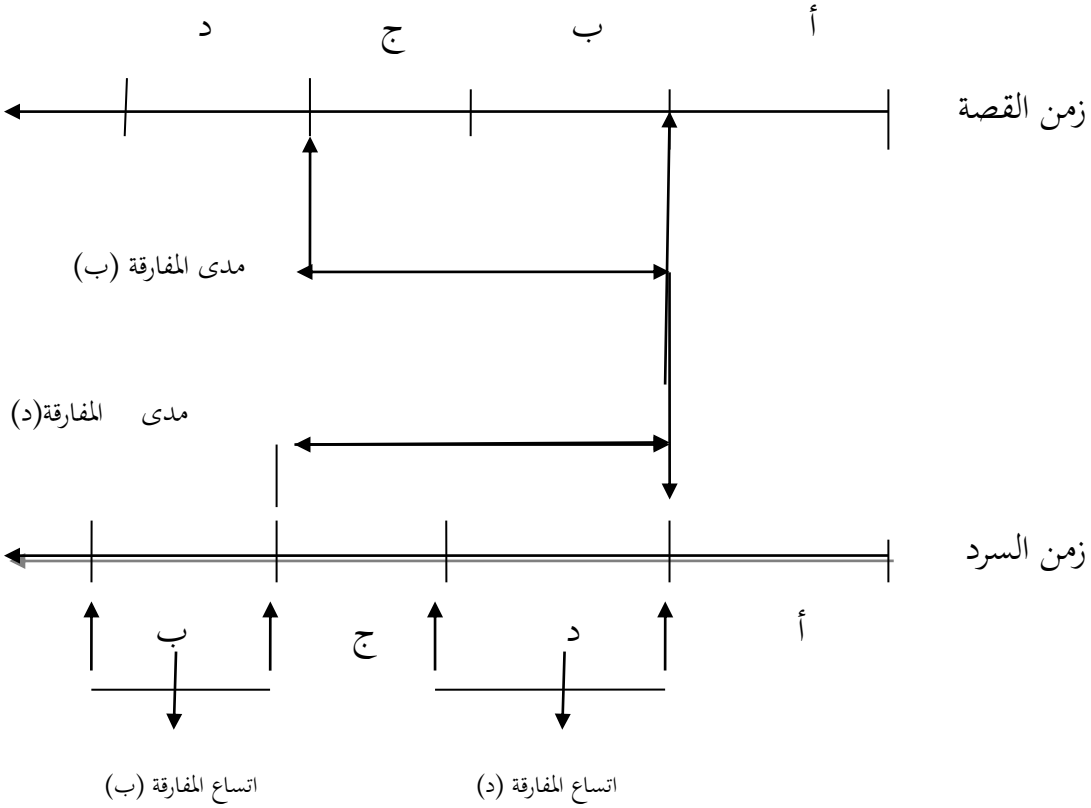
" وفي تحليل جنيت لهذه المفارقات من استرجاع واستباق في رواية بحثا عن الزمن المفقود " ، أبرز كونها يمكن أن توضع في الماضي أو المستقبل ، بعيدة عن لحظة الحاضر ، فالفترة الزمنية التي

[1] المرجع السابق ص 82
[2] المرجع نفسه ص 92، 95 ، 109

تفصل بين الحكي والقصة هي التي تسمى بالسعة ويمكن للمفارقة أن تغطي مدةّ طويلة أو قصيرة وهي المدى"[1] .

فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.يقول جيرار جنيت حول هذه النقطة بالذات : "إن مفارقة ما ، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر ، أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة ، إننا نسمي مدى المفارقة هذه المسافة الزمنية ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدّة معينة من القصة تطول أو تقصر وهذه المدّة هي ما نسميه اتساع المفارقة"[2] .

ويمكن توضع المدى ولاتساع على النحو التالي :



إذن : نلاحظ اتساع المفارقتين متساو ، لأن اللحظة (د) تحل في زمن السرد محل اللحظة (ب) ، واللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د) .

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77

[2] Gérard Ginette : figures 03 , p 89

ثم إن مدى المفارقة يتحدّد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة وبدايتها في زمن السرد ، سواء كانت استرجاعا (استذكارا) أو استباقا لأحداث لاحقة .

إنّ اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرّسم السابق إلى الاستباق واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة.

2- 1- 2 محور التواتر :

يتضمن هذا المحور علاقات التواتر أو التكرار بين النص والحكاية أو بعبارة أخرى بين القصة والخطاب ، وأن هذا المحور لم ينل قدرا كافيا من الدراسة من قبل نقاد ومنظري الرواية ، ذلك أنّ جل النقاد قاربوا هذا المحور ضمن منظور أسلوبي ورأوا أن :"دراسة العلاقة بين ما يتكرر على مستوى الوقائع (القصة) من جهة، وعلى مستوى القول (الخطاب) من جهة ثانية ليس بمعزل عن مسألة الأسلوب"[1].

لكن جيرار جنيت في كتابه، أصّر على أنّ مسألة التواتر تعتبر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية ، ويربط مفهوم التواتر بما يسمى عند اللسانيين بالجهة، و ينطلق في تحديده من كون الحدث، أيّ حدث، ليس له فقط أن ينتج، و لكن أيضًا أن يعاد إنتاجه أي يتكرر مرّة أو عدّة مرّات في النص الواحد، ويقترح أربعة أنماط لعلاقة التوتر هي :

2-1-2- أ - السرد الانفرادي وهو: أن يحكي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة وهي الصيغة الأكثر رواجًا في النصوص السردية، حيث كل حدث مفرد يقابله ملفوظ سردي مفرد.

2-1-2- ب- السرد التكراري : أن يحكي أكثر من مرة ما وقع مرّة واحدة، حيث أن تعدّد الأحداث على مستوى الخطاب، و تعتمد كثيرا من النصوص المعاصرة على هذه الطريقة التكرارية بواسطة تنويعات أسلوبية أحيانا و باستعمال وجهات نظر مختلفة أحيانا.

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي، بيروت، ط1 1990، ص 87

2-1-2- ج- السرد المؤلّف: و هو أن يحكي مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة، حيث يستوعب ملفوظ سردي واحد أكثر من حدث على مستوى القصة، و يستعمل بصيغ مختلفة "كل يوم"، "كل أسبوع" و كثير ما نعثر عليه في الملحمة الهوميرية و الروايات الكلاسيكية و المعاصرة.

2-1-2- د- أن يحكي أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة واحدة: و هو شكل من أشكال السرد المفرد لأن تكرار الأحداث على مستوى القصة يقابله تكرار على مستوى الملفوظات السردية.

2-1-3- محور الديمومة (المدة) :

لا نجد مقابلاً دقيقا لمصطلح، يكون محملا بالمعنى المطابق لما يقصد به بالذات في مجال الحكي سوى هذا التركيب : (الاستغراق الزمني)." لأن الأمر يتعلق بالتفاوت النّسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة و زمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكّن من دراسة هذا المشكل، إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظّر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من طرف الكاتب، أي أنّه لا عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني"[1]

تقتضي دراسة محور المدّة كتقنية زمنية حسب جيرار جنيت : العلاقة بين ديمومة القصة التي تقاس بالثواني و الدّقائق و الساعات و الأيّام و الشهور و السنوات و طول النّص الذي يقاس بالأسطر و الصفحات .

و يعترف جنيت بالصعوبات التي تواجه الدارس في تحليل النصوص الأدبية المكتوبة من ناحية الزمن السردي، كما يعترف أيضًا أنّ مقاربة الزمن السردي من خلال محور الديمومة يطرح إشكالية، لأنّ الأمر يتعلق بمقابلة الاستغراق الزمني بين محورين مختلفين، محور القصة بساعاته

[1] د/ حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76

و شهوره و أيامه و محور الخطاب بأسطره و صفحاته، أو بين زمن موضوعي واقعي و زمن كتابي متخيل،"إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى مقاطع الحكي المتباينة، فهذا الاختلاف يخلّف لدى القارئ دائما انطباعًا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني"[1]

يتأسس الخطاب السردي على مبدأ التنافر الزمني الذي تقوم عليه القصة كشكل جديد، بعد خرق عنصر التطابق بين نظام الخطاب و نظام القصة، لهذا يقترح جنيت أربع تقنيات سردية و هي :

2-1-3- أ – المجمل أو الخلاصة : و يعرّفه بأنه :"سرد أيام عديدة أو شهور أو أعوام في بضع فقرات أو صفحات بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال"[2].

ففي الوقت الذي تتسع فيه القصة يضيق فيه الخطاب و يمكن اختزاله في المعادلة التالية: زخ < زق، السرد المجمل تقنية سردية تعمل على تسريع الأحداث، إنه مرور سريع على فترات طويلة لا يرى الرّاوي مسوغًا لتفصيلها .

2-1-3- ب – الإضمار (القطع):" و هو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع عن طريق إلغاء الزّمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام "[3] وهو بعبارة أخرى المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية و إذا كانت مساحة النّص في المجمل أضيق من مساحة القصة، فإن مساحة الإضمار تكاد تعادل الصفر، و يمكن اختزاله ضمن هذه المعادلة : زخ = 0 ، زق = س

و يقسم جنيت الإضمار إلى أقسام متعدّدة .

---

[1] المرجع نفسه ص76

[2] Gérard Ginette : figures 03 , p 130

[3] حسن بحراوي بنية الشكل الروائي ، ص 156

- **إضمارات محدّدة** : مدتها الزمنية متعينة و يكتفي عادة بالقول مثلاً : <<مرّت سنتين >>، <<انقضى زمن طويل ..>>و هذا المثال خالٍ من كلّ تحديد، فهو إضمار غير محدد .

- **اضمارات صريحة:** و تكون الفترة الزمنية المحذوفة معلنة فيها بصراحة سواء كانت محددة أو غير محددة. و أخرى ضمنية لا يصرّح الراوي بالفترة المسقطة، و إنّما يترك المجال للقارئ فقط بمقارنة " الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[1] .

الإضمار في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية، فيحقق في الرواية نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع.

2-1-3-ج- الوقفة الوصفية أو الاستراحة :

يرى جيرار جنيت أن الوصف أحد مكونات العملية السردية و يقابله بعنصر السرد ، لينتهي إلى أنّ الوصف يمكن أن يشكل إطارًا مستقلا بذاته بخلاف السرد الذي يفتقر إلى المقاطع الوصفية .

"يمكن أن نتصوّر نصوصًا وصفية بحتة ، تتوقف على تمثيل الأشياء في وجودها الفضائي خارج أي حدث ، بل خارج أي بعد زمني ، كما أنه من البساطة أن نتصور وصفًا خالصًا من كل عنصر سردي ، أكثر ممّا يمكن تصوّر العكس"[2] ، يأخذ الوصف إذن الشكل الأساسي ، فلا يمكن أن نتخيل سرد دون وصف.

تعتبر الوقفة الوصفية من الوجهة الزمنية تقنية تعمل : على تعليق الزمن ، مثيرةً اتساعًا عموديا ، إذ أن الوصف يوقف انسياب الحركات ، فيعطل عملية التدفّق السردي،" ويحيل النّص إلى حالة من السكونية والرتابة بصورة يصبح الزمن على مستوى القول (الخطاب) أطول وربمّا

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية 1981 ص 139
[2] المرجع نفسه ص 162

لانهاية من الزمن على مستوى الوقائع"[1] ، ففي الوقت الذي يتقلصّ فيه زمن القصة حتى يبلغ درجة الصفر يتضخّم الخطاب ويأخذ حيزًا هامًا على مستوى الفضاء النّص:زق= 0 زخ = س .

"وفي دراسة جنيت لرواية مارسيل بروست ، لاحظ أن الوصف لايعطل السرد ولا يوقف مسار تدفقه ، بل يغدوعنصًرا أساسيا من تكوينه ، فالوصف البروستي لا يؤسّس للسكونية ، بل يستحيل فضاء من الحركة والنشاط ، فهو ليس مجرد تأمّل ساكن ، بل هو كيان من التحوّلات و الانطباعات و الاكتشافات و الخيبات "[2].

و يمكن التمييز بين وظيفتين أساسيتين لكلّ مقطع وصفي :" وظيفة بنيوية داخلة في صميم التركيب الرّوائي، و وظيفة ترتيبية خارجة عن زمنية القصة"[3].

2-1-3-د- المشهد:

و يقصد به: "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضاعف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللّحظة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[4].

و جيرار جنيت ينبه إلى أنّه ينبغي دائما أن لا نُغفِلَ أن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين الأشخاص قد يكون بطيئًا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار ممّا يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد، و زمن حوار القصة قائما على الدوّام.

2-2- التبئير : (زاوية الرؤية).

يعرّف بوث زاوية الرؤية بقوله : "إنّنا متفقون جميعًا على أن زاوية الرؤية هي، بمعنى من المعاني مسألة تقنية و وسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه"[5]

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 38

[2] Gérard Ginette : frontière de récit p 136

[3] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ص 177

[4] حميد لحميداني بنية النص السردي ص 79

[5] بنية النص السردي، حميد لحميداني ، ص 46

من خلال التعريف يتضح لنا؛ أن زاوية الرؤية مرتبطة بالرّاوي، أي التقنية التي يتعمدها لسرد القصّة، و يهدف الكاتب من هذه التقنية هو التأثير على المروي له.

و في هذا المجال تصادفنا مصطلحات كثيرة تؤدي مفهوما واحداّ مثل مصطلح رؤية و التبئير و هذا الأخير لجيرار جنيت، وشاعت في الأوساط النقدية التصنيفية التي قدمها جون بيون و التي حدّد فيها وجهات النظر في مستويات ثلاثة:

أ- الراوي >الشخصية (الرؤية من الخلف) :

وهي تقنية مستخدمة بكثرة في السرد الكلاسيكي و فيها يبدو الراوي عليما بكل شيء، و مطلعا على كافة أسرار الشخصية، إنه يرى عبر جدران المنازل، مثلما يرى ما جرى في دماغ بطله، إنّ شخصياته لا أسرار لهم فهو راوٍ اله يتواجد في كل مكان و يوجه الأشياء كما يشاء.

ب- الرّاوي يساوي الشخصية:(الرؤية مع)

و هي رؤية منتشرة في النصوص السردية المعاصرة، وفيها يبدو الرّاوي مجرّدًا من صفة العلم المطلق، إنه يعرف بقدر ما تعرف الشخصيات، فلا يقدّم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلاّ أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، فهو مجرد شاهد.

ج- الراوي <الشخصية :(رؤية من الخارج)

فيها يعلم الراوي أقل مما تعلم الشّخصية، إنّه لا يصف إلاّ ما نرى ، وما نسمع ولا يقوى على النفاذ إلى ضمائر الشخصيات ولا يعرف ما يدور بخلد الأبطال ، و يرى تودوروف " أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلاّ أمر اتفاقيا ، وإلاّ فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه "[1].

سبق توماشفسكي غيره في تحديدِ زاويةِ الرؤية وميّز بين نمطين من السرد سرد موضوعي وهي الرؤية من الخلف، حيث يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الأفكار السّرية للأبطال وسرد ذاتي وهي الرؤية مع ،"فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع ، متوفرين

[1] المرجع السابق ص 48

على تفسير لكل خبر ، متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه"[1] ، ولم يشر إلى النوع الثالث (الرؤية من الخارج) باعتبارها رؤية نادرة في تاريخ السرد الأدبي .إلاّ بعد منتصف القرن العشرين .

"أما جيرار جنيت قد سمى الرؤية الأولى بالسرد ذي التبئير الصفر وسمي الرؤية الثانية بالسرد ذي التبئير الداخلي، أما الرؤية الثالثة فقد سّماها بالسرد ذي التبئير الخارجي"[2]

لابد أن نشير هنا إلى مظاهر حضور الراوي في الحكي، لأنّها مسألة لها علاقة بوجهة النظر، و هي حضور الرّاوي في القصة أي اقتفاء صوت أثره داخل الحكي أو غيابه عنها .

ميز جنيت في هذا المجال بين صنفين من الرواة ، "راو غائب عن الحكاية و راو حاضر في الحكاية وهذا الأخير يأخذ شكلين مختلفين ، إما أن يكون بطلا و إما مجرد شخصية تلعب دورا ثانويا"[3].

لذا حدد جيرار جنيت خمس وظائف يقوم بها الراوي أثناء العملية السردية، فعلى مستوى القصة ينهض الراوي بالوظيفة السردية وهي الأساسية لكل راو، أما على مستوى النص فمهمته التنظيم الداخلي للخطاب فهو القائم بتنظيم الخطاب وتوجيه الرؤية وكذا توزيع الأصوات داخل الخطاب، "هذه الوظيفة التنظيمية يسميها جنيت بالوظيفة التنسيقية ، وإلى جانب هاتين الوظيفتين الأساسيتين يؤدي الراوي وظائف أخرى ، فعلى مستوى الوضعية السردية التي تحددها علاقة الراوي بالمروي له ، يتوجه الراوي " نحو المروي له بدافع إقامة اتصال"[4].

و قد حدّد جاكبسون في هذا المجال وضيفتين أساسيتين هما : "الوظيفة الإنتباهية و فيها يتواجد المتلقي بصورة واضحة أثناء الخطاب من خلال استحضار الراوي له عبر ملفوظات معينة،

[1] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة ابراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية ط1، ص 181

[2] جيرار جنيت ، أدب الحكاية ، ص 206

[3] المرجع نفسه ، ص 252

[4] المرجع السابق ، ص 262

ثم الوظيفة الإفهامية وتتمثل في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه"[1]، و تلتقي الوظيفتان فيما يسميه جنيت بالوظيفة الابلاغية .

وقد يلجأ الراوي في بعض الأحيان "الإشارة إلي مصدر معلوماته ، أو درجة دقة ذكرياته"[2]، فيكون السرد بذالك قد أفرز وظيفة استشهادية أما حين يضطلع السارد بمهمة التعليق على الأحداث وتبريرها مقدما أراء تعليمية من خلال اشتغاله على آليات التفسير والتأويل فإنه يكون قد نهض بوظيفة إيديولوجية.

3- الصيغة :

في تحديدنا لصيغة السردية ننطلق من تحديد تودوروف إياها، حيث يراها تتعلق " بالطريقة التي بواسطتها يقدم لنا الراوي القصة "[3]

وصيغ الخطاب التي طرحها تودوروف تعتبر مظهرا ثالثا من مظاهر مقاربة خطاب سردي ما، ويلاحظ تودوروف أن ثمة ارتباطا قويا بين صيغ الخطاب ومظاهره، حتى إن بعض المهتمين قد خلطوا بين الأمرين ومع ذلك فإن تودوروف يحاول مقاربة الخطاب السردي ضمن هذين المستويين المنفصلين فإذا كانت " مظاهر الخطاب تتعلق بالطريقة التي يتم من خلالها تصور القصة من قبل الراوي، فإن صيغ الخطاب تتعلق بالطريقة التي يعرض بها الراوي لقصته"[4] ، والسؤال هنا هو : "كيف ينظر الراوي إلي ما يروى ؟ أما سؤال الصيغ فهو :كيف يروي الراوي ما يرى، أو ما يعرف من أخبار ووقائع "[5].

ويعود للاهتمام بهذه القضية إلى الفكر الإغريقي ومع أفلاطون خاصة، إذ أقام في الكتاب الثالث من الجمهورية تفرقا بين السرد الخالص و المحاكاة، فحديث الشاعر يكون سردًا حين يقص الحوادث من آن لآخر، أو حين يصف ما يتخلله من وقائع، "أمّا حين يتكلم بلسان شخص آخر

---

[1] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، 1985، ص 110

[2] جيرار جنيت، أدب الحكاية، ص 262

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 149

[4] T.Todrovr : catégorie du récit Littéraires p149

[5] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 107

فإنه يتشبه بتلك الشخصية التي يقدمها إلينا على أنها هي المتحدثة"[1]. في حين يظل الكلام دائما فعلاّ إنجازيًا من قبل السارد أو الشاعر لأنّ أفلاطون يقصر خطابه على الإبداع الشعري الإغريقي.

ويفرّق تودوروف بين التمثيل و السرد و هما يرتبطان بثنائية القصة/ الخطاب، و يرى أنهما يعودان إلى أصلين مختلفين هما السيرة و الدراما، فالسيرة سرد خالص أمّا الدراما فهي تعرض أمام أعيننا.

و عند الشكلانيين الروس نجد ايخباوم "يشير إلى أن السرد الخالص و السرد المشهدي حيث ينهض الأوّل على خطاب الرّاوي و يقوم الثاني على المقاطع الحوارية"[2].

أشارت بعض الدّراسات السردية إلى طريقتين لنقل الخطاب هما :

أ– الأسلوب مباشر : يقوم على نقل خطاب الأخرى كما هو دونما تدخل من قبل الرواية ويظهر عبر الحوار و المونولوج .

ب– أسلوب غير مباشر: وهو خطاب الراوي في حدّ ذاته منقولاً من خلال وجهة نظره الخاصة.

ج– وهناك أسلوب وسط بينهما: اكتشفه اللّغوي شارل بأي أطلق عليه اسما لأسلوب غير مباشر الحر . "يجمع بين خصائص الأسلوبين التقليديين ويعطي الكاتب حّرية أكبر في سبح كلام الشخصية داخل كلام الراوي "[3].

وقد ذهبت سيزا قاسم إلى أن هذا الأسلوب قد عرف حديثًا بالمونولوج الداخلي ، بين أن جنيت يرى فارقا بين هذا الأسلوب والمونولوج : " ففي الأسلوب غير مباشر الحّر يتكفل الراوي بخطاب الشخصية ، أو أن الشخصية تتكلم بصوت الراوي أمّا في الخطاب الآني المونولوج فإن الراوي يمحى ويعوضّ بالشخصية"[4] ،ويمكن الفرق بين هذا الأسلوب والأسلوب المباشر كونه يتخلى عن علامات التنميط.

---

[1] أفلاطون، الجمهورية، موفم للنشر الجزائر، 1990، ص 108،109

[2] Roman J : Théorie de la littérature , textes des formalistes Russes , p179

[3] سيزا قاسم. بناء الرواية . ص159

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 194

إنّ الأسلوب غير المباشر الحرّ طاقة تعبيرية بإمكانها الدفع بعملية الإيهام السردي إلى أقصاه من خلال قدرتها على استيعاب التعدّد الصوتي داخل الخطاب الواحد .

أمّا سعيد يقطين في تحديده لمفهوم الصيغة، اعتمد على تقسيم النقد لأنجلو- أمريكي للحكي إلى عرض وسرد ، فالأوّل يحيل إلى الإنجاز الدرامي ، و الثاني يختص بالفعل السردي و يرمي هذا التقسيم إلى الأبعاد الجمالية للأعمال السردية .

"سأعتبر الصيغة أنماطا خطابية يتم بواسطتها تقديم القصة ، وهذه الأنماط هي الصيغ في مختلف تجلياتها ومن خلال تحليلنا وقراءتنا لنصوص حكائية وروائية عديدة أمكننا الانتهاء إلى أنّ الصيغ التي تقدم لنا من خلالها القصة نوعان أساسيان هما : السرد والعرض سنسمي هذين النوعين ، الصيغتان الكبريان وعلى مستوى التجليّ الخطابي نجد الصيغتين الكبريين كلّ واحد منها صيغا صغرى بسيطة أو مركبة وهذه الصيغ الصغرى هي التي يمكننا الوصول إليها عندها نقوم بالتحليل الجزئي للخطاب"[1].

من خلال القول ، فإن القصة على عنصرين أساسين هما السرد والعرض ويقترب في تحديده مع رؤية تودوروف لصيغ الخطاب .

4- مستويات الخطاب السردي :

فتح رولان بارت المجال للقراءات الجديدة من خلال مجمل كتاباته، و التي تمنح أساسًا الحريّة للقارئ في كشف خبايا النصوص الإبداعية، خاصة بعد نشره لمقالة المنهجي عام 1966 << مقدّمة في مستوى التحليل البنيوي للسّرد>> . وضمنه البحث في مكونات الخطاب السردي، و في مستوى تحليله توصّل إلى نتائج قابلة للإنجاز فهذه المستويات تمثل بنية متشابكة تحكمها عناصر تحليلية يتمظهر من خلالها السرد وهي ثلاثة مستويات:

4-1 - مستوى الوظائف:

[1] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ص 196

غاية هذا المستوى هو الكشف عن الوظائف و الوحدات للقيام بعملية التحليل و يقصد رولان بارت بالوظائف، الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي و تتشكل من مجمل مكوّنات النّص و تتعدّد، فقد تتّسع لتشمل مقاطع بأكملها و قد تتضاءل لتكون في مستوى الجزئيات اللّفظية كالكلمة.

تتمظهر الكلمة لسانيا في صيغة الاسم، الفعل، الحرف بالمعاني المختلفة، الضمير كوحدة صغرى تحمل معنى معينّا، و تحيل إلى صفة، أو حدث، أو علاقة، أو حركة، و وظيفة هذه الوحدات في بنية النّص هو العمل على تماسكها و ذلك بخلق الانسجام بين العناصر، أو إنتاج المعنى.

يقسّم كل جزء من القصة، منذ عهد الشكلانيين الروس إلى وحدة سردية أو وظيفة فيجب أوّلاً تقطيع الحكاية وتحديد أقسام الخطاب السردي بتعيين أصغر الوحدات السردية، باعتبار الحكاية كبنية تقوم دائما على وظائف ولها نماذج عديدة بتعدد نماذج العلاقات.

و تقدّم هذه الوظائف أحيانا عبر وحدات أعلى من الجملة (مجموعات من الجمل)، و أحيانا أخرى عبر وحدات أدنى من الجمل، (الكلمة) فمثلاً حين يقال رنّ الهاتف، فرفع البطل إحدى السماعات الأربع، فإنّ الرقم أربعة يشكل لوحده وحدة وظيفية تابعة للحظات السردي و إن كانت قيمتها ليست لغوية و تنقسم الوحدات الوظيفية إلى طبقتين اثنتين:

4-1- أ – الوظائف التوزيعية:

و تتطابق مع وظائف بروب و التي أعاد بريمون أخذها؛ "فإن مثلت وظيفة منها فعلا فإننا ننتظر ردة الفعل، و نموذجها كلاسيكي منذ تحليل توماشفسكي و أورد بارت من خلاله أمثلة لهذه الوحدات التي يسميها الوظائف"[1].

فالحديث عن امتلاك مسدس في ثنايا السرد إنما يذكر ليستخدم لاحقا، و رفع سماعة التلفون يتبعها فعل إقفالها و الدخول إلى المكان يستوجب الخروج منه، و هكذا تتوالى الوظائف التوزيعية

[1] رولان بارت، جيرار جينت، من البنيوية إلى الشعرية، ترجمة د/غسان السيد، دار نينوى، ط1 ، 2001، ص27

عبر مسارات لا نهائية و السِّيمة المميزة لهذه الوظائف التوزيعية أنها تتصل بشكل أساسي بالأفعال.

و هذه الوظائف التوزيعية تنقسم إلى وحدات توزيعية أساسية و أخرى ثانوية فالأولى تكوّن الهيكل الأساسي للنّص السردي، فهي العناصر البنائية لا يمكن الاستغناء عنها و تُبنى على أساس الترابط السببي، بينما الثانية فهي ربط للصلات و ملأ للتجاويف القائمة بين العناصر البنائية، فهي بنيات صغرى ضمن البنية الكبرى.

4-1- ب - الوظائف الإدماجية:

و تتضمن "كلّ الإشارات بالمعنى الشامل جدًّا للكلمة و بهذا لا تحيل الوحدة إلى فعل تكميلي يكون فيها نتيجة ولكنها تحيل إلى تصور موسّع إلى حدٍّ ما..." [1].

فالوحدات إذن تتسم بكونها تحيلنا على هيئة أو صفة تعلق بمكونات المتن الحكائي من شخصيات و زمان و مكان، و تنقسم هذه الوحدات إلى صنفين مختلفين باعتبار وظيفة السرد، فالصّنف الأوّل يقوم بوصف المشاعر و الأحاسيس و الطباع و الصفات الخاصة بالشخصية، أمّا الصنف الثاني يقدّم معلومات عن الأماكن التي تقع فيها الأحداث و أزمنتها.

4-2- مستوى الأفعال :

تتحدّد في هذا المستوى الأعمال المنجزة في النّص السردي، و يتم تحديد للفاعل و المفعول به، و النظر للفاعل و من يقع عليه الفعل في النّص السردي لا يجب أن يكون بوصفه كيان بشري ذو بعد نفسي، فالشخصية كائن من ورق ليس لها أي وجود فعلي، "لقد جهد التحليل البنيوي الحريص جدًّا على عدم تعريف الشخصية بتعبيرات الماهيات النفسية، لكي يعرّف الشخصية، عبر فرضيات مختلفة، ليس بوصفها كائنا و لكن بوصفها فاعلاً مشركاً"[2].

[1] المرجع نفسه ص 27، 28

[2] المرجع السابق ص 38

لِذا يمكن اعتماد الشخصية في سياق أشمل هو الوظيفة العاملية التي تؤديها داخل النّص، و تصنّف ضمن الوظيفة العاملية وفق محور الاستبدال المساعد المعارض، الذات الموضوع، المرسل والمرسل إليه.

يؤكد بارت أنّ، المقصود بمستوى الأفعال لا يجب أن يؤخذ في مستوى الشخصيات من خلال الأحداث بل من خلال إدراج هذه الأحداث و علاقتها بالشخصيات ضمن محاور عملية و هذه المحاور أشار إليها هي(الرغبة، التواصل، الصراع)[1].

3-3 – مستوى السرد:

يتعلق مستوى السرد بالجانب المحكي داخل النّص السردي و بمجموع الرّموز و العلاقات التي تربط بين السارد المرسل و المتلقي في النّص. فلا يمكن أن نجد حكاية من دون سارد ومن دون مستمع. فالرّاوي و المروي له يمثلان حضوراً أساسيا في النّص السردي. و يشير بارت إلى أن هناك مفاهيم تقسّم الساردين أو الرواة إلى ثلاثة أنواع:

4-3-أ- النوع الأوّل:

يكون مشخصًا، معروفًا و محدّدًا أي إن الذي يقوم بعملية السرد شخص يحمل اسما إنّه المؤلّف الذي يتبادل مواقف الشخصيات من حيث تولي دورها السردي أشار إليه بارت: "التصّور الأوّل أن المحكي يصدر عن شخص، و لهذا الشخص اِسم إنه المؤلّف، الذي تتغيّر في داخله الشخصية باستمرار، يأخذ بين وقت و آخر القلم يكتب القصة، المحكي ليس إذن إلاّ تعبير عن"أنا" خارجية عنه"[2].

4-3-ب- النوع الثاني:

[1] المرجع نفسه ص 40

[2] المرجع السابق ص 43

يكون السارد عارف بالشخصيات في مستواها الخارجي و الداخلي، فهو السارد اللاشخصي الذي يتماهى مع نوع من الوعي المتعالي الكلي. و أشار إليه بارت كذلك "يجعل التصور الثاني من السارد شكلاً من الوعي الكامل، غير الشخصي ظاهريا، يعبر عن القصة من وجهة نظر أعلى، هي وجهة الذات الإلاهية"[1]

4-3-ج- النوع الثالث:

فالسارد يحدّد سرده في مستوى ما تعرفه و تراه الشخصيات فقط فتحوّل العملية السردية إلى شكل تداول للسرد بين الشخصيات، "كلّ شيء يجري كما لو أن كلّ شخصية كانت هي التي تعبّر عن الحكاية"[2].

هذه الأنواع الثلاثة المذكورة، أشار رولان بارت على أنها شخصيات حقيقية واقعية، باعتبار أن كلاً من الراوي و الشخصيات على أنها كائنات من الورق، و لا يمكن للمؤلّف أن يكون هو الرّاوي الفعلي، لأن الذي يتكلم في السرد، ليس هو نفسه الذي يكت،"إنّ الذي يتحدّث في الحكاية ليس هو الذي يكتب في الحياة و الذي يكتب ليس هو"[3].

5- شعرية الخطاب السردي:

يستخدم مصطلح (شعرية) بمعان متعددة، وتوصف به مواقف وحالات شتى و من أهم معانيه ما يفهم من مصطلح POETIC أي البحث عن أدبية النص و عما يجعل من الأدب أدبا، أي تركيز البحث في الخصائص المميزة للنوع الأدبي ضمن وظيفته الجمالية و التعبيرية.

و في الخطاب السردي يصبح مجال الشعرية التساؤل عن الخصائص السردية التي تميزه كخطاب و قد انشغلت كثير من الدراسات السردية في بهذا المفهوم و مجاله، و المعنى الذي نعنيه في هذا السياق شعرية اللغة بجمالياتها المختلفة و امتزاجها بالأجناس الأخرى و بالفن الشعري.

---

[1] المرجع نفسه ص 43
[2] المرجع نفسه 43
[3] المرجع نفسه 44

يعتمد الخطاب السردي على اللّغة " مادة الحكي " كمتكأ يحقق من خلاله إستراتيجية المنحى الجمالي، خاصة الخطاب المعاصر الذي حاول خلخلة بنياته التقليدية بدءًا من التشكيل اللّغوي إلى فضائه الجمالي الكلّي... فتأسست أدبيته عبر تشكيلاتها الأسلوبية ممثلة في اللّغة حيث "الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرّة تم تحريرها على يدّ المبدع الذي يطلق عتاقها، فتصبح قيمة النّص حينذاك فيما تحدّثه إشارة من أثر في نفس المتلقي"[1].

انفتاح النص السردي و تمرّده على انغلاقية سابقه التقليدي، حقق نصّيته و إنتاجيته على الصعيدين الكتابي و الفكري عن طريق ما يمكن تسميته بانفتاح النّص، فهو منفتح على الإنتاج الدلالي و إنتاج القيمة الجمالية، بعد أن كسر رتابة مكوناته السردية سواء على مستوى الزّمن أو الصيغة أو الرؤية، حيث يبدو الخطاب السردي زخر بشعرية زادت في عمق أدبيته و ابتعد عن المفهوم النثري الذي ارتبط باللّغة الإبلاغية غير مقلقة و لا تدخل القارئ في متاهات.

إن الشعرية في الخطابات السردية تدفع بالقارئ إلى التوتّر بدل الارتخاء بسبب تجاوز اللّغة الخطابية التعبيرية و تفجيرها لدينامية اللّغة و دلالاتها الإيحائية لما لها من طاقة تجاوزية تكشف عن المعاني المخبوءة كإمكانية التأويل و توليد الدلالات اللامتهانية و فتح فضاء التخييل إن الكاتب لا يؤمن بحدود الأجناس، حيث اللّغة تغدو لديه أداة حرة تركها توقع صورها الشعرية و التأويلية لتثور على كلاسيكية الخطاب النثري لتؤسس نصّاً أساسه الإيحائية أو العلامة الجمالية، و بالتالي الدخول في تناصية مع الأسلوبية الشعرية لخدمة أدبية .

ما يلفت الانتباه هنا هو التزاوج بين الجنسين (شعر و نثر) في شعرية الخطاب السردي الجديد خاصة حين ساند النقد الحديث هذا التحوّل، فعبد المالك مرتاض : إن تلك النظرة القديمة لم تعد لصيقة لمفهوم النثر والشعر، بل غدت ضيّقة جدًّا في العهود المتأخرة، حيث النثر أضحى يقترب من لغة الشعر ليؤسس شاعريته بمفهومها الجمالي.

[1] عبد الله الغذامي قراءة سميولوجية لقصيدة ارادة الحياة، الفكر ، عدد 04 ، ص34

فهناك تجاوز من طرف الكاتب بعد إدراكهم لهذه الحقيقة ة التي هي جوهر الفن، إذ سعوا إلى تجريب أدوات جديدة و خلق أشكال حرة تختلف عن الأشكال المستهلكة من ذي قبل :" لأن ذلك يمدّهم بانتقال دائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي ليبقى الفن تحولا مستمرّا.

إن شعرية الخطاب السردي تتمثل في تمرّد أصحابه عل اللّغة المتموقعة وراء دلالاتها المختلفة الثابتة، فينبغي التعامل من اللّغة تعاملاّ وجدانيا كالصوفي الذي يبحث عن المثل:" بلغة هي كشف، و بحث و وتجاوز للمثال، إنّها لغة تتمظهر في بعدها الإيمائي أو كما يعبّر عن ذلك المسدّي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة"[1].

لأن الإشارة أبلغ إنزياحا من كونها مجرد إبلاغ، فاللّغة تؤسس متنها النثري حيث تقترب من الشعرية و تبتعد عن الكلاسيكية القديمة، فاللّفظ الشعري يؤسس للمتن النثري في الخطابات السردية : "انعطافا لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقا لقواعد أكثر جمالاّ"[2].

فرضت اللّغة الشعرية على الخطاب السردي طقوسا إيحائية، فلم يعد المبدع يؤمن برتابتها و إبقائها ضمن انغلاقية مميتة في سكونية لا محدودة فعند الجيل الجديد: "اللّغة الشعرية تخرق قانون اللّغة العادية لتقوم على التجربة الباطنية"[3].

و هذه النظرة عند الكتّاب الجدد ارتبطت بتطور المفاهيم النقدية و تجدّد أفضلية الإبداع على مستوى الحركة الإبداعية في العالم العربي.

[1] عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة للنشر ، الجزائر، 1983 ص52

[2] بارت الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين، الرباط ،1981 ص 60

[3] جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، محمد الولي، محمد العمري 85 ص 204

الفصل الثاني: اللغة السردية و بناء الشخصية.

1- المناص الخارجي.

2- اللغة السردية و الراوي.

3- بناء الشخصية.

1-**المناص الخارجي :**

1-1تقديم الرواية:

أصدر سمير قسيمي مجموعة من الروايات هي: " تصريح بضياع" ، " يوم رائع للموت" ، " هلابيل"، " في عشق امرأة عاقر".و كانت أخر رواياته "الحالم " الصادرة عن الدار العربية للعلوم ببيروت و منشورات الاختلاف بالجزائر 2012،تشتمل رواية الحالم على ثلاث مائة و خمسين صفحة موزعة على خمسة أجزاء:

أولها المقدمة استهلها بمقولة لخوان خوسي مياس (1960/1946) ،على مدار عشر صفحات يظهر للقارئ أن الروائي يسرد ظروف كتابة روايته مقرا بان كل ما كتبه ما هو إلا رسم لواقع حدث بالفعل وليس حظه منها إلا كحظ الراقن ، لكن الحقيقة أنها عبارة عن حكاية عجيبة غريبة مفادها أنه حصل من طبيب نفسي على مخطوط رواية كتبها مريض يسمى سمير قسيمي و أنه اكتشف لاحقا أن هذا المخطوط مطابق تماما لروايته التي يعكف هو على كتابتها.

تليها ثلاث روايات ، فيبدأ كل منها بجزء عنوانه "حوار غير ودي مع كاتب لا يعرفه أحد"، و الكاتب الذي لا يعرفه أحد يسعى أن ينفي عن نفسه تهمة سرقة الرواية ،ويستهل هذا الحوار بمقولة لوليام بليك (1757/ 1827).

و الرواية الأولى باثني عشرة فصلا ، وهي بؤرة أساسية للعمل الروائي بأكمله بعنوان " مسائل عالقة" تحدثنا عن شخصية روائي يدعى "ريماس ايمي ساك" و روايته الثلاثين التي اشتهر بها في الجزائر و الخارج غير أن هذه الشهرة خلقت منه شخصا انطوائيا فعالمه نسيج من الأسرار و الألغاز ، لم يكتب ريماس أي رواية بعد روايته الثلاثين لأنه أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة بعد أن توفيت زوجته و هجرته ابنته ، تبدأ معاناته لحظة عجزه عن رؤية نفسه

في المرآة ، تصيبه غشاوة كلما حاول ذلك إذ يبصر بوضوح بمجرد أن يزيح عيناه عن المرآة، فربط ريماس بين الإلهام و العمى الجزئي الذي أصابه.

الرواية الثانية بسبعة فصول تحمل عنوان " المترجم" ، و فيها يغيب ريماس ليصبح قسيمي هو الراوي المترجم الذي برع في ترجمة الأعمال الإبداعية لريماس ايمي ساك من الفرنسية إلى العربية فأحبه ، و أتقن لغته واتفق في الأخير مع ابنته جميلة التي أحبها المترجم و تعلق بها رغم مرضها لكتابة الكتاب الأخير لايمي ساك مستعينا بالمذكرات التي يفصح فيها عن هويته الحقيقية.

الرواية الثالثة بنفس اللازمة دائما "حوار غير ودي مع كاتب لا يعرفه أحد" لكن قبل الحوار استعان بمقولة لبول أوستر (1947) صاحب ثلاثية نيويورك ، يليه الكتاب الأخير لريماس ايمي ساك : "الكفيف يمكن أن يرى" و "مجرد جنازة "،في هذا الجزء تتشابك الأحداث و يأخذ ايمي ساك دور الراوي من جديد ليحدثنا عن تفاصيل موته و يكشف للقارئ حقيقة اسمه ، وفيه تخبرنا جميلة عن علاقتها برضا خباد و التي أدت إلى حملها فاضطرت للزواج من أحمد الذي رفضه والدها، و هذا الجزء من الرواية قسمه إلى عشر ة أيام كل يوم يقربنا من موت ايمي ساك الذي مات بعد الرواية الثلاثين.

هناك علاقة مشتركة بين الروايات الثلاثة ،إذ كل واحدة منها تنتهي بالموت ، ففي الأولى مات ريماس ايمي ساك الروائي المرموق، و في الثانية ماتت جميلة بوراس ابنته، و في الثالثة مات ايمي ساك موتا إراديا بعد أن اختار الروائي له ذلك ،كما مات الروائي حين قرر أن ينتهي من وجهه الأخر (وجه ايمي ساك).

الخاتمة أخذت عشر صفحات جاءت على شكل تقارير تصدرها وكالة الأخبار، و فيها إجابة عن الأسئلة التي وردت في المقدمة.

التقرير الأول يحمل أخبارا تكسر أفق التوقع ، تحدثنا عن الغرفة (142) التي التقى فيها رضا خباد بجميلة بوراس إذ شب فيها حريق مهول ، و الملفت للانتباه أن الخبر يعلن أن رضا خباد و جميلة زوجان منذ أربع سنوات وهما يقيمان في الغرفة بعد أن طرد من عمله، وجميلة ماتت حرقا واتهم زوجها المصاب بالحروق بهذه الجريمة.

التقرير الثاني فيه خبر يقر صاحب فندق ريجينا ، و هو أحد أقارب خباد استحالة أن يكون رضا هو الفاعل و سمح له بالإقامة بالفندق مجانا نظرا لحسن خلقه ، لينتهي الخبر بالإعلان عن سبب الحريق الذي جاء نتيجة حرق مجموعة من الأوراق ، بالأحرى هي أعمال خباد بعد عراك بينه وبين زوجته نقل على إثرها إلى مستشفى " دريد حسين" للأمراض العقلية و العصبية.

ثم تتوالى التقارير الصحفية التي تأكد سعي الناشرة ليليا أنطون لنشر أعمال رضا خباد بعد أن تأكدت موهبته الإبداعية .

و أخيرا حوار لكمال رزوق الطبيب المعالج لرضا خباد يؤكد له أنه لا يمكن أن يتماثل للشفاء لأنه مصاب بالحلم.

1-2- تجلّي صّورة الغلاف:

يشكّل الغلاف أحد الإستراتيجيات التي يعتمدها الكاتب للإشهار بمؤلّفه والتأثير به في القارئ، ويعدّ أوّل واجهة لاستقبال القرّاء في أي عمل أدبي ويخضع الغلاف إلى مجموعة من الشروط والتقنيات كاختيار اللّون والإطار والصورة.

ونظرا للأهمية التي تتقلّدها الصّورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام والاتصال، فإنّ أغلب الكتاب ودور النشر يتسارعون إلى اختيار الصورة المعبّرة، التي توضع على واجهة الغلاف لما تحمله من دلالات مختلفة، لأن الغلاف يعتبر الفضاء الذي من خلالها تبدي الصورة وجودها.

وعليه فإن غلاف الرواية عبّر عن متن النّص الذي وضع من أجله، و الكثير من الجرأة والذكاء والشجاعة والتجدّد تنامت دلالاتها داخل الرواية، لتعبر عن عالم الذوات والأحداث.

كما يكشف تفاعل دلالات الغلاف مع دلالات متن الرواية عن قمة التداخل الفنّي بين فنّ الرسم وفنّ الكتابة الإبداعية، وبين لغة الألوان ولغة الكلام.

غلاف رواية الحالم المصمّم من طرف سامح خلف، هو عبارة عن صورة للوحة فنية صمّمها و أبدعها الرّسام الإسباني أبو السريالية سالفادور دالي [1904، 1989] وفي أعلى الصورة يتجلى العنوان بخط عريض وبلون أزرق "الحالم" وتحته مباشرة سجلت كلمة رواية بخط رقيق وبلون أسود، بينما اعتلى اسم الكاتب العنوان ودوّن بخط اقل منه بكثير وبلون أبيض وسط الغلاف، ليعلوه اسما لدار النشر على يمينه الدار العربية للعلوم ناشرون، وعلى يساره منشورات الاختلاف وأعيد كتابتهما باللغة الفرنسية.

1-2-2 - قراءة في صورة الغلاف:

في اللّوحة نرى بيضة ضخمة تأخذ شكل الأرض وداخل البيضة هناك ما يفترض أنه رجل بعنف يشق طريقه للخروج منها تاركا وراءه خيطا سميكا من الدمّ، وعلى يمين اللوحة تقف امرأة وهي تشير بيدها إلى المشهد المتجلّي أمامها، وطفل يتشبّث بساقيها يرعى هو الآخر المشهد بخوف وحيرة، وما يلفت الانتباه في الصّورة احتوائها على خريطة العالم والرجل بقبضته يطبق على أوربا وانجلترا، والملاحظ أن الطفل(الرجل) يسعى للخروج بشراسة ولا يأبه

بتمزيق العالم. فالدّم رمز للويل والحرب وعدم الطمأنينة بينما البساط الأبيض الموضوع تحت البيضة لأصل الطبيعة الدّال على السلم والحب ووقوع الخيط الأحمر عليه هو تشويه للأصل.

ولما نركز النظر في شبه المرأة العارية والطفل الصغير نجد ظلّه أطول من ظلّها، ما يهمنا في الصورة؟ ما علاقتها بالمتن الروائي؟.

إن الصّورة سريالية بامتياز غارقة في الغرائبية بواسطتها نستطيع التقرب من عوالم الحالم، وما يكتنفها من أسئلة فلسفية تخصّ الوجود الإنساني المفتوحة على ثنائيات ضدية (الحياة، الموت)، (الوجود، العدم)، (الحضور، الغياب)، (الأمن، الخوف) ... إلخ.

البيضة تعكس في الحالم ولادة الرجل المبدع وهو "ريمى إيمى ساك" أي: رضا خباد والقوة تعني الشهرة ومحاولة إثبات الذات المبدعة في عالم لا يأبه بشيء، والدّم إشارة إلى الحقبة السوداء أين ولدت من رحم الظروف الصعبة، صور العنف والخراب التي صنعها الأفراد، وفي الأصل هم بعثوا إلى أرض بيضاء لا يعلوها التشويه وقد يشير إلى ميلاد الرواية الجديدة.

المرأة في الصورة دلالتها في النّص تعني الموت، أي انقطاع طاقة الكتابة الإبداعية وغياب الإلهام وهذا ما حدث لشخصية إيمي ساك حين ربط عجزه بوفاة زوجته وهذا ما أصاب رضا خباد بالجنون حين فقد زوجته.

الطفل الهادئ الذي يشير بإصبعه هو في النّص حفيد ايمي ساك يتمثل في نور الدين والصغير لا يعرف ما يحدث في عالم الكبار، ويجسّد المستقبل في عالم رضا خباد الذي لا يريد أن يشفى من الحلم.

انعكاس الظل (المرأة و الطفل) في الصورة، تقابله المرآة أو عالم المرايا في النص. وهي تجربة انفصال الذّات عن الجسد لأنّ هذا الأخير يمثل وعي الكتابة الإبداعية لذا ربط ايمى ساك عدم قدرته على الكتابة بجسده الذي لم ينعكس في المرآة والجسد غير المنعكس يمثل العدم.

1-2-2 الألوان في الغلاف:

للألوان طاقات هائلة من الدّلالات الرمزية والإيحائية، يميل الإنسان إلى تفسيرها في ضوء علاقاتها فيما بينها، وفي ضوء ما يحيط بها من أشياء متفاعلة معها، يقول المنظرون المهتّمون بالألوان:"إنّ العقل البشري يفسّر الألوان باعتبارها تشمل على سبعة ظلال أو هويات رئيسية هي : الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأبيض، الأسود، البنفسجي، ويعتمد علماء النّفس أن الألوان تؤثّر في للإنسان بشكل مباشر." [1]

وبما أنّ اللّون عنصر أساسي في الكون وهو من المدركات البصرية، يستخدم معيار للحكم على الأشياء والفصل بينهما وله اتصال بالنفس البشرية في مختلف شؤون حياتها وقد عرفه الإنسان في الطبيعة منذ القديم. فاللون إذن: سر الوجود، وسيلة الخلاص من الشحوب الباهت، فهي تكتسب بتداخلها بعضها ببعض عن طريق ريشة الفنان دلالات جديدة، إنّها مثل اللّغة تحمل ألفاظها معنى خاصا في معجميتها. يلاحظ أن الألوان التي تظهر في غلاف الحالم هي:

الأزرق يلوّن العنوان،" يوحي اللّون الأزرق بالامتداد واللاّنهاية، يعكس الثقة والبراءة، والشباب، ويوحي بالبحر الهادئ" [2]، "كما أنّه يعين على المواجهة الفكرية" [3]

وهو يلوّن العنوان فهو يمنحه بعدا امتداديا ويجبرنا على خوض مواجهة فكرية مع هذه الرواية، فتصبح قراءتها ابحارا عبر فضاء ممتد في زمن الحلم، فيمتلئ القارئ برغبة في معرفة كلّ أسئلة الذات التي تكتسي بدورها مع هذا اللّون صفة الخلود والتجدّد والحياة. وحين تستغرق الذات النّظر في عناصر الطبيعة تجد البحر، كما تجد السماء ومنهما نستنتج معاني كثيرة للعنوان الملوّن

[1] أسعد علي: مسرح الجمال والحبّ والفن في صميم الإنسان. دار الرائد، بيروت، لبنان ط3، 1981 ص 84- 85.

[2] أحمد مختار عمر: اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997 ص 18

[3] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، ع 267 مارس 2001، الكويت، ص 272.

بالأزرق، الحالم هو البحر ومنه الإبحار مساحة وعمقا، عطاءا وقوة. هو الامتداد اللانهائي، مغامرة البحث والسؤال. الرّغبة في اكتشاف فليس هناك شيء مطلق. وفيه كذلك الاحتواء(الماء) فهو مصدر الحياة أي الحلم، الحالم هو السماء، الفسحة والهدوء والطمأنينة وتغيّر لونها بسبب الضباب أو الغبار صورة النقيض وعدم دوام الأحوال، سنّة التغيير(الموت، الحياة)، (الخلود، الفناء).

ويعلو العنوان اسم الرّوائي الملوّن بالأبيض، إنّه البياض الذي يدعو إلى الأمل والسلام والأمن والاستقرار، إنّه اللّون الذي يدلّ على الروح الإيجابية".

ومن ثم يصبح الاسم موحيا بدعوة مغرية للولوج في عالم خيالي يحمل في جوفه وطنا يحلم بغد أفضل، رغم الآلام والأحزان والفجيعة. كما للون الأبيض في المتن الروائي دلالة على النهاية بما أنّ هناك بداية. كلّ الروايات الثلاث تنتهي بالموت. ولهذا الأخير لباسه الخاص الكفن الأبيض.

وتحت العنوان كلمة، رواية ملوّنة بالأسود وإن كان هذا اللّون حصيلة كلّ الألوان الأساسية فالأصل بالكون السّواد والسماء المضيئة إنّما بسب الشمس لذلك أثر سلبا على نفسيتنا نحن البشر، وكلمة (رواية) باللّون الأسود تعني الخوف من المجهول، الامتلاء بالأسرار، والسعي إلى المخاطرة. وتعطي كذلك مفهوم الهيبة في الإبداع الأدبي، فليس كلّ ما يكتب هو رواية، وفي الوقت ذاته ينذر بالخوف والشؤم لواقع الكتابة في الجزائر خاصة بين ثنائية المركز والهامش.

1-3- اشتغال دلالة العنوان:

سوف نهتّم بدراسة العنوان باعتباره العنصر الأكثر حضورا من العناصر الخارجية و أحد المفاتيح الرئيسية للولوج إلى متن النّص، فقد حظي باهتمام كبير على مستوى الإبداع أو التحليل.

يستطيع المؤلف المبدع من خلال العنوان أن يلفت انتباه المتلقي القارئ إلى قراءة عمله ، فتكون قيمة نصّه مرهونة به قوة عنوانه أو ضعفه في جذب القارئ، وهو زاد ثمين لتفكيك النّص ودراسته باعتباره بنية مختصرة مستقلة عن النّص .

ويعدّ العنوان علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية،وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالالتها ومحاولة فك شفيرتها الرامزة،ومن هنا فقد أولى البحث السميائي جلّ عنايته لدراسة العناوين في النص الأدبي.

و سيميائية العنوان يجسّد أعلى اقتصاد لغوي يفرض من خلاله أعلى فعالية تلقّ ممكنه.

كما يشكل العنوان أوّل قناة اتصال بين المرسل والمرسل إليه، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل، ومن هنا فعلى المتلقى أن يقرأ العنوان من مستويين.

المستوي الأوّل: ينظر المتلقي في هذا المستوى إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة ،لها اشتغالها الدّلالي الخاص.

المستوى الثاني: في هذا المستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدّلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائلية دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها[1].

العنوان إذن، أوّل لقاء مادي محسوس يتمّ بين المرسل والمتلقي باعتباره علامة أو إشارة تواصلية ذات بعد إشاري سيميائي لفضاء نصّي واسع. يبدأ المتلقي معها عملية التأويل.

[1] بسام موسي قطوس : سيمياء العنوان ،وزارة الثقافة،عمّان،الأردن،ط1،2001ص33

ويعّد العنوان عتبة النّص الأولي التي تواجه المتلقي وتستوقفه باعتبارها مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل، "إذ أنّه المحور الذي يحدّد هوية النّص، وتدور حوله الدلالات وتتعالق به، وهو بمكانته الرأس من الجسد" [1] ويؤدي دورا مهمّا، لأنه، "يفتح شهية المتلقي للقراءة ،كما يرى رولان بارت"[2] حيث في طياته تيمة العمل،فيظل يشير إلى مقاصد أراد المبدع أنّ يوجّه أنظار المتلقين إليها، "إن العنوان نصّ سابق يبسط ظلاله على النّص و يحدّد هويته" [3]

أولى جيرار جنيت العنوان عناية كبيرة وجعله نصّا موازيا ينضوي تحت النّص الأكبر ورأى أن العنوان (النص الموازي)،هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا و يقترح ذاته بهذه الصّفة على قرائه و عموما على الجمهور؛ أي "ما يحيط بالكتاب من سياج أوّلي و عتبات بصرية و لغوية"[4]. وقد حدّد جنيت النّص الموازي بالمفردات التالية "وهي العنوان الأساس،العنوان الفرعي،العناوين الداخلية،والمقدمات والملخّصاتّ والذيول،والتنبيهات، و التوطئة،والتقديم والإهداءات و تحت الصفات و النهايات"[5].

و حدّد للعنوان أربع وظائف أساسية هي:"الإغراء والإيحاء و الوصف والتعبير"[6]، "فالعنوان بمثل علامة بصرية تواجه القراءة ،والسواد الأول الذّي يقلّص مساحة البياض فوق النّص"[7].

ولكي لا نبتعد في الإطار النظري عن القضية الأساسية فلا بدّ من الوقوف على العتبة الأولى في هذه الرواية أو ما سمّاه جنيت بالنّص الموازي.

---

[1] سامح الرواشدة.منازل الحكاية.دراسة في الرواية العربية،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمّان، ط1، 2006 ص13

[2] نقلا عن مقال ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول مج51،صيف 1996ص 100

[3] المرجع نفسه ص100

[4] – جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر،مج25 ع3 1997 ص105

[5] – المرجع نفسه ص105

[6] – المرجع نفسه ص 106

[7] – سامح الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر مج12ع2 1997 ص506

رواية الحالم التي تنسب لسمير قسيمي، فعنوان الرواية له إيحاء شديد لشيء غير موجود لعالم لا حقيقي، وهو عالم واقع خلف المرآة التي تجعلك تتصور أنك غير حقيقي من خلال الجسد غير المنعكس وهو الجسد غير الموجود اللاحقيقي الذي يتحول إلى حالة من العدم والانتفاء: "إنه عالم واقع خلف المرايا يجعلك تتصوّر أنّك غير حقيقي تماما، ولكنك حين تعود لتعيش التي قدّرت لك وتتمكن بفعل تلك الحياة أن تنعكس في مقل من تعيش معهم يتملّكك شعور آخر بأنك موجود فعلا "[1] . يتجلىّ العالم المرآوي عبر المقطع السردي عالما مفارقا للواقعي والحقيقي.

فالحالم هو العالم المتخيل، وهو ريماس إيمي ساك في رحلة بحث عن المفقود الممكن وهو شيء محتمل، بحث عن الموجود وعن الكينونة، و هو لحظّة الهروب نحو العالم المحتمل، كذلك العنوان فيه وصف لحالة القلق و عدم الاستقرار على أرض الواقع، هو تعبير عن الانفصال، بل الإحساس بالانفصام في الشخصية، وذلك بعدم انعكاس صورة الجسد كاملة على المرآة.

وأشار المفكّر الجزائري محمد شوقي الزين، في مجلّة ثقافات في قراءته لعنوان الرواية "ولم يخطئ سمير قسيمي في عنونه روايته الحالم، الحياة هي حلم، الوجود هو حلم،مثل ابن عربي القائل بأن الوجود كلّه خيال في خيال أو أيضا ابن سبعين الذّي جعل من الوجود وهما لا يقوم بذاته "[2]

وورد في النّص السردي، "سيكون الأمر ممتعا و رائعا لو تمكن أن يعيش خياليين في نفس الوقت، خيال داخل خيال"[3].

و يتغرر العنوان الرئيسي داخل متن الرّواية بحضور لعناوين داخلية من خلال التقسيم الوارد على شكل ثلاثة أجزاء موزعة على فصول لتمتلك الفصول قيمة العناوين الداخلية المدونة

[1]– سمير قسيمي، رواية الحالم، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2012 ص 68

[2] – *محمد شوقي الزين ، نزعات باروكية في الرواية الجزائرية، الحالم نموذجا، تاريخ الزيارة 2012/11/06*

[3] – رواية الحالم ص 116

على الصفحات الأولى لكلّ جزء من الرواية،حيث وردت هذه العناوين على رأس كلّ جزء بخط بارز،وهي مقولات لأبرز من شملهم الحالم في صفحاته كانوا على وجه الدّقة "وليام ليك"،"غارسيا ماركيز"،"بول أوستر"، وريماس إيمي ساك، كذلك عناوين الأرقام للدلالة على الأيام من العاشر إلى اليوم الأوّل في القسم الأخير من الجزء الثالث

هذه العنونة الداخلية لها دور فعّال يتمثل في محاولة تفسير الكاتب القارئ الغموض الذي يحمله العنوان الرئيسي فهي عناوين تفسيرية بالدرجة الأولى، ولقد انتهجت الرواية هذه الإستراتيجية في تقديمها للعناوين الداخلية ما يحيل إلى اهتمامها بالأحداث والزمن الحاضر على مدار النّص.

1-4- تجليّ اسم الكاتب:

اسم الكاتب أحد العناصر المهّمة فيه تثبت هوّية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته، ولقد ورد اسم الكاتب فوق العنوان الرئيسي على الجهة الوسطى ما يعزز الوظيفة الإشهارية حيث التعريف بسمير قسيمي كروائي لجمهور القراء لمعرفة ما يحمله نص الرواية وكيف تشتغل كتاباته السردية،كما يمكن للقارئ أن يتصور مضمون الرواية ولغة خطابها من خلال معرفة مؤلفها خاصة بعد أعماله الصادرة الأولى هلا ببل، يوم رائع للموت، في عشق امرأة عاقر،تصريح بضياع.

ويتجلى اسم الكاتب داخل النص الروائي في تفاصيل دقيقة ليكون إيمي ساك هو نفسه سمير قسيمي، كم كانت مدهشة تلك اللّحظة التي قرأت فيها اسم ريماس إيمي ساك على المرآة مقلوبا "سامير كاس ايمي" كتبته مجدّدا باللغة الفرنسية "rimas imissak" وقرّأته بالمقلوب مرة آخرى samir kassimi لن تعرف أبدا كم كانت دهشة زوجتي حين أخبرتها بذلك[1].

[1] – رواية الحالم ص 125

كما يتجلى اسم قسيمي في تقسيم النّص الروائي إلى أجزاء ثم إلى فصول،فأشار محمد شوقي الزين في قراءته:"هناك تقسيم نابع من الاسم قسيمي، بطال فصول الرواية ومداخل الذهن التي هي الأخرى عاكسة لمظاهر الوجود، جعل من ذاكرته سكنا مقسما إلى ثلاث غرف، التقسيم في الوجدان هو انعكاس للتقسيم في العيان،ولم ينفك قسيمي عن حمل هذا التقسيم في الاسم كما في الرسم،في البيان، كما في العيان، في الوجدان كما في البرهان "[1].

واسم الكاتب هو نفسه بطل روايته، فنجد بين الفيئة و الأخرى هذا الاعتراف بين ثنايا الأسطر، "أنا أشبه بطلي في الأمل، أمل أن يكتشفني أحد، أي واحد يلاحظ الشبه بين كتاباتي و روايات ريماس الذي هو أنا".[2]

والكاتب هو نفسه الحالم، هو العنوان نفسه، متاهة لا نهاية لها، وجود مضطرب،انسلاخ بين الأنا والهو، حياة و موت.

"لكنها ستصّر أن تسمع القصة من قبل أن تقرأها على أوراقي تلك بدأت ذات يوم من عام 1982،حين فجعت بحقيقة الحلم بداخلي"[3]

والكاتب هو كذلك رضا خباد الذي يظهر في النهاية أنه بطل البطل الحقيقي لكلّ الرّواية وهذا في ختامها حين قال:"اعترف الدكتور رزوق بعجزه شقاء الكاتب مصرخا: يمكنني أن أقول لكم اليوم بكلّ أسف إنّي لا أعتقد وجود طريقة لشفاء خباء... هذا المريض أعجزني لأنّه لا يكف عن الحلم، أخبروني كيف يمكن لواقع مهما كان رائعا أن يرضي الرجل الحالم"[4]؟

[1] – محمد شوقي الزين،دراسة باروكية في الرواية الجزائرية، تاريخ الزيارة 11/06/ 2012

[2] – رواية الحالم ص 280

[3] – المصدر نفسه ص 280

[4] – المصدر نفسه ص 350

فالكاتب والبطل الروائي والقارئ شيء واحد، فيه تجسيد للوحدة الوجودية بصورة انعكاسية تثيرها لعبة المرايا، فيبرز عالمين مختلفين الأول حقيقي والثاني خيالي.

2– اللغة السردية و الراوي :

2–1 اللغة:

تشغل اللغة في السرد الروائي على وجه التحديد مكانة هامة ،فهي الأساس الأول و الأهم لبنائها الفني بل إن الرواية لا تكتسب قيمتها ' وتميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا في

إطـار التصـور النظـري العـام للغتهـا مـن خـلال التركيـز و الاهتمـام بعمليـة التشـخيص اللغـوي و بمختلف البناءات السردية .

بواسطة اللغة تتحدد عناصر الرواية كحيزي الزمان والمكان ، وتمكن الشخصية من وصف شيء ما كما تبني الحدث ومن خلالها:" ما انتماء الرواية إلا اللغة التي تكتب بها بغض النظر عن الحكايـة ، و انتمائهـا إلى هـذا المكـان ا والى هـذا المجتمـع "[1] . ومـن هنـا تكـون اللغـة هـي الأداة الأساسية في التشكيل الفني للرواية و المرأة التي تعكس أدبيتها وهويتها التي لا تتجسد إلا بها .

وقبل أن نخوض في تفاصيل لغة السرد الروائي علينا أولا أن نضع حدا فاصلا بين مفهومين قـد يتـداخلان أحيـانا وهمـا (اللسـان واللغـة).فاللسـان هـو مجموعـة مـن الإشـارات الصـوتية الـتي يتداولها قوم من الناس بعينهم من دون غيرها لكي ينقلوا أفكارهم وله علم خاص به هو اللسانيات ،علـم اللسـان ، الألسـنية الـتي تـدرس القواعـد الأساسـية ،أمـا اللغـة فهـي مسـتوى انـزياح تلـك الإشارات إلى معاني لا توردها المعاجم اللسانية ولتوضيح الفكرة نستعين بمثال :النار استعمالاتها متعـددة ’للتدفئـة ،للطهـي ، لـلإنارة ....كـل حسـب المسـتوى الحيـاتي الـذي هـو فيـه فالنـار هـي اللسان ’ فان انزياحاتها في الاستعمال الحياتي أو الوظيفي أو التعبيري هي اللغة .

تأتي روايـة الحـالم بمجموعـة مـن الخصـائص الفنيـة و التيماتيـة ،فتطـرح علـى القـارئ مفـاهيم الكاتب الخاصة لمقومات الكتابة وطرائقها، ولعل أهم العناصر التي تجذب انتباه القارئ هما عنصرا السرد واللغة ، فيقوم السرد في هذه الرواية على تجاوز الطريقة الكلاسيكية القائمة على تسلسل الأحداث كرونولوجيا تأسيسا لوعي جديد بالكتابة يضطلع بمهمة البحث عن الذات للتحرر من جميع الأشكال الجاهزة ’فتم بناؤها بطريقة أسلوبية ملتوية جمعت بين مختلف الصيغ الممكنة في

[1] – العيد يمنى في مفاهيم النقد و حركة الثقافة العربية –دار الفرابي- بيروت، ط 1 ،2005،ص227

مجال البناء السردي و هي ملاحظة فرضها النص الروائي بسرده المربك العنقودي على حد تعبير د/اليامين بن تومي، أو العنكبوتي كما وصفته قراءة باسم سليمان ودراسة الباحث الجزائري محمد شوقي الزين .

حتى الروائي نفسه عبر عن ميله إلى هذا النوع من السرد: " أن أول من استعمل عبارة السرد العنكبوتي كان باسم سليمان في قراءته لروايتي (يوم رائع للموت) و رغم صعوبة هذا النوع إلا أنني أميل إليه بشكل حاد، ربما لأنه أسلوب يملك القدرة على جر القارئ إلى متاهات أقل نورا، كما انه يجعلك تقفز على تفاصيل من دون أن ينتبه القارئ في سبيل الوصول إلى أخرى قد تكون أهم بالنسبة للرواية"[1] .

وتكتسي اللغة مكانة متميزة في النص و قد عمد الروائي إلى تنويعها و تجديدها و ذلك من خلال خلق اللغة في اللغة ، باعتبارها ليست شيئا جاهزا و منتهيا ، فاستطاع الكاتب أن يرفدها بالجديد في الروايات الثلاثة التي تشكل بأقسامها رواية واحدة فيستحضر اللغة المناسبة لكل جزء.

أبدع سمير قسيمي بخياله العبقري في لغته التصورية ، تصوير المكان و الإنسان و الإحساس و الخيال و كل الهلوسات و أعطى لها بعدا فنيا ينم عن موهبة حقه ، و من اجل إيصال الملفوظ السردي للقارئ توسلت عدة لغات .

استخدم الكاتب التصوير الفلسفي و هي لغة تتناسب مع قدر كبير من التأويلات السردية و الأسئلة الفلسفية التي يمتلئ بها الرواية، و هي لغة قد لا تكون مناسبة للقارئ الذي يبحث عن شيء سهل ليقرأه و قد أشرنا سابقا أن هذه الرواية تحتاج إلى قارئ يملك قدرا معقولا من الوعي

[1] – جريدة الجزائر الجديدة حوار لخالد بن صالح نشر في نوفمبر 2012.

و المعرفة ، فضلا عن الصبر و المثابرة فتطرح اللغة قضايا الفلسفة كالإبداع و الشك و اليقين و حقيقة الوجود و مسألة القضاء و القدر ... الخ.

" لعل أكثر أسئلته فتكا، سؤاله المتعلق بجدوى بقائه حيا أن تأكد موت المبدع فيه ، و مع أن الجواب عن هذا بديهي بالنسبة لأي كاتب لا غاية له من الكتابة غير المتعة ، إلا أن ريماس أوهم نفسه أنه سؤال فلسفي يستحق التوقف عنده لسنوات إن اقتضى الأمر، لم يكن ليجرأ أن يجيب، لا جدوى من حياة لا إبداع فيها.[1]"

تتصاعد أحداث الرواية و تتشابك خيوطها فيتقاطع الفنتازي مع الواقع و يحتدم الصراع بين السؤال الفلسفي و السرد، " و إذ ذاك فكر في لو أنه يدخل مرحلة أخرى من التخيل كأن يتخيل شيئا أخر داخل تخيله الآن ... سيكون الأمر ممتعا و رائعا لو تمكن أن يعيش خيالين في نفس الوقت ... خيال داخل خيال.[2]"

استثمرت الرواية عبر مجموعة من الأقوال السردية (الجنس) الذي أسهم كعنصر رافد في تشكيل الفضاء اللغوي: " فلطالما كنت من النوع الذي يحتاج إلى الكثير من الوقت ليفرغ أولى حمولاته .ولعل من عرفني من النساء كن يزددن في غراما لهذا الأمر، أو لعله كان وحده ما يجعلهن يغرمن بي في الأصل ."[3]، " فقد كنت أعلم أن لليليا طقوسها في الجنس فهي من النوع المرتاب في جسدها و أناقتها و حين تواتيها مناسبة للمضاجعة لا تترك أي شيء للصدفة."[4]

[1] - رواية الحالم ص 59.
[2] - المصدر نفسه ص 116.
[3] – المصدر السابق ص 136
[4] – المصدر نفسه ص 136

المتتبع لمثل هذه الصيغ و الملفوظات ، يجد أن النص الروائي قد وظف لغة المدنس للكشف عن بنية المجتمع الجزائري الذي يحمل وجهين متضادين ، الباطن الخفي المكبوت و الظاهر المرئي المقدس.

وتتعدد اللغة السردية لتشمل عالم الصحافة في طريقه رصد الأخبار عبر شبكة سردية ملتحمة البناء على شكل تقارير لها خصوصياتها.

" شب في إحدى غرف فندق ريجينا بالعاصمة حريق مهول يخلف قتيلا و جريحا في حالة خطيرة."

"شب ليلة أول أمس ، بواحد من أقدم فنادق الجزائر العاصمة حريق أودى بحياة نزيلة في العقد الثالث يرجح أنها كانت حاملا بحسب شهادة مسير فندق ريجينا و الذي أكد بالمناسبة أنها كانت تقيم في الفندق و زوجها المدعو رضا خباد منذ أزيد من أربع سنوات."[1]

و تمظهرات اللغة الصحافية جلية في اللازمة السردية التي سبقت الأجزاء الثلاث (حوار ودي مع كاتب لا يعرفه أحد) تستوقفك الاستفهامات بين (س) الصحفية التي لم تبد سوى أسئلة واستنتاجات آنية و إجابات ملغزة تحاول الإثبات و النفي.

" س: سأصارحك بأمر مهم.

ج : تفضلي.

س: لا أعتقد أن الجريدة ستنشر هذا الحوار، فقد قال لي رئيس التحرير أنك تلاعب بي، و لن ينتهي حديثنا إلا إلى المزيد من ثرثرة.

ج: صحيح."[1]

[1] – رواية نفسه ص 343

وما يميز لغة الصحافة الدقة و الوضوح و البعد التام عن طابع التحرير الأدبي و الابتعاد عن الجمل الطويلة و المترادفات.

كما احتلت اللغة الفرنسية مساحة مهمة ’وهذه المساحة تكاد تتقاسم مساحة السرد في الجزء الثاني من الرواية (المترجم):

Comme j’aime utiliser cette phrase dans mes romans, je ne me lasse jamais de la répéter sans avoir peur de lasser mes lecteurs. Si bien que l’un des critiques, lecteurs je fais référence à l’un de ceux qui ’n’ont rien de mieux à faire que de traquer les écrivains comme moi, avait écrit sur moi avec ironie : « Rimas Emy Saque ou l’auteur de l’odeur du commencement » … avec ça il pensait m’avoir rabaissé et dénudé face à tous , il n’en était rien.

"كم أحب استعمال هذه الجملة في رواياتي ، لا أمل أبدا من تكرارها من دون خشية في أن يملها قرائي ، حتى أن أحد النقاد، أقصد أحد الذين لا عمل لهم إلا تقفي عثرات أمثالي ، كتب ساخرا : " ريماس ايمي ساك أو صاحب الرائحة التي تشبه البداية"... كتب ذلك و في ظنه أنه نكل بي و عراني أمام الجميع ، وهو في الحقيقة لم يفعل أكثر من خدش مرآة بظفر مقلم"[2].

ولعل الروائي يؤكد بهذه الهجانة في استخدام اللغة الفرنسية أثناء ترجمته الأعمال الرائعة لريماس ايمي ساك’على هجانة المجتمع الذي يطرح افراده اشكالية الهوية والانتماء فعلى خلاف ما هو في البلدان العربية الأخرى خصوصا المشرقية :" تبدأ الصفحة الأولى بعنوان رئيسي:

[1] - المصدر السابق ص 201
[2] - المصدر نفسه ص 161

"Le dixième jour avant le compte a rebous" يمكن أن يترجم اليوم العاشر قبل العد"[1]

و اعتماد اللغة الفرنسية في المتن الروائي لعل له مدلول نفسي له علاقة بالطاقة الإبداعية ،فمن يمتلك الموهبة واللغة معا وان كانت هذه الأخيرة دخيلة لا تعيق الإبداع إذا ما أراد صاحبها أن يعبر عن ذاته بلغة الأخر لأنها مسألة اختيار ' وقد يكشف هذا التوظيف عن التعالق بالآداب العالمية المرموقة و الرغبة في تحقيق الفرادة و التميز.

وأقام الروائي عالم هذه الرواية على شكل لغوي آخر تجسد في لغة الأرقام التي تكررت بكثرة خاصة الأعداد التالية : 30 /34 /04 .

"كان الرجل يجيل النظر في باب مقهى ثلاثون الزجاجية الضخمة "[2]

" ثلاثون سنة من الخدمة ولا احد من زبائني اشتكى "[3]

" المهم اثر الشاب لأربع سنوات كاملة في ريماس ايمي ساك ، بحيث كانت أعماله الأولى بشكل أو بآخر، أعمالا مناهضة للظلم و داعية للعدالة اجتماعية معينة ."[4]

" و هو يوم و إن بدا شاحبا بسبب الجو الثقيل خارجا ، يستحق أن يبتكر لأجل طقوسا جديدة غير تلك التي اعتاد عليها طيلة أربع و ثلاثين سنة من الوجود."[5]

خصصنا في لغة الأرقام هذه الأعداد الثلاثة على غرار ما ورد في المتن الروائي:

[1] – المصدر السابق ص 148
[2] – المصدر نفسه ص 49
[3] – المصدر نفسه ص 50
[4] – المصدر نفسه ص 78
[5] - المصدر السابق ص 37

(30- 04 - 34) نظرا لتكرارها المستمر في ثنايا السرد و للدلالات التي تحملها حاولنا اكتشافها ،دلالة رقم (30) ثلاثون أشار فيها الروائي إلى عدد الروايات التي ألفها ريماس و اشتهر بها و توقف بعدها عن الكتابة ، يحمل رمزية سن جميلة بوراس حين توفيت و حينما نقلب العدد يصر(03) ثلاثة فيدل على أقسام الرواية الثلاثة التي تشكل رواية واحدة ، و قد يحمل الرقم مدلول أخر إذ نوى قسيمي أن يكتب روايته الحالم بعد روايته الثانية " يوم رائع للموت" لتحتل المرتبة الثالثة ،فاصدر " هلابيل" التي تتقاطع مع "الحالم".

دلالة رقم (04) أربعة اشارة الى عدد رواياته التي ألفها قبل الحالم و بقلب العدد يصبح (40) أربعون نشير به إلى سن ريماس ايمي ساك و في الحقيقة هو سمير قسيمي، دلالة رقم (34) أربع و ثلاثون يمثل سن الكاتب حين بدأ يكتب الرواية و هو نقطة التحول بعد أن كان ينظم الشعر.

و الملاحظ أن الأرقام أعداد زوجية من مضاعفات العدد (02) اثنان في الوقت ذاته (02) له دلالة رمزية للثنائية الضدية التي تشكل متن الرواية (الموت / الحياة)، (الحقيقة / الوهم)، (الحضور / الغياب)، (الواقع / الخيال).

و بتنوع اللغة السردية حمل النص ظاهرة التعدد اللغوي و المستويات المختلفة فالملفوظات و المقولات تنم عن خبرة الروائي بجوانب العلوم المختلفة.

فتأثر بأفكار كروتشيه و التحليلات النفسية لفرويد من زاوية وجود علاقة تعاطف بين العمل و مبدعه ، و من خلال عملية الاندماج و الاطلاع الواسع بعلم النفس فنجد في ثنايا النص :"كل تلك الأسئلة تدور حول حياته الكئيبة التي صار يعيشها منذ وفاة زوجته وهجران ابنته له : لماذا لم يعد يتذكر شيئا عن ماضيه قبل أن يصبح كاتبا". [1]

[1] – المصدر السابق ص 60

" لكنني الآن واثق من أن أعراض الهذيان التي اعتقدت أنه يعاني منها ، لم تكن إلا أعراضا تخفي نوعا خاصا من الهوس الإبداعي."[1]

هذا تعبير عن العلاقة الداخلية التي تربط الذات الفردية المنعكسة في النص الروائي الذي يحمل منظورا سيكولوجيا باقترانه بالمرآة ة ظاهرة الانعكاس التي هي بمثابة العمود الفقري للعمل.

لا يتوانى سمير قسيمي في الحالم عن توظيف بعض المفرادات العامية التي تهجن السرد باللهجة الجزائرية المحلية و تظهر خصوصية البيئة الاجتماعية و الثقافية و اللغوية من خلالها " لعجار"، " قحبة "، " طابس راسو" ويعمد في التهميش الى شرحها إدراكا منه أن المحلية لا يفهمها الأخر .

إن لغة رواية الحالم تتعالق فيها عدة مستويات لغوية و تتقاطع لتؤلف نسيجا نصيا منسجما و متناغما يمزج فيه الروائي ببراعة ، اذ مع سمير قسيمي على حد تعبير الدكتور بن تومي " تجاوزت الرواية الجزائرية إحراجاتها البنيوية و الإيديولوجية حيث تصبح اللغة بيت الحكاية و بيت اللغز[2].

2-2- الراوي:

يتمثل الراوي في الرواية الجديدة أساس فعل السرد و القوة المنشئة له و هو العلاقة الرابطة بين المروي و المروي له ، وله حضور مميز في كل نص روائي ، و الراوي هو الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة و الروائي لا يتكلم بصوته و لكنه يفوض راويا

[1] – المصدر نفسه ص 33

[2]- د اليامين بن تومي ، السرد العنقودي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة بسكرة، العدد التاسع، 2013 ص 68

تخييليا يتوجه الى قارئ تخييلي و هذا الراوي هو الأنا الثانية للروائي و قد يكون شخصية من شخصيات الرواية ، و هي مادة يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي،" السيطرة على القارئ و التحكم فيه ، و حصره داخل منظور ما."[1]

إن من يتوخى النظر في الإخراج الطباعي للرواية كيف تم تقسيمها إلى أجزاء ، و إلى كيفيات التوزيع الداخلي للعناوين الفرعية ، واحتفائها بالنصوص المصاحبة افتتاحيات أقسام الرواية يؤكد سمة الإدراك الكلي للراوي ، و يمنع عنه صفة الحياد ، كما يمنع عنه أن تكون معرفته مساوية لمعرفة الشخصيات ، بل انه يؤكد تورط هذا المؤلف في نصه و استيلائه على الحكاية.

اعتمد الكاتب طريقة تعدد الرواة بشكل جلي و هو أسلوب روائي شائك فوزعت الأدوار على عدت شخصيات تتقاطع في اسم واحد و مصائر مختلفة فنوع سمير قسيمي في روايته بين ضمير الراوي العليم و بين ضمير السرد الذاتي.

استعان بالراوي العليم في مسائل عالقة باعتبارها رواية خيالية ، انفصال مطلق عن الواقع و هنا البطل – ريماس امي ساك – يمكن رؤية عالمه ونفسه من فوق، عليم بكل شيء

يعرف ما يقع و ما سيقع : " في الحياة كما في الموت أمور من الأفضل أن لا نحاول السؤال عنها ."[2]

يعرف الشخوص و يعرف عنهم و عن دواخلهم أكثر مما يعرفون :" حتى انه و هو يدخل مقهى " ثلاثون "كان يعلم و بالتفصيل أين كان الشاب جالسا و ماذا طلب كمشروب أول ، و حتى عدد القطع النقدية التي كانت في جيبه"[1].

[1] – راكز احمد ،الرواية بين النظرية و التطبيق أو مغامرة نجيب سلمان، دار الحوار لنشر و التوزيع سور، ط1 ،1995،ص69 ،70

[2] – رواية الحالم ص 55

و جعلنا هذا الراوي العليم بكل شيء لا نرى إلا ما يرينا هو و لا نعلم إلا ما يريده أن نعلمه: " هكذا انقاد لرغبته واتجه صوبا نحو الطريق الرئيسي لشارع ديدوش مراد ، و لكنه حين سلك نهج ديبسي تذكر أنه عند نهاية النهج على الياسر تماما ربما على بعد خمسين أو مئة متر يوجد محل خمور لا يغلق أبوبه حتى ساعات الفجر."[2]

أما الشخصيات فتقوم بفعل الأحداث ، دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها لأنها لا ترى إلا ما تقع عليه عيونها فقط ، فهي مخلوقات محدودة العلم و الخبرة ، و أما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكتشف أمامه الحجب:" فلطالما فكر أن صاحب المقهى يجد متعة " رهيبة في جعل زبائنه يدورون في حلقات فارغة ،يوهمهم بأنهم يعشون حياتهم ، و هي في الحقيقة ليست أكثر من أدوار مقيتة كتبها لهم و أجبرهم على لعبها."[3]

يتوارى الراوي العليم (ايمي ساك) في الجزء الثاني (المترجم) حيث يطل الراوي مستخدما ضمير المتكلم ، و سمير قسيمي هو الذي يتكلم بضميره ، يتحدث عن ذاته ، فهو واحد من شخوص الرواية يعرف ما تعرفه الشخصية لأنها هو و يرى ما تراه الشخصية نفسها

فهو يتحدث من منظور ذاتي عن مشاعره " جلست وليليا أنطون بشرفة كافيتريا " ميلك بار " بعد أن انتظرتها قرابة الساعة ببهو فندق "ريجينيا" ، حيث كانت تقيم ففي صبيحة ذلك اليوم هاتفتني حوالي العاشرة تخبرني أنها وصلت الجزائر قادمة من بيروت وحجزت غرفة بالفندق."[4] ، و يسمى الراوي هنا المشارك أو المصاحب ،فيضفي انطباعاته و وجهة نظره على الشخصيات و الأحداث : " صحيح أن ما كتبته جميلة لم يكن تأريخ لحياة أبيها و لكنه رغم ذلك نوعا من

[1] – المصدر نفسه ص 78

[2] – رواية نفسه ص 86

[3] – المصدر نفسه ص 110

[4] – المصدر السابق ص 131

التمهيد لكتابة سيرة عنه، وكأن جميلة حين كتبت يومياتها تعمدت أن تحويها تفاصيل تجعل من مسألة إيجاد ريماس ايمي ساك ، مسألة وقت لا أكثر." [1]

بما أن الراوي هنا هو أحد الشخصيات فانه يقدم ما يشاهد من أحداث ، فتسمى رؤيته هذه بالذاتية، و لا نعني أن الرواية سيرة ذاتية ، بل هي سرد يستخدم تقنية الراوي بضمير الأنا ، ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور: " في الحقيقة أنا خبير بعلم الادعاء ، ففي النهاية عشت أربعا و ثلاثين سنة في جلد غيري ، حتى لم أعد قادرا على التمييز بين الاثنين ، أنا وهو المدعو ريماس ايمي ساك ."[2] هنا يقيم الراوي بضمير الأنا المسافة الزمنية التي تخوله الرواية على نفسه ، هذه المسافة هي مسافة التحول و الانتقال إلى شخصه : " لكنني رغم حبي لكتابات ريماس ، مازلت مقتنعا بأن ثمة ما لم يكتبه بعد ، فرواياته كانت رغم تميزها تجعلني أتصور أنها ليست فصولا من رواية واحدة ، لم تكتب نهاياتها بعد ."[3]

وهي مسافة محددة بمدة من الزمن و بأحداث جرت ، ولولا ذلك لما كان من سبب يدفع لان يروي عن نفسه ، و هكذا تحكي الشخصية نفسها في المترجم ،ليكون الراوي من يترجم أعمال ايمي ساك من الفرنسية إلى العربية .

كما يختفي في الجزء الثالث الراوي بضمير "الأنا" ليعود ريماس إيمي ساك يأخذ دور الراوي من جديد ، ليحدثنا عن تفاصيل موته و يكشف لنا حقيقة اسمه : " أصبح ريماس بعد كل هذا العمر أنا ، و لكم سيكون غريبا أن يحاول أحد أن يكتب سيرته دون أن يتحدث عن نفسه."[4]

[1] – المصدر نفسه ص 155

[2] – المصدر نفسه ص 163

[3] – المصدر نفسه ص147

[4] – المصدر السابق ص 295

سيطر الراوي العليم على عالم الرواية في الجزئين الأول و الثالث فيتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجي دون التحليل أو التفسير : " أول يوم رأى فيه جميلة كان في عرس عمتها هجيرة كان معجزة بحد ذاته ، فقد كانت في الخمسين من العمر ، عذراء عانس مضجرة إلى أقصى الملل.[1]

و بما أن الراوي هو الموكل بنقل النص و هذه وظيفته المركزية ، فإن مواقعه تعددت و تنوعت فله مواقع مكانية و مواقع زمنية في المتن الروائي ففي الموقع المكاني له منطقتان رئيسيتان خارج النص (راوي عليم) و داخل النص (بضمير المتكلم) ، لكن الغلبة للأول ، و ما يلاحظ في الرواية ، أن الراوي تخلى عن المواقع الكلاسيكية (المفهوم) فاحتل موقعا فوقيا يقود منه السرد إلى مسارات فلسفية و نفسية و وجودية.

أما الموقع الزماني للراوي فلا يمكن أن نحصره في الماضي و الحاضر و الآتي لأنه موقع لعوب، فيحتلها حينا ثم يغادرها إلى هوامشها حينا أخر و نعني هنا الماضي القريب و البعيد ، الأتي المتصل بالماضي ... الخ : " ثم تذكرت خشيتي من أن تستفيق زوجتي فابتسمت بمرارة ذلك أنها توفيت منذ أربعة أعوام."[2]

3- بناء الشخصية:

نحاول في هذا المبحث الكشف عن بنية الشخصية في رواية الحالم، باعتبارها تقنية هامة وأداة ضرورية في تحقيق الرّواية أهدافها ودلالاتها المتعدّدة، لنتمكن من خلال اكتشافها وتأمّل مكوناتها ومظاهر تشكلّها النفسية والاجتماعية والفكرية بغية استشراف أفق يسمح برؤية أشمل

[1] – المصدر نفسه ص 231

[2] - المصدر نفسه ص 230

للرواية. ومحاولة الكشف عن منهج الكاتب ورؤيته في بناء الشخصية بوصفها أداة تثري عالم الرواية. وفي النهاية تكون الشخصية صورة لامتزاج عالم الروائي بين المتخيّل والواقع. فقد تعبّر عن شيء من طموحات الإنسان. إذا ما كانت الرّواية احتكاك للحياة ومحاكاة لها.

وقد اتخذت رواية الحالم من فضاء العاصمة بشوارعها وأزقّتها فضاء روائيا أسهم في تشكيل أبعاد الشخصية ووعيها وأفكارها وطموحاتها، نكشف من خلالها عن التقنيات الروائية التي وظّفها الكاتب في خطابه الرّوائي عن طريق تصوير أبعاد تلك الشخصية وملامحها، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده و رؤاه ومواقفه من القضايا المتعدّدة تصوّرها الشخصيات:" تعدّ الشخصية العمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها، لأن الشخصية تصطنع اللّغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات وتقوم بالأحداث ونموّها وتصف مشاهد"[1] وهذه المكانة التي احتلتها الشخصية جعلت بعض النقاد ينظرون إلى الرّواية على أنّها تصور:" تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعة بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الرّوائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة مميزة هي الشخصية، وهذا ما جعلهم يعرفونها بقولهم: إنّها فن الشخصية."[2]

تبدو رواية الحالم غنية بأفكارها وأحداثها وشخصياتها وأساليبها وتقنياتها، وهي من جهة أخرى تشكل تجربة فريدة من نوعها في أعمال سمير قسيمي، إذا جاءت ثمرة لاهتماماته

بقضايا الإنسان الوجودية وبقضية الموت والحياة بصفة خاصة، فهي ترصد العبث واللايقين وفكرة الحلم والمحال...، ويمكننا أن نشير إلى أنّ مجمل شخصيات رواية الحالم تنتمي إلى فئة الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف وأكثر ما تعبّر عن الرواة والأدباء والفنانين: Personnages Embrayeurs "إنّها علامات حضور الكاتب، القارئ أو نوّابهم في النّص"[3]،هي شخصيات

[1] – حسين فهد، المكان في الرواية البحرينية، دراسة نقدية، فراديس للنشر والتوزيع. بيروت 2003، ص 45.

[2] – وادي طه، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة 1994، ص 122، 123.

[3] – رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص (عربي، انجليزي، فرنسي) ص 130

ناطقة بلسانهم كجوقات المأساة القديمة. هذا طبعا حسب تصنيف فيليب هامون للشخصيات الروائية ph.hamon .

والملاحظ في رواية الحالم أنّها قامت على تقنية الراوي الشخصية، حيث تمّ الكشف عن روّاة أدوا وظيفتين في غاية الأهمية. الأول: الراوي جنبا على جنب مع الراوي الرئيسي أو ما أصطلح عليه في النقد الجديد الراوي العليم بكل شيء. والثاني دور الشخصية الروائية وما تؤديه من فعل أو وظيفة تؤثر في سير الأحداث والعلاقة بين الشخصيات الأخرى ويمكننا الإشارة بدءا إلى أنّ مجمل شخصيات رواية الحالم تنتمي إلى الشخصيات الاجتماعية أي أنّها تدخل ضمن الفئة المرجعية التي حدّدها هامون.

3-1توزيع العوامل في رواية الحالم:

هو تعالق موضوع هذه الرّواية مع ما ذكرناه من علاقات ثلاث تحكم العوامل التي سبق وأن ذكرها هامون، الرغبة، التواصل، الصّراع، إذ تحكي رواية الحالم قصة رجل انعزل في غرفة وبقدرة القادر استطاع أن يحيا مدة أربعين سنة، وهذه الغرفة تحمل جدرانها مرايا. والعجيب في الأمر أن النّص يحمل ثلاث روايات. وفي كل رواية تختلف الشخصية من واحدة إلى أخرى.

في مسائل عالقة. تمثلت الشخصية المركزية في – ريماس إيمي ساك – فهو بطل الرواية وأكثر الشخصيات حظّا من اهتمام المؤلف وعنايته، وهي محور الأحداث والحركة وبؤرة

التجربة وفي فلكها تدور سائر الشخصيات الثانوية، منها تبدأ الرواية وإليها تنتهي. فتدور أحداثها حول شخصية – إيمي ساك – ألف ما يربو عن ثلاثين رواية ولاقت إقبالا جماهيريا، اشتهر بها في الداخل والخارج. غير أنّ هذه الشهرة حلقت منه كائنا انطوائيا لا يكاد يبرح غرفته، والعالم الذي نسجه بمخياله خيوط من الألغاز والأسرار.

تبدأ معاناه ريماس أثناء علاقته التقابلية مع المرايا، إذ اكتشف أنه لا يقدر على رؤية انعكاس جسده على المرآة، لأنه أصيب بعمى نصفي غاية في الغرابة بعد أيام قليلة من مراسيم دفن زوجته، لكن الأم الذي بقي يحير الشخصية لم في الوقت الذي عجز عن رؤية جسده المنعكس في المرآة انقطع عنه إلهام الكتابة؟

"كان كلّما حاول أن يرى نفسه في المرآة، امتلأت عيناه بغشاوة تمنع الأبصار عنه وبمجرد أن يزيحهما عن المرآة حتّى يعود النور إليهما من جديد، ومع بداية هذه الأعراض، توقّف الإلهام عنه، حتى أصبح مقتنعا بأن أبصاره لنفسه وإلهامه متلازمان ومسألة الانعكاس انبثق عنها سؤالا آخر: الشخصية تسأل نفسها إن كانت هي الأصل أم أنّ أحد انعكاساتها في المرآة هي الأصل؟ فمضى في رحلة جنونية"[1].

ومن ثمّ كانت رغبة الذات – إيمي ساك – في الموضوع هو خوض مغامرة البحث عن الذات. أو البحث عن الحقيقة، أين هو العالم الحقيقي (عالم ايمي ساك) الوجود. الخلود.

وأين هو العالم المرآوي (الجسد المنعكس). "إنّه عالم واقع خلف المرايا، يجعلك تتصوّر أنك غير حقيقي تماما، ولكنّك حين تعود لتعيش الحياة التي قدرت لك، وتتمكّن بفعل تلك الحياة أن تنعكس في مقل من تعيش معهم، يتملكك شعور آخر بأنك موجود فعلا"[2].

الشخصية تعكس منظورا اجتماعيا يطرح فكرة الغرور الذي يصيب الإنسان بعد أن يحقق انجازا ما. وإن كان ذلك الانجاز كبيرا، فهل يستحق أن ينعزل عن مجتمعه وعالمه ويلخّص الحياة في نفسه؟ ومن ثمة نتساءل من جهة أخرى، لأن الكتابة بدورها متورطة في لعبة انعكاس المرايا، من يكتب من؟ أو من يحكي الآخر.

[1] – رواية الحالم ص 68

[2] – المرجع نفسه ص 68

بدأ – ايمي ساك — رحلته الجنوبية، بعد ان اختار له الروائي اسما ذو جذور فرنسية ليوحى للقارئ أنه شخصية أجنبية، فكتب بهذا الاسم ثلاثين رواية وطبعا للاسم الجديد ألغى الاسم القديم:"لنكن أكثر وضوحا ونقول انه يوم ذكرى ميلاده الأربعة والثلاثين والذي لم يكن بالمناسبة اليوم الذي خرج فيه من رحم أمّه، بل الذي انتهى فيه من كتابة أولى رواياته"[1].

وبدأ مهمته فعلا يبرز رؤيته للأشياء والموجودات ويقدم طريقة للتعامل مع الأحداث وفي الوقت نفسه تقرب من الشخصيات، فعرفنا على ذلك النظير الذي توهمه وهو مريض يكتب على لسان ريماس وبدقة ووضوح رسم معالم الشخوص التي التقى في مقهى ثلاثون، (النادل، صاحب المقهى) عثمان بوشافع.

"لا أحد غير صاحب المقهى، كان يعرف من كان عثمان بوشافع قبل أن يدمن الوجود في روايات ريماس، ولا حتّى سيباستيان الذي بدا يشعر أن هناك خطبا ما في وجوده"[2].

كما صمم صورة جميلة الحية ابنته التي هجرته وعلاقته بها، ليبرّر وجوده الحقيقي.

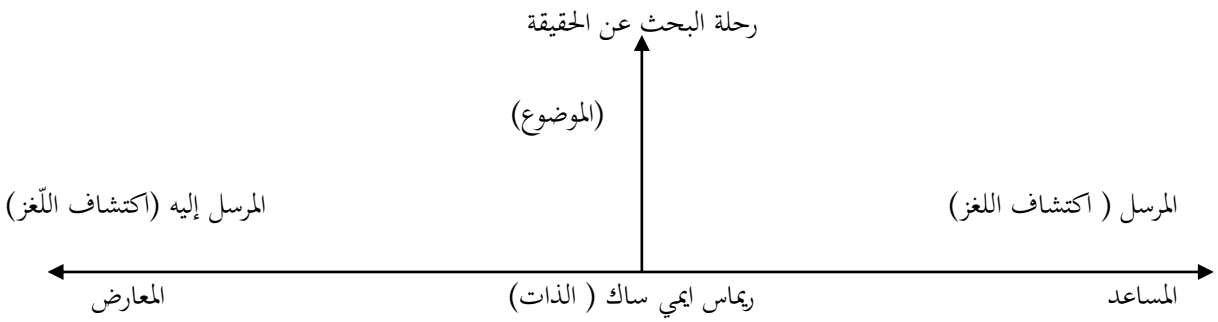
ومن ثمّ تكاثفت عوامل حاولت قطع علاقة الصراع الذي ينتج عنها تحقيق علاقتي الرغبة والتواصل التي يمكن أن نعتبر طرفيها الأساس ريماس ايمي ساك. وهذا ما تدخلت فيه شخصيات معيقة أو معارضة. وهي الشخصيات الروائية التي وظفها ريماس وأخذه من واقع المقهى الذي افترضه، وفي حقيقتها شخصيات في الروايات الأربع الأولى لسمير قسيمى تتآمر لتقضي عليه والشاب الذي ذكر دون اسم الذي حاول قتل ريماس فانتشر الموت في جسده.

[1] – المصدر السابق ص 37

[2] – المصدر نفسه ص 109

وتقف في الجانب الآخر شخصيات مساعدة، تعمل على مدّيد العون – لريماس ايمي ساك– لتحقيق رغبة الخلود والبقاء، وهي ابنته جميلة، ذكرى زوجته المتوفاة المريض الذي يكتب على لسان ريماس، عثمان بوشافع،(العالم الافتراضي، لمقهى ثلاثون) وشخصه في خيال ريماس.

ونحاول توضيح ما قلناه سابقا في المخطط.

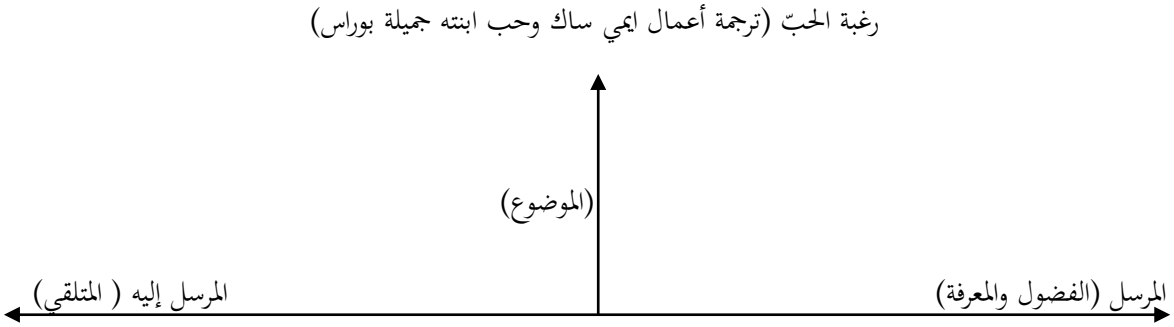


- ابته جميلة
- ذكرى زوجته المتوفاة
- المريض الذي يكتب على لسانه
- العالم المتخيل لريماس (شخوص المقهى)
- الشاب بدون اسم
- شخوص الرواية الأولى
- النادل

وفي الجزء الثاني – المترجم – تتواري شخصية – ريماس إيمي ساك – ليحلّ محلّها سمير قسمي كشخصية راوية ويلعب دور البطل الظاهري. ومن هنا كانت رغبة الذات في ترجمة أعمال – إيمي ساك – الروائي المبدع صاحب الثلاثون رواية وعلاقة التواصل كانت مع شخصية ايليا أنطون الناشرة اللبنانية المسؤولة بنشر أعمال إيمي التي ترجمها سمير قسمي. فكانت تبعث له بالرسائل وأعمال إيمي عن طريق البريد. كما أرسلت في المرة الأخيرة مع المظرف

يوميات ابنته جميلة بوراس، ليستعين بها حتى يفهم النصوص التي يترجمها. " استغرقني، الذهول أسبوعا كاملا لم أفعل فيه إلا قراءة و إعادة قراءة إعترافات جميلة بوراس، لم أكن أصدق أن بين يدي شيئا يمت بصلة أيا كانت بريماس ايمي ساك " [1]

أحب قسيمي ريماس إيمي ساك وأتقن لغته الفرنسية واتقن مع جميلة ابنته التي شبّت له غراما وحبا لكتابة الكتاب الأخير مستعينا بالمذكرات للتعرف على الهوية الحقيقية لريماس. تحققت رغبة قسمي الشاب المترجم إلاّ علاقة التواصل لم تستمر بسبب جميلة بوارس جراء سرطان الكولون ونوضح ماقلناه سابقا في المخطط:



الذات

- إيليا أنطون
- يوميات جميلة بوراس
- المرض
- الموت

وفي الجزء الأخير تعود الشخصية المركزية الأولى– إيمي ساك – ومحور الرغبة يتجلّى هنا في شخصية ايمي ساك – الراغبة في الكشف عن الحقائق: (الإخبار)

[1] - رواية الحالم ص 155

1/ تفاصيل موته

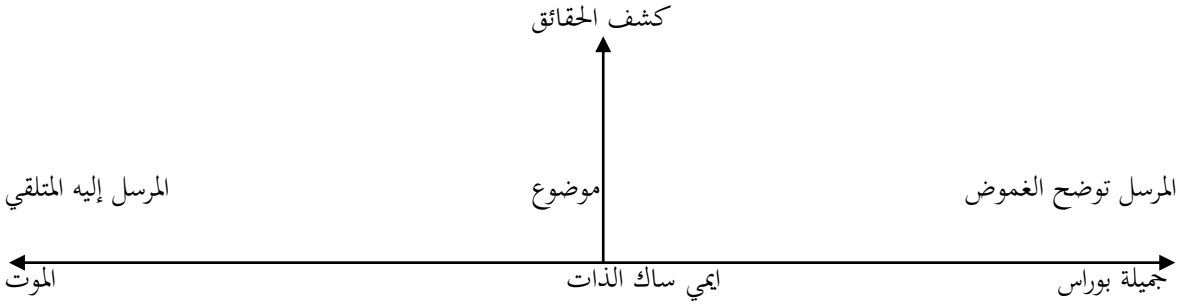
2/ حقيقة اسمه

3/ الشـاب المختفـي الـذي لازم ايمـي سـاك (رحلـة ابداعيـة) تم تركـه ليواصـل المهممـة لوحده (خباد)

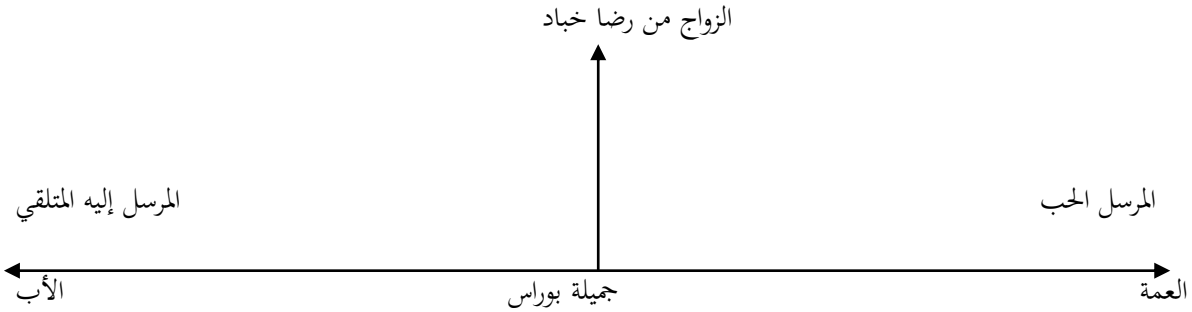
4/ حقيقة جميلة التي جمعتها برضا خباد علاقة حميمية، مسألة الحمل والزواج من أحمد.

وعلاقـة التواصـل نكمـن في الـدفاع أو مجـرك الـذات ويتمثـل في تعقـد الأحـداث وتشـابكها وكثـرة الأسئلة المطروحة في كل مفصل. " حين استبطأت جميلة بوراس أباها و قررت أن تقتحم عليه غرفة نومه لم تكن تتصور أنها ستجده مستلقيا على سريره بعينين مفتوحتين تبحلقان في وجهه "[1].

وهنا نمثل بمخططين لوجود ذاتين:



[1] – رواية الحالم ص 219



ولما نعيد قراءة المقدمة والخاتمة، وبكثير من التمعن في الأجزاء الثلاثة التي تشكل المتن الروائي. نجد أنفسنا في متاهة لا متناهية، بسبب التقنية السردية التي اعتمدها الكاتب، فالتوغل أمر ضروري لنكشف في خضم السرد الكثيف والمتنوع، أن بداية الرّواية تنطلق من خاتمتها، حكاية داخل حكاية، وبشغف تتبع خطوات السرد والوصف نزيح الستار عن بطل الرّواية المتخفي والذي يتجلّى وراء الواقع (رضا خباد).

إذن: ريماس إيمي ساك وجسده المنعكس في المرآة وهو الشخص المجنون (الثاني) وسمير قسيمي الشاب المترجم، وحتى قسيمي الرّوائي المبدع. هذه الشخصيات الأربعة في الحقيقة تظهر في النهاية أنّها الشخص المجنون (رضا خباد). وهو البطل في السرد كله.

أثار سمير قسيمي في روايته الحالم قضايا شائكة ذات صلة بالفلسفة، وهي مسألة الوجود الإنساني وإشكالية الزّمن، ورغبة الإنسان في الخلود مقابل هاجس الفناء ... فعمد الكاتب إلى نقل رؤيته للأشياء من خلال شخصية البطل (رضا خباد) على تفاوت مراحل حضوره في الرّواية. ونعمد إلى تحليلها وكشف أغوارها عن طريق توزيع العوامل التي تأتلف من ثلاثة محاور.

محور الرغبة بربط بين الذات (رضا خباد) والموضوع الذي يسعى إلى تحقيقه ويتجلى في الحلم؟ حلمه في أن يصبح روائيا مرموقا، وأن يتواجد اسمه في قائمة الكبار في عالم الرّواية وهذا ما جعله يعيش على حافة شفرة الجنون.

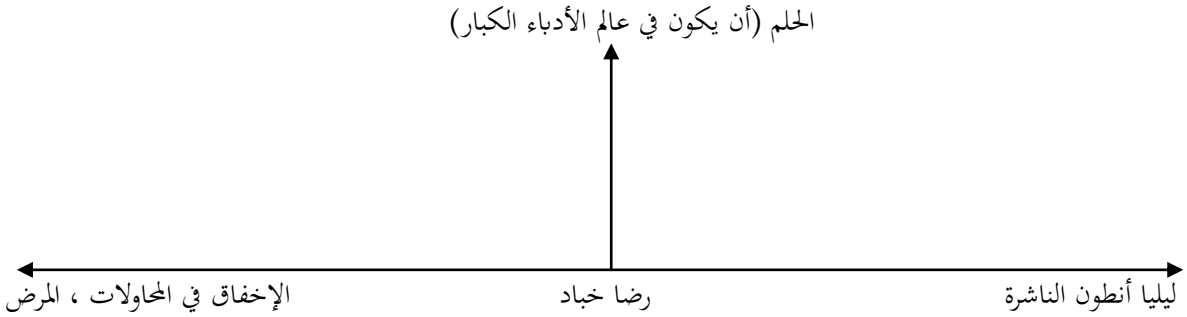
ومحور التواصل في الحكاية أن الرغبة الصادرة من الذات (رضا خباد) وراءها محرك ودافع أو مرسلا مثل ما سمّاه قريماس، ويتجلى في تحدّي عقدة الفناء (فناءه ككاتب). هذا ما جعله يفقد وظيفته، ثم بعدها زوجته والطفل الذي حملت به ونوى أن يسميه نور الدين. كما فقد مخطوط روايته. بعد الحريق الذي شبّ بغرفته في فندق ريجينا اثر شجاره مع زوجته. "بمجرد خروجه من الإنعاش اعترف لأحد أطبائه المشرفين على علاجه أنه من تسبب في الحريق و أنه بذلك قتل زوجته جميلة و جنينها الذي يحسبه كان ذكرا، قرر سابقا و زوجته المتوفاة تسميته نور الدين تيمنا باسم أحد أشقائه." [1]

أمّا محور الصراع فتعارض ضمن هذه العلاقة عاملان الأوّل المساعد، فتجسّد في سعي الناشرة – ليليا أنطون – لنشر اعمال رضا خباد بعد ان تأكّدت موهبته، وكذلك في الطبيب كمال رزوق أخصائي الأمراض العقلية والعصبية. الذي يحاول اشفائه.

بينما المعارض فيتمثّل أوّلا في عدم قدرته على دخول عالم الرّواية بسب العراقيل التي وجدها في أولى محاولاته. وفقدانه للأشياء جعله يصاب بمرض انفصام الشخصية. فحمل بداخله شخصيتين متصارعتين (الأولى ضعيفة ومثلها برضا حباد و الثانية قويّة مرموقة ومثلها بريماس الكاتب المرموق).

[1] رواية الحالم ص 144

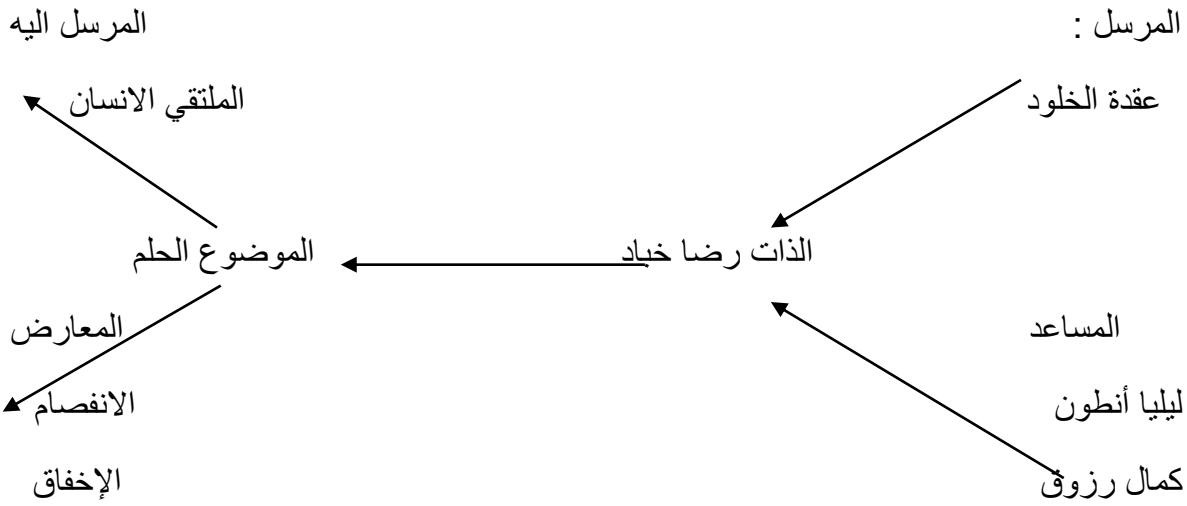
ونحاول توضيح ما قلناه في المخطط:



إذا قلنا رضا خباد هو وليس هو، حاضر غير حاضر، واقعي غير واقعي، موجود غير موجود. لكنّه متجسّد في ريماس ايمي ساك، وفي الشاب سمير قسيمي المترجم وفي شخصية الكاتب سمير قسيمي صاحب الروايات الأربع، والمتهم بسرقة روايات ثلاثون. كلهم مجتمعون في رضا خباد، الشخصية الحالمة التي ترفض الخروج من دائرة الحلم

" وفي نهاية الحديث اعترف الدكتور رزوق بعجزه عن شفاء الكاتب مصرّحا:" يمكنني أن أقول اليوم بكلّ أسف إنّني لا أعتقد بوجود طريقة لشفاء خباد ... هذا المريض أعجزني لأنه لا يكفّ عن الحلم، أخبروني كيف يمكن لواقع مهما كان رائعا أن يرضى الرجل الحالم؟". وأضاف بحسرة: حالة رضا خبّاد المرضية جعلتني كلّما خلوت بنفسي أعيد طرح أسئلة حسبت أنّني أجبت عليها سابقا، ومع ذلك وبالرغم من كلّ تردّدي أجد لها أنصاف أجوبة في النهاية، إلاّ سؤالا واحدا لا أعرف إن كنت سأجد له إجابة لاحقا هل يستحق الحلم؟" [1]

[1] - المصدر السابق ص 350



3-2-_سيمياء الأسماء ودلالتها:

تختصر الروّاية في مضمونها العام بعدا فلسفيا هو صراع الوجود (البقاء) أمام نظيره في عقدة الفناء، تنطلق من حدث سيكولوجيا غريبا وهوّ المجنون رضا خبّاد،الذي يتقمص أربع شخصيات. في حالته الأولى أصيب بمرض نفسي انفصام الشخصية فتخيل نفسه أنه شخصان في شخص واحد،الأوّل قويّ حقيقي والثاني ضعيف غير واقعي و في هذه الحالة تخيل نفسه أنه يترجم الأعمال الأدبية و باللغة الفرنسية التي كان يحلم بها.

فالهوس الإبداعي هو مشروع نفسي على المستوى المتخيل وإن لم يحدث فعلا. فإننّا كقراء نشارك في تصوّرها ونحاول أن نقيم أسبابها ودوافعها.ولقد اختار السارد شخصية مميزة تقوم بفعل (الحلم)أو الجنون،"رضا خباد" وأوكل لها في الوقت نفسه مهّمة التجسّد عن طريق "ريماس إيمي ساك"، "الشاب المترجم"، سمير قسيمي الروائي.

تظهر شخصية خباد رضا في المقدّمة، مريضا نفسيا أقحم في مستشفى الأمراض العقلية و العصبية ويشرف على علاجه الدكتور كمال رزوق:"وحين هممت بالانصراف خطر في بالي أن أسأله عن مريض في المستشفى يدّعي أنه كاتب و لعلّه يتسمىّ ب:سمير قسيمي فأكدّ لي أنّه

لم يسمع بهذا الاسم من قبل ولم يعلم بمريض بمثل هذه المواصفات، وقبل أن يبتلعني اليأس سألته مجدّدًا عن مريض اسمه خباد رضا" فابتسم بطيبة وقال:"تقصد الدكتور خبادّ..... نعم عندنا هنا طبيب يمثل هذا الاسم" [1].

فالجنون حوّل اسم خبّاد تارة إلى مريض وتارة أخرى إلى طبيب. ثم لعب الغموض لعبته في الأجزاء التالية عبثا القارئ يفهم شيئا.، إنّ نصّ الرواية نصّ غير عادي لقدرته على إرباك القارئ و إدخاله لعبة المتاهات بسبب الأحداث المتشعبة والعوالم المغمورة وهذا ما يدفع القارئ إلى تفتيت دواله و مدلولاته المتعدّدة. لكننا سنقف عند عنصر الشخصية حتّى نعيد تأسيس عالم النّص، مركزين على الشخصيات التالية: خباد رضا، جميلة بوراس (زوجته)، ايمي ساك (جميلة ابنته)، الجدّة لويزة....

محاولين استنطاق بعض دلالاتها السيميائية.

تتحدّد سيميائية الشخصية في الرّواية من خلال الوقوف عند وظائفها داخل المتن السردي.

وتحليل دلالتها الظاهرة منها والخفية، وكذلك صلتها بالعناصر السردية الأخرى كالراوي والزمان والمكان.

عددّ المشتغلون في مجال السرديات ثلاثة مصادر إخبارية، يمكن أن تحدّد ملامح الشخصية في النص.

-ما يخبره الرّاوي

-ما تخبر به الشخصيات ذاتها

[1] المصدر السابق ص 15

-ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات، أن نحيل الأوصاف الواردة للشخصيات السابقة في هذا الجدول، ونحاول في الوقت نفسه إلى مختلف دلالتها.

الشخصية	الأوصاف	الدلالة
رضـا خبـاد ريمـاس إيمي ساك ج1	1- لا يمكن أن يحدث لرب عمله أيسر ما يعلمه عنه أنّه كان قبل البداية وسيبقى حتى حين ينتهي كل شيء - الكتاب الكبار حين يموتون و يتم ذكرهم بعد موتهم مئات السنين 2- ولو أنّ كل واحد منّا آمن بصدق المبدأ الفيزيائي القائل ألا شيء يختفي حقّا، وألا شيء يولد من العدم لا انسجمت حياتنا إلى درجة أننّا كنا لنشطب عن طيب خاطر لفظة السر من قواميسنا 3- إنّه يدرك ومن زمن طويل حاجته التنامية للجنس - كانت حاجيات ريماس الجنسية متنامية و متصاعدة إلى المزيد من الجنس العرائي.	باق(بقاء) التفوق حب الجنس

المترجم ج2	1- شعرت بها تضمني أكثر إليها، حتّى و كأنّها صارت داخلي - أخيرا شعرت بدفء حسدها - حبّي أنا لها	الحبّ
	2- لا يسعني إلاّ أن أصارحك بما لم يستطع أحد مصارحتك به من قبل، أقول لك بكلّ حب، أنت عاهرة بحق	الصـــراحة و الجرأة
	3- لم أكن لأصدق أن بين يدي شيئا يمت بصلة أيّا كانت بريماس إيمي ساك	الحيرة
إيمي ساك الكفيف	1- كانت عيناها فارغتان كعيني أبيها المتوفى - لم تستطيع أنّ ترى السيد "الموت" أو تدرك أنه تمكن من الإفلات منها ليفرّ عبر النافذة و على ظهره روح أبيها -"وداعا" أبي همست وهي تقبل جبينه و تعلق عينيه	الموت
	2- عانقها وهو الذي لم يعانقها منذ كانت طفلة ثم حمل عنها طفلها"نور الدين" -ادخلي...هّيا يا قطتي، هكذا كان يسميها وهي طفلة	الأبّوة

جميلة بوراس	1- هي أيام حتى فقدت القدرة على التحكم في افرازتها - قبل أن تبدأ مرحلة من الألم المزمن لم نجد له من حلّ إلا حقن المورفين - الألم سيتزايد إلى درجة أن لاشيء سيفيد معه - فمنذ شهرين تأكد لي أنّي مصابة بسرطان الكولون 2- يستمر الهمس و الشفتان المبتلتان تستمران في الزحف على جسدي الواهن المرتعش - أشعر بالاحتراق كلما دنت الشفتان من لهذّي أكثر - أشعر بهما تلتهمان حلمتيّ - تلك التي أظهرها شبقي ورضا المتحالفان ضدّي	الألم والمرض الشبقية
الجدة لويزة	1- لماذا يا جدّتي يحمل معه البكم والصمت معا - لئلاّ يضطر للكلام فيسمعه من لم تكن يد القضاء قد رسمته بعد فيموت - ولماذا يحب الليل، حتى لا يراه أحد فهو أسود - ولماذا يجب أنّ يموت لنترك مكاننا للآخرين.	دقـــــــــة التشخيص

ومن الملاحظ أنّنا أغفلنا عدة شخصيات أثناء تحليل البني العاملية و ذلك لعدة أسباب نذكر منها: ورود بعضها على مستوى السرد دون أن تكون لها علاقة كبيرة بالتحوّلات. ومنها من يقوم بأدوار لا تؤثر على أحداث الرواية ولصعوبة الأمر، لم نتمكّن من معالجة كلّ الشخصيات، ولم نكشف عن جزئيات البنى النحوية، لأنّه يتطلب دقة متناهية وعملا موسوعيا.

إنّ الأوصاف في الجدول إذا ما تأملناها فمعظمها ترتبط بجوانب دلالية تحيل عليها الأسماء، ولعلنّا هنا نشير إلى دلالات الأسماء لغويا ونصيا.

أ- رضا خبّاد: شخصية فاعلة في النص الروائي، قامت بفعل ألحكي في الأجزاء الثلاث بطريقة مختلفة، وإذا تأملنا هذا الاسم "رضا" في تركيبته اللّغوية نجد أنه يدلّ على صفة الرضّي وتوحي بحركة على مستوى الفعل والدلالة والمعنى العام للاسم يوحي بمجموعة من القيم الإيجابية، إلاّ أنّه نصيّا يوحي بقيمتين متناقضتين(الوجود، العدم)

ب- جميلة بوراس: شخصية متميزة صانعة لأحداث كثيرة ومن الناحية اللغوية إذا تأملنا الاسم فإننا نجده يدل على الجمال (الحسي و المادي) الداخلي و الخارجي و في سياقه النصي، يحمل هذا الاسم بعدين لكنّهما متقاربين متعلقان برغبة المريض(المجنون)

فالأول يظهر لنا ما يشبه العقدة الأودبية، شبقية نحو الإبنة، من خلال إيمي ساك حين وصف الرغبات و المشاهد الجنسية والثاني علاقتها برضا والحديث الذي بينهما عبر الهاتف، لذا كلاّ البعدين كان يطغي عليهما الجنسي.

3-3علاقة الشخصية بالزمان والمكان:

لا نتحدث عن النّص السردي إلاّ من خلال عنصرين أساسين فيه هما الزمان والمكان، إذ عن طريقهما تتحرّك الشخصية، فتتلاحم العناصر الثلاث الشخصية و المكان والزمان وتتأسس العلاقات بعضها البعض.

وما يمكننا من فهم العلاقات بين الشخصيات خاصة الرئيسية هو تحديد المكان و الزمان داخل المتن السردي، وقد ينبئ هذان العنصران مباشرة أو ضمنيا بما سيحدث فيما بعد وبالتالي نحاول

في هذا العنصر أن نقف عند العلاقة بين الشخصية و المكان من زاوية، والشخصية والزمان من جهة أخرى. لنستظهر كيف تتوالد الدّلالات و تتفاعل الأحداث وتتحرك الشخصيات لتقوم بمختلف أدوارها.

أوّلا:الشخصية و المكان:

إن السّر في الكتابة الروائية أساسا، هو السّعي إلى خلق عالم جديدة، و الواقع الذي نحياه يعاد ترتيبه في واقع آخر:"ولما احتاجت الشخصيات في كلّ عمل سردي إلى حياة و حركة في فلك النّص، فإنّ ذلك فوضى نظاما مكانيا يقوم الكاتب بالإشارة إلى تحديد ملامحه، انطلاقا من خياله الفني ."[1]

وللمكان أهمية قصوى فمن خلاله تبرز الأبعاد الفنية والإنسانية وتشير هذه الرواية إلى أمكنة عدة:"تبدو الرواية، رواية سياحية في الأزقّة والحواري و المقاهي إنّها بحث عن مكان محتمل هو في الغالب مكان استذكاري "[2] ومنها :

مستشفى دريد حسين للأمراض العقلية والعصبية، المقاهي الشعبية(كلوزال) و مستشفى فرانس فانون، البيروكة(محل بيع الكتب القديمة) ساحة الشهداء(شارع)، شقة ريماس

[1] - عبد الحميد ختالة، التحكّم في السرد بين و هم الزّمن وواقعية المكان، مجلة المعنى ص127

[2] - اليامين بن تومي، السرد العنقودي ورحلة البحث عن العالم الممكن، مجلة المخبر، ع9، 2013، ص68

ايمي ساك(حي باب الواد) نهج بوقانة بوعلام، نهج الكولونيل بوقارة، شارع مودي، نهج علي بومنجل، فندق ريجينا، منزل عمة جميلة(الحميز) مركز الدرك.....

تقريبا أنّ معظم الأمكنة واقعية نابعة من حيز المدينة عدا مقهى ثلاثون فهو مكان افتراضي من صنع خيال الراوي(الشخصية). ولتعدّد الأمكنة في خصّم النّص وعلاقتها بالذاكرة الجماعية والفردية للأشخاص:"الرّواية سياحية بمعنى مدهش حيث تعرفك على شوارع و أزقة العاصمة في غير تحديد فكلّها عالمنا الخاص"[1]

سوف تقتصر على ثلاثة أمكنة هي: منزل ريماس، منزل جميلة، فندق ريجينيا.

البيت الأول هو بيت ريماس ايمي ساك، شقة في بناية عالية في الطابق الأخير، تتكّون من غرفة نوم فيها خزانة بستة مرايا لم يدخلها لمدة 04سنوات، أي بعد وفاة زوجته، صالة المعيشة، مطبخ، وغرفة مكتبة الخشبي"المطلة على زقاق من غير منفذ، ينتهي بمقهى اسمه ثلاثون" [2] وقبو.

إذن: هي ثلاث غرف في عالم الشخصية قسّمها في ذاكرته.

الغرفة الأولى: فيها الذكريات السابقة لمرحلة-ريماس- الرّوائي "هي غرفة لن نحاول ولوجها لسبب بسيط وهو أنّه كما قلنا منذ أربع سنوات كسر مفتاحها في قفل بابها الحديدي العتيق، وسيكون من السّخيف الآن محاولة إيجاد طريقة لفتحها أو حتّى إصلاح أو تغيير القفل"[3]

والغرفة الثانية تشبه غرفة المكتب ممتلئة بالأثاث غير مرتبة، و ترتيبها متعلق بانعكاس جسده على مرايا الواقع، والغرفة الثالثة هي قبوة:"فبمجرد ولوجها يبدأ سلم في الانحدار إلى أسفل يقود إلى سرداب مظلم، اعتاد أن يضع فيه كلّ ما من شأنه أنّ

[1] – رواية الحالم ص68

[2] – المصدر نفسه ص 38

[3] – المصدر نفسه ص 46

يسئ إليه، ولأنّه كان يعلم أنّ ثمة من الأسرار ما قد يتوقف عليها مصيره كروائي مشهور ومحترم "[1] وفي هذه الغرفة خزانة مشفرة القفل، فيها بعض الأسرار و أعظم سرّ الرجل الذي قام بقتله منذ سنوات ،و المكان الآخر لريماس هو مقهى ثلاثون بكل شخوصة (صاحب المقهى، النادل، الزبائن).

في البداية اقتنعنا بوجود المقهى وقربنا إلى شخصياته ودفعنا إلى الشفقة عليهاحينا والنفور منّها أحيانا، لكن الغموض في ثنايا الرواية، لتكشف لنا أنّ واقع المقهى مكان ابتدعه ريماس هو و شخوصه."من ينبش بجد يجد ما يبحث عنه، و ما دمت لم أجد مقهى ثلاثون التي تحدث عنها ريماس ايمي ساك، فكل الظن أنها لم تكن إلا من بنات خياله"[2]

أمّا منزل جميلة (عمتها)، فهو مكان الألم والمرض، وكذلك الحبّ، فهنا التقى الشاب المترجم بابنه ريماس المريضة، فأوهنها السرطان إلى أن ماتت، وهو رمز للحبّ العذري غير شبقي جمع بين جميلة و الشاب."المهم عثرت على منزل العّمة، وكان يقع في شارع داخلي قدّر له أن يتسمّى باسم شهيد ما، بين بنايات لا تتشابه إلاّ في الإسمنت الذي بنيت به، وفي طوابقها السفلية التي جعلت محلاّت للكراء".

أمّا المكان الثالث هو بؤرة الرواية المركزية، ففيه نرى شخصية البطل بنوباته الجنونية، دائما غرفة 142، فيها تشاجر الزوجان جميلة/رضا، فأحرق روايته، فشبّ حريق مهول أودى إلى وفاة الزوجة الحامل، ماجعل رضا بفقد عقله و ينقل إلى مستشفى دريد حسين للأمراض العصبية.

[1] – المصدر السابق ص 47

[2]– المصدر نفسه ص 175

ثانيا: الشخصية والزّمان:

و إذا انتقلنا إلى علاقة الزّمن بالشخصية،فنجد أنّ الزّمن في هذه الرّواية يقوم على اللّعب و الضغط و الاختزال، وهو ماض ليس ببعيد، قدّرة الرّوائي بأربع سنوات وهو عمر الزمن الذي قضته الشخصية بعد وفاة الزوجة وهجران الابنة، وهو نفسه الزمن المحدّد ل المترجم بشهرين لإنهاء ترجمة أعمال ايمي ساك —مسائل عالقة– كذلك الزّمن نفسه الذي فصل بين حياة جميلة بوراس و بين وفاتها مثلما أخبرها الطبيب لم يبق لها سوى ستة أشهر جراء إصابتها بالكولون(السرطان)، والزمن نفسه في مجرّد جنازة حين شرح ريماس تفاصيل موته وقرنه بالعدّ، من اليوم العاشر إلى الأوّل.

إذن: نجد حركة الزمن لو لبيه تخلط بين الماضي والحاضر والمستقبل، ونرى الرّاوي يقوم بإيقاف السرد في الحاضر ليعود إلى الماضي، و ينطلق في المستقبل، هناك تلاعبا في الزمن في نطاق الرّواية من خلال التقديم و التأخير في الأحداث.

والعجيب في الأمر أنّ الزمن في منظور الروائي له بعد فلسفي شديد الصلة بعلمي الرياضيات والفيزياء، ما جعل الشخصية زمنية بامتياز فلا نعيش في غربة، فالمسألة التي قامت عليها الرواية متعلقة بسؤال الزّمن بين الحقيقة والزيف.

فالشخصية المجنونة رضا خبّاد حاول في النّص أنّ يطرح فكرة الخلود والبقاء في زمن لا نحدّده بالقبل أو بالبعد، فثمة سؤال يدور في رأسه، أمر وجوده من عدمه وإمكانية بقائه بعد أن فقد كل شيء (زوجته، ابنه، عينه اليمنى، روايته) فكلّ مخاوف الشخصية متعلقة بالزمن، فالضعف بسبب الزمن، وعقدة التفوق بسبب الزمن،الخوف من الموت بسبب الزمن...إلخ:

"قبل كلّ هذا لم يكن للموت أي معنى على أساس أن النهاية لم تكتسب بعد مفهومها الذي نعرفه الآن، بسبب تعلقها بالزّمن كوحدة فيزيائية قابلة للتقدير، ومادام الزمن حينها لم يكن يعني شيئا فإنّ النهاية لم تعن بدورها أي شيء"[1]،

"لأنّه كان يعيش في شقة يتباطأ فيه تدفق الزّمن.، بحيث أصبحت شقته امتداد العلم ما قبل الوقت"[2]

[1] – المصدر السابق ص 60

[2] – المصدر نفسه ص 60

الفصل الثالث: التناص و الزمن السردي.

1- التناص

2-الزمن السردي.

1-التناص :

يعد العمل الروائي ، عملا فنيا قبل كل شيء يعتمد على معطيات جمالية و معرفية في الواقع و الخيال ، ولعل التناص من العناصر المساعدة حتى يبلغ هذا العمل منابع الإبداع و يضفي عليه صفة الشمولية ، فمنذ أن شاع مصطلح التناص في حقل الدارسات الأدبية و هو يثير همة الباحثين و الدارسين إلى الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل النص أو بين نصوص متعددة ، لأن الفكر الإنساني هو فكر متواليات بمعنى أنه متكون من سلسة متوالية من الأفكار و المعارف ، تلك الأفكار و المعارف ليست وليدة الآن ، إنما هي وليدة لحظات متعددة و متنوعة من القراءة و التطلع في النشاط الغيري على الأصعدة كافة و هذه المتواليات ساعدت على استحضار معارف جديدة ، حيث تم صهر ما كتسبه الفكر الإنساني في سنوات أو عصور في بوتقته الخاصة ، فتشكل عن ذلك المعرفة الحاضرة التي لم يكن انتسابها إلى أب واحد ، بل إن انتسابها قد يصل إلى أجداد مولعين في القدم .

ومن هنا فقد غدا الفكر الإنساني عنصر استقطاب للعديد من النشاطات، و المعارف القديمة و الحديثة ، و لا عجب عند قراءة طروحات بارت عن ذلك يتبين أن النص – نتاج فكري- يتشكل من (جيولوجيا نصوص)[1] ، أي أنه متكون من مجموعة طبقات نصية ساهمت في تكوينه ، ولذا لا يوجد شيء في صعيد النشاط الإنساني يخلق من عدم ، بل لابد من أمور تمهد له و تعمل على إضاءة طريقه، فالقول بالجدة المطلقة قول لا يستند إلى أساس و ما يتوهم من الإبداع فإن نواته قد غرست ، و تعهدتها يد الإنسانية و تفكيرها، وللمبتكرين فضل رعايتها حتى أتت ثمراتها على أيديهم[2].

[1]محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السميائي للنقد الباغي ، الجرجاني نموذجا ،عالم المتب الحديث،اربد ط 1،2007، ص 123
[2]المرجع نفسه، ص 223

و تبلورت هذه المسألة (التناص) بشكل فعلي في منتصف العقد الستيني ، على يد الباحثة جوليا كريستيفا في عدة أبحاث لها بين سنتي 1966-1967 و صدرت في مجلتي tel que و critique و أعيد نشرها في كتابيها سميوتيك sémiotique و نص الرواية le texte du roman ، وفي مقدمة كتاب باختين (شعرية دوستويفكي)[1].

ومن أهم الجهود التي أغنت حقل التعامل مع النص الأدبي و طورت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية دراسة جيرار جنيت حول ما يسميه بـ: المتعاليات النصية ، لقد استعمله جينت لحل محل (التناص) ، لأنه أجمع و أشمل ، وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحد منها و بذلك يغدو التناص مفهوما فرعيا "يقصد به محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكونة لنص معين ، وهو يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جنيت أنواعا و أشكالا من المتعاليات النصية."[2] و هناك من آثر استخدام مصطلح (التفاعل النصي) عوضا عن مصطلح (التناص) ، و كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت و هو أعم و أشمل من التناص و أدق من (المتعاملين النصية) فمصطلح (التفاعل النصي) مركب وصفي له دلالة منشطرة إلى دلالتين ، فهو في جزئه الثاني نص و في جزئه الأول ممارسة (تفاعل)، فيكون الجزء الثاني هو حقل أو موضوع هذه الممارسة، و في التفاعل النصي يصبح كل نص نتاج تفاعل عدد من النصوص و كل نص هو تفاعل نصي و تحويل لنصوص ، و إعارة لعدد من النصوص الأخرى[3].

و لما نمعن النظر في رواية الحالم، نجد سمير قسيمي فتح نصه على أنماط و أجناس أدبية متفرعة عن الجنس الروائي و منها الرواية البوليسية، و استفاد من الأسطورة و الخرافة، مثلما

انفتح النص على جنس اليوميات و الرسائل ، و وظف بعض السيرة الذاتية حين أقحم الروائي بعض تفاصيل حياته الشخصية في العمل الروائي، هذا و إن دل على شيء إنما يدل على قدرة

[1] نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب ج2 دار هومة الجزائر،ص 96
[2] سعيد يقطين، من النص الى النص المترابط، مدخل الى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ط 1،2005
[3] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية و اشكالية التأويل ص 26

النص الروائي الذي يبق الجنس الأدبي الوحيد القادر على امتصاص الخصائص الفنية للأجناس الأخرى و توظيفها داخل نسيجه السردي من دون أن يفقد هويته، كما لا يمكن أن نغفل عن ذلك الحضور الصارخ لصوت المؤلف في أعماله ، اذ طغى ذلك الصوت على أصوات الشخصيات الروائية أحيانا و تلبس بها لتصبح ناطقة بلسانه معبرة عن أفكاره المختلفة.

تتناول هذه الدراسة التناص في رواية سمير (الحالم) و ذلك من خلال الوقوف على مستويات التناص الذاتي و الداخلي و الخارجي ، عبر الكشف عن مدى حضور النصوص الأخرى أو غيابها في النص الروائي و الدور الذي تلعبه في تشكيل المعنى داخل الرواية و مدى إفادة الكاتب منها.

يعبر سمير قسيمي حينما يقدم على فعل الكتابة بالتعبير عن موقفه من العالم و يجسد رؤيته و رؤياه عبر الكلمات، و عندما تتحدد كتاباتها و نصوصه و تتنوع ، فإن تلك الرؤى و وجهات النظر تتوزعها تلك النصوص و الكتابات بوصفها عالما متكاملا من الأفكار و الأحلام إذ ليس هنا نصا جديدا كليا.

فالنص الروائي "الحالم" يتناص مع نصوص الكاتب السابقة "هلابيل" ،"يوم رائع للموت" و "في عشق امرأة عاقر" إن كان على مستوى تقاطع الموضوعات و الرؤى و الأفكار التي تعبر عن هاجس الروائي و موقفه من العالم ، أو مستوى الشخصيات التي تجسد رؤاه و اللغة التي تعبر بها الشخصيات.

و نحن نقرأ الحالم نشعر بداخلنا أنه خلاصة نصوص الروائي قسيمي كلها، النص الكامن في الأعماق و الذي يعبر عن هواجسه و رؤيته للعالم و الذي تتولد عنه نصوصه جميعا.

1-1التناص الذاتي:

تتناص رواية "الحالم" مع الرواية الثالثة لسمير "هلابيل" فهي حاضرة بأشكال مختلفة و متداخلة كأنها تتمة لها، هو نفسه المخطط الذي سلمه الدكتور رزوق لسمير قسيمي نجده عند السايح فراش في هلابيل بعد أن عثر عليه في بن يعقوب، و إن كان محتواهما متباين إلا أن مضمون الروايتين يدور حول المخطوط فالأول رواية و الثاني حقائق تاريخية " و كنت لأفعل ذلك لو لم يهاتفني الدكتور رزوق مرة أخرى ليحدد موعدا معي من أجل أن أدلي له برأي بمخطوطاته"[1]،لم تكن المخطوطة التي أعطيناها الدكتور رزوق إلا الرواية التي كنت بصدد كتابتها."[2] ،لم أجرؤ أن أسأله عن مريضه و عن ظروف كتابة تلك المخطوطة واكتفيت بما حدثني عنه سابقا."[3]

في نص هلابيل نجد : " قضيت ساعات لأفهم منطق المخطوطة ، ومع هذا بقيت بعض الصفحات في غير ترتيب .... لم يعد الأمر يقبل أي تخمين فقد كانت هذه مخطوطة الكاتب التي حدثتني عنها نوي" [4] ، " أتراني صدقت اعترافات نوي و أوهمها أن قدور كتب ما قد يقلب العالم؟ لم يكن الأمر واضحا لحظاتها، ولعلني أرجأت الإجابة الى حين أنتهي من قراءة المخطوطة"[5]

المخطوط هو رزمة من الأوراق، يشكل البؤرة المركزية للنص الروائي، فتتشابك الأحداث باختلاف الزمان والمكان ، لتطرح من خلالها تساؤلات تخرج عن الوصف العادي

لسيرورة الأحداث و تذهب بعيدا في قضية الإنسان الوجودية في بداية الخلق ، و هنا تبرز بوضوح خيارات الروائي الفلسفية و الميتافيزيقية .

[1] - رواية الحالم ص 11
[2] - المصدر نفسه ص 11
[3] - المصدرنفسه ص 13
[4]- رواية هلابيل ص 118
[5]- المصدر نفسه ص 119

ما هو واضح لنا أن النص الروائي "الحالم" منفتح بطابعة التناصي على "هلابيل" في مسائل عدة، منها مسألة تكسر الزمن و الانقلاب على حظ السرد الرئيسي الذي طرح فكرة وجود ايمي ساك بعد الموت ،"صوته الذي يأتي من عالم الموتى ، الجثة التي في النعش جثتي ، و الرجال الذين يحملونه أزواج شقيقاتي."[1]

"و في كل ذلك يوجد أنا ، الرجل الميت."[2]، " وبعد لحظة أو لحظتين قرروا أن يتفرقوا من جديد : واحد صعد على متن الشاحنة حيث كان النعش و جثتي ، و واحد نظر إلى ساعة يده و صاح يا جماعة ، رحم الله الميت."[3]

بينما قدور فراش في "هلابيل" ميت في عالمه الآخر يتأمل الأحياء و تعود إليه الذاكرة أكثر مما كان عليه و هو على قيد الحياة ، و بين هذا الخط الفاصل بين الحياة و الموت يشتبك الزمان ،" فلا بد أن أعترف أنني لست سعيدا تماما بموتي فبين الواقفين أمام جثتي امرأة في الأربعين أحبها."[4] ، " و لكنني و أنا ميت أسترجع الأشياء في حياتي و كأنني أشاهد فيلما أنا بطله و هنا يكشف الروائي المعنى الذي يحكم حياتنا و تصرفاتنا و علاقتنا بالحياة و الموت."[5]

ثم مكوث ايمي ساك في غرفته لمدة أربعين سنة و في الزمن الحقيقي أربع سنوات بعد وفاة زوجته و هجران ابنته له، يصور لنا عالمه في مكان مغلق ، حتى مقهى ثلاثون الذي تطل عليه غرفته مكانا مغلقا لا منفذ له فيشتغل المكان على دلالات رمزية قارة في السكون ، فالمكان

ثابت لا يتحول و هو بذلك يعكس توقف الحياة أي الموت بما يحمله من معاني،"هو من وقتها يعيش لوحده في شقة لم يعد يعرف منها إلا غرفة مكتبه المطلة على زقاق من غير منفذ."[6] ، هذا الفضاء يتناص مع الفضاء بن يعقوب في هلابيل فالطوب و السواد و التراب كلها علامات تدل

[1] - رواية الحالم ص 217
[2] - المصدر نفسه ص 217
[3] - المصدر نفسه ص 218
[4]- رواية هلابيل ص 14
[5] - المصدر نفسه ص 16
[6] - رواية الحالم ص 38

على ظلامية الموقف من المكان الذي تحول عند قسيمي الى رمز للفناء و هو كذلك يحمل دلالات الموت : "ثلاثون عاما ولا شيء في بن يعقوب تغير مازلت منازل الطوب من الطوب و مازالت الوجوه السوداء سوداء، حتى الأرض التي تنبت شيئا غير التراب ، ظلت على حالها ، لا الزفت و لا الإسمنت ستراها، بقيت كعهدي بها منسية ، تتلذذ في نكران ذاتها ، لا رغبة فيها للحياة فتبعثها من رمادها ولا مقتا يشدها إلى الموت فتندثر هي هي..."[1]

و نفس الدلالة تتكرر في "عشق امرأة عاقر" حين يجد حسان ربيعي نفسه محتجزا داخل قطار كهربائي لمدة ساعة و نصف الساعة (زمن الرواية) و هي مدة كافية ليغرق في ماضيه الآسي موجها إياه عبر ثلاثين سنة ، فيواجه الظلمة التي خلقت داخله و الوحدة التي لجأ إليها مرغما، هذا المكان المغلق الموحش الذي يوحي للعدم و هو في السن الثلاثين و إن كان زمنا افتراضيا لأن الزمن الحقيقي هو ساعة كاملة هو نفسه المكان الذي جعل منه شخصية معقدة حين تعرض للاغتصاب من طرف حارس المدرسة بعد إن احتجزته المديرة داخل القبو لمدة يومين.

و يتقاطع ريماس ايمي ساك في تركيبته النفسية و الاجتماعية مع حسان ربيعي في كون كل واحد منها الشخصية المحورية في الرواية ،فالأول يحاكي الثاني جراء المرض المماثل "الانفصام في الشخصية" فريماس عقدته النفوق و الخلود و حسان عقدته الاغتصاب و العاهة الخلقية." للحظة شعرت بالهدوء و أنا في ظلمتي الاختيارية أتأمل نفسي، ربما كنت لحظتها قد تماهيت مع الأعمى الذي في داخلي و لكنه كان تماه غير صادق."[2] ، " تأملت الصورة في السقف فبدت لي كمسخ يحاول أن يتشكل من جديد."[3]، "أتقصد أننا واحد أنا و أنت ؟ ... أيعقل أن تصدق هلوسة كهذه."[4]

[1] رواية هلابيل ص 46
[2] - رواية الحالم ص 106
[3] - المصدر نفسه ص 104
[4]- المصدر نفسه ص 94

أما في عشق امرأة عاقر منذ حادثة القبو المشؤومة، حين أدرك حسان ربيعي أن العالم ليس مجرد حلم جميل أو حتى كابوس يمكن الاستيقاظ منه، أصبح يرى الأمور على غير ما تبدو عليه، "لقد صار يؤمن بأن كل شيء يخفي خلفه شيء أخر حتى البراءة لا براءة فيها"[1]. "فجأة صرخ الصوت الغائر فيه، أرأيت لهذا تحب بولا توفيتش، إنه مثلك لا يؤمن لا يصدق، و لا يحلم.غير أنه على عكسك أيضا."[2]

فتداعت الأحداث و تشابكت في النص الروائي – الحالم – مع ظهور شخصيات أخرى كثيرة استحضرها الروائي من نصوصه السابقة: (سيباستيان دي لاكروا –المترجم– الفرنسي،حالم البطل المنتحر في يوم رائع للموت، نبيلة ميحانيك ، عثمان بوشافع الشرطي الذي تم تسريحه من وظيفته بلا سبب، نوي شيرازي العاهرة ...).

ومن مسائل التناص الذاتي، التوريط في الواقع و الخيال إذ يقف الفانتستيك أو ألعجائبي كأسلوب خطابي في النص الروائي، تمكن منه الروائي سمير قسيمي بفضل قوة اللغة و ملكة الإبداع التي استخدمها عبر تقنية تداعي الأفكار و التلاعب بالزمن تقديمه وتأخيره." فقد رحل أبوها و دخل السيد الموت من النافذة و مع ذلك ظلت على وضعها ساعة و هي تتخيل السيد الموت يصرخ عليها حينا و يترجاها حينا أخر أن تدعهما يرحلان، فلا يزال الليل في أوله،

و عمل سيد الموت لم ينتهي بعد" [3] ، و في هلابيل:" وما كدت أبتعد عن بن يعقوب حتى تلاشت رائحتي من جديد ، قطعت جذري و أغلق الكتاب كأنه لم ينفتح أما الشيخ الذي خلفته ورائي تصلب في مكانه صنما، شكله صمت امتطى حيرتي." [4]

[1] - سمير قسيمي في عشق امرأة عاقر،منشورات الاختلاف، ط1 ،2011 ص 35
[2] - المصدر نفسه ص 30
[3] - رواية الحالم ص 223
[4] - رواية هلابيل ص 50

وردت لغة الأرقام في رواية الحالم بدلالات متعددة، تتناص مع الأرقام التي ذكرها الروائي في نصوص سابقة له، فنجد في الحالم ما يلي:

"كان يرتدي بدلة صوفية من ثلاث قطع"[1]،

" جعل من ذاكرته سكنا مقسم إلى ثلاث غرف"[2]،

" و أنا أسرد عليه شعوري و أنا قبالة الرجل القصير في مقهى ثلاثون"[3]،

" أثر الشاب لأربعة سنوات كاملة في ريماس"[4]،

" ربما كان هذا سبب بقائي ريماس دون الخمسين رغم مرور أربع و ثلاثين سنة منذ نشره لأولى رواياته و قد جاوز وقتها الأربعين من العمر"[5] .

أما النصوص السابقة :

"كان القطار من ثلاث مقطورات كل واحدة تجر أربع عربات"[6]،

"كانت الشقة تقع بالطابق الثالث"[7]،

" قضى السايح أربعة أشهر على فراش المرض"[8]

[1] - رواية الحالم ص 49
[2] - رواية الحالم ص 46
[3] - المصدر نفسه ص 317
[4] - المصدر نفسه ص 78
[5]- المصدر نفسه ص 59
[6] - رواية في عشق امرأة عاقر ص 21
[7] - رواية هلابيل ص 117
[8] - المصدر نفسه ص 104

"ربما اقسمت قبل ثلاثين عاما أنني حين أغادر بن يعقوب سأتركها في كراسة الذكريات على آخر صفحة "[1]

تكررت هذه الأعداد في أعمال الروائي بصورة كبيرة ،وظهرت بوضوح أكثر في الحالم، والمتمعن فيها بدقة يكتشف بعض دلالاتها الخاصة .

ومن أشكال التناص الذاتي ،اعتماد تقنية الرسائل التي تسود الحالم وتؤسسها في نحو الإرسال والاستقبال الذي يتتابع ويتناوب عليه طرفا الفعل .

أولا: بين المترجم وإيليا أنطون في الجزء الثاني

عزيزي:

"وصلت روايتك وعرضت على لجنة القراءة وحتى لاأطيل عليك فقد كان رأيها سلبيا مشفوعا بما معناه أن ماقرأوه لايمكن أن يعتبر نصا أدبيا أيا كان نوعه ..."[2]

محبتي الخالصة

ليليا أنطون

" وصلني ردك ورأيك في روايتي ،ومع شكري الخالص لك نصائحك الصادقة،لا يسعني إلا أن أصارحك بما لم يستطيع أحد مصارحتك به من قبل .أقول لك بكل حب أنت عاهرة بحق..."[3]

محبتي المفرطة

سمير قسيمي

[1] - المصدر نفسه ص 45
[2] - رواية الحالم ص 131
[3] - المصدر نفسه ص 131،132

ثانيا : بين جميلة بوراس وليليا أنطون في الكفيف يمكن أن يرى

سيدتي الكريمة :

" أرفق بهذه الرسالة ، آخرما كتب ريماس إيمي ساك وهو كما ترين مكتوب بالفرنسية .وكلي ثقة أنك تملكين من المترجمين من هو قادر على ترجمتها بشكل جيد إلى العربية..."[1]

تحياتي القلبية

جميلة بوراس

الفاضلة جميلة بوراس:

" لاتدركين مدى اندهاشي من رسالتك ومألحقت بها ولقد تأكدت من علاقتك بكاتبنا ريماس إيمي ساك ..."[2]

مودتي القلبية

ليليا أنطون

ونفسها التقنية اعتمدها الروائي في أعماله الروائية السابقة،ففي الفصل العاشر من رواية هلابيل رسالتان :

الأولى من أحمد بن شنعان إلى شيخه مؤرخة في 12 أفريل 1832:

" تعلم أصلحك الله وبعثه فيك ،أنني لم أبخل جهدا لنصرة طريقتنا منذ أن لثمني علمك الشريف وأعدتني إلى جادة الصواب ..."[3]

[1] - المصدر نفسه ص 207،208
[2] - رواية الحالم ص 209
[3] رواية هلابيل ص 143

أحمد بن شنعان

الثانية من التلي بلكحل إلى سيبا ستيان دي لاكروا مؤرخة في 17ماي 1844:

"أبدأ بالاعتذار أولا على أسلوبي الذي لن يكون منمقا نتيجة اطلاعي البسيط على اللغة الفرنسية ،مع علمي بلغتنا العربية ..."[1]

أما في المدونة الرابعة في "في عشق امرأة عاقر" فأخذت الرسالة شكلا تكنولوجيا تمثلت في الاكترونية،قال حسان ربيعي لنفسه وهو يفتح ملف الرسائل النصية. ثم قرأ:

333

333

555

555

وكلما ضغط بإبهامه لوح النزول ، لم يجد غير هذه الأرقام ،كانت تلك أرقام متعامله الهاتفي رسائل تعلمه بنجاح تزويد رصيده أو وصول رسائل صوتية ما . أدهشه أنه بين ستين رسالة

واحدة من زوجته :حسان لا تنس أن تحضر الحليب وأنت عائد مساء"[2]

تكشف هذه المعالجة عن طبيعة الصلة بروايات الكاتب الأخرى سواء كان على مستوى الأسلوب أو التقنية أو الشخصية.إذ يتجلى لنا تداخل الحكايات و الاعتماد على الرسائل والملاحق و الحبكة البوليسية والتنوع في الرواة لطرح مجمل القضايا الفلسفية المرتبطة برؤيا الكاتب.

1-2 التناص الداخلي:

[1] - المصدر نفسه ص 146
[2] - رواية في عشق امرأة عاقر ص 86

و نعني به صلة الرواية مع نصوص معاصرة في الأدب العربي و العالمي و التاريخي سواء كانت أدبية أو غير أدبية، لما نحاول أن نرصد إستراتيجية هذا التناص أو ظاهرة التضافر النصي يتكشف لنا أن رواية الحالم انفتحت بدرجة كبيرة على نصوص من الموروث الروائي الغربي خاصة الأمريكي و قد حضر التناص في مفهومه الكرستيفي الذي تبناه جنيت أي الحضور الفعلي لنص داخل نص أخر.

تداخل النص الروائي "الحالم" مع نصوص الأديب الأمريكي "بول أوستر PAUL Auster"[1] الشهيرة المعروفة بثلاثية نيويورك و هي عبارة عن ثلاث روايات أصدرها الكاتب متفرقة و هي : (مدينة من زجاج، أشباح، الغرفة المظلمة) نشرت عام 1987 و هي لحد الآن لم تفقد بريقها و متعتها في اجتذاب القارئ بعد أن جمعت في كتاب واحد.

و إن كانت الحالم ثلاث روايات في رواية واحدة إلا أنها تتشابه في طريقة بنائها مع ثلاثية نيويورك ، إذ تتألف الرواية من ثلاث حلقات ، تتشارك المكان و تتنوع في الأسلوب التشويقي الممتع حيث نجد البطل وحيدا في الحالم و عند أوستر كذلك ، يواجه الأسلوب خيالات فرفضت نفسها على مجرى حياته ، لتدفعه إلى التفكير في داخله و الغوص في حقيقة وجوده ليجد نفسه عالقا في محطة مفصلية تصنعه على حافة الهاوية فإما يسقط إلى الدرك الأسفل ليكون غير قادر بعد ذلك على متابعة المسير و إما يتخذ قرار يقلب حياته رأس ا على عقب.

حضرت ظاهرة التناص في شكل متطور من خلال تلك العلاقة التي ربطت النص السابق بالنص اللاحق ، فلم يكتف سمير قسيمي بالتضمين أو الاستشهاد بل نسج على منوال النص الأمريكي نصا روائيا آخر من خلال تعمده المحاكاة فسمير قسيمي خلق شخصيات لينقل لنا هوسه الخاص بأسلوب خيالي، فأقحم نفسه ككاتب في بداية النص الروائي و صرح بشخصه الشيء نفسه عند أستر فنجده في أول مشاهد الرواية يدخل نفسه بالاسم :" أتكون سمير قسيمي

[1] - بول أوستر : كاتب أمريكي ولد عام 1949 عاش في نيويورك درس الأدب الفرنسي ، اشتغل في الصحافة ثم في الترجمة .

الروائي؟ رفعت رأسي فإذا به رجل في منتصف العمر يضع نظارات رؤية بإطار أسود."[1] ، الأمر نفسه في مدينة من زجاج إذ يرفع كوبن سماعة الهاتف ليستمع إلى صوت يطلب الحديث إلى بول أستر ، يطلب بيتر ستيلمان مقابلة كوبن الذي لا يزال يظن أنه بول أستر طالبا منه حمايته من قاتل يهدده ، هو نفسه الطلب من طرف كمال رزوق "بدأ كل شيء ليلتها حين رفعت الهاتف و خاطبني رجل على الطرف الأخر من الخط ... ثم ألح على لقائي لأمر عاجل."[2]

علاقة التناص في العملين تشمل الحبكة البوليسية التي عرف بها سمير قسيمي في جل رواياته و التي بدت واضحة بكثير في الحالم،إذ يعتمد أسلوب التحري في مسائل عالقة للبحث عن الحقيقة، فعثمان بوشافع الشرطي المطرود من وظيفته يتحرى عن صاحب الرسالة الالكترونية، التي وصلت ايمي ساك، و التي تعلن عن اقتراب مقتله بينما كوبن "في مدينة من زجاج"، زج نفسه في مهمة باسم بول أوستر ، بعد اتصال جاء عن طريق الخطأ ليجري تحريا و تحقيقا حول داعية ديني متطرف أطلق سراحه من السجن و ينوي قتل ابنه ثم ايمي ساك الذي حبس نفسه في غرفة مظلمة لمدة أربعين سنة رغبة في الوصول إلى الحقيقة و تحقيق رغبة التفوق و الخلود، فإننا نجد الابن بيتر حبس من طرف والده من اجل قضية كان يؤمن بها عالم اللاهوت و تتمحور حول اللغة الجديدة التي تنقض العالم من حال اللاتواصل السائد، لذا كوبن بهوس مراقبة بيت بيتر، فيسيطر عليه الهوس حتى يفقد عقله أو يموت بينما يبقى بول أوستر هادئا متماسكا.

و لما نتأمل ايمي ساك في الجزء الأول يموت لينتصر الشخص الثاني الذي في نفسه أو المنعكس في المرايا ليجسد رضا خباد دوره: " و لسبب غامض شعر ريماس و هو يختفي من الوجود بالرضا ليكون أخر ما حمله في ذهنه إلى عالم العدم صورة رجل مستلق على سريره بعينين مفتوحتين في وجهه و قد عكسته مرايا خزانة نومه."[3]

[1] - رواية الحالم ص 08
[2] - المصدر نفسه ص 07
[3] - رواية الحالم ص 120

في الجزء الثاني من الرواية، المترجم يبحث عن ذاته،عن طريق ترجمة أعمال ايمي ساك و بالتالي الإبداع هو ترجمة لما يختلج في النفس بتقنية سردية هادئة الشيء نفسه في رواية أشباح في أول الأمر مطاردة بين أشخاص عدة في شوارع نيويورك غير أن هذه المطاردة سرعان ما تتحول الى نوع من البحث عن الذات.

و الجزء الثالث في رواية الحالم سار على منوال الغرفة المقفلة لأستر، فإيمي ساك يموت مخلفا ورائه إبنته ليظهر في الختام أن إيمي هو خباد رضا الذي تزوج من جميلة بوراس فماتت حرقا، ثم فقد مخطوطه و جن في النهاية، بين أحداث الغرفة المقفلة تدور حول كاتب يدعى "فانشاو" يختفي هذا الشخص تاركا زوجته صوفي و ابنه "بن" و مخطوطاته التي يعهد بها إلى صديقه الذي يلعب هنا دور الراوي الذي يستولي على حياة المختفي و ينشر مخطوطاته و ينتهي به الأمر إلى الإقتران بصوفي و تبني "بن"، فإيمي ساك هو الكاتب المختفي، و الراوي هو رضا خباد، صوفي هي جميلة بوراس و "بن" هو نورالدين ابن رضا خباد.

و في علاقة التداخل بين الحقيقي و الواقعي، ينفتح النص الروائي لسمير قسيمي –الحالم– مع نص آخر لبول أوستر و هو رجل في الظلام، رجل محاصر في حفرة مظلمة يحاول فهم المصير الذي انته إليه، و رجل آخر يجلس في ظلام غرفة نومه و يروي القصص عوالم حقيقية و أخرى متخيلة من الصعب التميز بينهما، هو عالم ايمي ساك الواقعي و المتخيل: " هنا بدأت علاقتنا بـ " الظاهر" و " الخفي " الظاهر تسيره الصراحة و الخفي يلجمه السر، كان السر إذا أمرا موجودا معنا، و مكان ليختفي ببساطة لان لا شيء يختفي حقا"[1] .

لم يقتصر التناص على الثلاثية و رجل في الظلام و اللامرئي بل تجاوز إلى رواية "ليلة التنبؤ" واشتمل هنا عنصر السرد، فيتميز نص رواية " ليلة التنبؤ" بعنصر الرواية داخل الرواية حيث يوغل بنا الروائي الأمريكي بول أستر بروايته دروب السرد المتقاطعة و الحكايات المظفرة بخيوط التشويق

[1] - رواية الحالم ص 47

المستمد من بنية الرواية البوليسية، فإن سمير قسيمي لم ينح عن هذا السبيل :" ما تكاد تنتهي حكاية حتى تبدأ أخرى،فالسرد هنا أقرب إلى الأحجية القديمة عن الصندوق الكبير الذي يختزن داخله صناديق صغيرة تأخذ في الضيق، كلما فتحت صندوقا أغراك على فتح أخرين حلقة لا متناهية من التسارد الذي يشعر القارئ أنه في عملية اكتشاف و تجوال."[1]

إذن رواية الحالم أوستيرية نظرا للدلالات و التساؤلات المعاصرة التي يتقاسمها الكاتبين و غيرهم، الموضوعات الفلسفية التي تتناول البحث عن تيمات كثيرة منها الصدفة، معنى الهوية و الذات و مسألة الكتابة.

كما يتقاطع عنوان رواية الحالم مع رواية "كولن ولسن"[2]، التي سماها المترجم بالحالم و ذلك بوحي من رغبة المؤلف نفسه لأنها صدرت لأول الأمر بعنوان "القاتل" بينما سمير قسيمي صرح بهذا التفاعل للعنوان في قوله : " ثم أخبرت ناشري أنني أنهيت من رواية جديدة عنوانها الحالم و كنت مضطرا إلى هذا العنوان رغم علمي أنه عنوان رائعة لكولن ويلسن"[3] ، فمضى سمير قسيمي مع كولن ويلسن في عمله الروائي مع القدرة على تجديد البناء الفني و تغير الأسلوب بخطوات تثبت قدرته على استيعاب الفن العالمي، و على طرح قضايا التناقض بين المجتمع، و إرادة الإنسان و مدى إمكانياته الخالصة على التخيل و مساعدة الفكر في اكتشاف الحقيقة الإنسانية.

إن النص الروائي – الحالم – اتخذ الشكل العالمي الغربي أنموذجا له من لوحة الغلاف إلى تقسيم الأجزاء و مفاتيح الفصول عناوين لأدباء عالمين، فلاسفة و شعراء ناهيك عن الحبكة و التقاطع على مستوى التيمات و طريقة سرد الأحداث .

[1] - د/ اليامين بن تومي ، مجلة المخبر ، العدد التاسع 2013 ، ص 74
[2] - كولن هنري ولسن (1931) كاتب انجلزي من مؤلفاته : القفص الزجاجي، رجل بلا ظل ، اللامنتمي ، قوة الحلم ، الحالم ... الخ
[3]- رواية الحالم ص 12

وبمزيد من التأمل في النص الروائي – الحالم – خاصة ناحية الشكل لا المضمون، يمكننا أن نعثر على نصوص أخرى عربية تضافرت مع نص قسيمي فالتفتنا إليها بالمساءلة مثل ثلاثية نجيب محفوظ الأديب المصري و هي سلسلة مكونة من ثلاث قصص تحكي بطلا واحد.

لم ينفتح النص الروائي – الحالم – على النصوص الأدبية فحسب سواء كانت ذاتية أو عالمية أو عربية بل تعداه إلى الحقل الإعلامي و الثقافة الشعبية، فأسلوب الخبر الصحفي اقتحم الجزء الأخير من النص (الخاتمة):

" شب في إحدى غرف فندق ريجينا بالعاصمة حريق مهول يخلف قتيلا و جريحا في حالة خطيرة."،

" رفض فرضية أن يكون قريبه 'رضا خباد' المتسبب في قتل زوجته مسير فندق ريجينا يؤكد رضا ابن خالتي و لأخلاقه منحته الغرفة بالمجان."، "في تداعيات قضية حرق فندق ريجينا ، مصدر قضائي يؤكد : خباد استفاد من انتفاء وجه الدعوى و لا مجال لاتهامه بأي شيء."،

" قالت إن موهبته لا غبار عليها ، ناشرة لبنانية تصرح : سنصدر روايات خباد مع الدخول الأدبي القادم."،

" الدكتور رزوق في حديث خاص يؤكد : لا يمكن لرضا خباد أن يشفى من مرضه."[1]

إن هذه النصوص الصحفية المتمثلة في الخبر، دخيلة عن النص السردي المتخيل يجعلنا نرى فيها ظاهرة في الرواية، تدل على الهم الاجتماعي الذي شغل الكاتب و السياسي كذلك، إلا أن سمير قسيمي أعطى للنص الصحفي ميزة فريدة، فجاء في توزيع أفقي لا عمودي بعد أن تصدره عنوان يختصر الخبر، مما لا يجعل القارئ لا يميز بين النص الصحفي و الأدبي.

[1] - رواية الحالم : ص 343، 344، 346، 347، 348

كما تضافرت رواية – الحالم – مع الفنون الجميلة كالرسم و السينما، من خلال توظيف تقنيات تلك الفنون مثل عمليات الكولاج و المونتاج التي اعتمادها الروائي إستراتيجية فنية شكل بها نصه الإبداعي، فيمكن ملاحظته في رسم الشخصية الروائية التي تعرضت إلى عمليات تقطيع و التقطيع إحدى المراحل الأساسية للعملية الفنية التي تسبق فعل الكولاج و المونتاج، و ألصقت شخصيات بول أوستر في ثلاثيته بشخصية رواية الحالم فساهم المونتاج في تنصيب النص الروائي و ترتيب الأحداث، فلاحظنا أنه شوش نظامها في الحكاية و أكسب الرواية طابعا فنيا خرق خطية الأحداث، عن طريق التلاعب بالزمن.

و لرواية الحالم علاقة تناصية مع الموروث الشعبي و المتمثل في ثقافة العادات و التقاليد للمجتمع الجزائري و يتجلى ذلك في مراسيم الجنازة و الدفن فقدم النص وصفا اجتماعيا واقعيا: " أما العمات التسع، بحكم اعتيادهن على المآتم فقد وزعن المهام الأخرى على أزواجهن بحسب الطاقة و الجهد فواحد مهمته الوقوف على باب العمارة لانتظار المعزين، و أخر مهمته اقتناء ما يحتاجه المأتم لإطعام الوافدين، و الثالث يستعجل الغسال ليبدأ عمله قبل العاشرة، و اثنان يقومان بخدمة المعوزين، و آخرون يستأجرون الكراسي و الطاولات التي تستخدم في الإطعام و البقية ينسقون مع كريمو في مسألة وثائق الدفن."[1]

" قالت العمة نعيمة و هي تشاهد من النافذة الموكب الجنائزي المشكل من شاحنة و أربعين سيارة ترافقها."[2]

كما حضرت الأغنية الخاصة بالطفل، ترددها الأم و هي تهود عليه لينام :

" بارى يا برباري

يا رقاد لدراري

[1] - رواية الحالم : ص 248
[2] - المصدر نفسه : ص 252

رقد لي نور الدين

يكبر يتهنا لي

أولا دودو

أولا نونو "[1]

1-3 التناص الخارجي

نجد التناص الديني حاضرا في النص الروائي – الحالم – بآلية مختلفة تنسجم مع سياق النص العام،فيؤكد المواقف و يدعم الأفكار، بالإضافة إلى ما تضفيه من دلالات و إيحاءات جمالية على النص ، ومن ذلك استحياء قصة سيدنا ادم عليه السلام في مسائل عالقة ."ثم ان السر امر وجد فيها لحظة وجودنا ، لم يكن أمرا اخترعتاه بل سيرة فطرنا عليها من يوم أن جعل الله – شجرة المعرفة– سرا منع ادم عنه"[2] . هكذا نلحظ توظيفا صريحا لقصة المنع ، لان في تلك الشجرة سرا لا يعلمه إلا الله ، و رغبة الفضول في نفس سيدنا ادم لاكتشاف ذلك السر كلفه الطرد من الجنة . و كان الله قد سمح له و لحواء بان يقترب من كل شيء ، ما عدا شجرة واحدة ،فتساءل ادم بينه و بين نفسه ، ماذا يحدث لو أكل من الشجرة؟ ربما تكون شجرة الخلد و كل إنسان يحب الخلود. (هل أدلك على شجرة الخلد و ملك لا يبلى؟)[3] و الإنسان بتركيبته النفسية يسعى دوما لاكتشاف أسرار الوجود ، إلا أن محدودية الإنسان تستعصي عليه فك كل الغاز الحياة.

و عليه فان استثمار هذه القصة الثرية بالرموز ينم عن تقدير الروائي لقيمتها الوجودية المقرونة في الوجدان الشعبي للقارئ . كما ضمن كلاما من القران الكريم ليعزز وصفه لذلك

[1] - المصدر نفسه: ص 235
[2] - رواية الحالم ص 47
[3] سورة طه الآية 120 .

الرجل :"في وسطه انف عريض يرقد على شارب أضربت عليه شفرات فكان شيا منسيا "[1] فتناصت العبارة الأخيرة بما ورد في القران الكريم :"فجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا و كنت نسيا منسيا "[2]

و فكرة الانعكاس التي شغلت فضاء الرواية ، و لعبة المرايا من خلال الجسد الذي لا ينعكس تتضافر هذه الصورة مع نص أسطوري موغل في القدم و يتمثل في صورة نرسيس (الأسطورة) التي تأسست على انعكاس وجه الفتى على ماء البحيرة و إعجابه بنفسه

و عشقه لذاته ساقه إلى الهلاك و منه جاء مصطلح النرجسية و هو مصطلح علمي يستخدم

عادة عادة لوصف حالة شعورية نفسية تعتري بعض الناس تتلخص بالإعجاب و ازدراء الآخرين ، التناص هنا ليس على مستوى الذات ، بل البحيرة هنا هي التي تلعب دور المرآة ، و يتضح لنا أن ريماس أزمته مع ذاته و ليس عشقها لذا لا يمكن أن يوصف بالنرجسي، لأنه لم يرى انعكاس جسده في المرآة ، و الغريب في ذلك إن الجسد الذي ظهر في الجهة الأخرى من المرآة وصفه بالمسخ بل كان يتساءل عن صاحب هذا الجسد"لمن هذا الجسد الذي يتشكل على المرآة"[3]،إذن نحن أمام شخصية انفصامية مناقضة تماما لنرسيس عاشق الذات.

كما ينفتح النص الروائي –الحالم– على عقدة أوديب الفرو دية المستوحاة من الميثولوجيا الإغريقية ، و هي عقدة نفسية تطلق على الذكر الذي يحب والدته و يتعلق بها و يغير عليها من ابيه و يكرهه و هي المقابلة لعقدة الكثر عند الأنثى ، لكن هذا الانفتاح بصورة عكسية اوديبية الاب و ليس الابن .تجاه الابنة تحول صورة الابنة "جميلة بوراس" في ذهن الأب على صورة العشيقة بكثير من الشبقية "أما رأسها فيستقر على عنق لا طويلة و لا قصيرة ن تنتهي

[1] رواية الحالم ص 38.
[2] سورة مريم الآية 23.
[3] روايةالحالم 119.

على كتفين يبدا عندها نفير الشهوة ، و لولا ثدياها الناهدتان و حلمتاها الوديتان المستعدتان دوما من دونما استثارة ، لاكتفى الناظر إليها بكتفيها ليبلغ دروة النشوة "[1].

"كان ريماس قادرا على وصف أي جزء منها ، و كأنها امرأة تملا عقله و قلبه و عينيه معا . حتى انه فكر فيها عشيقة عرفها ذات يوم"[2].

"و كيف علم بخاناتها الثلاث التي تتدثر بزغب عنتها الأشقر المذوب بعناية "[3]

الرغبة نحو الابنة عقدة نفسية أصيب بها ريماس ايمي ساك المنفصم الشخصية ، و هي رغبة مكبوتة في اللاشعور تتمثل في الجسم الغرائبي الذي يبعث بالأجسام حتى يصل إلى لغة الإمتاع و الاستمتاع ، فالجنس حاجة نفسية نامية متصاعدة ، فلا يأخد الشيء التقليدي في التعريف العام له ، بالولوج أو المضاجعة أو الوقوع .

إن استحضار الروائي لشقية اوديب الأب ، يعكس من خلاله صور المجتمع المختلفة المشارب و الأفكار و حتى المفاهيم للأشياء ، و هذه العقدة تشير إلى أصناف البشر داخل الجماعة يعانون كبت داخلي ، لم تستو نفسياتهم ، فنسمع بين الفينة و الأخرى ، أحاديث الجنس بصورة اغتصاب للابنة، للأخت، ممن حرم الله الزواج منهن .

و لما نركز في نفسية ايمي ساك المنفصم شخصيا ، فان المتحدث ليس ، بل الصوت الغائر في نفسه ، الشخص الثاني و هو رضا خباد ، لنفضي من خلاله شرعية الوصف باعتبار جميلو بوراس زوجته.

إن انفتاح رواية الحالم على النصوص الأخرى المختلفة ، الأعمال السابقة للأدب ، الآداب العالمية ، الأساطير ....الخ ، هذا التضافر مثل إحدى استراتيجيات الكتابة الروائية

[1] المصدر نفسه ص 42.
[2] المصدر نفسه ص 42.
[3] المصدر نفسه ص 42.

عند سمير قسيمي ، فلا يمكن للقارئ أن يفك شفرة النص إلا بالعودة إلى تلك النصوص السابقة و المعاصرة التي استلهمها و التي كان لها بالغ الأثر في خطابه و دلالاته إذ تنوعت أغراض التناص ووظائفه من موقع إلى أخر ، فمنه ما كان لغاية جمالية ، و منه ما كان استجابة لاقتناع إيديولجي .

2/ الزمن السردي :

من الملاحظ في رواية الحالم ,أن أحداثها لم ترد في سياقها الطبيعي.بعد أن اصطنع لها الكاتب بنية خاصة تقوم على التقاطع و التداخل,ثم تصرف في الزمن طردا عكسيا و تنقل بين أقسامه المختلفة.مما اثر في الطريقة التي انتظمت فيها الأحداث . إذ قامت على تقطيع المادة الحديثة إلى مقاطع تتوالد و تتداخل,لتكسر بذلك النسق التتابعي التقليدي.و هذا ما اكسب الرواية إيقاعا متوثبا من خلال التنويع الشكلي الذي يسم طريقة عرض الأحداث و استحضارها,فقد وزع الروائي أحداث الرواية وفق نسق مفكك تتوالد فيه الحكايات و تتفكك، فتشتت أحداث الرواية و تتواتر عبر التداعي و التذكر ,فتتخذ شكل اللقطات المتخالفة في الظاهر و المتآلفة في الواقع . فالأحداث في تفككها و توالدها تدور كلها في فلك حدث مركزي يصل بعضها ببعض. هو حدث يتعلق بالحلم ,يقول سعـــيد يقطين :"إذا كان الزمن في الخطاب التقليدي يكتسب منطق التسلسل و التتابع المنطقي . فإنّ اللامنطق هنا هو الذي يحكم في زمن الحكي فمن خلال التداخل و الاسترجاع و الاستذكار ويتم تداخل الأزمنة و الأمكنة في الحكي

وكل هذه العناصر تسهم في تكسير عمودية السرد و على كافة المستويات"[1].

1-2 المفارقة الزمنية (الاسترجاع والاستباق) :

1-2-1الاسترجاع :

لا ينفصل الماضي عن الحاضر في الحالم.بل ينطق منه و يعود إليه. فأصبح الماضي جزء لا يتجزأ من الحاضر ولا ينفصل عنه. فهو مخزون في ذاكرة الشخصية تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب .فنراها انتشرت على النص كله,فطبيعة الزمن في الرواية هو "الزمن المتداخل و نعني به المسار الزمني الذي لا يسير سيرا منتظما من حيث الماضي و الحاضر و المستقبل"[2].

و لقد اهتم سمير قسيمي بتقنية الاسترجاع و استخدمه على نطاق واسع في نصه الروائي و فيما يلي دراسة لأنواع الاسترجاع في النص.

في رواية الحالم الكثيرُ من الاسترجاعات المتنوعة و التي تعود بنا إلى بعض الأحداث الماضية التي عاشها البطل في حياته.و الاسترجاع الخارجي في النص الروائي تميز بعدم الانتظام,فايمي ساك البطل يدفعنا حينا للماضي البعيد و حينا آخر للماضي القريب ,هذا أن سمير قسيمي قد ألغى زمن القصة الذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث[3] لتعوضه بزمن السرد الذي "لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي"[4].

الاسترجاعات الخارجية البعيدة المدى عندما ينقلنا الراوي الى ما وقع له في الماضي البعيد بأحداثه الكثيرة,ليعرض لنا تلك العلاقة التي كانت تجمعه مع زوجته :"كانت زوجتي هكذا سأبقى اذكرها

[1] سعيد يقطين : القراءة و التجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص185.
[2] مراد عبد الرحمن مبروك : بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص120.
[3] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط02، 2000، ص73.
[4] المرجع نفسه، ص73.

من دون اسم امرأة طيبة و كانت طيبتها خيارا قامت به حين قررت أن تجيب بـ :نعم" على سؤالي لها بالزواج مني. أدهشتني أنّها قبلت بي وأدهشتها حين طلبتها للزواج.

و لعل القدر قد ذعر حين بقينا معا كل تلك السنين كنت في العشرين من العمر حين رايتها أول مرة"[1].

و هذا الاسترجاع البعيد المدى محدد بدقة "تلك السنين كنت في العشرين " أما سعته اللفظية فكانت في صفحة و نصف صفحة.

و من خلال تلك العلاقة يعرفنا بماضيه حين كان شابا أما سعته اللفظية فكانت في صفحة و نصف صفحة و تتداعى الأحداث الماضية مرة أخرى .

فيحدثنا البطل عن تفوقه :"اليوم أشعر أنني تحررت من قيدي ,أشعر أنني قادر على أن اكتب من جديد .كما كنت قبل سنين عقمي ,حين كنت"ريماس ايمي ساك"كاتب الروائع ,أذكر أول مرة أقرأ اسمي على جريدة ,كان مشفوعا بوصفي "ظاهرة",كان هذا قبل أربع و ثلاثين سنة، عندما ظهرت من تاعدم مثلما أحبّ أحدهم تذكيري ببدايتي[2]. فمدى هذا الاسترجاع يعود بنا إلى نقطة محددة من الماضي قبل اربع و ثلاثين سنة .أمّا سعته اللفظية فلا تتجاوز سبعة أسطر.

أمّا الاسترجاع الخارجي القريب المدى حينما ينقلنا الراوي إلى ما وقع له في الماضي القريب في قوله :"و بحسب ما أتذكر.فقد بدأ كل شيء حين رن هاتفي ليلة الرابع و العشرين يناير من السنة التي شرعت فيها في الكتابة هذه الرواية. وإذا أقول ذلك فانا مدرك انها بداية تشبه الكثير من البدايات في روايات قديرة نالت ما نالته من شهرة و رواج "[3],وقد جعلنا الاسترجاع نتعلق

[1] سمير قسيمي : رواية الحالم، ص308.
[2] المصدر نفسه، ص105.
[3] سمير قسيمي : الحالم، ص07.

بتفكير الشخصية الراوية و الحنين الذي لم يصرح به لليلة غيرت مجرى حياتها . و يسترجع ريماس حين يعود إلى ماضيه ,السبب الذي جعله يتوقف عن الكتابة بعد صدور روايته الأخيرة :"فبعد أن اصدر تلك الرواية حدث معه أمر فضيع اضطره ليشغل عن الكتابة وقتا , ثم انشغلت هذه عنه اربع أعوام كاملة, في تلك في تلك السنة توفيت زوجته و هجرته ابنته صديقته الوحيدة و هو من وقتها يعيش لوحده في شقة لم يعد يعرف منها إلا غرفة مكتبه "[1].

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي التي تقع أحداثها داخل الإطار الزمني ما نجده في النص عندما ينقلنا الراوي إلى استرجاع داخلي مرتبط بعلاقته الحميمة مع الناشرة اللبنانية ليليا أنطون:"كانت ليليا ربة عملي . هكذا أحب أن أعتبرها,تعارفنا منذ عشرة أعوام بالصدفة حين بعثت لدار نشرها مخطوطة رواية كتبتها ,كنت وقتها في العشرين فحسب.و مع ذلك لم تلك إلا واحدة من اربع روايات كتبتها في وقت سابق .ففي تلك السنة شعرت أن المخطوطة التي أرسلتها ليليا تستحق أن تنشر "[2].

ومن الاسترجاعات الداخلية أيضا ما نجده في قوله :"أول مهمة كلفه بها كانت منذ اربع و ثلاثين سنة.كان عثمان بوشافع وقتها ضابط شرطة في المحافظة السادسة بالجزائر العاصمة.و كان من البدانة و التكرش ما جعله يدرك أول ما وقعت عيناه عليه, أنه الشخص الذي يبحث عنه ليستغله في عمله الروائي الأول "[3]. يعود بنا المقطع الى ذلك اللقاء الذي جمع ايمي ساك بعثمان بوشافع و المهمة التي كلفه بها.

مكان لحضور الاسترجاعات الداخلية مكثفا، و التي شكلت بتواجدها في جسد هذه الأخيرة منطقة مقارنة بتلك الأزمنة البعيدة.

[1] المرجع نفسه، ص37.
[2] المرجع السابق نفسه، ص131.
[3] المرجع نفسه، ص77.

كما نجد في النص الروائي –الحالم– الاسترجاع المزجي و من أمثلة هذا النوع حين نجد البطل في سن الأربعين يعود بالذاكرة إلى الوراء : أذكر أنني يومها طبعت الرواية و كالعادة وقّعتها باسم ريماس إيمي ساك و حملتها إلى شقتي و أنا أتساءل هل ستكون الأخيرة، كانت زوجتي وقتئذ على قيد الحياة و جميلة تقيم معنا قبل أن تتزوج، و كان من عادتي في كل مرة أنتهي من كتابة أي عمل أن أجعله تقرأه قبل أن أرسسله إلى ناشري[1] .

حيث يسترجع ريماس إيمي ساك ذكرياته الماضية قبل وفاة زوجته وزواج ابنته الجميلة و هذا الاسترجاع له دور كبير في الكشف عن مناطق مظلمة من حياة الشخصية و إن كان مداه غير محدد و سعته شمل أسطر فقط.

1-2-2 الاستباق :

إنّ تعدّد الرواة في نص الحالم، بين الراوي العليم، و الراوي بضمير المتكلم يعد الشكل الأكثر ملائمة لاستخدام الاستباق لأن "السارد يحكي قصة حياته حينما يقترب من الانتهاء و يعلم ما وقع، قبل و بعد لحظة بداية القصّ و منطقية التسلسل الزمني"[2].

احتفت رواية الحالم بجملة من الاستباقات، و نجد لها نماذج مختلفة في النص و على قلتها قامت بالدور المنوط بها و أسهمت في خلق ذلك الجو المشحون بالاحتمالات. و فيما يلي سأحاول أن أقدّم هذه الاستباقات محدّدة نوع كلّ منها، و أنظر في كيفية اشتغال كلّ منها. و من أمثلة ذلك نلتمس بعض المقاطع السردية : "بالطبع لو كان حاضرا في حياة إيمي ساك في ثلاثين سنة المنصرمة لواكب أحداثا كثيرة غيرت وجه العالم، إنه عالم مختلف لا يشبه الذي عرفته و الذي تتقاطع فيه وجوده بوجود ريماس، فبعيدا عن الحروب و المجاعات و سقوط الأنظمة و الإيديولوجيات و اختراع الألفاظ و الكلمات و ظهور الأنترنت و قيام الثورات و اختفاء مدن و ظهور أخرى، إنّ أهمّ

[1] المرجع السابق، ص339.
[2] سيزا قاسم : بناء الرواية، مكتبة الأسرة ، القاهرة، 2004م، ص44.

شيء لم يواكبه عثمان بوشافع اختراع رسمه العولمة و هو شيء لو سأل عنه لاحقا لعلم أنّه يشبه نزع جلد الوجه ولكن بألم موجّل إلى حين"[1].

يتوقع الراوي في هذا الاستباق الزمني مواكبة عثمان بوشافع لحوادث العالم الكثيرة، و هذا لو كان موجودا في حياة ريماس في السنوات الثلاثين الأخيرة، فالراوي يخمّن لأحداث واقعة على سبيل الافتراض و العبارات الدالة على ذلك (لو كان حاضرا أحداثا غيرت وجه العالم..) و هذا الاستباق خارجي تجاوز النقطة التي وصل إليها السرد. فهو خارج نطاق الحيز الزمنيّ للحكاية.

و ينفتح النص على استباق آخرَ : "هكذا أدرك ريماس أنه أقرب من الموت مما كان عليه من قبل، ربّما لم يعد يفصله عن النهاية إلى دقائق، لا شيء مؤكّدٌ مع السرعة التي ينتشر بها الشلل"[2]. فهنا نبوؤة تتصدر الحكي، و تقوم بتشويق القارئ، فنلاحظ ريماس يلخّص أحداثا ستقع بعد وقت قصير، و أنّ الموت المتوقّع سيحدث بعد وقت قصير، و أنّ الموت المتوقّع سيحدث في أيّ لحظة. و يظهر استباق آخرُ : "رغم أنّ الأمر بدا مستحيلا ساعتها، إلا أن الأمل كان يحدوني في النجاح لو تمكّنت من الحضور على شريكي و إجباره على العودة إلى المقهى "ثلاثون"ليلعب نفس الدور الذي لعبه معي أول مرة. هكذا يمكنني أن أعود إلى ما كنت عليه لحظة التقينا ببراءتي و موهبتي الأصلية"[3]. فيقوم ريماس بافتراض ما سيحصل له، لو انّ شريكه الكاتب الشاب يعود من جديد ليتشاركا معا في تأليف الروايات كما فعلا سابقا بإصدار أربع روايات كلها لاقت نجاحا باهرا.

و لو ركّزنا في هذه الاستباقات الأخيرة، لوجدناها تقع داخل المدى الزمني المرسوم للحكي، فهي استباقات داخلية، و لما نمعّن النظر في المتن الروائيّ نجدها اكثر استعمالا من الاستباق الخارجيّ.

[1] سمير قسيمي : رواية الحالم، ص88.
[2] المصدر السابق، ص115.
[3] المصدر نفسه، ص337.

خرج النّص الروائي عن نسق التكامل الخطي الخاضع للتوالي الزمني و التتابع الحتمي من خلال عملية التأرجح القائمة بين عودة تدخلنا في دوامة الماضي و استباقات تتوه بنا في فضاءات الترقّب و التوقّع. عن طريق توظيف الراوي للمفارقات الزمنية الاسترجاعية و الاستباقية. حتى و إن لاحظنا غلبة النوع الأول و طغيانه على النص، مقارنة بالنوع الثاني

الذي سجّل حضورا محتشما. و يمكن تبرير هذا الأمر بأنّ الماضي أكثر وضوحا من الحاضر و المستقبل. فالماضي و الحاضرُ مرتبطان بحقائق حدثت بالفعل أو تحدث الآن، أما المستقبل فما من شيء يضمن لنا أن يأتي على النّحو الذي نريده.

2-2 الإيقاع الزمني :

تطلق عليه مصطلحات عديدة منها : سرعة النص والحركة السردية والديمومة ولا يتجدد إيقاع السرد إلا بحسب وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها .

لجأ سمير قسمي إلى تلخيص الوقائع والأحداث أو حذف مراحل زمنية من السرد , باعتبار ان السرعة السردية ضرورة فنية يعتمد عليها القاص وسوف نعرض هنا المقاطع السردية التي وظفت فيها التقنيات الزمنية .

1.2.2 الخلاصة :

تساهم الخلاصة في تسريع السرد ونذكر منها على سبيل المثال لا الحصر ما جاء على لسان السارد "مضت إحدى وثلاثون سنة منذ آخر حديث جدي أجراه مع أحدهم ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول ان يتوب من خطاياه التي كلفته غاليا وكانت الثقة في نفسه آخر ما كلفته خطاياه"[1].

يختزل السرد في هذا المثال فترة طويلة من حياة عثمان بوشافع مدتها سنوات عديدة كانت حافلة بالأحداث والتطورات في تلخيصها في بضعة أسطر .

والملاحظ في المثال أن السرد حدد المدى الزمني الذي يغطيه التلخيص بقوله إحدى وثلاثون سنة وهذا ما يدفع القارئ الى تحديد المدى للمدة الملخصة في اسطر قليلة .

كما نجد مثالا آخر في التلخيص يعلن فيه السارد المدة التي انتظرها لترد عليه جميلة بوراس : "و كان قد مضى أسبوعان على زيارتي لجميلة وفيما كتبت أربعة فصول أخرى من مسائل عالقة من دون أن ادري أن كانت جميلة ستمنحني الوقت لإتمامها وضمتها إلى كتاب

[1] سمير قسيمي : الحالم، ص73.

أبيها بالرغم أني لم أتحدث معها في الموضوع فقد كان يحدوني الأمل في أن توافق حين أشرح لها وجهة نظري وخلال هذه الفترة بعثت لي ليليا نسخة الكترونية للكتاب الذي ترجمته وأضفت اليه اعترافات جميلة وفصولا أخرى" [1].

وهنا يعلن عن الفترة الزمنية الملخصة، من خلال تحديده للمدى الزمني الذي غطاه التلخيص وهو "أسبوعان". بحيث لا يحتاج القارئ إلى التخمين أو إلى الافتراض.

2.2.2 الحذف :

يشير الحذف في بعض المقاطع في النص الروائي –الحال – الى أن الزمن الذي تم فيه اغفال وصف أحداثه أو سردها ومن ذلك :

" فكر وهو يرفع ذراعه اليسرى بيمينه ليضعه ليضعها على حجره كي لا تزعجه حين يهم باستعمال يد لم يكتب بها منذ أعوام"[2].

"أمضت إحدى وثلاثين سنة منذ آخر حديث جدي أجراه مع أحدهم ومنذ ذلك الوقت وهو يحاول أن يتوب من خطاياه التي كلفته غاليا"[3].

"فبعد ثلاثين عاما من الملازمة انقلبت علاقة التأثير حتى لم يعد الشاب يؤثر حقيقة في ريماس"[4].

تلاحظ من خلال الأمثلة أن السارد يحذف من زمنية السرد فترة زمنيه (أربع أعوام – احدى وثلاثين سنة – ثلاثين عاما وهذا النموذج من الحذف يعرف بالحذف المعلن .على عكس الحذف الضمني الذي لا يحدد الفترة الزمنية المحذوفة . بل القارئ يكتشف ذلك بمفرده عن طريق التخمين والتقدير .

[1] المصدر نفسه، ص186.
[2] سمير قسيمي : رواية الحالم، ص91.
[3] المصدر نفسه، ص73.
[4] المصدر نفسه، ص93.

ومن ذلك : "لكنها هذه المرة رأت فيها اللوحة وهي مكتملة , السرد نفسه ' الصمت نفسه حتى العينان كانتا نفس العينين المفتوحتين لتسمحا لآخر قطرة نور بالخروج"[1].

هنا قفز على تفاصيل رؤية جميلة لأبيها ريماس وهو على فراش الموت , فحذفت المدة التي استغرقتها جميلة في الساعات القليلة قبل موته .

لجأ الروائي إلى الحذف وعمل على تسريع الزمن من خلال عملية القفز على الفترات غير المهمة عندما لا يتمكن من قول كل شيء .

كما يلجأ الراوي إلى تعطيل السرد وإبطاء وتيرته عن طريق توظيف تقنيات زمنية أهمها:

2-2-3- الوقفة :

وصف السارد في رواية الحالم الأمكنة بشكل مفصل. مما أدى إلى تعطيل حركة السرد من خلال الوصف المتسع والمفصل مثل وصف سمير قسيمي لمنزل عمة جميلة بوراس: "المهم، عثرت على منزل العمة، وكان يقع في شارع داخلي قدر له ان يتسمى باسم شهيد ما، بين بنايات لا تتشابه إلا في الاسمنت الذي بنيت به، وفي طوابقها السفلية التي جعلت محلا للكراء، فتحت شابة في منتصف العشرين الباب، كانت تضع شيئا على رأسها يشبه الخمار ولكنه أقل تزمتا من أن يحظر على رؤية شعرها الأسود الشوكي، كانت تملك وجها بائسا ينضح مللا، ولولا البودرة التي عليه لأجزمت بما لا يقبل الشك، على أنها نتاج زواج ظالم بين كائنين أحدهما مسرف في السواد، ومع كل الجهد الذي بذلته لأستبين ملامحها إلا أن الكم الهائل من الماكياج، جعلني في منأى عن الحكم ما إذا كنت بالفعل أنظر إلى وجه جميل أو إلى قناع متقن الصناعة"[2].

رصد الوصف في هذا المقطع مكونات بيت العمة. (الموقع، الاسم، الشابة الوجه)، وبني هذا الأخير على الرؤية البصرية للموصوف (البيت) وهو وصف ثابت (الشكل، الحجم، اللون).

[1] المصدر نفسه، ص222.
[2] سمير قسيمي، رواية الحالم ص175.

كما وصف الشخصيات ومثال ذلك وصف سمير قسيمي لجميلة بوراس بقوله: "لم تمر دقائق حتى خرج من الظلام وجه مصفر بعينين خضراوين من غير حاجبين، كانت امرأة لم أتمكن من تحديد عمرها ولو لوجه التقريب، ذلك أنها جمعت في ملامحها بين هرم لم تبد لي كل أعراضه وشباب لا حدة فيه، تضع على رأسها منديلا أبيضا من غير رسوم، لكن لم يكن فيما يبدو يجمع شعرها بقدر ما كان يعصب رأسها فحسب"[1].

وصف المقطع الملامح الجسمية لهذه الشخصية وحددها.

و وصف السارد الأزمنة . و مثال ذلك العبارة التي تكررت مرارا :

" فلهذا اليوم رائحة تشبه البداية"[2].

في العبارة وصف لليوم الملائم الذي يبدأ فيه الإبداع. للقيام برحلة استكشافية لعالم الكتابة الذي انتهى بريقه بعد أربعة أعوام.

كما اكتسى الوصف في العمل الروائي أهمية قصوى عندما انتقل إلى وصف المعنوي، و تشخيص الموصوف في صورة حسية. كوصف الجدة لويزة للموت: "حتى لا يراه احد، فهو اسود، أكثر سواد من حبة الفحم ."، "لأن لديه يدين طويلتين تمتدان مثلما يشاء"[3].

لم يركز السارد في وصف الموت على الشكل فحسب، بل حمل مدلولا نفسيا ملغما حمل الكثير من الدلالات .

[1] المصدر السابق ص176.
[2] سمير قسيمي : رواية الحالم، ص106.
[3] المصدر نفسه، ص223.

شكلت الوقفات الوصفية عبر هذه المقاطع السردية مفارقات زمنية أوقفت السرد و أبطأت وتيرته وإيقاعه . فأحدثت خللا في النظام الزمني للقصة، و بمجرد الانتهاء منها يعود السارد ليستأنف سرد القصة.

و ما لاحظناه في المتن الروائي هو غياب سرد الأحداث في بعض المقاطع السردية بسبب ملفوظ السارد و هو عبارة عن نوع من الخطاب تواتر بشكل كبير في النص و مثال ذلك قول السارد :"المشكل في الإنسان انه لا يعلم متى تبدأ الأشياء السيئة في الظهور و لو أن كل واحد منا آمن بصدق بالمبدأ الفيزيائي القائل ألا شيء يختفي حقا، و ألا شيء يولد من العدم، لانسجمت حياتنا إلى درجة أننا كنا لنشطب عن طيب خاطر لفظة السر من قواميسنا بأية لغة كانت "[1].

توقف سير الزمن في المقطع، فهو لا يخبر عن وقائع و لا يسرد أحداثا و جاء في شكل خطاب تأملي . ما يضفي عليه طابع اللا زمنية.

4.2.2 المشهد :

اسند السارد في رواية الحالم ، الكلام للشخصيات ، فتتحاور فيما بينها و تتكلم بلسانها ، في حوار مباشر لنقرا الحوار الذي جرى بين ريماس و عثمان بوشافع حول الرسالة " المجهولة " التي وصلت ريماس:

[1] المصدر نفسه، ص47.

"مهمتك الآن أن تجد القاتل ، افعل أي شيء لتجده قبل انتهاء المهلة و بعدها أعدك أنني سأمنحك الحياة التي رغبت دوما فيها .

– أيعني هذا أننا لن نلتقي؟ !

– لا ... لا يمكننا أن نلتقي إلى حين تنتهي من مهمتك

– و لكنني أفكر أن أبدا التحقيق من عندك . على الأقل من المكان الذي تسكن فيه ، ربما احدهم رأى شيئا ، من يدري؟

– إفعل ما تراه مناسبا و لكن لا تحاول رؤيتي ، ستكون العواقب وخيمة لو فعلت "[1].

ظهر هذا المقطع الحواري في النص الروائي في شكله الخارجي المباشر مقترن بطرفا الحوار ، ايمي ساك و بوشافع عن طريق سماعه الهاتف إذ يعرض كل منهما وجهة نظره في موضوع الرسالة المجهولة التي استلمها ريماس و كيفية الوصول إلى صاحبها الذي أرسلها ، و الإطاحة به قبل انقضاء المدة الممنوحة من طرف المرسل المجهول ، إلى ريماس.

كما نجد مشهد حواري آخر بين ريماس و الكاتب الشاب.

" قال له ريماس و هو يربت على مخطوطة روايته :

لم أكن أضنك ستنتهي من رقنها بهذه السرعة . كتاب بهذه الضخامة كان ليحتاج من راقن محترف عمل سنة كاملة .

ابتسم الكاتب الشاب من دون أن ينبس ببنت شفة و قال:

– هذا لأنني صاحبها .. هذه روايتي ، رغم أن اسمك هو الذي سيكتب على غلافها .."[2].

[1] المصدر نفسه، ص76.
[2] المصدر نفسه، ص93.

مشهد حواري يغلب عليه الصراع الذاتي .فأراد ريماس أن يلغي وجود الشاب باعتباره مجرد مرآة يعكس من خلالها ريماس أفكاره، و مهما حاول الشاب أن يثبت ذاته فانه لن يصل إلى رتبة ريماس المرموق.

و الملاحظ سيطرة الحذف كفعالية زمنية مسرعة للسرد مقابل فعالية التلخيص في حين طغى الوصف و خطابات السارد التأمّلية على حساب تقنّية المشهد التي كان لها حضور معتبر.

الخاتمة

رصدت هذه الدراسة الموسومة بـ : " مكونات الخطاب السردي في رواية الحالم" مظاهر التشكل الروائي الجزائري المعاصر و آلياته التعبيرية و عناصره التركيبية التي أجملناها في محاور أربعة: اللغة السردية و الراوي ، بنية الشخصية ، التناص و بنية الزمن السردي ، إذ حاولنا الكشف عن مكونات الخطاب الروائي ، و ذلك باستنطاق بناه السردية و محاولة فك شفراتها، و بعد البحث عن هذه العناصر و آليات تشكلها لدى الروائي سمير قسيمي كانت رواية – الحالم – مدونة تطبيقية لهذا البحث خلصنا إلى النتائج التالية:

– يمثل السرد في العمل الروائي البؤرة المركزية الذي اعتمده الكاتب لتصوير عالمه الروائي و حقق من خلاله التنوع و الإنفراد فتارة يعمد إلى السرد الكثيف في "مسائل عالقة" و تارة يلجأ إلى السرد الهادئ في جزء "المترجم" و تارة أخرى يسرد بسرد متوحش " الكفيف يمكن أن يرى" ، "مجرد جنازة" و حقق من خلاله تداخل السرد و تشابكه فبدت الأحداث غير متسلسلة متراكمة بعضها البعض في حين لم يغب الحوار عن لغة الرواية عموما.

– حملت المدونة الروائية – الحالم – رؤى فلسفية وجودية لا يفهمها أصحاب النظرة الضيقة و إنما يلمحها المتأمل لهذا الوجود بمنطق لا يعدوه الإسفاف مسألة القضاء و القدر ، الموت و الحياة ، البقاء و الخلود ، الواقع و الخيال فشخصت الرواية صورة – ايمي ساك – الذي يعكس من خلاله الروائي صورة المثقف الجزائري المهمش و ما ينتابه من صراعات و شكوك و إحباطات.

– قارب الكاتب – رواية الحالم – بما هو موجود في التراث العالمي من أدب الدراما و الحبكة البوليسية و الفانتستيك كما انفتح على نصوصه الروائية السابقة ، و اعتمد على الأسطورة و الموروث الشعبي لأجل إيضاح رؤيته ما جعلها تجربة روائية فريدة.

– تقترب رواية "الحالم" إلى السيرة الذاتية ،فتأرجحت البنية السردية و أخذت أشكال متباينة كل مرة، نظرا لتعدد الرواة في الأجزاء الثلاثة للرواية، فأقحم الروائي اسمه كراوي متكلم يعبر عن الذات، و يترجم عما يختلج بدواخلها كما لجأ إلى السرد عن طريق الراوي العليم الذي تجسد في "إيمي ساك و خباد رضا" لذا يمكن القول بأن الروائي لديه احترافية في السرد فالتنوع في الأساليب أداة متفردة لحياكة نسيج السرد الروائي .

–كسر الكاتب خطية الزمن المعتادة و لم يتقيد بها و ذلك من خلال التلاعب بالزمن و هذا دليل على قدرة الروائي الفنية على الانفتاح على المنجز الروائي المعاصر .

– تجسد الزمن في البنية السردية لرواية الحالم في مستويين : زمن الخطاب و زمن القصة فسح حركية بينهما في تداخل جدلي بين الماضي و الحاضر و هذا ما ساهم في تصعيد الفعل القرائي.

– زمن الخطاب في رواية الحالم، ارتكز على اشتغال الذاكرة من خلال تقنية الاسترجاع (الداخلي و الخارجي) ما جعل القارئ يرحل إلى عوالم ماضيه بطريقة أوجدتها قدرة الكاتب على التلاعب بالزمن و تجلت وظيفة الاسترجاع أساسا في فهم خبايا النفس (انفصام الشخصية) في الجانب النفسي ، في حين حضي الزمن المتخيل المتمثل أساسا في الاستباق بالقدر نفسه من الاهتمام.

– تحدد إيقاع السرد في الرواية بتوظيف الكاتب للتقنيات السردية المتفاوتة حيث سيطر الحذف و التلخيص بطريقة ما في تسريع وتيرة السرد ، في حين لم تغب تقنية المشهد المبطئة للسرد و الوقفات الوظيفية التي تكشف عن الدواخل النفسية للشخصيات.

– أتاح عنوان الرواية –الحالم– فرصة و لوج القارئ إلى المتن السردي حيث أدى وظيفة دلالية ربطته بالنص مباشرة عن طريق عبارات إيحائية ما جعل المتلقي يلتفت إلى فكرة الحلم التي على أساسها بنيت حركية الحكي.

- المكان في رواية الحالم يحمل أكثر من مدلول نظرا لارتباطه لما هو موجود فعلا بما هو محسوسا أو مدركا، فهو ليس مقتصرا كجغرافيا فحسب بالمعنى التقليدي، بل يقربك إلى واقع المدينة الجزائرية بأزقتها و شوارعها و بناءاتها و فنادقها. لذا يمثل المكان في النص الروائي وظيفة تثقيفية أو إعلامية يخبرك عن أسماء الشوارع و المستشفيات، و الفنادق و مجموعة هذه الأمكنة في كثرتها تعطي تفاعلا و حركية و الملاحظ في النص أن الكاتب وظف المكان في نوعية المفتوح و المغلق، و ركز في النوع الأخير لما له من علاقة مع مكونات النص، خاصة الشخصية لتذوب هذه الأخيرة فيه، فيصير المكان الشخصية و الشخصية المكان.

- لتوظيف المكان في النص بشكل مميز تجلت فيه جمالية معينة ،خاصة إقناع القارئ بوجود أمكنة و شوارع لكن في حقيقة الأمر هي افتراضية في العالم السردي فأعطى هذا التوظيف لتقنية السرد (الزمن) تماسا و حضورا من خلال الاسترجاع و الحذف و عموما يمكن القول إن الروائي سمير قسيمي أبدع في انتقاء الأمكنة و اختيارها ، إذ تمكن بقدرته الإبداعية الفذة أن يمزج بين الأمكنة الواقعية و الافتراضية بما تصورها و ما ألصق بها من دلالات جديدة.

- برع الروائي في رسم الشخصيات المحركة لأحداث النص الروائي خصها بقدر هائل من التميز، فجاء الوصف دقيقا مفصلا و إن قدمها في قالب يحفه الغموض، ما أتاح للقارئ فرصة رسم نماذج لهذه الشخصيات في ذهنه و التعلق بأبطالها و التأثر بالنهاية ، وفضول معرفة تفاصيلها و هذا يدل على اتساع الحس الروائي للكاتب، و خياله الأدبي خاصة مسألة تنوع البطل في الأجزاء الثلاثة للعمل الروائي .

- ولعل أهم ما يلاحظ على مستوى الشخصيات في المتن الروائي الشخصية المشتركة (خباد رضا) باسم ايمي ساك و سمير قسيمي و ليليا أنطون و جميلة بوراس فأصبحت هذه الأسماء أيقونات تدل مباشرة على الروائي.

– كما حشد الروائي كما هائلا من شخصيات رواياته السابقة عثمان بوشافع، نوي شيرازي، حسان ربيعي ... الخ اعتمد عليها في توضيح رؤاه و تفسير الحالات النفسية التي تختلج بداخله.

ختاما يمكن القول إن القراءة الفعلية و الممتعة لرواية الحالم تجعل القارئ يدرك تمام الادراك ذلك الخيط الرفيع الذي يربط الأجزاء الثلاثة من الرواية (مسائل عالقة ، المترجم،الكفيف يمكن أن يرى) على المستوى البنائي الشكلي أوعلى المستوى الفكري المرجعي لأحداث النص والشخصيات وكيفية التعامل مع الزمن ،والانفتاح على النصوص الأخرى .

قائمة المصادر والمراجع:

1:المصادر:

*القرآن الكريم ، رواية ورش بن نافع ، طبعة 02 ،2007

1- سمير قسيمي،رواية الحالم،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط01 ،2012

2- سمير قسيمي،رواية هلابيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 01 ،2010

3- سمير قسيمي،رواية في عشق امرأة عاقر، منشورات الاختلاف ط 01 ،2011

4- سمير قسيمي ، رواية يوم رائع للموت، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2009

2:المراجع:

2-1- الكتب باللغة العربية:

5- أحمد راكز، الرواية بين النظرية و التطبيق، دار الحوار للنشر و التوزيع،ط1، 1995.

6- أحمد سيزا قاسم،بناء الرواية،مكتبة الأسرة،القاهرة،2004

7- أحمد مختار عمر،اللغة واللون،عالم الكتب،القاهرة،ط02، 1997

8- أسعد علي،مسرح الجمال والحب والفن في صميم الإنسان،دار الرائد،بيروت ط 03، 1981

9- أفلاطون،الجمهورية،موفم للنشر،الجزائر، 1990

10- عثماني الميلود،شعرية تودوروف،عيون المقالات،الدار البيضاء، 1990

11- بسام موسى قطوس،سيمياء العنوان،وزارة الثقافة،عمان ،الأردن، ط01، 2001

12- جمعة بوشوشة، الرواية العربية الجزائرية، دار سحر، ط1، تونس، 1988

13- حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي،بيروت،ط 01، 1990

14- حسين فهد،المكان في الرواية البحرينية،فراديس للنشر و التوزيع، البحرين ،2003

15- حميد لحميداني بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي،بيروت ط 02 ، 2000

16- سامح الرواشدة،منازل الحكايا،دار الشروق للنشر و التوزيع ،عمان،ط1، 2006

17- سعاد عبد الله العنزي صور العنف في الرواية العربية الجزائرية المعاصرة،دار الفراشة، الكويت، ط1، 2010

18- سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 1988

19- سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1989

20- سعيد يقطين،القراءة والتجربة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1997،1

21- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 01، 2005

22- سمير المرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظرية القصة،الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية ط1، 1985

23- ضياء الكعبي،السرد العربي القديم،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 2005

24- وادي طه،دراسات في نقد الرواية،دار المعارف،القاهرة، ط 03 ،1994

25- عادل فريحات،مرايا الرواية،اتحاد الكتاب العرب،ط1 ، 1991

26- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة، دار الطليعة للطباعة و النشر ، الجزائر، 1983

27- ماهر شعبان عبد الباري،الكتابة الوظيفية و الإبداعية،دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2010

28- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و أبدلاتها ج1 ، مكتبة بستان للطباعة و النشر، ط2، 2001

29- محمد جبريل،مصر المكان ،دراسة في القصة والرواية،المجلس الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة، 2000

30- محمد سالم سعد الله،مملكة النص،عالم الكتاب الحديث اربد، الأردن ط01 ، 2007

31- مراد عبد الرحمن مبروك،بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة،الهيئة العامة للكتاب،القاهرة، 1998

32- الدين السد،الأسلوبية وتحليل الخطاب ج01،دار هومة،الجزائر، ط01 ، 1997

33- يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، ط 1، 1990

34- يمنى العيد،في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية،دار الفارابي،بيروت،ط1 ،2005

2-2- الكتب المترجمة إلى اللغة العربية :

35- إبراهيم الخطيب،الشكلانيون الروس،نظرية المنهج الشكلين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1982

36- جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية ،ترجمة محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000 .

37- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي و محمد العمري، ط1، 1985

38- رولان بارت وجيرار جينيت ،من البنيوية الى الشعرية، ترجمة غسان السيد، دار نينوي، ط1، 2001

39- رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين، الرباط،1981

40- شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، الشعرية لتودوروف، دار توبقال، دار توبقال، دار البيضاء، ط2 ، 1990

2-3- الكتب باللغة الأجنبية:

41- Gérard Ginette, Nouveau Discoure de Récit, Edition du Seuil, Paris, 1983

42- Gérard Ginette, Figure 03, Edition du Seuil, Paris, 1972

43- Romans Jacobson et Autre, textes des Formalistes Russes, Edition du Seuil, paris, 1969

44- T. Todorov, Les Catégories de Récit Communicatives, N8, 1966.

2-4- القواميس:

44- رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص(عربي،فرنسي، انجلزي)، دار الحكمة ، الجزائر،2000

2-5- المجلات و الدوريات:

46- ابن حميد رضا ،الخطاب الشعري من اللغوي الى التشكيل البصري،مجلة فصول مج52، العدد 02 ، دار الشروق ، بيروت، 1996

47- اليامين بن تومي،في أدب الهامش، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظرية القراءة، ط1 جامعة بسكرة،2012

48- اليامين بن تومي،السرد العنقودي، مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، ع9،جامعة بسكرة، 2013

49- جميل حمداوي،السيميوطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر،مج25، العدد 03 ،الكويت،1997

50- سامح الرواشدة، تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مج 12، العدد 02، 1997

51- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي،عالم المعرفة، ع267،مارس، الكويت، مارس 2001

52- الحميد ختالة،التحكم في السرد بين وهم الزمن و واقعية المكان،مجلة المعنى،

53- عبد الله الغذامي، قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة،الفكر، العدد 04

54- ناصر الطفيري،مجلة آراء، 2014

55- مجلة الثقافة، وزارة الثقافة الجزائرية ، العدد 24

2-6- مواقع الانترنت :

56- الجزيرة نت،ورش الكتابة، مواضيع مميزة، نجوى بركات، تاريخ الزيارة 2012/06/28 على الساعة 16 سا58 د ، www.aljazeera.net

57- منتدى الكتاب العربي، ركن الأدب، مقالة بعنوان الإبداع الروائي و التقنية الرقمية ، قلم د.عزيز التميمي، www.arabworldbooks.com

58- محمد شوقي الزين ، نزعات باروكية في الرواية الجزائرية، الحالم نموذجا، تاريخ الزيارة www.thaqafat.com/news. 2012/11/06

2-7- اللواحق:

59- جريدة الحوار، حوار لخيرة بوعمرة مع ابراهيم سعدي ،الطاهر وطار و آسيا موساوي، يوم 2008/07/09 .

60- جريدة المقام ، نشر حوار صحفي مع أمين الزاوي و الأستاذ عبد القادر رابحي، تحت عنوان تعاطي الأديب الجزائري مع عقليات الشارع و تحويلاته، بتاريخ 2013/05/22 العدد 55

61- جريدة الجزائر نيوز، حوار لحفيظة عياشي مع بشير مفتي ، يوم 2012/01/29 .

62- جريدة الجزائر الجديدة، حوار لخالد بن صالح مع سمير قسيمي ، يوم 2012/05/29

63- جريدة الجزائر الجديدة، حوار لخالد بن صالح مع سمير قسيمي ، يوم 2012/11/18

64- جريدة الخبر،حوار صحفي أجري مع الطاهر وطار، بتاريخ، 2005/01/13 م

المحـــــتوى	الصفحة
مقدمة:.....	أ – ج
مدخل إلى الرواية الجزائرية الجديدة :.....	15 - 02
الفصل الأول: الخطاب السردي:	44 - 16
01–مفهوم الخطاب السردي:.....	17
02– مكونات الخطاب السردي:.....	21
1–2 الزمن في الخطاب السردي:.....	21
1–1–2 محور النظام:.....	25
2–1–2 محور التواتر:.....	28
3–1–2 محور الديمومة:.....	29
2–2 التبئير:.....	33
3–2 الصيغة:.....	35
03– مستويات الخطاب السردي:.....	38
1–3 مستوى الوظائف:.....	38
2–3 مستوى الأفعال:	40
3–3 مستوى السرد:	40
04– شعرية الخطاب السردي:.....	42
الفصل الثاني:اللغة السردية و بناء الشخصية.....	91 - 45
01–المناص الخارجي:.....	46
1–1 تقديم الرواية:.....	46
2–1 تجلي صورة الغلاف:.....	48
1–2–1 قراءة في صورة الغلاف:.....	49

المحـ	الصفحة
1-2-2 الألوان في الغلاف:.....	51
1-3 اشتغال دلالة العنوان:.....	53
1-4 تجلي اسم الكتاب:.....	56
02-اللغة السردية و الراوي:.....	59
2-1 اللغة:.....	59
2-2 الراوي:.....	67
03-بناء الشخصية:.....	71
3-1 توزيع العوامل:.....	72
3-2 سيمياء الأسماء ودلالاتها:.....	81
3-3 علاقة الشخصية بالزمان و المكان:.....	87
الفصل الثالث: التناص و الزمن السردي.....	127-92
01-التناص:.....	93
1-1 التناص الذاتي:.....	96
1-2 التناص الداخلي:.....	104
1-3 التناص الخارجي:.....	110
02-الزمن السردي:.....	114
2-1 المفارقة الزمنية:.....	114
2-1-1 الاسترجاع:.....	114
2-1-2 الاستباق:.....	118
2-2 الإيقاع الزمني:.....	121
2-2-1 الخلاصة:.....	121
2-2-2 الحذف:.....	122
2-2-3 الوقفة:.....	123
2-2-4 المشهد:	**126**

المحـــــتوى	الصفحة
خاتمة:.....	132-129
قائمة المصادر و المراجع:.....	139-134
ملخص باللغة العربية.	
ملخص باللغة الفرنسية.	
فهرس الموضوعات.	

UNIVERSITE SETIF2
UNIVERSITE SETIF2

ملخص البحث:

هدفت الدراسة إلى رفع الستار عن تجربة سردية متميزة لأديب جزائري معاصر، بدأ مشواره الإبداعي شاعرا ثم انتقل إلى الكتابة الروائية، حيث أنتج عددا من النصوص السردية و بخاصة روايته الخامسة (الحالم) –موضوع الدراسة– التي تمثل تجربة إبداعية جديرة بالاهتمام. لما انعكس فيها من إمكانات فاعلة للتعبير عن تجربة ضمن رؤية فنية ثرية، تعبر عن عمق التشكيل الفني للمتن الروائي و مدى فعاليته لإنتاج الدلالة .

و في ضوء ما سبق يحاول البحث تجلية بنية الخطاب السردي في رواية الحالم، ورسم معالمها و حدودها و ذلك لإعطاء الدراسة خصوصية التجربة الروائية الجزائرية و التي تعود بالثراء على الأدب الجزائري في مجال السرد.

و لأجل ذلك اخترنا خطة بحث تتشكل من مدخل و ثلاثة فصول، ناقش المدخل خصوصية الرواية الجزائرية المعاصرة ، و قارب الفصل الأول مفهوم الخطاب السردي و مكوناته و عن تقنيات السرد الروائي التي تدور حول الزمن من حيث علاقته بترتيب الأحداث في القصة و الخطاب في حين قارب الفصل الثاني اللغة السردية و علاقتها بالراوي و ببناء الشخصية.

أما الفصل الثالث فقد قارب التناص بأنواعه الذاتي و الداخلي و الخارجي، حيث كشف على انفتاح النص الروائي على الأدب العالمي و المحلي و الإبداع الشخصي، ثم انتقلنا إلى بنية الزمن السردي إذ تمت دراسته من خلال تقنيات المفارقات السردية المتمثلة في الاسترجاع بأنواعه و الاستباق، ثم الإيقاع الزمني .

و في الختام وصلت الدراسة إلى وجود خيط رفيع تربط أجزاء الرواية الثلاثة على جميع المستويات و أهلتها لأن تكون عملا روائيا جامعا.

Résumé :

L'étude visait à lever le rideau sur une expérience narrative distincte d'un écrivain algérien, il a commencé sa carrière créative en tant que poète, et puis il est devenu un romancier, où il a produit un certain nombre de textes narratifs, en particulier son cinquième roman (le rêveur) sujet de notre recherche représentant une expérience créative très intéressent. Comme indiqué dans les potentialités d'expérience ayant une vision artistique très riche, reflétant la profondeur de la composition artistique dans l'écriture des romans et son efficacité pour la production de signification.

À la lumière de ce qui précède, cette étude essaie d'exposer la structure de discours narratif dans le roman "rêveur", et de délimité ses caractéristiques et limites pour donner à cette recherche les spécificités de l'écriture Algérienne des romans qui remonte à la riche littérature algérienne dans le domaine de la narration.

Le travail de recherche est composé d'une introduction et de trois chapitres, l'introduction a développé les spécificités de l'écriture contemporain algérienne des romans, le premier concept chapitre à traité la nation du discours narratif sur ces deux plans: signification et composants, ce même chapitre a traité également les techniques des narratives du type fiction qui tournent autour de la nation du temps par rapport à sa relation à l'ordre des évènements dans l'histoire déployée et dans le discours utilisé. Le deuxième Chapitre à traité la langue utilisée dans le récit et sa relation avec le romancier et le développement de la personnalité.

Le troisième chapitre s'est avancé sur l'intertextualité avec ses déferlante types notamment l'auto, l'interne et l'externe, ça a révélé l'ouverture du récit sur la littérature

locales et mondiale et sur la créative personnelle, puis on est passés au temps du narrative qui a été étudié à travers les techniques du récit ironique qui sont la récupération avec différent types et la préemption, puis rythme du temps.

En conclusion, ce travail de recherche révèle la présence d'une ligne fine reliant les trois parties du roman sur tous les plans ce qui lui a permis d'être une œuvre inclusive de fiction.