الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة -
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب و اللغة العربية

البنية السردية

في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر"

لـ حفناوي زاغز

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب و اللغة العربية

تخصص : السرديات العربية

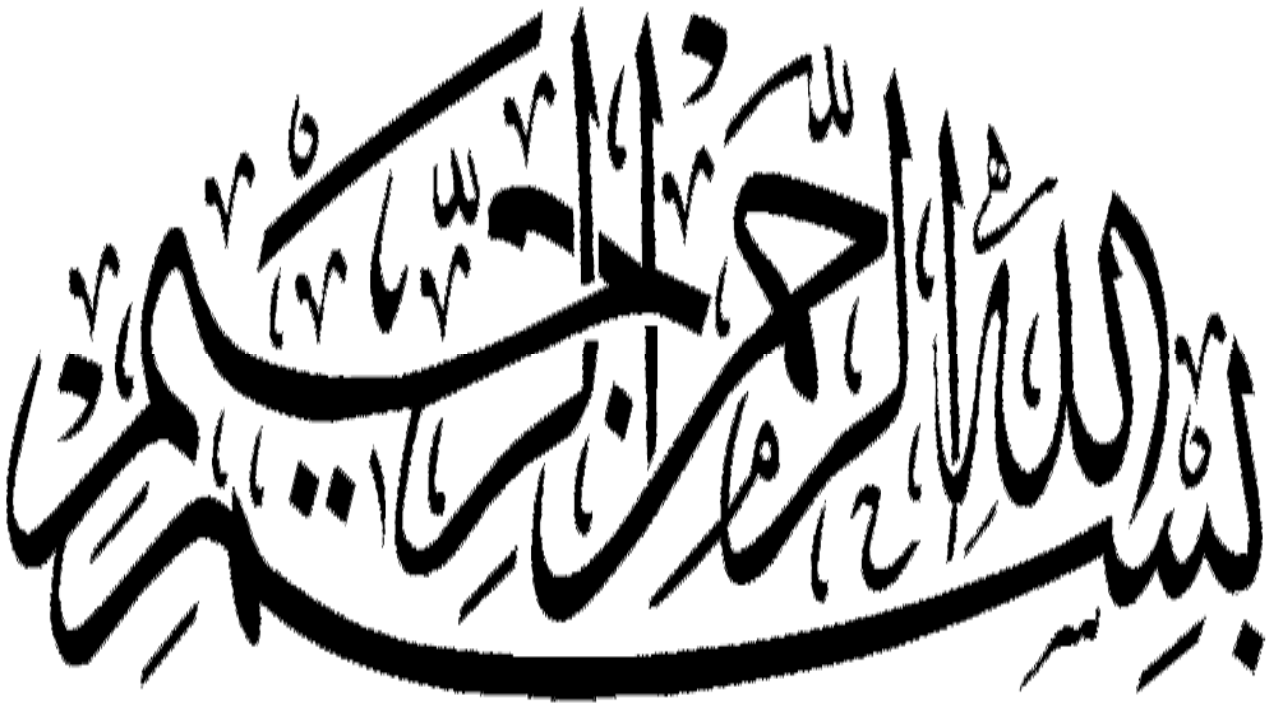
إعداد الطالبة :
ربيعة بدري

إشراف الدكتورة:
رحيمة شيتر

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	فورار أمحمد بن لخضر	أستاذ	بسكرة	رئيسا
02	شيتر رحيمة	أستاذ محاضر – أ–	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	زاغز نزيهة	أستاذ محاضر – أ–	بسكرة	عضوا مناقشا
04	النوي مليكة	أستاذ محاضر – أ–	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1435 /1436 هـ 2014/ 2015 م


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تعد الرواية من أبرز الأشكال السردية التي ظهرت في الساحة الأدبية، إذ نجحت في احتلال المقام الأول في المجال الأدبي، وذلك لاتصالها بالواقع المعيش، فهي بمثابة سجل ملؤه شواغل المجتمع و تطلعاته، و من ثم أضحت مرآة تعكس هويته و انتماءه،حيث تطورت لتواكب الحياة المعاصرة بشتى مجالاتها،لتأخذ شيئا فشيئا نصيبا وافرا من النقد والتمحيص لدى كثير من النقاد والدارسين .

وقد شهدت الرواية العربية مراحل التطور، إذ استندت على الواقع لتبين مدى تنوع الفكر العربي واختلاف مذاهبه وتوجهاته. وبذلك أصبحت تتبوأ منزلة عليا و مكانة راقية قدمتها على سائر فنون السرد الأخرى، إذ فتحت المجال للتجارب الأدبية، فكانت الكتابة فيها أغزر و أكثر ، مما جعلها تتطور إلى مستوى أرقى،فتنوعت مضامينها، وتطورت آلياتها السردية.

والرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العربية شهدت تطورات وأفادت منها، إذ ظهر روائيون غرفوا من ينبوع البراعة السردية المصورة لحال الناس، باستعمالهم لأساليب متميزة تطفح بالإبداع وتتضح بالإمتاع،وانفرد كل روائي بأسلوبه وخطابه.

ومن أولئك الكتاب من نالت نصوصهم نصيبا وافرا من الدراسة و التمحيص، في حين أهملت بعض الأسماء كالروائي الجزائري حفناوي زاغز الذي كتب عديدا من الروايات في قضايا الجزائر الكبرى كالثورة التحريرية و العشرية السوداء، فكان أحد الروائيين المتميزين المغمورين.

و لقلة الدراسات التي أنجزت حول روايات حفناوي، خاصة الأكاديمية منها، ارتأيت البحث في أحد أعماله الروائية و هي رواية" خطوات في الاتجاه الآخر" لما تزخر به من قيم فنية راقية، وقد انصبت الدراسة على جانبها الفني بغية الوقوف على الآليات السردية التي اعتمدها الكاتب في إيصال أفكاره، و البوح بأحاسيسه.

من هنا كان موضوع البحث موسوما بـ (البنية السردية في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر" لحفناوي زاغز)، للكشف عن المكونات التي تشكل منها النص الروائي .

وقد حاولت من خلاله الإجابة عن بعض التساؤلات التي شغلتني : ما هي الأدوات التي استخدمها الكاتب في نسج روايته ؟ وكيف كانت البنيات التي تشكلت منها الرواية ؟

وإلى أي مدى كانت موفقة في تقديم الموضوع ؟ .

و قد بني البحث على مدخل و ثلاثة فصول تناولت في المدخل مفهومي البنية و السرد.

و الفصل الأول تناولت فيه بنية الشخصية في الرواية، فبدأته بعناصر نظرية لمفهوم الشخصية عند النقاد و تصنيفاتها، ثم دراسة شخصيات الرواية و خصائص أسمائها

ودلالاتها، إضافة إلى دراسة صفاتها من حيث البناء الداخلي و الخارجي و كذا الوظائف المنسوبة إليها.

أما الفصل الثاني فتم فيه دراسة بنية المكان و تميزه عن مصطلحي الفضاء و الحيز، ثم تطرقت إلى الإستراتيجية التي يبنى عليها المكان الروائي من خلال علاقته بعناصر أخرى،وهي: الوصف و الشخصيات و الحدث، لتوضيح الوشائج التي تربط بينها، ثم تعرضت إلى الأمكنة المفتوحة و المغلقة الواردة في الرواية.

في حين تناولت في الفصل الثالث بنية الزمن الروائي، فقدمت مفهوم المصطلح ثم طرق تحليله و دراسته، على أساس التمييز بين زمن القصة و زمن الخطاب، و تعرضت لعلاقة الترتيب و ما ينضوي تحتها من عناصر كالاسترجاع و الاستباق، و علاقة الديمومة التي تبحث في سرعة الحكي و بطئه من خلال تقنيات أخرى فرعية.

وذيل البحث بخاتمة ضمت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

واعتمدت على المنهج البنيوي باعتباره مساعدا على تحديد البنيات، مع الاستعانة بالمنهج السيميائي للوصول إلى الدلالات الكامنة خلف البناء السردي.

وأثناء إنجاز البحث اعتمدت على جملة من المراجع والمصادر التي تخدم موضوع السرد أذكر منها مذكرات التخرج – سليم بتقة "الريف في الرواية الجزائرية "

-نزيهة زاغز "معمارية البناء بين ألف ليلة و ليلة و البحث عن الزمن الضائع "و بعض الكتب :

بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي ، و بناء الرواية لسيزا قاسم، و بنية النص السردي لحميد لحمداني، و خطاب الحكاية لجيرار جنيت، و جماليات المكان لغاستون باشلار.

ولا يخلو البحث العلمي من الصعوبات الذي تعترض طريقه، ولعل أبرز الصعوبات التي واجهتني أثناء إنجاز البحث: فوضى المصطلحات التي تعج بها الدراسات النقدية و كثرتها بسبب تعدد الترجمات التي تتسم في بعض الأحيان بعدم الدقة، فأحدث خلطا في تحديد المفاهيم.

وعلى الرغم من الصعوبة التي يثيرها هذا التعدد فقد حاولت إضاءته بتوظيف الأبسط والأكثر استعمالا .

و لا يفوتني في الختام أن أعترف لمن لهم الفضل في إنجاز هذا البحث، فأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة رحيمة شيتر على كل الملاحظات الدقيقة و التوجيهات السديدة التي قدمتها لي ، فلها مني فائق التقدير والاحترام.

كما أتقدم بالشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءة البحث وتقويمه،وإلى كل من قدم لي يد العون في إنجاز هذا البحث .

مدخل

مفاهيم أولية لمصطلحي

البنيـة و السرد

تشكل كثرة المصطلحات في المجال النقدي ظاهرة شائعة، سنتطرق لبعضها قبل الخوض في غمار البحث، ومن هذه المصطلحات البنية والسرد، ولا نريد الولوج في تخوم الآراء التي طبعت الساحة النقدية، وإنما سنذكر بعضها لإزاحة الغموض ال ثاوي خلف هذين المصطلحين.

وسنبدأ أولا بمصطلح البنية ثم مصطلح السرد.

البنية:(la structure)

لغة: « البَني: نقيض الهدم ومنه بَنى البِناء، بَنيا وبِنى وبُنيانا وبِنية، والبِناء جمعه أبن ية وأبنيات جمع الجمع، والبُنية والبِنية: ما بَنيته، وهو البُنى والبِنى، ويقال: البنى من الكرم لقول الحطيئة:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى وقد تكون البناية في الشرف لقول لبيد:

فبنى لنا بيتا رفيعا سمكه *** فسما إليه كهلها وغلامها

ويقال: فلان صحيح البِنية: أي الفطرة، وسمي البناء بناءا من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره» [1]ومنه كان البناء يعني إقامة شيء ما بحيث يتميز بالثبات ولا يتحول إلى غيره.

« والبناء مصدر بنى وهو الأبنية أي البيوت، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان وهو اسم كل عمود في البيت، أي التي يقوم عليها البناء» [2]، فالبناء هنا يعني المكونات التي يقوم عليها البيت، ومنه انتقل إلى الأشكال السردية، خاصة الرواية لأنها تقوم على مجموعة من المكونات البنائية.

1 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، مادة (ب ن ى)،ص 258.

2 زهرة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى،المملكة العربية السعودية، 2008، ص 5.

وقد كان تنيانوف(TINYANOV) أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينيات وتبعه رومان جاكبسون(ROMAN OSSIPOVITCH JAKOBSON) الذي استخدم كلمة بنيوية لأول مرة عام 1929[1].

كان أول ظهور للاصطلاح البنيوي مع الشكلانيين الروس (formalistes russes) أثناء بحثهم الذي تقرر عنده تحليل القوانين البنائية للغة والأدب [2]، أي التوجه نحو العناصر الداخلية البانية والمكونة للعمل الأدبي.

ومع أن مصطلح البنية جاء متقدما فهو لا يحمل معنى لوحده، بل يكتسب معناه ضمن البنيوية (structuralisme) التي ظهرت كمنهج نقدي يسير وفق قوانين وآليات خاصة بتحليل النصوص بالرغم من أن البنيوية جاءت من لفظ البنية على حد تعريف ليفي ستروس (LEVI STRAUSS) للبنيوية: «لقد جاء لفظ البنيوية من البنية، وهي كلمة تعني الكيفية التي شيد عليها بناء ما»[3] فهي تهتم بطريقة بناء ما.

ومنه كانت « البنيوية تعنى بشكل الإبداع لا بمضمونه، وتعد المضمون أمرا واقعا وشيئا حاصلا بالضرورة من خلال العناية بالشكل وتحليله» [4]. أي أن مجال اهتمام بحثها هو شكل الإبداع ومكوناته، أما المضمون فترى أنه شيء حاصل بالضرورة من عنايتها بالشكل.

1 ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (دط) 1978، ص 163.

2 ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الجزائر (دط)، 2002، ص 118.

3 نزيهة زاغز، معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه،إشراف صالح مفقودة جامعة بسكرة، 2008/2007، ص 63.

4 عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2002، ص 194.

وإذا عدنا إلى أصل البنية نجدها مشتقة من الفعل اللاتيني " Struere" الذي يعني حالة تغدو فيها المكونات المختلفة لمجموعة منظمة ومتكاملة فيما بينها، حيث لا يتحدد لها معنى في ذاتها إلا بحسب المجموعة التي تنتظمها.[1]

أي المجموعة المنتظمة فيما بينها، هي التي تسمي البنية، ولا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى داخل المجموعة.

كما وصفت بأنها نظام أو نسق من المعقولية، أي هي وضع لنظام رمزي مستقل وخارج عن نظام الواقع ونظام الخيال وأعمق منهما [2]، حيث تحكم تلك المكونات قوانين خاصة بنظام معين يجعلها تأتلف ضمنه في تعايش وتتميز بذلك عن بقية الأنظمة الأخرى.

فالبنية هي ذلك النظام المتسق الذي تحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات، ويحدد بعضها بعضا على سبيل التبادل[3]، فهي إذن عبارة عن نظام يتكون من أجزاء ووحدات متماسكة، بحيث يتحدد كل جزء بعلاقته مع الأجزاء الأخرى.

مما يعني أن النظام يتميز بخصائص ثلاث حسب جان بياجيه (JEAN PIAGET) وهي: الشمولية وتعني التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، والتحول الذي يعني أن البنية غير ثابتة، وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التحول. أما الضبط

1 ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 119.

2 ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 124.

3 ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التكوينية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، (دط) 1986ص6.

الذاتي فيتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير أو تعليل عملياتها وإجراءاتها التحويلية[1].

فالجزء لا يكتسب قيمة إلا داخل البنية الكلية، كما تعمل هذه البنية على خلق بنى جديدة لا تخرج ع ن قواعدها، وهذا ما يكشف مدى قدرتها على التحكم في ذاتها ومن داخلها دون مساعدة العوامل الخارجية، مما يؤكد تميزها عن بقية العناصر الأخرى.

وانطلاقا من كل هذا أصبحت مهمة الناقد البنيوي تكمن في النظر إلى النص كبنية لغوية مكتفية ومنغلقة على ذاتها، وذلك بالبحث والتقصي على مدلولاتها ومعانيها التي تضمنها الدوال لها.في إطار رؤية تنظر إلى النص مستقلا ومنعزلا عن شتى السياقات الخارجية بما فيها مؤلفه.أو كما قال رولان بارت بنظرية "موت المؤلف"، التي تكتفي بتفسير النص تفسيرا داخليا وصفيا، من خلال العناية بالشكل كنظام مكتفي بذاته وهو ما قال به الشكلانيون الروس[2]. حيث يكمن البحث في النظر إلى النص في حد ذاته بوصف وتفسير شكله بعيدا عن العالم الخارجي.

أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا[3]. وبتحديد هذه الخصائص والسمات يتميز النص الأدبي عن غيره من النصوص الأخرى.

إلى أن جاءت البنيوية التكوينية كرد فعل على البنيوية الشكلية على يد لوسيان غولدمان(LUCIEN GOLDMANN)، الذي لم يدرس النص الأدبي كبنية مستقلة بذاتها وإنما ربطه بالظروف الخارجية التي أوجدت النص، في إطار مفاهيم وضعها غولدمان لدراسة العمل الأدبي كمفهومي الفهم Compréhension والشرح Explication. حيث

---

1 ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، (دط)، 2006، ص 34.

2 ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص 120.

3 ينظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبةمن البنيوية إلى التفكيك، ص 159.

يتناول الفهم بنية النص في ذاته، في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية[1]. فتتم دراسة بنية النص في ذاته ، ولكي نفهم هذه البنية أكثر يجب البحث عن ما تحمله من دلالات تربطها بخارج النص.

السرد:(LA NARRATION)

لغة: «تقدمة شيء إلى شيء ما تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. ويقال سرد الحديث ويسرده سردا: إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سردا: إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حدر منه، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه» [2]. أي أن السرد يعني التنسيق والتتابع.

فقد تتسع دائرة السرد ليشمل عدة مجالات على حد قول رولان بارت (ROLAND BARTHES) الذي يرى أن «السرد تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أو متحركة والإيماء» [3]. وهو حاضر في الأسطورة والخرافة، والحكاية والملحمة، والمأساة والملهاة وفي اللوحة الزيتية [4]. فالسرد عند بارت يتمثل في عدة أشكال لا حصر لها، ما دامت اللغة منطوقة بغض النظر عنها شفوية أو مكتوبة، فهو يتمثل في كل ما يحمل أو يعبر عن فكرة ما أو حكاية بالرغم من الأساليب المختلفة.

---

1 ينظر: يوسف وغليسي،النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ص 121.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (س رد).، ص 273.

3 أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء عمان، ط1، 2012، ص 38.

4 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت (دط)، 1998، ص 219.

وقد ظهرت أشكال السرد قديما لقول رولان بارت: أن السرد يوجد في كل الأمكنة وفي كل الأزمنة، يبدأ السرد مع التاريخ، فلكل الطبقات والتجمعات الإنسانية سرداتها، وقد يسعى أناس من ثقافات وبيئات مختلفة لتذوق هذه السردات.[1]

أما أصل السرد أو اشتقاقه Nar–ratio فهو من اللاتينية[2].

إلا أن السرد كعلم ظهر في العصر الحديث، حيث شق طريقا منهجيا جديدا في تناول الفن الحكائي، خاصة فيما يتعلق بجنس الرواية بوصفها أهم شكل سردي ظهر حديثا وأكثر تعقيدا.

ويطلق اسم السرد على «الفعل السردي، المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل» [3]. فهو عبارة على فعل أنجز سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا.

وقد يعني: «الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية، من قبل واحد أو أكثر من الساردين، وذلك لواحد أو أكثر من المسرود لهم» [4]، مما يعني أن السرد يتمثل في الحديث المنقول من شخص لآخر عن حادثة معينة.

ويمكن اعتبار السرد «انزياحا عن زمنية عادية من أجل تأسيس زمنية جديدة، تهيء للتجربة التي ستروى بؤرتها وإطار وجودها»[5].

---

1 ينظر: علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010 ص 36.

2 ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرف،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت (دط)، 1978، ص 254.

3 جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2 1997، ص 39.

4 علي المانعي، المرجع السابق، ص 36.

5 سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 57.

ويتحدد السرد في «الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها» [1]. أي يتعلق السرد بطريقة تقديم القصة، لأن الطريقة تختلف من شخص لآخر، وبالتالي فهو يتأثر بالراوي الذي يقدم القصة والمروي له الذي يتلقاها كما يتأثر بالقصة نفسها.

إذن هذا «ما يؤكد أن معناه أو دلالته (السرد) تبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ» [2]. فلكي يكتمل معنى السرد لا بد من حصول تفاعل بين النص والقارئ حيث يعمل القارئ على فك شفرات النص، مما يساعد على الكشف عن الدلالات الخفية.

غير أن أول من عرف السرد هو فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) سنة 1928، أثناء بحثه عن أنظمة التشكل الداخلية، فلوصف بنية سردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخرج إحدى وثلاثين وظيفة[3].

وقد استفادت الدراسات فيما بعد خاصة أبحاث الشكلانيين الروس التي مهدت لدراسة البنيات السردية من أبحاث بروب وتحليلاته، وبخاصة غريماس الذي تطور الأمر على يده فيما بعد، حينما حاول دراسة الحكاية فجمع الوظائف الإحدى والثلاثين واختزلها وشكل نموذجا من ستة فواعل[4] .

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000 ص 45.

2 بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1999 ص 46.

3 ينظر: محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، العدد 01 جانفي2004 ص 20.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

كما اقترح الشكلاني ون الروس بعد بروب مصطلحي المتن الحكائي والمبنى الحكائي: «المتن الحكائي الذي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل... والمبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل»[1].

فالمتن الحكائي يتعلق بالمضمون ومحتوى القصة أو الأحداث، بينما يتعلق المبنى الحكائي بطريقة ظهور تلك الأحداث في العمل.

إلا أن اهتمام الشكلانيين بالمبنى، بمعرفة كيف تشكل المبنى الحكائي دفعهم للاهتمام بالوظائف والحوافز، فهم ينظرون إلى النص على أساس أنه بنية مغلقة مكتفية بذاتها، ويدعون إلى تحليل الأجزاء المكونة له والعلاقات فيما بينها. فقد أرادوا إثبات أدبية الأدب انطلاقا من الشكل، أي البحث في الصفات والخصائص التي تجعل الأدب أدبا وفي ذلك يقول جاكبسون: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية Litterarite أي: ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2].

فالبحث يقتصر على الصفات والمميزات التي تخص العمل الأدبي وتميزه عن غيره بإثبات أدبيته.

وقد تعددت مصطلحات السرد عند ظهوره على الساحة النقدية، وأول هذه المصطلحات هو السرديات Narratologie، هذا المصطلح الذي اقترحه تزفيتان تودوروف(TZVETAN TODOROV) سنة 1969، حيث أطلق هذه التسمية ليدل بها على علم الحكي (La science du récit) وبعد تواصل الأبحاث أدت إلى شيوع مصطلح آخر هو السردية Narrativité مع جيرار جنيت[3](GERERD GENETTE).

---

1 رومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط1، 1982، ص 180.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3 ينظر: يوسف وغليسي، السردية والسرديات قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، ص9.

ومنه تواصلت الأبحاث حتى عرفت السرديات في عمومها اتجاهين: الأول يسمى بالشعرية السردية أو السرديات البنيوية، وتدرس العمل السردي من حيث هو خطاب أو شكل تعبيري، فهو يجيب عن: من يحكي ؟، ماذا إلى أي حد وبأي صيغ؟ ويمثله بارت وتودروف وجنيت، والثاني يسمى السيميائية السردية، ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية أي مجموعة المضامين السردية، ويمثله كل من بروب،غريماس(GREIMAS) وكلود بريمون[1](CLAUDE BREMOND).

لكن الأمر الذي يطرح نفسه هو أنه إذا كانت السرديات تنظر إلى النص ك خطاب أي تهتم بالجانب الشكلي أو التعبيري فهي تهمل محتوى النص وأحداثه.

وإذا كانت السردية تهتم بالمضامين أي تنظر إلى النص وفي محتواه كقصة، فهي تهمل طريقة تقديم تلك القصة، ومنه يجب الأخذ بكلا الاتجاهين أثناء العمل حتى نعطي النص حقه، ونستوفي جميع جوانبه، وبالتالي يمكن التعرف على جميع العناصر المكونة للنص و القبض على جمالياته الكامنة خلفها.

وعند التمعن أكثر في مصطلح السردية نكتشف أنها من «أصل كبير هو الشعرية Poetics، التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ومنه أمكن التأكيد على أن السردية هي: العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءا ودلالة»[2] .

فالسردية إذن تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب)، كما أنها تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى (القصة)، إضافة إلى الجانب الأسلوبي.

1 ينظر: يوسف وغليسي، السردية و السرديات قراءة اصطلاحية، مجلة السرديات، ص9 ،10.

2 عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص 17.

وعلى العموم فقد ينشأ العمل السردي «عن فن السرد الذي هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداثا خيالية في زمان معين، وحيز محدد، تنهض بتمثيله شخصيات يصمم هندستها مؤلف أدبي»[1].

وبالتالي فبما أن السرد هو عبارة عن فعل أو حكي «فلا يمكن إقامة سرد دون وجود سارد، ودون متلق أيضا، فالراوي والمروي له يمثلان حضورا أساسيا في النص السردي»[2]. حيث يقوم شخص بإنجاز حكي ما يتطلب متلق لهذا الإنجاز حتى يفهم العمل، وهنا تكتمل العملية السردية ويكتسب السرد معناه –كما ذكرنا آنفا–بحضور طرفيه الأساسيين وهما الراوي والمروي له.

فالعمل قد ينشأ عن فن السرد الذي يتطلب مؤلفاأو منجزا للمحكي، عن طريق اللغة لتبليغ أحداثه، وذلك يكون في زمان معين، وحيز محدد، كما يتطلب شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار في المحكي. مما يعني أن العمل السردي يتكون من عناصر أساسية هي: المؤلف واللغة والأحداث و الشخصيات و الزمان و الحيز.

ولما كان العمل السردي أو الروائي يتكون من العناصر نفسها، ونحن نحاول في بحثنا دراسة بعضا من تلك العناصر، واكتشاف مدى تماسكها وذلك عند الروائي حفناوي زاغز.

1 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 219.

2 عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2008، ص 70.

الفصل الأول: بنية الشخصية

1 – الشخصية بين المفهوم والبناء

2 –تصنيفات الشخصية الروائية

3 –تصنيف الشخصيات في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر"

4 –بنية الأسماء

5 –البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات

6 –البناء الداخلي للشخصيات

7 –وظائف الشخصيات

8 –علاقة الشخصية بالراوي

خلاصة.

1 الشخصية بين المفهوم والبناء:

تعد الشخصية من مكونات العمل الأدبي الرئيسية، وقد وردت عدة تعريفات للشخصية نورد بعضا منها:

أرسطو(ARISTOTE) يعد الشخصية مفهوما ثانويا، خاضعا كليا لمفهوم الفعل [1] حيث كانت تمثل عنده ظلا للأحداث [2]، فيعني ذلك أن اهتمامه كان منصبا على الحدث أو الفعل الذي تقوم به الشخصية التي لا معنى لها إلا بأفعالها.

ومع ظهور الشكلانيين الروس سنة 1915، وأثناء بحثهم عن العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي، رفضوا كل المجالات الخارجية، لاهتمامهم بالجانب الشكلي والعلاقات الداخلية التي تربط بين بنياته، كما أشاروا إلى دور الشخصية[3] .

ثم جاء فلاديمير بروب ورأى أن القصة تحتوي عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، والذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم، أي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات، وهي تمثل العناصر الأساسية الثابتة في الحكي[4]، حيث كان رأيه امتدادا لرأي أرسطو في الاهتمام بالوظائف، مع اعتبار أنها تشكل الثوابت في الحكي ولا تتغير أبدا، أما الذي يتغير فهو الصفات والخصائص التي تحدد الشخصية باعتبارها ذاتا.

بروب إذن يهمل ويقلل من عنصر الشخصية، ويعتبر أن لا قيمة لها في الحكاية ولذلك «فالأجدى للدراسات السردية إذن أن تتخلى عن الشخصيات، وأن تبحث عن بنية الحكاية فيما تقدمه الوظائف لا فيما توهم به الشخصيات»[5].

---

1 ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1 2005، ص 34.

2 ينظر: ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط1، 2009، ص56.

3 ينظر: بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 75.

4 ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 24.

5 سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2003، ص 10.

وقد دعوا إلى التخلي عن الشخصية، مما يمنع حضورها في الحكاية باعتبارها ذاتا و دعوا إلى البحث فيما تقوم به من وظائف، الوظائف التي أصبحت تبنى عليها الحكاية ولا شيء غيره ا.

من هنا بدأ الاهتمام بالوظيفة التي تقوم بها الشخصية في الحكي، أي منذ الشكلانين الروس، حيث سمى توماتشفسكي (TOMACHEVSK) أصغر وحدة في الحبكة بالحافز الذي يتمثل في الفعل الواحد الذي تقوم به الشخصية[1].

وهذا الحافز عندما يرتبط أو يلتصق بالشخصية يسهل عملية انتباه واكتشاف القارئ لها، كما أن الشخصي ة تقوم بدور المرشد لمجموعة من الحوافز، تشكل نظاما يسمى مميزات عن ارتباطه بالشخصية، ذلك لأنه يحدد نفسيتها ومزاجها[2].

وتوماتشفسكي يقلل أيضا من عنصر الشخصية، و اعتبر الحافز هو الفعل الذي تظهر من خلاله، ونفى عنها كل حضور لها بصفاتها التي تميزها عن غيرها إلا بالفعل الذي تقوم به، وأكد ذلك بقوله: «إن البطل ليس ضروريا لصياغة المتن الحكائي، وهذا المتن باعتباره نظام حوافز يمكن أن يستغني كليا عن البطل وعن خصائصه المميزة»[3] .

فالقصة عنده يمكن أن تقوم بدون منح صفات للبطل، لأنه عنصر غير ضروري والمهم هنا أن يتم نقل الخبر أو الحدث من خلال ما يقوم به من أفعال.

إلا أنه في خضم تلك الدراسات أصيب عنصر الشخصية بالغموض، فأصبح من الصعب تحديد تعريف له، وقد فسر تودوروف الإعراض عن دراسة الشخصية كونها ذات طبيعة مطاطية، جعلتها خاضعة لكثير من المقولات والت فسيرات دون أن تستقر على

1 ينظر: ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص 189.

2 ينظر: رومان جاكسون وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص 204، 205.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص 207.

واحدة منها[1]، حيث كانت الشخصية عرضة لكثير من الدراسات، وهذا ما حال دون وضع تعريف محدد لها.

وفي هذا الإطار صرح ميشال زي رافا(MICHEL ZERAFFA)«بأنه من الصعب تحديد تعبير الشخصية الأدبي» [2]، فأصبحت الشخصية غامضة من الناحية الأدبية وصعب تحديدها بصفتها عنصرا أدبيا.

ولما كانت النظرة إلى الشخصية لا تقوم إلا في إطار علاقتها بالوظيفة التي تؤديها في العمل الأدبي، فإن تودوروف يجرد الشخصية من محتواها السيكولوجي، لإبراز وظيفتها النحوية، حيث يجعلها فاعلا في السرد[3].

كما يعرفها فيليب هامون (PHILIPPE HAMON) بأنها «وحدة دلالية...تولد من وحدات المعنى... ولا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها أو يتلفظ بها عنها» [4]، حيث يمكن التعرف على الشخصية من خلال السلوكات والأقوال الواردة عنها في النص.

ومن ثم تم الانتباه إلى الشخصية وإعطائها مكانتها في السرد؛ ذلك لأن «الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة» [5]، حيث بدأ الاهتمام بالشخصية كبنية أساسية لما تحمله من دور في تأدية معاني وأفكار النص.

ومن هنا لاحظ تودوروف أن عناصر الحكي تنتظم انطلاقا منها، ولهذا اقتصرت دراسته لرواية (العلاقات الخطيرة) على علاقات الشخصية التي حصرها في ثلاث قواعد

1 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ط2 2009، ص 207.

2 ناصر الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال العربية، ص49، 50.

3 محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1996، ص 85.

4 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (دط)، 2012، ص 34.

5 محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (دط)، (دت)، ص 562.

وهي: الرغبة، التواصل والمشاركة [1]، فيتم اكتشاف الشخصية انطلاقا من العلاقات التي تربطها بعناصر الحكي.

في حين أن هناك من يحول الشخصية إلى ضمائر أمثال ريكاردو (RICARDO) الذي يقول: «إذا كنا نحرص على الشخصيات، فيجب أن نقر بتحويلها إلى ضمائر» [2] فلكي نكشف عن الشخصية ونوليها عناية خاصة، يجب أن نحولها إلى ضمائر تحيل عليها وتثبت وجودها في الحكي.

إلا أن اهتمام غريماس بالشخصية جعله يطورها إلى نموذج عاملي، باعتبارها شخصية مجردة، وما يهم هو الدور الذي تقوم به، فجعله ذلك يميز بين العامل والممثل على أساس مستويين:

– مستوى عاملي: تعتبر فيه الشخصية هنا مجردة.

– ومستوى ممثلي: تعتبر فيه الشخصية فاعلا قد يؤدي دورا أو عدة أدوار عاملية[3].

ذلك لأن العامل يعني الفعل الذي تقوم به الشخصية بغض النظر عن الذي يؤدي ذلك الفعل، ومنه أصبحت الشخصية مجردة، أما الممثل فهو الشخص الذي يؤدي ذلك الفعل أو العامل.

ونجد الشخصية المجردة في العمل الروائي تختلف عن الإنسان الواقعي،على اعتبار «أن الشخصية الروائية هي نقطة تقاطع والتقاء مستويين سردي وخطابي،فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات»[4].

1 ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 34.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3 ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 25.

4 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص154.

فيتم إذن بناء الشخصية الروائية على أساس سردي يهتم فقط بالوظائف أو البرامج التي تقوم بها الشخصية على مدار الحكي وتنظيمها، وعلى أساس خطابي فيما يقدمه من صفات ومؤهلات تحملها هذه الشخصية، مما يمكنها من تأدية عملها في النص.

يبدو أن طبيعة الدور الذي تنهض به الشخصية يساهم في بنائها أيضا، حيث تتضح بفعل الحدث الذي تمارسه داخل القصة كما تؤثر في بلورة وظيفتها السردية[1].

وهذا ما يؤكده التحليل البنيوي الذي يعتبر الشخصية «علامة تشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه» [2]. حيث تمثل الشخصية علامة يتحدد مضمونها ومعناها من خلال الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي.

كما يعد رولان بارت الشخصية في التحليل البنيوي مجرد عنصر شكلي يساهم في تكوين بنية النص، بوصفها كائنا موجودا دون اعتبار للجواهر النفسية [3]، أي المهم هو مساهمة الشخصية في تشكيل بنية النص.

واعتبرها أيضا فيليب هامون مجرد كائن لغوي محض في قوله: «إن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص»[4].

حيث تتشكل الشخصية لغويا داخل النص أكثر مما يتم استنباطها من خارجه، وهذا ما جعلها تكتسب الصفة الخيالية وتتميز عن الشخصية الحقيقية، لتواجدها من خلال اللغة والخيال.

وفي السياق نفسه يقول محمد يوسف نجم: إن الشخصية في القصة تختلف عنها في الحياة، ذلك لأن الشخصية في القصة لا تظهر إلا في الأوقات التي ينتظر منها أن

---

1 ينظر: صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي،عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1،2012،ص144 .154

2 محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 39.

3 ينظر: رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 2 2002 ص 64.

4 فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص75.

تؤدي أو تقوم بعمل ما [1]، فتكون حينئذ مهمة الشخصية القصصية هي تأدية عمل معين يمكنها من الظهور عبر مسار الحكي.

وما يلاحظ أنه تم رفض الصفات الخارجية التي حفلت بها النظرة التقليدية، وتم التركيز فقط على ما تقوم به الشخصية من أعمال، مما يسمح لهذه الوظائف ب أن تساهم في تحديد هويتها ، ذلك لأن الشخصية في الرواية لا تحدد بالعلامة التي تعلم بها، وإنما بالوظيفة التي توكل إليها وتؤديها عبر المسار السردي[2].

في حين نجد يوري لوتمان (YURI L'OTMAN) يعتبر الحدث أكثر العناصر مساهمة في بناء الشخصية، باعتبار أن سلوكها يصنع النص السردي عند قيامها بعمل ما، تنتج عنه دلالة معينة، حيث إن «الشخصية عند لوتمان مفهوم معطى مع البنية الدلالية المجردة»[3].

فيتحدد عندئذ مفهوم الشخصية باعتبارها عنصرا مجردا لا تربطه بالواقع أية صلة وإنما يمكن فهمه بقيام العناصر الم جسدة داخل النص ببعض العلاقات التي تربطها ببعضها، فتشكل الدلالة الكلية المجردة.

وهناك تعدد في الآراء وتضارب فيها حول مفهوم الشخصية وبنائها، لكنها تبقى مجرد وحدة دلالية قابلة للتحليل من حيث هي ذات دال ومدلول، والدال يتحدد بمجموعة من الأوصاف والأسماء، أما المدلول فيتمثل في سلوكاتها وتصرفاتها وكل ما يقال عنها[4].

ولذلك قيل في هذا المضمار «أن الشخصية مهما اختلفت وتنوعت فإنها مضمون يفرض شكله الخاص»[5]، حيث يتم التأكيد على أن الشخصية تتكون من أوصاف صريحة

1 ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص 77.

2 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 87.

3 سعيد بنكراد، سيميولوجية الشخصيات السردية، ص 54.

4 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 213.

5 نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2006، ص226.

تعلن عن وجودها كبناء شكلي مميز بوجوده، وأوصاف ضمنية تفهم من خلال سلوكاتها وأقوالها مما يعطي مدلولا لها ومضمونا خاص بها.

ما جعل بارت يقر «بأنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات».[1]

و هذا تصريح بأهمية وجود الشخصية في القصة، و أنه لا يمكن قيام العمل الحكائي بدونها، بما أنها هي المحرك الأساسي لأحداث الرواية.

ومن هنا أصبحت تعتبر الشخصية «كل مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا»[2]، فتكون الشخصية كل من يقوم بحدث داخل العمل الحكائي بغض النظر عن سلبيته أو إيجابيته؛ لأن المهم هو المشاركة في بناء الحدث الروائي.

كما أن واقعية الشخصية غير مهمة في العمل الأدبي فقد تكون «الشخصية مزيجا من الواقع والوهم، فهي وهم واقعي أو واقع وهمي»[3]، إذ يتم إثبات أن تشكيل بنية الشخصية يكون بمزج صفات خيالية قد لا يتحقق وجودها، وصفات أخرى واقعية حتى يشعر القارئ كأنها موجودة فعلا في الواقع، وأحيانا يشعر بأنه هو نفسه، وكأن القاص يحكي قصته لمطابقة الصفات بينهما، ومع ذلك تبقى الشخصي ة السردية محافظة على طابعها الخيالي الخاص، والذي يميزها عن الشخصية الواقعية.

2 -تصنيفات الشخصية الروائية:

مهما اختلفت الآراء حول تحديد ماهية الشخصية، فإنها تبقى عنصرا أساسيا ومكونا من مكونات العمل الروائي، فهي التي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السردي إلا أن توظيف الروائيون لكثير من الشخصيات جعلها تختلف من حيث درجة تواترها في النص، مما جعل النقاد يختلفون أيضا في تقسيم وتصنيف هذه الشخصيات إلى فئات مختلفة، ويمكن أن نشير إلى بعض هذه التصنيفات فيما يلي:

1 رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص64.

2 عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة، ط 1 2009، ص 68.

3 المرجع نفسه، ص 73.

أ **تصنيفات فلاديمير بروب:** اعتمادا على الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات، التي حددها بإحدى وثلاثين وظيفة، رأى أن الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات: المعتدي (الشرير) والواهب والمساعد والأميرة والباعث والبطل والبطل الزائف.[1] حيث يمكن لهذه الشخصيات أن تحضر في جميع الحكايات وأن تقوم بتأدية تلك الوظائف مع فارق بسيط في أسمائها وأوصافها.

ب – **تصنيفات غريماس:** انطلاقا من أبحاث بروب جاء غريماس بالنموذج العاملي فأطلق على الشخصية اسم العامل *، وحددها في ستة عوامل هي: المرسل والمرسل إليه والذات والموضوع، والمساعد والمعارض.[2].

ج – **تصنيفات تودوروف:** الذي يقسم الشخصيات حسب الوظيفة التي تؤديها كل شخصية، وهي:

- الشخصية العميقة : التي تتوفر على أوصاف متناقضة وهي شبيهة بالشخصيات الدينامية.
- والشخصية المسطحة: التي تقتصر على سمات محدودة، وتقوم بأدوار حاسمة في بعض الأحيان[3]. والشخصية العميقة متطورة وحركية أما المسطحة فهي ثابتة ولا تتغير.

د –**تصنيفات فورستر** (FORSTER): ويقسمها إلى شخصية معقدة متعددة الأبعاد [4]. وهي الشخصية المدورة بـاصطلاح عبد المالك مرتاض ، الذي يرى أنها تشكل عالما كليا ومعقدا تتمتع بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض، فهي لا تستقر على حال لكثرة تغيرها كما تظهر في قدرتها العالية على تقبل العلاقات مع الشخصيات الأخرى والتأثير فيها حيث أنها تملأ الحياة بوجودها والشخصية المسطحة هي تلك البسيطة التي تمضي

---

1 ينظر: حميد لحمداني ، بنية النص الروائي، ص 25.

* العامل أي الذي يؤدي عملا ما.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 33، 52.

3 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215، 216.

4 ينظر: المرجع نفسه، ص 215.

على حال لا تتغير في مواقفها وأطوار حياتها [1]، وهذه التصنيفات لا تختلف عن تصنيفات تودوروف من حيث أن هناك شخصية متطورة ومتغيرة وشخصية ثابتة.

هـ – **تصنيفات هنري جيمس** (HENRY JAMES): الذي يصنفها من حيث علاقتها بالحبكة إلى شكلين من الشخصيات:

أولا الشخصيات الخاضعة للحبكة، ويسميها بالخيط الرابط Ficelle فتظهر إلا لتقوم بوظيفة داخل التسلسل السببي للأحداث، والشخصيات التي تخضع لها الحبكة وهي التي تكون خاصة بالسرد السيكولوجي وتكون غاية الحلقات الأساسية في السرد إبراز خصائص الشخصية [2]. فهناك إذن الشخصيات التي تقوم بوظيفة الربط بين الأحداث والشخصيات التي تعمل في السرد على إظهار ما تتميز به من خصائص.

و – **تصنيفات إدوين موير** (EDWIN MUIR): يصنف الشخصيات وفقا لعلاقاتها بالحدث، فرأى أن هناك ثلاثة أنواع من الروايات:

– رواية الحدث التي تكون فيها السيادة على حساب الشخصية ورواية الشخصية حيث تكون كل المواقف مبينة أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة عن الشخصيات.

– والرواية الدرامية التي تتوازن فيها قيمة الشخصية بقيمة الحدث، فتكون سمة الشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا إياها [3]، وهذا يعني أنه بحسب درجة حضور الشخصية وعلاقتها بالحدث تقسم الرواية إلى ثلاثة أنواع.

-كما تصنف الشخصيات حسب الدور الذي تقوم به في السرد، فتكون إما رئيسية أو محورية، وإما شخصية ثانوية مكتفية بوظيفة مرحلية [4] .

---

1 ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 88، 89.

3 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 216.

3 ينظر: حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، سرت، (دط) 2006، ص 48.

4 ينظر: حسن بحراوي، المرجع السابق ، ص 215.

فتكون الشخصية حسب الدور رئيسية إذا كانت ذات كثافة حضورية داخل النص وبذلك تكون هي اللامة للأحداث، كما قد تكون ثانوية إذا اكتفت بالظهور في لحظة معينة وعند حدث معين فقط حيث يكون حضورها ضئيلا.

ح – تصنيفات حسن بحراوي: الذي صنف الشخصيات إلى ثلاث أنواع:

أولا نموذج الشخصية الجاذبة: وجعلها تتمثل في نموذج الشيخ، والمناضل، والمرأة، ثانيا نموذج الشخصية المرهوبة الجانب : التي تتمثل في نموذج الأب والإقطاعي والمستعمر ثالثا: نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية وقسمها إلى نموذج اللقيط، ونموذج الشاذ جنسيا، ونموذج الشخصية المركبة[1]. كان تقسيمه بحسب علاقاتها وتصرفاتها فتكون إما جاذبة أو مرهوبة الجانب، أو خاضعة لعواملها النفسية.

ط – تصنيفات فيليب هامون: وهي ثلاث فئات[2]:

– فئة الشخصيات المرجعية: وتدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات التاريخية (نابليون عند ألكسندر دوما)، والشخصيات الأسطورية (فينوس ، و زوس)، والشخصيات المجازية (الحب، والكراهية)، والشخصيات الاجتماعية (العامل، والفارس، والمحتال)، والمرجعية تحيل على الواقع الخارجي أو السياق الاجتماعي والتاريخي مما يدل على ثقافة المبدع.

– فئة الشخصيات الإشارية:هي دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص، كالشخصيات الناطقة باسمه في التراجيدي والمحدثون السقراطيون والشخصيات العابرة كالرواة مثلا.

– فئة الشخصيات الاستذكارية : تتعلق بالنسق الخاص بالعمل وهو كاف لتحديد هويتها حيث تكون وظيفتها تنظيمية ترابطية، تنشط ذاكرة القارئ، وهي شخصيات للتبشير كالحلم، والاعتراف.

1 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 355، 336.

2 ينظر: فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 29، 30، 31.

وننبه إلى أن تصنيفات فيليب هامون تحيل على الواقع غير النصي، وتوظيفها في العمل الأدبي يدل على مدى سعة ثقافة المبدع.

وعموما فقد كانت هناك تصنيفات كثيرة لا نستطيع أن نلم بها جميعا، وإنما حاولنا الوقوف على أهم هذه التصنيفات حتى يمكننا التعرف على بعض نماذج الشخصيات الروائية.

3 -تصنيف الشخصيات في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر":

يكون تصنيف شخصيات المدونة "خطوات في الاتجاه الآخر " على حسب النماذج التي تتوفر عليها، وبحسب درجة تواتر حضورها.

3- 1 نموذج المناضل:

وهو الذي يكافح ويدافع عن حقوق الإنسان المهضومة، بفعل السيطرة الممارسة عليه من طرف نموذج معاكس لمبادئه.

والشخصية المناضلة عبارة عن «نماذج خلقها الروائي، وحملها مضامين وأفكار ا تحارب بها سلبيات الواقع قصد الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق إلى حالة أخرى أكثر تفتحا وإنسانية، ومن ظروف السيطرة والكبت إلى ظروف الحرية والمساواة»[1].

فنموذج المناضل يجعله الروائي يؤمن بمبادئ يريد تحقيقها في واقعه المتأزم وفي ظل ظروف قاسية حتى يمنح الحرية والمساواة لجميع أفراد وطنه وأمته جمعاء.

ويسمي حسن بحراوي هذا النوع من النموذج بالسلطة النضالية ويقصد به «الوعي السياسي الذي يتوفر عليه المناضل، ويضعه في خدمة قضايا الناس وسبيلا إلى تنوير عقولهم»[2].

1 بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية، 1970-1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، (دت) ص 70.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 272.

فهو إذن نموذج يمتلك سلطة تمكنه من حمل وعي سياسي يناضل ويدافع به عن حقوق الناس، وقد يستعمله في هدايتهم حتى يستقطب اهتمامهم، مما يجعله مصدر ا تتجذب إليه كل فئات المجتمع، كما حدث ذلك مع "نجم الدين" بطل رواية "خطوات" الذي أصبح بحكم منصبه في لجنة مكافحة الإرهاب مصدر اهتمام بالنسبة للمنظمة.

وبذلك نجد أن نموذج المناضل في رواية "خطوات" يتمثل في شخصية نجم الدين وهي شخصية دينامية تدور حولها الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها، وهو الحامل للفكرة التي يريد إبلاغها، والمعبر عن معطيات الواقع في الفترة التاريخية التي وجد فيها وكل ذلك للإفصاح عن انتمائه الحقيقي[1].

جعل الروائي البطل نجم الدين الشخصية المحورية الذي تدور حوله كل الشخصيات وترتبط به أحداث الرواية، وهو يمثل فئة المناضلين الذين يدافعون عن توجهاتهم الإيديولوجية التي هي في خدمة الناس وتدافع عن قضاياهم.

وهذا ما تشهد به المنظمة في الطلب الذي بعثته إلى نجم الدين للانضمام إليها:«لقد ارتأت قيادة تنظيم ز السري ترشيحك للعضوية فيه بعد تأكدها من سلامة طويتك و نبلة توجهاتك ووطنيتك، كما قد حفزهم إلى انتقائك، مما تتسم به من بساطة وتواضع، ومحاباة للكادحين، وتعاطف مع الفئات المسحوقة، إضافة إلى شدة نقمتك وسخطك على الطغاة والمرتشين والظلاميين»[2].

تقر المنظمة السرية بحرص نجم الدين على الوقوف ضد كل من يهضم حقوق الإنسان، وسخطه على كل من يساهم في ذلك مما يؤكد حرصه ونضاله ضد الطغاة.

ويظهر نضال نجم الدين ضد كل من يمارس العنف وخرق القوانين أو تجاوز حقوق الإنسان، في قوله عند مساعدته لصديقه عبد السلام : «...لقد زارني صباحا أحد مسؤولي

1 ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد، الجزائر، ط 1 2005، ص 356.

2 حفناوي زاغز، خطوات في الاتجاه الآخر،دار هومه، الجزائر، (دط)، 2004، ص8.

أجهزة مكافحة الإرهاب لاستشار تي في أمر ما، وكانت الفرصة مواتية لإحاطته بالذي سيحدث...وأعلنت عن وجهة نظري التي تتجسد في الملاحظة من بعيد لتحديد هوية الذي سيستلم المبلغ، ليأتي فيما بعد اتخاذ الإجراءات التي تكفل سلامة وأمن المواطنين»[1].

سعى نجم الدين وبمساعدة المسؤولين باللجنة المتخصصة بمكافحة الإرهاب إلى التعرف على نوعية المنظمة التي توجهت للصديق بطلب المال، حتى يضمن سلامة المواطنين.

بحكم منصب النموذج المناضل يظهر أنه شخصية مثقفة واعية تعمل على محاربة كل أشكال العنف الممارسة ضد الإنسانية، وهذا ما يؤكده قوله: «تم إشعاري من لدن الجهة المسؤولة بضرورة الإعداد والتأهب للمساهمة في مؤتمر هام سينعقد في منتصف الشهر الموالي...لدراسة أبعاد العنف المنظم ذي الطابع السياسي ومدى خطورة تبعاته على الأمن والاستقرار في الدول العربية»[2].

نجد نجم الدين يكافح كل أعمال العنف التي تتعرض لها الدول العربية لتوفير الأمن والاستقرار، والبحث عن الحرية والكرامة الإنسانية.

يمثل جيل من المثقفين بأكمله المناضلين ضد العنف، حيث يساهم في النضال من أجل البحث عن الديمقراطية والعدالة والحرية أي حماية الحقوق الإنسانية[3].

ومع أن الشخصية المناضلة تقدم «بصورة مكتملة منذ ظهورها الأول بحيث لا يتوقع القارئ تغيرا في تفكيرها وسلوكها مع تتابع الأحداث بل تظل ثابتة على موقفها الذي رسمه لها المؤلف». [4] إلا أننا نجد البطل نجم الدين قد أعلن عن انضمامه للمنظمة في

1 الرواية ، ص 95.

2 نفسه، ص 57، 58.

3 ينظر: صالح ولعة، عبد الرحمن منيف الرؤية والأداة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2009، ص 114.

4 حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 299.

لحظة ضعف أجرى فيها على ذلك «إنني بإذنه تعالى سأناضل من أجل الارتفاع بقدراتي إلى مستوى ثقة الإخوان فيّ»[1].

فرغم عمل نجم الدين وثقافته إلا أنه عجز عن رفض الانضمام وأعلن قبوله في لحظة ضعف، وهو لا يدرك كيف حصل ذلك، فتظهر هنا معاناة المناضل والمثقف الذي دفع بنفسه من النقيض إلى النقيض «ما هكذا ينبغي لك يا نجم أن تقذف بنفسك من النقيض إلى النقيض، بالأمس كنت من عتاد المناضلين ضد الإرهاب، وإذا بي اليوم أجدني في صميم بؤر منظريه والعاملين على تطويره وتعميق محتواه...»[2].

حيث يشعر نجم الدين بالأسى على اتخاذ قرار مثل قرار الانضمام، كيف لا؟ وهو المناضل بالأمس. واليوم يجد نفسه من أعضاء الجماعة الإرهابية، وهو الذي لا يقوى على فعل ما تقوم به المنظمة.

وقد لجأ الروائي هنا إلى عرض صور الإنسان (المجتمع) من خلال هموم نجم الدين النضالية بكل أبعادها، حتى في لحظات ضعفه المشروعة، ونسجها نسجا واقعيا دقيقا.[3]

فضعف البطل نجم الدين هو ضعف كل إنسان ، أو بالأحرى هو ضعف المجتمع بأكمله ظهر من خلال معاناة البطل، معاناة الإنسان الواقعية في ظل فترة متأزمة هي فترة العشرية، لأن انكسار المناضل بتحوّل مبادئه وانضمامه إلى المنظمة الإرهابية، دلالة على رؤية متجاوزة للسائد في كثير من النصوص المتعاملة مع قضية الكفاح الوطني[4].

والنموذج المناضل نجم الدين رغم انكساره وإحساسه بالضعف لقبول الانضمام يبقى النموذج الذي يحمل الإيديولوجية الإيجابية من خلال إصراره على الكفاح ضد القوى التي تمارس العنف في كل الوطن العربي: «فعلا تلك هي أمنيتي أن أقاتل بكل ما أملك أو

1الرواية ، ص 76.

2 نفسه، ص 77، 78.

3 ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 362.

4 ينظر: حسن الأشلم،الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 299.

أستطيع الحصول عليه، محتلا لوطني أو أي وطن عربي، لأننا أمة واحدة انتماؤها العروبة ودينها الإسلام، لذلك سأهب نفسي فداء لوطن تمتد جذوري منه وتنتمي أرومتي إليه»[1].

فنجم الدين يتمسك بمبادئه بالرغم مما يعانيه في ظل ظروفه الصعبة، من أجل النضال والدفاع عن الكرامة الإنسانية ضد كل من يمارس العنف على الوطن العربي.

يبدو أن نجم الدين صورة للفرد العربي الذي يعيش واقعا متأزما في لحظة تاريخية مليئة بالخوف والقمع والقهر، فيدافع عن الروح الوطنية والإنسانية ؛ ذلك كونه «بطلا هو مفرد في جمع وجمع في مفرد، يصبح البطل تجسيما لمجرد هو روح الأمة، ويجد الروح القومي المجرد طريقه إلى التاريخ عبر الشخصية المحددة»[2].

فيمثل نجم الدين المجتمع العربي بأسره، ذلك لأن الوعي الفردي يعبر عن الوعي الجماعي من أجل تحقيق حياة أفضل، قوامها العدل والمساواة والحرية.

ومع حضور نجم الدين بطل رواية "خطوات" نموذج مناضل يشكل طرفا في الصراع، فلا بد من حضور الطرف الآخر وهو الطرف المعاكس، وقد وجدنا أنه يتمثل في المنظمة الإرهابية التي تعرقل مسار نجم الدين وباقي الشخصيات، ولهذا يصلح نعتها بالنموذج المضاد.

3 2 النموذج المضاد:

وفي المقابل نجد النموذج المضاد، وهو الشخصية المناوئة المضادة والتي يسميها بورناف(BOURNEUF) القوة المعاكسة، التي تعرقل تحقق رغبة الشخصية الدينامية فتقف في مواجهتها وتجابهها، بل تمثل القوة الضاغطة على النموذج المناضل بكل وسائل التهديد[3].

1 الرواية، ص 156.

2 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 148.

3 ينظر: إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 382، 383.

حيث تعمل الشخصية المناضلة –كما ذكرنا آنفا–المتمثلة في نجم الدين على مكافحة كل أشكال العنف وخاصة ما يمارسه الإرهاب، وهنا تعمل المنظمة على عرقلة عمله وتحول دون تنفيذه، ويتجلى ذلك في طلبها من نجم الدين الانضمام إليها :«لقد ارتأت قيادة تنظيمنا السري ترشيحك للعضوية فيه بعد تأكدها من سلامة طويتك ونبالة توجهاتك ووطنيتك... ومهما تكن الحالة التي أنت عليها في الوقت الراهن فإياك أن تبادر بالرد السلبي»[1].

منذ الصفحات الأولى للرواية يظهر اختيار المنظمة لنجم الدين بالانضمام إليها مع تأكدها من نبالته ومحاربته لكل أشكال العنف، مستغلة في ذلك منصبه كونه عضوا في لجنة مكافحة الإرهاب بوزارة الخارجية وهو منصب حساس ضمن النظام السلطوي ، فترى أن بيده زمام الأمور، بل تعمل على تهديده من الرد السلبي، أي بضرورة إعلان الموافقة بالانضمام، حيث توجهت المنظمة إلى شخصية تعتبر من الدرجة الأولى أنه باستطاعتها اتخاذ القرارات اللازمة مما يمكنها من امتلاك القدرة على التغيير، فتمارس المنظمة أفعالها دون ضجيج.

ومن هنا بدأ الصراع ، ذلك لأنها «الطرف الفاعل في هذه العلاقة والذي تمثله الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها»[2].

فيعني أن النموذج المضاد أو بالأحرى المنظمة تعمل على السيطرة وفرض سلطتها، وتتصرف انطلاقا من موقع قوة ما يخولها لذلك، فتتمكن من التحكم في مصير كل فرد وبالاعتماد على وسائل تهديد متنوعة.

1 الرواية، ص 8، 9.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 279.

كل ذلك يؤكد أن المنظمة تمارس كل أنواع القهر وبأنماطه المختلفة النفسية والجسدية[1]، فكما عملت بالضغط على نجم الدين بالانضمام إليها، تضغط عليه بأن يمارس عملياتها المتمثلة في الاغتيال.

«إنما المقصود هذه المرة القضاء على أربعة أشخاص لأنهم كفرة، ملاحدة، مفسدون في الأرض، متفانون في خدمة الطاغوت فكأنما استبدلوا عبادة الله بعبادته، فهم بذلك مشركون دماؤهم وأموالهم حلال»[2].

فالمنظمة تضغط على نجم الدين لممارسة فعل القتل، قتل أربعة أشخاص (شرطي وجندي ودركي وصحفي) وهم أشخاص مسالمون يقومون بالسهر على سيادة الأمن في البلاد، ونجد أن كل هؤلاء من الطبقة المثقفة، والمنظمة تريد القضاء عليهم من طريق نجم الدين لتدعم بها مركزها وسلطتها، وحتى لا يساهم كل منهم في حماية المواطنين والرقي بالبلاد لنشر الحرية والعدل.

ويظهر أن المنظمة تمارس أفعال العنف والشر وتحاول فرض سلطتها، حيث يتضح منهجها في الحياة، وهنا تكمن الإشارة إلى التحول في القيم لدى النموذج المضاد، حيث تسعى إلى تحول المناضل من عامل نبيل يناضل من أجل قضايا نبيلة ضد الظلم، إلى فاعل ينتج الفساد والظلم معا [3]، حتى تكسبه إلى جانبها وتدعم به أعمالها فلا تتعرقل مشاريعها من أفعال الدمار والتخريب، بهدف الاستيلاء والسيطرة على السلطة ، فيعم الفساد بالنظام العام، حيث تتمكن من اكتساب كل شيء دون حسيب أو رقيب، وتلبى بذلك مصالحها وغاياتها الذاتية.

ومن بين ملامح القهر انتهاز المنظمة واستغلالها لمنصب عبد السلام صديق البطل نجم الدين، كونه المدير العام لشركة التوريد والتصدير، إذ بعثت له برسالة

1 ينظر: حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 181.

2 الرواية، ص 118.

3 ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 168.

«تتضمن الرسالة المطالبة بتسديد مبلغ ضخم كمساهمة في دعم الجهاد». [1] فيظهر أنها تمارس قهرا ماديا، لطلبها المبلغ الضخم حتى تدعم به وتمول أعمالها باسم الجهاد، إذ تتخذ من شرع الله ورسوله قناعا تخفي وراءه أفعالها.

وقد يمارس النموذج المضاد القهر الجسدي، فيلجأ إلى القتل، ولا يخفي طبيعته الانتهازية والاستغلالية، وتجلى ذلك لما طلبت المنظمة من الرائد جعفر تزويدها بالسلاح مستغلة منصبه كونه المسؤول الأول عن مخزن السلاح والذخيرة بالمؤسسة العسكرية، مع تهديدها له إن لم يستجب لطلبها، ونفذت تهديدها فوقع القتل على يد سعد ابن أخ الرائد ذلك لأن النموذج المضاد «لا يتوانى عن استغلال ضعف أبناء جلدته استغلالا فاحشا لا يفرق بين قريب أو بعيد، الكل يساوي مصالحه ومنافعه». [2]أي أن النموذج المضاد يقوم بأي عمل، والمهم هو أن تلبى مصالحه ومطالبه ، فهو لا يفرق حتى بين القريب والبعيد حيث يتعرض لهم بأفعاله العنيفة.

وعندما كانت المنظمة لا تريد سوى تلبية حاجياتها، فإنها تقوم بعمليات القتل ؛ لأن الذي لا يلبي مطالبها يعتبر خائنا، وهذا ما قام به سعد : «استخرج سعد مسدسا وهو يقول: ...أجلك انتهى كما قررت القيادة ومصيرك الجحيم أيها الكافر الملعون أنت ومن تبعك لأن عدم الاستجابة للمنظمة خيانة...أطلق سعد رصاصتين على عمه، فارتمى خالد ليبعد خطر الموت عن أمه وأخته، لكن سعد ا لم يمهله إذ أفرغ فيه رصاصتين ثم ألحق الأم بهما». [3]

تظهر هنا مدى بشاعة هذه الجريمة التي وقعت على يد قريب من العائلة، (سعد) الذي قام باغتيال عمه وعائلته، الذي اعتبر خائنا لعدم استجابته للمنظمة، فلا يهم سعد إذن سوى تلبية مطالب الجماعة.

---

1 الرواية، ص 86.

2 إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص383.

3 الرواية، ص 149، 150.

نجد أن سلوك الجماعة هو السلوك العنيف، فلا تظهر في النص إلا وهي مرتبطة بفعل العنف الموجه لمن يختلف معها أو يخالفها. [1] حيث تجد في العنف لذة ترهب به الناس حتى وهم في بيوتهم مما يضطرها إلى فعل الاقتحام.

مثلما حدث مع أسرة الحاج محي الدين لما جاء زائر ا يسأل عن ابنه الضابط سليمان، فأخبره الحاج بأنه عاد إلى الثكنة وقام بواجب الضيافة، لكن الزائر قام بتكذيبه فحدث فعل الاقتحام: «لما وصل الأمر إلى هذا الحد من سوء التفهم وقلة الاحترام، هم الحاج أن يغلق الباب في وجه الزائر، وفي تلك الأثناء تدخل أربعة شبان كانوا على مقربة منهما، فاقتحموا عليه المنزل عنوة، أوصدوا الباب بالرتاج...فتشوا المنزل غرفة غرفة...»[2]فيظهر هنا مدى العنف في المعاملة الذي تظهره الجماعة، فلا تحترم الآخرين في بيوتهم حينما قامت بتكذيب الحاج، وهو إنسان تقي واقتحمت عليه البيت عنوة.

بل قام رجال المنظمة بتهديد الحاج إن لم يدلهم على مكان ابنه بقول أحدهم: «اسمع أيها العجوز الأخرق إن لم تدلنا على مكان ابنك خادم الطاغوت أو تأمره هاتفيا بالحضور الفوري إن كان كما تدعي خارج المنزل...فإن مصيركم جميعا الهلاك الماحق»[3]، نرى من هذا التهديد سلوك فيه ترهيب و وعيد وعنف غير مبرر، عندما قامت الجماعة بتكذيب الحاج، واعتبرت الضابط ابنه في خدمة الطغاة وهو يعمل لحماية الوطن، وبذلك فهؤلاء يخالفون الجماعة، وفي تلك اللحظة أمر أحدهم رفاقه بقتلهم: «...وهنا صاحت الأم تستنهض شجاعة أب سليمان الذي هب كالثور المطعون ليرتمي على الذي شرع في ذبح الرضيعة، لكن الآخر عالجه بطعنة قاتلة ثم أجهزوا على الأم خلال ثوان ولم يثنهم استرحام بثينة ليغدقوا عليها النجاة، بل أجهز أحدهم عليها بتبجح»[4] فتظهر هنا قمة العنف في قتل هؤلاء الأبرياء الذين لا ذنب لهم سوى أنهم ينتمون

1 ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 234.

2 الرواية، ص 124، 125.

3 نفسه، ص 125.

4 نفسه، ص 126، 127.

للشخص الذي يبحثون عنه، مع أنه بريء أيضا إلا لأنه موظف لحماية الوطن والمواطنين.

كما يظهر السلوك العنيف للجماعة عند اقتحام بيت حمدون الأجنف أحد مذيعي القناة الوطنية والمقيم مع أمه وأخويه حيث: «سمع طرقا على الباب...ما إن واريت (الأم) الباب حتى اقتحم اثنان عليها البيت وأوصدا خلفها الباب، فأنشده الشاب المسالم وصاح...ما الأمر أيها الأخوين؟ فكانت الإجابة طعنة قاتلة...لم تتمالك الأم وهي ترى رجل البيت وفلذة كبدها يتخبط في دمائه أن ألقت بنفسها على القاتل وهي تعول وتندب وتصرخ...لم يمهلها الثاني الذي ارتأى أن يرديها هي الأخرى خشية التعرف عليهما في مرحلة التحقيق»[1].

حمدون شاب مسالم و اغتالته المنظمة و والدته، وهو لم يقم بأي عمل مشين بل بالعكس من ذلك، حيث يعمل لإفادة الوطن والمواطنين وتزويدهم بالأخبار اللازمة والمنظمة ترى أنه معرقل لمسارها ولهذا تعرضت له بالقتل.

نلاحظ أن كل الشخصيات التي تنتمي لهذا النموذج (المنظمة) تنجز حدث القتل وتكشف عنه كفعل أساسي يشكل كيانها، ويقود الشخصيات الأخرى نحو مصيرها الموت مما يعبر عن العنف والتطرف في سلوكها، فهي تحسب نفسها مصلحة وليست قاتلة بحجة الدفاع عن الدين، وهو فعل يغيب فيه البعد الإنساني، وترى أن كل من يخرج عنها أو يخالفها فهو عاص ويستحق القتل.[2]

ولذلك تقوم بقتل أولئك الأبرياء بحجة الدفاع عن الدين، وترى أنهم أناس كافرون ولا يعرفون الشرع، وهي بذلك تعتقد أنها مصلحة وطريقها هو الصحيح، وإنما منهجها هو منهج متطرف لأنها تفسر الأمور كما ترى هي لا كما يرى الدين، ولأن الدين لا يأمر بقتل الأبرياء.

---

1 الرواية، ص 147، 148.

2 ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 260، 263.

وهذا ما حدث أيضا مع الأستاذ الجامعي نوفل الرحموني الذي خرج ذات مساء رفقة ولده قاصدا مقر عمله، فطلب منه رجلان نقلهما إلى المستشفى بحجة أن أحدهما مريض فوافق الأستاذ على ذلك:

«لكنه في منتصف الطريق في موقع خال من المساكن...صدر أمر للأستاذ بالتوقف حالا...توقف والتفت ليرى مدعي المرض يضع الخنجر على عنق الصبي...صرخ الابن كالنشيج يسترحم، يستغيث...انفجر الأب مستعطفا لماذا الولد؟...رد عليه الجلاد...لأنك كافر، فاجر، ولا تلد إلا مثلك في الكفر والفجور، انطلقت الرصاصة على صدغه بعد أن شاهد رأس الولد مفصولا عن الجسد ليوضع في تأن على سطح السيارة».[1]

فهذا عنف غير مبرر مع أنها تتخذ من الدين قناعا تختفي وراءه لتمارس عمليات القتل بحجة الدفاع عنه، ولهذا قامت بقتل الأستاذ نوفل الرحموني وابنه بأبشع طريقة، لا لشيء إلا لأنها تدعي أنه كافر ولا يلد إلا كافرا مثله، حتى أنها تتمتع بعملية القتل حيث تشعر بنوع من اللذة وهي تمارس فعلها البشع، بل وتتفنن فيه بوضعها رأس الصبي على سطح السيارة.

يوحي هذا الفعل بأنها تعمل على تحقيق غاية معينة وهي القضاء على العناصر الفاعلة في المجتمع، حيث يعمل الأستاذ على تربية الأجيال الصاعدة والناشئة للنهوض بالبلاد أكثر وهي تحاول طمس ذلك ليعم الفساد وتعطي لنفسها حق الحياة والتصرف في البلاد، مع أنها حرمت الآخرين من حقهم في الحياة.

ومثل هذا النموذج يظهر دائما «كغاصب للحقوق، يظل بحاجة إلى ممارسة العنف والإرهاب للمحافظة على وجوده»[2]. حيث يلجأ إلى هضم حقوق الآخرين حتى يحقق كيانه ويفرض وجوده المستقل.

---

1 الرواية، ص 146.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 299.

يظهر من ذلك أن كل الشخصيات التي تعرض لها النموذج المضاد تنتمي إلى الفئة المثقفة التي تعمل على الرقي بالمستقبل في حياة قوامها الحرية والعدل والمساواة والكرامة الإنسانية، ولهذا قام النموذج بوضع حد لمسيرة هؤلاء حتى لا تعرقل أعمالها لأنها تعمل على هدم المجتمع بفرض قراراتها ومواقفها التي تتسم بمظاهر العنف والقسوة. فيظهر هذا النموذج في الرواية «كمغتصب يسلب ويستعبد الإنسان ويمارس جميع الوسائط للضغط على الناس وحملهم على القبول بالأمر الواقع» [1] يريد السيطرة على الناس كونه يدعي الحقيقة في حماية المجتمع باسم الدين، وكل من يخرج عن هذا الإطار فهو عاص ويستحق القتل، ومنه نرى أن هؤلاء المثقفين يعيشون مرحلة تاريخية يعانون فيها أزمة الإرهاب أو ما يعرف بالعشرية السوداء.

يبدو أن هذه الشخصية لا تتحمل مسؤولية انتهازيتها وحدها، بل نجد أن البنية الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية تتحمل جزءا كبيرا منها.[2]

فلكي تمارس هذه الشخصية انتهازيتها فلا بد من أن تتصل ببنية معينة حتى تحقق غايتها، فتوجهت إلى البنية السياسية كما فعلت مع البطل نجم الدين كونه يحتل منصبا متصلا بالنظام أو السلطة، فاستغلته للانضمام إليها، وهذا ما فعلته أيضا مع الرائد جعفر لتزويدها بالسلاح، ومع عائلة الحاج محي الدين أيضا بحثا عن ابنه الضابط سليمان لتتخلص منه كونه يعارض مصالحها. وتوجهت إلى البنية الاقتصادية كما فعلت مع عبد السلام مستغلة منصبه كونه المدير العام لشركة التوريد والتصدير لدعمها بالمال، كما توجهت إلى البنية الاجتماعية عندما تعرضت لقتل الأستاذ نوفل الرحموني مع ابنه والصحفي حمدون الأجنف مع أمه.

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 295.

2 حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 251.

لنتأكد من «أن هذا النموذج يمثل رمزا للقوى السالبة التي تعمل من أجل اختلال الموازين، وتهديم حقائق قائمة بذاتها لإرساء حقائق بديلة ودخيلة»[1] أي أنه يملك قـــوة ما لا تعرف مرجعياتها يعمل من خلالها على اختلال الموازين السياسية والاجتماعية والأمنية والدينية وحتى الاقتصادية، لتهدّم الحقائق التي تساهم في بناء المجتمع مما يسمح لها ببناء مجتمعها هي، مجتمع قوامه القمع والتطرف والقتل.

وفترة الإرهاب التي تحيل على تسعينيات القرن الماضي، نجد أن الصراع فيها كان صراعا داخليا نابعا من داخل البلاد، حيث أصبح القاتل والضحية جزء ا من الذات بانتمائهما إلى مجتمع واحد، ووطن واحد، وقد شكل هذا الصراع تصدعا وانقساما في الهوية الجماعية، كونها تعيش أزمة داخلية، بإشاعة الرعب في صفوف المواطنين، بمن فيهم المثقفون الذين طالتهم المطاردة والقتل والاغتيال[2].

فالمنظمة الإرهابية تنبثق من المجتمع الذي تنتمي إليه، وتتخذ من التطرف أسلوبا لها في الحياة، حيث تؤمن بمبادئ تحاول فرضها وترى أنها في خدمة المجتمع، وكل من يخالفها من أفراد المجتمع يدخل معها في صراع، مما يشكل أزمة تحدث انفصالا في هوية المجتمع الواحد، بنشر الرعب وسط المواطنين وخاصة المثقفين الذين تتعرض لهم بالمطاردة والقتل، مثلما حدث –كما رأينا آنفا– مع شخصيات الرواية التي بين أيدينا.

يبدو أن المنظمة تعمل على اختيار العناصر الفاعلة في المجتمع، فتتعرض لهم بالمطاردة والملاحقة أينما ذهبوا، لتكسبهم إلى جانبها وتدعم بهم أعمالها لتضمن استمرارها في الوجود، وتثبت أنها الأقوى لتتمكن من السيطرة على البلاد والقضاء على النظام الذي ترى وجوب محاربته ، لأنه سبب في شيوع مظاهر الفساد كالفوضى والارتشاء...لتحل محلها مبادؤها هي بقيام دولة إسلامية عادلة وذلك بنشر الرعب الذي

1 إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، ص 387.

2 ينظر: بوشعيب الساوري وآخرون، الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط1، 2008 ص 49.

انجر عنه فعل القتل لأناس أبرياء يساهمون في بناء المجتمع والبلاد كل بطريقته الخاصة ووفقا لمستواه الثقافي.

ومن هنا نلاحظ أن الروائي قد جعل النموذج المضاد في رواية "خطوات " يتمثل في الإرهاب الذي «نصبه للقيام بمهمة القمع وفرض الأمر الواقع...ثم أن التطرف الذي كانت تتسم به قراراته ومواقفه...كان يعطي لشخصيته بعدا استثنائيا ويخول له تلك المكانة الخاصة التي يحتلها ضمن الشخصيات المرهوبة الجانب (المضادة)»[1].

مما يعني أن كل مظاهر العنف التي تتسم بها المنظمة الإرهابية من قمع وقتل وتطرف وانتهازية يجعلها تدخل ضمن هذه الفئة، ذلك لأنها لا تظهر في النص إلا وهي تقوم بفعل العنف، ولهذا يجوز لنا أن ندخلها ضمن النموذج المضاد.

4 -بنية الأسماء:

لا يوجد أي عمل تخييلي من دون شخصيات لتنهض بالأحداث عبر المسار الحكائي ولا بد من تحديد أسماء لهذه الشخصيات حتى يمكن تمييز بعضها عن بعض.

ولعل أول شيء يلاحظه القارئ ومنذ الصفحات الأولى للرواية هو الاسم، مما يحقق نوعا من التواصل بين القارئ والشخصية الروائية، على اعتبار أن الاسم أول مؤشر يحيل على هوية الشخصية كما تتحدد في الواقع المعيش، لأن الاسم هو «تعبير لغوي عن هوية محددة لكل شخص فردي»[2].

فحضور الشخصية شيء مهم في كل الأجناس الأدبية وخاصة جنس الرواية واسمها يشكل أحد الخطوط الهامة، وعلامة على تحديد سماتها المعنوية، ويمثل بتواتره عاملا أساسيا في وضوح النص ومقروئيته[3].

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 298.

2 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 36.

3 ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 161.

حيث يساهم الاسم في الكشف عن الصفات الداخلية للشخصية، كما يحدد صفاتها الخارجية، ويساعد أيضا على وضوح أحداث النص بتحديد الشخصية وهي تقوم بالحدث الموكل إليها من طرف المؤلف.

ويمكن أن يقيم الاسم علاق ة مع دلالة الرواية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال رصيده التاريخي [1]، فمن خلال فك شفرات الاسم قد نجد معناه يحمل دلالة ترتبط من بعيد أو من قريب بدلالة الرواية.

ودلالات الاسم شيء معترف به منذ القديم على حد قول عبد المالك مرتاض: أن للتسمية في التراث العربي دلالات تحدث عنها الكثير ، ومنهم أبو عثمان الجاحظ الذي ذكرها في غير موضع من كتاباته[2].

فكما تختار الأسماء للشخصيات في الواقع، فقد يختار الروائي أيضا أسماء لشخصياته، سواء كانت هذه الشخصيات حقيقية مستمدة من الواقع، أم من ابتكار خياله والمهم من ذلك أن تحمل دلالة معينة.

ذلك أن «للاسم دلالته الو ضعية»[3]. حيث لا يوضع الاسم هكذا، وإنما ينبغي أن يحمل دلالة معينة تساهم في تكوين جانب من بناء الشخصية.

ولذلك يسعى الروائي وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للشخصيات احتمالية وجودها. [4] فوضع هذه الأسماء يستدعي الدقة لتنسجم مع أحداث النص وليشعر القارئ بدوره أن هذه الشخصيات لها وجود حقيقي.

---

1 ينظر: صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص 144.

2 ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط) 2005، ص 128.

3 عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 88.

4 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

ويعد الاسم «شكل فارغ يمتلئ تدريجيا بالقص، ليحول الشخصية من النكرة إلى المعرفة، على اعتبار أنه يذيتها أي يمنحها سمات خاصة تميزها عن بقية الذوات».[1] فالشخصية بدون اسم تكون مجهولة، وبه تصبح معروفة، ذلك لأن الاسم يكون عبارة عن دال أي شكل فارغ، ويتشكل مدلوله عبر مسار الحبكة من خلال منح الشخصية المواصفات التي تجعلها مستقلة بذاتها عن الشخصيات الأخرى، كالصفات الخارجية والداخلية وكذا الوظائف المنسوبة إليها.

ومن ثمة يمكن اعتبار «أن الاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز» [2] أي أن الاسم يوضع عن طريق اللغة فيشكل علامة، تحيل على شخصية بعينها، إضافة إلى ما تحمله من دلالات تكشف عن الدور الذي أسند إليها، مما يمكّن من إزاحة الغموض الكامن خلفها.

وما دامت الأسماء توضع عن طريق اللغة، فقد تتعدى وتتنوع تبعا للخلفيات والمرجعيات التي يستمد منها الروائي أسماءه، فقد تكون الخلفية دينية أو تاريخية أو اجتماعية...مما يدل هذا التنوع على ثقافة المبدع، كما قد يساهم في ثراء العمل الأدبي.

وقد وظف الروائي في رواية "خطوات " شخصيات متنوعة كان لها صدى في سير الأحداث، وقد منحها أسماء كانت لها دلالتها الخاصة التي تشير من بعيد أو قريب إلى الحدث البؤري، إضافة إلى ما تحمله من معان لها أثرها على الشخصية سواء بالسلب أو الإيجاب، وحضور هذه الأسماء في الرواية يكشف عن عدة أشكال تنطوي تحتها مما يدل على ثراء ثقافة المبدع.

1 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 137.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 247.

نبين الصيغ الواردة في النص وبشكل مجمل وفق الجدول التالي:

صيغ الأسماء		الصيغ المفردة	الصيغ المركبة
الأسماء المحددة	المجردة	نجم الدين، سهى فاتن، عبد السلام ثريا، نهاد، ليلى فائزة، خالد، سعد.	/
	القرابة	الأم	– الجارة زبيدة. – كلثوم ابنة الجار. – أم سليمان. – نهى ابنة آل شمندر.
	المهنة	– المدير – الأستاذ	/
	المهنة+الاسم	/	– الضابط سليمان الأستاذ نوفل الرحموني – الرائد جعفر
	اللقب+الاسم	/	– المهدي صفوان – حمدون الأجنف.
	الاسم الوصفي	/	– الحاج محي الدين.
الأسماء غير المحددة		رجال المنظمة – شخص من العدم – رجل من المنظمة – كهلا – شاب – الشخص المجهول – الحارس الأمين– ثلاث أشخاص	

الجدول رقم (1)

أهم صيغ الأسماء الواردة في الرواية

تتميز الرواية التي بين أيدينا بكثرة الأسماء مادامت مساحتها تسمح بذلك، إلا أن بعضها كان فاعلا في حركة السرد ومساهما في أحداث الرواية، أما البعض الآخر من

الأسماء فقد ذكرت لتدعم الحدث البؤري وتساهم في بنائه، وكل ذلك لإضفاء الواقعية على الشخصيات والحدث.

وقد نوع الروائي في اختيار أسمائه، حيث مزج بين أسماء الله الحسنى وصفاته وأسماء الرسل والصحابة وبعض الصفات المقتبسة من الدين الحنيف، فكانت بعض الأسماء ذات مسحة تراثية، كما نجد الأسماء المعاصرة للفترة التي تتحدث عنها الرواية.

وأسماء الرواية تصب في القالب العربي الإسلامي، مما يشير إلى ثقافة المبدع العربية الإسلامية، لتواكب خاصة الفترة التاريخية التي تتحدث عنها الرواية، التي ظل الغموض يكتنفها ردحا من الزمن حتى الوقت الراهن، فأراد الكاتب من خلال ذلك إلقاء نظرة على التاريخ بإعادة صياغة الرؤية الكاشفة له.

وقد نوع الروائي في طريقة صياغة هذه الأسماء–كما لاحظنا في الجدول– فكانت هناك الصيغ المفردة والمركبة، وتنطوي تحت هذه الصيغ صيغ أخرى فرعية، وهي المحددة وغير المحددة، إضافة إلى ما يترتب عنها من صيغ أخرى جزئية.

وفيما يخص الأسماء المحددة وغير المحددة، فنقصد بالمحدد الاسم الذي يحيل ويشير إلى شخصية معينة فتعرف به، سواء باسم العلم المجرد من كل الزوائد، أو بلقبها أو مهنتها أو قرابتها أو وصفها، أما غير المحدد فنعني به الأسماء أو بالأحرى الشخصيات التي وردت دون تحديد لاسمها بأي شكل من الأشكال حيث كانت شخصيات مجهولة.وقد ذكرت بعض الإشارات والصفات التي تحدد جنسها وذلك للتمويه بحقيقتها.

ولا بد من تحليل هذه الأسماء حتى نتعرف على طبيعة اسم كل شخصية، وسنقتصر على الأسماء البارزة في الرواية:

4 1 الأسماء المحددة:

هي التي جاءت –كما ذكرنا آنفا– محددة بعدة أشكال تنطوي تحت اسم العلم المجرد والقرابة والمهنة والوصف، وهي متنوعة بين الصيغ المفردة والمركبة، وتحليلها كما يلي:

– **البطل نجم الدين:** وهي الشخصية المحورية، التي تشكل بؤرة السرد لأنه موضوع الرواية والراوي نفسه، حيث تمثل الطبقة المثقفة التي تحتل منصبا حساسا ينتمي إلى النظام، كما تمثل الفئة المناضلة التي تكافح أعمال العنف وتدافع عن الحقوق الإنسانية مما جعلها مستهدفة، وهي بذلك تشكل مرجعية لغيرها ممن عانوا وشهدوا تاريخ الجزائر في فترة التسعينيات.

ويشكل نجم الدين اسما واحدا، إلا أنه جاء مؤلفا من كلمتين الأولى نجم« نجم: نَجَمَ الشيء يَنجُم، بالضم نُجومًا... والنُجوم تجمع الكواكب كلها... والنجم في الأصل: اسم لكل واحد من كواكب السماء »[1] والنجم الكوكب الثاقب الذي يقع في السماء وفيه إضاءة بدليل قوله تعالى: «ولقد زينا السماء الدنيا بمصابيح وجعلناها رجوما للشياطين»[2].

والروائي وظف هذا الاسم لما تحمله كلمة نجم من دلالة على الارتفاع والهداية بنوره في الظلام، مما يدل على محاولة تخلص الشخصية من الضغوطات الإرهابية التي ستوقعه في هاوية العنف والإجرام بطلبها من نجم الدين والمتمثل في الانضمام إليها، لكن نجم الدين غير مقتنع ، ولن يمارس أعمال العنف، ولن يترك بلده يسقط، وإنما سيبقى الشاب الذي يحتل مركزا ساميا يدافع ويكافح من خلاله وهو مزود بمبادئ العدل والمساواة السامية التي يدعو إليها الدين.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ج م)، ص147.

2 سورة الملك، الآية5.

وكلمة الدين هي الكلمة الثانية التي جاءت موصولة باسمه الأول حتى توحي بتمسكه بتعاليم الدين الإسلامي، وقد «اختاره الروائي قصد استشراف البعد الدلالي والوظيفي لهذا الاسم في النص السردي ليمثل الروح الوطنية والحماسية» [1] بما تضمنه من دلالة دينية، لأنه الرجل المناضل الذي يعمل على مكافحة العنف ونشر مبادئ العدل والسلم والمساواة.

نجد أن اسم نجم الدين بما تضمنه من معان ودلالات جاء مطابقا لطبيعة الشخصية وما تحمله من صفات تؤهلها للدور الذي كلفت به.

– سهى أخت البطل:

سهى اسم نجم يهتدى به في الليل، كما جاء في اللغة «السُها (سهى): كويكب صغير خفي الضوء في بنات نعش الكبرى، والناس يمتحنون به أبصارهم »[2]وقد وظفه الروائي للدلالة أيضا على عدم الضياع والهداية، حيث كانت في كل مرة تنقد تصرفات نجم الدين وتذكره إن وقع في خطأ وتصحح له ذلك، فتبين له الصواب وتهديه إلى الطريق الصحيح وهي بذلك كانت مساهمة في البناء السردي حيث جاء الاسم مطابقا للدور المنوط بها حتى أن البطل نجم الدين يعترف لها بذلك «والأخت محقة في كل ما قالت» [3].

– فـاتـن:

صديقة البطل نجم الدين تعرف عليها في الخارج عند ذهابه لحضور مؤتمر حول مكافحة الإرهاب، وما إن رآها حتى أعجب بها ووقع في حبها، لكن سرعان ما اختفت من أحداث الرواية، حيث احتلت بعض الصفحات القليلة وأصبحت عبارة عن ذكريات بالنسبة للبطل

1 آجقو سامية، البنية السردية في رواية مواكب الأحرار لنجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، إشراف بلقاسم دفة، جامعة بسكرة، 2005/2004، ص19.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ه ا) ، ص360.

3 الرواية، ص54.

وفاتن من فتن «فَتَنَ: الأزهري وغيره: جماع معنى الفتنة الابتلاء والامتحان والاختبار وأصلها مأخوذ من قولك فتنت الفضة والذهب إذا أذبتها بالنار لتميز الرديء من الجيد...ويقال فتن الرجل بالمرأة وافتتن، وأهل الحجاز يقولون فتنته المرأة إذا ولهته وأحبها. والفتنة إعجابك بالشيء، فَتَنَهُ يَفْتِنُه فَتْنًا وفُتُونًا، فهو فاتن، وأفتنه. والفتنة ما يقع بين الناس من القتال، والفتنة: القتل»[1].

« وفاتن (فاتنة): فائقة الجمال، كثيرة الخبرة، الإعجاب بالنفس، يجن من ينظر إليها »[2] فلسمها مشتق من معنى الفتنة، الفتنة التي وقع في براثنها البطل، وهي بذلك قد أدت الدور الذي أسند إليها، لترمز إلى الوطن الذي أغرى بعض المنظمات بجماله فوقع في فتنة أكبر وهي العنف الإرهابي.

– عبد السلام:

صديق البطل نجم الدين، اسمه من أسماء الله الحسنى،« سلم: السلامُ و السلامة: البراءة والسلامة من جميع الآفات. يقال: سَلِمَ يَسْلَمُ سَلامًا وسَلامَةً. والسلام الاستسلام وحكي السِلم و السَلْم الاستسلام وضد الحرب أيضا»[3].فاِسمه فيه دلالة عى السلـــم

خاصة أن صاحبه كان شخصا مسالما باحثا على الطمأنينة والاستقرار، لا يهمه سوى عمله وثروته، مما جعل المنظمة تستهدفه لتزويدها بالمال، فلجأ إلى صديقه نجم الدين ليساعده على إيجاد حل لمشكلته.

ومع أن عبد السلام احتل بعض الصفحات في الرواية ثم اختفى من الأحداث، إلا أن اسمه كان مطابقا للدور الذي كلف به.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ف ت ن) ، ص89، 90.

2 خضر أحمد الخالدي، الأسماء العربية معانيها و أشهر من حملها ، مؤسسة الفرسان للنشر، عمان ،ط1، 2010 ص368

3 ابن منظور،لسان العرب، مادة (س ل م)، ص325، 326، 327.

– **المهدي صفوان:** وهي شخصيةٌ لم تشارك في أحداث الرواية، وإنما حضرت عن طريق آلية الاسترجاع، حيث يستحضر البطل هذه الشخصية وبعض صفاتها وأفعالها، حتى يقارن بينها وبين ما حدث له، وبذلك تكون قد ساهمت في البناء السردي أيضا ببعض ما ذكره البطل عنها.

جاء الاسم مكون من كلمتين، الأولى المهدي من « مهد: مَهَدَ لنفسه يمهَد مهدا: كسب وعمل. يقال: مهَدت لنفسي ومهدت أي جعلت لها مكانا وطيئا سهلا. ومهد لنفسه خيرا وامتهده هيأه وتوطأه »[1]. ومهدي « السالك الطريق الحق »[2]. والثانية صفوان: الصخر الأملس، وهو من الصفاء ويعني طهارة وصفاء السريرة.[3] فللمهدي يعني الهداية، وصفوان من الصفاء وخلو الشيء من الشوائب، ليدل به على الهداية إلى الطريق الصحيح وصفاء البلاد من العنف.

يبدو أن هذا الاسم ذو مسحة تراثية، تحيل على التاريخ، فاسم المهدي ينصرف إلى المهدي المنتظر المعروف تاريخيا ودينيا بأنه الذي سيخلص البلاد العربية الإسلامية من الكفر والطغاة بهداية الناس إلى الطريق الصحيح بنشر تعاليم الإسلام«ذلك لأنه من أصحاب الحركات والثورات التاريخية، حيث يكون لها دور كبير في تغيير وجه التاريخ ومسار أحداثه، وقد يوظفها الروائي بغية بعث اليقظة الوطنية أو الدينية في البلاد، فهو من الذين سيعتنوا ببعث التاريخ في لحظة متأزمة»[4].

---

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (م هـ د)، ص103.

2 خضر أحمد الخالدي، الأسماء العربية، ص425.

3 ينظر: المرجع نفسه، ص290.

4 نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية بين علي أحمد باكثير و نجيب الكيلاني، دار العلم و الإيمان، كفر الشيخ ط 1 2009، ص51

وهذا الاسم المهدي المنتظر ذو المحمولات التاريخية والدينية ،الدال على (الملك والقوة والعدل والحكمة) لا يتماهى مع شخصية المهدي في الرواية، حيث يحدث تقاطع المتخيل مع هذه المرجعية الثقافية، فتغير ت دلالات الاسم إلى (قسوة، وظلم، وضعف) وبذلك يعمل المتخيل مع التاريخي على إعادة صياغة الشخصية، و تشخيص الاسم بدلالات مختلفة ومغايرة لمرجعيتها[1].

أي أن المهدي المنتظر بالرغم مما يتصف به من مميزات وما يحيل عليه من قوة وعدل وحكمة، إضافة إلى ما يدل عليه اسم المهدي صفوان على الهداية والنقاء، فقد كانت هذه الشخصية تتصف بصفات مناقضة لاسمها، وذلك بامتلاك الشخصية صفات أدت إلى تدهور الإمارة فيقول البطل: «...لكنها أضحت منذ فترة...ليست على مثل هذه الحال، خاصة منذ أن تربع المهدي على عرشها... وهو المسكون بالأوهام والغرور... وقد اصطنع من الكبرياء جوادا فائق الرشاقة والبهاء يمتطيه متى وأنى شاء ليعبر به بيد المطامح وسهول الرغبات لا تعيقه حواجز أو ترده حدود يستجيب دون رقيب أو حسيب لنداءات الهوس والتوق والأحلام»[2].

جعل الروائي المهدي متكبرا متجبرا، لا يعمل على شيء سوى بلوغ أوج المعالي وعند سقوط الإمارة بيد المحتل عجز عن المواجهة لقوله: «والمهدي صفوان غير موجود اختفى فجأة ،فرغت الساحات من طيفه وحتى من ترديد اسمه تاركا المجال للأعداء يحتلون الإمارة ويجرعون شعبها الذل والهوان»[3].

يتبين أن المهدي صفوان لا يقوى على مواجهة الأعداء وتخليص الإمارة، بل اختفى تاركا الشعب يعاني من الذل، فلا يستطيع تغيير المنكر لأنه أصبح ضعيفا: « فبغتة بعد عز ومجد وسلطان وهيلمان تحول مسكينا، مهينا، ضعيفا، خائفا، متذبذبا، لا يقدر على

1 ينظر: فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن مرنيف دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2009، ص 207، 208.

2 الرواية ، ص 58.

3 نفسه، ص 105.

قول لا» [1] وهو الذي ينتظر منه الهداية لنشر العدل والحكمة والسلم أصبح صامتا لا يستطيع حتى أن يعبر عن رأيه.

نجد أن هذه الصفات تناقض ما يدل عليه اسم المهدي صفوان ، خاصة أن المهدي شخصية معروفة في التاريخ لتغيير المنكر.

– الحاج محيي الدين:

هذه الشخصية لم تكن فاعلة في حركة السرد، وإنما ذكرت لتساهم وتدعم النص السردي.وظف الروائي كلمة "الحاج" لما لهذا الاسم من دلالة على التوبة والتمسك بالمبادئ الإسلامية«ولفظ الحاج مشتق من الحج وهو القصد ، وسمي حاجا لزيارته بيت الله» [2] فيعني أنه يطلق على كل من زار بيت الله لطلب المغفرة والتزود أكثر بتعاليم الإسلام حيث يحدد فئة معينة أو شخصية عن غيرها من أفراد المجتمع بما «يضفيه على الشخصية من مسحة دينية تضاف إلى دلالته على المرتبة الاجتماعية» [3].

محيي الدين« مقيم الدين في واقعه ونفسه » [4]. وهو اسم مكون من كلمتين، محيي من الإحياء لبعث الحياة في البلاد، وكلمة الدين التي تدل على إحياء تعاليم الدين الإسلامي للنهوض بالبلاد ورقيها وتخليصها من العنف في ظل دولة إسلامية سامية بناء على الحدث السري.

وقد كانت هذه الصفات تظهر على سلوك الحاج، حيث قام بواجب الضيافة لرجال المنظمة الذين يبحثون عن ابنه الضابط، ولما قامت بتكذيبه هب يدافع بقلب شجاع ، لأنه المناضل والمؤمن، حتى أنه عمل على هداية رجال المنظمة التي لا آذان مصغية لها وبالتالي عملت على اغتياله، ومنه نجد أن طبيعة تسميته جاءت مطابقة للدور الذي منح له.

---

1 الرواية، ص 108.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح ج ج)، ص 226.

3 حسن الأشلم، الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، ص 394.

4 خضر أحمد الخالدي، الأسماء العربية، ص406.

– سعد:

وهي شخصية أيضا لم تساهم في حركة السرد، وإنما حضرت في سياق الحكي لأداء وظيفة معينة، ليدعم بها الحدث السردي.

وسعد من« سعد: السعد: اليمن وهو نقيض النحس... والسعادة خلاف الشقاوة... وسعد جمعه سعود... وقد سَعِدَ يَسْعَدُ سَعْدًا و سَعادة، فهو سعيد نقيض شقي»[1].

فسعد يعني السعادة التي يجدر أن يشعر بها أهله، عائلة عمه الرائد جعفر الذي تكفل بتربيته، خاصة أنه كان خطيب ابنة عمه فائزة، إلا أن الاسم لا ينطبق على مواصفات هذه الشخصية والدور الذي قامت به على متن الرواية، ذلك لأن سعد ا عمل على نشر الحزن والخوف والرعب بعائلة عمه الرائد جعفر، عندما قام باغتيال عمه وزوجته وابنه خالد، وأبقى على فائزة لأنها خطيبته.

كما نجد بعض الأسماء التي تدعم الحدث السردي، وقد كان أصحابها مستهدف ين من قبل المنظمة الإرهابية مثل: ليلى وفائزة اللتين لم تقتلا، باختباء ليلى في الخزانة عند اغتيال عائلتها، وفائزة أبقى عليها خطيبها وابن عمها سعد بعد قتله لعائلتها، حيث وظف هذان الاسمان للدلالة على أنها ليلة واحدة من العنف وسيفوز عليها الوطن ويتحرر من الإرهاب.

إضافة إلى ثريا وخالد اللذ ين قتلا، و الثريا مجموعة من النجوم ، وهي «تحتل بعدا مكانيا مرتفعا»[2]، وقتلها يدل على سقوط الوطن في هاوية العنف إلا أنه سيبقى المت حد الراقي الخالد بأفراده لتحريره من أجواء العنف.

1 ابن منظور، لسان العرب، مادة (س ع د)، ص287.

2 سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التكرلي نموذجا، دار الكندي، الأردن (دط)، 2003، ص15.

هناك أيضا بعض الأسماء كالضابط سليمان والأستاذ نوفل الرحموني، والرائد جعفر وهي أسماء ذات مرجعية ومسحة دينية، كما أن أصحابها متفانون في تقديم خدمة جليلة للوطن، وهي التي يدعو إليها الدين الإسلامي، حيث نجد تطابقا بين أسماء هؤلاء والوظيفة التي يمارسونها، إلا أن المنظمة كانت تستهدفهم حتى تمنع كل من يساهم في النهوض بالوطن.

4 2 الأسماء غير المحددة:

هي قليلة مقارنة بالأسماء المحددة، وفي الأغلب تخص رجال المنظمة ؛ لأن البطل نجم الدين لا يعرف أولئك الرجال الذين يلتقي بهم في كل مرة، حتى أنهم يتغيرون ولا يبوحون بأسمائهم، وقد جعلهم الروائي بدون أسماء، ذلك لأن المنظمات السرية أو العصابات أول شيء تهتم به هو إخفاء الاسم، حيث تعمل جاهدة على أن تبقى مجهولة وبكل الطرق.

وقد حدث ذلك مع البطل عندما طلب معرفة اسم الذي يتكلم معه:

« –بربك ألا يحق لي أن أحظى بشرف التعرف على الاسم الكريم.

– آسف، وهل فاتك أنه يمكن أن أطلق أي اسم على شخصي فأدعي أن اسمي ناصر أو حامد أو سعيد فما عساه يجدي»[1].

نجد أن الشخص الذي يتكلم معه البطل يتعمد إخفاء اسمه، وهو يعترف بذلك عندما صرح بأنه يستطيع أن يطلق على شخصه أي اسم لأن ذلك لا ينفع وغير مهم في نظره وحتى لا يكتشف أمره ولا يعاقب أمام القانون لما يفعله من أعمال عنف تخالف العقل والشرع.

بعض الأسماء قد يخفيها الكاتب خوفا أو تبريرا فنيا ؛ لأن لغة الرواية تنأى دائما عن المباشرة حتى لا تسقط في التقرير، وإن حددها النص فإنه يقدمها بجنسها أو سنها بدون اسم يدل عليها[2]. أي أن الكاتب يتعمد إخفاء أسماء رجال المنظمة السرية، حتى لا يسقط

1الرواية ، ص 91.

2 ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 167.

في التقرير، ويبدو كأنه ينقل أخبار ا حقيقية كما في الواقع، فيلجأ إلى تقديمها في النص بدون أسماء، ويذكر فقط بعض المتعلقات والصفات التي تحدد الشخصية عند قيامها بحدث معين.

ومن بين ما ورد في الرواية أيضا تحديد الشخصية بصفة ، وهي تؤدي وظيفتها، كان ذلك عندما سأل البطل عن اسم الذي يتكلم معه:

«– مرحبا بالأخ...مع من تراني أتهاتف معه الصوت غير مألوف.

– أنا حارسك الأمين والطيف الذي يلازمك كظلك، ولكن من بعيد البعيد».[1]

نجد أن الرجل يطلق على نفسه صفة الحارس الأمين، لأنه يقوم بفعل الحراسة والأمين هي من صفات الرسول (صلى الله عليه وسلم)، الذي يدل على الأمن والراحة والطمأنينة، وكل هذه الصفات لا تتوفر في تلك الشخصية، وإنما تناقضها ، لأن الرجل يقوم بفعل الجوسسة والخيانة مما يبعث على القلق، ويدل عليها لفظ الحارس الذي يعني أنه متفان في عمله ولا يفارقه أبدا، إضافة إلى اسم الزائر لأنه يقوم بفعل الزيارة.

وقد يذكر الروائي مثل هذه الشخصيات بتحديد جنسها وهي عبارة عن صفات مجهولة مثل: رجال المنظمة، شخص من العدم، الشخص المجهول، ثلاثة أشخاص أربعة شبان.

لندرك أن هؤلاء من الذكور، وهي تختلف في عددها في كل مرة تظهر فيها، لنعلم من خلال هذا التحديد أنها مجهولة الهوية.

كما قد يحدد هذه الشخصيات بالسن مثل: كهل ، لنعلم أنه رجل في منتصف العمر وشاب أي أنه شخص في مقتبل العمر.

جميع هذه الشخصيات لا تحمل أسماء، وبذلك فهي تشترك في تفكيرها وسلوكها تعبر عن العنف والتطرف، وتضمر رغبة في هدم المجتمع، وبناء مجتمعها هي مدعية

1الرواية ، ص 91.

امتلاك الحقيقة المطلقة، وكل من يخالفها عاص مصيره النار.[1]

فمثل هذه الشخصيات تعمل على إخفاء الاسم وتفضل البقاء مجهولة لتمارس أعمال العنف بحرية، إذ هي تشترك في التفكير والسلوك ذاته ، متخذة من التطرف سبيلا لتكوين جماعة متحدة ترغب في هدم المجتمع بحجة أن كل من يخالفها هو عاص ومصيره النار.

مثلما فعلت المنظمة لما زارت عائلة الحاج محي الدين بحثا عن ابنه الضابط سليمان بحجة أنه ترك ابنه في خدمة الطغاة، فهي ترى أنه يخالفها، فهو في نظرهم كافر في خدمة الكفار و عليه قامت باغتيال جميع أفراد العائلة.[2]

وكذلك يظهر تمسك الجماعة برأيها، مدعية امتلاك الصواب، و أن كل من يخالفها هو كافر ، لما تعرضت أيضا للأستاذ نوفل الرحموني وابنه بالخنجر والمسدس، حيث قامت بقتلهما بحجة أنه كافر وابنه كذلك، وبذلك فهو يخالفها؛ لأن في اعتقادها أنها تعمل باسم الدين[3].

لجأ الروائي إلى إخفاء أسماء الشخصيات التي تنتمي للمنظمة ، ليبين شدّة أعمال العنف التي ميزت مرحلة تاريخية معينة شهدها الوطن في فترة التسعين بيت أو ما يعرف بالعشرية السوداء.

يبدو أن رواية "خطوات " تحتوي على أسماء كثيرة ومتنوعة، مع اختلاف درجة تواترها في الرواية، وقد كان بعضها فاعلا في حركة السرد، مشاركا ومساهما في بناء الحدث بالدور الذي لعبته في الرواية، وكلها تدور في فلك الشخصية البطلة نجم الدين التي تقود المسار السردي لأحداث الرواية، وبعضها الآخر جعلها الكاتب لتدعم الحدث

1ينظر: الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص247.

2 الرواية ص126.

3 نفسه، ص146.

الروائي، وتبين مدى ما يعانيه أبناء الوطن من أعمال العنف من قبل المنظمة التي استهدفت مثل تلك الشخصيات.

يظهر أن الروائي مع أنه ذكر أسماء كثيرة للمرأة، إلا أن اهتمامه بها لم يكن كبيرا مقارنة بالجنس الذكوري، لأن فترة أحداث الرواية هي فترة التسعينيات ولم يكن للمرأة فيها دور كبير مقارنة بالجنس الرجالي، وكل ما ذكر عنها يحتل بعض الص فحات القليلة لتختفي من الأحداث كالصديقة والأخت والأم والجارة والزوجة والابنة...ليبين تنوع الجنس الأنثوي المحيط بالذكور، وكلها تتميز بصفة الضعف وبالتالي فهي تستدعي رعاية وحماية الذكور نظرا لما تتعرض له من عنف في هذه الفترة، كما أنها تمثل دور المرأة المحبة والحنونة، وبذلك فهي ترمز للوطن الذي يخاف على أبنائه و يستنجدهم لحمايته من أعمال العنف والسعي لرقيه بنشر السلم والطمأنينة والاستقرار.

نلاحظ أن كل الأسماء التي وظفها الكاتب في روايته كانت أسماء عربية بالرغم من تنوع صيغها مما يؤكد على الهوية العربية ذات الانتماء الإسلامي، وقد كان الروائي موفقا إلى حد كبير في اختياره لتلك الأسماء، لما جاء من تناسب وانسجام بينها وبين ما قامت به الشخصيات على متن الرواية، حيث كانت مدعمة للحدث السردي مما يدل على ثقافة المبدع.

5 البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات:

ولنكوّن صورة عن بناء الشخصية، لا بد من تحديد بعض من ملامحها الخارجية، التي لا تكون إلا من طريق الوصف.

وقد يلجأ الروائي إلى الوصف كتقنية ليبين الشخصيات التخييلية، و يقترب بنا أكثر من واقعيتها ؛ ذلك لأن «الرواية تمتلك قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون، يخوضون تجربة معاشة أو يمكن أن تعاش» [1]، فحتى تكتسب الشخصية صفة الواقعية لا بد من تحديد ملامحها الخارجية.

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 300.

والوصف الظاهري يقصد به «رسم الصورة الخارجية للشخصية بكل مكوناتها الهندام، الهيئة، العلامات الخصوصية وما إلى ذلك» [1]، أي وصف الملابس والوجه بتقاطيعه والقامات، وما إلى ذلك من العلامات الخاصة التي تميز كل شخصية عن غيرها.

إلا أن الذي أثار جدلا كبيرا ونتجت عنه اختلافات ، هو قضية من يتكفل بتقديم صفات الشخصية في النص السردي، «وفي خضم ذلك نجد كلا من بورنوف وأوئيليهفي كتابهما المشترك المعنون (بعالم الرواية) قد حددا أربع صيغ لتقديم الشخصية وهي:

بواسطة نفسها.

بواسطة شخصية أخرى.

بواسطة راو يكون موضعه خارج القصة.

بواسطة نفسها والشخصيات الأخرى والراوي»[2].

ومنه نجد أن صيغ وطرق تقديم الشخصية قد تتنوع؛ لأن الروائي قد يلجا إلى التقديم المباشر للشخصيات بالإعراب الصريح عن صفاتها وطبائعها، أو يعتمد على التقديم غير المباشر، حيث يصور الشخصية وهي تعمل عملا فتتكشف تلك الصفات والطبائع[3].

وبما أن بطل رواية "خطوات " هو الشخصية المحورية التي تدور في فلكها الشخصيات الأخرى والأحداث، فإنه هو الذي يقوم بعملية السرد، أي هو الراوي لأحداث الرواية، ومن ثم فإننا سنعتمد على التقديم الذاتي أي تصريح الشخصية نفسها كما نعتمد على التقديم الغيري؛ أي تقديم إحدى شخصيات الرواية أو الراوي لشخصيات أخرى.

كما نجد حضور الشخصيات وتواترها في النص قد يختلف أيضا، ذلك لأن هناك من الروائيين من يرسم الشخصيات بأدق تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كل

1 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 105.

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

3 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 227.

وصف مظهري[1]. أي أن الشخصيات تختلف عن بعضها من ناحية أن هناك شخصيات تكون معروفة بأوصافها الظاهرية، والبعض الآخر غير معروف، وهذا ما حدث مع البطل نجم الدين الذي امتنع الروائي عن ذكر ملامحه ومظهره الخارجي سواء على لسانه أو لسان غيره.

وكل ما ذكر عنه كان وصفا بسيطا لبعض طبائعه، سنتعرف عليها فيما بعد ولذلك يقال:إن «الوصف البسيط لشخصية ما، قد يكون وسيلة قصصية للإثارة والتشويق، وقد يكون للمحافظة على وضع غامض أو سري لها، يتلاءم مع عملها أو وظيفتها القصصية التي قد لا تكون بسيطة بل محورية»[2].

وفعلا فقد تحفظ الروائي عن وصف المظاهر الخارجية لشخصية نجم الدين ليكون بمنأى عن كل صورة واقعية، وذلك للحفاظ على وضع غامض له يتناسب مع عمله الذي كلفه به المؤلف، حيث كان عمله مهمة صعبة بما أنه عضو في لجنة مكافحة الإرهاب بوزارة الخارجية، وخاصة أنه يعيش في فترة استفحل فيها الإرهاب كثيرا.

ومع ذلك فقد نجد أن «الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز يمكنها أن تكون أكثر حضورا في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام».[3]

فنجم الدين كان أكثر حضورا في الرواية من باقي الشخصيات التي وصفت على لسانه، بما أنه الشخصية المحورية التي تدور في فلكها الشخصيات الأخرى.

أما باقي شخصيات الرواية، فقد تم وصف بعضها من ناحية المظهر، وسنعتمد في تقديمنا لبنائها الخارجي بناء على ما ذكره الراوي البطل نجم الدين:

1 ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 223.

2 سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2000، ص 132.

3 حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 227.

1.رجال المنظمة:

سنبدأ أولا برجال المنظمة، بما أن محور الصراع يدور بينها وبين البطل نجم الدين، حيث يقول عند لقائه في كل مرة بهؤلاء الرجال:

– شاب من المنظمة: «انتصب أمامي شاب معتدل الطول، حسن الهندام».[1]

– شيخ من المنظمة: «شيخا يعتمر عمة بيضاء مثل لحيته الكثة المرسلة، وبيده كيس أسود به ثلاثة كتب ومصحف».[2]

– رجل من المنظمة: «كان كهلا في الأربعين حليق الذقن والشارب بإحدى يديه مسبحة».[3]

– شاب من المنظمة: «بدا لي شابا...أبيض الملامح، تغطي وجهه لحية مشذبة بعناية لا يتجاوز طول شعرتها الميليمتر».[4]

– الأستاذ رئيس المنظمة: «بدا متماسك البنيان، ربع القامة، مشرق الوجه...لحيته سوداء كثيفة تملأ محياه، كبرقع شفاف...توحي تقاطيع وجهه بالفخر والاعتزاز».[5]

نلاحظ من هذا الوصف أن المنظمة تضم أعضاء مقبولة الشكل تتميز ببنية جسمية قوية، معتدلة القامة، كما يظهر عليها الاعتناء بمظهرها الخارجي، مما يجعلها تظهر في أحسن هيئة.

يظهر أن الراوي كثيرا ما يذكر لحية هؤلاء، ويبدو أنها في الغالب متفقة على جعل اللحية عنصرا مميزا لمظهرها، مع تفاوتها في الطول، واختلافها في اللون حتى تتناسب مع اختلاف الفارق العمري (الزمني) للشخصيات ؛ لأن من أعضاء المنظمة الشاب والكهل والشيخ.

---

1 الرواية، ص 52.

2 نفسه، ص 56.

3 نفسه، ص 61.

4 نفسه، ص 62.

5 نفسه ، ص 65.

يبدو أن اللحية تحدد المنهج الذي تسير عليه المنظمة في الحياة، وذلك بجعلها رمزا للجماعات الإسلامية المتدينة، ثم إن المصحف والمسبحة يدلان على أن المنظمة تعتقد ذلك في نفسها ولإيهام الآخر بأنها تعمل وفقا لما ينص عليه الشرع من مبادئ إسلامية راقية.

وتركيز الروائي في وصفه لرجال المنظمة كان منصبا على اللحية –كما ذكرنا آنفا– وإن كانت مختلفة بعض الشيء من ناحية الطول واللون، وغاية المنظمة من ورائها هو إيهام الآخر بالتدين وتغطية أفعالها العنيفة، إضافة إلى اعتدال في الهيئة مما يدل على الاعتداد بالنفس وعلى الاحترام والوقار الذي تفرضه على الآخر بشكلها الخارجي، وكل ذلك يوحي بالاتحاد بين أعضاء المنظمة.

2.فاتن:

ويتجلى وصف الراوي البطل لفاتن من خلال قوله: «جميلة كل شيء فيها مشرق جذاب غدائر شعرها الذهبي، قسمات وجهها الفاتن الصبوح...عيناها النجلوان، أنفها المنتصب في تناسق وعناية فوق شفتين كفلقتي صباح بديع، يوحيان لمن يتأملها بالدفء والأمان...جيدها صقيل، شامخ، مستو...صدرها ممتلئ ناضج».[1]

قام البطل نجم الدين بوصف مفصل لملامح فاتن كاملة، فبدأ أولا بالشعر ثم العينين والأنف والشفتين نزولا إلى الجيد والصدر، مما يدل على جمالها وفتنتها التي أوقعت في شباكها وحبها بمجرد وقوع عينيه عليها، فهي كما يقال : "اسم على مسمى" أي اسمها فاتن وهي فاتنة الجمال.

وقد أصبح شاعرا ينطق بكلمات شعرية لشدة إعجابه بمظهرها الخارجي، فيصفها حتى وهي تمشي «أقرأ انسياب أمواج الشعر الذهبي على اليد والكتفين، أتابع حركات الخطى، وهي تلامس وجه الممرات المحصربة الندية».[2]

---

1 الرواية، ص19.

2 نفسه، ص 30.

كما أنه يتعرض لوصف صوتها أيضا: «جاءني الرد عبر نبرات صوت هادئ عذب».[1] «بغتة ندت من خلفي همسة تتضوع مسكا وتتضخ رطوبة كالندى».[2]

فجمال المظهر الخارجي لفاتن جعل البطل ينجذب إليها كثيرا، حتى أنه تعرض لوصف خطواتها وهي تسير، مما يدل على قراءة الجمال حتى في حركاتها.

وقد يدخل ذلك أيضا في بنائها الخارجي ، كما نجد الصوت أيضا لا يخرج عن هذا الإطار، حيث يصفه بالرقة والعذوبة والرطوبة، ويدل ذلك على أن صوتها مصدر لشاعريته لجماله أيضا، مما يكشف ويساهم في تكوين بنائها الخارجي.

ويؤكد نجم الدين على جمال مظهر فاتن الخارجي، مما جعله يتمسك بها:

«فمن جهتي تأكدي أنك ستظلين في نظري فاتنتي الساحرة الجذَّابة، المنعشة، المتدفقة حيوية، وخفة روح»[3].

وهنا نجد نجم الدين يبوح و يعترف بشدة إعجابه بجمال فاتن، حيث قام بوصف كل ما يظهر منها، وما تفعله وما تنطق به، وكل ذلك ساهم في تكوين البناء الخارجي لف اتن المتميز عند الراوي البطل.

3.سهى:

يصف نجم الدين أخته سهى بالجمال بقوله: «وهي تَتَمَاوَجُ حيوية وجَمالاً»[4].

دون تحديد أو ذكر خاص لأعضائها وملامحها، إنما هو وصف مجمل دون تفصيل وهذا يدل على أن كل شيء فيها جميل، أي تتميز بشكل جميل مما يَكشف لنا طبيعة بنائها الخارجي.

يبدو أن الروائي في روايته «خطوات » تعرض لوصف عدد قليل من الشخصيات مقارنة بالعدد الكثير الذي سمحت مساحة الرواية باحتوائه، وكل من تعرض للوصف الخارجي

1 الرواية ، ص 26.

2 نفسه، ص 30.

3 نفسه، ص34.

4 نفسه ، ص53.

هم فقط بعض رجال المنظمة وفاتن وسهى، وهذا الوصف لم يكن وصفا تاما بالنسبة لرجال المنظمة وسهى حتى يعطينا صورة كاملة عن بنائهم الخارجي فكان عبارة عن وصف بسيط لمظهر رجال المنظمة وكل ذلك ليأى بها عن كل صورة واقعية وحتى لا يسقط في التقرير.

ثم إن عدم اهتمام الروائي كثيرا بالمظهر الخارجي وذكر تفاصيله وتقاطيع الوجه، لا يهم بالقدر الذي يسمح مما تقدم ذكره ووصفه بالتعرف على رجال المنظمة في صورة عامة وهم يؤدون وظائفهم التي محورها العنف بما أن الرواية تتحدث عن أزمة الوطن في التسعينيات، التي سَبَبُهَا م ن هذه المنظمات. ومع ذلك فقد أعطانا وصفه لمحة عن الشكل الخارجي لهؤلاء الرجال.

يبدو أن حديث الروائي عن المرأة وتخصيصها بصفة الجَمال لمظهرها الخارجي، جاء ليوضح أن المرأة هي رمز للوطن الجميل.

وعمومًا فإن هذا الوصف استطاع أن يُقدم لنا صورة عامة عن بعض شخصيات الرواية وكيف تشكل بناؤه ا الخارجي، وهي تؤدي الوظيفة المنوطة بها عبر المسار السردي حيث ساهمت في تنمية البناء الروائي، وبذلك يكون هذا الوصف قد سَاهم

أيضا في بناء العملية السردية للرواية.

6 - <u>البناء الداخلي للشخصيات</u>:

إلى جانب البناء الخارجي الذي يختص بتحديد الملامح الفيزيولوجية للشخصيات هناك البناء الداخلي الذي يلجأ إليه المؤلف قصد التعرف أكثر على الشخصية والأوصاف الداخلية فقد «يتمكن السارد الخارجي من تلمسها بناًء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها»[1].

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص68.

فيستطيع الراوي الذي يكلفه المؤلف بمهمة السرد في النص، أن يعرف ما يدور في ذهن الشخصية وأعماقها من أفكار وحالات نفسية تشكل طبيعتها الداخلية حيث تظهر أثناء حضورها وأدائها لوظيفتها في العمل السردي.

ويُمكن أن تعتبر «الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تُلخص هويتها، كما قد تكون بمثابة مدلول وهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جُمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[1].

فالشخصية تتخذ الأسماء أو الصفات دالا يدل عليها، كما تحمل بعض المعاني بصفتها مدلولا، وهذه المعاني تظهر من خلال تصريحات وأقوال الشخصية سواء كان هذا الكلام في داخلها أي مع نفسها أو مع الآخرين، كما قد تظهر من خلال سلوكاتها أثناء قيامها بعمل ما.لنُدرك أن الصفات التي تشكل كيان شخصية ما، قد نتعرف عليها إما بطريقة مباشرة من خلال أقوال الشخصية التي تَرِد على شكل تصريحات واعترافات، وإما نكتشفها بطريقة غير مباشرة من خلال ما يصدر عنها من أفعال وأقوال عند مناقشتها أمر ا ما بالتحليل والتعليق.

ومهما تكن الأقوال والسلوكات فإنها تشير إلى الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية، مما يعني أن الوصف الداخلي هو «تتبع للحالات النفسية، وتغيرات هذه الحالات حسب تغيرات الأوضاع والمواقف الناتجة عن تعاقب الأحداث ومسبباتها»[2].

فالحالات النفسية قد تظهر على أقوال وسلوك الشخصية، كما تظهر على ملامحها وهيئتها، وإذا كانت الأقوال والسلوكات والملامح قد تتغير ، فإن الحالات النفسية ليس لها مقياس ثابت، وإنما هي أيضا متغيرة تبعا للأوضاع وظروف الأحداث التي تمر بها، مما يُساعد على إضاءة جانب من تركيبتها الداخلية.

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي ص51.

2 إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص106.

وسنحاول الكشف عن البناء الداخلي لشخصيات رواية "خطوات " اعتمادًا على التقديم المباشر أي التصريح والاعتراف من الشخصية، كما نعتمد على التقديم غير المباشر، من خلال رصد أقوالها وسلوكاتها والحالات النفسية التي تختلج في كيانها وما تشعر به إضافة إلى ما يظهر على ملامحها من تغيرات تعكس الحالات النفسية الكامنة في أعماقها، وكل ذلك يدخل في إطار التقديم الذاتي من الشخصية نفسها، والتقديم الغيري من إحدى شخصيات الرواية.

ومع أن الروائي لم يُحدد الملامح الخارجية للبَطل نجم الدين كما تقدم خاصة أنه الشخصية المحورية التي تتعلق بها أحداث الرواية وتدور في فلكها الشخصيات الأخرى إلا أنه قام بتحديد بعض الصفات والطبائع التي يتميز بها البطل ،التي تساهم في تحديد طبيعة كيانه الداخلي.

1.البطل نجم الدين:

وفيما يلي نعرض بعض الصفات التي يتميز بها البطل، التي وردت بطريقة مباشرة على شكل اعترافات من شخصيات الرواية؛ بناءً على ما ذكره البطل نفسه، وما ذكرته الشخصيات الأخرى عن البطل:

- المنظمة التي توجهت للبطل برسالة تطلب انضمامه إليها، جاءت مُزَوَدة ببعض الصفات التي يتميز بها حيث اعترفت مباشرة:

«لقد ارتأت قيادة تنظيمنا السري ترشيحك للعضوية فيه بعد تأكدها من سلامة طويتك ونبالة توجيهاتك ووطنيتك ، كما قد حفزهم إلى انتقائك ما تتسم به من بساطة وتواضع ومحاباة للكادحين، وتعاطف مع الفئات المسحوقة، إضافة إلى شدة نقمتك وسخطك على الطغاة والمرتشين والظلاميين»[1].

1 الرواية، ص8.

فالمنظمة تُقِرُّ بالصفات التي يتميز بها البطل حيث تظهر على أفعاله وسلوكاته، وهي صفات مُنسجمة مع طبيعة عمله كونه عضوا في اللجنة المتخصصة بالخارجية لمكافحة الإرهاب، لِتُمكننا من تحديد طبيعة تركيب البطل الداخلية.

وتؤكد المنظمة على تلك الصفات التي يتميز بها البطل حيث تعترف له بما يتَّسم به من صفات نبيلة على لسان أحدهم: «جماعتنا كانت تدرك اهتماماتك وتعرف بالضبط توجهاتك القومية والإنسانية» [1]. لِيتبين من طبيعة تركيبة البطل الداخلية أنه يتعاطف مع الفئات المسحوقة ويدافع عن حقوق الإنسان، حيث تظهر هذه الصفات على تصرفاته.

- كما نجد البطل نجم الدين يُصرح ببعض الصفات التي تميزه، فتظهر من خلال حديثه عن نفسه أي التقديم الذاتي والمباشر:«لم أستطع استكناه تمسكي اللاإرادي بأخلاق القرية التي تغلغلت في أعماقي منذ الطفولة ، مع أني أحيا في المدينة وأعايش ناسها... يبدو أن قدري يقتضي أن أظل كذلك إلى أن يأذن الله بالرحيل عن دنيا الناس، بسيطا، متواضعا صريحا واضحا أبيا صادقا...» [2].

يعترف البطل بأنه لا يستطيع أن يتصرف بغير هذه الصفات التي تُظهر تمسكه بالأخلاق منذ نشأته، ويؤكد ذلك، حيث يُعدد صِفاته: من بساطة وتواضع وصراحة وصدق ووضوح إلى غير ذلك من الصفات، التي تُحدد منطلق تصرفاته الأساسية.

يبدو أن المنظمة والبطل على اتفاق حينما وقع الاعتراف بتلك الصفات، ليظهر تأكيد الروائي على طبيعة تشكيل البناء الداخلي للبطل.

وقد كانت تلك الصفات مُنسجمة مع مقتضيات عمل البطل المتخصص بمكافحة الإرهاب وكل أشكال العنف التي تَتَسبَّب فيها المنظمات السرية، وبهذا يعترف بكرهه لمثل

1 الرواية، ص157.

2 نفسه ، ص17، 18.

هذه المنظمات: «أنا هكذا منذ اليفاعة لا أميل إلى الانخراط في الأحزاب أو الجمعيات وأحرى التنظيمات السرية»[1].

يُصرح البطل بكرهه لمثل هذه المنظمات التي تمارس العنف، وقد تَولَّد لديه هذا الكره منذ طفولته وعند مقتل والده، لأن أعماله ا تتنافى مع الشرع والعقل، وهذا ما لا يقبله لتمسكه بمبادئ الشرع، مما يُساهم في تشكيل بنائه الداخلي.

ويظهر تمسك البطل بمبادئ وأخلاق الشرع، حينما صَرَّح بصفة احترام المواعيد، التي لاحظها رجل المنظمة على سلوكه فيؤكدها البطل: «وهل تُصدق أني كنت منذ الحداثة أحترم الالتزام بالمواعيد وأعتبرها من مقتضيات الدين والأخلاق»[2].

يصرح البطل نجم الدين بصفة احترام المواعيد، وهي صفة متجذرة لديه منذ النشأة حيث يتصرف على أساسها، ويجعلها منطلقا لكل أفعاله، مما يد ل على أنها صفة تدخل أيضا في تركيب طبيعته الداخلية لتظهر لدينا شخصية متميزة ببنائها الداخلي.

- كما نجد عبد السلام صديق البطل نجم الدين يعترف أيضا ببعض الصفات التي يتميز بها نجم الدين، عندما لجأ إليه لمساعدته، لمَّا طلبت منه المنظمة دفع مبلغ من المال « عهدي بك مفرط الذكاء واسع الحيلة ، عميق الدهاء، شجاعًا كَتُومًا، لكل ذلك اخترتك أن تُنير دَرْبي بالذي تراه أجدى وأصلح »[3].

صرح عبد السلام بأن صديقه البطل نجم الدين يتميز بالذكاء والدهاء والتفكير الواسع في إيجاد الحلول إضافة إلى ما يتمتع به من شجاعة وقدرة على كَتْمِ الأسرار لِيتَبَيَّن أن هذه الصفات تساهم في تشكيل كيانه الداخلي، فَلَوْ لم ير عبد السلام هذه الصفات في صديقه لَمَا طلب منه مساعدته، حيث رأى فيه الشخص المناسب لمثل هذه المشاكل لِتَمَيُّزِهِ بمثل تلك الصفات التي كان يتصرف على أساسها.

---

1 الرواية ، ص13.

2 نفسه، ص137.

3 نفسه، ص58.

يبدو أن الصفات التي خصص بها البطل قَدْ قُدِّمت تقديما مباشرا، ساهم في تقديمها البطل نفسه أي كان تقديما ذاتيا، كما قدمت تقديما غيريا من قبل رجال المنظمة والصديق على شكل اعتراف بتلك الصفات التي تميز البطل نجم الدين كما يعترف بها هو نفسه وتظهر أن كلها صفات نبيلة مستمدة من الشرع، وعليه كانت هي ما يُساهم في بنائه الداخلي.

وفيما يلي سنحاول اكتشاف بعض الصفات التي تساهم في البناء الداخلي لشخصيات رواية "خطوات " وذلك بالاعتماد على التقديم غير المباشر أي من خلال رصد أقوالها وأفعالها وبعض المواقف التي تتعرض لها الشخصيات مع تتبع الحالات النفسية التي تنجرُ عنها، إضافة إلى وصف الملامح وما تعكسه من حالات نفسية متغيرة:

حينما طلبت المنظمة من البطل نجم لدين الانضمام إليها، دخل في حوار مع رئيسها يتكلم البطل ليظهر منهجه في التعامل مع مختلف القضايا «.. . ومن ثمة فإن الدين والقيم العليا تستدعي جميعها التصدي للبغاة والطغاة، والملاحدة، والعصاة بالمقاومة والجهاد لتدميرهم والإطاحة بهم...»[1].

فيظهر أن البطل يؤمن بأنه يجب العمل وفقا لِمَا يُقره الشرع، وهو ما يتصرف على أساسه، حيث يساهم ذلك في بنائه الداخلي.

وتجلّى رفضه لعملية القتل التي طلبتها منه المنظمة في قوله: « فأنا شخصيا لن أستطيع ولن أعد بالمحاولة، أو حتى التفكير في اغتيال بشر مثلي ومثلك ...زِد على ذلك أنهم مسلمون...هذا أني لم أمسك سِلاحًا في حياتي» [2].

فمن طبيعة تركيبة البطل أنه لم يعمل قط على أذية الآخرين أو التفكير في قتل الأبرياء وهي كمبدأ فكري يؤمن به في أعماقه ويتصرف على أساسه؛ لأن الشرع يرفض الاستهانة بقتل الأبرياء.

---

1 الرواية، ص71.

2 نفسه، ص118، 119.

عمل البطل على مساعدة صديقه ع بد السلام، خاصة أن المنظمة طلبت منه ابتكار وسيلة ليسارع صديقه بالدفع، وفعلا هذا ما حدث: «أعلنتُ عن وجهة نظري التي تتجسّد في الملاحظة من بعيد، لتحديد هوية الذي سيستلم المبلغ لِيتأتى فيما بعد اتخاذ الإجراءات التي تكفل سلامة وأمن المواطنين»[1].

هذا السلوك يبين أن البطل شاب مُسالم بطبعه، وتَجسد ذلك في ابتكاره فكرة مر اقبة الذي سيستلم المبلغ حتى تُتخذ الإجراءات اللازمة لمكافحة مثل هذه المنظم ات، وحتى يتوفر الأمن والسلامة للطرفين معًا وللمواطنين، ويُتَجنب كل ما يعمل على إشاعة الفوضى في البلاد.

وكما صور لنا الروائي شخصية البطل نجم الدين شخصية نضالية من خلال الصفات التي ذكرنا آنفا، فقد عمل على است بطان أعماقها حسب الموقف التي تتعرض له الشخصية لاكتشاف الحالات النفسية التي تُعانيها، وهي حالات متنوعة بين توتر وخوف ويأس وحزن وبين حب وشوق وحَنين:

بعدما طلبت المنظمة من البطل الانضمام إليها ومع تهديده إياه بعدم الرد السلبي دخل في حَالة من القلق والتوتر؛ لأنه لا يستطيع فعل ما يفعلون:

«فأنا الآن شئتُ أم أبيتُ أحد مرشحيهم، وحسب ما يبدو أنه ليس في إمكاني أن أرفض... وهب أني قبلت الانضواء تحت أجنحتهم وانتهاج السبل التي يسلكون، فما يكون دوري معهم بالضبط... لستُ أدري ما إذا كنتُ أقوى أن أجزَّ بنفسي في دوامة ذلك الفعل من قتل ودمار وتخريب.. . لا أعتقد أني مؤهل لذلك حتى وإن رغبت بدعوى خدمة الصالح العام، أو تغيير المنكر وإحقاق الحق»[2].

1 الرواية ، ص95.

2 نفسه، ص10.

ظهرت حالة القلق على البطل من جراء ضغط المنظمة عليه، و كون الرفض مستحيلا فـهولا يقوى على ممارسة أعمال العنف لأن ذلك يتنافى مع مقتضيات عمله وأخلاقه وتركيب طبيعته الداخلية.

تظهر أيضا عاطفة الكره على البطل لمثل تلك المنظمة وأعمالها: « فإذا كان القوم يعرفون كل شيء عني، سكني، وظيفتي، اهتماماتي، فهل فاتهم الإحاطة بميولي التي لا تختزن أي تعاطف مع منهجهم. ..صحيح أني أستهجن ما يجري في الوطن من اختراق القوانين وتنكب عن الجادة واستغلال للنفوذ إلى حد البشاعة.. لكن لم يبلغ استنكاري لتلك المجريات حد التطرق أو الرغبة في التصدي لذلك بالعنف»[1].

فمن طبيعة تركيبـة البطل الداخلية أنه يكره مثل هذه المنظمات ، أو بالأحرى يكره أعمالها التي محورها العنف ، وهو ما يتنا قض مع عمله المتخصص في مكافحة العنف فتظهر صورة الشخصية النضالية التي تكافح العنف وتدافع عن الحقوق الإنسانية بالطرق السلمية.

ويُلاحظ على البطل الشجاعة الصرامة طبقا لمقتضيات عمله ولطبيعته الأخلاقية، إلا أنه أثناء مُناقشة أمر الانضمام مع رئيس المنظمة ،وفي لحظة ضعف من أجل تجنب الخطر لِما لاحظه من تذمر على ملامح محاوره لانعدام التفاهم، أعلن موافقة مبدئية:

« أخذت أفكر بسرعة قصوى، فلم أجد مخرجًا مِمَّا أنا فيه، غير مجاراة مخاطبي مع مراعاة الحذر والتحوط فقلتُ مداريا: لعلَّ الأيام والأحداث والوقائع التـي تقتحم حياتنا تجعلني أسارع إلى اعتناق مذهب الجماعة»[2].

أحس البطل بالضعف فلم يجد مخرجا، حتى ادّعى بأنه سيُفكر في قرار الانضمام، بل وصل الأمر إلى أكثر من ذلك فأعلن انضمامه: « إنني بإذنه تعالى سأناضل من

1 الرواية ، ص56

2 نفسه، ص75.

الارتفاع بقدراتي إلى مستوى ثقة الإخوان فِي..» [1].حيث أعلن قرار الانضمام وهو يضمر التنصل حتى يدفع الخطر عن نفسه.

وبعد أن أعلن البطل قرار الانضمام مع عدم اقتناعه بمنهج المنظمة، دخل في حالة من اليأس والتوتر: «... اكتشفت فجأة أني قد وضعت نفسي وفق خطئي في التقدير داخل قفص محكم النسيج متين القضبان... الجماعة احتوتني ، صعقتني كَقَضَاءٍ مُبْرَمٍ قاسٍ وعنيد، وسوف تشدد علي الحصار، تطوقني بألف نير... ما هكذا ينبغي لك يا نجم أن تقذف بنفسك من النقيض إلى النقيض، بالأمس كنت من عتاد المناضلين ضد الإرهاب وإذا بي اليوم أجدني من صميم بؤر منظريه والعاملين على تطوير وتعميق محتواه...»[2].

بعد قرار الانضمام شعر البطل بالقلق واليأس ؛ لأنه غير مقتنع بذلك وإنما كان قراره تحت الضغط فلم يجد مخرجًا وأحسَّ بالضيق، حتى أنه شبه المنظمة بالقفص لِمَا تمارسه من ضغط وحصار وتطويقها له بقرارها الذي لا خيار له أمامه، وبذلك رأى التناقض بين عمله مناضلا ضد الإرهاب وبين أن يكون من أعضائها.

نظرا لِمَا خلَّفه ذلك القرار من تناقض، أصبح يشعر البطل بأنَّهُ يعيش حالة من الصراع الداخلي: «... وأنا شبه معلق بين قطبي جذب: ما التزمتُ به من تعهدات وإن كنتُ مكرها عليها، ثم نداءات الواجب الذي يستحثني للمساهمة في المؤتمر الذي اقتضته الأوضاع المتدهورة في أكثر بلدان العالم» [3].

يكشف لنا البطل عما يُعانيه من أزمة شرسة ؛ لأنه جمع بين شيئين متناقضين، مما سَبَّبَ له الصراع والقلق النفسي، لتظهر اهتماماتهُ القومية والإنسانية التي تساهم في الكشف عن طبيعة تركيبته الداخلية.

1 الرواية ، ص76.

2 نفسه، ص77،78.

3 نفسه، ص 143.

نلاحظ أن هذه الشخصية النضالية رغم عملها المحفوف بالمخاطر ، والظروف الصعبة التي تمر بها، إلا أنها كانت تملك مشاعر حساسة رقيقة، فنجد عاطفة الحب تبدو على البطل نجم الدين منذ اللحظات الأولى لرؤيته فاتن، وهو في إحدى الدول الشقيقة حين ذهب للمشاركة في مؤتمر: «أيقظت في أعماقي بقايا حب ظلت كامنة وأجَّجت في دخيلتي جذوة حنين أوشكت أن تتحول رمادًا»[1].

وعاطفة الحب تدل على أن البطل نجم الدين شخصية حاملة لأسمى المعاني النبيلة وهي المحبة الكامنة في أعماقه التي أضحت جلية عليه بفضل المرأة التي أُعجب بها وفاتن كانت بمثابة الحافز الذي حرك تلك المشاعر وجعلها بيّنة واضحة، لتتشكل جزئية ساهمت في الكشف عن طبيعة البناء الداخلي للشخصية المحورية في الرواية.

ومع أن حديث نجم الدين عن فاتن ولقا ءه بها، لم يكن إلا في صفحات قليلة إلا أنها كانت كافية لِتُظهر ذلك الجانب العاطفي الرقيق، عاطفة الحب التي يُكنها لفاتن، غير أن نجم الدين لم يتمتع بهذه اللحظات القليلة بفعل الأوضاع التي تشهدها البلاد، وعمله الذي يقتضي مكافحة الإرهاب وكل أشكال العنف إضافة إلى ضغط المنظمة عليه بالانضمام إليها، فكل هذه الظروف حالت دون ذلك، مما جعله يعيش أزمة شرسة وحالة من الصراع النفسي بما يحتويه من يأس وحزن، فيقول: «...الرسالة القنبلة الموقوتة التي قذفت بها المجاهيل ستظل قابلة للانفجار في أية لحظة.. . ولم يعد في الإمكان الابتعاد عنها أو التخلص من تبعات ما يترتب عليها... وفاتن اللهب الكامن في أحشاء الرياحين الروعة المقدسة القابعة في إحدى زوايا هذا الكون المليء بالشرور والمظالم، قادتني إليها خطاي لكن لا أدري إلى أين ستنتهي بي، وأنا المتعب المرهق تحت أكوام الذكريات» [2].

فهذا الصراع الذي يعانيه البطل بين الرسالة المطالب فيها بالانضمام للمنظمة ، وبين حبه لفاتن جعله يعيش حالة من الخوف والقلق حيث يَعيش حالتين متناقضتين ؛ الرسالة وما

1 الرواية ، ص20.

2 نفسه، ص 23، 24.

تحمله من شرور وحزن ، الحب وما يح ملهُ من خير وسعادة، وهو لم يجد مخرجًا وحَلاً لذلك، ومن ثم نجد أن هذا الصراع الداخلي يمثل ثنائية ضدية هي ثنائية الخير والشر.

وقد أصبح حب نجم الدين لفاتن مجرد ذكريات عند عودته لأرض الوطن وهو مضطر لذلك طبقا لمقتضيات عمله، حيث كان ينتظر الفُرصة المواتية ليُسافر إليها لكن ظروف العمل وأوضاع البلاد حالت دون ذلك. فَبَقِي نجم الدين يعيش حالة الصراع مع المنظمة التي تربطه بها اللقاءات المتكررة مع أعضاء الجماعة، وكان كثيرا ما يتمنى التخلص منهم ليتجنب مطالبهم، حتى أنه كان يلجأ بالدعاء من الله (عز وجل) أن يُساعده: « رباه ألهمني الصواب ويَسر لي أمري... اللهم أبعد عني خطر هواتف الجماعة م ن أجل خوض غمار تجربتهم التي تَتَمَحْوَرُ العُنف وتتوخَى القتل والهلاك»[1].

فبضغط المنظمة على نجم الدين بالانضمام إليها وممارسة أعمالها، لم يستطع إيجاد المخرج، ولذلك لجأ إلى الله بالدعاء حتى يساعده ليجد الحل المناسب، ويبعد عنه هواتفهم التي تُنذر بالمطالبة بممارسة أعمالهم العنيفة، وهو الذي لا يستطيع فعل ذلك ؛ لأن الرفض عندهم يعني الموت.

لم يتعرض الروائي لوصف الملامح أو المظهر الخارجي– كما ذكرنا سابقا – للبطل نجم الدين مع أنه الشخصية المحورية، وذلك للحفاظ على وضع غامض يتناسب مع عمله كونه يحتل منصبًا حساسًا، إلا أنه ذكر وصفا بسيطا لبعض ملامح البطل على لسانه، ويتعلق بوصف الصوت الذي يتغير تبعا للموقف الذي يتعرض له البطل، وهذا يعكس الحالة النفسية التي تختلج في أعماقه:

« فقلت بنبرة تتم عن أسى وتعجب »[2]. « هتفت بصوت منهك مهووس»[3]

« قلت بحماسٍ وتوتر »[4].

---

1 الرواية ، ص130، 131.

2 نفسه، ص 32.

3 نفسه، ص55.

4 نفسه، ص 114.

« قلت بلهجة صارمة وأسلوب مباشر »[1].

نجد البطل عينه يصف صوته لا بالخشونة أو الحدة أو غير ذلك من الصفات التي تُساهم في تكوينه الخارجي، وإنما وصفه بسمات طارئة فرضتها الظروف التي يعيشها وهي بذلك تعكس الحالة النفسية القلقة من جراء وضعه وعمله المحفوف بالمخاطر إضافة إلى ضغوطات المنظمة عليه.

كل ذلك شكل معاناة البطل التي جعلت صوته يتصف بصفات متغيرة تبعا لتغير حالته النفسية، لعدم اقتناعه بالأوضاع السائدة في البلاد التي تتمحور حول العنف، كما تدل تلك الصفات على الصرامة والجدِّيَّة أثناء ممارسة عمله لاقتناعه وإيمانه بأن ذلك من مقتضيات الدين والأخلاق ، فكل ذلك يساهم في الكشف عن البناء الداخلي لشخصية البطل نجم الدين.

مما سبق يظهر أن هذه الشخصية النضالية رغم ما تمتعت به من صفات إيجابية، إلا أنها عانت الكثير بعد طلب المنظمة من البطل الانضمام إليها مما جعله يعيش حالات نفسية متنوعة تعبر عن عدم اقتناعه ورفضه لأعمال المنظمة ، المُناسب لطبيعة نشأته وعمله ومن ثم تركيبته الداخلية.

يبدو أن مثل هذا الوصف يقوم بالكشف عن الأبعاد الدينية والاجتماعية للشخصية الروائية[2]،حيث خُصص لذكر واكتشاف الصفات الأخلاقية والاجتماعية التي يتميز بها البطل نجم الدين التي يتصرف على أساسها، فتساهم في تفسير سلوكه وأفعاله انطلاقا من طبيعته الأخلاقية التي تدخل في تشكيل بنائه الداخلي.

1 الرواية ، ص 85.

2 ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، 1997، ص95.

2.رجال المنظمة:

لقد حدد الروائي بعض المظاهر التي ساهمت في البناء الخارجي لأعضاء المنظمة إلا أن ذلك لم يَكن كافيا للتعرف عليها، ومن ذلك لجأ إلى تحديد بعض الصفات التي تكمن في أعماقها ما يكشف عن بنائها الداخلي حتى نتعرف عليها أكثر.

يظهر البناء الداخلي لأعضاء المنظمة من خلال التقديم المباشر على لسان البطل نجم الدين، لبعض الصفات التي تخص طبيعة هؤلاء وتظهر على سلوكاتهم، كما يقدم البناء الداخلي تقديم ا غير مباشر يظهر من خلال تحديد بعض المواقف التي تقوم بها المنظمة،إضافة إلى كلامها أثناء محاورتها مع البطل، وكذلك يقدمه من خلال وصف بعض الملامح الخارجية وما يطرأ عليها من تغيرات تكشف عما بداخلها وما تنطوي عليه نفسيتها من صفات تتصرف على أساسها.

ومن بين الصفات التي ذكرت مباشرة، على لسان البطل: «... لا تُبالي اللجوء إلى شتى الوسائل: التهديد، الابتزاز، السطو، السرقة، الحواجز المزيفة»[1].

تظهر هذه المواصفات على سلوك المنظمة، مما يدل على العنف في سلوكها الذي يُعبر عما ينطوي بداخلها، فلا تظهر في الرواية إلا وهي تمارس فعل العنف بهذه الصفات ما يقودها إلى ممارسة أبشع فعل وهو الاغتيال.

هذا فيما يخص التقديم المباشر لبعض صفات المنظمة، وفيما يلي سنحاول الكشف عن الصفات التي تساهم في تشكيل كيانها الداخلي بطريقة غير مباشرة أي من خلال بعض المواقف التي تتعرض لها المنظمة، وما ينجر عنها من سلوكات وأفعال.

فنجد المنظمة طلبت من نجم الدين الانضمام إليها، مستغلة وضعه بحكم منصبه كونه عضوا في لجنة مكافحة الإرهاب، إضافة إلى ما اتَّسم به من نزاهة وصرامة وتعاطف وصدق وجدية في عمله، كل ذلك حفَّزها لتنفذ طبيعتها الاستغلالية بما يخدمها

1 الرواية، ص90.

و يحقق أهدافها، وقد لجأت في ذلك إلى تهديد هلتضغط عليه، وبكل قوتها حتى يقبل الانضمام: « فإياك أن تُبادِرَ بالرد السَّلبي »[1].

ليكشف ذلك عن الطبيعة الاستغلالية للمنظمة والقوة الكامنة في أعماقها، فيبدو أنها تتصرف من موقع قوة ما يُخَوَّل لها الحق فيما تفعل في اعتقادها.

كما قامت أيضا باستغلال صديق نجم الدين، عبد السلام كونه المدير العام لشركة التوريد والتصدير، لتزويدها بالمال مع تهديدها له إن لم يتبع شروطها:

« المطالبة بتسديد مبلغ ضخم كمساهمة في دعم الجهاد، على أنه أضعه نقدا في كيس أحمله شخصيا..إلى أن يأتي شخص... سلمه الكيس دون أن تنظر إليه. ..وأخيرا حذار أن تشعر الشرطة بالأمر. ..وإن أغواك الشيطان فإن نهايتك تغدو قدرًا محتومًا »[2] فالمنظمة مطلعة على قدرة عبد السلام على التسديد، وتقوم بالتهديد حتى لا يرفض فتفشل مشاريعها، ويظهر من ذلك العُنف الكامن في أع ماقها وطبيعة تركيبتها الداخلية الاستغلالية التي تعبَّر عنها بالتهديد، هذه الأفعال إن قوبلت بالرفض، فإنها لا تتصرف حيال ذلك إلا بالعنف الذي ينجر عنه فعل القتل.

يبدو أن المنظمة لا تتوقف ع ن ممارسة طبيعتها الاستغلالية وما يتبعها من تهديد بالموت، حيث نجد ها أيضا تستغل الرائد جعفر لأنه المسؤول الأول عن مخزن السلاح والذخيرة بالمؤسسة العسكرية ، فيقول الراوي البطل: « كان الرائد جعفر يجد بين آونة وأخرى في صندوق البريد رسائل تهديد بالموت إن لم يستجب لطلبات الجماعة، المتمثلة في تزويدهم بالسلاح والذَّخيرة في أقرب فرصة »[3]. عندئذ قامت المنظمة بقتل الرائد وعائلته لعدم استجابته لطلبها، فيظهر العنف الذي يُؤسس كيانها.

1 الرواية ، ص 9.

2 نفسه، ص 86.

3 نفسه، ص 148.

وبممارسة فعل القتل ترى المنظم ة أنها حققت انتصارًا كبيرا، مثلما يصفهم الراوي البطل وهم يُغادرون منزل الحاج محي الدين بعدما قامت بقتل جميع أفراد العائلة بسبب ابنه الضابط سليمان الذي لم تجده ، وترى أنه في خدمة الطغاة: « انصرفوا مهللين مُكبّرين يهز أعطافهم الانتصار وهم يغادرون البيت خِفاقا لِيمت طوا سيارة كانت في انتظارهم»[1].

نجد أن المنظمة تنتاب مشاعر رجالها الفرحة وهي تم ارس عمليات القتل، مما يكشف عن العنف الذي يَختلج في أعماقها و يجتاح كامل مشاعرها، فتعبّر عنه بقتل الأبرياء، مما يدل على طبيعتها القاسية التي لا ترحم أحدا.

وقد تتخذ المنظمة من عمليات القتل والعنف مبررا لمحاربة الأوضاع الفاسدة في البلاد، وذلك لا يتم إلا بتخويف الناس وإرهابهم بالعمليات المتنوعة ، إذ يقو ل رئيسها: «الناس في مثل الحال التي نحن عليها، هم في حاجة إلى صدمة قوية يَسترجعون بها الرشاد المفقود... إشاعة الفوضى، ونشر الذعر، وعدم الاستقرار... هذا إلى إقناع المجتمع بأننا أقوياء ومقتدرون على بلوغ ما نهدف إليه »[2]فمن طبيعة التركيبة الداخلية لأعضاء المنظمة، يرى رئيسها بأن معالجة الأوضاع المختلفة لا يتم إلا بالعنف وكل ذلك لإقناع الآخرين بأنهم أقوياء فَتُحقق بذلك أهدافهم.

حتى الرئيس يرى أن قتل الأبرياء يَجو ز ما دام الأمر يتطلب ذلك: «مقتضيات الصدمة تتطلب ذلك، وقليل من التضحية بالأبرياء لا يَضر بالقدر الذي ينفع»[3].

يظهر أن المنظمة تستهين بقتل الأبرياء، والمهم في كل ذلك هو تلبية مصالحها مما يُعبر عن العنف في سلوكها، الذي يُساهم في تشكيل بنائها الداخلي.

1 الرواية ، ص 127.

2 نفسه، ص73.

3 نفسه، الصفحة نفسها.

وهو بذلك (الرئيس) يُحاوِل إقناع البطل حتى يُعلن الانضمام إليهم، ويَدَّعي امتلاك الحقيقة وأنه على صواب في معالجة الأوضاع التي تجتاح الوطن، حتى أنه كثيرا ما يبدو الغضب على الرئيس يظهر على سلوكه وحركاته، لقول نجم الدين: « وَضَعَ قَلَمًا ، كَانَ يُمسكه بيده اليُمنى بانفعال، ثم أسند رأسه إلى راحة يده اليُسرى»[1].

وصف نجم الدين هيأة مُحاوِره وهو في حالة غضب وانفعال عَبَّر عنها بحركات جِسم ه مما دل على العنف الذي يشكل كيانه وهو بذلك يَعمل على ت خويف نجم الدين حتى لا يرفض طلبهم.

كثيرة الملاح التي وصفها نجم الدين لرجال المنظمة وما يطرأ عليها من تعابير مختلفة، تساهم في الكشف عما يختلج في أعماق هؤلاء الرجال من حالات نفسية متغيرة تدخل في بنائهم الداخلي.

ومن بين الملامح التي ذكرها الروائي على لسان بطل الرواية، نجم الدين وهو يت حاور في كل لقاء مع رجل من رجال المنظمة ، النظرة ونحن نعلم أن النظرة تكون بواسطة العين، وهو لم يتعرض لوصف العين ماديا من ناحية اللون والحجم، وإنما ذكر بعض النظرات وما ينجر عنها من صفات معنوية تتناسب مع طبيعة التركيبة النفسية للشخصية، ذلك لأنه« قد تك ون نظرة ما أكثر تعبيرًا، و أصدق دلالة من خطبة طويلة تُلقى، أو كلام كثير يُقال، فما أكثر ما تتحدث العين إلى القلب »[2]. فقد يُفهم من النظرة ما يود الإنسان قوله، ذلك لأنها تحمل الكثير من المعاني والصفات التي تنطوي عليها النفس البشرية.

نجد نجم الدين قد وصف نظرة رجال المنظمة ح والي سبع مرات، وكل نظرة تحمل صفة مغايرة للأخرى، ومنه فهي تدل على ما يَنطوي في نفس رجال المنظم ة، وما يودون

1 الرواية ، ص 69.

2 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص285.

قوله لنجم الدين لكنهم يكتفون بالنظرة للتعبير عن ذلك، التي تكشف طبيعة التركيبة الداخلية لهؤلاء، ومثال ذلك:

« غرس نظرته في عيني ليقرأ ما تنطوي عليه جوانحي قبل الإفضاء به»[1].

« شرع يرمقني بنظراته المشبعة بالاستخفاف والتعاطف»[2].

« استوقفني وجعل يحدق في عيني بضراوة»[3].

« عاد يقرأني بنظرات مستعرة»[4].

من المعاني والصفات التي تحملها نظرة هؤلاء، أنها تارة تُدرك ما يختلج في أعماق البطل، كما قد يُفهم منها فسح المجال للحديث، وتارة أخرى مليئة بالاستخفاف والتعاطف وأخرى فيها ضراوة تشير إلى شدة الغضب، ونظرة أخرى مستعرة.

كل هذه الصفات فيها دلالة على طبيعة التركيبة الداخلية لرجال المنظمة التي يتصرفون انطلاقا منها، فتظهر على نظرتهم كما تُشير إلى طريقة المعاملة المليئة بالعنف، التي يتعاملون بها مع من وقع عليه اختيارهم أو استهدفته عملياته م خاصة الذي لا يُوافِق مبادئهم كما هو حال نجم الدين.

وإلى جانب العين التي خصصها بوصف النظرة، قام أيضا نجم الدين بوصف ملامح الوجه لرجال المنظمة بصفة عامة، وما يطرأ عليها من تعابير مختلفة ومتغيرة بحسب الموقف والظرف الذي يكونون فيه، حيث تكشف عما يختلج في النفس من مشاعر وعواطف على حد قول عبد المالك مرتاض:« إن وظائف الوجه التعبيرية تعكس ما يلتعج في النفس من عواطف الود والحقد والسرور والحزن وهواجس الخوف والقلق، ومظاهر

1 الرواية، ص67.

2 نفسه، ص 115.

3 نفسه، ص 139.

4 نفسه، ص 140.

الارتباك والانفعال وآيات الطمأنينة والهدوء »[1]. وبذلك تساهم في الكشف ع ن طبيعة التركيبة الداخلية للشخصيات.

ومن بين ما ورد في رواية "خطوات " قول نجم الدين وهو يَصف ما لاحظه على ملامح رجال المنظمة من صفات مختلفة:

«لاحت على سيماء وجهه موجة خفيفة من التذمر، حاول إخفاءها بابتسامة مبسترَة»[2].

« أشرق وجهه وافترت شفتاه عن بسمة عريضة»[3].

« تلوح من ثغره بسمة تقطر إيخاءً وصدقا»[4].

« قال وبوادر الاطمئنان ترتسم على ملامحه»[5].

« جهم المحيا، ملتهب النظرات»[6].

« قال وابتسامة مصطنَعَة تعبر شفتيه»[7].

« رسم بسمة خفيفة على شفتيه»[8].

نجد أن صفات ملامح رجال المنظمة تختلف كل مرة تبعا للحالة النفسية لهؤلاء؛ فتارة يظهر التذمر مما يدل على القلق والحقد الذي يَك ترف أعماق هذا الرجل، إلا أنه يُحاول إخفاء ذلك بالابتسامة التي يصفها نجم الدين بأنها مبسترة أي ليست حقيقة بل مصطنعة. وتارة أخرى تظهر صفة الإشراق على الوجه والابتسامة الموصوفة بالعريضة على الشفتين مما يدل على الرضى بالوضع الذي هو فيه، كما قد ترسم بَوَادِرُ الاطمئنان على الملامح وارتِسام البسمة التي يقرأ فيها نجم الدين الايخاء والصدق ما يوحي بالثقة والاعتداد بالنفس

1 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي ص 290.

2 الرواية، ص68.

3 نفسه، ص 75.

4 نفسه، ص 65.

5 نفسه، ص 67.

6 نفسه، ص 74.

7 نفسه، ص 67.

8 نفسه، ص 112.

أثناء ممارسة أفعالها لإيهام الآخر بالراحة والمحبة حتى يمنحهم ثقته ويوافق على طلبهم كما هو حال نجم الدين، إلا أنه قد يظهر التجهم على الملامح الذي يدل على الحقد الذي يكتنف نفسيتها ويشكل طبيعتها الحقيقية، لكن سرعان ما تظهر الابتسامة على ملامح هذه الشخصيات.

مما سبق يبدو أن الراوي البطل في وصفه لملامح رجال المنظمة كثيرا ما ذكر الابتسامة، ورغم ما تُشير إليه الابتسامة من دلالة على الفرح والسعادة، إلا أنها على ملامح رجال المنظمة لا تدل على ذلك، فهي تناقض معناها الحقيقي ؛ لأنها ليست حقيقية، وهذا ما يكشفه وصفها بالمصطنعة والخفية والمبسترة، وبالتالي فالابتسامة هنا لا تدل على السعادة التي يشعر بها رجال المنظمة، بقدر ما تدل على مدى الحقد والعنف الذي يدخل في التركيبة الداخلية لهؤلاء، الذي يظهر عَلَى سلوكاتهم وأفعالهم كما يظهر على ملامحهم، إلا أن الجَماعة تحاول إخفاء ذلك في بعض الأحيان بتلك الابتسامة لإيهام الآخرين بحسن النية، وهي طريقة تلجأ إليها كأسلوب في التعامل مع الناس حتى لا تفشل مشاريعها، وتحقق ما ترمي إليها، خاصة مع ال فئ المثقفة وأصحاب المناصب الحساسة التي تُحاول استغلالها مثلما فعلت مع بطل الرواية نجم الدين.

إلى جانب الملامح والنظرة، قام نجم الدين بوصف نبرة الصوت لرجال المنظمة أثناء حواره معهم، وهذه النبرة قد تختلف أيضا وهي كغيرها تعكس ما يختلج في النفس من مشاعر وعواطف مختلفة:

« أرسل تنهدة طويلة»[1]، « رد بلهجة حادة»[2].

« انطلقت من فيه زفرة قصيرة لكنها ملتهبة»[3].

« صاح محتجا»[4]، « صرخ م حتدا»[5]، « رد مزمجرًا»[6].

1 الرواية، ص88.

2 نفسه، ص 70.

3 نفسه، ص 112.

4 نفسه، ص 118.

5 نفسه ، ص 119.

6 نفسه، ص 128.

يظهر أن رجال المنظمة يستعملون نبرات مختلفة، وهي تُعبر عن الحالة النفسية التي يَكنها هؤلاء ضد كل من يتعاملون معهم ، وهي في أغلبها تُعبر عن حالة القلق والغضب والانفعال أثناء كلامهم مع نجم الدين، ومثل هذا الكلام«يفتقد إلى مواصفات ال حوار ويكتسي صفة الصراع بُغية القضاء على الطرف الآخر »[1]. حيث تمارس نوعًا من الضغط على البطل بكلامها وبنبرة صوتها، حتى تتمكن من إخافة من تستهدفه و ترعبه بأسلوبها العنيف الذي يشكل كيانها الداخلي، وبالتالي تتمكن من تحقيق مطالبها.

يبدو من هذه الصفات التي تظهر على سلوك وأفعال رجال المنظمة أنها تدور حول محور العنف الذي يشكل بناءها الداخلي، و هو ما لا يُقِره الشرع، فهي مناقضة تمامًا لِمَا لاحظناه سابقا من صفات تحدد بناءها الخارجي إذ بدت كأنها شخصيات مسلمة ومسالمة.

3. سهى: خصص الروائي سهى ببعض الصفات على لسان البطل نجم الدين، بما أنها أخته، فقد تحدث أثناء وصفه لها عن سلوكها وطريقة تصرفاتها مع أخيها، مع تركيزه على وصف ملامحها وما يظهر عليها من حالات تكشف عن طبيعة التركيبة الداخلية لها، وهي:

« وشفتاها تتحركان بهمس وحذر »[2].

« ردت بغضب»[3].

«قالت و ملامحها تشتعل انفعالا و حنقا »[4]

«ردت عَلَيَّ قائلة وهي مقطبة الجبين مكفهرة القسمات» [5].

1 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 251.

2 الرواية، ص53.

3 نفسه، ص 54.

4 نفسه، ص 80.

5 نفسه، ص 122.

بهذا الوصف تظهر سُهى رغم الاحترام الذي تُكنه لأخيها في حالة انفعال ، من خلال ما يظهر على ملامحها من تقطيب للجبين والقسمات المكفهرة إضافة إلى طريقة كلامها التي يَظهر عليها الغضب.

وهي في ذلك تراقب تصرفات نجم الدين وتنقد سلوكه، حيث توضح له خطأه دائما مما يكشف عن طبيعة تركيبتها الداخلية المبنية على الغضب والانفعال فيعترف نجم الدين بذلك: « إنَّك جِد رائعة لولا سرعة الغضب» [1].

4.أم البطل نجم الدين:

حَدَّد الروائي بعض الصفات التي تَخص أم نجم الدين بناءً على ما لاحظه نجم الدين في تصرفاتها مما يكشف لنا عن طبيعتها الداخلية، وهذه الصفات منها ما قدم مباشرة كقوله: « أم شديدة الطيبة، وافرة الحياء والصدق لا تُتقن من المهن غير الطبخ، ولكنها وُفِّقت إلى تنشئتنا على الاستقامة والنزاهة وحب الخير لكل الناس، والابتعاد عن الأذية حتى ضد الخصوم... وبفضل حرصها على تعليمنا وترغيبنا في الاستزادة منه استطعت وأختي الحصول على نصيب محترم من المعرفة...» [2].

نرى أن هذه الصفات التي تظهر على سلوك الأم من طيبة وحياء وصدق واستقامة ونزاهة وخير هي ما يشكل كيانها الداخلي ؛ ولذا تتصرف على أساسها، حيث عملت على نقلها وتعليمها لأولادها، مما يدل على طبيعتها الخيرة.

كما نكتشف بعض الصفات من خلال وصف ملامحها وأفعالها:

« تبسمت وهي تضمني إلى صدرها»[3]

« قالت وبسمة عريضة تملأ محياها »[4]، « كادت تشق ثيابها حيرة وأسى»[5].

---

1 الرواية ، ص 82.

2 نفسه، ص 14.

3 نفسه ص81.

4 نفسه، ص 96.

5 نفسه، ص 80.

وهذا يدل على عاطفة الأمومة الحنونة التي تجعلها تسعد لرؤية ابنها أَمَامَهَا سَالِمًا مُعَافى، وتحزن لابتعاده عنها،فتصاب بحالة من القلق والخوف معبرة عن ذلك بتصرفاتها التي تدل عليها كلمة "تشق"، فهي تقوم بهذا الفعل المعبر عن مدى حيرتها وحزنها على فلذة كبدها.

وبهذه الصفات التي اختصت بها أم نجم الدين، تكون نموذج لكل أم وقد ترمز للوطن الذي يَعُمُّه الخير والرقي بسلامة أبنائه، ويتدهور بضياعهم.

5.عبد السلام:

حَدَّد الروائي بعض الصفات التي جعلته شخصية متميزة ببنائها الداخلي ، وقد وردت على لسان البطل فَعَدَّد ها مباشرة: «... شخصية فَذَّة عجيبة، شديدة الغرابة، لديها من الدهاء والخبث والمكر والاحتيال على ما يفوق كل تصور واحتمال... إن هذه الشخصية ترغب لأمر ما أن تكنى باسم. "السلطان" وهو الاسم الذي اشتهر به، وغَدَا صاحبه مضرب مثل ونموذَجا للتحدي والتصميم وبلوغ الأهداف دون جهد أو عناء في الداخل أو الخارج، بالرغم أن مستواه التعليمي هزيل، وثقافته العامة دون المستوى العادي إلا لأنه مع كل ذلك، ذرب اللسان، حاضر البديهة، علاقته مع الآخرين واسعة الأرجاء تتميز بالنوعية التي تصب في مجرى اهتماماته»[1].

يرى نجم الدين أن عبد السلام يتميز ببعض الصفات التي تجعلهُ شخصية غريبة بطبعها، تتصف بالخداع وابتكار الحيل لبلوغ أهدافه التي ترمي إلى جمع الثروة دون عناء، والذي ساعدهعلى ذلك طبيعة تركيبته الداخلية التي يتصرف على أساسها بلسانه الذرب الطليق وبديهته الحاضرة التي جعلت علاقته واسعة مع الآخرين مما مكَّنته من أن يُصبح من أهم رجال التصدير والتوريد.

1 الرواية، ص47، 48.

لكن هذا المنصب والثروة التي جمعها من ورائه، جعلته محل طمع للمنظمة التي توجهت إليه بطلب مبلغ ضخم، مع تهديده إن لم يدفع أ ن يُبلغ الشرطة، فكل هذا جعله يعيش حالة من القلق والخوف التي لاحظها البطل في تصرفاته.

وعندما حضر نجم الدين لصديقه لمساعدته قام بوصف ملامحه وما يطرأ عليها من تغيرات تُساهم في الكشف على طبيعته الداخلية أيضا:

« صاح مُبتهجًا»[1]، « عبس وقال»[2].

« أرسل تنهدة طويلة»[3].

بهذه المواصفات التي لاحظها نجم الدين على ملامح الصديق، يظهر جانب آخر من شخصية عبد السلام، حيث يشعر بالفرحة لرؤية صديقه ، ما يدل إحساسه بالفرج والحل القريب لمشكلته، لكن سرعان ما يظهر على ملامحه الحزن والأسى لخوفه من المنظمة التي تهدده وهو أمر واقع له.

من هذا الوصف نكتشف أن شخصية عبد السلام شخصية مُسالمة لا يهمها غير عالم المال والأعمال، مما يدخل في تركيبة بنائها الداخلي.

وعموما كانت هذه هي الأوصاف التي ساهمت في الكشف عن البناء الداخلي لشخصيات رواية "خطوات "، وقد حاول الروائي من خلالها تقريبنا أكثر من الرواية حيث تمكنا من معرفة كل شخصية على حدة.

وما يُلاحظ أن البناء الداخلي قد جاء متنوعًا، فمنه ما كان وصفا مباشرا، تقدمه الشخصية عن ذاتها وعن غيرها، ومنه ما كان غير مباشر يظهر من خلال ما تقوم به الشخصية من سلوكات وأفعال وما تتعرض له من مواقف وعوامل خارجية.

---

1 الرواية ،ص84.

2 نفسه، ص 85.

3 نفسه، ص 88.

يبدو أن الروائي قد أصاب في هذا الوصف، حيث كان هناك تناسب بين حالة الشخصية والدور المنوط بها، مما حقق مصداقية الحدث الروائي، بما أن الرواية اعتمدت على التاريخ وهي فترة أزمة التسعين ﷺ، فكانت عبارة عن تفاعل ومزج بين الواقع والمتخيل.

7.وظائف الشخصيات:

إنَّ الشخصية مُكون أساسي في أي عمل سردي؛ ولهذا فَلاَ يُمكن النظر إليها على أساس كائن مادي له وجود حقيقي في النص، وإنما فيما تقوم به هذه الشخصيات أيضا من تحركات تقودها إلى إنجاز عمل معين.

لا بُد من الإشارة إلى بارت الذي يرى أن التحليل البنيوي في بداياته الأولى كان يَنفر من الشخصية، كما نجد ذلك عند توماتشفسكي. أما بروب فقد حوله إلى نموذج بسيط أسَّسه على وحدة الأفعال التي تهبها القصة للشخصيات[1].

وهذه القصة لاحظ بروب أنها ذات ثوابت ومتغيرات، والمتغيرات هي الشخصيات وكل ما يتّصل بِها من سمات وخصائص ، أمَّا الثوابت فهي الأعمال التي تُسند إليها، أو الوظائف التي تضطلع بها تلك الأعمال من إنجاز بنية الحكاية [2]. أي أن الوظائف متوفرة في كل حكاية، وقد حددها بروب بإحدى وثلاثين وظيفة، إلا أن هناك من تأثر ببروب وحاول تحديد هذه الوظائف بتجريد أكثر ، ومن بين هؤلاء غريماس وكلود بريمون وتودوروف.

نجد غريماس انطلاقا من بروب يسمي الشخصية بالعامل في نموذجه العاملي واختصرها في ستة عوامل هي: الذات– الموضوع– المرسل– المرسل إليه– المساعد والمعارض.

1 ينظر: وائل سيد عبد الرحيم، تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط1، 2009 ص111.

2 ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، (د ط)، 1994، ص66.

في حين نجد بريمون يربط الوظائف بالشخصيات، عندما اعتبر العمل لا يمكن أن يتحدد إلا من زاوية مصالح الشخصية ومبادرتها [1]. حيث اعتبر العمل السردي لا يقوم إلا بمصالح الشخصية التي تؤدي بها إلى قيام عمل معين. وذلك ما يؤكد أن «القصة لم تُصنع قط إلا من الوظائف »[2]. مِمَّا يعني أن الوظائف تُشكل الدعامة الأساسية لأحداث القصة.

وتحديد الوظائف في العمل السردي شيء له أهميته الخاصة، ذلك لأن الوظائف أو ل ما تهتم به هو توضيح العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها وبأحداث الرواية، وهذا ما يثبت «أن الوظائف تمثل وحدة قياسية تُشبه المِتر يُمكن تطبيقها على جميع الحكايات لتحديد العلاقات فيما بينها»[3].

فالوظائف إذن تساعد على تحديد ال علاقات التي تكون النص السردي كما تساعد على تحديد الشخصية،ذلك «لأن الشخصية لا تتحدد فقط من خلال موقعها داخل العمل السردي(فعلها) ولكن من خلال العلاقات التي تنسجها مع الشخصيات الأخرى»[4]. وتحديد نوع العلاقات التي تربط بين عناصر العمل السردي، وما ينتج عنها من صراع عبر مسار الحبكة قد يؤدي إلى الانتصار أو الفشل.

ذلك«لأن صراع البطل قد يؤول إلى الانتصار أو الفشل ، لأن تركيبة الوظائف غير قائمة عبر حتميات تحكمها النتيجة النهائية، وإنما محكومة باختبارات تتم عبر مجموعة من مواضع الانعطافbifurcation»[5].

فالبطل قد يقوم بمجموعة من الأعمال تتخللها صراعات متنوعة تشتد حينًا وتَلين حينًا فلا تُعرف أو تحدّدُ نهايتها بالفشل أو الانتصارات إلا مع نهاية خُطوات العمل السردي.

---

1 ينظر:الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص75.

2 رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص40.

3 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص63.

4 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص10.

5 الصادق قسومة، المرجع السابق، ص76.

وقد يُمكننا ذلك من التعرف أكثر على الشخصية؛ لأنها كما يقول بارت :«لا تكتمل ملامحها إلا مع نهاية مختلف التحولات التي كانت سندًا لها وفاعلا فيها »[1] وبذلك فعند اكتمال الوظائف أو الأعمال التي تقوم بها الشخصية وما ينج ر عنها من تحولات تتكون لدينا صورة كاملة عن هذه الشخصية وملامحها.

وعمومًا بعد الإشارة لأهمية الوظائف في العمل السردي ولارتباطها بالشخصيات فلا بد من تحديد تعريفٍ للوظيفة التي قد«يقصد بها الوحدات البنائية السردية الصغيرة التي يتأسس وفقها الخطاب السردي »[2] فالنص يتشكل من مجموعة من العناصر أو الوحدات الصغرى التي تعني الكلمات ، وكل كلمة لها معنى ؛ أي تعني القيام بِعمَلٍ ما، ومجموع الكلمات يشكل المعنى العام للنص.

وتعرف شلوميت كنعان الوظيفة بقولها: «إنَّها العنصر الثابت الذي يُستخرج من أحداث متماثلة ومن القائمين بهذه الأحداث الذين هم أشخاص القصة »[3] أي الوظيفة هي العناصر الثابتة التي لا تتغير ، وتساهم في تشكيلها الأحداث والأشخاص الذين يقومون بتلك الأحداث داخل القصة.

كما يعرفها بروب بقوله: «الوظيفة هي عمل الفاعل معرَّفًا من حيث معناه في سير الحكاية»[4] فهي عبارة عن عمل يقوم به فاعل معين ليؤدي معنى في سير الحكاية. ويتفق صلاح فضل مع بروب في تعريفه للوظيفة: «بأنها الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالته في التطور العام للحكاية »[5] فالوظيفة هنا تتمثل في الحدث الذي تنجزه شخصية ما، مما يؤدي إلى تطور مسار الحكاية.

---

1 فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص8.

2 عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص66.

3 سيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة المناهج النقد الأدبي، دار قباء، القاهرة، (د ط)، 1998، ص17.

4 سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، (د ت) ص 24.

5 صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص63.

ومنه نجد أن الوظيفة في عمومها عبارة عن فعل أو عمل ما تقوم بإنجازه شخصية ما أو فاعل معين، والمهم من كل ذلك أن يكون لهذا العمل دلالته مما يؤدي إلى تطور أحداث الحكاية.

إلا أن كلود بريمون جعل منطق لتتابع الوظائف في الحكاية حدده على النحو التالي: أولاً تحديد الهدف، ثانيا عملية اتخاذ خطوات لتحقيق الهدف، ثالثا ما يترتب على ذلك من نجاح أو فشل [1]. فالشخصية لتقوم بعمل ما ينبغي عليها أن تحدد أولا نوعية العمل الذي ستقوم به، ثم المراحل التي تمر بها للوصول إليه ثم النتيجة التي تحدد نجاحه أو فشله.

وفي مجال تحديد أنواع الوظائف، نظر تودوروف إلى مكونات القصة وجعلها ضربين: أطوار متعلقة بالأحوال (توزان أو اختلال توازن)، وأطوار متعلقة بالانتقال من حال إلى حال؛ ذلك لأن القصة عنده تبدأ بوضع مستقر ثم تنشأ قوة ما قد تدخل عليه اضطرابا فيعمل اختلال توازن [2]، حيث نجد أن كل قصة تبدأ بوضع مستقر ، فيدخل عليه حافز ليؤدي عمل ما، وهذا العمل قد يحدث اختلال توازن أو يُغيره من حال إلى أخرى والمهم هنا أنه قد يَحصل تغيير ما في مسار الحكاية.

أما بارت فقد حدَّد نوعين من الوحدات الوظيفية:

-وحدات ذات طابع توزيعي: وتظهر أكثر من مرة، لأنها منتشرة في النص، إذا حدثت مثل هذه الوظائف فينتظر منها رد فعل أو حدث بعدهُ، ووحدات ذات طابع تكميلي(إدماجي): وهي التي تحيلنا على مواصفات الشخصيات أو تقديم معلومات عن الأماكن والأزمنة وهي وظائف غير أساسية [3]. مما يعني أن النص يتكون من وظائف توزيعية تتمثل في الأفعال المنتشرة في النص والتي قد ينتج عنها رد فعل مباشر أي حدث

1 ينظر: سيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص18.

2 ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص88.

3 ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص67، 68.

يَستوجب حدثا آخر، أما الوظائف التكميلية فتأتي لتسد بعض الثغرات الموجودة في النص.

ومن ثم نجد أن الشخصية الروائية تقدم بصورة تلقائية من خلال الفعل الذي أسند إليها، وبهذا الفعل تتمكن الشخصية من الإسهام في تشكيل الحكاية [1]. فيعني أن الفعل يُساهم في تقديم الشخصية حتى يتعرف عليها القارئ، كما أن الشخصية بفعلها تساهم في تكوين الحكاية وهذا ما يثبت «في الحقيقة أنه ليس هناك في الحياة أحداث مجردة عن الشخصيات ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أن يقع لها، ومنها أفعال أو تبدو منها أقوال»[2].مما يؤكد أنه لا توجد حكاية من دون شخصيات تنهض بالأحداث التي تشكل الحكاية.

وما دامت رواية "خطوات " يدور موضوعها حول العُشرية السوداء فسنحاول تحديد بعض الأفعال أو الوظائف التي أسندت إلى الشخصيات الرئيسية التي تمثل طرفي الصراع القائم في الرواية، أي بين البطل نجم الدين والمنظمة، إضافة إلى علاقتهما بالشخصيات الأخرى.

1. وقد أسندت وظيفة "التهديد" للمنظمة الإرهابية « ولم يحدث أن أخطأنا في من وقع عليه الاختيار حتى الآن، ومهما تكن الحالة التي أنت عليها في الوقت الراهن، فإياك أن تُبادر بالرد السلبي قبل التحاور مع من يتكفل بالأمر من لدنا بعد استلامنا قبولك المبدئي»[3].

نجد المنظمة هنا تُمارس ضغطا على نجم الدين بطل الرواية، وتفرض عليه الانضمام بالقوة وتهدده إنْ قام بالرفض ما دام وقع عليه الاختيار؛ لأن الرفض يُساوي موته.

---

1 ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص73.

2 نواف أبو ساري، الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام رواد وروايات، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د ط)، 2003، ص224.

3 الرواية، ص9.

وتتجسد وظيفة التهديد في قول المنظمة أيضا: «الجَماعة في انتظارك ضعه(الرد) داخل ظرف مغلق جيدا، واتركه عند مكتب الاستعلامات على أن تكتب على ظهر الغلاف عبارة(من صديقكم نجم)، اتركه وامض لشأنك...حذار أن تراقب من يستلمه»[1].

فالمنظمة توصي نجم الدين بوضع الرد في غلاف محكم الغلق ثم يتم وضعه في مكتب الاستعلامات، وتحذر من مراقبة من يستلم الظرف، ما يوحي بقوتها وجبروتها وتمكنها من السيطرة على الوضع حتى لا يُبدي نجم الدين أي رد فعل سلبي.

كما يتجسد التهديد أيضا عندما طلبت المنظمة من عبد السلام تسديد مبلغ من المال فحكى الأمر لصديقه نجم الدين «على أن أضعه (المبلغ) نقدًا في كيس أحمله شخصيا على الساعة الثامنة من مساء الجمعة. أنتظر به على رصيف محطة القطار إلى أن يأتي شخص يقول "كل من عليها فان" سلمه الكيس دون أن تنظر إليه، وأخيرا حذ ار أن تشعر الشرطة بالأمر... وإن أغواك الشيطان فإن نهايتك تغدو قدرًا محتوما، السلام على من اتبع الهدى»[2]. وكان التهديد هنا بوضع شروط في كيفية تسليم المبلغ للمنظمة على أن يضعه عبد السلام نقدا في كيس ويحمله شخصيا، ثم يُسلمه لشخص دون أن يَنظر إليه كما تُحذر من إبلاغ الشرطة، وإن خالف عبد السلام شيئا سيلقى حتمًا نهايته، ويُمكن التأكد من ذلك أكثر بعبارة(السلام على من اتبع الهدى) ، حيث تؤكد المنظمة على اتباع شروطها وأوامرها؛ لأن في ذلك هِداية إلى الطريق الذي يَضمن السلامة.

كما نجد وظيفة التهديد في : «كان الرائد جعفر يجد بين الآونة وأخرى في صندوق البريد رسائل تهديد بالموت إن لم يَستجب لطلبات الجَماعة، المتمثلة في تزويدهم بالسلاح والذَّخيرة في أقرب فرصة». [3] والتهديد هنا مُجسَّد في طلب المنظمة من الرائد جعفر تزويدها بالسلاح المسؤول عنه و إلا سيلقى حتمًا موته بأيديهم.

1الرواية ، ص 28.

2 نفسه ، ص 86.

3 نفسه، ص148.

تتواصل تهديدات المنظمة في كتابة الرسائل إلى الرائد جعفر الذي كان يتهكم منهم«لكن هذه المرة أخبروه في الرسالة الأخيرة المكتوبة باللون الأحمر إن لم يستجب لمطلبهم خلال ثلاثة أيام فإن اغتياله سيتم عند نهاية الأجل الذي يُصادف يوم الخميس على الساعة التاسعة ليلا. ..»[1] ويُلاحظ هنا أن المنظمة تَعمل على مواصلة التهديد وتكراره على الرائد جعفر إلى أن يَستجيب لِطلباتها وإلا كان مصيره الموت.

وهكذا نجد المنظمة الإرهابية تمارس وظيفة التهديد على الأشخاص الذين تستهدفهم حيث اتخذ التهديد صورًا متنوعة وطرقا مختلفة مما يؤكد قوة المنظمة.

كما نجد وظيفة "الاستغلال" أسندت إلى المنظمة الإرهابية أيضا وتتجسد في:« لقد ارتأت قيادة تنظيمنا السري ترشيحك العضوية فيه بعد تأكدها من سلامة طويتك ونبالة توجهاتك ووطنيتك، كما قد حفَّزهم إلى انتقائك ما تتسم به من بساطة وتواضع، ومحاباة للكادحين، وتعاطف مع الفئات المسحوقة، إضافة إلى نقمتك وسخطك على الطغاة والمرتشين والظالمين»[2]

توضح العبارة أسباب اختيار المنظمة لنجم الدين بالانضمام إليها، وهي في ذلك مستغلة منصبه بما أنه عضو في أحد اللجان المتخصصة بالخارجية وهي لجنة مكافحة الإرهاب،لأنها ترى أنه يمتلك القدرة على التحكم في الأوضاع وتغييرها كيف يشاء خاصة وأنها توضح أهدافها«إقامة دولة الحق والعدل والمساواة دستورها القرآن ومنهجها سنة الرسول صلوات الله عليه وسلامه ومن أساليب سعيها لبلوغ الأهداف مكافحة القهر والظلم ومحاربة أنواع الاستبداد والاستغلال»[3]. وهي بذلك تُبرر عملها على اختيار نجم الدين مع أنها توهمه بإقامة دولة الحق والعدل والمساواة ومحاربة أنواع الظلم، فيظهر استغلال

1 الرواية ، ص 149.

2 نفسه، ص 8.

3 نفسه، الصفحة نفسها .

المنظمة هنا واضحا حتى تضمن إلى جانبها ومن أعضائها من يمتلك منصبًا كمنصب نجم الدين لتدَعم به أعمالها.

كما تتجسد وظيفة الاستغلال في بعث رسالة إلى عبد السلام صديق نجم الدين. و«تتضمن الرسالة المطالبة بتسديد مبلغ ضخم كمساهمة في دَعم الجهاد»[1]. فـهنا المنظمة أيضا تستغل أموال الأشخاص خاصة أصحاب المناصب الراقية لتدعيم وتمويل عملياتها. وقد وقع اختيار المنظمة لعبد السلام لأنه«من أهم رجال التوريد والتصدير. .. في الخارج يملك أكثر من فندق ومطعم وعدد من السيارات الفارهة. .. وفي الداخل تفوق ممتلكاته من عقار ومنقول الأموال السائلة الإحاطة والحصر.. .»[2]. حيث ترى فيه الأقدر على تسليم مبلغ كبير يُم ولها، فهي إذن لا تقصد أَيَّ شخص ذلك«لأنهم مطلعون على مدى قدرة أي شخص مدرج ضمن قوائم من تجب عليهم الإتاوة ...»[3]. فالمنظمة تتوجه مباشرة إلى الذين ترى لدَيهم القدرة على تسليمها المبالغ الضخمة حتى لا يَعجزون عن التسديد وبذلك تفشل مشاريعها.

كما نجد المنظمة تستغل منصب الرائد جعفر وهو«المسؤول الأول عن مخزن السلاح والذَّخيرة في المؤسسة العسكرية... لتزويدهم بالسلاح والذَّخيرة في أقرب فرصة»[4] وهنا تقوم باستغلال منصب الرائد جعفر لتزويدها بالسلاح وحتى تدعم به عملياتها.

وكل ذلك إشارة إلى أن ها تُمارس استغلالها وبطرق مختلفة مما يُمكنها من تحقيق مطالبها وأهدافها.

2. كما نجد وظيفة "القمع" أيضا أسندت للمنظمة الإرهابية لَمّا استهدفت أسرة الحاج محي الدين بحثا عن ابنه الضابط سليما ن وعندما لم تجده قامت بعملية قمع وقتل لجميع أفراد الأسرة.

1 الرواية ، ص 86.

2 نفسه ، ص 48.

3 نفسه ، ص 89.

4 نفسه، ص148.

وتجسد ذلك لَمّا خاطب شخص من الجماعة الإرهابية رفيقاه بقوله: «على كل منكما أن يَضع خنجره على عنق الرضيعة والزوجة في انتظار الإشارة للقيام بالجزّ الذي يتحمَّل العجوز وزره وصاحت الأم تستنهض شجاعة أب سليمان الذي هَبَّ كالثور المطعون ليرتمي على الذي شرع في ذبح الرضيعة، لكن الآخر عالجه بطعنة قاتلة ثم أجهزوا على الأم خلال ثوانٍ، ولم يثنهم استرحام بثينة ليغدقوا عليها النجاة، بل أجهز عليها أحدهم بتبجح»[1].

نُلاحظ اعتماد على وظيفة القمع لتوضيح كيفية إنجاز المنظمة لهذه الوظيفة، وهذا ما يكشف على أنها جائرة ومستبدة تعمل على نشر الهلع والخوف في وجدان الشعب لتشعر بالراحة والسيادة المطلقة حيث«انصرفوا مهللين مكبّرين يهز أعطافهم الانتصار وهم يُغادرون البيت خفاقا ليمتطوا سيارة كانت في انتظارهم» [2]. وبهذا العمل يَعتقدون أنهم يُحققون انتصارًا عظيمًا بعملية الاغتيال والقمع مما يؤكد الثقة التي يعملون بها ولا يُبالون بما تخلفه العمليات الإجرامية من هدرٍ لدماء الأبرياء، لأنهم يمتلكون قلوبًا قاسية لشدة بشاعة عمليات القمع التي يمارسونها.

ويؤكد على ذلك السارد نجم الدين« اهتزت المدينة بضراوة ووحشية من جراء سلسلة من الجرائم الإرهابية التي بلغت من البشاعة حدودها القصوى»[3].

وبهذه الجرائم الكثيرة تعمل المنظمة على نشر الرعب والخوف في أرجاء المدينة ويتضح ذلك في :«استهدفت الحادثة الأولى طبقا لِمَا تَنَاه ت إلي، الأستاذ الجامعي نوفل الرحموني... خرج مساء ذلك اليوم من منزله ...رفقة ولده البكر... لاحظ من بعيد رجلين قرب السيارة.. .(فنقلهما)... لكنه في منتصف الطريق ...صدر الأمر للأستاذ بالتوقف حالاً... توقف والتفت ليرى مُدَّعي المرض يضع الخنجر على عنق الصبي. ..انطلقت

1 الرواية، ص126، 127.

2 نفسه، ص 127.

3 نفسه، ص 144.

الرصاصة على صدغه بعد أن شاهد رأس الولد مفصولا عن الجسد ليوضع في تـأنٍ على سطح السيارة»[1].

فنلاحظ هنا مدى بشاعة ووحشية هذه الجريمة التي استهدفت الأستاذ الجامعي وابنه الذي حاول مساعدة الرجلين المدعي المرض وصديقه بنقلهما إلى المستشفى، لكن في منتصف الطريق يكتشف الأستاذ أن المرض ما هو إلا حيلة للإيقاع به هو وابنه مع صِغر سِنه، لأنه في نظرهم كافر وفاجر ولا يلد إلا مثله لقول أحدهما: «لأنك كافر فاجر ولا تلد إلا مثلك في الكفر والفجور» [2]. يتضح من ذلك أن المنظمة تَدَّعي محاربة الكفر وما هو إلا وسيلة لتبرير عملياتها الإجرامية.

وتتمثل وظيفة القمع أيضا في قتل الشاب حمدون الأجن ف: « أحد مذيعي القناة الوطنية...سمع طرقًا على الباب...ما إن واريت(الأم) الباب حتى اقتحم اثنان عليها البيت وأوصدا خلفهما الباب فانشده الشاب المسالم وصاح: ما الأمر أيها الأخوين؟. فكانت الإجابة طعنة قاتلة. ..لم تتمالك الأم وهي ترى رجل البيت. ..يتخبط في دمائه أن ألقت بنفسها على القاتل ...لم يُمهلها الثاني الذي ارتأى أن يرديها هي الأخرى خشية التعرف عليهما»[3].

يتضح هنا أن المستهدف الشاب حمدون الأجنف من الفئة المثقفة موظف بالإذاعة حريص على أداء عمله على أكمل وجه ما دام ذلك في خدمة الوطن، لكن المنظمة ترى غير ذلك وبالتالي قامت باغتياله مع والدته وبأبشع الطرق.

ووظيفة القمع تتضح أيضا في: «المستهدف الرئيسي فيها رائد في الجيش يَقترب من سن التقاعد شارك في آخر مرحلة من حرب التحرير، وهو المسؤول الأول عن مخزن السلاح والذخيرة في المؤسسة العسكرية، يعيش مع أسرته ...كان يجد بين آونة وأخرى

1 الرواية، ص144، 145، 146.

2 نفسه، ص 144.

3 نفسه، ص 147، 148.

رسائل تهديد بالموت إن لم يستجب لطلبات الجَمَاعة المتمثلة في تزويدهم بالسلاح والذخيرة...أطلق سعد رصاصتين على عمه فارتمى خالد عليه. ..لكن سعد لم يُمهله إذ أفرغ فيه رصاصتين ثم ألحق الأم بهما...»[1].

وظيفة القمع هنا استهدفت رائدا في الجيش مسؤول عن مخزن السلاح، بعد طلب المنظمة منه تزويدها بالسلاح وعندما لم يستجب لها قامت باغتياله داخل منزله ومع أسرته. وكان القمع من طرف ابن أخيه سعد الذي تكفَّل بتربيته، وهذا يدل على أن الإرهاب لا يعرف صلة القرابة أو رحمة أو شفقة، وقد كان الرائد جعفر متفانٍ في خدمة الوطن وهو في نظرهم كافر وخائن لعدم استجابته لطلباتهم ويتضح ذلك في: « ومصيرك الجحيم أيها الكافر الملعون أنت ومن تبعك، لأن عدم الاستجابة للمنظمة خيانة والخائن كافر وملعون...»[2].

نلاحظ أن المنظمة تعمل على نشر الرعب والخوف في أوساط الشعب بقتل الأبرياء خاصة أولئك الذين يعملون من أجل الوطن والدفاع عنه، لأن كل الذين تعرضوا للقمع يُمثلون الطبقة المثقفة التي تعمل على الرقي بالبلاد. لكن الجماعة تقوم بقتلهم بحجة أنهم كُفار لتبرير عملياتها وموقفها لعدم استجابتهم لطلباتها، وهي بذلك تعمل على الإيهام بنشر العدل والمساواة، وبالتالي عمل الروائي لَمّا أسند وظيفة القمع للمنظمة على« قلب عبارة العدل التاريخية إلى عبارة القمع، ليُجسد بها صورة الحاضر، وهذه العبارة التي تصور موقفًا كاملا، تمثل ثنائية القوة والضعف، القوة التي تولد العدل، والضعف الذي يَحتمي بالقمع» [3]. فالمنظمة إذن تختفي وراء القمع، بحجة نشر العدل وهي في ذلك تستعمل القوة وما هو إلا ضعفا يَجعلها تلجأ إلى وظيفة القمع.

1 الرواية، ص 148، 149، 150.

2 نفسه، ص 149، 150.

3 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 76.

وبما أن نجم الدين هو بطل الرواية فقد كان هو المستهدف الأول من طرف المنظمة ومن خلال درجة تواتره في الأحداث فقد أسندت إليه بعض الوظائف التي تختلف بحسب الظرف الذي وضع فيه.

-ومن بين الوظائف التي أسندت للبطل نجم الدين وظيفة "المساعدة" لصديقه عبد السلام الذي وقع تحت ضغط المنظمة لتسديد مبلغ من المال عندها طلب المساعدة من نجم الدين الذي يرى فيه الأصلح لحل مشكلته: « اخترتك أن تُنير دربي بالذي تراه أجدى وأصلح»[1].

ونجم الدين لا يتوانى في تقديم المساعدة التي قصده بها صديقه ويثبت ذلك بقوله: « ستجدني كما تتوقع بل وأكثر. .. لكن على شريطة أن تصدقني القول وألا تخفي عني شيئا مما تظنه هامشيا أو ثانويا »[2]. فنجم الدين هنا يوافق على تقديم المساعدة.

وبعد تفكير في المشكلة التي وقع فيها عبد السلام يُقدم له النصيحة التالية: «أن تُحيط قبل كل شيء مسؤول أمن العاصمة بالأمر إذا ما وعَد بعدم التدخل أثناء استلامهم المبلغ وإنما فقط عليهم أن يُكلفوا شخصًا غير معروف بمراقبة الفاعل من بعيد ليتعرف على شخصه وليتأتى لهم فيما بعد اتخاذ الإجراءات الكفيلة بتطويق بعض أفرادهم» [3]

يقترح نجم الدين على عبد السلام عند تسليم المبلغ للمنظمة إبلاغ رجال الأمن حتى يُطوقوا أو يُحيطوا بالمكان والمراقبة للتعرف على من يَستلم المبلغ.

وبعدما طرح الفكرة على عبد السلام، طلب منه التفكير في العرض وهذا ما تجسد في قوله: «أدرس الموضوع جيدا وإن اقتنعت برأيي فإن لدي علاقة بالفرع المختص بالإرهاب لأقنعهم بجدوى الفكرة ووفرة عوا ئدها».[4] يحاول نجم الدين تقدي المساعدة لعبد السلام والإحاطة بالموضوع من كل جوانبه ذلك لأنه سيقترح العرض على الفرع

1الرواية، ص85.

2 نفسه، ص 86.

3 نفسه، ص 89.

4 نفسه، ص 89.

المختص بمكافحة الإرهاب ويُحاول إقناعهم بمدى نجاعة الفكرة وضمان النجاح والسلامة.

لكن الذي حدث في المقابل ومع استمرار مراقبة الجَماعة لنجم الدين وعلمها بزيارته لصديقه، أنها أَمرت ومارست ضَغْطًا على نجم الدين بأن يحرص أو يُقنع صديقه بالدفع وذلك في أقرب وقت ممكن : « عليك أن تحرضه على الدفع دون تلكؤ أو تردد» [1]وهنا يجد نجم الدين نفسه أنه دخل في صراع بين الصديق الذي يَطلب المساعدة فحاول ذلك بإبلاغ الفرع المتخصص بمكافحة الإرهاب، وبين المنظمة التي تفرض عليه إقناع صديقه بالدفع دون شوشرة، مما يَضطَر نجم الدين إلى القول: «هذا الإطراء حَفَّزني على التفكير في اختراع حيلة أجعله بها يُسارع للدفع دون شوشرة... سوف أجعله يدفع بعيدًا عن علم أي جهة والله ولي التوفيق»[2].

فنجم الدين لمساعدة صديقه يدخل في موقف كاذب لمَّا أخ بر الجَماعة بأنه سيقنع صديقه بتسديد المبلغ دون إعلام أي جهة ، مع أنه أبلغ الفرع المتخص ص بالإرهاب لمراقبة من يستلم المبلغ، وهذا ما يؤكده قوله لعبد السلام: « لقد زارني صباحا أحد مسؤولي أجهزة مكافحة الإرهاب لاستشارتي في أمر ما وكانت الفرصة مواتية لإحاطته بالذي سيحدث...فكان أن راقته الفكرة ووعد بعرضها على المعنيين، إذ ليس أمامك إلا أن تدفع وأنت في غاية الاطمئنان، لأنك تكون بذلك قدَّمت خدمة متميزة للوطن وضمنت سلامتك»[3].

يبذل نجم الدين مَا بوسعه لمساعدة صديقه ، حيث أخبر لجنة مكافحة الإرهاب بالأمر وذلك للتعرف على الشَّبكة المنظّمة للعنف والاستغلال، مع أنه قام بالكذب إلا لكي يتجنب كل أشكال العنف ويضمن السلامة للطرفين: « لم يَكن لي م حيص من الكذب

1 الرواية ، ص 93.

2 نفسه، الصفحة نفسها.

3 نفسه، ص 95.

لتوفير السلامة للطرفين معا» [1]ونجم الدين يعترف بأنه قام بالكذب و لكنه بهدف المساعدة، حتى يضمن السلامة للجميع.

-أسندت أيضا وظيفة "التواطؤ" إلى نجم الدين مع المنظمة الإرهابية التي تطلب منه الانضمام إليها، فيوافق على الانضمام رغم عدم اقتناعه بالأمر: « يُسعدني أن أعرب لكم عن قبولي الانضمام إليكم، والذي لن يك ون نافذا قبل الحوار مع من توكلون إليه إنجاز هذا الأمر» [2]يلاحظ أن نجم الدين سارع إلى الرد بالقبول والموافقة على الانضمام تحت ضغط وتهديد المنظمة له بعدم الرد السلبي.-كما ذُكر آنفا- وقد كان يُعرب عن سعادته أو يتظاهر بها عند الانضمام إليهم.

ويؤكد نجم الدين على قرار الانضمام بعد الحوار الذي أجراه مع سيد المنظمة:

«... إذ لم يَعد لي فيما يتراءى لي نهج آخر غير الفعل المسلَّح والاستماتة في المقاومة التي يتأتى من خلالها إنهاء مأساة شعب.. .»[3].فبعد ذلك الحوار يؤكد على انضمامه للمنظمة، وفي الوقت نفسه يؤكد على أنه سيعمل جاهدًا على إزالة كل آثار العُنف التي تُعان ي منها بعض الشعوب، مما يوحي بعدم خوض غمار العُنف الذي تقصده المنظمة بقتل الأبرياء، وإنما سَيُحارب الذي يعمل على نشر الخوف والهلع وانتهاك حقوق الإنسان.

لكن ما يُلاحظ هنا اختلاف وجهات النظر بين المنظمة ونجم الدين. ومع ضغط المنظمة عليه، فهو يعمل فقط على التواطؤ معهم، ويتجلى ذلك في قوله: «فلم أجد مخرجًا مِمَّا أنا فيه، غير مجارا ة مخاطبي مع مراعاة الحذر والتحوط. ..قُلتُ مُدَاريا: لعلَّ الأيام والأحداث والوقائع التي تقتحم حياتنا وتتغلغل في كياننا تجعلني أسارع إلى اعتناق مذهب الجماعة قبل فوات الأوان»[4].

1 الرواية ، ص95.

2 نفسه، ص29.

3 نفسه، ص 74.

4 نفسه، ص 75.

نجم الدين تحت ضغط محاوره أراد مجاراته لأخذ الحيطة والحذر منه، سعى إلى إخباره بأن الأيام ستجعله يُسارع إلى اعتناق مذهب الجَماعة، أي أن يأخذ الأمر بمَحمل الجد وينظر فيه.

إلا أن نجم الدين فيما بعد أكد على الانضمام: « إنني بإذنه تعالى سأناضل من أجل الارتفاع بقدراتي إلى مستوى ثقة الإخوان في... »[1].

لم يجد نجم الدين مفرا من أن يُعرب عن موافقته وقبوله بأنه سيسعى إلى مستوى ثقة الإخوان، ويتجلى ذلك بوضوح في قوله: « موافق وألف موافق. ..وهل هناك وثيقة تتضمن نص التعهد لأوقع عليها حالا»[2].

ما يُلاحظ أنه أسندت وظيفة التواطؤ لنجم الدين مراعاة لمقتضيات عمله، وبحكم وظيفته والمنصب الحساس الذي يشغله وقع اختيار المنظمة له للانضمام إليها، المنظمة التي تمارس العنف وهو الذي يعمل على مكافحة كل أشكال العنف وحماية حقوق الإنسان، لكنه تحت الضغط والتهديد الذي مُورس عليه لم يجد بدًّا غير التواطؤ مع المنظمة ومسايرتها في أمرها مع عدم اقتناعه بما تفعله، إلا أن الحاجة أو الضرورة اقتضت ذلك.

-وبحكم منصب نجم الدين أسندت إليه أيضا وظيفة "الدفاع" وهو الذي يَعمل في أحد اللجان المتخصصة بالخارجية لمحاربة كل أشكال العنف ومكافحة الإرهاب، فهو إذن يدافع عن حقوق الإنسان، وهذا ما يُثبِته قوله وهو يتكلم عن نفسه وصديقه عبد السلام: «اهتمامنا المشترك بالقضايا الاجتماعية، وحقوق الإنسان» [3]، خاصة أن هذه الحقوق مهضومة بفعل العمليات الإرهابية و بأبشع السبل وعمل نجم الدين يقتضي أساسا في هذه العمليات وأسبابها ومح اولة إفشالها: «أن إمكانية التوقع والتنبؤ بالعمليات الإرهابية التي

1 الرواية ، ص76.

2 نفسه، ص 114.

3 نفسه، ص42.

يُمكن أن تحدث، تتوقف أساسًا على قدر هائل من المعلومات.. . كل ذلك لتتاح عملية إحباطها أو الحد من مفعولها على الأقل»[1].

لِتَظْهر وظيفة الدفاع المُسندة إلى نجم الدين وذلك باكتشاف العمليات الإرهابية التي تعمل على نشر الخوف والقتل في أو ساط الشعب، ومحاولة تجنبها دِفَاعًا عن أولئك الأبرياء: « أن العقل والشرع يَرفضان الاستهانة بقتل الأبرياء والنساء والأطفال والعجزة والمعوقين وترويع الأمنيين المحايدين» [2] فنجم الدين إذن يرفض قتل الأبرياء ويُدافع عنهم خاصة أنَّ لا يَدَ لَهُم في ما تُعاني منه الدول أو الوطن من مشاكل، وإنما ينبغي مواجهة المسؤولين، والقائم ين على شؤون المجتمع، لكن بالحوار ومناقشة المسائل العالقة التي تتطلب حلولاً أما العنف فلا يجدي . وهو يَتع جب كيف استطاع العنف أن يحل مشاكل المجتمع:

« بِربِّك هل استطاع العنف بمختلف أشكاله في القديم والحديث إقامة دولة إسلامية قادرة على العطاء والنماء وإرسا ء أسس الحق والخير، والعدل والمساواة. ..»[3]وظيفة الدفاع هنا تظهر في أن نجم الدين يستهجن كل أشكال العنف، ولا يرى فيه وسيلة لرقي الأمة الإسلامية حتى تكون زاخرة بمبادئ الخير والعدل والمساواة.

لكن الذي حدث أن نجم الدين دخل في صراع مع المنظمة التي تستحثه على أن ينضم إليها ويُمارس أ فعال العنف وهو الذي يُدافع عن حقوق الإنسان: « لَستُ أدري ما إذا كنت أقوى أن أ زج بنفسي في دوامة ذلك الفعل من قتل ودمار وتخريب. .. لا أعتقد أني مؤهل لذلك حتى وإن رغبتُ بدعوى خدمة الصالح العام. ..أو تغيير المنكر وإحقاق الحق»[4].

1 الرواية ، ص 45.

2 نفسه، ص73.

3 نفسه، ص 72.

4 نفسه، ص 10.

يتبين من ذلك عجز نجم الدين عن ممارسة أفعال العنف لكنه واقع تحت ضغط المنظمة التي تَوجَّهت إليه بطلب الانضمام، وممارسة أعمالها وهو لا يستطيع فعل ذلك حتى وإن ادَّعَى أنَّهُ يَعمل لصالح المجتمع.

وعلى ذلك أصبح البطل نجم الدين بين المطرقة والسندا ن وهو الصراع الذي لا يستطيع حتى التخلص منه:

« وأنا شبه معلق بين قُطبي جذب: ما التزمت به من تعهدات وإن كنتُ مكرهًا عليها ثم نداءات الواجب الذي يستحثني للمساهمة في المؤتمر الذي اقتضته الأوضاع المتدهورة في أكثر بلدان العالم»[1].

وقع نجم الدين في صراع بين ما يتطلبه واجبه كعضو في لجنة مكافحة الإرهاب وبين ما تطلبه منه المنظمة الإرهابية بالانضمام إليها على كره منه.

وعمومًا كانت هذه الوظائف التي أسندت إلى الشخصيات المحورية، وبالرغم من تعدد وتنوع الأفعال والشخصيات في رواية "خطوات " قابلة لأن تختزل جدلية وموضوع الصراع بين الشخصيات المحورية[2].

حيث يمثل نجم الدين كونه الشخصية المحورية في الرواية ، البطل الذي يعمل على مكافحة العنف، في حين تعمل المنظمة بالضغط على نجم الدين على تغيير وجهته بالانضمام إليها.

فتحت تأثير المنظمة الإرهابية برزت الشخصية المحورية المستهدفة من طرفهم بضمير المتكلم لتجسيد ما يُعاني منه الوطن في تلك الحقبة ويتجلى دور المنظمة في العنف غير المبرر الملتبس والمعقد لافتقاده التبرير الإنساني والشرعية اللاأخلاقية والقانونية، ومن ثَمَّ تُلحُّ على الشراسة وتتمادى في الطغيان [3]. حيث تعمل المنظمة على نشر الرعب والخوف

1 الرواية ، ص143.

2 ينظر: نجيب العوفي، مقاربة في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1987، ص67.

3 ينظر:المرجع نفسه، ص87.

واغتيال الأبرياء بحجة تغيير المنكر ومحاربة مظاهر الفساد وما عمله ا إلاَّ عُنْف غير مُبَرر يفتقد حتى للشرعية الأخلاقية.

ينتمي البطل نجم الدين في رواية "خطوات " إلى الفئة المثقفة في المجتمع، للمكانة الخاصة التي يَحتلها كونه عضوا في لجنة متخصصة بالخارجية لمكافحة العنف والإرهاب. هذا الموقع الحسَّاس جعله مستهدفًا من طرف المنظمة[1].

وعلى العموم فقد كانت هذه أهم الوظائف أو الأفعال التي أسندت للشخصية المحورية "نجم الدين" والمنظمة، بما أنهما يُمثلان طرفي الصراع القائم بينهما، فكانت هذه الوظائف بمثابة عتبات تكشف معاناة الوطن في ظل فترة مأزومة بفعل شراسة ووحشية المنظمات الإرهابية التي تعمل على نشر الرعب والخوف في أوساط الشعب من كل الفئات وخاصة تجسد ما تعانيه الطبقة المثقفة من ضغوطات الإرهاب وكل ذلك لتدعم به أعمالها.

8.<u>علاقة الشخصية بالراوي</u>:

اختلفت المصطلحات التي تُشير إلى الراوي كونه الذي يسيطر على السرد بموقعه وعمله، حيث يعد«وسيلة أو أداة فنية يَستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه»[2].

لندرك أن الراوي من ابتكار الكاتب، وهو ينتمي إلى العالم المتخيل، حيث يكون وسيطا بين الكاتب والشخصيات الأخرى التي تنتمي لعالمه القصصي، وبين النص والقارئ. وبذلك فالراوي« ما هو إلا إنسان يتكلم، يقتضيه العمل الأدبي، كما يقتضي شخصيات أخرى تمنحه خطابها الإيديولوجي ولغتها الخاصة» [3].

ونجد الراوي مع أنه كائن من ورق كغيره من شخصيات العمل الأدبي إلا أنه كائن حي في إطار عالمه التخيلي، فهو شخصية مركزية يتحدث عن نفسه، ويتكفل بنقل الشخصيات الأخرى، وقد يفسح لها المجال لتتكلم عن نفسها وعن غيرها.

---

1 ينظر: نجيب العوفي، مقاربة في القصة القصيرة المغربية ، ص87.

2 يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفلوابي، بيروت، ط3، 2010، ص135.

3 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص301.

يعني أن الراوي أثناء عملية السرد، قد يتخذ موقعا معينا، يسمح له برؤية وإدراك ما يدور حوله، حيث يكون موقعه مركزيا في سرد الأحداث؛ وأهمية هذا المركز جعلته يتميز بكثرة المصطلحات التي أطلقها النقاد عليه ومنها: الرؤية، ووجهة النظر، والتبئير والمنظور، والبؤرة السردية، وحصر المجال[1].

ومن ذلك جاءت تصنيفات جان بويون (JEAN POULLON) بالاعتماد على مصطلح الرؤية، إلا أن تودوروف أدخل عليها بعض التعديلات، انطلاقا من اعتباره جهات الحكي كدال على الرؤية أو النظر، وبواسطتها تُدرك القصة من طريق الراوي حيث تعكس العلاقة بين الشخصية والراوي، ثم قام جيرار جنيت بتع ويضها بـ التبئير الذي هو أكثر تجريدًا وجعلها ثلاثة أقسام[2].

يمكن اختصار أسماء ونماذج المنظور المختلفة حسب هؤلاء النقاد الثلاث، ضمن[3] الجدول الآتي:

جنيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس مما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

يلاحظ من الجدول أنه رغم اختلاف التسميات حسب كل ناقد، إلا أنها تشير إلى شيء واحد وهو اختلاف موقع الراوي من نص لآخر، حيث كانت هذه أَهَّم الأنواع التي عرفت في مجال المنظور.

1 ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، ط1، 2011، ص 187.

2 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 201. نقلا عن سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 2005، ص288، 293، 297.

3 ينظر: جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر : ناجي مصطفى، دار الخطابي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 114.

وفي رواية "خطوات " نجد الشخصية المحورية هي التي تقوم بِعملية السرد، حيث كلَّف الروائي البطل نجم الدين بعملية السرد ليحكي قصته بضمير المتكلم كون الأحداث تدور حوله، وهذا يعني أنه الراوي مما يسمح بتصنيفه ضمن الرؤية مع أي الراوي هو الشخصية المحورية، يعرف نفس ما تعرفه الشخصية وإدراكه« يتمثل في إدراك شخصية من الشخصيات للعالم الذي حولها د ون الخروج عن إطار هذا الوعي فتُقدم الحقائق مدركات وانطباعات لا حقائق مستقلة عن الذات المدركة»[1].

تُقدم الشخصية عن وَعْيٍ مَا يجري حولها من وقائع تتعلق بذاتها، لتكون علاقة الراوي بالشخصية علاقة مساواة، حيث يصبح الراوي مشاركًا في أحداث الرواية لتقمصه دور الشخصية البطلة.

البطل نجم الدين وهو يتكلم عن نفسه يدرك ما يجري له وما يجري حوله من أحداث فيتكلم عن الآخرين لِنرَى من خلاله الشخصيات الأخرى، لأنه بطل الرواية والراوي، أي الشخصية التي تدور في فلكها باقي الشخصيات.

حيث أصبح الراوي والبطل شيئا واحدًا مما نتج عنه الراوي المشارك، ولا تكتسب الشخصيات أهميتها في البناء السردي إلا باقتراب البطل نجم الدين منها [2].مما يعني أن الراوي والبطل يمكن أن يلتقيا في التفكير وفي النطق أي يتماهى الراوي مع البطل ذلك لأنه ما عدا البطل أحيانا يستطيع أن يُنَازع السارد امتيازه الذي هو التعليق الأيديولوجي[3].

يسمح البطل لنفسه بالتدخل والتحليل لتظهر أفكاره وأراءه أثناء حديثه مع نفسه أي حواره الداخلي حيث « تُحْصَر الشخصية المركزية تماما في موقعها البؤري وحده» [4]، وقد يكون أثناء حواره مع شخصية أخرى حيث يسمح لها بالتعبير عن نفسها فيظهر التوجه الأيديولوجي لكليهما.

1 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984، ص151.

2 ينظر: نورة بنت محمد بن ناصر الهري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص153.

3 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص263، 267.

4 المرجع نفسه، ص204.

بعد طلب المنظمة كما سبق من البطل نجم الدين الانضمام إليها وهو الحدث البؤري للرواية، يظهر موقفه من المنظمات من خلال حواره الداخلي«أنا هكذا منذ اليفاعة لا أميل إلى الانخراط في الأحزاب أو الجمعيات وأ حرى التنظيمات السردية...لقد تجذّر لدي هذا الاتجاه منذ أن تناهت إلى علمي الفاجعة الغامضة التي أودت بحياة والدي... »[1].

ليظهر رفض البطل الانضمام للمنظمات السرية، وهو يبرر هذا الرفض بأنه يتكون لديه منذ الصغر عند مقتل والده على يد مثل هذه المنظمات.

يبدو أن البطل نجم الدين هو الراوي وموضوع الرواية، إذ يحكي عن نفسه، ويواصل سرده لموقفه الذي يستنكر توجه المنظمة: « صحيح أني أستهجن ما يجري في الوطن من اختراق القوانين... واستغلال النفوذ إلى حد البشاعة، لكن لم يبلغ استنكاري لتلك المجريات حَدَّ التطرف أو الرغبة في التصدي لذلك بالعنف»[2].

يروي نجم الدين موقفه من خلال حديثه الداخلي الذي يعبر عن كرهه للأوضاع الفاسدة في الوطن، لكن هذا الكره لا يؤدي به إلى مقابلة ذلك بالعنف بل يؤكد الراوي البطل على موقفه أثناء حواره مع رئيس المنظمة: « فإن الدين والقيم العليا تستدعي جميعًا التصدي للبغاة والطغاة، والعصاة بالمقاومة والجهاد لتدميرهم والإطاحة بهم...»[3].

يقول: « بربك هل استطاع العنف بمختلف أشكاله.. إقامة دولة إسلامية قادرة على العطاء والنماء وإرساء الحق والخير والعدل والمساواة... »[4].

ويقول: « ولكن العقل والشرع يرفضان الاستهانة بقتل الأبرياء والنساء والأطفال والعجزة والمعوقين وترويع الآمنين المحايدين»[5].

---

1 الرواية، ص 13.

2 نفسه، ص 56.

3 نفسه، ص 71.

4 نفسه، ص 72.

5 نفسه، ص 73.

من هذا الكلام نجد البطل يروي لنا ما ينص عليه الشرع في مقاومة الطغاة بالجهاد لا بالعنف، وعدم الاستهانة بقتل الأبرياء لأن ذلك م ما لا يُقره الشرع، ليظهر لنا توجهه الأيديولوجي، حيث يفصح عن رأيه المستمد من الشرع وهو المتمثل في عدم التعرض للأبرياء بالقتل، وما ينبغي مقاومة الفساد بالعنف، فذلك لا يعمل على تسوية الأوضاع وحل المشاكل، وأما الذي يستدعي الجهاد فهو التصدي للطغاة وفقا لِمَا يُقره الدين.

يروي البطل بضمير المتكلم منهجه في التعامل مع مختلف القضايا الاجتماعية وحقوق الإنسان: «فعلا تلك هي أمنيتي أن أقاتل بكل ما أملك... محتلا لوطني أو أي وطن عربي، لأننا أمة واحدة انتماؤها العروبة ودينها الإسلام. .. لذا سأهب نفسي فد اء لوطن تمتد جذوري منه وتنتمي أرومتي إليه»[1].

يحدد البطل منهجهُ المستمد من الشرع ليُدافع عن حقوق الإنسان ويتمنى محاربة الأعداء والمحتلين لكل وطن عربي يحدد هويته وانتمائه، باسم الجهاد.

وأثناء الحوار نجد رجال المنظمة بما فيهم الأستاذ (رئيس المنظمة) يتكلمون مع الراوي البطل بحرية حيث«يترك الراوي للشخصية حرية التعبير عن نفسها، وهي تحاور (الراوي) بطل الرواية ف ي قضايا سياسية وفكرية تتمحور حول الدولة الإسلامية التي تنوي(المنظمة)إقامتها، ومن خلال هذا الحوار يبرز فكر المتطرف» [2].

فقد ترك الراوي البطل نجم الدين لمحاورة رئيس المنظمة حرية التعبير، يروي ويقدم رأيه حول انتشار الأوضاع الفاسدة في البلاد: «إذا ما كُنت تعيش في مجتمع مسلم وترى بعينيك... أن شرع الله يُنتَهك ومقدساته تُهان وحرماته تستباح هذا إلى تفشي الإجرام وانتشار الفسق، والفساد، وشيوع آفات المسكرات والم خذرات وشتى أصناف الموبقات وأملي أن لا تكون قد نسيت قول الرسول الأعظم(من رأى منكم منكرا فليغيره) »[3].

1 الرواية، ص156.

2 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص243.

3 الرواية، ص69، 70.

يروي ويُعبّر رئيس المنظمة عن رأيه الذي يستوجب محاربة الفساد الشائع في البلاد الإسلامية، ويستشهد في ذلك بقول الرسول الأعظم في شأن وجوب تغيير المنكر، مستدلا به على صحة أفكاره، وأنها مستمدة من الشرع، ليكشف الرئيس للبطل وهو يروي ويعبر عن فكرهالمتطرف وسوء فهمه للدين في طريقة معالجة مثل تلك الأوضاع:

«الناس في مثل الحال التي نحن عليها، هم في حاجة إلى صدمة قوية يسترجعون بها الرشاد المفقود... إشاعة الفوضى، ونشر الذعر، وعدم الاستقرار... فمقتضيات الصدمة تتطلب ذلك وقليل من التضحية بالأبرياء لا يضر بالقدر الذي يَنْفع» [1] فيتبيّن هنا التوجه الإيديولوجي للرئيس متمثلا في أن مكافحة أنواع الفساد لا يتم إلا بالعُنف، وذلك بنشر الفوضى وتخويف الناس، وإن تطلب الأمر قتل بعض الأبرياء، حيث تظهر الاستهانة بأرواح الناس وهو ما لا يُقره الشرع.

وهنا تتباين وجهات نظر المنظمة والراوي البطل حول مختلف القضايا الاجتماعية وفي طريقة معالجة الأوضاع الفاسدة. ومن كلام رئيس المنظمة يظهر أنه« يبرر كل ما تقوم به الجماعة، كما يُبرر موقفها الفكري من بعض قضايا المجتمع، وعلاقاتها بالآخرين فيتحول هذا التبرير في المستوى الدلالي إلى موقف إيديولوجي، يتمثل في رفض الراوي وقبله الكاتب لمثل هذه الجَماعة» [2].

لَما ترك الراوي البطل للمنظمة حرية التعبير، ومن خلال كلام رئيسها، نجد أنها فضحت نفسها وما تتبناه من موقف إيديولوجي تستوحي مبادئه من تعاليم الإسلام كما تزعم، وهو ما يرفضه الراوي ومن ورائه الكاتب، حيث يستهين بما تقوم به من أفعال يقول الراوي البطل نجم الدين وهو يتكلم عنها في حواره الداخلي: « والأدهى من كل ذلك أن من قام بهذه المجزرة ليسُوا شياطين أو عفاريت من الجن أو هبطوا من كوكب آخر غير الأرض. .. أبدًا لا وإنما هم آدميون. .. يدعون الإسلام دينا، بل يزعمون أنهم

1 الرواية، ص 73.

2الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص239.

يجاهدون في سبيل الله من أجل بناء دولة الحق والعدل طبقا لأصول الشرع ومبادئ الإسلام، ونسَمعهم في أكثر من مسجد يتبجّحون بأن كل مواقفهم وأفعالهم مستوحاة من القرآن ومقتبسة من سيرة الرسول الأعظم صلى الله عليه و سلم»[1].

يُقدم لنا الراوي البطل موقف المنظمة بالنيابة عنها، بذكر ما تقوم به من جرائم ، مع نقده لتصرفاتها، فهو يتعجب ويستهين بهم وبمبادئهم التي يزعمون أنها مستوحاة من الشرع، ويتباهون بها في كل مكان مع أن أعمالهم مشينة.

وعمومًا فقد كانت هذه لمحة لِنُبين فيها علاقة الشخصية بالراوي في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر"، حيث جعل الروائي الراوي متماهيا مع الشخصية البطلة، أي كان البطل هو الراوي وموضوع الرواية حينما كان يتكلم عن وضعه وكيف كان مستهدفا من قبل المنظمة الإرهابية، وكل ذلك«لتغدو الرواية شهادة، حي ث تصور تجربة الخوف التي عاشها السارد، وهي فرصة لإلقاء نظرة عن الواقع الفاسد، وإعطاء صورة عن وضع المثقفين المخلصين الجادين في عملهم، الذين كانوا عُرضة للمنظمات الإرهابية لاستغلال مكانتهم»[2].

وبذلك يكون الروائي قد منح البطل عملية السرد، ليروي لنا قصته وبضمير المتكلم وهو المثقف المتفاني في عمله، مع عدم القدرة على التعرف على شخصية أخرى إلا في إطار علاقتها بالراوي البطل.

وقد استطعنا من خلال علاقة المساواة بين الراوي والبطل، التوغل في أع ماق الشخصية، والوقوف على ما أظهره الضمير "أنا" من معاناة يعيشها البطل المثقف أثناء الأزمة الإرهابية.

كما أنه ساعدنا من خلال حديثه الداخلي وحواره مع الآخر(المنظمة)على اكتشاف التوجه الإيديولوجي الذي يتبناه اتجاه الأزمة ونظرته للعالم في ظل فترة تاريخية عنيفة

1الرواية، ص129، 130.

2بوشعيب الساوري وآخرون، الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، ص68.

شهدها الوطن بما أن الرواية كانت قراءة للعشرية السوداء التي مَرَّ بها الوطن في فترة التسعينيات.

نستنتج من هذا الفصل أن الكاتب في تقديمه الحدث الروائي مزج بين الواقعي والمتخيل بتناوله الحدث التاريخي بطريقة فنية بارعة، ولذا كان توظيفه للشخصيات التي قامت بإنجاز الحدث متنوعا، فمنها من ذكرها لتدعم ا لحدث ومنها من قامت بأدوار ثانوية، ومنها من كان حضورها رئيسيا وفعليا لتنهض بالحدث الروائي، حيث كان محور الصراع يدور بينها لتشكل ثنائية متقابلة الطرفين صُنِّفت وفقا لذلك إلى فئتين أو نموذجين؛ نموذج المناضل، كونه الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث والمكلف بعملية السرد، ونموذج المضاد الذي يشكل الطرف الثاني في محور الصراع ، وهو المعارض للبطل وتمثل عندنا في المنظمة الإرهابية.

ظهر هذان النموذجان من خلال الأفعال التي قاما بإنجازها عبر مسار النص السردي ومنه كانت الوظائف التي أسندت لتلك الشخصيات مُعالَجة وموظَّفة بطريقة فنية بارعة لِتَتَّضح أهميتها ويظهر من خلالها البعد الوطني والإنساني فيما يخص البطل.

والروائي أراد بهذه الوظائف إيضاح الصورة الغامضة من وراء أحداث العنف التي ألمّت بالشخصيات، خاصة تلك التي حلَّت بحياة البطل الذي كان نموذجا لفئة مناضلة مثقفة وملاحقة من طرف المنظمة الإرهابية، حيث استوجب كشف هذه المرحلة أمام القارئ الجزائري والعربي بصفة عامة.

الفصل الثاني: بنيـة المكـان

1 -المفهوم و إشكالية تعدد المصطلح (الفضاء- المكان-الحيز)

2 -إستراتيجية بناء المكان.

2-1 الوصف و بنية المكان.

2-2 الشخصية و بنية المكان.

2-3 الحدث و بنية المكان.

3- أنواع الأماكن و بنيتها.

3-1 الأماكن المفتوحة.

3-2 الأماكن المغلقة.

خلاصة.

1 – المفهوم و إشكالية تعدد المصطلح:

اهتمت الدراسات الحديثة بعنصر المكان، حيث أصبح عنصرا حكائيا مهما، يتواجد عن طريق اللغة، إلا أن هذا الاهتمام جعل الباحثين يواجهون إشكالية أعاقت دراستهم لهذا العنصر، و هي قضية تعدد المصطلحات و تداخلها مع مصطلحات كثيرة أبرزها مصطلحا : الفضاء و الحيز.

و للوقوف على بناء متكامل لهذا العنصر، لابد من تحديد كل مصطلح على حده.

1 –1 – الفضاء:

يرى جيرار جنيت أن الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان معين فالفضاء«يخلق نظاما داخل النص، مهما بدا، في الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص الذي يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية».[1] أي أن كل ما يدخل في تشكيل النص يمكن أن يساهم في تكوين و تمثيل الفضاء الروائي، فيصبح وكأنه تصوير لما هو خارج النص.

بينما نجد هناك من اعتبر الفضاء «محايثا لعالم تنتظم فيه الكائنات و الأشياء والأفعال،ومعيارا لقياس الوعي والعلائق و التراتبيات الوجودية والاجتماعية والثقافية»[2].

أي قد يحتوي الفضاء كل الكائنات والأشياء و الأفعال مع قياسه لمدى تواشج هذه العناصر فيما بينها، مما يخلق نظاما معينا يجعله مرادفا لمعنى العالم.

و منه نجد أن الفضاء يتميز بالاتساع و الشمولية أي « يتسع ليشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، و لوجهات نظر الشخصيات فيها »[3].

1 جيرارجنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان،(د ط)، 2002 ص20.

2 حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 2000، ص 32.

3 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤيا، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د ط) 2003، ص 71.

و يؤكد هذا « أن الفضاء موجود على امتداد الخط السردي، إنه لا يغيب مطلقا حتى و لو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، في حركية الشخصيات و في الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي».[1]

حيث يمثل الفضاء الخط الأساسي الذي تسير عليه الرواية، والمنظم لجميع عناصرها لذلك لا يغيب مطلقا فهو حاضر في كل شيء. والقارئ بدوره يدركه من كل ما يدخل في تشكيل البناء الروائي.

و في السياق نفسه يقول حميد لحمداني: « إن الفضاء في الرواية هو أوسع و أشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة و بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية».[2]

فيقصد بالفضاء أنه يضم جميع الأمكنة التي ذكرت مباشرة نظرا لما شغلته من مساحة الأحرف التي كتبت بها. كميدان للحركة السردية، إضافة إلى ما يدرك مع كل حركة وإنجاز حدث معين.

في حين نجد حسن بحراوي قد حصر مفهوم الفضاء و جعله مطابقا للمكان في قوله:

« إن الفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز... إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب و لذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه و يحمله طابعا مطابقا ...لمبدأ المكان نفسه».[3]

فقد كان بحراوي يزاوج بين لفظتي المكان والفضاء، اعتبارا أن الفضاء يتشكل من خلال اللغة، يخلقه المؤلف عن طريق الكتابة ليشكل منه موضوعا لفكره وأرضية تجري و تنطلق منها الأحداث.

---

1 حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 65.

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 64.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

وقد حدد مفهوم الفضاء بأربعة أشكال هي:

«- الفضاء الجغرافي: هو الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال.

-فضاء النص: هو المكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية.

-الفضاء الدلالي: يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي و ما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

-الفضاء كمنظور: يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح».[1]

فنجد أن الفضاء قد يتنوع ويتعدد في العمل الروائي الواحد، كالفضاء الجغرافي و فضاء النص أو ما تشغله مساحة الكتابة، و الفضاء الدلالي الذي يختص بتحديد الدلالة أو المعاني التي يرمي إليها النص، و الفضاء كمنظور الذي يحدد الطريقة التي قدمت بها القصة.

وما يلاحظ من ذلك أن الفضاء قد يختص بجميع العناصر التي تدخل في بناء العمل الروائي، ومن أنواعه نجد الفضاء الجغرافي الذي يأتي مقابلا لمفهوم المكان الذي يتحرك فيه الأبطال و تجري عليه الأحداث، و بذلك يكون الفضاء أوسع من المكان.

1-2 المكان:

كان المكان أيضا محل جدال واختلاف بين الباحثين والنقاد حول تحديد مفهومه وأهميته في البناء الروائي، و سنقف عند ذلك فيما يلي.

جاء في لسان العرب أن المكان هو « الموضع، والجمع أمكنة كقذال و أقذلة و أماكن جمع الجمع».[2]

فيقصد بالمكان هنا الموضع الذي يحتل مساحة معينة تستغل في وضع الأشياء.

---

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 62.

2 ابن منظور، لسان العرب، مادة (م ك ن)، ص 83.

نجد غاستون باشلار(GASTON BACHELARD) يجعل المكان أكبر من كونه حيزا لأنه «كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى».[1]

أما يوري لوتمان فيرى أن المكان يؤثر في البشر، و بالتالي فهو يعكس سلوكهم و طبائعهم وفق ما يقتضيه تنظيمه المعماري حتى أنه يمكننا من التعرف على الشخصية من خلال مكان معيشتها[2]. ذلك لأن المكان يمثل المرآة العاكسة التي تكشف عن طريقة تفكير الشخصية وحالتها المعيشية انطلاقا من تحديد مكان إقامتها.

و المكان الذي تعيش فيه الشخصية «قد يثير إحساسا بالمواطنة، و إحساسا آخر بالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه».[3]

حيث يحمل الروائي المكان كثيرا من المعاني التي تحدد مدى الارتباط به من خلال ما يجري فيه من أحداث، وما تشعر به الشخصية اتجاهه ومن خلال عيشها فيه.

و لتحديد مدى التواشج مع المكان يذهب غاستون باشلار إلى «أن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية و حسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما للخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية».[4]

فيتم إدراك المكان من خلال تحديد المشاعر التي تنبجس في أعماق النفس البشرية وتنحصر في حدود ما يمنحه لها من حماية فيتحقق بذلك و يتكثف وجودها الفعلي لا بحدوده الهندسية فقط.

و يقوم ياسين النصير بتأكيد هذا الكلام بقوله: « إن المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءا

1غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط2 1984، ص 36.

2 ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر و التوزيع، مملكة البحرين، ط1،2009،ص 58.

3 ياسين النصير، الرواية و المكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010، ص 9.

4 غاستون باشلار، المرجع السابق، ص 31.

خارجيا مرئيا، و لا حيزا محدد المساحة، و لا تركيبا من غرف و أسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير و المحتوي على تاريخ ما».[1]

ومن خلال ذلك نجد أن المكان كغيره من عناصر البناء يتغير من نص لآخر وتبعا لما يجري فيه من أحداث، حيث يترك أثره في الأعماق لندرك مباشرة مدى تفاعل المكان مع صاحبه.

و قد اختلف النقاد أيضا حول التسمية التي تطلق على عنصر المكان، فتعددت بذلك المصطلحات الدالة عليه؛ و من بينها ظهر مصطلح الموقع(Lieu) والفراغ (Espace) إضافة إلى مصطلح البقعة (location) الذي يتسم بصفة التحديد و يدل على مكان وقوع الحدث[2]. إضافة أيضا إلى مصطلحي الفضاء والحيز.

إلا أن مصطلح المكان كان أكثر شيوعا بين النقاد و أكثر استعمالا في الدراسات النقدية العربية على حد قول سيزا قاسم التي استخدمته «لاتساقه مع لغة النقد العربي ».[3] ذلك لأنه الأقرب لتحديد هوية العمل الأدبي كما يشكل «العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضها البعض ».[4] فهو بمثابة الدعامة التي تمنح النص ترابطه ليظهر كوحدة متماسكة البناء.

وقد يعرف المكان الروائي على أنه «المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي و حاجاته.

و هذا يعني أن أدبية المكان أو شعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر و التصورات المكانية».[5]

---

1 حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي الأردن ط1، 2006، ص 23 .

2 ينظر:سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 75،76 .

3 المرجع نفسه، ص 76 .

4 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 128 .

5 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 72 .

أي أن المكان الروائي يتواجد عبر اللغة، وعن طريق آلية الوصف يقترب المكان من القارئ ليتم اكتشافه واكتشاف الجمالية الثاوية خلفه بعد عملية الإدراك ومقارنة التصورات التخيلية والواقعية.

و عموما «فالمكان سواء كان واقعيا أو خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات كارتباطه و اندماجه بالحدث و بجريان الزمن».[1]

حيث نجد المكان على علاقة وثيقة بالشخصيات والحدث والزمن، ذلك لأنه يمثل الأرضية التي تتحرك وتقع فيها تلك العناصر.

1-3 الحيـز:

إذا كان النقاد قد اختلفوا في تعريف مصطلحي الفضاء و المكان، فقد اختلفوا أيضا في تعريف مصطلح الحيز، حيث وردت عنهم عدة تعاريف و مفاهيم كانت متباينة، نورد بعضا منها لنقترب أكثر من المصطلح.

فنرى هناك من يربط الحيز بمصطلح الجغرافيا المكانية، التي تعني حدود التضاريس المكانية للنص الحكائي. [2] حيث يتعلق الأمر هنا بجعل الحيز يتمثل في الحدود الأرضية (المكانية) للنص الحكائي.

و قد توسع مفهوم الحيز عند بعض النقاد فيقال: « إذا كان للمكان حدود تحده و نهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له و لا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية... و لا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيز، الذي هو عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية و اللغة و الحدث ربطا عضويا».[3]

---

1 أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط2001، ص16.

2 ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولوتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1،2002،ص67 .

3 عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 125 .

حيث جعل الحيز أوسع من المكان، فهو الذي يتنافس الروائيون في مجاله فلا يخلو أي عمل سردي منه، ذلك لأنه عنصر أساسي يمكن ربطه بالمكونات الحكائية الأخرى.

و قد يطلق الحيز على « كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس: كالخطوط و الأبعاد و الأحجام و الأثقال و الأشياء المجسمة مثل الأشجار و الأنهار و ما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير».[1]

أي أن الحيز يطلق على كل ما يحتل مساحة معينة، و كل ما يطرأ على الأشياء من حركة أو تغير، سواء كان ذلك خياليا أو واقعيا محسوسا.

و يؤكد مراد عبد الرحمن مبروك على أنه يعني بالحيز « التضاريس المكانية المحدودة بحدود معينة في النص الأدبي، سواء كانت هذه التضاريس حقيقية أو مجازية سواء كانت واقعية أو فنية،و تتمثل هذه التضاريس في الأمكنة المختلفة الواردة في النص الروائي»[2]

فيقصد بالحيز جميع الأماكن الواردة في النص الروائي ولا شيء غير ذلك، أي الأماكن المحدودة بحدود معينة .

وعموما فقد كانت هذه جملة من التعاريف التي تخص المصطلحات الثلاثة: الفضاء والمكان، والحيز. ورغم أن النقاد قد أفاضوا في هذا المجال، إلا أن الإشكالية ما تزال قائمة، فلم يتوصلوا إلى تعريف جامع مانع شامل، ومع ذلك قمنا بتقديم بعض من التعاريف حاولنا من خلالها توضيح كل مصطلح على حدة حتى يمكننا التفريق بينها.

ولما كان عنوان فصلنا موسوما بالمكان، فسنتحدث ونبحث في هذا المصطلح، بما أنه أكثر شيوعا واستعمالا بين النقاد والباحثين العرب على وجه الخصوص، كونه الأقرب إلى الواقع المعيش، وقد يستطيع المبدع أن ينتقل به إلى العالم المتخيل كما يعبر به عن العالم الواقعي.

---

1 عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 245 .

2 مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولتيكا النص الأدبي، ص 68 .

و يؤكد ذلك أن « للمكان صلة وثيقة بالفن الروائي، و لا يقدم أي عمل فني من دونه، فهو الملجأ الذي يحتوي الشخوص و يستقصي المدن والقرى و الشوارع و يدخل البيوت».[1]

فالمكان دائم الحضور في العمل الفني، وهو لا يمثل خلفية للأحداث فقط، إنما الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات ويجري عليه الزمن، ولا تكتسب هذه العناصر أهميتها إلا بتفاعلها مع المكان المتواجدة فيه، ودراسة العلاقة الرابطة بين هذه العناصر تكمن في الكشف عن الجمالية الثاوية خلف بنية هذا العنصر أي المكان.

ولما كان المكان قد يتعدد ويتنوع فيشمل المدن والقرى والشوارع والبيوت، فسنعتمد في دراستنا لهذا العنصر على تقسيمه وفقا لثنائية الانغلاق و الانفتاح بحسب ما تتوفر عليه الرواية من أماكن متنوعة، نقف عندها أثناء دراستنا و تحليلنا لها.

2 –إستراتيجية بناء المكان:

للوقوف على بناء المكان الروائي، لابد من إستراتيجية يقوم عليها هذا البناء يمكن حصرها في النقاط الآتية:

2–1 الوصف و بنية المكان:

قد يلجأ الروائي أثناء تشكيل المكان إلى آلية الوصف، التي تعد أداة إستراتيجية لتقديم المكان، حيث يكتسب استقلاليته عن باقي العناصر التي تدخل في بناء النص السردي.

ارتبط الوصف منذ القدم بمفهوم المحاكاة، أي التصوير الفوتوغرافي عن طريق محاكاة الطبيعة و تصويرها كما هي في العالم الخارجي.[2]

ومن الذين اهتموا بالوصف أصحاب الرواية التقليدية، والذي ميز رواية القرن التاسع عشر على يد بلزاك و استندال و زولا حيث كانوا يصفون الأمكنة بجزئياتها و أشيائها

1 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 14.

2 ينظر: محمد عبد الله القواسمة،البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، عمان ،ط1، 2008،ص103.

الصغيرة ليكون حضوره في النص يعكس المكان الواقعي. غير أن هذه النظرة تغيرت مع الروائيين المحدثين الذين قرنوا الوصف بالسرد حيث أصبح يسيطر الفعل و الحركة على المقاطع الوصفية.[1]

ومع ذلك فقد يساعد الوصف على رسم صورة بصرية للمكان و تقديمها للقارئ عن طريق اللغة.[2] فيصبح بإمكان القارئ أن يتعرف على المكان وجزئياته بالوصف الذي قام بانتشاله من الضبابية و أزاح عنه كل غموض و تعتيم.

وقد يكون عمل الوصف في الرواية عملا انتقائيا، حيث ينتقي من العالم المرئي بعض الأشياء و المشاهد لينسجها بطريقة خاصة داخل النص تربط بينها بعض العلاقات الدالة مما يساعد على خلق كون جديد.[3]

فالمكان المتخيل داخل النص السردي يختلف عن المكان الواقعي، مع أن الوصف أخذ بعض أشيائه ليدرك القارئ أنه في عالم آخر غير العالم الواقعي، لما يحمله من دلالات وعلاقات خفية يحاول الباحث اكتشافها حتى تتشكل لديه صورة مكتملة لبناء المكان السردي.

1 ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،ص197.

2 ينظر:سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤيا،ص82.

3 ينظر: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية،الرياض،(د ط) (د ت)،ص121.

إذ تظهر أهمية الوصف في تقديم المكان، و هناك من اعتبر الوصف هو « المكان الذي تتوقف عنده القصة ».[1]، حيث يتوقف جريان أحداث القصة عند نقطة معينة هي مكان الوصف الذي يقدم فيه المكان الروائي.

و تقديم المكان عن طريق الوصف يختلف من رواية لأخرى –كما ذكرنا آنفا– وقد يتنوع في رواية واحدة و بين عدة مقاطع، فقد يرد الوصف خالصا و دقيقا يعرف بجزيئات المكان.

كما قد يرد وصف المكان ملتحما بالسرد أي يتم التعرف على جزيئات المكان من خلال علاقته بإنجاز الفعل و هذا ما يسمى « بالصورة السردية و هي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة، أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونيتها ».[2]

و الروائي عندما يدخل إلى عالم التفاصيل الدقيقة التي أنشأها بالوصف يهدف إلى الإيهام بالواقعية فهو« يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي و يشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال ».[3]فتقديم المكان بتفاصيله الدقيقة و مظهرها الحي يجعل القارئ يشعر أنه في عالم الواقع لا عالم الخيال.

و القارئ يتعرف على المكان الروائي سواء كانت الصورة وصفية دقيقة أو صورة وصفية بسيطة ملتحمة مع السرد لنكتشف بأنه« لعل تقديم المكان عبر صورة ضبابية أو المبالغة في تصوير الأشياء و الإكثار من تفاصيل الأمكنة، إنما في الواقع يدل على موقفا محددا اتجاه هذا العالم الغامض المتغير ».[4]

فالمكان يكتسب هويته من خلال آلية الوصف، الذي تختلف وظائفه في تقديم المكان ويمكن أن تتحدد هذه الوظائف بشكل عام في وظيفتين أساسيتين هما:

1 فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 283.

2 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 83.

3 المرجع نفسه، ص 82.

4 خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 124.

وظيفة جمالية أو زخرفية حيث يقوم بدور تزييني بذكر المباني و الأثاث أي ذكر أدق الأشياء والتفاصيل، فيقدم وصفا خالصا يكون على شكل استراحة، و وظيفة تفسيرية بحيث تكون رمزية أي له دلالة خاصة مما يكسبه قيمة جمالية فنية.[1]

هكذا يساهم الوصف في بناء المكان الروائي حيث يقدم الوصف صورة تجعل القارئ يدرك محتويات المكان، وهذا ما سنحاول اكتشافه في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر " التي لجأت إلى الوصف لتأطير الخلفية المكانية التي تجري فيها الأحداث و البيئة التي تعيشها الشخصية، لتظهر أهمية الوصف في تقديم المكان و علاقته بالعناصر الأخرى الذي يجعل أجزاء النص تتلاحم في وحدة بنائية متماسكة.

2-2 الشخصية و بنية المكان:

لتوضيح كيفية تشكل بنية المكان و مدى أهمية هذا العنصر، لابد من دراسة علاقة المكان بالشخصية، لاكتشاف مدى مساهمة الشخصية في بناء المكان، و يظهر مدى التفاعل بين العناصر المكونة لمعمارية البناء السردي.

و العلاقة التي تجمع بين المكان و الشخصيات تتطلب إمعان النظر، ذلك لأن هذه العلاقة « تتعدى العلاقة الشكلية، لأن المكان لم يعد إطارا خارجيا جامعا لحركة الشخصيات بل إن المكان الروائي تجاوز وجوده السطحي المرتكز على البعد الجغرافي و الفيزيائي فقد أصبح يحدد سلوك الشخصية و اتجاهاتها زيادة على أن تقاليد المكان و أعرافه تحكم نفسية الشخصيات و ممارستها».[2]

نجد أن المكان لا يشكل فقط الإطار الذي تتحرك فيه الشخصية، بل إنه لا ينفصل عنها فيذكر معها و يظهر من خلال خطابها فيؤثر فيها كما تؤثر فيه، فيتجاوز أهمية المكان بالنسبة للشخصية إدراك الحدود الجغرافية لتأثيره البالغ في حياتها.

فقد يستغرق المكان الجانب الاجتماعي لما يظهره من علاقات في محيط الشخصية لأن « المكان هو المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان

1 ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

2 أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 113 .

و مجتمعه. لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية ساكنيه و أفكارهم و وعيهم».[1]

فالمكان يصبح بمثابة المجتمع بالنسبة للشخصية من خلال التفاعل الذي يحدث معه و مع أفراده، حيث يحدد طبيعة سلوكها و صفاتها.

فالشخصية التي تعيش في الجبل تصبح جبلية لظهور مميزاته على طباعها و سلوكها. و الشخصية التي تعيش في المدن تصبح مدنية للتأثير على طباعها[2]، حيث يحدد المكان هوية الشخصية و انتماءاتها الاجتماعية.

ذلك لأن « المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية و من جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها ».[3] فمن خلال وصف المكان و الأثاث المتواجد فيه نتعرف على نوعية الشخصية المقيمة فيه، حيث يمكن معرفة سلوكها و طباعها و طريقة تفكيرها، لأن وصف المكان هو تعبير عن الشخصية و وصف لها.

و لهذا يعد المكان من العناصر الفاعلة في تحديد ملامح الشخصية و طبيعة أفعالها حيث تقوم الشخصية ببنائه وفقا لما يتناسب مع طباعها، فيصبح المكان يعبر عن الشخصية و طبيعتها، كما أنه قد يدفعها للتعبير عما يجول بداخلها من مشاعر.

و قد يحضر المكان في الرواية وفق أشكال مختلفة فيكون له تأثير بالغ على الشخصية فإذا كان المكان مثلا مغلقا تشعر أثناء تواجدها فيه بالراحة و الاستقرار و الأمن كما قد تشعر بالضيق و القيد بما يمارسه عليها من ضغوطات لتبقى حبيسة الحواجز المفروضة عليها مما يحول دون تحقيق وجودها. و إذا كان المكان مفتوحا تشعر بالحرية و الانفلات من القيود و قد تشعر بالضياع في هذا المكان الواسع.

---

1 أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 113 .

2 ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2005، ص 68.

3 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 84 .

و بذلك « تخلع الشخصية على الأشياء الخارجية صفات تكون معادلا موضوعيا لما يدور داخل الشخصية من أحاسيس و مشاعر »[1]. حيث تضفي الشخصية على المكان صفة الحزن إذا كانت حزينة و صفة السعادة إذا كانت سعيدة.

إذ يتم « إخضاع المكان لفعل الشخصيات »[2].فعند اختراق الشخصية للمكان تظهر لمساتها فيه بما تحدثه من أفعال وتغيرات لتكسبه هوية جديدة. إذ تتحول معالم المكان من فترة لأخرى تبعا لفعل الشخصية.

و المكان تابع لحركة الشخصية، حيث نتعرف على المكان من خلال حركتها، إذ تنتقل الشخصية من مكان لآخر، ومباشرة عند اختراق الشخصية مكانا جديدا يكتشفه القارئ من خلال حركتها و خطابها.

يكلف الروائي شخصية تقوم بتقديم المكان في الرواية، قد يكون الراوي أو شخصية أخرى، أو عدة شخصيات. والمهم من ذلك أن الشخصية المكلفة بتقديم المكان أنها تقدمه من وجهة نظرها لأن « المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي و يرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة و تماسكه الإيديولوجي».[3]

فالشخصية تساهم في بناء المكان بتحديد أبعاده و رسم طوبوغرافيته وفقا لما يتناسب مع طريقة تفكيرها ليعبر عن نظرتها نحو العالم حيث يمكن للروائي أن « يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم».[4]

هكذا يظهر مدى التفاعل الحاصل بين عناصر البناء الروائي تلك العلاقة الجدلية بين الشخصية و المكان القائمة على أساس التأثير و التأثر، لتظهر مدى أهمية المكان بالنسبة للشخصية حيث يكشف عن انتمائها و حياتها النفسية و الاجتماعية، و كذا أهمية

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 220 .

2 خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 108 .

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 32 .

4 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 70 .

الشخصية بالنسبة للمكان من حيث أنها تقوم بتنظيمه و تحديد أبعاده لتتكشف الكثير من المعاني و الجماليات الخاصة التي تساهم في بناء المكان.

و هذا ما سنحاول البحث عنه في رواية " خطوات "من خلال استنطاق العلاقة بين الشخصية و المكان لنكتشف مدى مساهمة الشخصية في تشكيل المكان، و نصل إلى بناء مكاني متكامل.

2-3 الحدث و بنية المكان:

من الطبيعي أن لا تخلو أية رواية من الأحداث التي تمثل المحرك الأساسي للقصة وهذا المحرك لا يستطيع أن يتحرك إلا في مكان معين.

فالحدث من العناصر الفاعلة في البناء السردي، و نجد أن له دورا في بناء المكان الروائي، فكما تؤثر الأحداث في المكان فقد يؤثر المكان أيضا في الأحداث « إنه بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات و الأحداث الروائية يكون هو أيضا من صياغتها. إن الرواية تمسك بلحظة زمنية منتزعة من مجرى التاريخ، فلابد من تثبيت عناصر تلك اللحظة. و ذلك لا يعني سكونية المكان الروائي باعتباره مجرد مؤثر، بل علينا أن نرى فعل التاريخ المصاغ روائيا فيه».[1]

و بما أن رواية " خطوات" يدور موضوعها حول العشرية السوداء أو زمن العنف فإنها جاءت تتمحور حول حدث رئيسي تمثل في الصراع بين الشخصية المحورية و المنظمة السرية المعروفة بالإرهاب، التي استهدفت البطل بدعوة الانخراط إليها و هو المناضل المثقف بحكم المنصب الحساس الذي يشغله كونه عضوا في لجنة مختصة في مكافحة العنف بوزارة الخارجية.

و قد أصبحت الشخصية المحورية المتمثلة في البطل نجم الدين منذ أن وقع عليها الاختيار من طرف المنظمة السرية تستأثر بمجريات الحدث، و تتولى عملية الصياغة

1 محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود، ص 101 .

الروائية من خلال همومها و طموحاتها و صراعها مع المنظمة.[1]

كان انتقال الشخصية من مكان إلى آخر يمهد إلى الأحداث التي ستقع فيه و بعده منذ افتتاحية الرواية، أثناء خروج البطل من منطقة الجمارك في البلد الآخر حيث كان « الخروج نقطة انطلاق من مرحلة سابقة تتصف بالاستقرار إلى مرحلة جديدة تكتفي الافتتاحية بالتمهيد لها أو الإشارة العامة إليها »[2]. فمن لحظة الخروج من منطقة الجمارك في البلد الآخر، و في هذا المكان بالذات بدأ صراع البطل عند تلقي رسالة المنظمة المطالب فيها بالانضمام.

و عند عودة البطل إلى الوطن تنقل معه الحدث و الصراع مع المنظمة الإرهابية، مع عدم ذكر اسم لهذا الوطن أو البلد الآخر اللذ ين شهدا نفس الحدث مع أن « التسمية خطوة أولى باتجاه تحديد المكان الروائي ».[3] إلا أن المكان في المدونة حضر بخلفيته التاريخية، الحدث الذي ميز وحدد المكان الروائي، ليدرك القارئ « أن الحديث عن هذا المكان سيكون مقصورا على فترة محددة من تاريخ(الوطن) هي فترة (التسعينيات) ».[4] وعدم تسمية هذا المكان كانت للإيهام بواقعية الأحداث، و لتحمل الكثير من الدلالات حيث يرمز إلى ما يحدث في الوطن العربي بأسره.

نجد أن الروائي قد جعل المكان متنوعا من المغلق إلى المفتوح الواسع حتى يستوعب الحدث أكثر.و الذي يتطور في كل لحظة و في كل مكان من البلد الآخر إلى الوطن بما فيه من بيت و مكتب و شارع و بحر. فكان حديثه يشير إلى نوع من الجدل يأخذ بناحية الحدث الرئيس الذي جعله يتنامى مع موقف الشخصية الغامض و المتناقض بفعل

1 ينظر: شوقي بدر يوسف، غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس للنشر و التوزيع، الإسكندرية ط1،2008 ، ص 16.

2 سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤيا، ص 40 .

3 المرجع نفسه، ص 79 .

4 المرجع نفسه، ص 78 .

الضغط الذي تمارسه المنظمة عليه. مما أدى إلى تحويل المكان إلى بؤرة صراعات متشابكة.[1]

كان الحدث موجودا و حاضرا في كل مكان تحل به الشخصية لذلك نجد أن المكان قد « ساهم في دفع الفعل الروائي نحو التوتر و المشاركة في تطوير الأحداث و توجيه الشخصيات».[2]و قد تتغير طبيعة المكان بفعل تأثير الأحداث عليها، فبحلول عمليات العنف و ما ينجر عنها من اغتيال تتحول طبيعة المكان بما يحمله من دلالات من الأمن و الاستقرار إلى اللاأمن و اللااستقرار، و من كل ما يبعث على الجمال و الراحة و الانفتاح و الحرية إلى التوتر و الخراب و القيد و الضياع، مما قد يكسب المكان قيما جديدة و طارئة بفعل ما حل به من أحداث، تساهم في تشكيل بنية المكان.

كما « قد يتجاوب ما في المكان مع الحدث ».[3] فالروائي عندما يؤثث المكان بشيء معين، لا يوظفه هكذا،و إنما قد يكون له دور و فعالية على مجرى الأحداث، بما تحمله تلك الأشياء من دلالات خفية، يحاول القارئ اكتشافها حيث تساهم في مساندة الشخصية على حمل الحدث و أداء وظيفتها ضمن السياق الحكائي العام.

و عموما نجد الروائي عند اختياره للأماكن كإطار تجري عليها الأحداث، أن توظيفها كان لتشكيل خطاب الرواية. إذ أن « المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ».[4] فتركيز الروائي على فكرة معينة يجعله يستجمع كل عناصر البناء السردي بما فيها المكان الذي يتأثر و يؤثر على مجرى الأحداث حيث يوظف لخدمتها، فيعمل المكان على تطوير الأحداث و دفعها إلى الأمام، كما قد تساهم الأحداث في تشكيل المكان ومن خلال اكتشاف تلك العلاقة نصل إلى بنية مكانية متميزة و متكاملة.

1 ينظر: شوقي بدر يوسف، غواية الرواية، ص 16، 244 .

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 198.

3 محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود، ص 102 .

4 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 70 .

و هذا ما سنحاول الوقوف عليه بالتفصيل في رواية " خطوات " حتى نصل إلى تشكيل البنية المكانية في هذا العمل الروائي المتميز، من خلال دراستنا لأنواع الأمكنة التي تتوفر عليها الرواية.

3 -أنواع الأماكن و بنيتها:

3-1 الأماكن المفتوحة:

اتخذت رواية " خطوات في الاتجاه الآخر" بعض الأماكن المفتوحة إطارا لأحداثها و هي أماكن منفتحة على الطبيعة، مما يسمح هذا المكان للفرد « بالتردد عليه في أي وقت يشاء من دون قيد أو شرط، مع عدم الإخلال بالعرف الاجتماعي. أي ممارسة سلوك غير سوي يرفضه المجتمع كالسرقة و العدوانية».[1]

و يسمح المكان المفتوح أيضا بالاتصال المباشر مع الآخرين، و قد كان بطل الرواية يتنقل من مكان لآخر.و لما كان هو المكلف بعملية السرد، فقد كان ينقل إلينا صفات المكان عند اختراقه له مباشرة، و منه نرى أن صورة المكان تتحدد من خلال الصفات المختلفة التي تنسب إليه و التي يدركها القارئ أثناء عملية القراءة.

و قد تخضع هذه الأماكن لاختلافات في شكلها الهندسي تفرضه طبيعة تكوينها، مما يجعلها متنوعة من رواية لأخرى و في الرواية الواحدة.

و الأماكن المفتوحة التي كان لها حضور في الرواية، يمكن حصرها فيما يلي:

أولا: الوطن:

ورد بلفظة الوطن في النص و بلفظة البلاد.و نبدأ به باعتباره المكان الأوسع الذي يحدد انتماء البطل، الوطن الذي كان حاضرا بقوة في وجدان البطل لأنه كان دائم الإحساس بالانتماء إليه و الذي كان يعاني وضعا متأزما بفعل العنف الذي حل بالمكان. وكون البطل مناضلا و يمتلك مشاعر محبة للمكان كان يدافع عن وطنه.

1 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 80 .

و على اعتبار أن الوطن يحمل معنى الهوية والانتماء، فلم يحضر في الرواية محددا جغرافيا، و إنما حضر بحدثه التاريخي الذي مكن من تحديد انتمائه. فهو وطن يعيش في دوامة من الفوضى و التشويه انجر عنهما فعل العنف الذي أفقد الوطن قيمته الحقيقية.

و قد كلف الروائي بطل الرواية لينقل لنا مأساة وطنه، التي ميزت أحداث الرواية أحداث انصبت في زمن التسعينيات، و هي التي طبعت البلاد بحالة من التوتر والاضطراب على يد المنظمة الإرهابية التي عملت على ترهيب المواطنين، ليكون حال البلد أو الوطن كالتالي:

« بلد تزخر بالمخاوف و تفيض بالرعب و تمطر بالموت ».[1]

«الإرهاب أخذ يستشري في البلاد، يتعمق، يغوص، لم تكد تسلم منه أسرة أو تنأى عن الامتداد إليها مؤسسة أو قطاع».[2]

ورد لفظ البلد ليدل على الوطن، و هو بلد غير محدد جغرافيا و لا وصف يميزه و إنما محدد بحدث العنف الذي سلط عليه.و أصبح المتحكم في كل القوانين، فتجلى العنف المتزايد بكل أشكاله، ليغدو البلد أو الوطن مستوحشا بالمخاوف و الرعب و الموت الذي يهطل على المواطنين. فلم تسلم منه الأسر و مختلف القطاعات أو المؤسسات العامة مما أفقد هذا المكان(الوطن) قيمته الذاتية بسبب اختلال القيم الإنسانية ليحل محلها العنف من وراء أيد خفية تم الاعتراف بها هنا بمصطلح " الإرهاب".

أصبح قانون القوة و العنف هو المسيطر على المكان، و قد سيطر على أصحاب المكان أيضا، فأصبحوا لا يملكون حتى ذواتهم، حيث يتحكم في أرائهم و أعمالهم ومصيرهم مثلما حدث مع البطل نجم الدين الذي وقع في قبضة المنظمة بعدما توجهت له – كما ذكرنا سابقا– بطلب الانضمام و هي تلح و تصر و تهدده بعدم الموافقة، وتحت هذا الضغط وقع البطل في اضطراب حتى أضحى يود الابتعاد والفرار من هذا المكان (الوطن) المليء بالمخاوف:

---

1 حفناوي زاغز، خطوات في الاتجاه الآخر، ص54 .

2 نفسه، ص 133 .

« ... لكن كنت أمني النفس أن يكون اللقاء(مع مدير عمله) من أجل القيام بمهمة خارج الوطن لأبتعد و لو مؤقتا عما أجدني مرغما على التكفل بأدائه ... ثم قلت حتى هذه الأمنية ستكون هي الأخرى محفوفة بالمخاطر لأن خلايا الجماعة منتشرة في كل مكان حيث لا يخلو منها بلد نائيا كان أو قريبا».[1]

«... لكن لما أبوا الاتصال بي إلا في هذا البلد؟ الذي كنت أخال أنه تخلص من مناخ العنف و الإرهاب لفترة قابلة للتمدد بعد أن استأصل المعطيات المفضية إليهما من خلال القضاء على العناصر الفاعلة و إبادة مرتكزا تهم... لكن من أين لهم أن يعرفوا أن سفري إليه في هذا اليوم...».[2]

نجد البطل نفسه محكوما عليه مثل الوطن، مرغما على ممارسة أفعال العنف التي لا يقوى عليها في أرض وطنه الذي يعج بهؤلاء أينما حل. عندها أصبح يتمنى الابتعاد عن هذا المكان إلى الخارج لعله يشعر بالأمان المفقود في وطنه، لتحضر هنا ثنائية (الداخل/الخارج)،(هنا/هناك) و مع أنها تحمل دلالة الاختلاف و بعد المسافة، أي تعبر عن الفارق في الظرف المكاني، إلا أنها تعبر عن توحد الحدث فما يجري هنا يجري هناك، أي ما يحدث في الوطن قد يحدث أيضا في بلد آخر، و هو ما اعترف به الراوي البطل.

و لأن لا حدود تحد المنظمات الإرهابية و أعضائها المنتشرة في كل مكان و كل بلد. فلا مجال لفرار البطل و تغيير مكانه، لأنه يدرك أن الصراع المولد للعنف دائما فاتح شهيته للعنف مثل انفتاح هذا المكان ما دامت لا تدرك حقيقته و مكافحتها بالطرق السلمية. ليدل ذلك على فقدان الوطن قيمته الحقيقية التي تعبر عن الهوية و الانتماء.

و رغم انفتاح الوطن و شساعته إلا أنه يبدو مكانا مغلقا بفعل العنف المسيطر عليه والذي انجر عنه فعل القتل بحدوث مجموعة من الجرائم، استهدفت عددا من الأفراد وبأبشع طريقة:

---

1 الرواية، ص 131 .

2 نفسه، ص 9،10 .

« فماذا تعني إذن هذه العودة المحمومة و المباغتة للإرهاب بكل همجيته و فجاعته... و إن يكن الجميع يدرك أن الأمن لم يكن يكتسي طابع الشمولية و العموم، إذا كانت تحدث بعض العمليات في الأطراف النائية من الوطن، و خلال فترات متباعدة، لعلها بغرض إثبات الوجود و البرهنة على قدراتهم الكامنة التي تحتمل الفعل متى كان ذلك مجديا...».[1]

لم يحضر هنا الوطن بمساحته و امتداداته المادية، و إنما ليجسد هاجس الموت المسيطر على المكان، فأصبح الوطن عالما ضيقا بفعل القتل الذي ألم به و غدا القانون الحاكم الذي يهدد المواطنين،حيث لم يعد للأمن مجال بين هذه الفوضى العارمة التي حلت بالمكان بفعل الأيدي الغاشمة التي تسعى إلى نشر عملياتها الإجرامية في كل بقعة وفي كل جزء من هذا المكان لإثبات وجودها و البرهنة على قوتها بتدمير الوطن القيمة.

و كون البطل دخل في صراع مع المنظمة، فكان غالبا ما يتحاور مع الأطراف المعنية و يناقش معهم بعض القضايا و يعرض عليهم آراءه التي تصب في المقطع التالي حيث يقول في نفسه فيعرض ما يحدث في الوطن:

« فهل فاتهم الإحاطة بميولي التي لا تختزن أي تعاطف مع منهجهم ... صحيح أني أستهجن ما يجري في الوطن من اختراق القوانين و تنكب عن الجادة و استغلال للنفوذ إلى حد البشاعة... لكن لم يبلغ استنكاري لتلك المجريات حد التطرف أو الرغبة في التصدي لذلك بالعنف».[2]

يظهر اعتراف الراوي البطل و من ورائه الكاتب إلى شيوع و انتشار بعض المظاهر في الوطن الواحد التي تعمل على اختلال القيم الإنسانية. حيث تختلف الإيديولوجيات والنظرة للعالم، مما يؤدي إلى شيوع التناقضات التي ينجر عنها الصراع،و منها يحدث انفصال و تمزق الوطن. مما لا يعرفون قيمته فتتقاسمه الأطراف المتصارعة، حيث يساهم هؤلاء في تفتيت قيمة الوطن.

---

1 الرواية ، ص 152 .

2 نفسه، ص 56 .

يرفض البطل و يعلن استنكاره في التصدي لمثل تلك الأوضاع بالعنف، لأنه ليس بالعنف تحل القضايا، و إنما يؤدي ذلك إلى انتشار الفوضى حيث تصبح القانون الذي يحكم المكان و منها يفقد الوطن قيمته لأن تدمير المكان هو تدمير للذات الإنسانية،وهذا ما لا يوده البطل لأن الوطن يبقى دائما يعبر عن انتماء الإنسان و هويته.

و لما كان الروائي يرمز من وراء حديثه عن الوطن إلى الوطن العربي،كأمة واحدة يربطها الدين الإسلامي، فقد جعل بطله يقر بأنه سيضحي بنفسه في سبيل الدفاع والمحافظة على وحدة الوطن:

« فعلا تلك هي أمنيتي أن أقاتل بكل ما أملك أو أستطيع الحصول عليه، محتلا لوطني أو لأي وطن عربي، لأننا أمة واحدة انتماؤها العروبة و دينها الإسلام. لذلك سأهب نفسي فداء لوطن تمتد جذوري منه و تنتمي أرومتي إليه».[1]

يؤكد الروائي على لسان البطل أن الوطن مهما بلغت حدوده و امتدت جغرافيته يبقى الوطن الذي يعبر عن هوية الإنسان و انتمائه الحقيقي، لأن العروبة و الإسلام هما اللذان يحددان المكان ويحكمانه ويدلان على وحدته التي يرمي من خلالها إلى الوطن العربي مهما بلغت أقاصيه ذلك المكان الذي يحدد و يعبر عن هوية و انتماء الإنسان المسلم العربي.

و الوطن الذي يتكلم عنه الروائي مع أنه ورد مجردا من كل اسم و دون تحديد جغرافي أو وصف له، فقد حضر بخلفيته التاريخية ليدل به على الجزائر، حيث كان يتكلم عن أحداث طبعت أحداث الرواية في فترة تاريخية معينة كانت هي أزمة العشرية السوداء التي سيطرت على هذا الوطن في فترة التسعينيات بفعل العنف، الحدث الذي ميز و حدد المكان. قام الروائي بكشف الواقع و تعرية ظاهرة العنف التي ميزت المكان، ليكون هذا المكان الوطن الجزائر هو بدوره رمز للوطن العربي الذي عانى و يعاني من الأزمات العنيفة التي أصبحت تحكم المكان.

1 الرواية ، ص 156 .

و قد حضر الوطن في الرواية من خلال عناصر محورية و أخرى ثانوية، حتى يتمكن الروائي من رصد ما يجري فيها من أحداث عبر جزئياته التي يتشكل منها، لتتمثل العناصر المحورية في القرية و المدينة.

قبل الولوج إلى عنصري القرية و المدينة، لابد من الإشارة إلى نقطة الحدود الفاصلة بينهما.و التي تتجسد في اختلاف طبيعة تكوينهما الخارجي مع أنهما يمثلان حيزا تتحرك فيه الشخصيات وتقع عليه الأحداث، حيث تكون القرية أكثر انفتاحا واتصالا مع الطبيعة لقلة طابعها العمراني وعدد سكانها في مقابل المدينة التي قد تضيق نوعا ما مع انفتاحها بسبب الطابع العمراني الكبير وكثافتها السكانية، مما يمنح الشخصيات اتصالا بمرافق أخرى ضرورية في حياتها.

لينتج عن ذلك اختلاف العلاقات الاجتماعية والتي منها النظم والمبادئ والقيم التي تحكم المكانين أو ما يسمى بصراع القيم حيث يكون للمكان تأثيره على الشخصية. ذلك لأن الصراع قد يأخذ « شكلا حادا خاصة عندما يأتي الفرد الريفي و هو يحمل ما يؤمن به من قيم ومفاهيم وأنماط سلوكية معينة تتعارض مع القيم والمفاهيم السائدة في البيئة الحضرية. أو العكس كأن يأتي فرد مديني إلى الريف حاملا معه قيم المجتمع الحضري ولذلك يقع الريفي أو الحضري فريسة وسط شبكة من القيم المتصارعة».[1]

وكل ذلك يساعدنا على إيضاح جانب من دراستنا لعنصري القرية والمدينة، وسنتناولها بالتفصيل مع دراسة كل عنصر على حدة لنكتشف مدى مساهمة القرية والمدينة في بناء المكان الروائي.

1 بتقة سليم، الريف في الرواية الجزائرية دراسة تحليلية مقارنة، رسالة دكتوراه ،إشراف الطيب بودربالة، جامعة باتنة2010/2009، ص 267 .

1 –القريـة:

تحضر القرية كبنية مكانية في هذا النص، لها خصوصيتها و سماتها المميزة لأنها « تعتبر من الولادات البكرية الأولى للأمكنة، شأنها شأن رحم الأم، وبيت الطفولة».[1]

وبطل رواية "خطوات " مع أنه يعيش زمن الحاضر في المدينة، إلا أن القرية تحضر عن طريق التذكر، فيذكر سبل نشأته الأولى في لحظة زمنية معينة يقارن بينها و بين العيش في المدينة:

« لم أستطع استكناه تمسكي اللاإرادي بأخلاق القرية التي تغلغلت في أعماقي منذ الطفولة مع أني أحيا في المدينة و أعايش ناسها...».[2]

مع أن البطل نجم الدين يعيش في المدينة، إلا أن القرية متجذرة في أعماقه بسبب نشأته الأولى فيها منذ الطفولة، فكانت بمثابة بيت للطفولة أو الأم الحنون التي يحن إليها دائما الإنسان مهما بلغ من الكبر و أين كان يعيش، فهي إذن « عالم مجرد يتشكل ويتصور من خلال الأحلام و الآمال و الرؤى الذهنية و الوجدانية، و يمتد في أكناف الطفولة و البدائية...».[3]

تحضر القرية هنا بدون وصف مادي. أي لم تحدد بشكلها الجغرافي و إنما حددها الراوي البطل بصفات أخرى هي الأخلاق التي شكلت المكان، القرية التي تحدد هويته وانتمائه الحقيقي، لأنه عاش مراحل تكوينه الأولى فيها، فشكلت أساس تجربته الحياتية حيث البراءة و الصدق والبساطة و التواضع في التعامل مع الآخر. ذلك لأن القرية « يكفيها أن تلوذ بهذا المعين الأخلاقي الذي تنطوي عليه لتشق منه سلاح المغالبة والمقاومة ».[4]

---

1 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،ط1، 1994 ص 101.

2 الرواية ، ص 17 .

3 عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة و الدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي، تونس، ط1 2003، ص 117 .

4 المرجع نفسه، ص 215 .

ليظهر الروائي تمسك الشخصية بالمكان، فتنجر عنه علاقة انتماء الشخصية للمكان الذي غادرته لتعيش في المدينة لظروف عملها، هذا الانتماء بدأ منذ الصغر و توحدت فيه عوامل نفسية و أخلاقية عملت على تدعيم قوة انتماء الشخصية و ارتباطها بالقرية التي تحدث عنها البطل من خلال روحه المرتبطة بالمكان، حيث تعيش الشخصية نفسيا مع المكان.و ارتبطت به وجدانيا لتتكشف العلاقة القوية بين الإنسان و القرية.

كما يورد الروائي مقطعا آخر يتكلم فيه على لسان البطل عن مجتمعات القرى من ناحية طريقة عيشها و تفكيرها: « لاشك أن مجتمعات القرى هي دائما هكذا منذ الأزل، إذ عل من الصعب عليهم أن يفقهوا أن أيا من الناس ليس بالضرورة أن يكون مثل غيره وأن لا جدوى من النواهي و الأوامر التي تهوى كالسياط على الأطفال و المراهقين وتتوخى كتم الأنفاس و تشتيت المطامح و بعثرة الأحلام...».[1]

نرى في هذا المقطع أن الكلام كان منصبا على الأفعال أكثر مما هو وصف للمكان ذاته، ليدل على أن القرية «مكان مفتوح إلا أنها موغلة في الانغلاق».[2]

و ذلك من ناحية انحصار و انغلاق تفكير أناسها، بسبب تجرد القرية من كل مظاهر الحياة الحديثة حيث يغلب عليها الطابع الفلاحي. مما شكل تفكيرا بسيطا و ساذجا لدى هؤلاء الناس، فيظهر على سلوكهم و أفعالهم، لنكتشف أن هذه الأفعال هي التي تشكل مكان القرية.

و في السياق نفسه يركز الروائي تركيزا شديدا على الفعل، و يظهر ذلك على لسان الراوي البطل الذي يتكلم عن القرية عند مقتل والده:

«... كان معلما باللغة الأجنبية بإحدى مدرستي القرية... بعد الفراغ من أحد الاجتماعات السرية للحزب المنعقد هذه المرة في القرية المجاورة "العوسجة"و قد أشيع في تلك الأثناء أن جماعة من اللصوص اعترضوا طريقه... فكان أن اغتالوه بفضاعة ووحشية... ليتركني دون العام الرابع و أختي سهى تتسلق عامها الثاني في رعاية أم

1 الرواية، ص 15 .

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص254 .

شديدة الطيبة... تنفق علينا بالتقتير من عائد خدمة الوالد في التعليم و ما تجنيه من محصول أرض زراعية ورثها الوالد عن جدنا يتولى الإشراف عليها أكبر أخوالي سنا...»[1]

جاء ذكر القرية في إطار استرجاع الحادثة التي أودت بحياة والد البطل، و كل ما انكشفت لنا من صفات مادية هو أن القرية بها مدارس و أرض زراعية مما يدل على أن مجتمعات القرى تتوفر على نصيب محترم من الثقافة. إضافة إلى ممارسة مهنة الفلاحة التي توحي بالتشبث بالأرض التي ترمز إلى عراقة و أصالة تلك المجتمعات .

لتظهر هنا بعض الدلالات تتمثل في أن القرية تمثل الأرض. و الأرض بدورها تمثل عامل أمن وطمأنينة حيث تستدعي التوازن النفسي و الانسجام مع الطبيعة.[2]

إلا أنها في هذا المقطع كانت مناقضة لذلك تماما، حيث كسرت طمأنينة الشخصيات القاطنة بالمكان. و استبدلت بعامل آخر، هو أنها جاءت محملة بمظاهر و معاني المعاناة و العنف الذي حل بالمكان فغير من طبيعته.

يذكر الروائي اسم "العوسجة"و هي قرية مجاورة لقرية البطل. و إذا بحثنا في معنى كلمة "العوسجة" نجد أنها في اللغة جاءت من :

« عسجَ يعْسجُ عَسْجاَ و عسجانا و عسيجا: مَدَّ عنقه في المشيء و هو العسيج ... العَوْسَج شجر من شجر الشوك، و له ثمر أحمر مُدَّور... قال أعرابي و أراد الأسد أن يأكله فلاذ بعَوْسجة:

يَعْسِجُني بالخَوْتَلَةِ، و يُبْصِرني لا أَحْسَبُه.

أراد يختلني بالعَوْسجة يحسبني لا أبصره ... و العَسَج: ضربٌ من سير الإبل، و قال أبو عمرو: في بلاد باهلة معدن من معادن الفضة يقال له: عوسجة و عوسجة من أسماء العرب، و العواسج قبيلة معروفة، و ذو عوسج: موضع».[3]

نجد أن كلمة " العوسجة" قد ترد في عدة معاني، منها أنها تعني طريقة من المشي

1 الرواية ، ص 13،14 .

2 ينظر: عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص 204 .

3 ابن منظور، لسان العرب، مادة (ع س ج)، ص 332.

و قد تعني نوعا من شجر الشوك، كما تعني عدم الرؤية، و تعني أيضا موضع الشيء أو مكانه، و هي اسم من أسماء العرب. حيث كانت تعرف بها قبيلة معينة.و بما أن الكلمة قد تطلق كاسم. خاصة وأنها كانت تطلق على قبيلة معينة، فمن هذا القبيل أخذ الروائي هذه التسمية و أطلقها على مكان روائي هو القرية.إلا أنها تحمل الكثير من الدلالات. فقد وظفها الروائي لتعبر عن كل مظاهر الخيانة و الغدر و ما ينتج عنهما من فعل عنيف.هذه المظاهر التي أصبحت تحكم المكان و الناتجة عن صراع القيم التي هي من فعل الإنسان، الفعل الذي غير طبيعة المكان.

و قرية " العوسجة " – كما ذكرنا آنفا– يذكر الروائي أنها مجاورة لقرية البطل للإيهام بواقعيتها. و هي قرية غير محددة جغرافيا لا يذكر منها إلا الاسم، ليبقى مجرد مكان روائي، حيث أهملت صورتها الطبوغرافية لتتكشف في مساحتها الأحداث الناتجة عن صراع القيم و ما انجر عنه من فعل عنيف، فوضعنا هذا الوصف على حقيقة و مأساة المكان (القرية) التي تؤرخ لظاهرة العنف بما أنها من الولادات الأولى للأمكنة.

و من هنا « تكتسب القرية أهمية مميزة لاتصالها الوثيق بظاهرة العنف خاصة القتل بعد الانعطافات التي شهدتها البلاد، جاءت لتعبر عن مرحلة تاريخية و اجتماعية عاشها أهل هذا المكان».[1]و هذه المرحلة هي فترة العشرية السوداء، لتكون القرية في الرواية رمزا للوطن الذي عانى كثيرا من أعمال العنف.

2 –المدينــة:

حضرت المدينة بقوة في الرواية لاحتلالها مساحة واسعة، فقد تتحرك الشخصيات وتقع أغلب الأحداث في المدينة، و قد تكون أكثر من مدينة، كما في رواية "خطوات"حيث كان البطل بحكم وظيفته بوزارة الخارجية يتنقل من بلد لآخر، و من مدينة لأخرى سواء كانت في وطنه أو بلد غيره، و بذلك كانت المدينة حاضرة في كل لحظة كمكان تعيش فيه

1الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص 54 .

الشخصية يوميا. و هنا أصبحت « المدينة بمحيطها الإنساني الوحدة المكانية لوقوع الأحداث».[1]

و المدينة فضاء مفتوح تسمح للشخصيات بالتحرك فيها بحرية تامة مما يمكنها الاتصال بالعالم الخارجي و إقامة علاقات مع الآخرين.[2] و هذا ما حدث مع بطل الرواية الذي يعيش في المدينة بحكم عمله فقد احتك بكثير من الناس، و عن طريق الارتداد حضرت القرية –كما رأينا سابقا– ليقارنها بالمدينة و سكانها.

« ... مع أني أحيا في المدينة و أعايش ناسها، أتعامل معهم منذ ما يناهز عقدا من الزمن، حيث المراوغة و المين، و الدجل، و الاحتيال، و نقض العهد، و إخلاف المواعيد و غير ذلك من فساد الذمم و تفشي الزيف و التزوير و الانتهازية و الاستغلال... أكيد أنه ليس كل أبناء المدينة كذلك، لكن تلك هي السمات الطاغية على أغلبية الشرائح الاجتماعية... لكن واأسفاه وجدتني لا أمتلك مهارة المداراة و التملق. يبدو أن قدري يقتضي أن أظل كذلك إلى أن يأذن الله بالرحيل عن دنيا الناس بسيطا، متواضعا صريحا، واضحا، أبيا، صادقا.».[3]

و ما يلاحظ في هذا الوصف أن المدينة تبدو غامضة الملامح الهندسية فهي غير محددة جغرافيا.و كل ما ركز عليه الروائي هو طرق التعامل مع الآخرين، التي استدعت هدر القيم الإنسانية. فبعد أن ترك البطل قريته من أجل العمل صدم بواقع المدينة. مما يؤكد أن « مكان المدينة يفتقد القيمة الحميمية، بل يصبح كل ما يحيط بها ميكانيكيا لأنها تزخر بغير التجانس السكاني.»[4]

1 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 108.

2 ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 275 .

3 الرواية، ص 17، 18.

4 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 82.

فنظرا لكثرة السكان بالمدينة يصبح التعامل و التفاعل بين الناس آليا لا يوحدهم رابط ذلك لأن « نمو المجتمع و تعقده يؤدي إلى تعدد القيم داخله. فتختلف باختلاف الجماعات و المهن والطبقات الأمر الذي يتيح الفرصة لظهور ما يطلق عليه صراع القيم داخل المجتمع».[1]

و كل ذلك سببه التطور الحضاري الذي غير و أفسد كثيرا من العلاقات الاجتماعية الحميمة. فضلا عن انتشار مظاهر العنف خاصة تلك التي كانت على يد المنظمة الإرهابية التي تطارد الناس في كل مكان كالبطل نجم الدين الذي أصبح يشعر بالاغتراب و هو يعيش في المدينة و أن كل شيء تغير فيها:

«الحياة لم تعد هي، و لا المدينة تشبه التي كنت أعرف، كل شيء تغير، حتى أنا يتراءى لي أني لست أنا، و لا الذين أعرفهم أنهم ما زالوا مثلما كانوا في نظري».[2]

يستمر الروائي في الحديث عن المدينة مع تجنبه لكل وصف مادي لها لينأى بها عن الواقعية. بل تبدو مدينة غامضة مجهولة بالنسبة للبطل حتى أنه بات يشك في معرفته لها و معرفة نفسه و كل الناس لأنه « اصطدم بعالم معاد للإنسان، كثيف غريب مقلق وغير مفهوم و تقلب في شتى المظاهر، فترتب على ذلك شعور بالقلق،و اليأس و النبذ و الاغتراب و ثم الحزن».[3]

و منه نجد أن البطل يمقت هذه المدينة المتغيرة المبادئ، و هو لا يرفضها كمدينة أو مكان، بل يرفضها لأنها كانت سببا في تشوه القيم الإنسانية.و لعدم توافق مبادئ البطل مع عالم المدينة نتج عنه شعور بالاغتراب.

1 بتقة سليم، الريف في الرواية الجزائرية،ص 267.

2 الرواية، ص 25.

3 حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 82.

و الروائي هنا يفضح المدينة حيث أصبح ينظر إليها على أنها عالم الفساد تظهر في سلوكات سكانها، مما جعل المدينة مساحة للصفات السلبية و تفسخ الأخلاق و الانسلاخ عن القيم.[1]

فالمدينة إذن أصبحت « نظام متكامل و نسيج محكم من قيم الشر و الانحطاط و بؤرة لاستلاب الإنسان و تغريبه عن إنسانيته و وعيه لذاته».[2]

فضلا على أن التشوه في القيم كان سببا في اختلاف الأفكار التي تولدت عنها صراعات أدت إلى انتشار مظاهر العنف، مثلما كانت تفعله المنظمة الإرهابية في أرجاء المدينة:«... اهتزت المدينة بضراوة و وحشية من جراء سلسلة من الجرائم الإرهابية التي بلغت من البشاعة حدودها القصوى ».[3]

يواصل الروائي حديثه عن المدينة لكنه « يتخطى طبيعتها المكانية إلى مستوى دلالي يجعل منها فضاء للأزمة بكل أبعادها».[4]حيث يتجاوز حدود المدينة الجغرافية و يتم تقديم مدينة واقعة تحت سلطة العنف، مما أدى إلى تدميرها بسبب اختلاف وجهات النظر و تحول القيم الإنسانية التي أدت إلى انتهاك حرمة المدينة بفعل العنف المسلط عليها و ما انجر عنه من جرائم بشعة انتشرت في كل مكان.

لتظهر علاقة النفور التي تولدت لدى البطل اتجاه المدينة التي حضرت لا بعمرانها وجغرافيتها.

و إنما هي مدينة شكلها الإنسان بأخلاقه و سلوكه، لنرى أن المكان هو الذي حرك مشاعر الشخصية لتظهر معاناة البطل اتجاه المكان الذي أثر في الشخصيات التي تقطنه من خلال اكتشاف طرائق التفكير لدى الجماعات التي تتجسد في تصرفاتهم و سلوكاتهم المتناقضة مع ما يدعو إليه الشرع.

---

1 ينظر: بتقة سليم، الريف في الرواية الجزائرية، ص 271.

2 عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص 116.

3 الرواية، ص 144.

4 الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص 61.

كل ذلك جعل مأساة البطل تزداد و شعوره بالاغتراب يكثر وهو يشاهد دمار هذه المدينة خاصة أنه «... لم يكن تدمير المدينة هو تدمير بيت أو حي أو شجرة أو إزهاق روح، إنه تدمير للذات و الوجدان و التاريخ».[1]

فالراوي البطل يعبر عن رفضه لهذا الواقع أو بالأحرى مكان المدينة التي ولدت الأفكار المزيفة، ليظهر هنا الموقف الإيديولوجي للبطل و من ورائه الروائي الذي وظف المدينة لا لأنها إطار للأحداث و مساحة تتحرك فيها الشخصيات فقط، بل يقصد من ورائها تعرية الواقع الذي تعيشه الشخصية في ظل وضع متأزم نتج عنه قلق الشخصية و شعورها بالغربة اتجاه المكان الذي تعيش فيه.

و هكذا « فالمدينة لم تعد مجرد علامات دالة على المكان الحسي بمرجعيته الفيزيائية بل إنها تسجل حضورها الدلالي في النص لتتقمص دور البطولة و تتخذ أشكالا متعددة تفتحها على آفاق تشكيل الفكرة في النص ».[2] فالروائي هنا لا يقصد بالمدينة المكان بالرغم من حضورها الكثيف في الرواية، و إنما ليبين المعاناة الشديدة من جراء فعل العنف الذي حل بالمكان، لتتشكل من صورة المدينة هذه صورة للوطن الذي عانى من ويلات العنف.

و الروائي لم يعرض صورة كاملة للمدن و بطريقة مفصلة بالرغم من أن بطله كان يسافر للخارج.و إنما اكتفى بالإشارة إلى الملامح التي تميز المدينة بصفة عامة وتنطبق على أية مدينة. لأن المدينة هناك هي نفسها المدينة هنا، حيث كان تركيزه منصبا على الأحداث و الشخصيات التي تتحرك في هذا المكان.

هكذا كانت المدينة في الرواية لا شيء يميزها، غير الأحداث التي طبعتها، فكانت بذلك رمزا للوطن، و البطل لما كان يستقر بالمدينة كان يرتادها انطلاقا من بعض المحطات المفتوحة التي يمر بها في الذهاب و الإياب.و قد يتوقف عند بعضها كالشارع و الشاطئ أو البحر و المقهى و الحديقة.

---

1 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 67.

2 فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2012، ص 119.

و هذه المحطات تستدعي الوقوف عندها، و كل محطة على حدة، كونها تعد العناصر الثانوية التي تتشكل منها المدينة و الوطن بأكمله، حتى تعطينا صورة أوفى عن بناء المكان، و نتمكن من القبض على جمالياته الكامنة خلف هذه التشكيلات و البنيات الصغرى.

2-1 الشارع:

حضر الشارع في الرواية حضورا كبيرا على اعتبار « أن الأحياء و الشوارع تعتبر أماكن انتقال و مرور نموذجية. فهي التي ستشهد حركة الشخصيات و تشكل مسرحا لغدوها و رواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها».[1]

تعد الشوارع أماكن عامة للناس، إضافة إلى ما تمنحه لهم من « حرية الفعل و إمكانية التنقل و سعة الاطلاع و التبدل ».[2]

فالشارع مكان مفتوح يتميز بالاتساع و لا حدود تحده، ينفتح على العالم الخارجي مما يسمح بتنقل الشخصيات بحرية تامة، حيث يمكن من الالتقاء و إقامة علاقات بين شخصيات عدة مما يؤكد على الحركة المستمرة التي تشهدها مثل هذه الأماكن.

و تحت ضغط المنظمة على بطل الرواية تولدت لديه حالة من القلق حتى أضحى يرغب في التجول بين الفينة و الأخرى في الشوارع لعله يخفف من وطأة الألم، فكان يقوم بوصف الشارع الذي يمر منه لينقل لنا صورة عنه، الشارع الواقع أمام بصره و من خلال وجهة نظره:

« تسللت من مركز الهاتف العمومي متعثرا، منسحقا مهوسا، و رحت أطوي الشوارع التي كانت شبه خالية، يجثم عليها الصمت و الوحشة، اللعنة، كل شيء يتحداني ويعترض سبيلي...».[3]

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

2 ياسين النصير، الرواية و المكان، ص 110.

3 الرواية، ص 35.

جاءت الشوارع هنا مجردة من كل وصف مادي حافلة بالوصف المعنوي. لأنها حملت مشاعر شخصية البطل نجم الدين و إحساسه اتجاه أزمته و ما يعانيه من قلق و يأس. حيث يقر بأنه كان منسحقا مهوسا، و منه كانت الشوارع موحشة و صامتة.و هي بهذا الوصف اتخذت دلالة موحية بما في أعماق الشخصية من ضغط داخلي و قلق نفسي. فبات البطل يشعر بأن كل شيء يتحداه و يعترض سبيله، حتى الشارع بخلوه أصبح يحاصره و يضغط عليه. لأن الشعور بالضيق انعكس على المكان الشارع بالرغم من اتساعه و انفتاحه، حيث أسقط على المكان بعضا من صفات الشخصية.

يبدو أن الشوارع قد خلت من الوصف الهندسي مثلما ورد في المقطع الآتي:

«مضيت في طريقي دون أن ألتفت، الطقس كان معتدلا ينفث أنفاسه أنساما تداعب أغصان الشجر. فترتعش الأوراق ويهوي منها ما اعتراه الذبول وجف نسغه،رحت أتسكع في الطرق دونما هدف ولا مبتغى».[1]

خرج البطل إلى الشارع ليبدأ في وصف الطريق التي يسير عليها.و مع أن المكان يعبر عن الانفتاح نحو العالم الخارجي، و لأن البطل محكوم عليه بعدم الالتفات من طرف المنظمة فقد مضى في طريقه دون أن يلتفت من جراء حالة الضغط و القيد التي يشعر بها البطل، فانعكس ذلك على المكان. مما أدى إلى ضيق رؤيته و التخبط في الطرق تائها إلى حد ضياعه في هذا المكان الواسع. حيث تغيرت طبيعة المكان لتأثير الحدث عليه أمام هذا الواقع المتأزم.

ثم إن وصف أوراق الشجر بالذبول و السقوط يتوافق مع حال البطل الذي سقط في براثن المنظمة فتغيرت حياته بعدما كان يمارس عمله بكل طمأنينة و إنسانية. دخل في حالة من الفوضى و الخوف و القلق بعد طلب المنظمة بالانضمام إليها، و هو بهذا الوصف أسقط على المكان (الطريق) بعضا من صفات حالته الداخلية.

يواصل الروائي تقديم وصف للشارع على لسان البطل:

1 الرواية، ص 29.

«... المسالك شاغرة، نادرا من يعبر تلك الطرقات، أفراد أو جماعات، فقط كنت ألمح من بعيد أن هناك من يغذ السير، غاديا أو رائحا لا أحد منهم يتطلع يمينا أو شمالا،انتهيت إلى شجرة صنوبر مورقة فرعاء... لا يبدو أن أي قادم تطوح به المسافات نحو ضفة الموعد، في مجال رؤيتي البصرية... فانغمست في تخيلاتي و تصوراتي أبحث عن مخرج ضائع... رفعت رأسي أمسح المسالك و المنعرجات ...».[1]

جاء الوصف بعد طلب المنظمة الالتقاء بالبطل، و مع اقتراب الموعد توجه البطل نحو المكان المحدد، حيث بدأ يشعر بالضيق و الاختناق من جراء ضغط المنظمة عليه، فكان وصف المسالك و الطرقات بأنها شاغرة خالية من كل ما يبعث على الحركة أين يشعر البطل بالوحدة. و الذي يمر لا يقوم بالالتفات، و كأن قيدا ما ممارس عليهم، و كل ذلك من جراء خوف الشخصيات من هذا الوضع المتأزم مما يزيد إغراق الشارع في الصمت.

فتغيرت طبيعة هذا المكان المنفتح الذي يبعث على الحرية و الانفلات من القيود بهذا الوصف الذي جعل الشارع مستوحشا لخلوه من الناس، يزيد من وحدة البطل و القيد الذي يشعر به لقلقه، فأصبح المكان معادلا للشخصية، حيث أسقط عليه صفات الشخصية و حالته النفسية.

وقد انتهى سير البطل في هذه الطريق إلى شجرة صنوبر مورقة فرعاء مجهولة الموقع. وهي بهذا الوصف ترمز إلى تشعب الطرق و السبل مما يوحي بضياع البطل بأفكاره و عدم اهتدائه إلى مخرج يتخلص به من أزمته.

فكان وصف المكان مطابقا للحالة التي تشعر بها الشخصية، حيث أسقطت عليه بعضا من صفاتها، ليأتي المكان مجردا من كل وصف مادي حافلا بالأوصاف المعنوية التي غيرت طبيعة المكان، و ساهمت في تشكيل بنية مكانية جديدة.

لننتقل إلى مقطع آخر حيث كان وصفه كالآتي:

1الرواية ، ص 136، 137.

« الأمسية خريفية تميل إلى الدفء... السماء غائمة، سحب تتراكم في الأفق فتغمض عين الشمس آنا ثم تفسح المجال لأشعتها، فتنطلق تبدد ظلال الغيم، و تتهاوى لطيفة وضاءة على الساحات و الميادين و الحواري و الأزقة، السطوح و التلال... الأفكار تتزاحم في ذهني.. تبتسم، تكشر، تغري، تنذر، تتجهم، تتوعد... حالات لا حصر لها تتوالد...».[1]

بدا المكان هنا واضحا بكل جزيئاته، قدم لنا المقطع صورا وصفية رائعة، حيث كانت السماء غائمة، فتغطي السحب الشمس تارة و تارة أخرى تفسح المجال لأشعتها ومع أن الشمس ترمز إلى النور و الهداية إلى الطريق الصحيح، إلا أنها وردت في هذا الوصف ذات إضاءة باهتة لتواجد السحب، وإضافة لفظة "غائمة" نجد أن ذلك الوصف له وظيفة تفسيرية تحمل الكثير من الدلالات لتعبر عن الغموض و عدم وضوح الرؤية. حيث تتزاحم الأفكار في أعماق البطل، فلا يتضح صحيحها مع زائفها ليظهر مدى التطابق بين حال المكان و حال الشخصية.

يواصل الروائي تقديم الشارع على لسان البطل و هو في زمن الليل:

« شرع الليل يهطل بكثافة على الفضاء، فيحيل إيهابه إلى سواد قاتم، و ينشر في الأفق السكينة و الرطوبة، ألفيتني و أنا أرمي بخطواتي غير المتوازنة نحو الفندق أعاني أزمة شرسة ، تعتصرني ضغوطات حادة، و أمامي تنتشر فراغات لا نهاية لها».[2]

« أخذت العتمة تتكاثف و الليل يفرد أجنحته كطائر أسطوري عملاق، و كان القمر من عليائه يرسل حزما ضوئية، تتساقط متشتتة من خلال الأشجار و المباني... كنت غارقا في لجى من الشجن والاكتئاب، لم أجد صاحبي معي، تسلل في غفلة مني، دون أن أدري ما إذا كان ألقى تحية الوداع أم اختفى في صموت، في لحظات كانت تتوزعني فيها انشغالات و تهاويل».[3]

1 الرواية ، ص 133.

2 نفسه،ص 37.

3 نفسه ، ص 121.

اقترن وصف المكان هنا بزمن الليل، و يحيل الليل على لون السواد، إضافة إلى أنه وظف لفظة "الكثيف" التي تدل على شدة السواد. حتى أنه شبهه " بالطائر الأسطوري العملاق" ليدل به على أن الليل و من ورائه السواد ينتشر فيعم المكان و كأنه ضرب من الخيال،مما يسبب حجب النظر.كما يبعث على السكينة و الهدوء في الشوارع و الصمت إضافة إلى ما يحمله اللون الأسود في العرف الاجتماعي من دلالة على الحزن، و هي الحال التي يشعر بها البطل إضافة إلى شعوره بالوحدة.

جاءت صور وصف الشارع ليلا بما تتضمنه من سواد و صمت و سكينة. تحمل الكثير من المعاني في طياتها والتي أضحت جلية لتوحي بالمعاناة الداخلية للبطل و الحالة المأساوية التي يشعر بها من ضغوطات و حالة اكتئاب و وحدة، مما سبب ضياعه في هذا المكان الذي كان له أثر على الشخصية لتتوافق الصفات بين المكان و الشخصية.

و قد حضرت الأحياء كشوارع في الرواية، فضلا على أن الحي مكان للتجمعات السكانية. ليكون بذلك من العناصر المكونة للمدينة.و كل ما ورد هو كلام البطل عن "حي الزيتون" و "حي مجمع السلام":

« و لكني يا أختاه شديد اللهفة للاطلاع على ما جرى بحي الزيتون... خاصة و قد لفت نظري و أنا أقترب منه وجود مجموعات من الشرطة، كأني بها تطوق المنطقة، و قد خلت الساحة و الأنهج من المارة...».[1]

« خرج مساء ذلك اليوم(الأستاذ الجامعي نوفل الرحموني) من منزله في حي مجمع السلام، رفقة ولده البكر الذي يدرس في التعليم الثانوي... خلال عبوره ذات الشارع... اقترب من موقف السيارة في الساحة الموازية للسكن، لاحظ من بعيد رجلين قرب السيارة أحدهما جالس في وضع من يشكو ألما والآخر واقف... لكنه في منتصف الطريق في موقع خال من المساكن.و لا يكاد يعبره راجل إلا في القليل النادر... صدر الأمر للأستاذ

1 الرواية ، ص 122.

بالتوقف حالا... انطلقت الرصاصة على صدغه بعد أن شاهد رأس الولد مفصولا عن الجسد ليوضع في تأن على سطح السيارة... لاحظ سيارة أخرى... على مسافة بضعة أمتار من المجزرة، لكن صاحبها أمر بالانصراف الفوري، بعد أن أطلقت عليه رصاصة تحذير... توجه إلى مركز الشرطة التي هرعت لموقع الحادث بعد أن امتطى القاتلان سيارة كانت تنتظرهما».[1]

نلاحظ في هذين المقطعين أن الراوي البطل لم يصف شكل الحيين الهندسي، إنما ركز على ما وقع فيهما من حوادث بشعة، حيث تحول الشارع أو الحي من مكان تدب فيه الحركة لممارسة فعل العادة و الحياة إلى مكان ملائم لاحتضان الموت الذي يتنقل عبر الطرقات.

في المقطع الأول يتكلم البطل عما يجري بحي الزيتون، و لعل توظيف هذه التسمية من قبل الروائي "حي الزيتون" ليرمز بالزيتون إلى السلم و الطمأنينة. لكن ذلك انعدم بفعل العنف المسلط على المكان. لأن البطل عند مروره بجانب الحي و بحاسة البصر لفت نظره وجود الشرطة، مما يوحي بحدوث شيء ما، ليصف بعدها الساحة بالخلو من المارة حيث انعدمت الحركة ليحل محلها الصمت، فأصبح المكان يبعث على الرعب و الخوف.

و مع أن الحادثة أو المجزرة جرت في بيت بحي الزيتون، و هو بيت الحاج محي الدين، وردت على لسان شخصية أخرى من شخصيات الرواية و هي الأخت سهى، فقد قدم البطل وصفا خارجيا لما يحدث خارج البيت في مكان مفتوح هو الحي أو الشارع ليدل به على حال الشارع الذي تعيشه الشخصية في ظل وضع متأزم.

و قد شهد الشارع حدث العنف من خلال ما نلاحظه في المقطع الثاني، يبدأ البطل برواية ما حدث بحي" مجمع السلام" الذي يرمز إلى كل ما يحمل معنى الأمن و السلم

1 الرواية ، ص145،146.

و الاستقرار حيث تجاوز كل وصف مادي له، منذ خروج الأستاذ من منزله إلى الشارع لممارسة حياته اليومية بالذهاب إلى الجامعة و في طريقه يوصل الولد إلى الثانوية، لكن يفاجأ بوجود شخصين بالحي ينتظرانه مع ادعاء أحدهما بالمرض ليوصله إلى المستشفى.

و في منتصف الطريق حدث ما لم يكن في الحسبان، ليقدم الراوي الحدث مع تميز الطريق بالخلو من المساكن، مما يسبب انعدام الحركة و الإغراق في الصمت الذي يسمح بممارسة فعل العنف بعيدا عن الأنظار للتستر حيث يخل هذا الفعل بالعرف الشرعي والقيم الإنسانية. ليدل ذلك على التمتع و الحرية و الانطلاق نحو فعل كل شيء مشين مما يتوافق مع انفتاح هذا المكان، فنجد أن الحدث مارس تأثيره على المكان، مما ساهم في تغيير طبيعته.

و ما يلاحظ على هذا الوصف أن الراوي البطل تخطى كل وصف هندسي للحي أو الشارع، و التقط منه صورة العنف التي تجري في مكان مفتوح مكن من إراقة دماء الأبرياء، ليصبح الشارع ساحة لفعل العنف. وهو في أبشع صوره وقد انجر عنه فعل أكثر قسوة هو القتل، لتظهر الحال المأساوية التي يعانيها المجتمع بسبب غياب التواصل الإنساني، مما سبب المجازر المنتشرة عبر الطرق بفعل الإنسان الذي غير وجه الشارع ليغدو شرسا يتعرض لكل من تطأ أقدامه هذا المكان.

نخرج من هذا المكان الشارع، وقد رأينا كيف تشكلت بنيته كمكان مفتوح، فهو أهم عنصر مشكل للمدينة. حيث تنتقل عبره الشخصيات الروائية و خاصة بالنسبة للشخصية المحورية.الذي قدم لنا وصف الشارع من منظاره. وقد كان في أغلب الأحيان يقدم الشارع دون تحديد لملامحه وفي القليل النادر يقرنه بالوصف ومع ذلك فقد يقترن تقديم المكان بحال الشخصية وأمزجتها المتنوعة، حيث يسقط عليه من حالته النفسية، ليغدو الشارع معبرا عما تعيشه الشخصية في ظل وضع متأزم.

2-2 البحـر:

لقد تعامل الإنسان مع البحر اقتصاديا و اجتماعيا، كونه يعد مصدرا للرزق إضافة إلى تخفيفه من معاناة الإنسان بما يمنحه له من راحة و طمأنينة، مما جعله عنصرا فاعلا و حاضرا في السرد الروائي.[1]

و في رواية "خطوات " نجد أن البحر قد كان حاضرا كبنية مكانية تلجأ إليها الشخصية المحورية من حين لآخر، و كل ما ورد عنها جاء كالآتي:

« يممت نحو الشاطئ الذي بدا لي عاريا، مهجورا تخيم عليه السكينة و الضباب و العتمة، انتحيت موقعا على ظهر صخرة مرتفعة تطل على البحر، رحت أتابع حركات الموج، أرسل بصري بعيدا، أخذت تتثال علي دون هوادة صور ووجوه، وأفكار ورؤى و أحلام...».[2]

فمن ضغط المنظمة على البطل أصبح يشعر بالحزن و اليأس، و ليخفف من وطأة حزنه كان كثيرا ما يرغب في التجول، و خاصة نحو البحر الذي يعد أكثر انفتاحا على الطبيعة لعله يجد في ذلك مخرجا و متنفسا له.

عند اختراق البطل للمكان مباشرة، قام بتقديم وصف له، و بدأ بالشاطئ كونه البقعة الأولى التي تقع عليها أقدامه وصفا يصل إلى البحر، فوصفه بأنه عاري ومهجور و تبدو عليه السكينة. هذه الملفوظات توحي بحال البطل النفسية و ما يشعر به من وحدة قاتلة لما آل إليه وضعه حيث لا يستطيع إعلان رفضه بعدم الموافقة بالانضمام للمنظمة فكل ذلك يشكل خطرا على حياته. مما أدخله في حالة من اليأس و الحزن و الوحدة و منه الصمت الذي تدل عليه لفظة السكينة.

إضافة إلى ما يتميز به الشاطئ من صفات كالضباب والعتمة، مما يسبب عدم وضوح في الرؤية، وهكذا الحال بالنسبة للبطل الذي يكتنف الغموض مصيره. فلا تتضح أفكاره و رؤيته لإيجاد حل لقضيته.

---

1 ينظر: فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 145.

2 الرواية، ص 35.

و قد احتوى الشاطئ على صخور حيث جلس البطل عليها ليطل على البحر، و يتابع حركات الموج، و الفعل "أتابع" كما نعلم يدل على الحركة، و موج البحر يتحرك فهما متوافقان.

ذلك لأن فكره يتحرك حيث أخذت تتثال عليه أفكار و ذكريات الماضي بلا انقطاع لتدفقها وتدل عليها عبارة(دون هوادة). وهذا ما يدل «على ذلك التواصل الحي بين الجسد الإنساني والكون».[1]

تتماثل حركة أمواج البحر مع حركة فكر البطل الداخلية، لتدل على الصراع الذي يعيشه البطل من جراء ضغط المنظمة. فكلاهما ملتحم بالآخر (المكان،الإنسان) و لذلك لجأ إلى البحر ليكون أنيسا له في وحدته، حيث أصبح المكان معادلا للشخصية بإسقاط بعض من صفاتها على المكان.

والبحر كمكان مفتوح فهو يعبر عن كل ما هو جميل، يعبر عن السعادة و الهدوء و الحرية حيث الانفلات من قيود المشاغل اليومية. والروائي وظفه هنا للغرض نفسه حيث تلجأ إليه الشخصية لتخفف من أحزانها و الضغط الذي تشعر به حيث اختلفت دلالته لما أسقطت الشخصية عليه من صفاتها، فأصبح مشاركا لها مما زاد من حدة ألمها و يأسها. حيث تغيرت طبيعة المكان بفعل تأثير الحدث أو بالأحرى مشاعر الشخصية فتحول من مكان مفتوح إلى مكان مغلق لشدة الضغط الذي يشعر به البطل. وهو متواجد بالمكان ذاته بعد انقطاع تيار الماضي والعودة إلى الحاضر وهذا ما يؤكده المقطع التالي:

«... أين أجدني أعاني من سيطرة القلق والريبة والتوجس واللايقين وطغيان مشاعر اليأس والإحباط وكنت إذا أمعنت النظر حولي، أراني أحيا في واقع مات فيه الضمير الإنساني وتردت الأخلاق وشاع التناقض والحيف والتنكب عن العدالة والمساواة... والتنكر للمثل العليا والقيم الإنسانية...»[2]

1 خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 171.

2 الرواية، ص 36.

ويقول في مقطع آخر: «... فلم أجد في مكنتي غير الاحتماء بالعزلة والانفراد هروبا من صخب الوجود وانشغالات الأحياء لأتفرغ للتأمل و الاعتبار بعيدا عن الشؤون الآنية إلى حد لا تصلني بها أية وشيجة أو رباط... السماء كانت دامسة مطفأة المصابيح مغروسة الأطراف في مياه البحر الذي كان أديمه قاتم الزرقة غير متناه الأبعاد، كنت سادرا مستسلما... لا أتبين شرق المحيط من غربه... الرحلة تبدت لي أن لا عودة بعدها...»[1]

وظف الروائي بعض الألفاظ لوصف المكان مثل السماء دامسة، مطفأة المصابيح البحر قاتم الزرقة، و مع أن اللون الأزرق يرمز للسلام و الطمأنينة، إلا أنه جاء هنا قاتما مما يوحي بحال البطل المأساوي، و الحزن الذي يكتنف مشاعره، حيث أسقط هذه الصفات على المكان.

ثم إن البحر مكان مفتوح لشدة اتساعه، و في هذا الفضاء ضاع البطل.وتدل عليها عبارات(مستسلما، لا أتبين، لا عودة)، فكل ذلك يحمل دلالة على الغموض الذي يكتنف وضع البطل، فغدا البطل ضائعا في هذا المكان الشاسع المليء بأجواء العنف. ليكون البحر المكان الموافق و المعبر عن حال البطل الداخلية. فبفعل هذا الحدث تغيرت طبيعة المكان الذي أصبح يمارس ضغطا على الشخصية التي منحته بعضا من صفات حالتها النفسية.

يستمر البطل في التجول ليصل هذه المرة إلى مكان الوادي، و مع احتواء الوادي على الماء فهو يشبه البحر، و كلاهما يشكل جزءا من الطبيعة والفرق بينهما يكمن في الحجم لذلك سندرج الوادي ضمن عنصر البحر فيقول البطل:

«... فانتحيت الجهة الشرقية حيث يتمدد وادي الحلزون، كانت شمس الأصيل تسكب ضياء عسجديا، ناعما، صافيا، جعل ماء الوادي زجاجيا رقراقا و أشجار الصفصاف تلمع أوراقها براقة زاهية و هي تتحدى بسموقها رتل أشجار أخرى متناثرة حولها كأقزام...كنت

1الرواية، ص101.

أمشي وئيدا ثقيل الخطى... كانت أضواء الأصيل مشحونة بالبهاء و السحر تفعم الكون و تنداح على صفحات الماء و ذوائب الشجر...كانت تعبر أمامي أسراب الطيور تهزها البهجة و تحرك أعطافها النشوة فترسم في الأفق أشكالا فائقة الجمال بديعة التناسق و الانسجام، تلتئم ثم تتوزع... ثم تبتعد و تتراجع متلاحقة لتنسج وشاحا زاهي الألوان فاتن التنوع و التآلف».[1]

قام السارد بتقديم وصف دقيق لهذا المكان حيث الطبيعة الخلابة من ضياء الشمس الصافي وماء الوادي الزجاجي، و أشجار الصفصاف البراقة، و أسراب الطيور التي تحلق في السماء لترسم أشكالا جميلة و وشاحا زاهي الألوان.

فيظهر أن السارد صوّر لنا هذا المكان من خلال منظور يعتمد على دقة الوصف لتبرز جمالياته التي تنتمي إلى « فن الرقش الهندسي العربي القديم الذي كان يقوم على التشابك والتعانق بين (الماء) و مصادر الضوء(الشمس) من جهة
و بين الأغصان و الفروع (الأوراق) من جهة أخرى، رمزا لوحدة الكون الجوهرية».[2]

بدا المكان هنا واضحا بكل جزئياته لوصفه الدقيق، حيث قدم لنا صورة وصفية رائعة احتلت مساحة استغرقتها الطريق المؤدية إلى مكان الوادي، وصفها كان وصفا ماديا تناول الشمس والقمر والأشجار والماء والهواء، وذلك للإيهام بواقعية الأحداث. حيث أخذ الروائي بعضا من عناصر العالم الخارجي وقدمها بطريقة خاصة، حتى أصبح القارئ يشعر بأنه يعيش في عالم الواقع لا في عالم الخيال.

و مع أن ألفاظه كانت زخرفية فلم تكن وظيفة هذا النص تزيينية إنما تفسيرية تحمل في طياتها الكثير من الدلالات والمعاني الخفية والتي أصبحت جلية، فهذا الوصف جاء معبرا عن كل ما يبعث عن الجمال والفرح، حيث وظف بعض الملفوظات التي تدل على ذلك وهي (الضياء الصافي، الماء الزجاجي،براقة، زاهية، البهاء والسحر، بهجة ونشوة، الجمال التناسق والانسجام، زاهي الألوان...) فكلها تصب في حقل الجمال والسعادة.

1 الرواية، ص 109،110.

2 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 75.

رغم جمال المكان واتساعه وانفتاحه ليشكل بذلك ملاذا تفر إليه الشخصية من صخب وعنف المدينة، تظهر في المقابل مدى قساوة المكان الذي يكثر من اكتئاب وحزن الشخصية حيث كان البطل يمشي في هذا الديكور البديع، إلا أنه يصف حالته بأنه(وئيدا ثقيل الخطى) لشدة حزنه من وضعه جراء ضغط المنظمة عليه، فأصبحت الشخصية لا تشعر بهذا المكان الجميل ولم يجلب اهتمامها، وفي المقابل المكان لم يؤثر على الشخصية بجماله و اتساعه من ناحية أنه لم يخفف من وطأة حزنها، لتتغير طبيعة المكان حيث يمارس ضغطا على الشخصية وفقا لحالتها النفسية.

وهنا تتشكل ثنائية ضدية هي(السعادة/الحزن) السعادة الناتجة عن المكان في مقابل الحزن الناتج عن الإنسان، ليكون المكان هنا بمثابة الملاذ التي تفر إليه الشخصية. حيث بإمكانه احتواء الإنسان في أزمته، باعتباره مكانا مفتوحا للحرية والانفلات من الضغط الذي تشعر به الشخصية، حيث يصبح المكان مشاركا للشخصية، لتتغير طبيعته بفعل تأثيرها عليه ليكتسب قيما جديدا تساهم في تشكيل بنيته في الرواية حيث منحته الشخصية بعضا من صفاتها.

2-3 الحديقة:

وقد حضرت الحديقة في رواية " خطوات " لكن في أسطر قليلة، ولا تتعدى مقطعين جاء ذكرها على لسان الراوي البطل حينما التقى بفاتن بفندق الرياحين وعندما أراد اللقاء بها حدد المكان" بحديقة المنتزه" وقد وصف:

«...أتابع حركات الخطى، وهي تلامس وجه الممرات، المحصبة الندية».[1]

«...أنا الذي جئت قبل الموعد لأكتشف المكان وأستلهم جمال الموقع الذي لا أرى غيره جديرا باحتواء فلة الرياحين، والجمع بين من شاء قدرهما أن يلتقيا في هذه الآونة بالذات».[2]

1 الرواية، ص 30.

2 نفسه، ص 31.

نبدأ أولا بالاسم فلفظ "المنتزه" مشتق من النزهة، التي تعبر عن التجول في أقصى ذروته من التمتع بمناظر الطبيعة الخلابة ليصل بدوره إلى قمة السعادة والراحة.

وعند تحديد المكان توجه البطل نحو الموقع ذاته لينقل لنا وصفه وشكله من خلال حركات فاتن فكانت الممرات محصبة وندية، مما جعل المكان يفيض رطوبة، كما يفيض البطل حبا و إعجابا بهذه المرأة لأنه مقبل على لقاء فكانت الحديقة بمثابة الأرضية التي سيقع عليها ذلك اللقاء.

وقد جاء وصف المكان خاليا من كل وصف مادي، وكل ما ذكر عنه صفة الجمال التي توحي بكل شيء جميل ليقرنه بجمال المرأة، حيث لا يرى غيره مناسبا لاحتوائها لنرى مدى التطابق بين الشخصية(المرأة) والمكان في صفة الجمال ، ونكتشف من خلال هذا الوصف أن الروائي وظف ألفاظا شعرية، تعبر عن مدى احتفاظ الحديقة بأسرار العشاق والجمع بينهما، لتكون هذه الصورة الشعرية « ما هي إلا لوحة متكاملة من عالم الطمأنينة البهيج».[1]

هذا العالم شعر به البطل عندما وطأت أقدامه المكان، الذي يمثل صورة للحرية و الهروب من القيود التي تعترضه. فكان المكان هنا يبعث على حياة أخرى ملؤها السعادة والراحة و الطمأنينة، رغم وضع البطل المتأزم من جراء ضغط المنظمة عليه و تهديدها و ملاحقتها له. حيث تحدى هذا الوضع واغتنم فرصة اللقاء بفاتن ليعيش لحظات الحب معها بعيدا عن صراعه اليومي. فأصبحت الحديقة فضاء مفتوحا على الحب لتعبر عن انطباع الشخصية وإحساسها، حيث مارس المكان بجماله تأثيره على الشخصية كما أثرت المرأة فاتن بجمالها أيضا في شخصية البطل،مما دفعته للتعبير عما يختلج في أعماقه من مشاعر الحب والإعجاب اتجاه المكان والشخصية. حيث يربط الراوي البطل ويجمع بينهما في صفة الجمال ليتضح مدى التطابق بين الشخصية والمكان فكلاهما يعبر عن الآخر.

1 حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 32.

وكون الحياة مليئة بالمتناقضات فلم يدم احتضان المكان للعاشقين، فسرعان ما انفكت أواصر هذا اللقاء بمجرد رؤية فاتن لشخص يراقبها فقالت:

« أرجوك... أن تتركني الآن لكن ثق بأني سأتدبر أمر لقائك في وقت آخر ومكان غير هذا المنتزه المليء بكل المتناقضات والعيون الفضولية».[1]

ينفصل اجتماع الحبيبين عند هذا الحد من اللقاء من طرف فاتن، ليأتي وصف المكان من قبل شخصية أخرى غير البطل وهي فاتن فتصفه بأنه مكان مليء بالمتناقضات و العيون الفضولية، وقد تخطى هذا الوصف كل مظهر مادي للمكان، مما يدل على بعث الخوف والرعب من عمليات المراقبة المتواجدة به، لتتشكل ثنائية ضدية يتميز بها المكان وهي (الطمأنينة/الخوف) حيث تلجأ إليه الشخصية كمكان جميل يوفر الطمأنينة و السعادة. إلا أنه كان أيضا مكان يبعث ويعمق فكرة الإحساس بالخوف والرعب من عيون العالم المترصدة والمنتشرة بداخل المكان و خارجه.

هكذا تشكلت بنية المكان (الحديقة) ليس كمكان هندسي، وإنما من خلال منظور الشخصية ورؤيتها للعالم، فكما كان للمكان تأثير على الشخصية حيث دفعها للتعبير عما يختلج في نفسها من مشاعر. فقد تغيرت طبيعة المكان لتأثير الشخصية وفعلها عليه حيث كان موافقا لحالة الشخصية الداخلية التي ربطت بين المكان والشخصية (فاتن) هذا إضافة إلى ما فعلته العيون ويقصد الأشخاص حيث أطلق الجزء وأراد الكل ومنه تشكلت بنية المكان عبر ثنائيات ضدية تمثلت في الاجتماع في مقابل الافتراق والطمأنينة في مقابل الخوف.

كان هذا المكان سببا في لم شمل العشاق و منه الطمأنينة و السعادة، وكان سببا أيضا في افتراقهما ومنه الحزن والخوف ، وهو الحدث المسيطر على أجواء الرواية، ونفس الحدث الذي فر منه البطل من جراء ملاحقة المنظمة له، حيث اغتنم فرصة اللقاء بفاتن ليعيش معها لحظات الحب السعيد في هذا المكان الذي يتوقع منه كل شيء جميل لينعكس هو الآخر بامتلاكه وبعثه الخوف والحزن ليساهم بذلك المكان في بناء الحدث الروائي.

1الرواية، ص 32.

2-4 المقهى:

يحضر المقهى في الرواية كإطار مكاني تتحرك فيه مجموعة من الشخصيات،إذ تقصده من كل حدب وصوب ليتشكل «كفضاء انتقالي بامتياز».[1]

فهو مكان مفتوح يشهد حركة انتقال الناس التي لا تهدأ بالذهاب و الإياب ليكتسب هنا الصفة المؤقتة. تلجأ إليه الشخصيات نظرا لما يقوم به من تأطير لأوقات الفراغ ولحظات العطل، أي لقتل الوقت الضائع بالمناقشات والحوارات التي تجري مع مجموعة من الناس فكان سببا في اجتماعها ولقائها لبث همومهم أو مد البصر إلى خارجه« فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية، ومنطلق لها كذلك، لأنها ملتقى لضياء الشوارع المتقاطعة ومنطلق لبصر الجلساء».[2]

يمكن المقهى من التقاء الناس من مختلف الطبقات و الشرائح الاجتماعية لتجري فيه مختلف النقاشات ومنه « كان رمزا للحرية الفكرية والحرية الاجتماعية ، حتى تستطيع أن تقول فيه ما تشاء دون حسيب أو رقيب».[3]

يستطيع الإنسان أن يعبر في هذا المكان عن ذاته، حيث يريح نفسه من متاعب وأشغال الحياة اليومية، فيكون بمثابة الملاذ و الملجأ الذي تهرب إليه الشخصية طلبا للراحة التي لم تحصل عليها في أماكن أخرى.

ولهذا يعد المقهى « بيت الألفة العام ».[4]ومع أن حضور المقهى في الرواية كان بسيطا، فقد كان له دور في مجرى الأحداث، فبتأثير موقع الفندق الذي يتواجد به المقهى. وهو أنه قرب الشاطئ، قرر البطل الاستراحة فيه لأنه مرهق. ولأن المقهى قد يكون مكانا أيضا لحاجات أخرى مثل تناول وشرب بعض الأشياء كقول البطل :

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 92.

2 ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 80.

3 شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 197.

4 المرجع نفسه، ص 199.

« قلت في نفسي لم لا أستريح هنا بعض الوقت وأتناول ما يطفئ ضمئي، ما كدت أنتقي مقعدا من مقهى الفندق لأستريح عليه حتى وقعت عيناي على فتاة لعلها تجاوزت العقد الثاني بقليل تجلس على مرتفع وراء المتكأ».[1]

ولأن المكان مفتوح على العلاقات الاجتماعية، يعمل على ضم وجمع الشخصيات و ارتباطهم بمودة وألفة دون مواعيد محددة مسبقا، فقد حدث مع البطل ما لم يكن في الحسبان، حيث لفت انتباهه وجود فتاة أعجب بها، وأصبح على علاقة ود معها، فكان المقهى سببا في نشوء هذه العلاقة، من حيث هو إطار لحدث حكائي وليد الصدفة كان له أثره في حياة البطل.و كل ما جاء من وصف المكان هو وجود المقاعد والمتكأ. هذا الوصف الذي كان عرضا تخلل لحظات السرد.

كما قد نتعرف على بعض الصفات التي يتميز بها المقهى من خلال هذين المقطعين:

«(البطل) هل لديكم ما يثلج الصدر و يبل الصدى.

ثم قالت و هي تشير إلى الرفوف المرصوصة...ثم هتفت باسم النادل زياد، زياد الذي كان منهمكا في حوار مع مجموعة من الزبائن.

المقهى شبه فارغة من غير مجموعتين موزعتين على فضائها الوسيع...».[2]

« ... ولجت مباشرة المقهى حيتني بنظرة خاطفة...طلبت القهوة دون سكر علها تعيد إلي بعض تماسكي المفقود، جعلت أتجول ببصري في أرجاء المقهى، جل المقاعد شاغرة الاكتئاب يتمطى في الزوايا و يتثاءب احتسيت فنجان القهوة على دفعتين... ».[3]كان وصف المقهى بسيطا حيث تخلل لحظات السرد، فتمكنا من خلاله التعرف على ما يحتويه المقهى من رفوف مرصوصة لتدل على كثرة المشروبات المتواجدة بالمكان إضافة إلى تواجد النادل لخدمة الزبائن ، ينتقل بعدها البطل و يصف المكان بأنه واسع مقارنة بعدد الزبائن القليل المتواجد به.

1 الرواية، ص 19.

2 نفسه، ص 20.

3 نفسه، ص 38.

كما قدم البطل في المقطع الثاني صفات أخرى للمكان تخللت أيضا لحظات السرد حيث كانت المقاعد شاغرة، إضافة إلى أنه يصف المكان بالاكتئاب والتثاؤب وهو ما كان يشعر به البطل، فيصف حالته بعدم التوازن والاكتئاب المسيطر عليه من جراء ضغط المنظمة، حيث أسقط على المكان بعضا من صفاته ليظهر مدى تأثير الشخصية على المكان الذي أصبح مشاركا لها للتطابق الذي يظهر بينهما.

وما يلاحظ على الوصف أنه تجاوز كل وصف مادي للمكان، مركزا على بعض الخدمات التي يؤديها المقهى، حيث اكتفى الروائي بالحديث عن البطل الذي كان يشكو من حالة الإرهاق واليأس، ولاحتياجه لمثل هذا المكان، لجأ إليه طلبا للراحة.

ولأن الروائي ربط المقهى بحضور المرأة فقد كان سببا في تمسك البطل به لما يمنحه له من الحنان والدفء والشعور بالوجود. ولأن المكان لا يعرف السكينة و الاستقرار برواده الغادين والرائحين، فقد ألقى بظلاله على البطل ولقائه المؤقت بالمرأة التي أحبها حيث لم يعد إليه بعد رجوعه إلى أرض الوطن. أي كان للمكان تأثير على الشخصية.

هكذا كان حضور مكان المقهى في المدونة الروائية مساهما ببنيته في سير حدث روائي فرعي في الرواية. ليكشف عن جانب من حياة الشخصية الروائية، وهي تعيش في ظل ظروف صعبة و فترة متأزمة فرضتها المنظمة الإرهابية. لينتهي هذا الحدث بمجرد عدم العودة إلى المكان، وأصبح عبارة عن ذكرى من الماضي في أرض الوطن.

و يجدر بنا الإشارة إلى أن هناك بعض الأماكن وردت في رواية "خطوات "، يجب التحدث عليها وهي تعد من أكثر الأماكن انفتاحا، لأنها تعبر عن بعض الدول، وقد أوردناها هنا لأن حضورها كان قليلا مقارنة بالأماكن الأخرى، ولنكتشف بنية المكان نورده فيما يلي:

ثانيا- الإمـارة:

ورد اسم الإمارة في الرواية مقرونا بحرف حتى يتميز و يدل على مكان معين، و من بين الحروف التي وردت (أ،ب،س) ليصبح الاسم كاملا ممثلا في إمارة أ، إمارة ب إمارة س، و هي أسماء لبعض الأمكنة أو بالأحرى بعض الدول التي وقعت في فضائها بعضا من أحداث الرواية.

وظف الروائي هذه الأسماء للأمكنة كي تبقى غامضة مجهولة خاصة أنها غير محددة جغرافيا، و إن كانت هناك إشارة خفيفة لينأى بها عن الواقعية، لأن تركيزه كان منصبا على الحدث.و إن كان هذا الحدث له مرجعيته في الواقع فقد كان المكان الذي حدثت به هو مكان مرجعي، و الروائي انتقل به إلى عالم الرواية، حيث عالجه بطريقة فنية وفق ما يتطلبه العمل المتخيل ليتشكل مكان متميز ببنائه الروائي.

وقد وردت تلك الأماكن في إطار الحديث عن العنف المسلط على بعض الأمكنة من قبل بعض الأطراف المختلفة الأجناس والهوية. أراد الروائي من خلالها تعرية الواقع المتأزم الذي تعيشه بعض المجتمعات. وقد احتلت مساحة صغيرة مقارنة مع حجم الرواية لتنهض بدور وظيفي له علاقة بالحكاية.

كان بطل الرواية يحكي عن تلك الأماكن، فقد يتوجه إلى بعضها للمشاركة في المؤتمرات الدولية لدراسة أبعاد العنف:

« تم إشعاري من لدن الجهة المسؤولة بضرورة الإعداد و التأهب للمساهمة في مؤتمر هام سينعقد في منتصف الشهر الموالي، بعاصمة إمارة "أ" التي لا تبتعد كثيرا عن إمارة "ب"لدراسة أبعاد العنف المنظم ذي الطابع السياسي و مدى خطورة تبعاته على الأمن و الاستقرار في الدول العربية».[1]

حدد مكان المؤتمر هنا باسم(إمارة أ). و مع ذكر بأنه لا يبتعد عن المكان(إمارة ب) تبقى هذه الأماكن مجهولة لا تحيل على مكان محدد، إضافة إلى عدم تحديدها ماديا

1الرواية، ص57،58.

و جغرافيا ، إلا أن ذكره لعبارة الدول العربية يدل على أن الإمارة أو الإمارة ب قد تكون تنتمي إلى هذه الدول العربية التي شهدت بعض الأزمات العنيفة في لحظات تاريخية معينة، و مع ذلك تبقى الأمكنة غير محددة، فلا تعرف الدولة العربية المقصودة بالحكي كون الوطن العربي واسعا يضم مجموعة من الدول.

و مكان المؤتمر الثاني الذي يتوجه إليه البطل يحدده بقوله: «... و إذا به يتقرر انعقاده فجأة بإحدى دول الخليج... و كلها تقع في محيط إمارة ب المشتعلة».[1]

مكان المؤتمر لم يتحدد بدقة، و الروائي وظف لفظة (الخليج)، حيث حدد الموقع العام جغرافيا بدول الخليج لندرك مباشرة أنها دولة عربية و تنتمي إلى دول الخليج.و مع ذلك لم تعرف الدولة التي سيذهب إليها البطل، حيث نأى السارد عن ذكرها و استخدمت عوضا عنها لفظة الخليج، الذي يضم عددا من الأقطار العربية، إضافة إلى تأكيده بعبارة (تقع في محيط إمارة ب)ليعلم القارئ أن المكان المقصود بالحكي هو إحدى دول الوطن العربي.

ليتم فيما بعد تحديد المكان الذي سينعقد به المؤتمر: «... البلدان النامية التي ستحتضن إحداها "إمارة س" هذه الدورة...».[2]

المكان الذي سينعقد به المؤتمر هذه المرة أطلق عليه الروائي اسم (إمارة س).و يبقى هذا الاسم لا يحيل على مكان مرجعي محدد أو دولة بعينها بالنسبة للقارئ العادي كونه غير محدد بدقة ماديا أو جغرافيا. ومع ذلك فهي دولة عربية تنتمي إلى دول الخليج خاصة أنه وصفها بأنها من البلدان التي ما تزال سائرة في طريق النمو.

تكونت لدينا ثلاث أمكنة أطلق الروائي عليها اسم إمارة أ و إمارة ب وإمارة س.مع العلم أنها حددت في الرواية على أنها دول عربية لكن ما يزال الغموض يكتنف هذه الأماكن، فلم تعرف بعد أي الدول المقصودة بالحكي.

---

1 الرواية، ص 134.

2 نفسه، ص 144.

و قد وجدنا أن هناك من حدد القصد من هذه الأمكنة أو الدول التي أطلقت عليها هذه الأسماء« إمارة ب(بغداد)، إمارة أ(الأردن)، إمارة س(السعودية)».[1]

و في إطار الحديث عن العنف المسلط على بعض الأمكنة جاء ذكر هذه الأمكنة في الرواية،حيث وقعت هذه الدول تحت سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية في لحظات تاريخية معينة. واستعمال الروائي لهذه الأسماء(الإمارة،أ،ب،س) لينأى بها عن الواقعية و استجابة لمتطلبات العمل الحكائي المتخيل، ليظهر من ذلك البعد الوطني الذي يرمي إليه الروائي.

وفي إطار الحديث عن الأحداث التي تجتاح المكان وخاصة (إمارة ب)، فقد أشار الروائي إشارة خفيفة حدد بها المنطقة تحديدا جغرافيا بسيطا نورده فيما يلي: « نظرا للأحداث التي تجتاح "إمارة ب" وإن تكن في واقع الأمر تهدد المنطقة المتوسطية بقضها و قضيضها».[2]

من خلال عبارة المنطقة المتوسطية ندرك أن الموقع المقصود بالحكي هو الشرق الأوسط من الوطن العربي، وتحديدا(إمارة ب) التي لا تخرج عن هذا الإطار، لنعلم أن المكان أو بالأحرى إمارة ب دولة عربية وتنتمي إلى دول الشرق الأوسط.

نبقى مع المكان والأحداث التي تجتاحه ليتم تحديده بدقة:

«...شرعت التهديدات الساخنة تتهاطل كالمزن على تلك الإمارة (ب)... لكنها أضحت منذ فترة ليست على مثل هذه الحال خاصة منذ أن تربع المهدي على عرشها ... و هو المسكون بالأوهام... يتطلع أن يرقى بها أوج المعالي، بل أن يجعلها تتبوء أسمى القمم وأن يفتك اعتراف الدول العظمى بها».[3]

1 سهام بوخروف وآخرون، حفناوي زاغز.. تجربة إبداع قراءات و شهادات، تقديم إبراهيم رماني،دار الحكمة الجزائر،(دط)،2009، ص 77.

2 الرواية، ص 113.

3 نفسه ،ص 58.

« ...اهتزت المنطقة العربية جراء يوم عاصف... تحمل في طياتها نذر حرب مدمرة تتوخى تحديدا "إمارة ب"... وتتساقط عليها دون هوادة اتهامات مدسوسة وأخرى مفتعلة... ولم تكن الإمارة في واقع الحال بمنأى منذ أكثر من عشرية عن استهجان الأقرباء والجيران... ولا عن تحرشات البعداء ووعيد بعضهم... وذلك لم يكن ليحد من غلواء المهدي...أو(ما) يدعي المقدرة عليه، غير أن اليوم ليس كالأمس، وما كان ترهيبا وترويعا، تحول ما يبعث على التوقع و يوحي بنية الفعل، عندما شرعت جند الحلفاء تملأ الساحات وتتكدس... وهي مجهزة بأسلحة الدمار والإبادة... وفجأة أخذت أجراس الخطر تقرع وطبول الحرب تدق».[1]

انزاح الروائي هنا عن تحديد المكان جغرافيا، وكان تركيزه منصبا على الحدث الذي حل بالمكان، والذي كان محوره العنف، حدث مكن من تشكيل صورة المكان على فضاء النص الروائي.

و قد أنتج المكان العنف بفعل حاكم البلاد المستبد والمتجبر. إضافة إلى العنف المسلط عليه من طرف الحلفاء،لتتكون هنا ثنائية ضدية تمثلت في الداخل والخارج. فعلى مستوى الداخل كان الحاكم يحكم البلاد وفقا لمصالحه الخاصة و غاياته الذاتية حيث بنى آمالا و أحلاما لتحقيق أهدافه. مما مكن من دخول العنف على مستوى الخارج أيضا بفعل جنود الحلفاء الذين دقوا ناقوس الخطر بإعلان الحرب و السيطرة على المكان، فزاد ذلك من معاناة الشعب الذي تجرد من حقوقه الإنسانية، حتى أضحى المكان يهيمن عليه فعل العنف.

ليتشكل"مكان عدواني"، حيث اكتسب المكان صفة العدوانية التي هي من فعل الإنسان، و العدوانية هذه ليست من طبيعة تكوين المكان بل هي نتاج البعد اللاإنساني الذي تميز به سيد البلاد وجنود الحلفاء[2]

1 الرواية، ص 103.

2 ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 202،201.

وفي إطار ذكر طبيعة المكان، فقد حدد الروائي بعض الملامح المادية التي ساهمت في تكوين هذا المكان(الإمارة ب) مما جعله عرضة ليقع في قبضة جنود الحلفاء: « و في لحظات قاتمة من زمن القطب الأوحد... وقد كانت الإمارة "ب" تراود حلمه منذ القدم إذ كان يأمل أن يجد فيها موقعا آمنا بالنظر إلى مكانتها الإستراتيجية وما تتوفر عليه من ينابيع الذهب الأسود، فكيف يمكن أن يتوانى الآن ولقد ازداد غطرسة وعتوا وبلغ الأوج في العدة والعتاد».[1]

تمثل الوصف في تقديم بعض الملامح المادية التي ميزت (إمارة ب) ومنحتها كينونتها فهي مكان يحتل موقعا استراتيجيا من الناحية الجغرافية، إضافة إلى تحديد الظاهرة الطبيعية التي يتميز بها المكان وهي توفره على منابع النفط، فلم يتوسع الروائي هنا في الوصف، بل رسم إطارا شكل خلفية تقع فيه الأحداث، حيث تداخل الوصف مع السرد فقدم لنا ملامح واقعية لدولة نفطية، وهي ملامح عامة يمكن أن تنطبق على أية دولة تمتلك ثروة نفطية وتحتل موقعا إستراتيجيا، لتبقى دولة من خيال الروائي، وهذه الملامح يمكن عدها أحد الأبعاد الرئيسية التي تدخل في بناء المكان حيث شكل ذلك حافزا لدخول قوات الاحتلال.

ثم يتعرض الروائي لذكر ما فعله المستعمر ليبين ما حل بالمكان والشعب حتى حاكم البلاد لم يسلم منه هو الآخر:

«...أخذ يزحف إليها كتتار العهد الجديد في القرن الجديد ... فكان أن طفق يدمر

ويغتال... والمهدي صفوان غير موجود اختفى فجأة فرغت الساحات من طيفه... تاركا المجال للأعداء يحتلون الإمارةو يجرعون شعبها الذل والهوان، ويبددون ثرواته وينهبون

1الرواية، ص 104.

كنوز تاريخية وآثاره... المهدي صفوان كانت كل الأيام ملك يمينه... وأن يجعل لسلطانه ظلالا تمتد خارج الإمارة... إلا أن القاعدة ضلت كامنة تتربص حتى أذن الله أن تنطبق عليه وبأشنع وأقصى ما يمكن أن يحدث، فبغتة بعد عز ومجد وسلطان، تحول مسكينا مهينا، ضعيفا، خائفا، متذبذبا، لا يقوى على قول لا، أو يعبر صمته عن احتجاج... لا يعرف من هو وأين يوجد آنذاك».[1]

صورة المكان جاءت مبنية على أحداث العنف التي كان بعضها بفعل المحتل الذي سيطر على المكان بقوته، والروائي لم يشر إلى اسم المستعمر بالتحديد، وإنما من خلال صفاته وبعض الملفوظات التي وظفها مثل(جند الحلفاء، القطب الأوحد، تتار العهد الجديد) لتمثل إشارات تدل على المستعمر الذي أطلقت عليه مثل هذه التسميات يملك قوة لا تضاهيه أية دولة في العالم نجده (الولايات المتحدة الأمريكية)، لينقل لنا ما يفعله بالمكان، حيث يغتال ويدمر وينتهك، وكل ذلك فيه دلالة على مساوئ المظهر الذي حل بالمكان. وأعطته صورة غيرت من طبيعته حتى غدت بعدا يساهم في تشكيل بنية المكان.

وقد تشكلت صورة المكان أيضا بفضل حاكم البلاد–كما رأينا سابقا– على مستوى الداخل، ولأن الفعل المسلط على المكان من الخارج كان أقوى، فلم يتمكن الحاكم من مقاومته بالرغم مما يملكه من مكانة، بفعل قوات الاحتلال التي سيطرت على المكان وتمت إزاحته من مكانته عنوة، ليتحول من القوة والجبروت إلى الخوف والضعف ليغيب بعدها ويغير مكانه الذي هو موطنه في الأصل، ويترك المكان الأصل في قبضة المستعمر الذي أصبح حكمه و ما يتميز به من أعمال عنف يعد أحد المكونات البنائية للمكان.

يبدو أن تركيز الروائي كان منصبا على الحدث الذي ساهم في تشكيل المكان أكثر من تركيزه على المكان في حد ذاته، حيث لم يكن المكان محددا بدقة من الناحية

1 الرواية، ص 105، 108.

الجغرافية، وإن كانت هناك بعض الإشارات الخفيفة، حتى يمكن القول: « إن انزياح الروائي... عن تحديد المكان الروائي ناتج عن استجابة لمقتضى حكائي محدد، حفزه على بناء مكان تجري فيه أحداث تماثل الأحداث التي تجري في مكان مرجعي محدد ».[1]

والذي يمعن النظر يجد أن الروائي شكل المكان بناء على الحدث الذي جرى في مكان مرجعي محدد. ولما كان ينتمي إلى العالم المتخيل لم يتم تحديده بدقة كان بهدف الابتعاد عن الواقعية واستجابة لمتطلبات العمل الروائي المتخيل.

والاسم الذي أطلقه الروائي كان الإمارة، يعني كل ما له صلة بالمنزلة والمكانة الرفيعة وتولية الأمور. فهو يناسب هذه الدول من ناحية ما تتمتع به من جانب مادي رفيع شكلته طبيعة المكان، ونظرا لما حل به من أزمات عنيفة فإن ذلك لا ينطبق حقيقة مع الأوضاع السائدة، لنجد فيه دلالة على الانحطاط و الاستغلال.

حيث ساهم في الكشف عن استبداد السلطة الحاكمة المسؤولة عن المكان داخليا والتي

فتحت المجال لولوج فعل كان أكثر قوة من الخارج، عندها اكتملت صورة المكان حيث تم تشكيله بناء على الحدث الذي حل به.

نلاحظ من حديث الروائي عن هذه الأمكنة(إمارة، أ،ب،س) كان المقصود بها بعض الدول العربية، وإن أطلق عليها اسم إمارة استجابة للعمل المتخيل، فضلا عن تركيزه على الحدث، فقد يتمكن القارئ من خلال بعض الملامح التي حددها الروائي من إزاحة الستار عنها و الكشف عن حقيقتها، لنجده يرمز بها إلى الوطن العربي.

وعموما كانت هذه الأماكن المفتوحة التي وردت في رواية "خطوات" متنوعة من عنصر رئيس تمثل في الوطن وهو المكان الأكثر انفتاحا، والذي جرت الأحداث على مسارحه وبين جزئياته. وقد وردت على شكل عناصر محورية، وهي أماكن متسعة نوعا

1 أحمد مرشد، البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 192.

ما تتمثل في القرية والمدينة، إضافة إلى عناصر ثانوية وهي أقل اتساعا تمثلت في الشارع والحديقة والبحر والمقهى.

وقد حضرت الأمكنة متنوعة في الوصف بين وصف دقيق في بعض الأحيان و أكثرها كان وصفا بسيطا تخلل لحظات السرد، حيث تشكلت الأمكنة بناء على الحدث و مشاعر الشخصية اتجاه أزمتها عبر المسار السردي، ليظهر مدى التفاعل والتأثير المتبادل بين المكان من جهة والحدث والشخصية من جهة أخرى.

إضافة إلى الأماكن التي وردت تحت اسم إمارة، ومع بعض الإشارات الخفيفة لملامحها التي جاءت في طابع فني، و تركيزه على الأحداث التي تخللتها، فإنها قد كانت تشير إلى بعض الدول العربية التي شهدت مثل تلك الأوضاع والأزمات العنيفة، لتبرز الأبعاد البنائية للمكان متمثلة في الفوضى و العنف الذي يحكم المكان العربي.

3-2 الأمـاكن المغلقة:

كان المكان المغلق حاضرا في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر"، حيث اختاره الروائي كميدان لحركة الشخصيات.

والمكان المغلق هو « مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين. لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية».[1]

فهذا المكان محدد بحدود تفصله عن الخارج مما يجعله يتصف بالضيق، فتكون بذلك حركة الشخصيات محدودة بما يسمحه من ممارسة لخصوصيتها، إضافة إلى ما قد يمنحه لها من حماية وألفة.

وقد تنوع هذا المكان في الرواية التي بين أيدينا، حيث تمثل في البيت بما يحتويه من غرف، إضافة إلى أماكن أخرى مغلقة خارج إطار البيت.

1 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 163.

وسنتتبع في ترتيبنا لهذه الأماكن حركة الشخصية المحورية، وذلك بتقديم الأماكن التي تم اختراقها من طرف البطل المتماهي مع الراوي الذي كلفه الروائي بعملية السرد

والوصف عن طريق حاسة البصر. ثم تقديم الأماكن من طرف البطل أو غيره من الشخصيات عن طريق حاسة السمع من خلال ما نقل عنها من أخبار وما يحدث فيها.

3-2-1 البيت:

يعد البيت من الأماكن المغلقة لأنه محدود بحدود هندسية تفصله عن العالم الخارجي. ويلجأ إليه الإنسان كمكان للراحة والأمن والطمأنينة والحماية، حيث يقيه حر الصيف

و برد الشتاء، وكل ما يواجهه من أخطار في الخارج «فالبيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا كوننا الأول».[1]

والبيت مكان يلجأ إليه الإنسان للاستقرار فهو يعبر عن « الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم، هذا البيت هو المقاومة الإنسانية، أنه الفضيلة الإنسانية وعظمة الإنسان».[2]

حيث يشكل البيت البؤرة المكانية التي يمارس فيها الإنسان حريته من أجل تحقيق وجوده البشري ذلك لأن « بيت الإنسان امتداد له ».[3]

ولما كان البيت هو مكان الألفة عبر عنه الروائيون كعنصر جمالي ومرتع للسكينة و الهدوء فقد تغيرت هذه النظرة مع اضطراب الواقع وانتشار الفجائع في كل مكان، حتى البيت هو الآخر لم يسلم من هذه الحوادث المؤلمة، حيث تحول إلى مكان محمل بمختلف صور الخوف والرعب والقتل، وهذا ما لوحظ في الرواية المعاصرة العربية عامة والجزائرية خاصة.

1 غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

2 المرجع نفسه، ص 66.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 43.

ولم يعد البيت في النص الروائي المعاصر ذلك المكان في النص التقليدي الذي يتوغل في وصفه الهندسي، إنما أصبح تشكله اللغة ببعده النفسي والاجتماعي بالنسبة للشخصية التي تسكنه، وهي تحت سلطة الخوف من الموت.[1]

ورواية "خطوات " بما أن موضوعها يدور في فترة التسعينيات، فإن الروائي حاول توضيح ذلك من خلال ما رسمه لما يعانيه المجتمع الجزائري من أزمة إرهابية جعلت البيت بما فيه معرض للعنف.

و البيت في هذه الرواية منها ما يخص البطل، ومنه ما يخص العائلات التي استهدفتها العمليات الإرهابية. إضافة إلى الغرف والقاعات التي وردت كمكان مغلق خارج البيت، حيث تم اختراقها من طرف البطل كغرف المكتب والفندق وغرفة أو بيت المنظمة الإرهابية وسنحاول الوقوف على كل منها عند تحليلنا لها فيما يلي:

3-2-1-1 بيت البطل:

كان البطل نجم الدين يلجأ إلى بيته طلبا للراحة بعد يوم من العمل. والروائي هنا لا يفرط في وصف البيت كمكان « بل يعرضه في صورة متحركة قائمة على أفعال الشخصية مستغنيا عن الوصف، يتضح عبر الممارسات التي تتم في إطاره».[2]

وهذا ما يلاحظ حيث نجد نجم الدين عند ولوجه البيت لا يقوم بتقديم وصف للبيت وما يحتويه من أشياء، بل يذكر الغرض في حدود ما يسمح به الحدث المنجز وعلاقته بذلك الشيء.

فجاء هذا الوصف في لحظات خاطفة، ممزوجا بلحظات السرد. فنتعرف على بيت نجم الدين في هذا المقطع بعد قدومه من السفر، وأثناء حديثه مع الأخت عن الهدايا التي

1ينظر: الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص27.

2الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 206.

لم يحضرها« غادرت القاعة لتنزوي في غرفتها غضبى، وتركتني محرجا عاجزا عن الرد ارتميت على الأريكة أقول في داخلي أن الأخت محقة في كل ما قالت».[1]

ومن خلال هذا الوصف ندرك على لسان الراوي البطل أن بيته يتكون من قاعة وغرفة للأخت و أريكة، دون الالتفات إلى ذكر الأجزاء الأخرى أو الأثاث المكون للبيت. فنعلم أن هناك قاعة تحتوي على أريكة للجلوس والمخصصة للراحة. إلا أنها ذكرت هنا للإشارة إلى مدى الحيرة و التعب الذي يشعر به البطل، ويدل على ذلك الفعل(ارتميت).

ودخول نجم الدين إلى البيت لا يمنحه الراحة والاطمئنان الذي ينعم بها الشخص العادي، ذلك لأنه يعاني من ضغط نفسي من جراء طلب المنظمة وتهديدها له إن لم ينظم إليها، وقد أنساه ذلك حتى إحضار هدايا لأخته من سفره لتسعد بها.

مما جعلها تغضب فزاده ذلك قلقا، وحالة الضغط والقلق تتناسب مع طبيعة انغلاق البيت« وبهذا الإدراك ينتقل المكان من مستوى الإدراك الحسي إلى مستوى الإدراك الشعوري».[2]

ويؤكد نجم الدين على ذلك بذكره القاعة مرة أخرى وما تحتويه « كانت أم نجم متكومة على مقعدها الخاص في طرف قاعة الجلوس، قد أعياها انتظار مقدمي، فهي لم تألف هذا النوع من التأخر أثناء وجودي بالمدينة ...».[3]

فيذكر نجم الدين ثانية القاعة المخصصة للجلوس، واقتصار وصفه على المقعد الذي يتواجد فيها كان في إطار علاقته بالحدث المنجز، حين كانت الأم في حالة قلق وحيرة لتأخر ولدها بالعودة إلى البيت خاصة وأن الإرهاب أخذ ينتشر في البلاد.

1 الرواية، ص 54.

2 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 138.

3 الرواية، ص79.

ومثل هذا الوصف جاء للدلالة على اليأس والخوف المسيطر على الشخصية من الخارج الذي يعج بالأزمة الإرهابية، وصفة الانغلاق تطابق حالة الأم الشعورية التي تتميز بالحيرة والقلق. إلا أن ذلك يوحي بأن البيت يمثل الحصن الواقي من شرور الخارج.

ولما كان البيت مكانا للاستقرار والطمأنينة، كان نجم الدين يشعر بذلك فيتعرض لذكر ما يقوم به في منزله، ويتخلل هذا السرد وصفا لجزء من بيته« و في الغالب لا أكاد أفارق مكتبي، أقرأ وأكتب ما لم يتيسر لي إنجازه في المكتب».[1]

فندرك هنا أن هذا البيت يتكون من مكتبة أيضا خاصة بالبطل نجم الدين، وهو لم يتعرض لوصف الجزيئات والأثاث المكون للبيت والمكتبة. ومع أن البيت مكان مغلق فقد يبعث على الاطمئنان والاستقرار الذي يشعر به نجم الدين. وتدل عليه عبارة (وفي الغالب لا أكاد أفارق مكتبتي)، ليتم إنجاز عمله ذلك « لأن الإرادة الإنسانية هي التي تشغل المكان وتعطيه امتلاءه الدلالي ».[2]فهذا المكان قد يبعث على الراحة والاستقرار وهو مناسب للحالة الشعورية التي يحس بها البطل لثباته.

وقد يأتي الحديث عن البيت لكن هذه المرة الوصف من الخارج، و على لسان أخت البطل وهي تحاوره وتعاتبه على عدم إبلاغهم بتأخره خارج البيت « أما كان الأجدر أن تشعرنا بذلك ما دمت قد وصلت إلى باب العمارة حيث لم يبق بينك والبيت سوى بضع درجات لا تتجاوز العشرين».[3]

فجاء وصف البيت هنا من الخارج على أنه يقع في عمارة، وعلى ارتفاع تحدده الدرجات التي لا تتجاوز العشرين، مما يدل على التمدن والعيش في المدينة المناقضة للريف، والعائلة التي تقطنه من الطبقة المتوسطة،لحصول عائلها البطل نجم الدين على نصيب محترم من المستوى الثقافي والمادي.

---

1 الرواية ، ص96.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 44.

3 الرواية، ص 80.

وما يلاحظ أن الروائي لم يعتمد على الوصف كثيرا لبيت البطل ، فلم يذكر كامل أجزاء البيت من أثاث وغرف، وإنما كان وصفه مرتبطا بالحالة الشعورية لأفراد العائلة ذلك لأنه قد « يأتي التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية، وإنما أيضا لصفاته الدلالية و ذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام».[1]

وكل ما ذكر من أجزاء البيت جاء وصفه أثناء لحظات السرد وخلال ذكره لحدث فرعي ليدل بها على بيت البطل نجم الدين، وقد كان يلجأ إليه بعد فراغه من عمله طبقا لوظيفة البيت العامة التي تتمحور حول منح الطمأنينة والراحة والاستقرار والأمان.

وقد تمكنا من التعرف على بعض المرافق التي يحتويها بيت البطل، حيث تم تقديم أجزائه تدريجيا من الداخل إلى الخارج وفقا لحركة الشخصية، واحتواء البيت على تلك المرافق المذكورة سابقا يعكس الحالة الثقافية والاجتماعية والنفسية لأفراد العائلة التي تقطنه، حيث جعل كل جزء من البيت خاصا لأداء وظيفة معينة عبر النسيج الروائي.

3 -2-1-2 بيت المنظمة:

لما كان بطل الرواية نجم الدين المستهدف الأول من قبل المنظمة التي توجهت إليه بطلب الانضمام إليها، فقد كانت تلح وتصر على إعلان الموافقة. مما استدعى أحد رجال المنظمة القيام بأخذه ومن أمام بيته إلى بيت أو مقر المنظمة الذي تأوي إليه لعقد اجتماعاتها السرية، وذلك لمناقشة موضوع الانضمام مع رئيس المنظمة.

ومنذ لحظة الوصول إلى ذلك المقر بدأ نجم الدين بذكر تفاصيله « توقفت السيارة، يبدو أن السائق نزل ليفتح المرأب...ثم تحركت بنا للدخول، ثم تولى غلق الباب الخارجي مسك بيدي المرافق للنزول معا، خرجنا من الباب المفضي إلى سلم ذي الدركات السبع حيث انتهى بنا إلى مدخل رواق متوسط الطول حينها نزع من على عيني الغشاء الشديد السواد الذي يدعونه ظلما نظارة ثم انتهينا إلى غرفة متوسطة الاتساع، نظيفة، أثاثها بسيط، منضدة وبعض كراس، أريكة متآكلة على الأطراف، في الجدار رفوف مكتبة تكدست

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 30.

عليها مصاحف تفاسير ومجلدات كثيرة لم أتبين عناوينها، قال مرافقي تفضل بالجلوس، الباب الذي أمامك للحمام إن شئت الوضوء أو قضاء الحاجة».[1]

فعند وصول نجم الدين إلى هذا المكان بدأ بتقديم الصفات التي تميزه، والتي اكتسب المكان من خلالها حقيقته، حيث نجده يعرض تلك الصفات عن طريق حاسة السمع فقد وضعت نظارة قاتمة السواد على عينيه حتى لا يمكنه النظر من خلالها والتعرف على الطريق المفضية إلى هذا البيت للمحافظة على سرية تواجده وهو ما يتفق مع أعمالها السرية.

حيث أدرك نجم الدين عند وصوله ومن معه إلى البيت المقصود مع انعدام الرؤية توقف السيارة وسمع فتح الباب الخارجي لدخول السيارة ثم غلقه. وعند دخوله البيت يصف الطريق التي سار عليها، فأدرك أنه مكون من سلم يحتوي على سبع درجات انتهت به إلى رواق متوسط الطول، وكل هذا كان في إطار رؤية منعدمة لوضع النظارة السوداء على عينيه –كما ذكرنا سابقا–وهذا ما يدل على مدى السرية التي يعمل بها رجال المنظمة وخوفها من التعرف على مكانها ومقر عملها. وبالتالي إذاعته ونشره كون أعمالها تتمحور حول العنف، حيث تجعل الأشخاص يعيشون الحياة كليل قاتم السواد بالخوف والرعب والقتل الذي تمارسه عليهم. وهو ما يخالف الشرع، وبالتالي فلهذا تحاول المنظمة إخفائه والعمل والتخطيط بسرية تامة تتناسب مع صفة المكان المغلق الذي يحمل معنى السرية والخصوصية.

وفي نهاية الرواق تم نزع النظارة من على عين نجم الدين، حينها تمكن من الرؤية ليبدأ بنقل صفات الغرفة التي اخترقها مباشرة، حيث ينقل لنا صورة تفصيلية ووصفا دقيقا لما تحتويه الغرفة وشكلها. وذلك من خلال حركة بصره داخل الغرفة وبين أركانها، أي كل ما شاهده عن طريق «الرؤية البصرية» [(2)]. فهي غرفة متوسطة الحجم ونظيفة والأثاث الذي

1 الرواية ، ص63 ،64.

2 فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ص 180.

يتواجد بها بسيط يتكون من منضدة وبعض الكراسي، والأريكة يصفها بالمتآكلة، أما الجدار ففيه رفوف عبارة عن مكتبة تكدست عليها مصاحف وتفاسير ومجلدات،إضافة إلى تواجد الحمام بالغرفة، حيث يطلب منه القيام بالوضوء إن شاء ذلك.

يبدو أن هذا الوصف يحمل الكثير من الدلالات التي تعبر على مستوى ونوعية الشخصيات التي تمكث بهذا المكان، ذلك «لأن الأثاث في الرواية لا يلعب دورا جماليا تزيينيا فحسب بل يلعب دورا إيحائيا...فوصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص».[1]

فهم أشخاص ينتمون إلى الطبقة المثقفة تدل عليها النظافة ومنضدة الاجتماع مع كراسيها،كما أنهم متشبعون بروح دينية تدل عليها عبارة (تكدست عليها مصاحف وتفاسير) ولفظة " تكدست" تدل على كثرة الكتب من هذا النوع. وفي ذلك إشارة إلى إيهام الآخر بأن أفعالهم وأعمالهم مستوحاة من الكتاب والسنة. وصفة الأريكة المتآكلة تدل على القدم، مما يعني هضم حقوق الناس وحصد أرواحهم، وهو فعل متجذر ومتأصل فيهم فيظهر أنهم يمارسونه على اقتناع، وهو ما لا يقره الشرع.

وعند مجيء رئيس المنظمة المكلف بمحاورة نجم الدين، يرحب به ويدعوه للجلوس «... لكن قل لي أين تفضل الجلوس على منضدة الاجتماع أو على الأريكة المتواضعة».[2]

ففي المقطع السابق يصف نجم الدين الأريكة بالمتآكلة، و رئيس المنظمة يصفها بالمتواضعة لتدل على تواضع رجال المنظمة وبساطتهم، وهي في حقيقتها تحمل في طياتها الكثير من المعاني فتشير إلى المعاملة الحسنة و التواضع لتخفي وراءها أعمال العنف التي تأكل أرواح البشر والمنتشرة في كل مكان.

1 فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص 134.

2 الرواية، ص 66.

وما يلاحظ على هذه الأماكن المغلقة والمتنوعة التي تم تقديمها في رواية "خطوات" أن وصفها جاء على لسان الراوي والبطل نجم الدين عند اختراقه الفضاء الداخلي لهذه الأماكن، كونه الشخصية المحورية.

ويبدو عدم التركيز على ذكر التفاصيل بدقة أثناء الوصف ما عدا غرفة المنظمة، لأن الوصف لم يكن غاية في حد ذاته، وإنما ذكر في إطار علاقته بحدث منجز وكل ما ذكر من صفات جاء محملا بالكثير من الدلالات التي تعكس حالة الشخصية نجم الدين النفسية، وما يشعر به من إرهاق ويأس وحزن تصنعها حاله، حيث يلجأ إلى مثل هذه الأماكن المغلقة للراحة، وهو لا يشعر بذلك ما دامت المنظمة تلاحقه أينما حل وتشدد عليه الحصار بالرغم من أن هذه الأماكن تتسم بالانغلاق، مما يدل على مساهمة تلك الصفات في خلق المعنى العام عبر المسار الحكائي.

3-2-1-3 بيوت المستهدفين:

إذا كان البيت في معناه العام رمزا للراحة والأمان، فإن هذه الدلالة قد تغيرت مع اضطراب الواقع وانتشار المآسي في كل مكان، حتى الذي في البيت لم ينج هو الآخر وتعرض للاعتداء بفعل الأقدام التي داسته فانكسرت حرمته وتغيرت دلالته.

وقد كانت بعض البيوت حاضرة في رواية " خطوات " التي تعرضت لمثل هذا الأمر وتغيرت دلالتها بفعل العمليات الإرهابية المنتشرة في أنحاء البلاد، حيث كانت البيوت ومن فيها شاهدة أيضا على تلك الأوضاع القاسية التي يعاني منها كل أفراد المجتمع وأينما حل حتى في بيته.

وبذلك « يصبح البيت إذا بالنسبة للشخصية الروائية مكانا معرضا للعنف، تمارس ضده الوحشية، وعلى من يقطنه، يقدمه النص في مشاهد وعروض متعددة، صور للبيوت المنتهكة، حيث يقتحمها أشخاص... لكسر اطمئنان الناس واختراق حميمياتهم فتجد الشخصيات نفسها محاصرة بالموت».[1]

1الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص 27.

وقد تم التعرف على الأماكن السابقة بتقديم الراوي البطل، بما أنه الشخصية المحورية والمكلفة بعملية السرد، وذلك من خلال اختراقه لتلك الأماكن، حيث تمكن من وصفها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

أما بالنسبة لهذه الأماكن (البيوت) فقد تم تقديمها في الرواية من دون أن يخترقها البطل، وعلى لسان غيره من الشخصيات مثلما حدث مع البيت الأول، حيث جاء التقديم على لسان الأخت سهى أثناء حوارها مع نجم الدين لتروي عن الجارة زبيدة ما حدث في هذا البيت:

«...طرق باب مسكن الحاج زائر يسأل عن ابنه سليمان الضابط في الجيش...اقترح (الحاج) على الزائر التفضل بالدخول إلى المنزل للقيام بواجب الضيافة... (فقام الزائر بتكذيب الحاج لما أخبره بعدم تواجد سليمان بالبيت)، و لما وصل الأمر إلى هذا الحد من سوء التفهم و الاحترام، هم الحاج أن يغلق الباب في وجه الزائر، وفي تلك الأثناء تدخل أربع شبان كانوا على مقربة منهما فاقتحموا عليه المنزل عنوة، أوصدوا الباب بالرتاج... في البيت توجد أم سليمان التي تشكو مرضا طارئا ألم بها، كانت تفترش حشية تمددت عليها في غرفة الجلوس... بالقرب منها، زوجة الضابط ثريا... كانت ترضع بكرتها "نهاد"... أما ليلى... ما إن سمعت الأصوات ترتفع والضجة تكتسح المنزل حتى اندست بخفة وراء الدولاب، في غرفتها، تاركة الباب مواربا فاتها أن تحكم إغلاقه...تتناهى الأصوات عليها دون عناء... فتشوا المنزل غرفة، غرفة...! فأحست ليلى بالخطر واشتد وجيب قلبها وأوشكت أن يغمى عليها، ضرب أحدهم باب غرفتها برجله و ألقى نظرة عجلى على محتوياتها، لم ينتبه إليها.. وتوزع الآخرون على الغرف..»[1]

يبدو من هذه الحكاية أن عائلة الحاج محي الدين كانت تمارس حياتها الطبيعية داخل بيتها في هدوء وأمان، حيث كان يتواجد بالبيت كل أفراد العائلة عدا الابن سليمان كونه

1 الرواية، ص 123، 124،125.

ضابطا في الجيش وهو في مقر عمله، والأم طريحة الفراش لأن مرضا قد ألم بهاوبجانبها زوجة الضابط ثريا ترضع ابنتها نهاد، أما ليلى ابنة الحاج فقد كانت تتواجد في غرفتها.

إلا أن هذا الأمر لم يدم طويلا فسرعان ما انتهكت حرمة البيت وكسرت طمأنينة العائلة، عند مجيء الزائر الذي يسأل عن الضابط سليمان، وكونه غير موجود في البيت فقد دعا الحاج الزائر ليتفضل بالدخول والقيام بواجب الضيافة، وفي ذلك دلالة على كرم الإنسان العربي.

ولأن الزائر قدم لأداء مهمة، فهو يمثل فئة متسلطة لا ينجر عنها إلا سلوكها الذي تعبر عنه بالعنف، فقد قام بتكذيب الحاج الذي قام برد فعل يعبر عن غضبه، حيث قام بغلق الباب في وجه الزائر، هذا الفعل الذي فوجئ بفعل أكثر قسوة وهو اقتحام أربعة شبان من رفاقه البيت، فقضى الاقتحام على طمأنينة وراحة العائلة وحياتها الطبيعية للدخول بعنوة. وهذا الفعل يحمل دلالة الاغتصاب حيث يسلب البيت صفة الأمان التي يفترض أن يمنحها لأهله، وقد قام هؤلاء الرجال إضافة لذلك بالتجول في أركان البيت وفتشوا كامل غرفه، ونظرا لما يحمله هذا السلوك في طياته من قسوة، فقد انجر عنه فعل في قمة العنف وهو القتل.

ذلك لأن الأمر لم يصل إلى هذا الحد من فعل الاقتحام، بل أقدم هؤلاء الشبان على قتل كل من وقع عليه بصرهم في البيت وبأبشع طريقة حيث أمر أحدهم اثنين من رفاقه: «على كل منكما أن يضع خنجره على عنق الرضيعة والزوجة في انتظار الإشارة للقيام بالجزر الذي يتحمل العجوز وزره. وهنا صاحت الأم تستنهض شجاعة أب سليمان الذي هب كالثور المطعون ليرتمي على الذي شرع في ذبح الرضيعة، لكن الآخر عالجه بطعنة قاتلة ثم أجهزوا على الأم خلال ثوان ولم يثنهم استرحام بثينة ليغدقوا عليها النجاة، بل أجهز أحدهم عليها بتبجح ثم انصرفوا مهللين مكبرين يهز أعطافهم الانتصار وهم

يغادرون البيت خفاقا ليمتطوا سيارة كانت في انتظارهم بمنعطف النهج حسب شهادة بعضهم، ليلى لم تخرج إلا بعد أن تأكدت من مغادرتهم البيت...»[1].

وهنا نرى كيف أن البيت أصبح مسرحا لأحداث جريمة شنعاء، حيث تم نقل أدق تفاصيلها، وثم التعبير عنها بلغة تتشكل من ألفاظ تدل على مدى بشاعة هذا الفعل الذي كله يتمحور حول العنف، ومن بين الملفوظات الموظفة التي تعبر على العنف في قمة ذروته والمتمثل في فعل القتل: (الخنجر، الذبح، الجز، طعنة قاتلة، أجهزوا).

وما يلاحظ على هؤلاء الشبان أثناء ممارستهم لفعل القتل يقومون بذلك وكلهم شجاعة وافتخار وحقد يدل عليها لفظة (بتبجح)، يقتلون دون رحمة أو شفقة لا يهمهم الصغير أو الكبير، وبعد إتمام عملهم وقضوا على جميع أفراد العائلة غادروا البيت وهم سعداء يعتقدون أنهم حققوا انتصارا عظيما بسفك دماء الأبرياء التي تسبح بين جدران البيت.

أما ليلى ابنة الحاج فلم تتعرض للقتل، لعدم رؤيتهم لها، وذلك لاختبائها في الدولاب داخل غرفتها، فيظهر هنا أن البيت كمكان مغلق لم يستطع حماية أفراده من خطر الموت المترصد بالخارج،إلا أن الإنسان قد يلجأ تحت الضغط والخوف من الموت إلى المخابئ المغلقة أكثر كالدولاب مثلا، ومع اتسامها بالضيق والانغلاق فقد تكون مناسبة للحماية ولإبعاد خطر الموت مثلما حدث مع ليلى، حيث كان الدولاب وهو كمكان ضيق كافيا ليحجب مثل تلك الأخطار، فقد تمكن من حمايتها بإبعاد خطر الموت عنها وإبقائها على قيد الحياة، حيث خرجت بعد أن غادر هؤلاء الرجال البيت، وهذا ما يدل على أن الغرفة هي «المكان الأكثر احتواء للإنسان، و الأكثر خصوصية، وفيها يمارس الإنسان حياته ويحمي نفسه».[2]

وقد جاء الحديث في البيت هنا في إطار سرد الحادثة، حادثة القتل، ولم يكن وصف البيت مقصودا لذاته،و إنما كل ما جاء ذكره عن ما يحتويه البيت له علاقة بالحدث، أي وصف تخلل لحظات السرد، وكل ما ذكر من أثاث أن البيت يحتوي على حشية كانت

1 الرواية، ص 126،127.

2 حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية و بنية الشعر المعاصر، ص 97.

الأم المريضة تتمدد عليها في قاعة الجلوس، وهو نوع من الأفرشة، ودولاب في غرفة الابنة الذي كانت له وظيفته الدلالية في المتن السردي، ومنه نجد البيت يحتوي على قاعة للجلوس لأفراد العائلة، وعدد من الغرف لم يتم تحديدها بدقة، ومن بين هذه الغرف غرفة مخصصة للابنة ليلى.

يبدو من هذا الوصف البسيط للبيت الذي تقطنه عائلة الحاج محي الدين أنها عائلة من الطبقة المتوسطة المثقفة المتدينة والمناضلة كون الحاج مجاهدا قديما، وابنه أيضا ضابط في الجيش موظف لحماية الوطن ومكافحة أشكال العنف المنتشرة بالخارج، هذا الخارج المحمل بالعداء للداخل، داخل البيت المتوقع منه الحماية لكنه وقف عاجزا أمام العدو الغاشم.

وكان البيت الثاني الذي قدمه النص، وتعرض للاقتحام هو بيت الشاب حمدون الأجنف، لكن هذه المرة يعود الراوي البطل نجم الدين ليتسلم زمام الأمور في عملية السرد، حيث يروي ويقدم لنا ما حدث في هذا البيت طبقا لما تناهى إليه من أخبار من جهات مجهولة:

«... كان في تلك الأمسية على أهبة الذهاب إلى محطة الإذاعة التي تبتعد عن مسكنه بنحو ساعة... سمع طرقا على الباب دلفت الأم لترى من يكون الزائر، ما إن واريت الباب حتى اقتحم اثنان عليها البيت وأوصدا خلفهما الباب، فأنشده الشاب المسالم وصاح بصوت متهدج، مشوب ببحة منهزم ما الأمر أيها الأخوين؟

فكانت الإجابة طعنة قاتلة... لم تتمالك الأم وهي ترى رجل البيت وفلذة كبدها يتخبط في دمائه أن ألقت بنفسها على القاتل وهي تعول وتندب وتصرخ...لم يمهلها الثاني الذي ارتأى أن يرديها هي الأخرى خشية التعرف عليهما في مرحلة التحقيق وغادرا البيت في صمت وهدوء وكأن شيئا لم يكن».[1]

1 الرواية، ص 147،148.

هذا البيت الذي قدمه نجم الدين لم يكن قد اخترقه، و إنما سمع عنه طبقا لما رويت له من مصادر مجهولة، وبما أنه هو الراوي فقد تكلف بعملية تقديمه، ويظهر أن نجم الدين أثناء تقديمه لهذا البيت لم يركز على الصفات التي يتشكل منها البيت أو يوجد فيه من أثاث و أغراض، وإنما كان تركيزه على الحادثة أو الجريمة التي وقعت بداخله.

والحادثة التي يتكلم عنها نجم الدين، كانت في إطار حديثه عن حوادث العنف المنتشرة في أنحاء البلاد، هذا العنف الذي لم يسلم منه البيت هو الآخر، فهو مسلط على البيت بفعل الاقتحام– كما رأينا في النص السابق– حيث فتحت الأم الباب عند سماعها لطرقة ومباشرة عند فتحه اقتحم اثنان البيت وقاما بغلق الباب خلفهما لممارسة عملهما في سرية تامة.

ذلك لأن فعل الاقتحام لم يقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى فعل أكثر قسوة وعنفا هو القتل الذي تعرض له الشاب حمدون وهو في عقر داره مع أمه، ظنا منه أن البيت كافي لحمايته، حيث كان يمارس حياته الطبيعية في هدوء وأمان باستعداده للذهاب إلى مقر عمله، وفجأة يتحول هدوء البيت إلى مسرح جريمة شنعاء بفعل القتل الذي حل بالبيت تعبر عنه بعض الملفوظات (طعنة قاتلة، يتخبط في دمائه، ارتأى أن يرديها هي الأخرى..).

والبيت كمكان مغلق كان شاهدا على أعمال العنف بفعل الاقتحام الممارس ضده عن طريق الباب، ومن هنا ورد ذكر الباب في الرواية كممر يتصل بين الداخل والخارج حيث « تأتي الأبواب في سياق العنف المتزايد ضد البيت، كأهم مكون لهذا المكان، حتى أنه يختزل في باب ... لأن فعل الاقتحام الحامل للعنف يتخذ من هذا المكون منفذا له يعبر منه إلى الداخل».[1]

1 الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص 35.

في المثالين السابقين كان الراوي و من ورائه الكاتب يطلق على المقتحم لفظ "الزائر" وهو اسم لإضفاء صفة المجهولية على هؤلاء الأشخاص الذين يقومون بفعل الاقتحام ومن ورائه القتل حتى لا يتم التعرف عليهم وإبعادهم عن الواقعية.

وقد كان هذا الزائر يلجأ إلى باب البيت بما أنه المعبر الوحيد للداخل فلا يجلب إليه الشك، ويتخذ من طرق الباب وسيلة لإيهام الآخر أو من بداخل البيت بأن الذي يطرق الباب شخص مسالم،حتى يتم فتح الباب الذي في العدة يكون مغلقا حتى يحجب من بالداخل ولا يسمح بكشفه للحفاظ على خصوصيته، فضلا على أنه يحميه من أخطار الخارج.

أما البيت الثالث الذي يقدمه لنا الراوي البطل هو بيت الرائد جعفر الذي يقطنه مع عائلته، وكانت المنظمة تبعث له برسائل تطلب فيها تزويدها بالسلاح مع تهديدها له بالموت إن لم يستجب لطلبها مما استدعاه «... هذا إلى تشديد الحراسة في الحي السكني التابع للجيش... وعندما حل يوم الخميس آوى إلى البيت قبل السادسة مساء... فأحكم الرائد غلق الباب وقد أكد على الحراس في الخارج باتخاذ كافة الاحتياطات... وبعد تناول العشاء في قاعة الأكل انتقلت الأسرة إلى قاعة الجلوس متابعة برامج التلفاز... وما إن دقت الساعة التاسعة حتى تبسم الرائد ضاحكا وقال : يفترض أبنائي الأعزاء أني الآن في عداد الأموات، وها قد شاء الله أن أظل أحيا بينكم...».[1]

يبدو أن الراوي البطل لم يقدم لنا وصف هذا البيت بدقة، ذلك لأن البيت كشكل لا يقصد لذاته، وإنما ذكر لبيان مدى تحقيقه لوظيفته كمكان مغلق من حماية وطمأنينة لأهله وما ورد من وصف فيما يخص موقع البيت وشكله وأثاثه، استطعنا التعرف عليه حيث تخلل لحظات السرد أي ذكر في إطار علاقته بإنجاز حدث معين، فلم يكن غرضه تزيينيا جماليا وإنما لتفسير ولأداء وظيفته الأساسية المتمثلة في توفير الحماية والراحة و المتعة، أي ممارسة العائلة حياتها الطبيعية.

1 الرواية، ص149.

وكل ما ذكر هو احتواء البيت على قاعة للأكل وقاعة الجلوس وتلفاز مما يدل على أن الأسرة من عائلة مثقفة تضع كل شيء في مكانه، وكل مكان مخصص لوظيفة معينة، وما دامت هذه الأشياء تشكل الداخل، فإن في مقابله يوجد الخارج الذي يعاني من مختلف أشكال العنف المنتشرة في كل مكان، هذه الأفعال تتوجه كذلك إلى البيت الذي في مثل هذه الأوضاع « لا يحضر كشكل هندسي أو كأثاث، إنما يمارس حضوره من خلال أجزائه التي تربطه بالخارج ».[1] فلعل أهم مكون في البيت هو الباب – كما ذكرنا آنفا– الذي يصل بين الداخل و الخارج.

ولأن « الزمن زمن فجيعة فالكل يغلق أبوابه وشبابيكه كي لا يتصل بالخارج الذي أصبح يشكل خطرا على أرواحهم ».[2] وهذا ما حدث مع الرائد جعفر، فلكي يبعد خطر الخارج الذي يتهدده بالموت آوى إلى البيت وعائلته باكرا واستخدم عدة وسائل لتجنب شر المقتحمين، شدد الحراسة خارج البيت وأحكم غلق الباب.

فاعتقد الرائد هنا أنه تمكن من مقاومة خطر الموت بتحصين البيت الذي أصبح هو كذلك يقاوم لأنه يمثل « الوجود الحقيقي للإنسانية الخالصة التي تدافع عن نفسها دون أن تهاجم، هذا البيت هو المقاومة الإنسانية، إنه الفضيلة الإنسانية، و عظمة الإنسان».[3]

عندها أحس الرائد والعائلة بالأمان والطمأنينة في هذا المكان المغلق والمحصن، حيث مارست العائلة فعل العادة وحياتها الطبيعية بكل نظام من تناول العشاء في غرفة الأكل ثم انتقلت إلى قاعة الجلوس لمشاهدة التلفاز. فعبر الرائد عن شعوره المناسب لطبيعة المكان وكله اطمئنان، و أعرب عن فرحته بالتبسم والضحك لكونه لم يمت وأنه بقي على قيد الحياة.

ولأن العنف لا يعرف حدودا، فقد حدث ما لم يكن في الحسبان: «... في تلك الآونة استخرج سعد... مسدسه وهو يقول... أجلك انتهى كما قررت القيادة ...ارتبك الرائد

1 الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 29.

2 فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، ص 128.

3 غاستون باشلار ، جماليات المكان، ص 66.

و غدا مبهوتا، مضطربا... كل أفراد الأسرة فغروا أفواههم وتجمدت سحناتهم وانتابهم هلع شديد، حاول الفتى أن ينهض ليحول بين الأب وابن أخيه، أمره سعد بالمكوث مكانه وإلا كانت نهايته قبل نهاية الوالد... لاحظ الرائد أن المسدس مجهز بكاتم الصوت... أطلق سعد رصاصتين على عمه فارتمى خالد عليه ليبعد خطر الموت عن أمه وأخته لكن سعد لم يمهله إذ أفرغ فيه رصاصتين ثم ألحق الأم بهما، وقفت فائزة التي ارتبط اسمها به... ثم ارتمت عليه لتمسكه من عنقه، فدفعها بعنف إلى الخلف فوقعت أرضا ... تسلل كالطيف ليمتطي سيارة كانت في الانتظار خارج المجمع السكني.»[1]

فالرائد عند لجوئه إلى البيت وتحصينه جيدا لغلق الباب بإحكام بهدف الاختفاء، ظنا منه أن ذلك سيبعد عنه شر المقتحمين و يمنحه الأمن والاطمئنان، فإن ذلك لم يعد كافيا لأن العنف هذه المرة ينبع من الداخل حيث صار الخوف والرعب والقتل يتهدد الأفراد حتى داخل البيت.

وفي اللحظة التي شعرت فيه العائلة بالاطمئنان أثناء مشاهدة التلفاز وتعبير الرائد عن سعادته، جاءت ردة الفعل العنيفة التي كسرت ذلك الاطمئنان وحولته إلى جو مليء بالرعب والخوف ومن ثمة القتل، حين أخرج سعد ابن أخ الرائد المتواجد معهم بالبيت مسدسه المزود بجهاز كاتم الصوت، مما يدل على فضاعة هذا العمل الذي لا يقره الشرع والأخلاق فيحاول إخفاءه وإنجازه بسرعة تامة.

حيث أصيب أفراد العائلة بالهلع و الخوف عند رؤية المسدس، هذا السلاح الذي تسبب في دخول الرعب إلى البيت المتوقع منه الهدوء والحماية،فصوبه سعد نحو العم الرائد جعفر الذي قتل برصاصتين ومنه أيضا الأم، أما فائزة فبقيت على قيد الحياة لأنها خطيبته، وبعدها تسلل كالطيف من البيت للدلالة على فراره متخفيا بسرعة حتى لا يتم اكتشاف أمره فيما فعله لأن ذلك يتنافى مع الدين والأخلاق.

1 الرواية، ص 123،124،125.

ويثبت هذا أنه «لا يمكن لمثل هذه الصورة أن تتحقق إلا في ضوء العنف في أعتى أشكاله وهو الإرهاب لا يعترف للآخر بحقه في الحياة (حتى) ضمن قوقعته الخاصة».[1]

وهكذا كانت بيوت المستهدفين، حيث كانت العائلات تأوي إلى البيت الذي يتسم بالانغلاق ليوفر لها الحماية والراحة والطمأنينة والاستقرار، وبفعل أفراد المنظمة التي تعرضت لتلك العائلات بالقتل وهي ضمن قوقعتها الخاصة، فخلعت منه بعض صفاته و منحتها بعض من صفاتها، ليكتسب المكان صفات الرعب والخوف واللااستقرار،ذلك لأن صورة المكان قد تتحول بالفعل الإنساني، حيث تجري عليه فعاليات التغيير ليكتسب هوية جديدة.

3-2-2 الفندق:

نجد الفندق حاضرا في رواية "خطوات "، وهو من الأماكن التي كان يتردد عليها البطل نجم الدين بحكم وظيفته، كونه عضوا في اللجنة المتخصصة بالخارج لمكافحة الإرهاب. حيث كان يسافر لبلدان كثيرة فهو رجل لا يعرف الاستقرار ينتقل بين الشرق والغرب والشمال والجنوب، فقد كان يسافر لحضور المؤتمرات الدولية لدراسة أبعاد العنف، وهذا ما يضطره للإقامة في الفندق.« والفندق رغم تشابهه بالبيت، فهو ليس للإقامة الدائمة إنما مكان انتقال يدل على الحركة وتنقلات الشخصيات».[2]

ويعد الفندق من الأماكن المغلقة حيث يستقر فيه الإنسان، فهو مخصص للإقامة مثل البيت، إلا أن إقامته غير دائمة ذلك لأنه مخصص لقضاء مصالح كنجم الدين عند سفره لبلد آخر استقر بالفندق « في فندق الهزاز الذي استقبلني القائمون على شؤونه بحفاوة أنستني مشقة السفر، وصدمة المفاجأة... في الغرفة التي ظفرت بها في الدور الرابع سارعت إلى قراءة الرسالة».[3]

1 الشريف حبيلة، الرواية و العنف، ص 37.

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 217.

3 الرواية، ص 08.

والفندق كمكان للإقامة يمنح الراحة للشخصية من خلال قيام عماله بخدمة الزائر خاصة عند توفير الغرفة الملائمة لممارسة الشخصية أفعالها الخاصة وهنا « تصبح الغرف غطاء للإنسان يدخلها فيخلع جزءا من ملابسه، و يدخلها ليرتدي جزءا آخر وعندما يألفها يتحرك بحرية أكثر، و إذا ما اطمأن تماسكها بدأ بالتعري فيها، التعري الجسدي و الفكري، لكنه عندما يخرج منها يعيد تماسكه و يبدو كما لو أنه خرج من تحت غطاء خاص».[1]

وعندما حل نجم الدين بالغرفة الخاصة به بدأ مباشرة بقراءة الرسالة التي بعثت بها المنظمة إليه والتي تطلب فيها انضمامه إليها، وهو أمر خاص بنجم الدين والذي يتطلب السرية التامة، وهي صفة تتناسب مع الغرفة التي تتسم بالانغلاق للحدود التي تفصلها عن الخارج فلا تسمح بانتشار الخبر إلا إذا كان بفعل الشخصية.

« ويعد الفندق ملتقى الأجناس والثقافات، تتضارب فيه المصالح وتختلف الاتجاهات».[2] فقد تكثر فيه اللقاءات والاجتماعات. وهذا هو سبب تواجد نجم الدين في الفندق لمناقشة قضايا العنف، وعند توجهه لقاعة المؤتمر تلقى نبأ موت أحد الأصدقاء على يد المنظمة الإرهابية فانتابه الأسى والحسرة:

« ومضيت أمشي كالأعزل المطعون يبحث عن موقع يتكوم فيه، لم أعد أرى شيئا... أخذ بيدي أحد المكلفين بالإعداد للمؤتمر، حتى أجلسني على المقعد الخاص لم أكن أسمع كلمات رئيس المؤتمر وهو يلقي كلمة الافتتاح، وبعد لأي اكتشفت أن القاعة مكتظة وأن رذاذ الكلمات المتناثرة من مضخات الصوت تهمي على سمعي صاخبة حينا، هادئة أخرى واضحة، غامضة، خاوية، مستهلكة.. كنت منقطعا لم أنتبه إلا بعد الإعلان عن انتهاء الجلسة الأولى».[3]

1 ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 95.

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 217.

3 الرواية، ص 12.

فجاء وصف هذا المكان حافلا بالدلالات التي تعبر عن دواخل الشخصية التي يتملكها الحزن والأسى، فصارت لا تشعر بما يدور حولها داخل هذا المكان. بل وأكثر من ذلك فالبطل لم يمعن كثيرا في وصف القاعة، وكل ما ذكره هو بحثه على موقع ليتكوم فيه وعدم رؤيته للأشياء حتى أخذه أحد المكلفين وأجلسه على مقعد وبأن القاعة مكتظة وتواجد مضخات الصوت التي تتناثر منها الكلمات واضحة حينا وغامضة. فكانت كل هذه الصفات متناسبة مع صفة الضيق والانغلاق التي يتسم بها المكان وهي صفات تعكس حالة البطل النفسية.

وعند شعور البطل بهذه الحالة داخل القاعة وبعد الانتهاء من جلسة المؤتمر مباشرة قرر القيام بجولة « خطر لي مساء هذا اليوم، بعد الانتهاء من أشغال إحدى جلسات المؤتمر، القيام بجولة انفرادية... بغتة ألفيتني أمام فندق ضخم غير بعيد عن شاطئ البحر.. كنت مهددا مفكك المفاصل، مرهقا، متوترا.. ضائعا قلت في نفسي: لم لا أستريح هنا بعض الوقت و أتناول ما يطفئ ضمئي».[1]

كان البطل يشعر بالقلق والتوتر والضياع وعند وصوله إلى هذا الفندق قدم له وصفا خارجيا بأنه ضخم و قرب شاطئ البحر، ونظرا للموقع الذي يحتله هذا الفندق إضافة إلى فخامته، قرر البطل عندها الاستراحة فيه، وكأن هذا الوصف يوحي بأن هذا المكان هو ما كان يبحث عنه حتى يخلصه مما يشعر به.

وحدث أكثر من ذلك عند ولوج البطل داخل الفندق، فلما كان الفندق كمكان التجمعات والتقاء الأجناس، فقد التقى نجم الدين بفاتن التي أعجب بها، وأثناء حواره معها يقول:«مدة إقامتي في المدينة تستغرق نحو أسبوع أمضيت منها يومين في فندق الهزاز، فهل يمكن أن أمضي ما تبقى في هذا الفندق (الرياحين) الفاخر الأنيق، إذا كانت هنا غرفة شاغرة».[2]

1 الرواية، ص 19.

2 نفسه، ص21.

حيث قام البطل بوصف الفندق من الداخل أيضا بأنه فندق فاخر وأنيق، مما اضطره إلى تغيير مكان إقامته من فندق الهزار إلى فندق الرياحين. وتلك الصفات التي يتميز بها هذا المكان المغلق توحي بشعور البطل بالراحة والاطمئنان مباشرة عند رؤيته له.

ولما قرر البطل نجم الدين الإقامة بفندق الرياحين منحت له غرفة خاصة به. والغرفة كمكان مغلق تترك لممارسة الشخصية خصوصيتها وأفعالها دون مشاركة الآخرين.و يظهر أن البطل عند اختراقه الغرفة لم يقدم وصفا مباشرا لها، وإنما جاء ذكره لبعض الأشياء الموجودة بداخلها عبر وصف تخلل لحظة السرد. أي في إطار علاقته بفعل معين، وهو وصف يناسب حالة البطل السيكولوجية « في حدود الساعة السابعة صباحا رن هاتف الغرفة كنت صاحيا... قفزت من الفراش منتشيا».[1]

وبهذا ندرك أن الغرفة تحتوي على هاتف خاص وفراش، ولفظة يرن تدل على الرقة والهدوء، حيث تطابق حالة نجم الدين وما يشعر به من هدوء وراحة وطمأنينة. وهو ما يتناسب مع ما يمنحه عادة المكان المغلق أو الغرفة بصفة خاصة، ذلك لأن المتصل كانت فاتن المرأة التي أعجب بها نجم الدين، وهو على علاقة ود معها، حتى أنه ينهض منتشيا من الفراش، وهو ما يعبر عن قمة السعادة التي يشعر بها البطل لإحساسه بأنه سيسمع صوت الحبيبة.

وقد يذكر نجم الدين ثانية الفراش والهاتف، لكن دلالتهما قد تختلف هذه المرة « مكثت مستلق في الفراش، أحدق في اللاشيء، أغوص في أعماق ذاتي، استنهض ذاكرتي، بغتة استلني من الأغوار صراخ الهاتف».[2]

فالبطل هنا يصف الغرفة بتواجد الفراش فيها أيضا والهاتف، ومع أنه كان في حالة هدنة مع نفسه وهدوء واستقرار، حيث ذهب به التفكير بعيدا لتوفر الجو المناسب لتداعي الأفكار.

1 الرواية ، ص 26،27.

2 نفسه، ص 28.

إلا أن حالة الاستقرار والراحة لم تدم طويلا فسرعان ما صرخ الهاتف، ولفظة صرخ تحمل الكثير من الدلالات فهي تعبر عن الشدة والغضب والرعب. لأنها كانت من رجال المنظمة، التي تلاحق نجم الدين أينما حل وتطالبه بالانضما م إليها وممارسة أفعالها التي تتمحور حول العنف. وهو المناضل والمكافح الذي يدافع عن حقوق الإنسان ولا يستطيع تغيير مبادئه.

ومن هذه اللحظة وفي هذا الفندق وفي هذه الغرفة بالذات التي كان نجم الدين يتوقع فيها الراحة والأمان عادت إليه حالة اليأس والحزن « ألفيتني وأنا أرمي بخطواتي غير المتوازنة نحو الفندق أعاني أزمة شرسة... ولجت الغرفة تكومت على الأريكة كمن فقد الوعي وانطفأ منه الإحساس، وبعد لأي حاولت تشغيل التلفاز لم أجد ما يستدعي النظر إليه... الليل يتمدد... النوم جافاني هو الآخر ... رغم استنفاد جميع الحيل التي تعودت أن أستدرج بها أسباب النوم».[1]

إضافة إلى احتواء غرفة الفندق على الفراش والهاتف، فقد قدم الوصف هنا أشياء أخرى تحتوي عليها الغرفة كالأريكة والتلفاز، أي الغرفة متوفرة على كل الوسائل التي تمنح الراحة الشخصية.إلا أن هذا الوصف كان في إطار ما يشعر به البطل من جراء ضغوطات المنظمة التي تمارسها عليه، حيث كان البطل يشعر بالأزمة التي تعتصره من خارج الفندق مما كانت سببا في الخطوات غير المتوازنة، حتى عند دخوله الغرفة التي توقع الراحة فيها، فقد الوعي وانعزل عن العالم بمجرد جلوسه على الأريكة. حتى أنه حاول تشغيل التلفاز فلم يجد فيه ملاذا للخروج من حالته، و النوم الذي أراد اللجوء إليه بكل الطرق فر منه هو الآخر، حيث كانت تؤرقه الأشجان والأحزان للحالة التي وصل إليها.

1 الرواية، ص 37.

وهذه الصفات هي ما أعطت المكان امتلاءه الدلالي حيث تجاوزت الحدود الهندسية لتعكس حالة البطل النفسية، وما يشعر به من ضيق وضغط يناسب صفة المكان الذي ساهم في خلق المعنى عبر المسار الحكائي.

3-2-3 المكتب:

يمثل المكتب مكانا مغلقا للحدود الهندسية التي تفصله عن العالم الخارجي، وهو مكان مخصص للعمل. ومع أنه يقع خارج حدود البيت إلا أنه يشترك معه في صفة الانغلاق، وإذا كان البيت للإقامة الدائمة و الاستقرار فإن المكتب للإقامة المؤقتة، حيث تمكث به الشخصية وقت إنجاز العمل وتغادره عند الانتهاء من العمل.

3-2-3-1 مكتب البطل:

كان البطل نجم الدين يتوجه دائما إلى المكتب الذي خصص كمقر لعمله، وقد قام نجم الدين بتقديم وصف بسيط له. وكل ما استطعنا اكتشافه جاء عرضا أثناء قيامه بحدث معين، ومن ذلك قوله: « دخلت مكتبي ذات يوم، كانت الشمس فيه تمزق الإيهاب والضوء يتلبد و يتكاثف ثقيلا ليتسرب من خلال زجاج النافذة، كنت منهمكا أحمل هموم الأمس واليوم وغدا، استرخيت على الكرسي، شغلت جهاز التكييف وجعلت أتصفح البريد الوارد».[1]

فرغم ما يتسم به المكتب من صفة انغلاق، وهو ما يناسب الحالة الشعورية لنجم الدين، لإحساسه بالضيق وكونه مرهقا ومتعبا يدل عليها الفعل(استرخيت) من جراء الهموم التي يحملها بسبب عدم إيجاد حل للمشكلة التي وقع فيها، بسبب المنظمة الإرهابية وما تطلبه منه من انضمام إليها وممارسة أفعال العنف التي تمارسها. وهو المناضل الذي يعمل على مكافحة كل أشكال العنف، إلا أن هذا المكان يتميز بالإضاءة والنور لدخول ضوء الشمس إليه من النافذة. كما يصفه الراوي البطل، مما يوحي بأمل نجم الدين في الخلاص و التحرر من طلب المنظمة.

1 الرواية، ص 59.

ومن ذلك نتعرف على مكتب نجم الدين بأن به نافذة مما يدل على انفتاحه على العالم الخارجي، كما يوجد به كرسي للراحة وجهاز تكييف لتوفير الجو الملائم للعمل. هذا إضافة إلى أن هناك أشياء أخرى يحتويها المكتب فيقول: « لم أكن أعي كم مضى من الوقت عندما استرجعتني من اللامكان جلجلة الهاتف الذي يربض على منضدة صغيرة ملحقة بالمكتب، إلى جانب الجهاز غير المباشر والفاكس»[1]،فنجد أن المكتب يتكون أيضا من منضدة صغيرة عليها جهاز الهاتف، ومكتب وجهاز الفاكس.

وبهذا الوصف الذي قدمه الراوي البطل تمكن القارئ من التعرف على بعض الأشياء الموجودة بداخل المكتب، وهي كلها وسائل مخصصة للعمل حيث يتم إنجازه على أكمل وجه خاصة في منصب نجم الدين كعضو في لجنة مكافحة العنف بوزارة الخارجية.

وما يلاحظ على هذا الوصف أن الروائي في تقديمه الوصف المادي لمكتب البطل إشارة إلى المستوى الثقافي لنجم الدين كمثقف في منصب مسؤول، في عالم مليء بالشرور والمظالم لا يهمه سوى النضال والكفاح لتحرير البلاد من كل أشكال العنف و بالتالي فهذا ما يتناسب مع وصف غرفة المكتب التي تحتوي على كل ما يتطلبه العمل من وسائل للراحة و أدوات للعمل.

والمكتب كمقر للعمل ثابت نسبيا ولا يوحي بالاستقرار، فقد يكون مكانا للانتقال، لأن الشخصية لا تستقر أو تمكث به مدة طويلة كما في البيت، فقد تتخلله شخصيات عدة خلال فترات العمل، كما قد تغادره الشخصية في بعض الأوقات أو بعد الفراغ من العمل.

ولما كان المكتب مكانا للانتقال وتتخلله عدة شخصيات، فقد ذهب البطل نجم الدين إلى مكتب صديقه عبد السلام، ومن ذلك جاء تقديمه لهذا المكتب نتعرف عليه فيما يلي.

3-2-3-2 مكتب عبد السلام :

في حين كان وصف مكتب عبد السلام منصبا على المستوى المادي، وقد جاء وصف هذا المكان من طرف الراوي البطل حينما توجه إليه فيبدأ في تقديم المكان من خلال

1 الرواية ، ص59.

لوحة معبرة تحاكي الواقع، حيث يقيس المسافة التي تفصل مكتب عبد السلام عن مقر عمله « مكتبه في المنطقة الجنوبية من العاصمة، المسافة تطلب ربع ساعة على متن السيارة على أن استخرجها من مرأب الوزارة... استأذنت من السكرتارية التي ألفيتها تتوقع مقدمي في أية لحظة، دق الباب الساعي الذي تولي إرشادي إلى مكتبه... داخل المبنى الفاره الضخم... وجدته يذرع المسافة حمية وذهابا...»[1].

كان الوصف هنا من الخارج، حيث حدد المنطقة التي يقع فيها المكتب بأنه في الجنوب ويبعد نوعا ما عن مكتب نجم الدين، لمسافة مقيسة بالزمن تقدر بربع ساعة على متن السيارة، إضافة إلى أنه يتواجد داخل مبنى ضخم مما يدل على ثراء عبد السلام.

ويؤكد هذا الكلام عند ولوجه إلى المكتب مباشرة «.. أوصد الباب، دعاني للجلوس أمامه على مقعد ضخم. نظر إلي صامتا كمن يتفحص عنوان كتاب مثير غامض».[2]

فيذكر الراوي هنا بعضا من صفات المكان وأفعال الصديق منذ وصوله باب المكتب الذي قام بغلقه، وهو فعل مطابق لحالة عبد السلام الذي يشعر بالضيق، وفي ذلك إشارة إلى مدى خطورة الوضع ولإبقاء الأمر سرا بينهما.

وعند الجلوس يذكر أنه مقعد ضخم، إضافة إلى تواجد المكتب داخل المبنى الضخم حيث أبرزت هذه اللوحة طبيعة حياة عبد السلام الاجتماعية فيدل ذلك على ثرائه،– كما ذكرنا آنفا– مما أوقعه في شباك المنظمة التي توجهت إليه برسالة لتسديد مبلغ ضخم مع تهديدها له إن لم يدفع المال، حتى أصيب من جراء ذلك بحالة قلق وحيرة تدل عليها العبارة في المقطع السابق (يذرع المسافة جيئة وذهابا) و كذلك عبارة (نظرا إلي صامتا كما يتفحص عنوان كتاب مثير غامض) وهي حالة مطابقة لصفة الانغلاق واللااستقرار التي يتسم بها المكان من حيث هو مكان ليس مخصصا للإقامة أو المكوث فيه طويلا و إنما هو مخصص لإنجاز العمل فقط.

1 الرواية، ص 84.

2 نفسه، ص 85.

وعلى العموم فقد كانت هذه الأماكن المغلقة التي توفرت عليها "خطوات في الاتجاه الآخر" وعلى تنوعها من بيت البطل وبيوت المستهدفين وغرفة الفندق ومقر العمل (المكتب) عدا غرفة أو بيت المنظمة ، لم يعتني الروائي بتقديم وصف دقيق لها وكل ما ورد من أثاث وأغراض على لسان الراوي البطل من أماكن اخترقها أولم يخترقها أو غيره من شخصيات الرواية، لم يكن هدفا لذاته و إنما ذكر في إطار علاقته بالحدث، أي كان رهن حركة الشخصية أثناء إنجازها لفعل ما.

وقد يثبت ذلك« أن في وجود بعض الأثاث دون سواه في أماكن دون سواها ما يوضح الفوارق النفسية والاجتماعية».[1]حيث ركز الروائي على ذكر بعض الأثاث و إظهار دورها تماشيا مع فعل الشخصية، فساهمت بذلك في إظهار الأبعاد الاجتماعية و النفسية للشخصيات الروائية، كما عملت على تجسيد الحدث.

وقد كان الراوي البطل المستهدف الأول من قبل المنظمة مستغلة منصبه للانضما م إليها كونه عضوا في لجنة الخارجية المتخصصة بمكافحة الإرهاب. وبحكم وظيفته كان كثير التنقل، وكانت المنظمة تلاحقه أينما حل، وكذا فعلت مع باقي الشخصيات، حيث كانت تلجأ إلى مطاردة الشخصيات وتهديدها حتى وهي ضمن قوقعتها الخاصة، مستغلة في ذلك صفة الانغلاق للتستر وإخفاء أفعالها، فلم تمنعها حدوده الهندسية من ممارسة أفعالها المتوحشة التي تمادت بها ووصل أمرها إلى القتل.

ويبدو أن هذه الأماكن المغلقة كانت شاهدة على عمق المأساة التي تعيشها الشخصية في ظل وضع متأزم، مكن من انفتاح كل الأماكن المغلقة التي يتوقع منها الحماية والراحة والاطمئنان بحدودها الهندسية التي تفصلها من الخارج المرعب، فلم تمنع ذلك بل وقفت عاجزة أمام هذا العمل المسلح بفعل الاقتحام.مما استدعى تحول صفة هذه الأماكن من الهدوء والأمن والاستقرار إلى الفوضى والخوف واللااستقرار.

1عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة ، الجزائر،(دط)، 2010، ص 113.

نخرج من هذا الفصل بخلاصة نرى من خلالها أن الروائي وهو يختار أمكنة روايته كان يسعى تميزها والتي حاول الاقتراب بنا من واقعيتها، مع عدم تركيزه على الوصف الطبوغرافي والشكل الهندسي، بالرغم من تواجده في مواقف قليلة، ولكنه ليس مظهرا تزيينيا بل له دور تفسيري يحمل كثيرا من الدلالات، حيث كان اهتمامه منصبا على الحدث وبالتالي جاء الوصف ملتحما أغلبه مع سرد الأحداث.

ودراستنا لهذا المكان ارتكزت على تقسيمنا له وفقا لثنائية الانغلاق والانفتاح. وهذا ما أملته علينا طبيعة الرواية. حيث كان المكان في حالة أخذ وعطاء مع حركة الشخصيات وأحداث الرواية، للتأثير المتبادل الذي ظهر بين المكان والشخصيات والأحداث التي جرت في أماكن مفتوحة لانعدام الحواجز، حتى الأماكن المغلقة لم تمنعها حدودها من توغل الحدث إليها الذي تميز بالعنف.

وكأن المكان المغلق هو مفتوح أمام هذا الفعل المسلط على المكان الأكثر انفتاحا واتساعا الذي تمثل في الوطن والأماكن الأخرى التي تمثلت في الإمارة، ليظهر البعد الوطني من خلال حديثه عن حدث العنف الذي ميز المكان، (الوطن العربي) الذي طمست ملامحه الجغرافية وحضر بخلفيته التاريخية بهدف تعرية الواقع، وتوضيح الغموض الذي يكتنفه بما يشهده من أزمات عنيفة تهز كيانه وتغير من طبيعته.

الفصل الثالث : بنية الزمن

1 -مفهوم الزمن .

2 -دراسة الزمن الروائي .

3 -دراسة الزمن في رواية " خطوات في الاتجاه الاخر " .

3-1 زمن القصة

3-2 زمن الخطاب

أولا : الترتيب

1 - الاسترجاع .

2 -الاستبـاق .

ثانيا : المدة الزمنية

1 -تسريع الحكي .

2 -تبطئ الحكي .

خلاصة .

1- مفهوم الزمن:

يعدُّ عنصر الزَّمن من العناصر الفاعلة في الرواية، ولهذا فلا بدّ من تحديده وتبيان مدى مساهمته في تشكيل بنية النّص السردي.

تشكّل مسألة الزمن محوراً جوهرياً في العديد من الدراسات، كونه الأشد ارتباطاً بالحياة «فالزمن مفهومٌ مجرد يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها، يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية، وخبراته الموضوعية دون أدنى اكتراث بها، وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي، هارب يستحيل القبض عليه أو تمثله تمثلاً محسوساً»[1].

كانت للفلسفة الأسبقية في تناول الزمن، حيث اندفع الفلاسفة إلى التأمل في شتى مجالات الحياة، ومنها الزمن؛ كونه «مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وحركة»[2].

وقد تمَّ إنكار الزمن من طرف القديس أوغسطين (AUGUSTIN): «كيف يمكن للزمن أن يكون إذا كان الماضي قد صار غير كائن، والمستقبل لم يكن والحاضر غير دائم»[3]. ممّا يثبت عجزه عن تحديد الزمن.

ويؤكد على صعوبة تحديد الزمن بقوله متسائلاً: «فما هو الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحدٌ عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع»[4].

وهناك من الفلاسفة، أمثال برغسون (BERGSON) من حدَّد الزّمن على أساس ارتباطه بالحياة واستمراره معها أو ما يسميه بالديمومة «والديمومة تعني ببساطة أنّنا

1 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 27.

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 39.

3 عبد الوهاب الرقيق، المرجع السابق، ص 27.

4 فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، ص 59.

نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اخت بلو الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل شيء يدوم عبر التتابع والتغير»[1].

يظهر التأكيد على الزمن واستمرارية ديمومته وحركته التي تشهدها الحياة الإنسانية بوعيها لما يطرأ عليها من تغيرات تساهم في تجديد صورتها.

والرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالزمن، كما يرتبط بالحياة، ذلك لأنّ «الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة»[2].

ممّا جعل جان بويون يدعو «إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنّه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن»[3].

وهي دعوة صريحة إلى ضرورة الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية، كونه يؤطّر الحدث الروائي، كما يساهم في خلق المعنى، ممّا يمنح الرواية هويتها، فهو بمثابة الروح التي تمنح الحياة للجسد.

ويبدو أنّ الشكلانيين الروس كانوا من الأوائل الذين ا عنوا بدراسة الزمن في العشرينيات من القرن العشرين، كما أنّ منطلقها تحديد العلاقات التي تنظم الأحداث وتربط بين أجزائها أثناء تمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فتنبّهوا إلى وجود نوعين من الزمن.

حيث أشار توماتشفسكي إلى أهمية الزمن في العمل الروائي وضرورة تحليله انطلاقاً من التمييز بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكي .«ويقصد بالأول افتراض كون

1 رفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط1، 2011، ص 37.

2 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 40.

3 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 109-110.

الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي أما زمن الحكي فيرى فيه الوقت لقراءة العمل أو مدة عرضه»[1]. فيقوم الأول بدراسة وتحديد الزمن الذي وقعت فيه الأحداث بينما يتعلق الثاني بمدة قراءة النص.

وإلى جانب الحركة الشكلانية التي كشفت عن علاقة الزمن بالسرد، هناك الحركة الانجلوسكسونية، التي يتزعمها كلٌ من بيرس ي لوبوك (PERCY LUBBOCK)و ايدوين موير، حيث تمّ التأكيد على أهمية دور الزمن في السرد «فلوبوك مثلاً يفترض.. . أن عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها (مرهون) بالرجوع بها إلى صلب موضوع القصة وهذا الأخير (الموضوع) لا يمكن طرحه إطلاقاً ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن. ويضيف موير إلى ذلك بأنّ عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة في علاقاتها بالموضوع الروائي»[2].

لتظهر أهمية الزمن التي تقاس حسب طبيعة الموضوع المعالج في القصة، وبتنوع المواضيع تتغير عجلة الزمن وتتعدد مظاهره، ممّا يؤدي إلى تنوعه وتنوع أدواره في العمل السردي.

وقد جاء ميشال بوتور (MICHEL BUTTOR) أحد رواد الرواية الجديدة في فرنسا سنة 1964 برؤية جديدة لتقسيمات الزمن، حيث قام بإحصاء ثلاثة أنواع من الأزمنة في الخطاب الروائي وهي: «زمن المغامرة وزمن الكتابة، وزمن القراءة، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكاتب»[3].

1 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 70.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 108.

3 مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص 49.

فزمن المغامرة يعني الزمن الذي وقعت فيه أحداث معينة، تكون قد استغرقت عدة سنوات، فيختارها الكاتب لينتقل بها إلى العالم المتخيل، ويقدمها بشكل مختصر وهو ما يمثل زمن الكتابة، أمّا زمن القراءة فيعني المدة التي تستغرقها قراءتنا هذا العمل.

ورغم ما قدمه الشكلانيون من دراسات حول الزمن، إلاّ أنَّها تطورت في الستينيات من القرن العشرين مع البنيويين الذين قدّموا دراسات جادة للزمن وخرجوا منها بنتائج قيمة.

نبدأ بزعيم الاتجاه رولان بارت، الذي أثار قضية الزمن السردي وأعلن بأنّ «أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبّر عنه في النّص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي.. . كما أكد على أنّ المنطق (السياق) السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأنّ الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام»[1].

أي أنّ الزمن الحقيقي لا يوجد إلاّ في الواقع بنظام مرجعي معين، أما الزمن السردي فيختلف عن الواقعي ولا يظهر إلا من خلال الخطاب، والنص هو الذي يُبرزه من خلال دلالاته وسياقه، و بتواكم أحداثه السردية يخلق نوعاً من الانكسار مما يحدد العلاقة المختلفة بين الزمنين.

وقد ميز تودوروف في (مقولات السرد) عام 1966 بين زمن القصة وزمن الخطاب ورأى أنّ «زمن القصة متعدد الأبعاد، بينما زمن الخطاب خطي» [2]. أي أنّ الأحداث في القصة تُروى وفقاً لزمن متعدد الاتجاهات أما في الخطاب فتر وى وفقاً لزمنٍ خطي يسير تبعاً لتسلسل الكلمات في السياق.

1 ينظر: رولان بارت، المدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ص 53-54. نقلا عن حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، ص 111.

2 محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 103.

وتوصّل تودوروف إلى أنّ الرواية تحتوي على نوعين من الأزمنة :

«1-أزمنة خارجية: وهي زمن السرد وهو زمنٌ تاريخي، وزمن الكاتب، وهو الظّروف التي كتب فيها الروائي، وزمن القارئ وهو زمن استقبال المسرود، حيث ت عد القراءة بناء النّص.

2-أزمنة داخلية : وتتمثل في زمن النص، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، وزمن الكتابة وزمن القراءة»[1].

فالأزمنة الخارجية تتعلق بالسياق الخارجي المحيط بالنّص والتي قد تساهم في بنائه، بينما الأزمنة الداخلية تختص بالعالم التخيلي، أي ما يجري على متن الرواية.

يبدو أنّ دراسة تودوروف ما هي إلاّ امتداد لدراسة الشكلانيين، لننبِّه إلى أنَّ مصطلحي القصة والخطاب «ما هما إلاَّ مرادف لمصطلحي المتن والمبنى الحكائي حسب ترجمة إبراهيم الخطيب سابقاً»[2].

غير أنّ تودوروف تجاوز دراسة الشكلانيين بإضافة زمن الكتابة الذي يتجلى في القصة التي يروي بها الراوي، والمدة التي استغرقتها كتابتها، وزمن القراءة الذي يحدّد إدراك العمل ككل[3].

وانطلاقاً من هذا أصبحت ثنائية زمن القصة وزمن الخطاب أهم ما يميز السرد الأدبي، وقد اكتسبت بعداً جديداً مع جيرار جنيت الذي قدّم نظرة شاملة للزمن، انطلق

1 ينظر: تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية، الجزائر ط1، 2005، ص 110، نقلا عن محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،ص103.

2 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 73.

3 ينظر: الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص 47.

فيها من التمييز بين زمنين وهما: «زمن الشيء المروي وزمن الحكي الذي يقابله عند اللسانيين زمن الدال وزمن المدلول، وما هما ببساطة إلاَّ زمن الحكي وزمن القصة»[1].

واقتضت الضّرورة عندها لدراسة النظام الزمني من دراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية (الكاذب)، وفقاً لتحديد ثلاث صلات أساسية هي:

«الصّلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الواقع. ويعني صلات السرعة وصلات التواتر... أي العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية»[2].

مما يعني أنّ دراسة الزمن الروائي يقتضي المقارنة بين ترتيب المقاطع الزمنية في القصة بما يقابله من ترتيب نفس المقاطع في الخطاب، حتى يتم اكتشاف زمن الأحداث في العمل الروائي.

وقد ميّز بنفست(BENVENISTE) بين مفهومين للزمن:

«1-الزمن الفيزيائي للعالم: وهو خطي ولا متناهٍ.. . وهو المدة المتغيرة والتي يقيسرها كل فرد حسب هواه وأحاسيسه، وإيقاع حياته الداخلية.

2-والزمن الحدثي: وهو زمن الأحداث الذي يُغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث»[3].

وكان بنفست قد أعطى أيضاً بعداً ج ديداً لما قدّمه الشكلانيون الروس من خلال دراسته لنوعٍ آخر من الزمن، وهو الزمن اللساني أثناء بحثه عن الأزمنة في الفعل الفرنسي وتوصل إلى مستويين مختلفين للتلفظ:

---

1 الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي ، ص 47، 48.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46، 47.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 64.

«الحكي الذي يتميز بحكي أحداث الماضي، حيث يتم تقديم أحداث أو أفعال تقع في زمنٍ ما بدون تدخل المتكلم في الحكي، والخطاب الذي يعني كل ملفوظ يشترط باثاً ومستقبلاً، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بأية طريقة» [1]. حيث يتم التمييز بين أزمنة الأفعال انطلاقاً من علاقة المتكلم بملفوظه.

وممّا سبق نجد أنّ هذه الدراسات النقدية حاولت تقديم رؤية جديدة تتجاوز السائد في الرواية التقليدية التي حافظت على التسلسل المنطقي وفقاً لترتيب الأحداث من الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل كما في الواقع.

وقد قدم الباحثون من أصحاب الرواية الجديدة نزعة تجديدية في اهتمامهم بالزمن الروائي، يمكن بلورتها في قول ألان روب غرييه(ALAN ROB GHIAH) « بأن الزمن قد أصبح منذ أعمال بروست و كافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني، و باقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره»[2].

حيث انفتحت الرواية الحديثة على عدة أشكال زمنية، ذلك لأنّ الزمن يتسم بالمرونة، والروائي حر في تشكيل زمنه بكسر التسلسل المنطقي، وبناء زمنه الخاص ليخلق منه نصاً إبداعياً جديداً ومتميزاً ببنيته الزمنية ليتم التأكيد على «أن الرواية هي شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه في تجلياته المختلفة الميثولوجية والدائرية والتاريخية والبيوغرافية والنفسية»[3].

وعموماً كانت هذه لمحة عن مفهوم الزمن وتقسيماته، حيث كان محل اهتمام النقاد والباحثين الذين تناولوه بالشرح والتحليل، وهذه الدراسات في مجملها تؤكد على أنّ هناك

1 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 65.

2 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 112.

3 مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 36.

أزمنة خارجية تتصل بالسياق الخارجي المحيط بالنص، وأزمنة داخلية تخص السياق اللغوي لعالم النص المتخيل، وعلى القارئ أن يتنبه لهذه التقسيمات أثناء دراسته لبنية الزمن في العمل السردي.

2-دراسة الزمن الروائي:

تمكن الدارسون من خلال الجهود التي بذلوها في مجال الزمن من الوصول إلى أهم الأنواع الزمنية التي يتشكل منها النص الروائي، لنشير من خلالها إلى أهم التصورات والطرائق المتناولة لدراسة الزمن الروائي.

وسنقتصر على الدراسة التي قدمها جيرار جنيت للزمن، وذلك في كتابه (خطاب الحكاية) أثناء دراسته لرواية مارسيل بروست (بحثاً عن الزمن الضائع)، حيث توصل إلى أنّ دراسة الزمن تتم وفقاً لثلاثة محاور وهي:

1-**الترتيب:** لابدّ من الإشارة إلى أنّ «نسق الترتيب الزمني في الرواية التقليدية ينهض على نظام التعاقب الزمني، وهو نظام خطي متسلسل يحكمه المنطق... ولكن هذا النسق في الرواية الحديثة فقد خطيته وأصبح اللامنطقي هو المتحكم في الزمن الروائي بفعل الخروقات الزمنية التي يمارسها السارد على نظام تسلسل الأحداث الروائية»[1]. حيث يتم كسر عمودية الزمن لتنتج عنه عدة أزمنة متداخلة في النص الواحد.

والترتيب عند جيرار جنيت -كما ذكرنا آنفاً- يتعلق بتحديد «الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[2].

1 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 237.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 46.

نجد أن الترتيب يتعلق بتتبع ودراسة العلاقات المختلفة بين النظام الزمني للوقائع والنظام الزمني المزيف في الحكي، لأنه ليس من الضروري في نظر البنائية «أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة مع الترتيب الطبيعي لأحداثها»[1].

وينتج عن الاختلاف بين الزمنين انحرافات وتفاوتات يقوم بها الروائيون المحدثون لخلق نمط جديد متميز ببنيته الزمنية المتجاوزة للسائد، وبغية تجسيد رؤية فكرية وجمالية تمثلها الرواية الحديثة بنمطها المتشظي.

والاختلاف بين الزمنين يصطلح عليه جنيت بالمفارقة الزمنية الذي هو «مصطلح عام/ للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين»[2].

ويسميه تودوروف «بالتشويهات الزمنية»[3]. فكل تنافر يحدث في ترتيب الأحداث بين الزمنين يُطلق عليه جنيت مصطلح المفارقة الزمنية.

وقد اعتبر جيرار جنيت «كل مفارقة زمانية تكون بالنسبة للحكاية التي تتضمن فيها والتي تنضاف إليها حكاية ثا نيةٍ زمانياً، تابعة للأولى من ناحية النّحو السردي، وهذه التضمينات يُمكن أن تكون أكثر تعقيداً وبإمكان أي مفارقة أن تكون في شكل حكاية أولى بالنسبة لمفارقة أخرى تتآلف معها»[4].

تشكل المفارقة ضمن العمل السردي حكاية جديدة، وكذا بالنسبة لعلاقته ا مع مفارقة أخرى، مع تميز هذه المفارقات بتعقد تشكيلتها الزمنية تتطلب إمعان النظر لفك شفراتها.

---

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 73.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

3 فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 155.

4 نبيلة زويش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، (د ط)، 1997 ص 82.

ثمّ إنّ كشف هذه المفارقات الزمنية وقياسها «يسلمان ضمنياً بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصة، وهذه الحالة المرجعية افتراضية أكثر مما هي حقيقية»[1].

إذ يتم الكشف عن المفارقات الزمنية عندما لا يحدث تطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب من جراء تلاعب الروائي بالنظام الزمني، فالدّلالة على هذا قول ج يرار جنيت «يمكن المفارقة أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة، أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً، وهذا ما نسميه سعتها»[2].

ومدى المفارقة هو «المجال الفاعل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة»[3].

أمّا سعة المفارقة أو اتساعها «فينبغي قياس المساحة التي تشغلها العودة إلى الوراء على صفحات الرواية»[4].

ممّا يعني أن الترتيب يضم المفارقات الزمنية التي يندرج تحتها ما يسمى بالاسترجاع والاستباق، وسنقف عند كلٍ منهما بالتفصيل فيما يلي:

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 47.

2 المرجع نفسه ، ص 59.

3 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

4 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 80.

1-1-الاسترجاع أو الاستذكار (Analepsies):

يعرّف جيرالد برنس(GERALD PRINCE) الاسترجاع بأنه: «مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة وهو استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقف فيها ال قص الزمني لمساق من الأحداث ليدع ال نطاق لعملية الاسترجاع»[1].

ويدل جيرار جنيت بمصطلح الاسترجاع على «كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[2].

حيث يتم استرجاع أحداث ماضية يتم بها قطع السرد في زمنتيه المفروضة لتتشكل حكاية ثانية عن هذا الاسترجاع بالنسبة للحكاية الأولى.

إن عملية كسر الزمن بتقنية الاسترجاع تبدو أنّها موظّفة لغايات فنية وجمالية في النّص الروائي، تهدف إلى تلبية حاجة التشويق لدى المتلقي.[3]

وقد حدد جنيت ثلاثة أنواع من الاسترجاعات هي:

1-1-1-الاسترجاعات الخارجية (ExternalAnalopsis):

هي ذلك «الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى. والاسترجاعات الخارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[4].

---

1 نقلا عن علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة، ص 51.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

3 ينظر: سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 104.

4 جيرار جنيت، المرجع السابق، ص 60، 61.

1-1-2-الاسترجاعات الداخلية (InternalAnalepsis):

فهذا الاسترجاع «هو الذي يستعيد أحداثاً وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي»[1].

وينقسم هذا النوع إلى قسمين:

1-1-2-1-الاسترجاعات الخارج حكائية (غيرية القصة):

هي «الاسترجاعات التي تتناول خطاً قصصياً، أي مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، إنّها تتناول إمَّا شخصية يتم إدخالها حديثاً، ويريد السّارد إضاءة سوابقها... وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ما ضربها قريب العهد»[2].

1-1-2-2-الاسترجاعات الداخل حكائية (مثلية القصة):

وهي تلك الاسترجاعات «التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى وتختلف عن ذلك اختلافاً شديداً وهنا يكون خطر التداخل واضحاً، بل محتوماً في الظاّهر»[3].

وقد ميّز جنيت بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية، وهما الاسترجاعات التكميلية والتكرارية، ليظهر تمييزه بين نوعين آخرين من الزمن بإدخاله للمدى والسعة وهما الاسترجاعات الجزئية والكاملة، ولنتعرف على كل منهم فيما يلي:

---

1 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 158.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

3 المرجع نفسه، ص 62.

أ-الاسترجاعات التكميلية: أطلق عليها تسمية «الإحالات، وتضم المقاطع الاستيعاديّ التي تأتي لتسد... فجوة سابقة في الحكاية، وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقتة وتعويضات متأخرة قليلاً أو كثيراً وفقاً لمنطق سردي مستقل جزئياً عن مضي الزمن»[1].

ب-الاسترجاعات التكرارية : وأطلق عليها تسمية «التذكيرات، لأنّ الحكاية تعود إلى هذا النمط على أعقابها جه اراً وأحياناً صراحة . وبالطبع لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكيرية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً إلاَّ نادراً بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص»[2].

ج- الاسترجاعات الجزئية : هو «نوع من الاستعدادات التي تنتهي بحذف دون أن تنضم إلى الحكاية الأولى.. . وهو لا يصلح إلاّ لنقل خبر معزول إلى القارئ ضروري لفهم عنصر معين من عناصر العمل.. . فالحكاية الاسترجاعية تقطع صراحة بحذف وتستأنف الحكاية الأولى من حيث كانت قد توقفت بالضبط، إما استئنافاً ضمنياً.. . وإما استئنافاً صريحاً»[3].

د-الاسترجاعات الكاملة:وهذا النوع من الاسترجاع «يتصل بالحكاية الأولى دون أي فصل بين مقطعي القصة، مرتبطاً بممارسة البداية من الوسط، فيرمي إلى استعادة السابقة السردية كلها وهو يشكل على العموم قسطاً مهما من الحكاية، بل ينطوي في بعض الأحيان على الجوهري منها .. بما أنّ الحكاية الأولى تبدو نهاية مستبقة»[4].

---

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية ،ص62.

2 المرجع نفسه ، ص 64.

3 المرجع نفسه، ص 71، 72.

4 المرجع نفسه ، ص 71.

1-1-3-الاسترجاعات المختلطة (Analepses Mixte):

هي الاسترجاعات التي «تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها... وهي الفئة التي يلجأ إليها إلا قليلاً، وعلاوة على ذلك تتحدّد بخاصية من خاصيات السعة، مادامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه»[1].

1-2-الاستباق (Proleplsis):

أطلق عليه جنيت مصطلح الاستشراف، وهو أقل تواتراً من الاسترجاعات، مع أن الملاحم الثلاث الكبرى (الإلياذة، الأوديسة والإنياذة) تبتدئ كلها بنوع من الاستباق الزمني ويظهر هذا النوع خاصة في الحكاية بضمير المتكلم لتلاؤمها معه، نظراً لما تحمله من طابع استعدادي يمكن السارد من التلميح إلى المستقبل [2]. وهو «مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[3].

ويعني «القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية»[4].

والاستباق بدوره يضم نوعين من الاستباقات وهي:

---

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 60، 70.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

3 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 165.

4 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

1-2-1 استباقات خارجية (Externalproplelsis):

تبدو «وظيفتها ختامية في أغلب الأحيان بما أنها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[1].

1-2-2-استباقات داخلية (Internalproplelsis):

رأى جنيت أن هذا النوع من الاستباقات «تطرح المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه، ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[2].

وقد ميز جنيت بين نوعين من الاستباقات الداخلية:

1-2-2-1- الاستباقات الخارج حكائية: وتسمى أيضاً غيرية القصة، وهذا النوع لا يتهدده خطر التداخل مع المحكي الأول[3].

1-2-2—2- الاستباقات الداخل حكائية: وهي استباقات مثلية القصة وتقسم إلى نوعين من الاستباقات الداخلية:

أ- **الاستباقات التكميلية:** هي «التي تسدُّ مقدماً ثغرة لاحقة»[4].

وهي «عبارة عن تطلعات يتكئ السارد عليها لبيان مستقبل الشخصية الروائية دون أن يلجأ إلى إعادة حكي هذا المحكي التكميلي مرة أخرى»[5].

ب-الاستباقات التكرارية: وهي التي «تضاعف مقدماً دائماً مقطعاً سردياً آتياً»[6]

---

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص77

2 المرجع نفسه ، ص 79.

3 ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 271.

6 جيرار جنيت، المرجع السابق ، ص 89.

2- الديمومة ، المدة (Duration):

ويعني بها جنيت مقارنة «مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية وهي عملية أكثر صعوبة، ذلك لمجرد ألاّ أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم تلقائياً لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته»[1].

فالمدة أو الاستغراق الزمني يقارن بين زمن القصة وزمن السرد من حيث تسارع الأحداث أو تباطئها، ليتم اكتشاف المدة الزمنية التي استغرقتها الأحداث متناسبة مع الطول الطبيعي أم غير متناسبة[2].

«وإذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني (La durée) وقياسها غير ممكنة. .. فإنّ ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائماً بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتبيانها وهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائماً انطباعاً تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني».[3]

ولهذا اقترح جنيت لدراسة الديمومة أربع تقنيات حكائية لمعرفة كيفية اشتغال الحكي من خلال مستويين هما: تسريع الحكي الذي تندرج ضمنه الخلاصة والحذف وتبطيء الحكي الذي يضم الوقفة والمشهد، وسنتعرض لكل ذلك بالتفصيل فيما يلي:

2—1 تسريع الحكي:

الذي يكون «عبر تقديم خلاصة فترة زمنية في أسطر قليلة وذكر أهم ما حدث فيها، كما يمكن تسريعه بشكل أكبر عبر القفز عن فترة زمنية محددة دون الإشارة إلى ما حدث فيها»[4].

---

1 جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص 101.

2 ينظر: نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 169.

3 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

4 علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص 54.

ممّا يعني أنَّ تسريع السرد «هو ضمور في زمن القصة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة أو جملة أو إشارة توحي بأنّ زمناً ما قد أنجز وتم تجاوزه»[1].

فقد يتم اختصار حدث ما ويشار إليه بشكلٍ مجمل، بحيث يستغرق زمناً أقل من زمنه الطبيعي لتفادي ركاكة التعبير، ممّا يُكسب النّص جمالية خاصة تمكِّن القارئ من سرعة الفهم. ولتحقيق هذا المستوى، اقترح جنيت تقنيتي الخلاصة والحذف.

2-1-1-الخلاصة أو المجمل (Sommaire):

يرمز له جنيت بـ: زمن الحكي < زمن الحكاية.

«وتعتمد الخلاصة في الحك ي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»[2]. وقد تتجلى الخلاصة في مظهرين: محددة وغير محددة.

2-1-1-1-الخلاصة المحددة:

« إن المجمل وفق هذا المظهر يعمل على تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية التي يحتويها»[3].

2-1-1-2-الخلاصة غير المحددة:

وهي خلاصة « تنأى عن تحديد الزمن الذي تستغرقه الأحداث الروائية ال تي يحتويها»[4].

1 نضال الشمالي، الرواية و التاريخ، ص 170.

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

3 أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 284.

4 المرجع نفسه، ص 289.

2-1-2- الحذف أو القطع (Ellipsis):

ويرمز له بـ: زمن الحكي= 0، وزمن الحكاية =ن، ومنه زمن الحكي< ∞ زمن الحكاية.

وهو « تقنية زمنية تقتضي إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1].

ممّا يعني أنَّ «السرد يغفل لحظة من الحدث» [2]. وتحليل الحذوف يرتد في نظر جنيت إلى تفحص زمن القصة المحذوف[3].

ويقسم جنيت الحذف إلى ثلاثة أقسام:

2-1-2-1-الحذف الصريح:

وهو « إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح، سواءً جاء ذلك في بداية الحذف، كما هو شائع في الاستعمالات العادية، أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة إلى حين استئناف السرد لمساره»[4].

وهو بدوره ينقسم إلى نوعين:

أ-**حذف محدّد:** ويتم فيه: «تعيين مسافة المدة المحذوفة بإشارة دقيقة يمكن ع دها دليلاً واضحاً على أنّ النّص يتضمّن حذفاً زمنياً»[5]. مثل (مرت سنتان).

---

1 حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

2 علي المانعي، القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، ص 55.

3 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 117.

4 حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 159.

5 رقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 83.

ب-حذف غير محدَّد : وهو «ما تمّت الإشارة إليه في النّص، ولكن من غير أن يُحدد الراوي مقدار فترته الزمنية على نحوٍ بارز ودقيق»[1]. مثل (مرت سنوات طويلة).

2-1-2-2-الحذف الضمني (Ellipse Limplicite)

ويعني «تلك التي يُصرّح في النّص بوجودها بالذّات، وإنّما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[2].

فلا يظهر الحذف في النّص، ولا توجد إشارة تدل عليه وعلى القارئ أن يكتشف ه بحدوث خلخلة في الاستمرارية الزمنية.

2-1-2-3- الحذف الافتراضي (Lipse Hypothétique)

و هو « الذي تستحيل قوقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان، و الذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع »[3]. فلا توجد أية قرائن أو طريقة تدل عليه، و قد يظهر من خلال انقطاع استمرارية الزمن.

2-2-تبطيء الحكي:

مثلما كانت السرعة تعمل على تسريع الحكي من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف ، فإنّ هناك جانبٌ آخر يشهده الحكي و يعمل على تبطيئه، فالتبطيء هو بمثابة «الحركة المضادّة لتسريع السّرد، أي إبطاء السرد وتعطيل تسارعه بالتبطئ أو حتى الإيقاف»[4].

حيث يخفف الحكي من سرعة سيره أو حتى يوقفه باستعمال تقنيتين حدّدهما جنيت ب:المشهد والوقفة، لنتعرف عليهما فيما يلي:

2-2-1-المشهد (Seene):

يُرمز له بـ: زمن الحكاية =زمن الحكي

1 رقلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 83.

2 جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 119.

3 المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 177.

ويقصدُ به المقطع الحواري الذي يأتي عبر المسار السردي، وقد يحقق تساوي الزمنين بين الحكاية والقصة تحقيقاً عرفياً[1].

حيث تكون المدة المستغرقة في زمن الحكاية هي نفسها المدة المستغرقة في زمن القصة.

2-2-2-الوقفة (Pause):

ويرمز لها بـ: زمن الحكي=ن ، زمن الحكاية =0، إذاً زمن الحكي∞> زمن الحكاية .

يعني أنه «تكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويُعطل حركتها»[2].

فتظهر قدرة الوقفة في إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي، لتقحم الوصف في منظومة الحكي، مما يؤدي إلى توقف زمن الحكاية [3]، حيث يستمر الإبطاء في الحكي إلى أن يتوقف لنجد أنفسنا أمام الوصف.

3-التواتر (fréquency):

التردد أو التواتر هو «العلاقة بين معدل تكرار الحدث ومعدل تكرار رواية الحدث فالحدث يقع وتُروى حكايته، وقد يتكرر وقوعه مرات عدة وتتكرر روايته مرات عدة

أو تُروى حكاية واحدة تختصر كل التوقعات المتشابهة»[4].

فالتواتر يرتبط «بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائي على مستوى السرد»[5].

1 ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108.

2 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

3 ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 310.

4 نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ص 184.

5 آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 70.

نجد أنّ جيرار جنيت كان قد أعطى صيغ متعددة ومتفرعة للزمن تكشف على ثراء النص السردي الذي يتميز ببنية زمنية متشظية تحمل الكثير من المعاني والدلالات الخفية التي تستدعي مساهمة القارئ للكشف عنها.

وعموما كانت هذه أهم التقنيات التي قدمها جنيت لدراسة الزمن، وقد رأينا كيف اتسمت دراسته بالدقة والوضوح لما خصصه من تحديد لكل عنصر على حد ه ولذا كان تفضيلنا له على غيره من الباحثين ممن درسوا الزمن السردي كونه الرائد في هذا المجال.

وسنقتصر في دراستنا للزمن في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" على محورين مما قدمه جيرار جنيت من عناصر وهما:

-الترتيب: الاسترجاع والاستباق.

-المدة: من خلال تسريع الحكي وتبطيئه.

لنتمكن من الكشف على أهم مميزات البنية الزمنية في هذه الرواية.

3-دراسة الزمن في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر":

أصبح الروائي يمارس نوعاً من اللعب الفني بالزمن، وهذا اللعب محكوم بقواعد خاصة بعد دراسة جيرار جنيت التي كانت أكثر دقة -كما لاحظنا سابقاً- أثناء تمييزه بين زمنين: زمن القصة، أي الزمن الذي وقعت فيه الأحداث خارج ال محكي، وزمن الخطاب الذي يتحدد في الطريقة التي تناول بها الروائي تلك الأحداث داخل المحكي.

3 -1 زمن القصة:

نعلم أنّ زمن القصة هو زمنٌ حقيقي، أي زمن الأحداث كما وقعت في الواقع فهو الزمن الطبيعي الذي يُمكن قياسه فيزيائياً، أي زمن الأحداث المتصلة بالسياق الخارجي المحيط بالنص، حيث يعنى بتتبع الأحداث كما حصلت في الواقع والتاريخ.

«ويبدو أن الزمن التاريخي أبلغ الأزمنة الخارجية دلالة في المدونة الروائية»[1]. حيث تستفيد الرواية من التاريخ، وتجعل منه مرجعية لأحداثها فيختار الروائي حادثة معينة من تاريخ البلاد، وينتقل بها إلى العالم المتخيل ليعالجها بطريقته الخاصة، حتى يتكون لدينا نصاً إبداعياً تظهر فيه براعة المبدع الفنية.

يبدو أنّ الروائي في رواية "خطوات في الاتجاه الآخر" قد أخذ من الواقع أو بالأحرى التاريخ، حدثاً حاول من خلاله كشف ومعالجة بعض الأوضاع (السياسية والاجتماعية والأمنية والاقتصادية)، ولما كان الإبداع الفني يستدعي الانزياح عن الواقعية حتى لا يكون العمل نقلاً أم يراً للتاريخ أي عبارة عن سرد وتقرير لحقائق تاريخية، فإن الروائي في هذه المدونة عمل على المزج بين الواقعي والمتخيل لتظهر لنا جمالية هذا العمل من خلال إزاحة الستار عن زمن أحداث القصة.

1 عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 28.

واللافت للانتباه في هذه الرواية هو الافتتاحية التي حددها الروائي على لسان بطله وجعلها بداية للقصة:

«فور اجتيازي منطقة الجمارك التي أذن لي فيها بالخروج دون تفتيش انبثق من العدم شخصٌ لا أذكر أني رأيته من قبل... قال:

هذه هي رسالة إليك ضعها في مكان أمين...

في فندق الهزار... وفي الغرفة... سارعت إلى قراءة الرسالة.

الأستاذ نجم الدين... لقد ارتأت قيادة تنظيمنا السري ترشيحك للعضوية فيه بعد تأكدها من سلامة طويتك ونبالة توجيهاتك وو طنيتك... فإياك أن تبادر بالرد السلبي...»[1].

هذا المقطع من الفصل الأول يعبر على أنّ الحدث في القصة بدأ بلحظة الحاضر، حيث كان البطل في بلدٍ آخر غير بلده وبالذات في منطقة الجمارك التي عبرها ليلتقي بشخصٍ مجهول يسلمه رسالة من المنظمة تدعوه فيها للانخراط إليها بصفته مناضلا مدافعا عن حقوق الإنسان مع تهديدها إياه بعدم الرد السلبي.

وكأن الروائي أراد منذ البداية أن يضعنا في صورة الحدث الكبير والرئيس في الرواية لكن دون الإعلان عن زمن وقوع الحدث، حيث كانت البداية غير معلومة لا إشارة زمنية أو قرينة تاريخية تمكّن من تحديد زمن القصة بدقة أو الزمن المرجعي والحقيقي للأحداث.

1 حفناوي زاغز، خطوات في الاتجاه الآخر، ص 7، 8، 9.

ومن خلال لحظة الحاضر التي بدأ فيها الحدث الأول داخل القصة وعلاقته بما يجري بعده من أحداث يمكن تحديد البداية الفعلية لزمن القصة من مقطع يمكن عده قرينة تاريخية تدل عليه. ورد على شكل ارتداد للماضي في الفصل الثاني:

«...أنا هكذا منذ اليفاعة لا أميل إلى الانخراط في الأحزاب أو الجمعيات وأحرى التنظيمات السرية، لقد تجذر لدي هذا الاتجاه منذ أن تنا هت إلى علمي الفاجعة الغامضة التي أودت بحياة والدي... وهو ينتمي إلى الحزب الشيوعي ... ولم يكن على وفاق مع النظام الحاكم... مما أو غر بعض أعوان السلطة الانتهازيين ... الأمر الذي حدا هم للتخلص منه... ليتركني دون العام الرابع وأختي سهى تتسلق عامها الثاني في رعاية أم شديدة الطبية... مما أهلني بعد نيل الشهادة الجامعية في سن مبكر إلى الحصول على وظيفة مرموقة في أكثر من مؤسسة وأخيراً بوزارة الخارجية»[1].

في هذا المقطع نجد أنّ الذاكرة انفتحت على الماضي ، لنكتشف أنّ بداية زمن القصة عبارة عن لحظة زمنية تعود إلى الماضي البعيد والقريب معاً، وهي لحظة توضّح حدثاً مهماً وهو منهج البطل في الحياة وسبب رفضه للمنظمات الذي تكون لديه منذ طفولته، وعند مقتل والده بالضبط المنتمي للحزب الشيوعي، حيث وقع القتل على أيدي هؤلاء، وهذا المنهج تجذر في أعماقه في مختلف مراحل حياته حتى عند دراسته وتخرجه وعمله كمناضل ومدافع عن حقوق الإنسان بوزارة الخارجية.

وهذه البداية لزمن القصة يمكن عدّها قرينة تاريخية لبداية مرحلة تتميز بالعنف حددها الكاتب في موضع آخر من الرواية بإشارة زمنية تاريخية وهي: «ما يحدث منذ عشرية كاملة من عنف ودمار وتخريب»[2].

1 الرواية، ص13، 14.

2 نفسه، ص 49.

فهذه إشارة مباشرة إلى أنّ أحداث الرواية جرت زمن العشرية السوداء وعلى وجه التحديد زمن التسعينيات من القرن الماضي.

جاء هذا الزمن التاريخي مؤطراً للرواية زمنياً يمكن أن نكتشفه من خلال بعض القرائن الدالة على سياقه داخل الرواية، المحمل بمعاني اللاأمن و المعاناة أو بالأحرى صراع الإنسان مع الموت، فشكل مرجعية لأحداث الرواية تمكن الروائي من خلالها تلمس التاريخ بطريقة فنية بارعة[1].

نكتشف أنّ الروائي لم يلتزم في سرد أحداثه مساراً خطياً منتظماً، بل تخلله نوع من التذبذب في الترتيب ظهر على مستوى الافتتاحية « وتتمثل هذه الذبذبة في تركيب الجمل والفقرات وفي تركيب الفصول والأجزاء»[2]. حيث انطلق الروائي من نقطة حدّدت حاضر القصة تعرّف القارئ من خلالها على الحدث الروائي، أي منذ المطلع الافتتاحي الذي تمثل في دعوة البطل إلى الانخراط في المنظمة، غير أنه تذبذب في الزمن بعودته إلى الماضي الذي مثّل نقطة البداية لزمن القصة، وهي طفولة الشخصية المحورية.

نلاحظ أثناء سير الأحداث منذ الافتتاحية إلى النهاية نوعاً من التذبذب في حركة السرد بين الحاضر والماضي القريب والبعيد، فبين الفينة والأخرى تستدعي اللحظة الحاضرة الماضي ليتطلب من القارئ إمعان النظر وإعمال فكرهمن أجل استيعاب تسلسل الأحداث في العمل المتخيل.

يبدو في إشارة الروائي إلى أنّ أحداث الرواية جرت في زمن التسعينيات من القرن الماضي، فيها شيء من عدم الوضوح، حيث لم يحدد التاريخ الذي وقعت فيه الأحداث

1 ينظر فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة، ص 66.

2 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 30.

بدقة، أي لم يذكر الأحداث سنوياً، إلاَّ أنَّنا نحاول أن نست شفه من خلال بعض القرائن والفقرات الدالة على سياق الزمن الطبيعي لأحداث الرواية.

وفيما يلي سنحاول ترتيب أحداث الرواية التي عمل الروائي على كسر سيرورتها الزمنية، وترتيبها تسلسلاً منطقيا مناسباً للأحداث الواقعية كما تجري في الواقع مع أنّ الروائي لم يحدّد زمنه بدقة، إلاَّ أنَّنا سنعتمد على بعض القرائن والمقاطع لتساعدنا على ترتيب الأحداث زمنياً كما في الواقع:

1 -طفولة البطل وبالذات منذ مقتل والده وتعليمه وعمله.

2 -سفره لبد آخر ورسالة المنظمة التي تدعوه فيها بالانضمام إليها.

3 -التجول واللقاء بفاتن في فندق الرياحين.

4 -في المطار اللقاء بالصديق عبد السلام.

5 -النزول بأرض الوطن ليتلقى رسالة المنظمة المطالب فيها بقراءة بعض الكتب التي أرسلت إليه.

6 -أحداث إمارة ب وقرار عقد المؤتمر الذي تأجل بفعل تلك الأحداث.

7 -اللقاء برئيس المنظمة والتحاور في الكتب.

8 -اللقاء بعبد السلام لمساعدته حول قضية دفع مبلغ للمنظمة.

9 -اللقاء مع رجل المنظمة وطلب القضاء على أربعة أشخاص الذي رفضه البطل.

10 -الحديث عن مجزرة حي الزيتون التي استهدفت عائلة الحاج محي الدين بالقتل.

11 -اللقاء مع مدير العمل وقرار عقد مؤتمر بإمارة س وحدوث عدة جرائم.

12 -بعد الجرائم حدث اللقاء بالمنظمة ليعلن عن رفضه فأعلن الموافقة (لتبقى النهاية مفتوحة).

مع أنّ الروائي –كما ذكرنا سابقا– لم يحدد الأحداث تحديداً زمنياً دقيقا، إلا أننا حاولنا ترتيب الأحداث في زمن القصة، مع أن تحديده كان بصفة مطلقة لتجاوز الروائي ذكر السنوات، مما سبب بعض الغموض، فكان ترتيبنا مقيداً بما ورد من أحداث.

ولما كان زمن القصة يعني الزمن الخارجي أو الحقيقي الذي يستدعي ترتيب الأحداث منطقياً، وأثناء ترتيبنا لأحداث الرواية كما تجري في الواقع، فقد وجدنا نوعا من الاضطراب في الترتيب، أي كسر سير الخط الزمني، حيث بدأ الروائي قصة أحداثه بلحظة الحاضر وأثناء سفر البطل أو تواجده بالخارج لممارسة عمله وتلقي الرسالة من قبل المنظمة التي توجهت إليه تدعوه إلى الانخراط فيها، والزمن الطبيعي يتطلب البدء من(ح2) أي لحظة استرجاع مرحلة طفولة الشخصية المحورية، وبالذّات عند مقتل والده الذي كون لديه فكرة رفض المنظمات و تعليمه ، ليصل إلى لحظة الحاضر وممارسة عمله بوزارة الخارجية التي بدأت بها القصة.

جاء ترتيبنا للأحداث على ذلك النحو، لأنّ الزمن الطبيعي يستدعي أن يكون الترتيب تصاعدياً مع أن الرواية كان يحدث فيها نوعاً ما من الخلخلة بالترتيب الطبيعي لإضفاء الطابع الروائي أو التخيلي على الأحداث، حيث اكتسبت بعداً فنيا رائعاً.

أي أن زمن القصة امتد من طفولة البطل لما كان دون العام الرابع وصولا إلى مرحلة العمل في الحاضر، الفترة التي استهدف فيها من قبل المنظمة بدعوة الانضمام واستمرار ذلك حتى نهاية الرواية، ولتحديد هذه الفترة زمنياً، نحدد أولاً عمر البطل الذي نجد الروائي قد تجاوزه، لأنّ بطله عانى من مرحلة صعبة هي مرحلة الإرهاب وكل ذلك لينأى بها عن الواقعية، إلاَّ أنَّنا نستطيع اكتشاف عمر البطل من خلال بعض الملفوظات التي كانت بمثابة قرائن تدلنا على ذلك:

البطل في صغره كان دون العام الرابع، حيث بدأت الأحداث في زمن القصة وأخته سهى في العام الثاني ليذكر الروائي بعدها عمر سهى على لسان البطل: «أمّا الأخت سهى التي تصغرني وقد أخذت تتسلق العقد الثالث من عمرها»[1].

من العبارة ندرك أنّ سهى في العقد الثالث، علماً أنها تصغر البطل بسنتين، مما يعني أن البطل يتجاوز عمره العقد الثالث بقليل وتحديداً بسنتين.

نقوم بإجراء عملية إحصاء من العام الرابع من عمر البطل الذي بدأ به زمن القصة وصولاً إلى عمره الحالي الذي يتجاوز العقد الثالث بسنتين، أي عمره 32 سنة أي هو في مرحلة الشباب، فنجد أن هذه الفترة تقدر بـ 29 سنة، مما يعني أن فترة أحداث الرواية استغرقت تسعة وعشرين سنة، مع أنّ الروائي تجاوز الكثير من الأحداث واهتم بأبرزها في حياة بطله، الذي عانى ويعيش في زمن استفحل فيه العنف الإرهابي كثيراً منذ أكثر من عشرية، وكل ذلك تم سرده في 159 صفحة لنجد زمن سرد تلك الأحداث لا يتجاوز ثلاثة أشهر ونصف.

وكل ما استطعنا الحصول عليه من إشارات زمنية لحساب تلك المدة لزمن الخطاب يكون وفق الجدول الآتي:

1 الرواية، ص 53.

الأحداث	المدة المستغرقة	المجموع
سفر البطل إلى الخارج	أسبوع	ثلاثة أشهر و نصف
طلب المنظمة من البطل قراءة الكتب المرسلة إليه	شـهـر	
عقد مؤتمر بإمارة س خلال الشهر الموالى الذي تأجل نظرا للأحداث التي تجتاحها	شـهــر	
أمضى البطل بعض الأيام في ممارسة حياته اليومية	أكثر من أسبوع(نصف شهر)	
تقرر عقد مؤتمر بإمارة س وقبله بيوم كانت نهاية الرواية.	منتصف شهر جديد	

الجدول رقم(02)

جدول حساب زمن الخطاب

وهنا نجد الروائي له قدرة فنية بارعة في التلاعب بالزمن ومزج الإشارات الزمنية المتفاوتة، ولنكتشف بنية الزمن أكثر رتعرض لزمن الخطاب وفقاً لتقنيتي الترتيب والمدة.

3 2 زمن الخطاب:

إنّ زمن الخطاب يأتي في مقابل زمن القصة، وه و الزمن الذي لا يمكن أن يكون ترتيبه مثالياً متسلسلاً، إذ يصبح للروائي أحقية التلاعب بالزمن مباشرة عند ولوجه العالم المتخيل ليخلق عالمه الخاص، الم خلف عن الواقع بطابعه الفني الذي يوحي بالجمالية الكامنة خلف النص المسرود من خلال التلاعب بالأزمنة. إذ أنّ «اللعب بالأزمنة داخل القصة عملٌ جمالي بحت لا يؤثر على الأحداث من حيث الماهية والجوهر، وإنما من حيث الصياغة والترتيب»[1].

فللروائي عندما يقوم بتكسير الزمن الطبيعي، فإنّ ذلك لا يؤثر على جوهر الأحداث من ناحية فهم واستيعاب القارئ لها، وإنما يؤثر على سير الأحداث من ناحية التقديم والتأخير الذي يحدثه الروائي من جراء التلاعب بالزمن، حيث تنتج عنه شبكة متداخلة من الأزمنة، تتطلب من القارئ إمعان النظر في النص حتى تتضح له الرؤية بفهمه للأحداث، وبذلك تتكشف الجماليات والدلالات الكامنة خلف خلخلة الزمن، التي تتحقق بمساهمة القارئ في إعادة ترتيب أحداث النّص من جديد.

وكما لاحظنا سابقاً في المدونة التي بين أيدينا أنّ الروائي لم يرتب أحداثه ترتيباً منطقياً، وإنما قام بكسر سيرورتها وإحداث نوع من الذبذبة الزمنية وفقاً لما يقتضيه العمل الإبداعي.

والذي يفتح رواية "خطوات" يشعر بنوع من التداخل والغموض الذي يكتنف أحداثها، لتوظيف الروائي المفارقات الزمنية التي أحدثت خلخلة في مسارها وجعلت

1 سلمان كاصد، الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، اربد، (د ط)، 2002 ص 261.

الأحداث متشابكة يتعذر فهمها للوهلة الأولى، لصعوبة تحديد زمنها الطبيعي، لكن الذي يمعن النظر ويعيد ترتيب الأحداث يدرك الجماليات والدلالات الكامنة خلف هذا البناء.

أولاً: الترتيب :

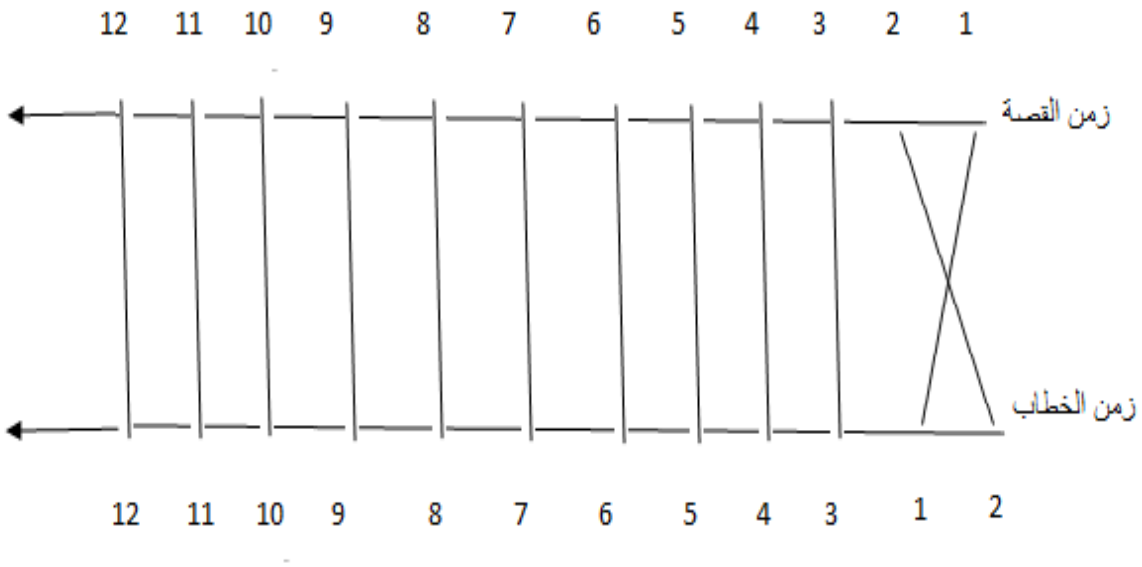
قبل الولوج في الموضوع لابدَّ من ترتيب الأحداث في زمن الخطاب كما تقدمها لنا الرواية، مثلما قمنا بترتيبها في زمن القصة لندرك مدى تغير مسارها أو بالأحرى المنحى الجديد الذي بنيت عليه على مستوى زمن الخطاب:

1 - سفر البطل لبلدٍ آخر ورسالة المنظمة التي تدعوه فيها بالانضمام إليها.

2 -طفولة البطل وبالذّات عند مقتل والده وتعليمه وعمله.

أما باقي الأحداث التي تبدأ من(3-4-5-6-7-8-9-10-11-12) فإنها تبقى بنفس الترتيب على مستوى زمن القصة و زمن الخطاب و المتواجدة في الصفحة 216 من البحث.

وللتوضيح أكثر لابدّ من مخطط يبين العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب:



مخطط يبين العلاقة بين الزمنين (القصة، الخطاب)

نلاحظ أنّه يوجد نوع من التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، وأوردنا لفظة (نوع) لأن الكاتب وهو ينقل لنا أحداث الرواية اعتمد خلخلة النظام الزمني على مستوى الافتتاحية، فالحدث الذي بدأت به الرواية يأتي في المرتبة الثانية من الترتيب الطبيعي (ح2)، وصدور هذا الحدث في الرواية يجعل القارئ يطرح عدة تساؤلات تتمحور حول: ما هي وظيفة البطل بالذات؟ وما نوع المنظمة التي تدعوه للانضمام إليها ولماذا؟.

والإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها تستدعي تتبع الأحداث في الرواية بدقة.

فالنظام الزمني للرواية ينطلق من هذا الحدث، ومن لحظة ال حاضر يليه استرجاع حدث ماض يوضّح نقطة الانطلاق لزمن القصة، فزمن الخطاب انطلق من الحدث (ح2) بالنسبة لزمن القصة، وهو في الزمن الحاضر ارتد إلى الماضي (ح1) من زمن القصة، ليستمر بعدها سير الأحداث في الحاضر متجه ا نحو الأمام، إلاّ أنه تنتابه نوع من الخلخلة باستخدام بعض المفارقات التي نعثر عليها بين الفينة والأخرى ليعود السرد إلى

لحظة الحاضر ببعض الأحداث الفرعية المتممة للحدث الأول وهو الحدث البؤري للرواية، المتمثل في دعوة الانخراط إلى المنظمة تليه متممات الحدث المتمثلة في اللقاءات والمكالمات والطلبات.

يستمر سير زمن الخطاب بنفس الحدث وفي لحظة الحاضر تدعمه –كما ذكرنا آنفاً– الأحداث الفرعية من اللقاءات والطلبات من قبل المنظمة كالحدث (ح 7) و(ح9) وغيرها من الأحداث المماثلة، وقد تخلل هذه الأحداث أحداثٌ أخرى تمس شخصيات أخرى من الرواية غير البطل، وهم أفراد استهدفتهم المنظمة لاستغلالهم ومنهم من تعرضت له بالقتل (ح8)، (ح10)، و(ح11).

وهناك حدث من نوع آخر ليظهر جانباً آخر من حياة البطل وهو ال حدث (ح3) حيث التقى بفاتن في البلد الآخر، فوقع في حبها ليحدث الفراق عند عودته إلى الوطن ويستمر الحدث الأول في الحاضر وصراع البطل مع المنظمة لتنقطع سيرورة هذا الحدث باسترجاع ذكريات فاتن ليعود الحدث الأول، ويستمر إلى نهاية الرواية التي اختتمت بنفس الحدث، أي استمرار المنظمة في الضغط على البطل للانضمام إليها وخوض غمار ما يسمونه جهاداً معهم أين أعلن الموافقة المبدئية، لكن السؤال الذي يطرح نفسه: هل انتهت به الخطوات في الاتجاه الآخر أم لا؟.

لنجد أنّ زمن الخطاب افتتح بالحاضر وانتهى به، وقد جُعل الخطاب مفتوحاً، أي أنَّ النهاية كانت مفتوحة، ويمكن عدها إن صحّ التعبير استباقا لرواية أخرى.

ومع أنّ الروائي –كما ذكرنا آنفاً– لم يحدّد الزمن بدقة إلاّ أنّنا حاولنا الوقوف عليه وترتيب الأحداث في زمن الخطاب من خلال بعض القرائن والفقرات الدالة عليه.

ولفهم زمن الخطاب أكثر لابد من دراسته من خلال تحديد الاسترجاعات والاستباقات الواردة في الرواية.

1-الاسترجاع:

اعتمد الروائي في "خطوات" على الاسترجاع لبعض أحداثها، أي قام باستعادة بعض الأحداث التي وقعت في الماضي بالنسبة للحظة الراهنة من السرد، والاسترجاع حسب جنيت ينقسم إلى ثلاثة أنواع: استرجاع خارجي، داخلي واسترجاع مختلط.

1-1-الاسترجاع الخارجي:

وما ورد في رواية "خطوات" استرجاع البطل لطفولته وحادثة مقتل والده:

«...أنا هكذا منذ اليفاعة لا أميل إلى الانخراط في الأحزاب أو الجمعيات وأحرى التنظيمات السرية... لقد تجذر لديّ هذا الاتجاه منذ أن تنا هت إلى علمي الفاجعة الغامضة التي أودت بحياة والدي... وهو ينتمي إلى الحزب الشيوعي... مما أوغ ر بعض أعوان السلطة الانتهازيين وذوي الحظوة، الأمر الذي ح داهم للتخلص منه بعد الفراغ من أحد الاجتماعات السرية للحزب.. . فكان أن اغتالوه بفضاعة ووحشية... ليتركني دون العام الرابع وأختي سهى تتسلق عامها الثاني في رعاية أم ش ديدة الط يبة... استطعت وأختي الحصول على نصيب محترم من المعرفة... مما أهلني بعد نيل الشهادة الجامعية في سنٍ مبكرة إلى الحصول على وظيفة مرموقة في أكثر من مؤسسة وأخيراً بوزارة الخارجية»[1].

هذا المقطع عبارة عن ومضة كاشفة قدمها السارد حول نفسه بما أنه الشخصية المحورية، سمحت بإضاءة جانب من حياة البطل عن د طفولته، وأثناء مقتل والده بالذات وتعليمه، إذ تمكنا من معرفته من خلال تقديم هذا الاسترجاع.

ومع أنَّ هذا الحدث المسترجع ورد في النظام الزمني للرواية هو (ح 2)، وهو زمن خارج عن زمن المحكي الأول، إلاَّ أنَّه كان مفسراً ومكملاً وموضحاً للحدث الأول.

1 الرواية، ص 13، 14، 15.

فبحكم وظيفة البطل وتحت تأثير هذا الاسترجاع (ح2) من نظام زمن الرواية الذي تمثل في استرجاع الطفولة ومقتل الوالد وتعليمه كان هذا الحدث بمثابة الحافز الذي دفع البطل في شبابه بعد مزاولة تعليمه وتخرجه إلى العمل بوزارة الخارجية وبالذات كعضو في لجنة مكافحة العنف والإرهاب. هذا المنصب الحساس الذي ينتمي إلى النظام السلطوي هو الذي جعل البطل مستهدفاً، حيث شكّل حافزاً آخر جعل المنظمات تتوجه إليه بدعوة الانخراط إليها (ح 1) لنكتشف أنه كان مدعماً للحدث (ح 2) ومبرراً وشارحاً له، ليظهر عدم اقتناعه ورفضه لمثل هذه المنظمات.

ومنه نجد أنّ وظيفة هذا الاسترجاع بعيد المدى وظيفة جمالية ودلالية، ساهمت في بناء دلالة النص من ناحية كشفها عن ماضي الشخصية وتكوينها النفسي والاجتماعي حيث تداخل مع حاضر الرواية بصورة فنية رائعة.

1-2- الاسترجاع الداخلي:

ويمكن أن نميز بين نوعين من الاسترجاعات الداخلية:

1-2-1- الاسترجاعات الخارج حكائية:

وقد ورد في رواية "خطوات" بعض الاسترجاعات غير منتمية للحكاية، لكنها وقعت بعد بداية المحكي الأول، تمثلت في إقحام الروائي شخصية جديدة هي شخصية "عبد السلام" صديق البطل لينقل لنا الراوي البطل أحداثاً عن ماضي هذه الشخصية:

«أراني وجهاً لوجه أمام شخصية فذة عجيبة شديدة الغرابة لديها من الخبث

و المكر والاحتيال ما يفوق كل تصور واحتمال، ما كنت لأدري ولازلت ما الذي جعلها تملك كل هذه القدرات المتعددة الجوانب: هل المغامرة والتجريب أم الذكاء وحده من فجّر مخزون الطاقات الذهنية والنفسية؟... بالرغم من أنّ مستواه التعليمي هزيل وثقافته دون

المستوى... ابتدأ حياته بما يشبه الصفر، لكنه في سرعة قياسية أصبح من أهم رجال التوريد والتصدير...»[1].

في هذا المقطع عمل الراوي البطل على استرجاع ماض قريب المدى، تمثل في استحضار شخصية عبد السلام أحد الأصدقاء القدماء، وهي شخصية جديدة عمل الروائي على إقحامها في الرواية، لتظهر عند لقاء البطل بالصديق بالمطار أثناء العودة للوطن، ليقوم الراوي البطل مباشرة باسترجاع ماضي هذه الشخصية ليكشف لنا عن جانب من حياتها، كيف كانت في الماضي، وكيف أصبحت في الحاضر من أهم رجال التوريد والتصدير في ظرف قياسي بالرغم من أنها في الماضي كانت لا تملك المؤهّلات لذلك إلاّ أنّها حققت ذلك وتم الوصول إلى منصب حساس ينتمي إلى عالم المال والأعمال، وكل ذلك من أجل تبرير أسلوب التعامل مع مثل هذه الشخصيات من خلال توضيح سلوكها وعلاقتها مع الآخرين لتبرز علاقة الزمن بالشخص ية ، من حيث توضيح كيفية استغلال وتعامل الشخصية مع الزمن.

من خلال السياق الحكائي لهذا المقطع نجد أنه استرجاع داخلي، وهو خارج حكائي، أي السّارد استرجع ماضي الشخصية مباشرة عندما أقحمت في الرواية فقام باستعادة ماضيها القريب الذي جعلها في اللحظة الراهنة من السرد على مثل هذه الحال من الثراء، ومن ثمة نجد أنّ موضوع هذا الاسترجاع لا علاقة له بالحكاية الرئيسية أي مضمونه مختلفٌ عن مضمون الـمحكي الأول، لنكتشف أنّ هذا الاسترجاع أدَّى وظيفة بنائية ساهمت في إضاءة جوانب من الشخصية الروائية.

وفي سياقٍ آخر عمل السّارد على استعادة ماضي شخصية أخرى، ظهرت في بداية الرواية ثمّ غابت، لتظهر ثانية من خلال استرجاع الراوي البطل لها، وتمثلت هذه الشخصية في شخصية فاتن :

1 الرواية، ص 47، 48.

«وفي لمحة خاطفة تمثلت في وجداني صورة فاتنتي الساحرة المتأبية المستعصية، كانت تتربع على عرشها في فندق الرياحين، تمد ظلال هيمنتها على رواد المقهى التي ما كان ليرتادها زائرٌ فيما يتراءى لي لولاها...»[1].

يكشف الاسترجاع عن جانب من شخصية فاتن، وهو سر جمالها الذي تمد بظلاله في الفندق، فكان بمثابة المغناطيس الذي يجذب رواد المقهى، والبطل هو الآخر لم يسلم من انجذابه إليها لشدة إعجابه بها، فوقع في حبها، حتى أصبح يسترجع ذكرياتها وهو بعيد عنها مما مكن من حضور شخصية فاتن ثانية مع أنّها غا بت عن الأحداث منذ الصفحات الأولى للرواية.

هذا الجانب الذي استعاده البطل يحمل قيماً رمزية حيث كان رمزا للجمال ، ودلالية ساهمت في تكوين بنية الشخصية، ومنه بناء دلالة النص .

وموضوع هذا الاسترجاع كان بعيداً عن الحكاية الرئيسية، وظفه الروائي لخلق نوع من المتعة والكشف عن الجماليات والدلالات الكامنة خلف هذا الاسترجاع، والتي ساهمت في بناء النّص.

1-2-2- الاسترجاعات الداخل حكائية:

وهي نوعان: تكميلية وتكرارية.

أ- الاسترجاعات التكميلية :

ويتمثل هذا النوع في رواية "خطوات " في استرجاع السارد للمجزرة التي حدثت ببيت الحاج محي الدين : «أيقظ رجلٌ في السبعين من عمره مجاهد قديم مشهود له بالاستقامة والصلاح، ليس له من جرم إلا كونه أباً لأحد ضباط الجيش الأباة الأبطال

1 الرواية، ص 102.

الذي هو في مثل عمري، درس القانون ثم اختار بعد الخدمة الوطنية البقاء في الجيش سليمان شهم نبيل وأبوه مناضل جليل اندفع ليحمي حفيدته الرضيعة التي كان مصيرها الذبح مع أمها وحتى المرأة العجوز... أربعة من أفراد أسرة عريقة ماجدة تباد دفعة واحدة على مقربة من فتاة في عز الخصوبة والعطاء »[1].

فالحدث الذي يسبق هذا الاسترجاع كان عبارة عن عرض لأحداث الجريمة ليقوم بعدها مباشرة السارد البطل باستعادة تلك الأحداث لسد بعض الثغرات في الحكي السابق، حيث أضاف هذا الاسترجاع بعض العناصر المكملة للحدث الأول، فجاء بذلك الحكي منتظما خاصة وأن المسافة النصية التي تفصل بين الحدث الأول واسترجاعه قصيرة جداً.

فعلى مستوى الصفحات نجد صفحة واحدة تفصل بينهما، حيث احتل الاسترجاع السطور الأولى من الفصل الموالي للفصل الذي ورد فيه الحدث الأول، أما بالنسبة للمسافة الزمنية فكان الاسترجاع في الغد مباشرة ، أي في الصباح من اليوم الموالي لليوم الذي حدثت به الجريمة، و مع ذلك كان مكملاً له، حيث استطاع القارئ التعرف على بعض العناصر التي تساهم في بناء الشخصية.

ب- الاسترجاعات التكرارية :

يتجسد هذا النوع من الاسترجاع في رواية "خطوات" أثناء استعادة السارد البطل لماضي "المهدي صفوان" وما حدث له و للإمارة منذ أن تربع على عرشها من جراء كبريائه وأوهامه التي تركت الإمارة تسقط في يد المحتل، حيث كان يستعيد البطل هذه الشخصية، ويحكي عنها بين الفنية والأخرى ليقارن في الأخير بينها وبين ما حدث له هو في الحاضر.

1 الرواية، ص 129.

«المهدي صفوان كانت كل الأيام ملك يمينه.. . تمكن أن ينسج من خيوطها سلما ارتقى عليه إلى فوق... وأن يجعل لسلطانه ظلالا.. . إلا أنّ القاعدة ظلت كامنة تتربص حتى أذن الله أن تنطبق عليه و بأشنع وأقصى ما يمكن أن يحدث، فبغتة بعد عز ومجد وسلطان وهيلمان تحول مسكيناً ضعيفاً خائفاً متذبذباً لا يقوى على قول لا أو يعبر صمته عن احتجاج... »[1].

واسترجاع هذا الحدث هو للتذكير بما كان يهلكه المهدي من قوة وعز ومجد لكن خطأه في ترتيب الأوليات وإساءته فهم الواقع جعله عرضة ليسقط في قبضة العدو الذي افتك منه الإمارة وكل ما يملك فتحول عندئذٍ ضعيفاً مسكيناً لم يستطع حتى أن يعبر عن رفضه لما آلت إليه حال البلاد وحاله.

والدافع الذي دعاه إلى استرجاع ما حدث للمهدي صفوان هو التشابه بين هذا الحدث وحال بطل الرواية، حيث تم إسقاطه على البطل وما حدث له من جراء دعوة المنظمة بالانخراط إليها وممارسة أفعالها وهو المناضل الذي يدافع عن حقوق الإنسان ويكافح كل أشكال العنف، فالبطل يشعر بمعاناة المهدي الذي لم يستطع استنكار ورفض ما آل إليه وضعه، والبطل أيضاً لا يستطيع أن يعبر عن رفضه بالانضمام إلى المنظمة لأنه واقع تحت الضغط .

ومن خلال الاسترجاع التالي يرفض البطل أن يحدث ذلك معه:

«... رباه ليتني متُ قبل أن أشهد مثل تلك النهاية التي تعجز الألفاظ عن وصفها وتجسيدها بالحرف ولا حتى بالرسم.. . تلك كانت خاتمته هو... أما خاتمة أيامي فإني لا

1 الرواية، ص 108.

أستطيع التكهن بها أو تخمين مدى عمقها وضراوتها، بالرغم من أن كل ليالي وأيامي كانت بين بين، لا هي مثل ما أحلم ولا هي كما أتوقع...»[1].

تجلى في هذا الاسترجاع الماضي في لحظة الحا ضر فكانت له وظيفة المقارنة بين حدثين متماثلين في استمرار الفشل في إيصال ما يجب قوله أو التعبير عن الرأي بالرفض والاحتجاج، حيث كانت نهاية المهدي بشعة وكذلك كانت أيام البطل منذ توجه المنظمة إليه على مقربة من أيام المهدي الأخيرة، والمختلفين في الغموض الذي يكتنف مصير البطل في حياته.

لنصل إلى أن التماثل بين الحدثين يكمن في الشكل والمضمون من ناحية إيضاح حدث العنف المسلط على الشخصيات ذات المناصب الحساسة، أو بالأحرى المجتمعات العربية، والاختلاف أيضاً بينهما يكمن في الأطراف الفاعلة والمفعول بها.

هكذا عمل هذا الاسترجاع على الجمع بين الماضي والحاضر ممّا ساهم في بناء النص، حيث أكسبه الكثير من الدلالات والجماليات الفنية.

1-3-الاسترجاع المختلط:

لم يعتمد الر وائي كثيراً على هذا النوع، ولعلّ النموذج الوحيد الذي عثرنا عليه يتجسّد في:

«.. بحرٌ آخر من فيض الماضي... أحداث وشخوص كانت قد تخللت حياتي في أزمنة... منها ما كنت أبتهج به وأتناغم معه، ومنها ما كان يثير ني ويطمس الفرحة بضراوة بين جوانحي، حشود من المعارف تتراءى لي من قريب أو بعيد... جمعتني بهم مقتضيات وظروف أو لاقت بيننا مناسبات ومصالح، ثمّ تلاشت بانتهاء تلك الدواعي والأسباب... أين أجدني أعاني من سيطرة القلق والر يبة.. أراني أحيا في واقع مات فيه

1 الرواية، ص 109.

الضمير الإنساني، وتردت الأخلاق وشاع التناقض والت ركب عن العدالة والمساواة... والتنكر للمثل العليا والقيم الإنسانية، وعجز النظام الدولي...عن تحقيق الأهداف النبيلة ...أو حماية حقوق الإنسان»[1].

قام البطل باستعادة الماضي أين كانت له معارف كثيرة، تبعاً لمقتضيات عمله ومنها ما كانت الصدفة سببه ا، منها ما أسعده ومنها ما أحزنه، فنكتشف أن هذا الاسترجاع يدور حول أحداث وقعت قبل بداية زمن ال محكي الأول، لنصل في الجزء الثاني إلى لحظة الحاضر والزمن الذي يعيش فيه البطل أي أن أحداثه وقعت بعد بداية المحكي الأول فهي تنتمي إليه وتحكي عنه، وهي تشير إلى زمن العنف والإرهاب الذي يعيث في الأرض فسادا، وينتهك حقوق الإنسان، الزمن الذي جعل البطل مستهدفاً من طرف المنظمة الإرهابية، مما جعله يعيش حياته في قلق وحيرة .

وبذلك نجد أن هذا الاسترجاع ي مت إلى ما قبل المحكي الأول في جزئه الأول ولاحق بالمحكي الأول في جزئه الثاني ، ومن هنا وسم بالمختلط .

2-الاستباق:

يأتي الاستباق في مقابل الاسترجاع، وقد وردت أمثلته في الرواية وفق ما يلي:

2-1-الاستباقات الخارجية:

تظهر في الحكي عن طريق العناوين، أو تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل[2].

1 الرواية، ص 35، 36.

2 ينظر أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 267.

ومما ورد من الاستباقات الخارجية عن طريق تقديم الملخصات في الرواية جاء على لسان الراوي البطل بعد أن طلبت منه المنظمة الانضمام إليها:

« فأنا الآن شئت أم أبيت أحد مرشحيهم وحسب ما يبدو أنه ليس في إمكاني أن أرفض، وهبْ أني قبلت الانضواء تحت أجنحتهم وانتهاج السبل التي يسلكون، فماذا يكون دوري معهم بالضّبط... لست أدري ما إذا كنت أقوى أن أجز بنفسي في دوامة ذلك الفعل من قتل ودمار وتخريب، لا أعتقد أني مؤهل لذلك حتى وإن رغبت بدعوى خدمة الصالح العام أو تغيير المنكر وإحقاق الحق»[1].

وقوله أيضاً: «الرسالة القنبلة الموقوتة التي قذفت بها المجاهيل ستظل قابلة للانفجار في أية لحظة، ولم يعد في الإمكان الابتعاد عنها أو التخلص من تبعات ما يترتب عليها»[2].

فالسَّارد هنا لخَّص مجموعة من الأحداث الروائية المتصلة بمحتوى الحكاية الرئيسية، المتمثلة بدعوى الانخراط من قبل المنظمة، فكان الاستباق هنا في المثال الأول عبارة عن تصريح من البطل ممهداً فيه لما سيحدث في المستقبل من جراء الطلب بأنّه سيصبح عضواً من المنظمة رغماً عنه، لأنّه ليس بإمكانه الرفض، وهو الذي لا يقوى على ممارسة أفعالها.

وفي المثال الثاني فيما يخص الرسالة المبعوثة من طرف المنظمة يلخّص ما سيحدث له في المستقبل بأن حياته ستظل مرهونة بهذه الرسالة التي سينجر عنها العديد من الطلبات التي أصبحت وستصبح تلاحقه أينما يتواجد في المستقبل، والتي ليس في

1 الرواية، ص 10.

2 نفسه، ص 23، 24.

إمكانه الابتعاد عنها، ولا يستطيع إعلان رفضه بسبب الضغوطات التي تمارسها وستُمارسها المنظمة عليه.

تمَّ تقديم الملخص هنا في كلا المثالين في سعة ضيّقة لمجموعة من الأحداث الروائية التي تستغرق فترة طويلة، أي سيتناولها بالتفصيل فيما بعد، وهذا النوع من الاستباقات جاء محملاً بالكثير من المعاني، لأنّ في ذلك دلالة على شعور البطل بالقلق والتوتر المستمر عبر الحكي والمتوغل في المستقبل.

2-2-الاستباقات الداخلية:

والتي نميز فيها بين نوعين من الاستباقات:

2-2-1-الاستباقات الداخل حكائية:

وهذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين:

أ-الاستباقات التكميلية:

ليبين الروائي مستقبل الشخصية الروائية، يجعل الراوي البطل في رواية "خطوات " يتطلع إلى مستقبله فيقول:

«ما كان ليخطر على بالي ولا حتى يمكن أن يرد على ذهني كلية في أقصى الاحتمالات أن أجد نفسي ذات يوم أنتمي إلى بعض المنظمات التي تمارس أي صنف من أشكال العنف، محليا كان أو إقليميا أو دوليا، سواء كعضو بسيط أو رئيس خلية أو أمير على مجموعة منهم»[1].

هذا الاستباق فيه تطلع إلى مستقبل الشخصية وما سيحدث فيها بعد، وهو يعبّر عن حالة القلق المصاحبة للبطل كونه سيصبح عضواً من المنظمة. وهذا ما لا يوده ولا

1 الرواية، ص 13.

يستطيع الإفصاح عنه لتبقى معه حالة القلق مستمرة إلى المستقبل، حيث كان الاستباق على صلة وشيجة بمحتوى الحكاية.

وبعد تتالي الأحداث وتواصل الحكي تحقق قول السّارد في مثالٍ آخر يحمل في طياته استباقاً آخر يتطلع فيه إلى المستقبل بأنّه قد يقتنع يوماً ما ويصبح عضوا من المنظمة مباشرة عند المحاورة مع رئيس المنظمة:

«لعلّ الأيام والأحداث والوقائع التي تقتحم حياتنا وتتغلغل في كياننا تجعلني أسارع إلى اعتناق مذهب الجماعة قبل فوات الأوان»[1].

لكن تحقق ذلك الاستباق بأنه قد يقتنع ويحدث الانضمام كان من قبيل التواطؤ فقد اكتفى بذكر نتيجة الطلب بأنه قد يوافق على الانضمام، حيث كان هذا الاستباق إشارة صغيرة لما سيحدث في المستقبل من أحداث كان مسكوت عنها. فأضاء لنا الطريق لما سيتضمنّه السرد فيما بعد بشكلٍ مجمل، وذلك لسد فجوة حكائية، ومع أنّه تمّ إثبات حدوثه في مسار الحكي لتبقى نهايته وإعلان الموافقة مفتوحة.

ب- الاستباقات التكرارية:

يعلن البطل عن أحداث لاحقة سيتناولها الحكي فيما بعد فيقول:

«يسعدني أن أُعرب لكم عن قبولي الانضمام إليكم والذي لن يكون نافذاً قبل الحوار مع من توكلون إليه إنجاز هذا الأمر»[2].

فمنذ كتابة البطل هذه الرسالة التي توجّه بها إلى المنظمة والتي أعلن فيها موافقته المبدئية والتي لن تكون نافذة إلاَّ بعد التحاور مع الرئيس، أصبح القارئ في حالة انتظار

1 الرواية ، ص 75.

2 نفسه ، ص 29

لتحقق هذا الاستباق، ليحدث فعلاً بعد مسافة طويلة من الحكي أثناء حدوث اللقاء والتحاور مع رئيس المنظمة:

«إنّني بإذنه تعالى سأناضل من أجل الارتفاع بقدراتي إلى مستوى ثقة الإخوان في...»[1].

هذا السياق جاء إجابة عن السياق الاستباقي الأول، فكان ضرورة لازمة لربط الاستباق بهذه النقطة من السّرد، ونكتشف من هذا المقطع أنه يحمل استباقاً آخر يعلن عن رغبة السارد البطل في الانضمام، ولكن من قبيل التواطؤ –كما ذكرنا سابقاً– وهذه الرغبة لم تتحقق خلال المسار السردي للرواية، حيث تركت الزمن مفتوحاً وبقيت النهاية مفتوحة، فيمكن أن يحدث في المستقبل أو لا يحدث، لتظهر حرية الروائي في تقنية الاستباق أكثر من الاسترجاع المحدد بفتراته.

وقد أورد الروائي استباقاً آخر في نفس الموضوع، لكن يأتي مناقضاً للاستباق الذي قبله:

«وسوف أكون صريحاً وحازماً فيما سأبديه لهم بأنه يستحيل أن أتورط فيما لا يقره العقل أو يرتضيه الضمير الخالص، حتى وإن كان ثمن امتناعي هو حياتي الشخصية»[2].

يعلن السارد في هذا الاستباق عن حدث سيجري في المستقبل تمحور حول إعلان رفضه عن ممارسة عمليات المنظمة التي تخالف الشرع، لأنّ محورها العنف. ومنذ إعلان هذه الرغبة أصبح القارئ في حالة انتظار، ينتظر من خلالها إمكانية لتحقق لهذا الاستباق، حيث يتم الإعلان صراحة عن رأي ورغب ة الشخصية، إلا أنه لم يتم تحقق الاستباق بالرغم من الجرأة والصراحة التي يتصف بها البطل، لأنه واقعٌ تحت ضغط المنظمة، ولانشغاله بأمور التحضير للمؤتمر الذي سيتوجه إليه.

---

1 الرواية ، ص 76.

2 نفسه ، ص 154.

وهناك مثال آخر يمكن أن نعتبره إجابة ضمنية عن الاستباق الذي قبله، ليحمل في طياته استباقا آخر يعلن عن أحداث أخرى:

«فعلاً تلك هي أمنيتي، أن أقاتل بكل ما أملك أو أستطيع الحصول عليه، محتلاً لوطني أو أي وطن عربي، لأننا أمة واحدة انتماؤها العروبة ودينها الإسلام، لذلك سأهب نفسي فداءً لوطن تمتد جذوري منه وتنتمي أرومتي إليه»[1].

ففي الفصل الأخير من الرواية وردَ هذا الاستباق على شكل إعلان عن رغبة البطل المتمثلة في أنّه سيحارب كل محتل ويضحي بنفسه فداءً لوطنه العربي الإسلامي.

والقارئ للرواية يترقب تحقق هذه الرغبة، حيث يجد في الصفحة الموالية لهذا الاستباق مباشرة، أنه تم تحديد الموقع الذي سيذهب إليه والتخطيط لما سيقوم به، لكن دون تحقق لذلك الاستباق أو تلك الرغبة، لأن الرواية انتهت بزمن مفتوح، ويمكن تحقق ذلك في المستقبل.

2-2-2-الاستباقات الخارج حكائية:

وما ورد في رواية "خطوات " يقدمه الراوي البطل، وهو عبارة عن استباق يتضمن حكاية عن فاتن التي التقى بها في الخارج، حيث كان موضوعه غير منتي للمحكي الأول، فيقول:

« فاتن التي توقعت السعادة عندما ازددت منها قرباً... (أصبحت) لغزاً عصياً وأنا في محيط سمعها وبصرها أشعر أن بيني وبينها مسافات جدباً وأدغال كثيفة وتلال شماء...»[2].

1 الرواية ، ص 156.

2 نفسه ، ص 25.

«... (غادرتُ) وفي أعماقي نوع من البهجة المحتشمة للقطيعة التي توشكُ أن تحدث بين فاتن وخطيبها، بالرغم من يقيني باستحالة الاقتران بها لأكثر من داعٍ خارجي وداخلي»[1].

في كلا المقطعين نجد أنّ كل ذلك يحدث والبطل ما يزال مع فاتن، أي أنّه لمّا كان معها كان يشعر بأنّها بعيدة عنه، كما يشعر باستحالة الاقتران بها.

ومثل الاستباق إعلاناً لما سيحدث في المستقبل، وقد تحقق هذا الاستباق ولم يحدث فعلاً اللقاء بها مرة أخرى، حيث كانت هناك مسافات بعيدة حقاً، ولم يقترن بها البطل أو يحدث حتى اللقاء، لأنَّها كانت في بل د والبطل في بلدٍ آخر. وأصبحت عند عودة البطل إلى وطنه عبارة عن ذكرى في حياته، مع أنّه حاول السفر إليها في بعض المرات ليلتقي بها، لكنّ ظروفه حالت دون ذلك، وحدث هذا بعد مسافة طويلة من الاستباق، حيث ورد في الصفحتين 102 و103 من الرواية.

لنستشف من هذا الاستباق أنّه خارجٌ من مضمون المحكي الأول ليظهر جانب آخر في حياة البطل، جانب م فعم بالحب والشوق والحنين في هذا العالم المليء بالشرور في فترة تميزت بالعنف. وقد جاء هذا الاستباق لسد فجوة حكائية لم تتكرر في مسار الحكي، وإنّما كانت عبارة عن ملخص تطلّع من خلاله البطل إلى مستقبله مع المرأة التي أحبّها، فتمّ إثبات هذا السياق الحكائي لتظهر مدى براعة الروائي الفنية في كيفية إدخال هذا الموضوع مع ال مـحكي الأول، مع أنّه لم يؤثر عل ى مجرى الحدث الرئيسي كونه استغ بعض الصفحات القليلة فقط من الرواية ليعود منه إلى المحكي الأول.

يتبيّن ممَّا سبق أنّ الاشتغال على تقنيتي الاسترجاع والاستباق له أهميته الخاصة في الحكي، إذ اعتمد عليهما الروائي في خلخلة النظام الزمني للأحداث وكسر الرتابة

1 الرواية ، ص 41.

المخلة بالنظام، ممّا يكسب النّص الجمالية الإبداعية، ويثبت مدى قدرة الروائي على التلاعب بالزمن ليخلق منه زمنه الخاص في نصٍ متميز ببنائه الزمني، حتّى أنّ القارئ لا يشعر بتشويش مُخل بالترتيب، بل يخلق لديه نوعاً من المتعة الفنية أثناء عملية القراءة.

ثانياً: المدة الزمنية:

وقد ذكرنا سابقاً أنّه يمكن دراسة هذا العنصر كما اقترح جنيت وفقاً لمستويين:

تسريع الحكي، وبتطيء الحكي.

1-تسريع الحكي:

تقوم هذه العملية بالاعتماد على تقنيتين متمايزتين وهما الخلاصة (المجمل) والحذف (القطع).

1-1-الخلاصة:

وسنحاول دراسة الخلاصة في رواية "خطوات " من خلال نوعين: الخلاصة المحددة والخلاصة غير المحددة.

1-1-1-الخلاصة المحددة:

تكون فيها فترة الأحداث الملخصة محددة زمنياً وبشكل واضح وصريح، وممّا ورد في النّص :

«أرجو أن تسجل لكي تعيد النّظر بين الفينة والأخرى في أنَّ ما يحدث منذ عُشرية كاملة من عنف وتخريب ودمار ليس إلاَّ ردَّة فعل عمَّا يجري من الفوضى وتفشي ظاهرة

الارتشاء والاختلاس والتهريب مع انعدام التحكم والسيطرة على الأوضاع التي تفتقر إلى العدل والمساواة وسيادة القانون...»[1].

في هذه الخلاصة نجد أنّ لفظة عشرية كانت كافية لتقديم الأحداث باختصار، أي تلخيص ما مرّ به الوطن من فجائع في هذا السّرد المسترجع منذ عشرية كاملة لمّح فيها بشكلٍ سريع إلى ما يهم من أحداث، متجاوزاً التفاصيل وبعض الأحداث التي تدخل في نطاق مضمون الحكاية. وقد جسد هذا الملخص ظاهرة العنف التي أنتجتها الأوضاع المتردية في البلاد، وخاصة تلك التي انجرت عن المنظمات الإرهابية، وهذا ما يدخل في مضمون الحكاية.

كانت الخلاصة على علاقة وثيقة بعنصر الزمن، حيث جسدت زمن العنف في أكمل صوره، مما يكشف أنّ لهذه الخلاصة أبعادا بنائية ساعدت على بناء الزمن الروائي.

ونجد الخلاصة في قوله: «هذه أوضاع بلدنا منذ أكثر من عشرية، كل شيء فيها يبدو مقلوباً منفلتاً، لا تحكمه موازين أو يضبط سيرورته عنان، البلاء يغدو فيه أكثر من أيّ زمنٍ يتربّص بنا في كل زاوية أو ركن، إن لم يكن في شكل رصاصة أو خنجر، ففي قالب عبوة ناسفة أو سيارة مفخخة لم نعد نعرف الذي معنا أو الذي ضدّنا ولا مَنْ هو المحايد، ونادراً أن يكون الوضع هادئا يسوده الأمن، وتغمره الطمأنينة والاستقرار»[2].

كان هذا المُسترجع عبارة عن تلخيص لأحداث وقعت في الماضي، حُدِّد زمنياً بأكثر من عشرية، فالروائي ذكر المدة الملخصة دون ذكر الأحداث بالتفاصيل الدقيقة وكلها تصب في قالب العنف الذي حلَّ بالمكان، وهو ما يمس بمضمون الحكاية، وقد

1 الرواية، ص 49.

2 نفسه، ص 128.

جسّد هذا الملخّص ظاهرة التغيير التي قامت بقلب الموازين وجعلت زمن العنف هو سيد المكان.

ويبدو التلخيص واضحاً في قوله: «أمضيتُ أكثر من أسبوع في هدنة مع نفسي والحياة، أروح وأغدو في أوقات منتظمة خارج فترات العمل الإ داري . وفي الغالب لا أكادُ أفارقُ مكتبي، أقرأ وأكتب ما لم يتيسّر لي إنجازه في المكتب»[1].

في هذا السياق الحكائي لخَّص السَّارد البطل ما كان يهمه من أحداث في فترة حّدت بأكثر من أسبوع، حيث تميّزت هذه الفترة من حياته بالحركة لِما كان يقوم به من أفعال تدل عليها الألفاظ (أروح، أغدو، أقرأ، أكتبُ)، وكلُّها أفعالٌ تدلُّ على الحركة وكانت كافية لتوضيح ما أنجزه البطل في هذه الفترة متجاوزاً التفاصيل الدقيقة التي لا ترتبطُ بالسياق الحكائي العام.

وكذلك نجد الخلاصة في القول الآتي: «إليك أخي ما ألمَّ بي وأجّج الجحيم في كياني منذ يومين فقط وردت إلي رسالة عن غير طريق البريد جاء يسع ى بها شاب في الثامنة عشر من عمره لم يسبق لموظفي الأمانة العامة أن رآه أحدهم في أي مكان»[2].

في هذا المقطع تمّ تلخيص ما حدث في يومين، حيث أشار السارد بشكلٍ سريع إلى ما يهم من الموضوع، فتم تلخيص أبرز حدث ألمّ بالشخصية الروائية الذي تمثَّل في الرسالة التي جاء بها شاب مجهول، وهنا انزاح الرّوائي عن ذكر التفاصيل التي لا تهم وجسد حالة التغيير السلبي التي طرأت فجأة على الشخصية، حيث قُلب كيانها وتأجّج الجحيم من حياتها في فترة حدّدت بيومين بسبب الحدث المتمثل في الرسالة.

1 الرواية، ص 96.

2 نفسه، ص 86.

نلاحظ من هذه الملخصات أنها على صلة وثيقة بالاسترجاع، حيث قدمت لنا أحداثاً ماضية بشكلٍ موجز ساهمت في جعل الحكي يسير بسرعة خاطفة في بعض الأحيان مع اختلاف الفترات الزمنية الملخّصة، كما نجد تفاوتاً طفيفاً بين المقاطع السردية وردت فيها الأحداث ملخصة.

1-1-2-الخلاصة غير المحددة:

تكون الأحداث الملخّصة الواردة في هذا النوع غير محدّدة، أي غير م صرح بزمنها، ولنتعرف على هذا النوع نقدم بعض المقاطع السردية التي توضّح هذا الملخص بشكلٍ دقيق.

وممّا ورد قول البطل عند استرجاعه لحادثة مقتل والده، حيث يلخّص مراحل حياته: «... ليتركني دون العام الرابع وأختي سهى تتسلق عامها الثاني في رعاية أم شديدة الطبية... لكنها وفقت إلى تنشأتنا على الاستقامة والنزاهة وحب الخير... تنفق علينا بالتقتير من عائد خدمة الوالد في التعليم... وبفضل حرصها على تعليمنا...استطعت وأختي الحصول على نصيبٍ محترم من المعرفة... ممّا أهلني بعد نيل الشهادة الجامعية في سن مبكر إلى الحصول على وظيفة مرموقة في أكثر من مؤسسة وأخيراً بوزارة الخارجية»[1].

في هذا السياق المسترجع لخّص السارد البطل فترة طويلة من حياته تقدّر بأكثر من عشرين سنة، تبدأ من لمّا كان دون العام الرابع وصولاً إلى تخرجه من الجامعة وممارسة عمله حيث أصبح في مرحلة الشباب فكان التلخيص هنا لأحداث زمن نأى عن تحديده مباشرة، م شيراً إلى الحدث الذي يهمه ومتجاوزاً كل ما ليس له علاقة بالحكاية،

1 الرواية، ص 14، 15.

وقد كان لهذا الملخص دوره الوظيفي في سد ثغرة حكائية، حيث كانت له صلة مع مضمون الحكاية.

ونجد الخلاصة غير المحددة في مثالٍ آخر ورد على لسان شخصية أخرى غير البطل: «فأنا مثلاً أعرف اسمك وشخصك بينما أنت لا تعرف من أكون... لأننا كنا منذ مدة ليست قصيرة نرصدك من بعيد ونقتفي أثرك في أي مكان تحل به، دون أن تتاح لك رؤية أيا منا»[1].

في هذا السياق الحكائي قامت الشخصية (أحد أعضاء المنطقة) بتلخيص ما كانت تقوم به المنظمة من فعل اتجاه البطل، حيث كانت تراقبهُ أينما حلّ في فترة لم تحدد بالضبط، ويبدو أنها فترة طويلة نأى السارّد عن تحديدها بدقة، واكتفى بذكر الحدث الذي تمّ إنجازه خلال هذه الفترة، وهو ما يهمه كونه مرتبطا بالسياق الحكائي العام، متجاوزاً كل التفاصيل البعيدة عن مضمون الحكاية.

وهذا الملخّص يجسّد ظاهرة أو وظيفة التهديد والضغط الممارس من طرف المنظمة، اتجاه الشخصية المستهدفة، والمتمثل عندنا في البطل، هذه الشخصية التي تعيش في واقع يجسد زمن العنف.

من خلال معرفة كيفية اشتغال الخلاصة في رواية "خطوات" نجد أنّ كل التلخيصات التي وردت عملت على تسريع الحكي بتجاوز التفاصيل الدقيقة، وتلخيص فترات طويلة أو قصيرة بذكر ما يهم من الأحداث، حيث يتمكن القارئ من معرفة ما حدث في تلك الفترة في بضعة أسطر، لندرك مدى قدرة الروائي على الاشتغال بهذه التقنية المرتبطة بالزمن الماضي مع تنوعه بين ماضٍ قريب وبعيد، فقد قدّم لنا ما حدث فيها بإيجاز

1 الرواية، ص 155.

فعملت بذلك على سد ثغرة حكائية رغم المساحة الضيقة التي شغلتها، فكانت بمثابة اللحمة الرابطة بين أجزاء الحكاية، وبذلك ساهمت في بناء الزمن الروائي.

1-2-الحذف:

هو فترة زمنية يقوم الروائي بتجاوزها دون أن يشير إلى ما حدث فيها، وبذلك يعمل على تسريع الحكي بإيراد تلك اللحظة المسكوت عنها، حيث يلغي التفاصيل الجزئية لأنها لا تنتمي إلى المادة الحكائية العامة.

والحذف ينقسم إلى ثلاثة أنواع، وسنقتصر على أهمها:

1-2-1-الحذف الصريح:

وهذا النوع بدوره ينقسم إلى قسمين:

أ-الحذف المحدد:

ويعني تحديد الكاتب للفترة الزمنية المحذوفة بشكلٍ صريح، لأنها بعيدة عن الحكي ولا يهم ما وقع فيها من أحداث، يعمل الروائي على تجاوزها وتحديد زمنها بشكلٍ دقيق لتتميز عن مقاطع الحكي الأخرى.

ومثاله في النّص ما ورد على لسان شخصيات الرواية، وبالتحديد (رجال المنظمة) أثناء كلامهم مع البطل ، وسنورد المقطع التالي مع شكل حوار:

«(البطل)... دعني أولاً أجد نفسي الذي أضاعتها نظاراتكم تلك، قهقه ضاحكاً وعلق: نفس الذي حصل معي منذ أربع سنوات»[1].

1 الرواية، ص 64.

عمل السارد في هذا المقطع على إسقاط فترة زمنية محددة قدرت بأربع سنوات حيث وضّح أنه قبل هذه الفترة تم اختياره من قبل المنظمة وارتدى تلك النظارة، لكن بعدها وفي فترة قدرت بأربع سنوات لا يعلم القارئ ما الذي حدث فيها، حيث نأى عن ذكرها لعدم ارتباطها بمضمون الحكاية، ولهذا تمّ إسقاطها، فلا نعلم منها سوى أنه حصل معه نفس الذي حصل للبطل.

وكذلك نجد الحذف في المثال التالي:

«وسعد ابن أخيه (الرائد جعفر) المتوفي منذ عشر سنوات»[1].

أثناء سرد البطل لمجزرة عائلة الرائد جعفر جاء هذا السياق الحكائي يتخلله حذف لفترة زمنية محددة قدرت بعشر سنوات، حيث تم إخبارنا بنبأ وفاة والد سعد فأقصى السارد فترة زمنية طويلة بعدم ذكره الأحداث التي وقعت فيها لأنها بعيدة عن المقصد الحكائي، أي لا ترتبط بمضمون المادة الحكائية، وبالتالي أصبح القارئ لا يعرف شيئاً ممّا حصل فيها، وبما أنّ هذه الفترة قدرت بعشر سنوات، فهذا يعني أنه تم تجاوز كمية كبيرة من المعلومات أو بالأحرى كماً كبيراً من المساحة النصية لعدم أهمية ما وقع فيها من أحداث، ولأنّ السارد أراد أن يقفز مباشرة إلى الحديث عن تفاصيل الجريمة التي حدثت بمنزل الرائد ليكشف عن سر يخص سعد ابن أخ الرائد بأنه عضو من المنظمة الإرهابية التي تسبب في الجريمة، حيث ساهم ذلك في بناء هذه الشخصية و الكشف عن سر المنظمة.

ب-الحذف غير المحدد:

ويعني عدم الإشارة إلى الفترة الزمنية المحذوفة صراحة، أي عدم تحديد الزمن المقصي من الحكي بدقة.

1 الرواية، ص 148.

ومثاله في الرواية: «لم أستطع استكناه تمسكي اللاإرادي بأخلاق القرية التي تغلغلت في أعماقي منذ الطفولة، مع أني أحيا في المدينة وأعايش ناسها»[1].

السّارد وهو يحكي في هذا السياق عن حاضره وتمسكه بالأخلاق تجاوز فترة زمنية يبدو أنها طويلة لأنها لم تحدّد بدقة، وكل ما ذكر منها عبارة (منذ الطفولة)، ففي هذه الفترة التي لا نعلم بدايتها أو بكم تقدر أسقط السارد الكثير من الأحداث ومساحة نصية كبيرة مادامت لا تمس بمضمون الحكاية، حيث أصبح القارئ لا يدرك شيئاً مما حصل فيها سوى تمسك السارد البطل بأخلاقه.

تظهر براعة الروائي في توظيفه لهذه التقنية، فلم يترك ثغرة في الحكي تجعل فهم القارئ للنص صعباً، حيث كان تركيزه منصباً على المبدأ الذي يتعامل على أساسه البطل في حياته، منذ فترة طويلة متجاوزاً ما حدث فيها، وصولاً إلى حاضره الروائي.

هكذا كان اشتغال الحذف في الرواية، فمع أنَّ الروائي عمل على تجاوز بعض الفترات الزمنية المتنوعة بين الزمن المحدد وغير المحدد، والسّائد هو الزمن المحدد في الرواية، وإسقاط ما حدث فيها، فإنّ ذلك لم يؤثّر على السياق الحكائي العام، لأنّه جعل القارئ مشاركاً في تحديد وتصور ما حدث خلال تلك الفترات، بل وتحديد الفترات بالتقريب كمساهمة منه في إعادة بناء النص، حيث يتمكن من استيعابه أكثر واكتشاف الجماليات الكامنة خلف النّص الروائي.

وقد كان توظيف الروائي لتقنيتي الخلاصة والحذف من أجل العمل على تسريع وتيرة الحكي، بتجاوز بعض الأحداث وإيراد المهم منها في مساحة نصية محدودة حتى يتجنب حشو الكلام، كما تظهر مدى قدرة الروائي على العمل بالتقنيتين فهي روائي متميز بفنيته وتماسك بنائه.

1الرواية ، ص 17.

2- تبطيء الحكي:

ويقتضي تعطيل وتيرة السَّرد، حيث يتمهل السّارد في سير حركة تقديم الأحداث الروائية بالاعتماد على تقنيتين وهما: الوقفة الوصفية، والمشهد الحواري.

2-1- الوقفة الوصفية:

وهي من أكثر الحركات التي تعمل على تعطيل السّرد، حيث يتوقف مسار الأحداث بإقحام السّارد لتقنية الوصف التي تقتضي بالضَّرورة قطع وتيرة المسار الزمني.

ولدراسة تقنية الوصف في الرواية يجب أن نميز بين نوعين من الوصف: وصف مستقل عن الحكي، ووصف متداخل مع الحكي.

2-1-1- الوصف المستقل عن الحكي:

ويعمل هذا النّوع على إبطاء وتيرة الحكي، يلجأ إليه السّارد لتحديد بعض الصفات التي تخص الموصوف، سواء كانت شخصيات أو مكان أو أشياء أخرى، وذلك في سياق مستقل عن مضمون الحكاية.

ولمعرفة كيفية اشتغال الوصف في المدونة التي بين أيدينا، سنقدم بعض الأمثلة التي تجسد هذا النّوع.

«...وقعت عيناي على فتاة لعلّها تجاوزت العقد الثاني بقليل تجلس على مقعد وراء المتكأ جميلة كل شيء فيها مشرق جذّاب، غدائر شعرها الذهبي قسمات وجهها الفاتن الصَّبوح عيناها النجلوان أنفها المنتصب في تناسق وعناية فوق شفتين كفلقتي

صباحٍ بديعٍ يوحيان لمن يتأملها بالدّفئ والأمان، جيدها صقيلٌ شامخٌ، مستوٍ، صدرها ممتلئٌ ناضج»[1].

وقوله أيضاً: «... بداَ متماسكَ البنيان، ربع القامة مشرق الوجه، تلوح من ثغره بسمة إيخاء وصدق، لحيته سوداء كثيفة تملأ محياه، كبرقع شفاف، عمره يناهز الأربعين، توحي تقاطيع وجهه بالفخر والاعتزاز»[2].

يبدو أنَّ الأحداث كانت تسير إلى الأمام، وفجأة توقف اندفاعها، اضطرَّ السَّارد إلى ذلك عندما لجأ إلى تقديم وصف الشخصية الروائية التي لم تكن معروفة من قبل وبهذا الوصف تمَّ إيقاف تنامي الأحداث ليحدَّ من تراكمها على متن النَّص، و للاستراحة برهة من تدفقها، استخدم الوصف الذي «هو محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات»[3].

نقل لنا الوصف صورة كأنّها من العالم الخارجي، عبَّر عنها بالكلمات، من خلالها تمكن القارئ من التعرف على تشكيلة الشخصية الروائية.

وهناك مثالٌ آخر لتجسيد صورة المكان:

«... ثم انتهينا إلى غرفة متوسطة الاتساع، نظيفة، أثاثها بسيط، منضدة وبعض كراس، أريكة متآكلة على الأطراف، في الجدران رفوف مكتبة تكدّست عليها مصاحف وتفاسير ومجلدات كثيرة...»[4].

1 الرواية، ص 19.

2 نفسه، ص 65.

3 سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، ص 110.

4 الرواية، ص 64.

كان السَّارد يحكي عن ذهابه للبيت الذي تقطنه المنظمة، حيث كانت الأحداث تسير على خطٍ زمني مندفع إلى الأمام، وفجأة قطعت وتيرة الأحداث لتفسح المجال للوصف مباشرة عند ولوج السارد البطل إلى هذه الغرفة، على حد قول حميد لحمداني: «أنَّ الحديث عن مكانٍ محدّد في الرواية يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزّمني»[1].

والسّارد بوصفه لهذا المكان قام باستقصاء جميع العناصر المكونة له، حيث تمكّن القارئ من التعرف على المكان من خلال هذا الوصف، بهدف الكشف على ملامح الحياة القائمة فيه ونوعية الأشخاص الذين يقطنونه، فالوصف الدّقيق للأثاث سبيلٌ إلى التعرف على أصحابه، حيث يرمي السارد ومن ورائه الكاتب إلى توضيح نوعية أعضاء المنظمة التي تعمل على إيهام الآخر بهذا المظهر الخارجي، لتخفي وراءه ما تمارسه من أعمال عنف، حيث كان وصف المكان مناقضاً تماماً لمبادئ أصحابه (المنظمة).

وهذه الصورة الوصفية معروفة لدى القارئ لوجودها في الواقع، حيث ارتبط تجسيدها بالعالم الخارجي، لكن الهدف من توظيفها هو إدراك القارئ لمدى أدائها لوظيفتها وهي إيقاف التطور الخطي للأحداث، وقطع سيرورتها الزمنية.

2-1-2-الوصف المتداخل مع الحكي:

إذا كان الوصف في النوع الأول مستقلاً عن الحكي، فإنّ هذا النوع يختلف عنه من ناحية أنّ السارد يجعل الحكي والوصف متداخلين في سياقٍ حكائي واحد، فكل منهما يُكمّل الآخر، وسنبين ذلك من خلال بعض السياقات الحكائية.

وهذه أمثلة توضّح وصف بعض الشخصيات:

1 حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.

«أقرأ انسياب أمواج الشّعر الذهبي على اليد وا لكتفين، أتابع حركات الخطى وهي تلامس وجه الممرات المحصبة الندية»[1].

يقوم السَّارد في هذا المثال بفعل القراءة، أي يسرتجلي مفاتن المرأة التي أُعجب بها وهو يتأملها، وحين ذاك وصفها بانسياب الشعر الذهبي، حيث توقف الحكي ليواصل بعده متابعة حركة خطاها، أي يقوم بفعل الملاحظة للمرأة، وهي في حالة حركة، ليتوقف الحكي عندها بعملية الوصف الذي تقدّم ليبين صفة الطريق أو الممرات التي تسير عليها المرأة بأنها م حصربة وند ية.

وهكذا نجد في هذا المقطع الحكائي أنَّ الوصف والحكي كانا متداخل ين، أي يتداولان، حيث يتقدم أحدهما على الآخر، ثمَّ يترك المجال كلاهما للآخر، فيتوقف الزمن تارةً بفعل الوصف ثمّ يسير بخطى وئيدة ليكمل مساره.

وكذلك نجد الوصف في قوله: «تجلس بجانبي امرأة أجنبية يتراوح عمرها في محيط العقد الخامس... لم تكن جميلة بالقدر الذي يثير الاهتمام... وإن تكن متناسقة الأعضاء، معتدّة بنفسها، مزهوة بشعرها، وتناغم ألوان ملابسها... لكن في تلك اللحظة رأيتها تستخرج من حقيبتها اليدوية كتاباً متوسط الحجم، يبدو أنّه رواية أو مجموعة قصص...لم تشرع في القراءة وإنمّا غرست سبابة يدها اليمنى في عمق صفحات الكتاب لتفصّل بين ما سبق أن انتهيت من قراءته وما تبقى ينتظر المتابعة، ثم أخذت تحدق في اللامنظور»[2].

1 الرواية، ص 30.

2 نفسه، ص 46.

أثناء عودة البطل من سفره التقى بتلك المرأة في الطائرة، حيث كانت تجلس إلى جانبه، وهنا يبدأ السّارد بالحديث عنها، إذ يفتتح المقطع بتقديم وصفٍ خارجي لها ليتوقف الحكي برهة من الزمن.

بعد هذه الوقفة يتقدم الحكي بسرد البطل لما تقوم المرأة به من فعل، وهو إخراجها لكتاب من حقيبتها، ويتخلَّل هذا الحكي وصف للكتاب بأنَّه متوسطٌ، وكان عبارة عن رواية أو مجموعة قصص، ليتراجع الوصف ويتقدّم الحكي، بأنّها لم تمارس فعل القراءة، وإنّما قامت بفعلٍ آخر وهو غرس سبابة يدها في عمق الكتاب لتحدق بعدها في اللاَّمنظور.

يبدو أنَّ هذا المقطع جاء الوصف فيه للتعريف بالشخصية، فعمل على إبطاء الحكي، ذلك لأنَّ الوصف قام بتقديم شخصية روائية جديدة، مع أنّها لم تحضر إلا بهذا السياق ولم تشارك في الأحداث، إلا أن حضورها يحمل كثيرا من الدَّلالات التي ترمي إلى تواجد عدّة جنسيات في مكانٍ واحد، ومنه تعدد الثقافات في البلد الواحد، حيث الانفتاح على حضارة وثقافة الآخر.

وهناك مثالٌ آخر على الوصف: «اتخذتُ مكاني إلى جانب المرافق الذي أُمرتُ بالجلوس إلى جانبه، تطلّعتُ في وجهه لحظة بدا لي شاباً لم يتجاوز العقد الثالث، أبيض الملامح تُغطّي وجههُ لحية مشذبة بعناية، لا يتجاوز طول شعراتها المليمتر، بادر ني بالتحية، وأثنى على الاستجابة للدّعوة بكلمات لطيفة تنضح ألفة وأنسا»[1].

في هذا السياق الحكائي بدأ البطل بالحكي لما قام ب هـ من فعل وهو الجلوس إلى جانب رجلٍ من أعضاء المنظمة، ممَّا يعني أنَّ الحكي أخذ دورهُ ليتواصل بقيام البطل بفعل التطلع، أي النظر في وجه مرافقه ليتخلى الحكي عندها عن دوره فاسح ا المجال للوصف الذي يكشف عن المظهر الخارجي للرّجل، وبالضّبط وصف ملامح وجهه حيث

1 الرواية ، ص 62.

قام البطل بالتعريف بملامح الشخصية بهذه الوقفة ليعود الحكي من جديد بحكي البطل لما قام به الرجل من فعل وهو إلقاء التحية.

وهكذا نجد الحكي يسير ببطء لولوج الوصف بين ثناياه، وكل ذلك كان بغية تقديم صورة عن شخصيات المنظمة.

ويكمّل هذا المقطع مقطعاً آخر لوصف شيء يكشف عن عمل الشخصية:

«أملي أن لا تنزعج أخ نجم، إذا ما وضعت على عينيك هذه النظارة القاتمة التي لا تتيح أن ترى من خلالها شيئاً من حولك، أو حتَّى القريب منك فضّلنا هذا الأسلوب لإخفاء وجهتنا»[1].

بداية هذا المقطع عبارة عن ت مهيد للقيام بفعل، أي افتتح بحكي لما سيقوم به الرجل من فعل وهو وضع نظاّرة على عيني البطل نجم الدين ليتوقف الحكي وينتقل إلى وصف النظارة بتحديد م ميزاتها، وهي أنها قا تمة لا تسمح برؤية الأشياء القريبة والبعيدة. حيث قام الوصف بتعريف النظارة، وهي عبارة عن شيء أو وسيلة تعتمد عليها المنظمة لتخفي وراءه أفعالها التي تتميز بالعنف.

وهذا السياق يتذبذب بين الحكي والوصف، بدا الحكي مندفعاً إلى الأمام ليأتي الوصف ويعمل على إيقاف و تيرة الحكي ليحدد لنا شيئاً، وهو وسيلة من وسائل المنظمة الذي تمثل في النظارة ، ليستأنف الحكي عمله فيما بعد.

أمّا عن وصف المكان فلدينا المقطع الآتي:

«دخلتُ مكتبي ذات يوم، كانت الشمس فيه تمزق الإيهاب والضوء يتلبَّد ويتكاثف ثقيلاً ليتسرب من خلال زجاج النافذة كنت منهمكاً أحمل هموم الأمس واليوم وغدا استرخيت

1 الرواية، ص 62.

على الكرسي شغلت جهاز التكييف، وجعلتُ أتصفّح البريد الوارد، فكان أول ما طالعني فاكس شديد الإيجاز أبرقته الجهة المسؤولة عن تنظيم المؤتمر»[1].

يتداول الوصف والحكي أيضاً في هذا السياق، حيث تقدم الحكي ليبين فعل الدخول إلى المكتب، ثمّ توقف بشكلٍ جلي لتقدم الوصف الذي قدم لنا صفة ضوء الشمس الذي يعبر من النافذة ليتوقف الوصف بدوره، وتستمر وتيرة الحكي بإبراز حالة البطل وهو يقوم بفعل الاسترخاء على الكرسي أثناء إنجازه لعمله، تعبّر عن هـ بعض الأفعال مثل (شغلتُ، جعلتُ، أتصفّحُ)، لنكتشف أنَّ هذا الحكي يتخلله وصفٌ يعرفنا على بعض أثاث المكتب، وهو احتواؤه على كرسي وجهاز تكييف وفاكس.

تظهر في هذا المقطع حالة من الحيوية للتناوب الملحوظ بين الحكي والوصف وكل ذلك يسعى الكاتب من ورائه إلى الكشف عن حالة الشخصية وهي تنجز وظيفتها الموكلة إليها في الرواية.

كانت هذه بعض الأمثلة التي وردت في مجال الوصف المتداخل مع الحكي، مع أنّ أغلب الوصف في المدونة التي بين أيدينا كان يتخلل لحظات السرد.

وما يُلاحظ على الوصف الذي جاء على نوعين: وصف مستقل عن الحكي وآخر متداخل مع الحكي، أنه عمل على إيقاف سيرورة الزمن والحد من تنامي الأحداث في بعض المواطن، حيث شغل مساحة نصية معتبرة من المساحة الإجمالية ساهمت في بناء النّص.

2-2-المشهد الحواري:

وفي هذه التقنية يتحقق التوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب، والمشهد عبارة عن حوار يعبّر عنه لغوياً وبطريقة مباشرة، حيث تـمنح الشخصيات فرصة للتعبير عن نفسها.

1 الرواية، ص 59.

وقد يتنوع بين الحوار الداخلي في أعماق شخصية واحدة، والحوار الخارجي بين أكثر من طرف.

ونستطيع أن نتلمس هذه التقنية بشكلٍ كبير في رواية "خطوات " وخاصة الحوار الخارجي، الذي استغل مساحة واسعة من المساحة الإجمالية للرواية المقدّر عدد صفحاتها بـ 159صفحة، وإذا قمنا بإحصاء هذه الحوارات نجدها قد بلغت حوالي 20 حواراً متفاوتة الصفحات من صفحة واحدة إلى 11 صفحة.

وقد كانت الحوارات في مجملها تأتي من خلال البطل نجم الدين الذي يمثل الشخصية المحورية، والطرف المشترك بين شخصيات الرواية والناقل أي السارد لما يدور بين الشخصيات من كلامٍ وأحداث.

وسنأخذ مثالاً على المشهد من الرواية، بالتركيز على الحوار الذي يشكّل بؤرة الحدث الروائي، والبؤرة الزمنية التي عملت على إيقاف الزمن وتعطيل السرد بالتركيز على لقاء البطل مع الأستاذ من المنظمة والتحاور معه في لحظة زمنية معينة، ليكون الحوار كالآتي:

«– أتحفنا بما لديك حرية الرأي مكفولة.

– أنا يا سيدي مع من يعتقد أنّ من يقول لا إله إلاّ الله وأنّ محمداً رسول الله حتى وإن أهمل بعض الفروض... فإنّ دمه وماله وعرضه حرام...

– ... لكن إذا ما كنت تعيش في مجتمعٍ مسلم وترى أنّ شرع الله ينُتهكُ... هذا إلى تفشي الإجرام وانتشار الفسق والفساد... ولا تنسى قول الرسول الأعظم (من رأى منكم منكراً فليغيره)» [1]

1 الرواية، ص 69،70.

«– أبداً والله، ولكن التغيير المستهدف... باليد ثمّ باللسان ثمّ أخيراً بالقلب... وليس هناك بين الوسائل المتوخاة استعمال السلاح.

انتفض كالمطعون، أخفى اضطرابه وراء غلالة من الصمت، ثمّ ردَّ بلهجة حادة:

– إنَّ التغيير يا أخي الفاضل في زمن الرسول صلى الله عليه وسلم... يختلف عنه في وقتنا الحاضر، فهل تقدر على غلق خمارة... أو تضرب سارقاً...

– لا إنَّ تغيير المنكر لم يعد في الإمكان أن يتولاه الأفراد لأنّ هناك أجهزة مختصة...» [1]

«– ...إذا كان النظام في جوهره وطبيعة تركيبه لا ينهض على أسس الشرع... فهل يُرجى من السابحين في فلكه القيام بما يحفظ التوازن ويدعم العدالة ويحمي الحقوق...

– بربك هل استطاع العنف بمختلف أشكاله في القديم والحديث إقامة دولة إسلامية قادرة على العطاء والنماء وإرساء أسس الحق والخير والعدل والمساواة ...

– الناس في مثل الحال التي نحن عليها هم في حاجة إلى صدمة قوية يسترجعون بها الرشاد المفقود، ونسعى إلى تدعيم ذلك.. بإشاعة الفوضى ونشر الذعر...

– إذن الجماعة مع القائلين بأن الغاية تبرر الوسيلة، ولكن العقل والشرع يرفضان الاستهانة بدماء الأبرياء...

– مقتضيات الصدمة تتطلب ذلك وقليل من التضحية بالأبرياء لا يضر بالقدر الذي ينفع »[2].

---

1 الرواية، ص 70،71.

2 نفسه ، ص 72،73.

«...كنت في تلك الأثناء أزداد قناعة بأن المسافة لا تني تتسع وتتراح حتى صرت أحشى تلاشي إمكانية التواصل... من خلال هذا النوع من الحوار الذي يفتقر أساساً إلى وجود حكم محايد، وقد ساعد على تعميق الهوة تباين منطلقاتنا الفكرية... مما أدى إلى اختلاف نظرتنا للواقع... فلم أجد مخرجاً مما أنا فيه غير مجاراة مخاطبي مع مراعاة الحذر والتحوط، فقلت مدارياً:

-لعل الأيام والأحداث والوقائع التي تقتحم حياتنا وتتغلغل في كياننا تجعلني أسارع إلى اعتناق مذهب الجماعة قبل فوات الأوان»[1].

« أشرق وجهه وافترت شفتاه عن بسمة عريضة وقال:

-الحمد لله صرت الآن أكثر يقيناً بأن الجماعة لم يخب ظنهم فيك...

-إنني بإذن الله تعالى سأ ناضل من أجل الارتفاع بقدراتي إلى مستوى ثقة الإخوان في...

صافحني بحرارة وربت على كتفي بإعجاب وود ثم قال:

-ما كنتُ أعتقد أن تكون النهاية على مثل هذه الدرجة من التفاهم والانسجام...»[2].

إنّ السمة الطاغية على أغلب الحوارات في النص وخاصة هذا الحوار هو الطول -كما ذكرنا آنفاً- حيث استغلت مساحة واسعة من النص، ومع أنّها عملت على إبطاء الحكي إلا أنَّها دفعت نوعاً ما بالحدث إلى الأمام، فانطلاقاً منها ومن وظيفتها الإخبارية تمكن القارئ من معرفة الكثير من الأخبار والمعلومات التي تكمل الحدث الروائي.

1 الرواية، ص 74،75.

2 نفسه، ص 75،76.

والهدف الذي تسعى إليه الرواية هو كشف الصراع الحاصل بين الأطراف المتحاورة، البطل الشخصية المثقفة المستهدفة و المنظمة، ومن ثم يتضح مقصد الروائي من وراء هذا الحوار هو كشف تباين الأيديولوجيات واختلاف نظرة الشخصيات اتجاه بعض القضايا والعالم.

نجد أن المشهد الحواري ساهم في بناء الشخصية الروائية، حيث فسح لها المجال لتقديم ذاتها والتعبير عن وجهة نظرها دون وسيط، فتمكن القارئ مباشرة عن طريق الحوار من كشف القناع عن طبيعة الشخصية وسلوكها.

لما كان البطل الشخصية المحورية والطرف الأساس في الحوار والسارد نفسه نلاحظ أنّه بين الفينة والأخرى كان يقتطع المشهد الحواري بتقديم وصف لحركة وهيئة الشخصية المتحاورة معه، كما قد يصف حالته التي وردت على شكل حوار داخلي. ويظهر خاصة حديثة عن لحظات الصمت التي تحدث بينهما، يبدو أنّها لحظات مسكوتٌ عنها يصعب تحديد زمنها بدقة، وهذه المقاطع الوصفية تزيد من تبطيء الحكي، لي عود المشهد الحواري يكمل مساره فيما بعد لتظهر براعة الروائي في التلاعب بالزمن التي تكشف عن الجماليات الكامنة خلف هذا البناء.

عمل الروائي بهذا المشهد الحواري على تصوير اللقاء الذي تمَّ بين البطل ورجل المنظمة، وتقديمه بصورة مباشرة، فتحدث كل شخصية عن ذاتها ورأيها ليظهر التوتر منذ بداية الحوار إلى نهايته، لأنَّ الروائي قا بل بين وجهتي نظر مختلفتين جسدها الحوار بتناوله لحظات التأزم التي يعيشها الوطن ومختلف قضايا العنف، وخاصة تلك التي سبّبها الإرهاب من اغتيال للأبرياء، وبذلك ساهم الحوار في بناء الحكاية.

والملاحظ أنَّه بتصاعد التوتر والصراع، حيث تأزم الوضع بين المتحاورين لتمسك كل طرفٍ برأيه ووجهة نظره، وتحت ضغط الطرف الثاني المتمثل في رجل المنظمة على الطرف الأول البطل، لم يجد مخرجاً غير إعلان الموافقة بالانضمام عن غير اقتناع بما

أنَّه مثقفٌ مناضل، وإنّما من قبيل التواطؤ خوفاً على حياته، لنكتشف اقتران المشهد بالاستباق الذي بقيت نهايته مفتوحة بتحقق الانضمام أم لا.

يجسد هذا الحوار ظاهرة أو وظيفة القمع التي تمارسها المنظمة على المواطن الذي تستهدفه.

كما تظهر صور الحوار الديني جلية من كلام رجل المنظمة، ليبين الروائي أنّ المنظمة تدرك جيداً كيف تجري الحوار، وكل ذلك لإيهام الآخر خاصة إذا كان شخصية مثقفة مناضلة كالبطل نجم الدين بأنها ت عمل وفقاً لما يقر هالشرع من أجل التأثير فيه وإقناعه بمبادئها، وهو ما يناقض ويتنافى تماما مع ما تمارسه من أعمال تتسم بالعنف.

يظهر من هذا الحوار بعض الصفات التي تساهم في بناء شخصية البطل، حيث كان صريحاً جرئياً في كل ما أبداه من أراء حول أوضاع الوطن المتأزم، ويبدو من أسلوب وطريقة كلام البطل، أنه هو الروائي نفسه مع أنَّ الروائي كان تركيزه منصباً على المعنى لنقل حقيقة الحدث التاريخي.

وقد اكتفينا بمثال واحد، مع أنّ الرواية احتوت كثيرا من الحوارات الخارجية والداخلية –كما ذكرنا سابقاً– مع تركيزها على الحوارات الخارجية، وكان الطرف الأساسي المشترك فيها هو البطل، الشخصية المحورية والسارد في الوقت نفسه ليتبين صوت الشخصية المناضلة التي كانت مهمتها الدفاع عن الوطن وحقوق الإنسان، لتكون قضية ومهنة المناضلين في الأمة العربية جمعاء.

وعموماً مع أنَّ المشهد الحواري عمل على التساوي بين زمن القصة وزمن الخطاب، إلاَّ أنَّه تجاوز ذلك نوعاً ما بمساهمته في تنامي الأحداث الروائية بشكلٍ بطيء فعمل بذلك على سد فجوة حكائية مهمة ضمن السياق الحكائي العام تتمثل في تعرية

الواقع السياسي والاجتماعي والأمني من خلال سلوك وكلام الأطراف المتحاورة، الذي احتل مساحة واسعة من الرواية.

هكذا كان الاشتغال على تقنيتي الوصف والحوار التي عملت على تبطيء الحكي، بزيادة مساحة النّص والحد من سيرورة الزمن بالتركيز على لحظة زمنية معينة تزيد من الحكي بشكل آخر، حيث تقدم معلومات جديدة ومهمة للقارئ، وبذلك تعمل على سد فجوة حكائية، مما يساهم في تشكيل بنية الحكاية

وكل ما نستشفه من هذا الفصل أن الروائي قد استعان بالزمن التاريخي لتقديم زمنه الروائي في النص الذي بين أيدينا، حيث كان زمن التسعينيات مع تجاوزه بقليل مؤطرا لأحداث الرواية.

تناول الروائي التاريخ في الرواية بطريقة فنية بارعة قصد تعرية الماضي، للمعاناة التي خلفتها العشرية، و الكشف عن قضية متناولة في الوقت الحاضر وهي قضية العنف حيث تجلت الرؤية و كشفت عن جرح غائر في أعماق المواطن الجزائري والعربي بصفة عامة.

ومع حضور بعض الأزمنة الطبيعية في الرواية، حيث وقعت بعض الأحداث محددة بزمن الليل و النهار، وبعض الأزمنة مقيسة بالساعات والدقائق والثواني، إلا أنها قد لا تكون حقيقية وقد وقعت فعلا، حينما انتقل بها الروائي إلى العالم المتخيل حيث كانت لها وظيفتها الخاصة لتأطير بعض الأحداث الجزئية وبالتالي لم تؤثر على مجرى الحدث العام.

ومن خلال اشتغال الروائي على زمن الرواية حاول التوفيق بين زمن القصة وزمن الخطاب، إلا أن الضرورة الفنية استدعت إحداث خلخلة في الترتيب الزمني للأحداث ظهر على مستوى الافتتاحية، وذلك باستعمال تقنيات زمنية متنوعة تندرج ضمن عنصر

الترتيب ومنها تقنية الاسترجاع و كذا تقنية الاستباق التي مرت بشكل سريع حيث لم تؤثر على مجرى الأحداث ليظهر بعدها التوافق بين الزمنيين.

إضافة إلى عنصر المدة الزمنية وما تحتويه من تقنيات عملت على تسريع الحكي بتوظيف الخلاصة والحذف، كما عملت على تبطيئه بتوظيف الوصف والمشهد، وكل هذه العناصر عملت على تطور الأحداث، إذ نجد الكاتب قد نجح في مزج الفضاءات الزمنية المتفاوتة، حيث ساهمت في تشكيل بنية الزمن الروائي للرواية.

خاتمة

جاءت هذه الدراسة في البنية السردية لرواية الكاتب الجزائري حفناوي زاغز الذي سجل حضوره في عالم الرواية العربية ،فهو من الكتاب الذين برعوا في الكتابة في أزمة تسعينيات القرن الماضي، إذ عبر عنها في بنية نص سردي متميز و هو رواية " خطوات في الاتجاه الآخر" التي كانت محل الدراسة.

وبعد استعراض البنية السردية في الرواية، خلص البحث إلى النتائج الآتية:

يبدو أن الرواية محملة بالشخصيات النموذجية التي جعلها الروائي تنهض بالأحداث و تحدد انتماءاتها ، فكان هناك نموذج المناضل المتمثل في البطل و النموذج المضاد المتمثل في المنظمة الإرهابية، و هي نماذج للشخصيات التي نشبت بينها صراعات في مرحلة الفتنة التي مر بها الوطن.

كما أن الوظائف التي كلف الروائي الشخصيات بأدائها كانت مفسرة للدور الذي تقوم به الشخصية قصد تعرية و كشف الواقع المتأزم.

إن تركيز الروائي لم يكن دقيقا في وصف المظهر الخارجي لشخصيات الرواية للحفاظ على وضع غامض يكتنفها، أما الوصف الداخلي فقد كان عميقا دقيقا ليظهر حقيقة و طبيعة الشخصيات التي تعيش أزمة التسعينات.

الراوي كان هو بطل الرواية أي الشخصية المحورية، حيث كلفه الروائي بعملية السرد ليكون ناطقا باسم الروائي حاملا لوجهة نظره، و لا تظهر الشخصيات الأخرى إلا من خلاله و بعلاقتها معه، لينكشف بعد ذلك توجهها الأيديولوجي.

نجد أن المكان في الرواية له خصائص واضحة، فقد كانت أحداث الرواية تجري بعدة بلدان لتشكل الإطار العام للرواية، الذي يتضمن مدنا و فضاءات أخرى كمواقع تجري فيها الأحداث،حيث حاول الروائي دفع ما يحدث في جميع الأمكنة كحدث واحد و مكان واحد.

قدم الروائي المكان على أساس الحدث المنجز، كما ارتسم من خلال حركة الشخصية ، فجاء مفسرا لسلوكها و عاكسا لطبيعتها و حقيقتها.

أما وصف المكان فقد تخلل لحظات السرد، وكل ما جاء من وصف مادي فهو قليل و له وظيفة تفسيرية تحمل كثيرا من الدلالات.

وظف الروائي حفناوي الأمكنة دون تحديد دقيق لأسمائها أو وصف يمنحها حقيقتها أو يعبر عن هويتها، و إنما جعلها رموزا ليشخص من خلالها أزمة الأمة العربية.

و قد بني المكان الروائي في النص على ثنائية الانغلاق و الانفتاح لينكشف من خلالها الصراع القائم بين شخصيات الرواية.

يبدو أن بعض الأحداث المسرودة في الرواية كانت قريبة في حقيقتها من الوقائع التاريخية ،حيث أخذ الروائي من الواقع ما يناسب عمله لينتقل به إلى العالم المتخيل و يعالجه بطريقة فنية تظهر فيها براعته، مع عدم تحديد الزمن الروائي بدقة، و من خلال بعض القرائن التاريخية التي حددها الروائي كعبارة(العشرية السوداء) تمكنا من تحديد فترة وقوع الأحداث لكن بصفة عامة و هي تحيل إلى فترة تسعينيات القرن الماضي، و هو زمن يعبر عن هموم الإنسان العربي المسلم و هو يعيش في ظل ظروف صعبة.

عند المقارنة بين زمن القصة و زمن الخطاب وجدنا أن سير الأحداث لم يكن خطيا حيث ظهر نوع من التذبذب على مستوى الافتتاحية ليستمر سرد الأحداث فيما بعد محدثا نوعا من التوافق بين الزمنين.

كان ترتيب زمن الرواية مضطرب نوعا ما، و ذلك بإحداث الاسترجاع للماضي و الاستباق الذي جاء سريعا حيث لم يؤثر على مجرى الأحداث، و كل ذلك من أجل سد ثغرة حكائية عبر المسار السردي.

كما جاءت المدة الزمنية في الرواية من خلال توظيف الروائي بعض المظاهر لتسريع الحكي مثل الخلاصة و الحذف التي كانت قليلة، كما عمل على تبطيئه باستعمال الوصف و المشهد ليتوقف الروائي عند نقطة معينة من الحكي تضيف دلالات أخرى تكمل المعنى العام للنص.

كانت هذه أهم النتائج التي خلص إليها البحث، و أرجو أن أكون قد وقفت على أهم الخصائص الفنية لبنية الرواية و الله ولي التوفيق .

ملحق

التـعـريـف بـالـروائـي:

حفناوي زاغز من مواليد 1927 بالمخادمة (بسكرة)، تحصل على: شهادة التحصيل في العلوم الأستاذية في الأدب العربي، ديبلوم في علم النفس، ليسانس في القانون علم في المدارس الحرة التابعة لجمعية العلماء المسلمين، بعد اندلاع الثورة المسلحة عين عضوا في اللجنة المسؤولة عن منطقة سطيف وكلف بعدة مهام كالإعلام وجمع الاشتراكات وتحرير المناشير.

اعتقل في مارس 1957 وبعد الإفراج عنه عاود نشاطه ولكن في ظروف صعبة، فاتجه نحو تونس لمواصلته هناك. عين بعد الاستقلال أستاذا فمستشارا تربويا ثم رئيس مشروع بمؤسسة وطنية ليلتحق بعدها بالأمن الوطني حيث كانت له عدة نشاطات في المستوى الوطني والعربي والدولي لم يهمل الجانب الفكري والادبي، ولم ينقطع عن الإبداع فكانت له عدة دراسات ومقالات في الأدب والاجتماع والقانون ونشر بعضها في مجلتي الثقافة والشرطة وجريدتي الشعب والمساء والحرية التونسية، كما أصدر عدة روايات: الزائر، الفجوة، عندما يختفي القمر، الشخص الآخر، (أشواق قصص).

قائمة المصادر

و المراجع

- القرآن الكريم:

– رواية ورش عن نافع، مؤسسة الإيمان، بيروت، ط1، 1428هـ–2007م.

I –المصادر:

- حفناوي زاغر:

–خطوات في الاتجاه الآخر، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2004.

II – المراجع:

أولا: المراجع العربية:

- **آمنة يوسف:**

1 – تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية، ط1، 1997.

- **أحمد رحيم كريم الخفاجي:**

2 – المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، مؤسسة دار الصادق الثقافية، دار صفاء، عمان، ط1، 2012.

- **أحمد مرشد:**

3 – البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2005.

- **أسماء شاهين:**

4 – جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2001.

- **إبراهيم صحراوي:**

5 – تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط$_1$، 1999.

- **إبراهيم عباس:**

6 – الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، دار الرائد الجزائر، ط$_1$، 2005.

- **بسام قطوس:**

7 – المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط$_1$، 2006.

- **بشير بويجرة:**

8 – الشخصية في الرواية الجزائرية 1970–1983، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د ط)، (دت).

- **بوشعيب الساوري وآخرون:**

9 – الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، رابطة أهل القلم، سطيف، ط$_1$، 2008.

- **جمال شحيد:**

10 – في البنيوية التكوينية، دارسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت (دط)، 1986

- **حسن الأشلم:**

11 – الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، مجلس الثقافة العام، بيروت (د ط)، 2006.

- **حسن بحراوي:**

12 – بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009.

- **حسن عبد الله القواسمة:**

13 – البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي، عمان، ط1، 2008.

- **حسن نجمي:**

14 – شعرية الفضاء ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000.

- **حميد لحمداني:**

15 – بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط3، 2000.

- **حنان محمد موسى حمودة:**

16 – الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، دار الكتاب العالمي الأردن، ط1، 2006.

- **خالد حسين حسين:**

17 – شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د ط) (دت).

- **خضر أحمد الخالدي:**

18 – الأسماء العربية معانيها وأشهر من حملها، مؤسسة الفرسان للنشر، عمان، ط1 2010.

- **سامي سويدان:**

19 – أبحاث في النص الروائي العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.

- **سعيد بنكراد:**

20 – السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

21 – سيمولوجية الشخصيات السردية، دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2003.

- **سعيد يقطين:**

22 – تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، الدار البيضاء، بيروت، ط4 2005.

- **سلمان كاصد:**

23 – عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي فؤاد التكرلي نموذجاً، دار الكندي الأردن، (د ط)، 2003.

24 – الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، اربد (د ط)، 2002.

- **سمر روحي الفيصل:**

25 – الرواية العربية البناء والرؤيا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2003.

- **سمير المرزوقي وجميل شاكر:**

26 – مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، (د ت).

- **سهام بوخروف و آخرون:**

27 – حفناوي زاغز.. تجربة إبداع قراءات وشهادات، تقديم: إبراهيم رماني، دار الحكمة الجزائر، (د ط)، 2009.

- **سيد إبراهيم:**

28 – نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة (د ط)، 1998.

- **سيزا أحمد قاسم:**

29 – بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 1984.

- **شاكر النابلسي:**

30 – جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1994.

- **الشريف حبيلة:**

31 – بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

32 – الرواية والعنف، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2010.

- **شوقي بدر يوسف:**

33 – غواية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورس، الإسكندرية، ط1 2008.

- **صابر عبيد وسوسن البياتي:**

34 – جماليات التشكيل الروائي، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2012.

- **الصادق قسومة:**

35 – طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، (د ط)، 1994.

- **صلاح فضل:**

36 – بلاغة الخطاب وعلم النّص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1978.

37 – نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

- **صالح ولعة:**

38 – عبد الرحمن منيف الرؤية والأداة، عالم الكتب الحديث، اربد، ط1، 2009.

- **عبد الصمد زايد:**

39 – المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1 2003.

- **عبد العزيز حمودة:**

40 – المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (دط)، 1978.

- **عبد الله إبراهيم:**

41 – السردية العربية، بحث في البنية السردية الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط$_2$، 2000.

- **عبد الله الغذامي:**

42 – الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ط)، 2006.

- **عبد الملك مرتاض:**

43 – تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)، 2005.

44 – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (دط)، 1998.

45 – في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر،(دط)، 2002.

- **عبد المنعم زكريا القاضي:**

46 – البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الجيزة ط$_1$، 2009.

- **عبد الوهاب الرقيق:**

47 – في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

- **علي المانعي:**

48 – القصة القصيرة المعاصرة في الخليج العربي، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط1، 2010.

- **عمر عاشور:**

49 – البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.

- **عمر عيلان:**

50 – في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د ط) 2008.

- **فريدة إبراهيم بن موسى:**

51 – زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2012.

- **فهد حسين:**

52 – المكان في الرواية البحرينية، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، ط1، 2009.

- **فوزية لعيوس غازي الجابري:**

53 – التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء، عمان، ط1، 2011.

- **فيصل غازي النعيمي:**

54 – العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدولاوي، عمان، ط1، 2009.

- **محمد بوعزة:**

55 – تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

- **محمد عزام:**

56 – شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2005.

57 – فضاء النص الروائي، دار الحوار، سورية، ط1، 1996.

- **محمد غنيمي هلال:**

58 – النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، (د ط) ،(د ت).

- **محمد يوسف نجم:**

59 – فن القصة، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

- **مراد عبد الرحمن مبروك:**

60 – جيوبوليتيكا النص الأدبي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

- **مها القصراوي:**

61 – الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.

- **نادر أحمد عبد الخالق:**

62 – الشخصية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ ط1، 2009.

- **ناصر الحجيلان:**

63 – الشخصية في قصص الأمثال العربية، النادي الأدبي، الرياض، ط$_1$، 2009.

- **نبيلة زويش:**

64 – تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي، دار الريحانة، الجزائر، (دط) 1997.

- **نجيب العوفي:**

65 – مقاربة في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط$_1$، 1987.

- **نضال الشمالي:**

66 – الرواية والتاريخ، جدار للكتاب العالمي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط$_1$، 2006.

- **نفلة حسن أحمد العزي:**

67 – تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، دار غيداء، الأردن، ط$_1$، 2011.

- **نواف أبو ساري:**

68 – الرواية التاريخية مولدها وأثرها في الوعي القومي العربي العام رواد وروايات، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، (د ط)، 2003.

- **وائل سيد عبد الرحيم:**

69 – تلقي البنيوية في النقد العربي، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ط$_1$، 2009.

- **يمنى العيد:**

70 – تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

- **ياسين النصير:**

71 – الرواية والمكان، دار نينوي، دمشق، ط2، 2010.

- **يوسف وغليسي:**

72 – النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (دط)، 2002.

ثانيا: المراجع المترجمة:

- **بول ريكور:**

1 – الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1999.

- **تزفيتان تودوروف:**

2 – مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، ط1، 2005.

- **جيرار جنيت:**

3 – خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.

- **جيرار جنيت وآخرون:**

4 – الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، (د ط)، 2002.

5 – نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط$_1$، 1989.

- **رولان بارت:**

6 – مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط$_2$، 2002.

- **رومان جاكبسون وآخرون:**

7 – نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ط$_1$، 1982.

- **غاستون باشلار:**

8 – جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط$_2$، 1984.

- **فيليب هامون:**

9 – سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار كرم الله، الجزائر، (د ط) 2012.

ثالثا: المجلات

- **محمد ساري وآخرون:**

1 – مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، العدد1 جانفي، 2004.

رابعا: الرسائل الجامعية

- **سامية أجقو:**

1 – البنية السردية في رواية مواكب الأحرار لنجيب الكيلاني، رسالة ماجستير، إشراف: بلقاسم دفة، جامعة بسكرة، 2005/2004.

- **سليم بتقة:**

2 – الريف في الرواية الجزائرية دراسة تحليلية مقارنة، رسالة دكتوراه، إشراف: الطيب بودربالة، جامعة باتنة، 2010/2009.

- **نزيهة زاغز:**

3 – معمارية البناء بين ألف ليلة وليلة والبحث عن الزمن الضائع، رسالة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، جامعة بسكرة، 2008/2007.

- **نورة بنت محمد بن ناصر المري:**

4 – البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2008.

خامسا: المعاجم:

- **ابن منظور:**

1 – لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط$_1$، المجلد$_1$، المجلد$_2$، المجلد$_3$، المجلد$_4$، المجلد$_5$ المجلد$_6$، 1997.

فهرس

الموضوعات

المحتوى **الصفحة**

-مقدمة.....أ-ج

-مدخل: مفاهيم أولية.....5-14

الفصل الأول: بنية الشخصية.

1 -الشخصية بين المفهوم والبناء.....16

2 -تصنيف الشخصية الروائية.....22

3 -تصنيف الشخصيات في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر".....26

3-1 نموذج المناضل.....26

3-2 النموذج المضاد.....30

4 -بنية الأسماء.....39

5 -البناء الخارجي (المورفولوجي) للشخصيات.....54

6 -البناء الداخلي للشخصيات.....60

7 -وظائف الشخصيات.....83

8 -علاقة الشخصية بالراوي.....100

الفصل الثاني: بنية المكان.

1 -المفهوم وإشكالية تعدد المصطلح.....109

1 -1 الفضاء.....109

1 -2 المكان.....111

1 -3 الحيز.....114

2 -إستراتيجية بناء المكان.....116

2-1 الوصف وبنية المكان.....116

2-2 الشخصية وبنية المكان.....119

2-3 الحدث وبنية المكان.....122

3 -أنواع الأماكن وبنيتها.....125

3-1 الأماكن المفتوحة.....125

3-2 الأماكن المغلقة.....163

الفصل الثالث: بنية الزمن.

1 -مفهوم الزمن.....191

2 -دراسة الزمن الروائي.....198

3 -دراسة الزمن في رواية " خطوات في الاتجاه الآخر".....212

3-1 زمن القصة.....212

3-2 زمن الخطاب.....220

أولا: الترتيب.....221

1 -الاسترجاع.....224

1 - الاسترجاع الخارجي.....224

1 -2الاسترجاع الداخلي.....225

1 -2-1 الاسترجاعات الخارج حكائية.....225

1 -2-2 الاسترجاعات الداخل حكائية.....227

أ -الاسترجاعات التكميلية.....227

ب-الاسترجاعات التكرارية.....228

1-3 الاسترجاع المختلط.....230

2 الاستباق.....231

2-1 الاستباقات الخارجية.....231

2 2 الاستباقات الداخلية.....233

2-2-1الاستباقات الداخل حكائية.....233

أ-الاستباقات التكميلية.....233

ب-الاستباقات التكرارية.....234

2-2-2 الاستباقات الخارج حكائية.....236

ثانيا: المدة الزمنية.....238

1 -تسريع الحكي.....238

1 1 الخلاصة.....238

1 1 1 الخلاصة المحددة.....238

1 1 2 الخلاصة غير المحددة.....241

2-1 الحذف.....243

1-2-1 الحذف الصريح.....243

أ-الحذف المحدد.....243

ب-الحذف غير المحدد.....244

2 -تبطيء الحكي.....246

2-1 الوقفة الوصفية.....246

1-1-2 الوصف المستقل عن الحكي.....246

2-1-2 الوصف المتداخل مع الحكي.....248

2-2 المشهد الحواري.....252

-خاتمة.....260
-ملحق..... 264
-قائمة المصادر والمراجع.....266
-فهرس الموضوعات.....281