الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب و اللّغات

قسم الآداب و اللغة العربية

آليات التجريب في رواية ضمير المتكلم لفيصل الأحمر

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب و اللغة العربية

تخصص: سرديات وتحليل خطاب

إعداد الطالب:

ماريا تيقاني

إشراف الأستاذة:

نبيلة تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
سامية آجقو	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
نبيلة تاوريريت	أستاذ	جامعة بسكرة	مشرفا و مقررا
حكيمة سبيعي	أستاذ	جامعة بسكرة	مناقشا
سامية راجح	أستاذ	جامعة بسكرة	مناقشا
دليلة مكسح	أستاذ	جامعة باتنة	مناقشا
مصطفى بوجملين	أستاذ محاضر أ	جامعة أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية:2026/2025

بسم الله الرحمن الرحيم

(فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ)

(سورة البقرة الآية 152)

وبعد...

لله عز وجل كل الحمد والثناء إذ أنعم علينا بإتمام هذا العمل وعلى جزيل فضله ونعمه في كل خطوة لإنجاز هذه المذكرة.

أمام **الله** نتوجه بالشكر وعظيم الامتنان لكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل

ونخص بالذكر الأستاذة الدكتورة المشرفة على هذه الدراسة فلها كل الشكر مجددا على جميل صنعها.

والشكر موصول كذلك إلى كل أساتذة **القسم**.

ولا يسعنا إلا أن نتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى جميع من أسهم في العمل و لو بكلمة.

ونحمد الله الذي وفقنا لهذا وما كنا لنوفق لولاه

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من أحدث الأجناس الأدبية التي شهدت تطورًا ملحوظًا منذ نشأتها، حيث بدأت في العصور القديمة بصيغة بسيطة تقتصر على سرد الأخبار الواقعية بشكل مباشر، حيث كان الشرط الأساسي لهذا السرد هو أن تكون الأحداث حقيقية وحديثة الوقوع. ومع مرور الوقت، بدأ هذا الجنس الأدبي في التطور والتحول، ليبتعد عن سرد الحقائق البحتة ويعتمد على الخيال، ويأخذ شكلًا فنيًا يتيح للروائي التعبير عن رؤاه وأفكاره من خلال توليفة من الشخصيات والأحداث المتخيلة. هذا التحول جعل الرواية تتطور إلى فن أدبي مستقل، يتميز بهويته الخاصة التي تتجدد وتتوسع مع مرور الزمن، ويعكس تطوراته الاجتماعية والثقافية.

وقد أسهم هذا التطور في الرواية في إضفاء طابع التجريب على العمل الأدبي، بحيث لا تقتصر الرواية الحديثة على اتباع الطرق السردية التقليدية، بل تتنوع وتستفيد من أساليب وتقنيات جديدة تتيح للروائي التفاعل مع النصوص والواقع بطرق مبتكرة. في هذا السياق، يبرز التجريب الروائي كأداة أساسية لتحقيق هذا التطور، إذ يشمل التنوع في بنية السرد، وتعدد الأصوات الساردة، والتلاعب بالزمن، والتفاعل بين اللغة والشخصيات والأحداث. هذه الأدوات التجريبية تمنح الرواية بعدًا جديدًا وتفتح المجال أمام قراءة متعددة الأبعاد للنص، مما يعزز قدرتها على تقديم تجارب فنية وفكرية مميزة.

رواية "ضمير المتكلم" للكاتب فيصل الأحمر تمثل نموذجًا تجريبيًا في الأدب المعاصر، حيث يتداخل فيها أكثر من مستوى من مستويات التجريب. فقد اعتمد الكاتب على تقنيات سردية مبتكرة، من خلال تعدد الأصوات الساردة والتلاعب بالزمن، مما منح الرواية طابعًا جديدًا يختلف عن الأنماط التقليدية في السرد. هذه الآليات التجريبية التي

استخدمها فيصل الأحمر في بناء الرواية تؤكد على قدرة الأدب على التطور والنضوج، وفتح آفاق جديدة للتعبير الأدبي. وبالتالي، تهدف هذه الأطروحة إلى دراسة "آليات التجريب في رواية ضمير المتكلم" وتحليل تقنياتها السردية والفنية، مع التركيز على دور هذه الأساليب في إعادة تشكيل البنية الروائية، وخلق نص يعكس التجديد والابتكار في الأدب المعاصر.

تأتي هذه الدراسة في إطار البحث في آليات التجريب الروائي، مع التركيز على رواية "ضمير المتكلم" للكاتب فيصل الأحمر، حيث تهدف إلى استكشاف التقنيات السردية والفنية التي استخدمها الكاتب لإعادة تشكيل البنية الروائية التقليدية، بما يعكس تطور الأدب في سياق الرواية المعاصرة. إن سبب اختيار هذا الموضوع يعود إلى أن الرواية تمثل نموذجًا غنيًا للتجريب الأدبي، حيث يعمد الكاتب إلى تقديم أساليب جديدة في البناء السردي واستخدام تقنيات مبتكرة في تشكيل النص، مما يفتح آفاقًا جديدة لفهم العلاقة بين الشكل والمحتوى في الأدب الحديث. فالرواية لا تقتصر على أساليب السرد التقليدية بل تتجاوزها عبر توظيف آليات مثل تعدد الأصوات الساردة، والتلاعب الزمني، واستخدام لغة مشهدية، وغيرها من الأدوات التجريبية التي تضفي على النص طابعًا خاصًا وفريدًا.

والهدف الأساسي من هذه الدراسة إذا هو تسليط الضوء على كيفية استخدام فيصل الأحمر لتقنيات التجريب في روايته "ضمير المتكلم"، وذلك من خلال تحليل بنية الرواية على مستوياتها المختلفة: السردية، اللغوية والفنية. حيث نسعى من خلال هذه الدراسة إلى فهم تأثير هذه الآليات التجريبية على النص الروائي وكيف تساهم في خلق تجربة قراءة غنية ومعقدة. إن هذا البحث يهدف أيضا إلى استنطاق الأساليب السردية المعاصرة التي تسعى إلى تجاوز الحدود التقليدية للرواية، مما يعكس عمق التجربة الأدبية في عصورنا الحديثة ويسهم في إثراء البحث الأدبي من خلال الكشف عن الأبعاد الجديدة للرواية المعاصرة.

لكي نتمكن من دراسة آليات التجريب في رواية "ضمير المتكلم" لفيصل الأحمر، لابد من الوقوف عند الأساليب السردية والفنية التي استخدمها الكاتب لتشكيل النص وإعطائه بُعدًا جديدًا يتجاوز الأساليب التقليدية. وفي هذا الإطار، تطرح هذه الدراسة مجموعة من التساؤلات المركزية التي تهدف إلى كشف كيفية توظيف هذه الآليات التجريبية داخل بنية الرواية. أول هذه التساؤلات هو: **كيف استفادت الرواية من تقنيات التجريب الروائي مثل تعدد الأصوات الساردة، والتلاعب الزمني، واستخدام اللغة المشهدية؟**

فمن خلال هذا التساؤل، نسعى لفهم كيفية تأثير هذه الأدوات التجريبية في بناء الرواية وشكلها السردي، وكيفية تكاملها مع البناء الفكري والموضوعي للنص.

ولإثراء الإشكالية الرئيسية، قمنا بطرح عدد من التساؤلات الفرعية التي تسلط الضوء على جوانب مختلفة من التجريب في الرواية. من أبرز هذه التساؤلات: **ما هي أبرز التقنيات البنيوية التي اعتمدها فيصل الأحمر لإحداث التغيير في السرد التقليدي؟،وما هي آليات المشهدية اللغوية التي اعتمدها الكاتب لتقديم الأحداث والشخصيات بطريقة مبتكرة؟.** هذه الأسئلة تسعى إلى استكشاف أثر هذه التقنيات التجريبية على ديناميكيات النص، وتوضيح كيفية توظيفها لإعادة تعريف مفهوم الرواية في العصر المعاصر.

من خلال هذه الإشكاليات والتساؤلات، يمكن تحليل التجريب في الرواية من خلال آليات متجددة تسهم في تقديم تجربة قراءة جديدة، مما يعكس تطور الأدب وتفاعل الروائي مع الأدوات الحديثة في الفن الروائي.

إذ تتناول أطروحة الدكتوراه هذه موضوع التجريب الروائي من خلال دراسة رواية "ضمير المتكلم" للكاتب فيصل الأحمر، محوريةً في تناول التجريب بين المفهوم والممارسة. يتضح من خلال الأطروحة أن التجريب الروائي لا يقتصر على مجرد توظيف أدوات جديدة،

بل يمتد إلى إعادة تشكيل البنية السردية، الفنية، واللغوية في النصوص الأدبية. في هذا السياق، تم تقسيم الأطروحة إلى ثلاثة فصول رئيسية، يتناول كل فصل جوانب مختلفة من التجريب الروائي.

الفصل الأول بعنوان "تمظهرات التجريب البنائي في رواية ضمير المتكلم" يتناول مختلف الأبعاد البنيوية التي تتجلى من خلالها التجربة الروائية في العمل. يبدأ الفصل بمناقشة التجريب على مستوى بنية العتبات النصية، حيث تبرز فعالية العتبات النصية الخارجية مثل الغلاف، العنوان، سيمياء الصورة، اللون، التجنيس، واسم المؤلف، بالإضافة إلى الواجهة الخلفية للرواية. ثم ينتقل إلى دراسة فعالية العتبات النصية الداخلية، مما يعكس عمق العلاقة بين المكونات الخارجية والداخلية للنص. بعد ذلك، يناقش الفصل بنية الشخصيات في الرواية، مسلطًا الضوء على الشخصية الرئيسية والثانوية، وكيفية تمثيلهما للتجربة الروائية. ويختتم الفصل بمناقشة بنية الإيقاع الزمني للرواية، حيث يتم استعراض الترتيب الزمني للأحداث، المفارقات الزمنية، ووتيرة السرد من حيث السرعة والبطء، مع تحليل لآليات تسريع السرد مثل الخلاصة والحذف، وآليات إبطائه عبر المشهد والوقفة. كما يستعرض المكان في الرواية من خلال أماكن الإقامة الاختيارية، أماكن الإقامة الإجبارية، أماكن الانتقال العمومية، وأماكن الانتقال الخصوصية، مما يعكس الدور الكبير للمكان في بناء النص.

الفصل الثاني بعنوان "مظاهر التجريب في اللغة السردية في رواية ضمير المتكلم" يتناول جوانب اللغة السردية من خلال تعدد الأصوات الساردة في الرواية. أولاً، يتم تناول الحوارية من خلال مفاهيم التهجين، الأسلبة، والحوارية، وكيفية تأثير هذه الأدوات على مستوى السرد. ثم ينتقل الفصل إلى مقارنة اللغة الروائية واللغة الشعرية، مع التركيز على

ضمير المتكلم كصوت ذاتي يعكس تكسير الجدران السردية، بالإضافة إلى دور اللغة الشعرية في إثراء النص. يستعرض الفصل أيضًا مشهدية اللغة، حيث تتعدد أنواع اللغة المشهدية، من الوصفية إلى الحكائية والحوارية، مع تحديد دور الحوار الداخلي والحوار الخارجي في بناء الأحداث. ويختتم الفصل بمناقشة تجليات التعدد اللغوي في الرواية، موضحًا التعدد بين اللغة السردية الفصحى، اللغة العامية، واللغة الأجنبية، وكيفية تأثير هذه اللغات في بناء التوتر والتنوع السردي.

الفصل الثالث بعنوان " تمظهرات التجريب الفنية والجمالية في رواية ضمير المتكلم" يعكس التحليل الفني والتجريبي الذي يطرحه الكاتب في روايته. يبدأ الفصل بمقارنة بين الرواية والسينما، مع استعراض مفهوم السينما، الرواية السينمائية، وعلاقة الرواية بالسينما، حيث يتم تحليل التجريب السينمائي في الرواية، وخصوصًا تأثير الانتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي. ثم يناقش الفصل فاعلية اللغة البصرية في الرواية، مع تفصيل لتقنيات المونتاج السردي والسينمائي، وتأثيرها على بناء النص الروائي. يتم استعراض أنواع المونتاج السينمائي مثل مونتاج الفكرة المرددة، المونتاج السردي، ومونتاج التماثل. كما يتناول الفصل الكولاج كأداة تجريبية في تكوين الرواية. وأخيرًا، يتطرق الفصل إلى مفهوم التناص وكيفية تأثيره في تفاعل النص مع نصوص أخرى، مما يعزز التجريب الفني في الرواية.

في الختام، تقدم الأطروحة خاتمة تلخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها، مشيرة إلى كيفية استخدام فيصل الأحمر لأدوات التجريب المختلفة في روايته "ضمير المتكلم" لخلق نص متنوع على الأصعدة البنائية، اللغوية والفنية، حيث يشكل العمل نموذجًا حيًا لتطور التجريب الروائي المعاصر.

ومع مراعاة طبيعة البحث التي تفرض تعددا في المناهج المتداخلة حسب متطلبات عناصر البحث، فكان اعتمادنا غالبا على المنهج البنيوي وآليات من المنهج السيميائي مع الاستفادة من آليتي الوصف والتحليل.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع والتي من أهمها:

- ضمير المتكلم، فيصل الأحمر.
- د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة.

لقد واجه بحثنا بعض التحديات التي كانت متوقعة، وذلك نظرًا لأن موضوع "آليات التجريب في الرواية" من الموضوعات التي تنطوي على عمق فكري وتجريبي يتطلب دراسة دقيقة للأساليب السردية والفنية التي تم توظيفها في الرواية. ولعل أحد أبرز هذه التحديات يكمن في التعامل مع التقنيات المعقدة والمتعددة التي اعتمدها الروائي فيصل الأحمر، مثل المونتاج السردي واللغة المشهدية، والكيفية التي تم بها تداخلها في البنية الروائية. كما أن الموضوع يتناول العلاقة بين الرواية كجنس أدبي والفنون السردية الأخرى، مما يقتضي تحليلًا دقيقًا للتقاطع بين الأدب والتقنيات السردية الحديثة. هذا التداخل بين المصطلحات المختلفة قد يخلق بعض التحديات في ضبط المفاهيم بدقة، خصوصًا في ظل اختلاف تعريفات المصطلحات من مرجع إلى آخر.

إلا أن هذه الصعوبات لم تثننا عن الاستمرار في العمل، بل كانت محفزًا إضافيًا لتعميق البحث والتمحيص في فهم العلاقة بين الأساليب السردية التقليدية والتجريبية. إن متعة البحث لم تتأكد لدينا إلا بعد الجهد والسهر، حيث تكمن القيمة الحقيقية في اكتشاف أبعاد

جديدة للأدب، وكيفية تفاعل الرواية مع الأساليب الفنية الحديثة، مما يعكس تطور الأدب المعاصر في تعبيره عن الواقع.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر وجزيل الامتنان لمن مد يد العون وكان خير سند لي الأستاذة الدكتورة نبيلة تاوريريت، التي لم تبخل بجهد ولا وقت في قراءة تفاصيل هذا البحث وتصويب مساره، فجازاها الله خيرا عني.

المدخل:

التجريب من النظرية إلى التجسيد الروائي:

1- مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة والحداثة.

1-1-التجريب في اللغة والمعاجم العربية.

1-2-التجريب في الاصطلاح والتحول التاريخي للمفهوم.

1-3-التجريب بين التجديد والتمرد الجمالي.

2- التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة.

2-1- الرواية الجزائرية والتجريب.

2-2- التجريب الروائي ووعي الكتابة عند فيصل الأحمر من خلال رواية ضمير المتكلم.

يُعدّ مفهوم التجريب من المفاهيم المحورية في ميادين الفكر الإنساني كافة، إذ يمثل جوهر التحول والابتكار في المعرفة والفن. فهو ليس مجرد ممارسة عشوائية أو نزعة إلى التغيير، بل عملية منظمة تستند إلى الرغبة في اختبار الممكنات، وتجاوز السائد بحثًا عن أفق جديد للفهم والإبداع. ومن هنا تتأسس العلاقة الجدلية بين التجريب والتجربة بوصفهما ركيزتين متكاملتين: الأولى تمثل الفعل الواعي في الاستكشاف، والثانية تشكل حقل تحقق ذلك الفعل عبر الممارسة الواقعية أو الفنية.

1-مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة والحداثة:

1-1-التجريب في اللغة والمعاجم العربية:

يظهر مفهوم التجريب في اللغة العربية مرتبطًا بالخبرة والمعرفة المتولدة عن الممارسة، كما يتضح من تتبع دلالاته في المعاجم. فقد ورد في لسان العرب أن: " جرب الرجل تجربة: اختبره والتجربة من المصادر المجموعة... ورجل مجرب قد بلي ما عنده ومجرب قد عرف الأمور وجربها والمجرب الذي قد جرب في الأمور، وعرف ما عنده." [1]

يتبين من هذا التعريف أن التجريب يتأسس على فعل الاختبار والمعاينة، وهو سلوك يهدف إلى التثبت من المعرفة عبر الفعل العملي.

أما في قاموس المحيط فقد ورد:

[1]) ابن منظور لسان العرب، باب (الجيم) مادة (جرب)، مج:1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص261.262.

" جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب كمعظم: بلي ما (كان) عنده، مجرب: عرف الأمور ودراهم مجربة موزونة."[1]

وهنا يتضح أن التجريب في أصله اللغوي يقوم على التجربة بوصفها ممارسة متكررة تفضي إلى اكتساب الحكمة والخبرة. ويؤكد المعجم الوجيز هذا المعنى حين يربط التجريب بفعل "التدخل في مجرى الظواهر للكشف عن فرض من الفروض أو للتحقق من صحته"[2]، وهو ما يقود إلى المعنى الاصطلاحي الحديث للتجريب كجزء من المنهج العلمي والبحثي.

1-2- التجريب في الاصطلاح والتحول التاريخي للمفهوم:

عند الانتقال من الدلالة اللغوية إلى الدلالة الاصطلاحية، نصطدم بطبيعة المفهوم المتحركة. فالتجريب وفقا للاصطلاح لا يملك محتوى محددا أو مرجعية ثابتة، بل هو مفهوم متقلب وزئبقي. لقد بدأ التجريب في سياق العلوم الطبيعية مع كلود برنارد في كتابه " مقدمة في دراسة الطب التجريبي"، ثم انتقل إلى الفلسفة عبر التيار التجريبي الذي "ينكر وجود مبادئ عقلية فطرية، ويؤكد أن المعرفة تكتسب بعد التجربة[3]."

ومن الفلسفة إلى الأدب، جاء إميل زولا ليعيد توظيف المفهوم في كتابه " الرواية التجريبية" سنة 1880، حيث "اعترف زولا بأنه استعار المصطلح من كتاب الطب التجريبي لبرنارد ليجعل أفكاره أكثر وضوحا وموضوعية كحقيقة علمية"[4]. وهكذا انتقل التجريب من

---

[1]) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، تح، محمد نعيم العرقسوسي، مادة (ج، ر، ب)، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005، ص67.

[2]) المعجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة، 1994، ص99.

[3]) ينظر، محمد الدغموسي، الرواية العربية وثقافة ما بعد الحداثة، ندوة الرواية العربية في نهاية القرن، رؤى ومسارات، تنسيق، عبد الحميد عقار وخديجة الكور، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، فبراير2003، ص235.

[4] :Le romanex périmenta. Gharpehtier, paris,1881, p :2Emile zola.

المختبر إلى النص، من الظاهرة الطبيعية إلى الظاهرة الجمالية، ليغدو أداة فنية ومنهجًا في الكتابة.

1-3- التجريب بين التجديد والتمرد الجمالي:

هذا الانتقال جعل من مصطلح التجريب مجالًا للجدل في الأوساط الأدبية. فبعض النقاد والأدباء يترددون في استخدام مصطلح التجريب في مجال الفن والأدب، مفضلين عليه مصطلح التجديد. غير أن الآراء الشخصية لم تمنع المصطلح من الانتشار الواسع، حيث أصبح يشمل كل أشكال الكتابة الإبداعية.

يصف جورج لوكاتش التجريب بأنه "الانقطاع الواضح عن مسايرة التقاليد السائدة للتراث الأدبي والالتزام لها"[1]، أي أنه موقف فكري وجمالي يقوم على كسر المألوف. ويؤكد صلاح فضل هذا المعنى حين يقول إن التجريب هو "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة... والفن التجريبي يخترق ما هو ضد التيارات السائدة[2]."

فيسعى الفن التجريبي دائما إلى ابتكار أساليب ووسائل جديدة عبر خروجه عن المألوف فلابد لمن يرغب في حوض غمار التجريب أن يكون متمكنا وعارفا بخسا فن الرواية التجريبية الحديثة فقد" اكتسب مصطلح التجريب دلالات أخرى، ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المتوالية وتتمرد على القوالب الكلاسيكية الموروثة" [3]

[1]) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايفبلوز، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1972، ص12.

[2]) صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

[3]) المرجع نفسه، ص3.

من خلال كسر القوالب الفنية القديمة والتمرد عليها يسعى الفن التجريبي إلى البحث عن آليات وأشكال جديدة تساهم في بناء الرواية التجريبية الحديثة فالتجريب هو " نوع من الفهم تطلق من خلال الحرية للكاتب والفنان في استعمال قدرته الكتابية وموسوعته الخيالية اتجاه ما يطرحه من أفكار داخل نصه، لأن الكون الفني الأدبي لا يهدف إلى ممارسة وظيفة الإعلام بل يعتمد على الاختراع، التجدد والاستمرارية للعالم المعاش " [1]

يطلق على التجريب بعض الأحيان بأنه نوع من الفهم حيث يتيح للكاتب حرية استخدام أساليب جديدة عبر الاعتماد على خيالهم الواسع والأفكار المطروحة في نصوصهم الروائية يعكس هذا رؤية الطبيعة البشرية. حيث يسعى الإنسان بطبيعته إلى استكشاف الجديد وتجربة أشياء مختلفة تضمن له استمراريته في العالم الذي يعيش فيه أما سعيد يقطين يسمي التجريب بـ " الإفراط في التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الروائية تجريبيا"[2].

فالتجريب استراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أفق ورفض النمذجة والانفلات من أسر التقليد.

فيصف سعيد يقطين " الإفراط في التجاوز" كمفهوم يتيح للكتاب استكشاف أفق جديد في الكتابة الروائية بالتجريب من خلال البحث المتواصل والتجديد المثمر في تطبيق أفكار

[1]) عبد الحق عمرو بلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية)، من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب، مجلة الآداب، مج 27، ع2، جامعة الملك سعود، الرياض 2015، ص44.

[2]) سعيد يقطين، القراءة و التجربة " حول التجريب في الخطاب الروائي بالمغرب"، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 24.

جديدة على العمل الفني، فالتجريب يعني التخلص من التقاليد الروائية القديمة، وكسر القوالب النمطية للرواية مما يتيح للكاتب فرص للتعبير بحرية أكبر والابتكار بشكل متجدد.

وتُعد رواية ضمير المتكلم للكاتب الجزائري فيصل الأحمر نموذجًا حيًا لتجسد مفهوم التجريب في الأدب العربي المعاصر. فالرواية تمثل نقلة نوعية في السرد الروائي الجزائري المعاصر، حيث تتجلى فيها روح التجريب بشكل لافت، من خلال تفكيكها لبنية الرواية التقليدية وإعادة تشكيلها بأدوات سردية مبتكرة تعكس رؤية الكاتب للواقع وللذات الإنسانية في ظل تحولات العصر.

يعتمد فيصل الأحمر في هذه الرواية على تفكيك الذات وإعادة بنائها عبر خطاب داخلي يزاوج بين الاعتراف الذاتي والرؤية الفلسفية للوجود. ويُترجم التجريب هنا في تفجير الشكل السردي، حيث يتراجع الحدث لصالح الوعي، وتتحول الشخصية إلى صوت متعدد الوجوه، يعكس أزمات الإنسان الجزائري المعاصر. إن استعمال ضمير المتكلم لا يقوم فقط بوظيفة لغوية، بل يشكل فضاءً للتجريب في الوعي واللغة معًا، إذ يذيب الحدود بين السارد والمسرود، بين الذاتي والجمعي، فيتحول النص إلى تجربة وجودية مفتوحة.

إن التجريب، كما يتجلى في الفكر والأدب، يمثل جسرًا يربط بين التجربة والحداثة، فالتجربة تمنح التجريب محتواه الإنساني، بينما تمنحه الحداثة بعده المستقبلي. وبهذا المعنى، يصبح التجريب آلية للانتقال من المعرفة إلى الإبداع، ومن الفعل إلى الفكر، لأن التجربة لا تُختبر إلا بالتجريب، والحداثة لا تتحقق إلا عبر جرأة الاختلاف والتجديد.

2-التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة: محاولة لفهم التجاوزات الإبداعية:

تعتبر الرواية الجزائرية المعاصرة مساحة خصبة لاكتشاف مختلف التجارب الأدبية التي تعكس تطورات وتغيرات المجتمع الجزائري، التي شكلت لحظة فارقة في تاريخ الأدب العربي الحديث. فالرواية الجزائرية، خاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال، تحاول تجاوز الأساليب التقليدية وتطوير أشكال سردية جديدة تواكب التحولات الاجتماعية والسياسية التي عاشتها الجزائر. وفي هذا السياق، يمكن القول إن "التجريب" يمثل محورا أساسيا في الرواية الجزائرية المعاصرة، حيث تهدف هذه التجارب إلى تقديم أساليب سردية جديدة تحمل رموزًا وتشكيلات لغوية وإبداعية متجددة تواكب روح العصر، وتوازي في بعض الأحيان الأزمات السياسية والثقافية التي تمر بها البلاد.

2-1- الرواية الجزائرية والتجريب: تأصيل المفهوم:

" التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف و يغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشجاعة و المغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح."[1] لهذا ومنذ لحظة استقلال الجزائر، تواصلت الرواية الجزائرية في سعيها نحو التجديد، واختبرت في هذا المسار العديد من الأساليب السردية والفنية التي تخطت حدود التقليد. هذا السعي التجريبي لم يكن فقط استجابة للتحديات الأدبية، بل كان أيضًا رد فعل حيويًا تجاه ما مر به المجتمع الجزائري من محن وصراعات مريرة، ولعل ما يجعل هذا التجريب متميزًا في الرواية الجزائرية هو ذلك الحرص على البحث المستمر عن الأشكال الأدبية التي تعكس الواقع المتغير في البلاد.

[1]) محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2012، ص 48.

في هذا السياق، يتضح أن الرواية الجزائرية المعاصرة ليست مجرد سرد للأحداث، بل هي تجربة مفتوحة لا تنغلق على نفسها، بل تسعى باستمرار إلى تجاوز حدود المعهود والمألوف. لذلك، يمكننا أن نقول إن هذه الرواية "جنس غير منجز أبدًا، قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه التكون الكامل والانغلاق"[1]، إذ لا تسعى إلى تكوين كامل أو انغلاق نهائي، بل هي دائمًا في حالة من السيرورة والتطور، تقاوم النمط الثابت وتبحث عن تفاعل دائم مع ما يدور حولها.

كما يتجلى التجريب في الرواية الجزائرية في رغبتها المستمرة في التحرر من القوالب الجاهزة للأدب التقليدي. إن المحاولة لتقديم أفق جديد للرواية الجزائرية، وفقًا لما نلاحظه في الأعمال الروائية المعاصرة، ليست مجرد رغبة في تغيير الأسلوب، بل هي محاولة جادة لإعادة بناء العلاقة بين السرد والواقع. على الرغم من أن الرواية الجزائرية قد مرت بتأثيرات تيارات أدبية وفلسفية متنوعة، إلا أنها في جوهرها كانت تسعى إلى تحطيم القيود التقليدية التي أفرزها الأدب الكلاسيكي، وخاصة تلك التي تتعلق بكيفية توظيف الزمن والمكان والشخصيات.

ما يميز الرواية الجزائرية عن غيرها من الروايات العربية المعاصرة هو أنها لم تكن تسعى فقط إلى التجديد في الشكل، بل كان همّها الأكبر هو التحديث بتصور إبداعي فـ " المشروع التجريبي ما كان يتوق إلى التحديث بتصور إبداعي"[2] يراعي معاناة الشعب الجزائري. منذ التسعينات، فترة العشرية السوداء وما حملته من آلام وحروب، تزايد الوعي بأهمية الرواية كأداة فكرية تعبيرية ذات تأثير عميق على المتلقي. لذا، كانت الرواية الجزائرية

[1]) بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 191.

[2]) بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2005، ص 30.

لا تمثل فقط مكانًا لعرض الأحداث التاريخية، بل كانت تفضي إلى تقديم تصورات جديدة عن الهوية والمجتمع.

إن الميزة الأخرى للتجريب في الرواية الجزائرية هي قدرتها على تقديم بعد تحليلي اجتماعي ونفسي غير مسبوق. فالرواية الجزائرية، خاصة تلك التي أفرزتها المحنة الجزائرية، تخاطب الأبعاد النفسية للإنسان الجزائري المتألم والمشتت. إذ كانت الرواية " تؤمن لكل مجموعة فكرية قوتها المفضلة فهي تقدم للأذهان وضعية الدراسات الاجتماعية"[1] وتستعرض المشاعر الإنسانية المعقدة التي تنبثق من الواقع المعيش. لذلك، أصبح العمل الروائي بمثابة أداة لاستخلاص فهم أعمق للأزمات النفسية التي يعيشها أفراد المجتمع.

ومع هذا، نجد أن الرواية الجزائرية لم تقتصر على السرد الاجتماعي فقط، بل كان لها أيضًا القدرة على أن "تقدم للنفوس الحساسة ألعاب التحليل النفسي المرهفة والمخيفة"[2] التي تسبر أغوار النفس البشرية في أقسى الظروف. هذه الرواية، التي تعكس التشظي الاجتماعي والنفسي، تفتح الباب أمام القارئ ليغرق في التأملات الداخلية للشخصيات، لتتحول الرواية إلى مجال للغوص في الأعماق النفسية المعقدة، واكتشاف التوترات التي يعاني منها الفرد في سياق محيطه الثقافي والسياسي.

أما فيما يتعلق بالحرية التي تمنحها الرواية الجزائرية لمبدعيها، فيمكننا القول إن التجريب هنا لا يتعلق فقط بالأسلوب أو اللغة، بل يتعلق أيضًا بتوظيف الخيال في تجاوز الوقائع. فرواية الحرية، كما يتم تصنيفها، هي رواية تبحث عن قوانينها الذاتية التي لا تُستورد من الأدب الغربي أو الشرقي، بل تُؤَسّس داخليًا عبر "سلطة الخيال" إن هذه " الرواية

[1]) عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1983 ، ص 199-200.

[2]) المرجع نفسه، ص 200.

التجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر"[1]، فترفض أن تظل محصورة في الحتميات أو النهايات المقررة مسبقًا.

في الرواية الجزائرية، ليس هناك مسار ثابت أو نهاية مغلقة؛ بل هي رواية تتجاوز الصيغ الجاهزة وتعيد فتح أبواب السرد والتفسير. هذا التوجه التجريبي يجعل من الرواية الجزائرية مجالًا لتجديد دائم، يحقق التجاوز المستمر للقيود الثقافية والأدبية، ويتيح للمبدعين حرية التعبير عن أنفسهم بعيدًا عن القوالب الجامدة.

من خلال هذا السعي المستمر نحو التجريب، تكشف الرواية الجزائرية عن قدرتها على محاكاة الواقع بشكل معقد يعكس التوترات الداخلية للأفراد والجماعات. فالرواية الجزائرية ليست فقط سردًا لما يحدث، بل هي أيضًا محاولة لإعادة صياغة الواقع بطرق غير مألوفة، تجعل من القارئ متورطًا في عملية بناء المعنى. إذ تقدم الرواية الجزائرية للجميع الطفولية التي تثيرها القصة المؤثرة المغامرة والحكاية [2]التي تشد القارئ بشكل غير تقليدي، مما يتيح له تفاعلًا دائمًا مع النص.

وهكذا، نجد أن الرواية الجزائرية لا تقتصر على نقل الأحداث، بل هي تساهم في إعادة تشكيل وعي القارئ. إنها "تقدم لأصحاب الخصوصيات الجدلية أنفسهم مناسبة للانغماس في الكثير من الحوادث اليومية"، فتدخل القارئ في مسار من التفكير الدائم والبحث المستمر عن المعاني الخفية التي تتوارى خلف الكلمات.

[1]) محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 257.

[2]) ينظر، عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 200.

في النهاية، إن التجريب في الرواية الجزائرية لا يمثل فقط حركة فنية نحو التحرر من التقاليد الأدبية، بل هو أيضًا محاولة جادة لفهم الواقع الجزائري المتشابك والمعقد. من خلال هذا التجريب، تؤسس الرواية الجزائرية مساحة حرة لاكتشاف الذات، والتفاعل مع المجتمع، والتعبير عن مكنونات الروح الإنسانية في سياقات قاسية. وكلما تقدم الزمن، تستمر الرواية الجزائرية في محاولتها تجديد نفسها، لتظل دائمًا في حالة من التحول المستمر، يواكب تطور الواقع ويسعى لفهم أعمق لأبعاد هذا الواقع.

2-2-التجريب الروائي ووعي الكتابة عند فيصل الأحمر من خلال رواية ضمير المتكلم:

تعتبر رواية "ضمير المتكلم" للكاتب الجزائري فيصل الأحمر من أبرز الأعمال الأدبية التي تتناول الصراع الداخلي والمعرفي، معتمدة على تقنيات سردية مبتكرة. من خلال هذه الرواية، يتضح أن الكاتب قد اتخذ من "التجريب الروائي" وسيلة للتعبير عن الواقع الاجتماعي والسياسي المعقد في الجزائر، مسلطًا الضوء على الوعي الشخصي والفردي في مواجهة الواقع الجماعي.

"التجريب" هو سمة أساسية في الأدب الحديث، وهو ما يميز الكتاب الذين يتجاوزون الأساليب التقليدية لتقديم تجربة قراءة جديدة. في "ضمير المتكلم"، يظهر فيصل الأحمر متبعًا نهجًا تجريبيًا يتمثل في استخدام أسلوب السرد من خلال ضمير المتكلم، حيث تتحدث الشخصية الرئيسية عن الأحداث كما تراها وتعيشها، مما يعزز من قوة الرابط بين القارئ والشخصية.

من خلال ضمير المتكلم، يقوم الكاتب بخلق عالم روائي ذاتي، يعكس فيه شجون الشخصية وصراعاتها الداخلية، ويعكس وعيها بالحقيقة التي تُحاك حولها. هذا السرد الذي

يعتمد على الصوت الشخصي والتعبير المباشر عن الأفكار والمشاعر يسمح للراوي بأن يكون في قلب الأحداث، مما يجعل من "ضمير المتكلم" وسيلة لتمثيل الواقع والوعي في آنٍ واحد.

إحدى الأمثلة التي توضح هذا الأسلوب تجده في الفصل الأول عندما يقول الراوي:

–"تعرف يا الشيخ أن الوضع الأمني للبلاد سيئ جدا. سنقول إن الحال هي ما هي عليه منذ العهد الروماني. المهم أن نفهم أننا كما قالها أحدهم إن خرجنا من حالة الطوارئ ضاعنا." [1]

هنا، نجد أن الراوي يربط الوضع الراهن بالتاريخ البعيد، مُعبّرًا عن إحساسه الشخصي بالأزمة المستمرة.

من خلال تجريبه الروائي في "ضمير المتكلم"، يعكس فيصل الأحمر وعيًا عميقًا بالكتابة الأدبية كأداة للتعبير عن الواقع المأزوم. الكتابة بالنسبة له ليست مجرد فعل سردي تقليدي، بل هي "سلاح" ضد الاضطهاد، وسيلة للتأمل النقدي في الواقع الاجتماعي والسياسي. يثير فيصل الأحمر تساؤلات حول "الحقيقة" وكيفية تمثيلها في ظل الرقابة والمراقبة التي تحيط بالمجتمع، كما يظهر في حواره:

–"هل الحقيقة تتأثر بالرنات الصوتية؟" [2]

هذه الجملة تسلط الضوء على العلاقة بين اللغة والسلطة، إذ يمكن أن تصبح الكلمات أداة للرقابة والتلاعب بالحقيقة.

---

[1]) الرواية، ص 9.

[2]) المصدر نفسه، ص 10.

في هذا السياق، يتضح أن الكاتب يتبنى مواقف نقدية تجاه الواقع الذي يعيشه، ويعبر عن قناعته بأن الكتابة هي فعل مقاومة ضد السيطرة السياسية والاجتماعية. هذا الوعي العميق بالكتابة يكشف عن التوتر بين الذات والآخر، وهو ما يمثل قلب الرواية ككل.

في "ضمير المتكلم"، لا تقتصر التجربة الروائية على التقنية السردية فحسب، بل تمتد لتشمل اللغة أيضًا. إذ يقوم فيصل الأحمر بتوظيف أسلوب حواري مكثف، يعكس الشخصية الجزائرية من خلال مفردات الحياة اليومية والهموم المجتمعية، ما يمنح الرواية طابعًا واقعيًا بحتًا. يعبر عن هذا التوظيف للغة من خلال حوار بين الشخصيات:

–"أنت مريض. ما خلفه القلب سيتكفل به سرطان الدم." [1]

هنا، يتداخل الحوار مع المعاناة الشخصية والوجدانية، في حين أن اللغة تصبح أداة لإظهار العجز والضغط الذي تعيشه الشخصيات في ظل الحياة السياسية والاجتماعية المضطربة.

من خلال رواية "ضمير المتكلم"، يظهر فيصل الأحمر براعته في استخدام التجريب الروائي كوسيلة للتعبير عن الأزمة الجزائرية مع المحافظة على الخصوصية الأدبية والشخصية. أسلوب السرد عبر ضمير المتكلم يعكس وعيًا عميقًا لدى الكاتب بالكتابة كأداة لمواجهة التحديات الاجتماعية والسياسية، فالرواية ليست مجرد حكاية بل هي تأمل في الواقع ومحاكاة للحياة.

[1]) الرواية، ص 12.

الفصل الأول: تمظهرات التجريب البنائي في رواية ضمير المتكلم

1-التجريب على مستوى بنية العتبات النصية:

1-1-مفاهيم نظرية.

1-2-فعالية العتبات النصية الخارجية: 1-2-1- الغلاف

1-2-2- العنوان الوظيفة و الدلالة.

1-2-3- سيمياء الصورة.

1-2-4- اللون.

1-2-5- التجنيس و اسم المؤلف.

1-2-6- الواجهة الخلفية للرواية.

1-3-فعالية العتبات النصية الداخلية.

2-بنية الشخصية في الرواية:

2-1-الشخصية الرئيسية.

2-2-الشخصية الثانوية.

3-بنية الإيقاع الزمني في الرواية:

3-1- الترتيب الزمني للأحداث في الرواية (المفارقات الزمنية)

3-2- وتيرة السرد في الرواية (إيقاع السرد الزمني من حيث السرعة والبطء)

3-2-1- تسريع السرد: 3-2-1-1- الخلاصة.

3-2-1-2- الحذف.

3-2-2-إبطاء السرد: 3-2-2-1-المشهد.

3-2-2-2-الوقفة.

4-المكان و تشكلاته في الرواية:

4-1-أماكن الإقامة الاختيارية.

4-2-أماكن الإقامة الإجبارية

4-3- أماكن الانتقال العمومية.

4-4- أماكن الانتقال الخصوصية.

تمهيد:

الرواية جنس أدبي سردي من أحدث الأجناس الأدبية وإن كانت بعض بوادرها وأعراضها تعود إلى عصور تاريخية قديمة، حيث اقتصرت في بدايتها على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية و حديثة الوقوع، ثم بدأت في اتخاذ شكلها الحديث عندما انفصلت عن سرد الحقائق و تحولت إلى تشكيل فني يعتمد على خيال الروائي ، من خلال خوض غمار التجريب بغية التجديد والابتكار والانفتاح والانزياح عن كل ما هو مألوف وشائع، فأسهم هذا التطور في البنية الروائية على جعلها تأخذ حيزا خاصا بها و تمثل فنا مستقلا تماما، وجعلها أكثر إلهاما للفنون الأخرى، و بتطور البنية الروائية لامس هذا التطور أيضا العتبات المكونة لبناء النص الروائي من غلاف ومقدمة وعناوين التي تأخذ أبعادا وآفاقا أخرى. وعلى هذا الأساس نحاول التعرف على فن الرواية وتميزها، من خلال دراسة العتبات النصية لرواية ضمير المتكلم لفيصل الأحمر.

يرى عبد الملك مرتاض" إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزاره، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حالة إلى حالة أخرى، من أجل ذلك ألفناهم يطلقون على المزادة الرواية: لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطْلقوا على الشخص الذي يسقي الماء هو أيضا الراوية. ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا رواية؛ وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر والارتواء المادي الذي هو العبُّ في الماء العذب."[1]

[1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998، ص22.

كما " تعد الرواية جنس لا قواعد له أو أنها جنس ميت حسب عبارة "جول رونار" ".[1]

وهو في الصورة العامة " نص نثري تخيلي سردي واقعي، غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة."[2]

يعرف سانت بوف* الرواية بقوله: " حقل فسيح من الكتابات التي تتخذها سيرة الاقْتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية بل على كل الكيفيات، إنها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تحتوي التقاليد منذ الآن...".[3]

فالرواية بمفهوم "سانت بوف" هي فضاء واسع يتسع لأشكال فنية كثيرة، وشبهها بقوله ملحمة، لاتساع مواضيعها وطولها، واحتوائها على الشعر أيضا، أما قوله ملحمة المستقبل فيقصد أنها ستصبح الجنس الأدبي الأكثر شهرة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما أكدته الدراسات الحديثة، والتي تذهب إلى كون الرواية الأكثر أهمية من ناحية المقروئية والاهتمام من قبل النقاد والدارسين.

فالرواية إجرائيا إذا هي فن نثري تخيلي طويل نسبيا فهي أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم، وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وتعتمد على السرد بما فيه وصف وحوار وشخصيات، وتعد من أخصب النصوص الأدبية وأكثر الأنواع التي تسمح بالاقتباس منها للفنون الأخرى كالسينما.

---

[1]) محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 ص202.

[2]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص16.

[3]) لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010 ، ص20.

* سانت بوف: كاتب وناقد فرنسي، ولد سنة 1804 توفي سنة 1869، عمل صحفيا، صديق فيكتور هيغو.

أما السرد فهو قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، فهو قديم قدم الإنسان فقد مارس العرب السرد والحكي بأشكال وصور متعددة، ومن الأشكال التي مارس فيها السرد خصائصه: الرواية . وبوصف السرد مفهوما أساسيا في الرواية، نستعرض دلالة لهذا المفهوم.

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي " فسَرد الحديث ونحوه يسرِده سردًا إذا تابعه وفُلان يسردُ الحديث سردًا إذا كان جيِّد السياق له. وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي تابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذرٍ منه."[1]

فيعتبر السرد أو القص فعل يقوم به الراوي أو السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبل التوسع مُجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعي والخيالية التي تحيط به، فالسرد "عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة"[2]

ويعد السرد "خطابًا يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف والتعليق، سوى أنه كثيرًا ما يتم دمجهما فيه، وإنتاج حكاية يعني سرد مجموعة من المواقف والأحداث."[3] والسرد هو إخبار من الواقع أو من الخيال أو كليهما معا، في إطار زماني ومكاني بحبكة متقنة، وبمفهوم عام فإن السرد يشير إلى كل ما يمكن أو يؤدي قصًا، سواءً كانت الأداة المستخدمة لتمثيله لفظية أو غيرها، إذ يمكن أن يُروى مشافهة أو من خلال

[1]: ابن منظور، لسان العرب مادة (سرد)، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت لبنان، 1993 ، ص 165.

[2]: ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنجليزي فرنسي)، مكتبه لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2002،ص105.

[3]: جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003، ص122.

الكتابة أو عبر الإيماء والصور وغيرهم من أشكال السرد الكثيرة، فلكل عمل سردي شكله الخاص به.

1- التجريب على مستوى بنية العتبات النصية:

1-1-مفاهيم نظرية:

إن كل رواية تمتلك هويتها الخاصة وأسلوبيتها المميزة، ولا تسمح لأحد بالمرور داخل فضاءها الروائي والوقوف

على هذه الهوية المغلقة ما لم يمتلك أدوات معرفية ممعنة في خصوصيتها وتفردها، تؤهله لخوض هذه المغامرة التي تفتح أمامه أفقا واسعا من آفاق النص، وأول ملمح لهذه الهوية ما يسمى العتبات النصية؛ وهي المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتكمله وتتممه.[1] فالعتبات النصية هي " مجموع النصوص التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواشي، هوامش، عناوين رئيسية، وأخرى فرعية، وفهارس، ومقدمات، وخاتمة و غيرها من بيانات النشر التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به، بل إنه يؤدي دورا هاما في نوعية القراءة و توجيهها"[2]

[1]) ينظر، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية ، اللاذقية، ط 1، 2008، ص 38.

[2]) عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات النصية، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص 16.

فالعتبات تعتبر مكملات للنص حيث تعمل على إعطائه قوانين وضوابط تكميلية تتراءى للقارئ من الملامسة القرائية الأولى للنص الروائي قبل الشروع في تلقي سرد الأحداث الروائية.

و من المفاهيم التي سنتطرق إليها **مفهوم البنية:**

فقد جاءت هذه الكلمة في العديد من معاجم اللغة، منها " **معجم العين** " الذي جاء فيه أن: " بنى البناء يبنى، بنيان، و البنية الكعبة، يقال: لا و رب البنية و المبناة كهيئة الستر غير أنه واسع بلغة على مقدم الطراف و تكون المبناة كهيئة (القبة) "[1] ففي اللغة يشتق الفعل "بنى " من البناء و التشييد، باعتبار البنية الأساس الذي يبنى عليه الشيء، سواء كان ماديا كالمباني، أو مجردا كالأفكار، فالبنية تدل على إقامة شيء متكامل و متناسق.

أما في **لسان العرب** فـ" يقال بنية وبنى وبنية وبنى، بسكر الباء مقصور مثل جزية وجرى، فلان صحيح البنية أي الفطرة، وأبنية الرجل: أعطيته ببناء أو ما يبتني به داره" [2]

ففي هذا التعريف تحمل البنية معاني متعددة، لكنها تشترك جميعها في دلالة التأسيس والهيكلة والتنظيم، فالبنية تشير إلى التكوين الأساسي لأي كيان، سواء كان جسم الإنسان، أوالأفكار والمفاهيم، أو حتى المباني المادية، مما يجعلها عنصرا جوهريا في الفهم والتنظيم.

أما في الاصطلاح فقد تعددت مفاهيمها لتعدد الدارسين، حيث فسرها كل باحث وفقا لمجال اختصاصه، فيرى جيرالد برانس " بأنها شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حدة والكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب

[1]) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص 125.

[2]) ابن منظور الأنصاري، لسان العرب ، مادة بنى، مج 2، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 4، 2005، ص 365.

مثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين (القصة و الخطاب)، (القصة و السرد)، (الخطاب والسرد). " [1]

أما مصطلح **العتبة** فقد جاء في لسان العرب لفظة عتبة " **العتبة:** اسكفه الباب الذي توطأ، وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسكفة، السفلى، والعارضتان: المضادتان، والجمع: عتب عتبات."[2]

بمعنى أن العتبة تمثل المستوى الذي يسبق الدخول إلى أي فضاء، تمامًا كما هو الحال مع الدرجة الموجودة أمام باب المنزل. كما يمكن أن تشير العتبة إلى عدة مفاهيم أخرى، مثل عتبة الباب، السلم، أو مقدمة الشيء. إضافةً إلى ذلك، فهي تحمل دلالات تتعلق بالارتفاع والعلو.

أما في معجم "**مقاييس اللغة**" جاءت كلمة "**عتب** العين والتاء والباء أصل صحيح، يرجع كله إلى الأمر فيه بعض الصعوبة من كلام أو غيره، من ذلك العتبة، وهي أسكفَّة الباب، وإنّما سميت بذلك لارتفاعها عن المكان المطمئن السهل، وعتبات الدرجة : [مرافيها]، كل مرفاة من الدَّرجة عتبة. ويشبّه بذلك العتبات تكون في جبال، والواحدة عتبة، وتجمع أيضا على عتب. وكل شيءَ جسا وجفا فهو يشتق له هذا اللّفظ. يقال فيه عتب، إذا اعتراه ما يغيّره عن الخلوص."[3]

المقصود بكلمة "عتب" هو الجزء الذي نمرّ عليه بثبات عند الدخول عبر الباب.

وبالنسبة للمفهوم الاصطلاحي اهتم الغرب بمصطلح "العتبات" قبل غيره، وكان "جيرار جينيت" أول من وضع تعريفًا منهجيًا لها بقوله: " نمط من أنماط المتعاليات النّصيّة والشعرية

[1]) جيرالد برانس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، د ب ، د ط، 2003، ص 191.

[2]) ابن منظور الأنصاري ، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م ج 07، ط1، 1997، ص 576.

[3]: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، المجلد الرابع، د.س، ص 225.

عامة، يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدًا من المجموع الذي هو عمل أدبي"[1]

وفي مفهوم آخر" تعدّ العتبات النّصية من أهم القضايا التي يطرحها النقد الأدبي المعاصر لأهميتها في إضاءة وكشف أغوار النصوص، لقد أصبحت تشكل اليوم سواء في بلاد الغرب أم في بلادنا العربيّة حقلاً معرفيًا قائما بذاته" [2]

تمثل العتبات عنصرًا جوهريًا في إضاءة جماليات النص وكشف مكنوناته السردية، حتى غدت اليوم، سواء في الفكر العربي أو الغربي، مجالًا بحثيًا قائمًا بذاته.

أما **مفهوم النص** فقد جاء في لسان العرب بمفهوم " النّص: رفعك الشيء. نص الحديث ينصه نصا: رفعه وكل ما أظهر، فقد نص" [3]

هذا القول يشير إلى أن "النص" يعني رفع الشيء أو إظهاره بوضوح. فعندما يتم إبراز أمر ما أو تسليط الضوء عليه ليصبح واضحًا وجليًا، يُقال إنه قد نُصّ. وهذا ينطبق أيضًا على الحديث، فحين يُنقل بوضوح ويُروى بطريقة محددة دون غموض، يُقال إنه نُصّ الحديث. ببساطة، كل ما يُرفع أو يُظهر للناس بوضوح يُطلق عليه هذا الوصف.

وورد أيضا بمفهوم آخر " النّص والنّصيص: السير الشديد والحث، ولهذا قال قيل: نص صت الشيء رفعته، ومنه منصة العروس، وأصل النّص أقصى الشيء، وغايته، ثم سمي به

---

[1]) عبد الحق بلعابد، عتبات " جيرار جينات " ، من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2008، ص 44.

[2]) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1، 2010، ص 223.

[3]) ابن منظور، لسان العرب، ص 97.

ضرب من السير سريع، ابن الأعرابي: النّص الإسناد إلى الرئيس الأكبر، والنّص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما، ونص الأمر شدّته"[1]

يشير "النص" إلى بلوغ الشيء غايته وذروته، لذا استخدم للتعبير عن السير السريع ورفع الشيء وإبرازه، كما في "منصة العروس". كما يدل على الإسناد إلى شخصية عليا، والتوقيف على أمر معين، والتعيين الواضح، وحتى الشدة والحزم. في جوهره، يعكس النص معنى الوضوح، البروز، والغاية القصوى.

1-2- فعالية العتبات النصية الخارجية:

الرواية فن نثري تخيلي طويل نسبيا فهي أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم، وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وتعتمد على السرد بما فيه وصف وحوار وشخصيات، وتعد من أخصب النصوص الأدبية وأكثر الأنواع التي تسمح بالاقتباس منها.

والعتبات والإشارات الموجودة في النص الروائي لرواية ضمير المتكلم لفيصل الأحمر، والتي تعد رواية سياسية تاريخية، تتناول الأحداث التي وقعت في الجزائر من فترة العشرية السوداء وصولا إلى الحراك الشعبي، تقدم شخصياتها الأحداث بشكل اعترافات عن حكايات وهواجس، وخيبات وآمال لتنتهي بتشكيل رواية عن الحب والحقد، الوفاء والأنانية، الحياة والموت، والحلم ببناء مستقبل أفضل. وتتضمن الرواية مجموعة حكايات تروى بضمير المتكلم، وتسعى إلى تفريع المشاعر السلبية والتحفيز على إبداء الرأي وانتقاد الواقع وسلبياته.

[1]) ابن منظور، ص 98.

1-2-1-الغلاف:

الغلاف لغويا هو " الصِّوان، و ما اشتمل على الشيء كقميص القلب و الجمع غلف، والغلاف: غلاف السيف والقارورة ، و سيف أغلف و قوس غلفاء، و كذلك كل شيء في غلاف."[1]

والغلاف هو الواجهة الأولى والمرآة العاكسة لفحوى النص، فيعد بمثابة عملية استدراجية يعتمدها المؤلف في كتابه من صورة، واسم العنوان ودار النشر، واسم المؤلف كعلامة خطابية نصية، إلا أن مسؤولية الغلاف تعود للناشر المنخرط في صناعة الكتاب وطباعته، حيث تقع مسؤولية هذا الغلاف على عاتق الناشر.

فكما يرى جينيت (gerard genette) أن الغلاف المطبوع لم يعرف إلا في القرن 19 م إذ كانت الكتب تغلف بالجلد، واسم الكاتب والكتاب يتموقعان في ظهر الكتاب، ليأخذ الغلاف الآن في زمن الطباعة الصناعية والرقمية أبعاد وآفاق أخرى. [2]

فغلاف الرواية يمثل المدخل الذي يمكن القارئ من أن يُكَون انطباعا و تخمينا عن ما ينوي الولوج إليه، و الصفحة الأولى (الواجهة الأمامية) من غلاف رواية ضمير المتكلم توفرت على أهم العتبات النصية، حيث جاء الغلاف بشكل صورة كاملة لطريق رمادي اللون به خطوط بيضاء مخصصة لعبور المارة، عليها مجموعة من الأشخاص بيض اللون يسيرون في اتجاه واحد، إلا شخص واحد مجهول أسود يسير عكس اتجاه المجموعة.

---

[1]) ابن منظور لسان العرب، طبعة جديدة محققة و مشكولة، دار المعارف، كرنيش النيل، القاهرة، ص 3282.

[2]) ينظر، عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص45،46 .

وجاء في أسفل الغلاف عنوان الرواية مكتوبا بخط غليظ أبيض، وفوقه اسم الكاتب بلون الأصفر، وتحت العنوان التجنيس (رواية) أيضا باللون الأصفر، وعلى الجانب الأيسر في الأسفل من غلاف الرواية الرمز الإشهاري لدار النشر (دار ميم)، تعد هذه العتبات النصية علامات وإشارات تعكس بدورها مضمون الرواية خاصة أنها تعالج قضايا سياسية واجتماعية من الواقع المعاش بما تبوح به تلك الألوان، والتي حرص الناشر على تنسيقها بداية باللون الرمادي الذي كسى به كل الغلاف واللون الأبيض الذي يتضح فيه العنوان، والأصفر الذي كتب به اسم المؤلف والتجنيس، هذه الصفحة الأولى أو الواجهة الأمامية للغلاف التي توفرت على أهم العتبات النصية، في حين تغير موضع العتبات النصية ضمن الصفحات الأخرى من الغلاف (الداخلية) حيث خصص الناشر الصفحة الداخلية الأولى للغلاف للمعلومات حول دار النشر، حيث بدأ بعنوان الكتاب والكاتب، وسنة الإصدار الطبعة الأولى 2021، ثم رسم العلامة الرمزية واضحة لدار النشر تليها معلومات عنها؛ وهي دار ميم للنشر، الجزائر، ثم جاء البريد الإلكتروني للناشر، وفي الأخير ملاحظة هامة أن لا يسمح بطباعة هذا الكتاب أو نسخه، أو نقله بأي شكل من الأشكال إلا بإذن مسبق من الدار، وقد كتبت هذه الملاحظة باللغة الإنجليزية ثم العربية.

أما الصفحة الداخلية الثانية فقد خصصت لعنوان الرواية فقط، ليعاد أيضا في الصفحة الموالية مع اسم الكاتب والتجنيس ودار النشر.

فغلاف رواية ضمير المتكلم عتبة فنية مليئة بالإشارات والرموز الإيحائية اللافتة لانتباه القارئ، حيث يحمل أيقونة دلالية مصاحبة للصورة والألوان، واسم المؤلف، ودار النشر والتجنيس، وهو العنوان فهو أهم عتبة في الغلاف إذ يبعث في قارئ الكتاب أو المتلقي الإغراء والتشويق والفضول لمعرفة خبايا النص ومضمون الكتاب.

1-2-2-العنوان الوظيفة والدلالة:

يرتبط ظهور العنوان في روايتنا المدروسة (ضمير المتكلم) بالواجهة الأمامية للرواية لأنها المقصد الأول لأنظار الجمهور و المناسب لعملية التواصل معهم، و نجده كذلك يتكرر في بعض الصفحات الداخلية (الثانية و الثالثة) ليأخذ سلطته ويبرز تميزه فعنوان الرواية "ضمير المتكلم" كتب في الواجهة الأمامية للغلاف تحت الصورة بخط غليظ باللون الأبيض، أما في الصفحة الثانية من الرواية فجاء في منتصف الصفحة ليتكرر في الصفحة الثالثة أيضا، فالعنوان يعد الوسيلة الرئيسة لإثارة شهية القارئ للكتاب أو الرواية، وهو " الاسم الذي يميز الكتاب بين الكتب كما يميز الإنسان باسمه بين الناس"[1]، فخصوصية الكتاب تتمثل في عنوانه، فإليه ينجذب القارئ لأول وهلة و يثير فيه التشويق ويحفزه على قراءة الرواية وأيضا يثير فيه الفضول و التساؤل، فيستدرجه للدخول في الحداثة النصية عبر مفتاحية العنوان.

إن دراسة العنوان تقودنا منهجيا لدراسته من خلال المستويات: (المستوى المعجمي، المستوى التركيبي ، و المستوى الدلالي) .

1-2-2-1- المستوى المعجمي:

للتدقيق والتعرف على العنوان والاقتراب من مفهومه أكثر نلجأ للمعاجم العربية، فقد ورد في لسان العرب لابن منظور أن " الضمير: السر وداخل الخاطر، والجمع الضمائر. والضمير الشيء الذي تضمره في قلبك، تقول أضمرت صرف الحرف إذا كان متحركا فأسكته، وأضمرت في نفسي شيئا، والاسم الضمير والجمع، ضمائر."[2]

[1]) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار محمد علي للنشر، تونس ، 2010، ط1، ص 125.

[2]) ابن منظور ، لسان العرب، ص 2606- 2607.

أما عن مفردة المتكلم؛ فمتكلم مفرد اسم فاعل من تكلم، قادر على التعبير عن نفسه بسهولة و بشكل واضح و مؤثر، مشتغل بعلم الكلام " المعتزلي متكلم " ما يدل على متكلم نحو أنا و نحن " ضمير المتكلم".[1]

1-2-2-2-المستوى التركيبي :

يتكون عنوان الرواية من اسمين أحدهما نكرة " ضمير " والآخر معرفة " المتكلم" ونحصل بذلك على جملة اسمية.

ضمير: مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على أخره وهو مضاف.

المتكلم: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

فنلحظ في هذه الجملة الاسمية " ضمير المتكلم" وجود المبتدأ وغياب الخبر، أي أنه قد حذف من الجملة، وهذا الحذف يخلق دلالات عديدة فالعناصر الغائبة من التركيب تبعث الغموض فتشكل غنى دلالي من القراءات و التأويلات، فحذف عنصر من التركيب اللغوي يستدعي من المتلقي رصد موضعه ليستقيم الكلام و ذلك لما أوحى به من غموض دلالي بالإضافة إلى اكتساب التركيب قيمة جمالية، وهذا ما أكده الجرجاني (471 هـ) بقوله" هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما

[1]) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، دار عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص 1955.

تكون بيانا إذا لم تبن" [1]، و يرتبط الحذف ارتباطا وثيقا بالتركيب، ودلالته، فهو وسيلة للإيجاز و يجعل التركيب أكثر بلاغة و أقوى دلالة.

إن الخبر عنصر أساس من عناصر الإسناد في الجملة الاسمية وحذفه من التركيب "ضمير المتكلم" خلق خلخلة وتشويش في ذهن المتلقي ليصل إلى الدلالة المرادة، فلدينا ضميران من ضمائر المتكلم وهي أنا أو نحن وفي هذا الحذف يكمن السر والجمال فيجعل المتلقي متشوقا ليعرف المقصد والمرمى من هذا الضمير، وبالغوص في مضمون الرواية نجد جل تراكيبها في صيغة ضمير المتكلم المفرد أنا، إذ جاءت الحوارات بين الشخصيات في الرواية في شكل اعترافات ذاتية.

أما عن الجملة الاسمية فتدل على الثبات الذي نؤوله بارتباطه بالشخصية البطلة الذي لم يستطع فعل أي شيء أمام قوة السلطة، ومن جانب آخر فإن الثبات يرتبط به فكريا، لأنه ظل محافظا على أيديولوجيته وأمله في مستقبل أفضل.

1-2-2-3-المستوى الدلالي:

جاءت الرواية معنونة بـ : " ضمير المتكلم" ؛ يحيلنا هذا العنوان إلى العديد من التأويلات و القراءات المختلفة فيستدرج قارؤه للدخول في الحداثة النصية و الغوص في أعماقه، فقد أدى عنوان الرواية " ضمير المتكلم " دورا افتتاحيا هيأ السبيل للولوج للعمل بوصفه بنية استهلالية، فيمنح هذا العنوان إشعارا تأويليا للعديد من القراءات و المعاني :

ضمير المتكلم: الأداة الدالة على الذات.

[1]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطابع الروضة النموذجية، مدبرية الكتب و المطبوعات ، ط 2، 1989، ص 112.

ضمير المتكلم: الجهاز النفسي الرقيب الذي يفرق بين الصواب والخطأ.

فقد جاء ضمير المتكلم بصيغة إفرادية دالة على المفرد، والعديد من القراءات والتأويلات الأخرى التي لن تتضح حقيقتها إلا بالولوج إلى المتن الروائي والتمعن فيه.

1-2-3- سيمياء الصورة:

الصورة علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين أطراف هي:" مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير، وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية أبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون." [1]

يحتوي الغلاف الخارجي لرواية " ضمير المتكلم" على صورة تشكيلية شملت الواجهة الأمامية كلها، فهي على شكل طريق في الجزء المخصص للمارة، حيث يظهر مجموعة من الأشخاص ظللوا باللون الأبيض بطريقة باهتة تظهر و كأنهم شفافين يعبرون جميعهم في نفس الاتجاه من اليمين إلى اليسار، و في المقابل تظهر الصورة رجلا وحيدا بلون أسود داكن يقطع الطريق بعكس اتجاه الجميع، شخص غريب شكله يلفت نظر المتلقي من الوهلة الأولى ما يجعل المقاربة لديه تتحول إلى هاجس التعرف عليه و على علاقته بالمضمون السردي، فيثير في الذهن تساؤلات عديدة منها: من هو هذا الرجل يا ترى؟ وما أوصله إلى هذه الحالة من الاسوداد؟ ولماذا لم يختر اتجاه الجماعة؟ وإلى أين يسير في هذا الطريق وحيدا؟

[1]) صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص 9.

وعلى الرغم من أن الغلاف لا يعكس المضمون بشكل دقيق، باعتبار أن المعطيات التي تحملها صورته غير كافية لشرح تفاصيل المتن، إلا أنها تدل عليه ولو بالشكل البسيط فالفكرة فيه سليمة، فتواجد الرجل وحيدا ملونا بالأسود يحيلنا للقول إنه يمثل شخصية البطل في الرواية الذي أرهقته حال البلاد و ملأته خيبات وانهزامات جعلته يبدو غريبا في وسط مجموعته حاملا لذكريات لا يريد لها النسيان بل يريد تخليدها ، فالغلاف إذن يعكس بالصورة التي قدمها، جانبا من جوانب هذه الرواية المبنية على التشويق واللعب بأعصاب القارئ الذي تنتابه الحيرة بمجرد قراءته للعنوان " ضمير المتكلم" وتكمله الصورة.

1-2-4- اللون:

إن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على الإنسان " فإن لديه القدرة على الكشف عن شخصية الإنسان ذلك لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفهومات معينة، ويملك دلالات خاصة، وعن طريق اختيارات الألوان يمكن تحليل الشخصية تحليلا يتضمن تقييم القدرات وبيان الحالات العاطفية والفكرية وغيرها."[1]

فالألوان المختارة إذن في تشكيل صورة الغلاف تكشف حيثيات العمل الإبداعي والألوان التي استخدمت في صفحة غلاف رواية ضمير المتكلم ما يلي:

1-2-4-1- اللون الأسود:

وهو " رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتم، وكما يدل على العدمية والفناء" [2]، وهذا ما يعبر عن شخصية البطل الذي يظهر في حواراته

[1]) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1982، ص 183.

[2]) المرجع نفسه، ص 186.

مع الشيخ، والحزن والألم موضوع الذكريات وهموم الأسرار، فكل ما عايشه وخوفه من المجهول أدى لتكوين شخص بنظرة سوداوية، شخص أنهكته الحياة بكل مآسيها.

1-2-4-2- اللون الأبيض:

اللون الأبيض كاللون الأسود المعاكس له، إنه لون تام ومكتمل، يرتكز أحيانا عند بداية أو نهاية الحياة النهارية والعالم المعلن، وهذا ما يمنحه قيمة مثالية، هو إقلاع جديد، فالأبيض لون العودة لون الفجر، هو كالسكون المطلق يؤثر على روحنا هذا الصمت ليس موتا إنه يفيض بإمكانات حية، إنه لون الفجر لحظة الفراغ المطلق بين الليل والنهار، الكائن فيه مكبوت معلق في بياض ومستسلم، ولهذا يرتدي المحكوم عليه القميص الأبيض، قميص الخضوع والاستسلام.[1]

فالأبيض هذا يمثل الأمل وإنباته في قلب الفرد من خلال الذكريات، ففي الرواية بالرغم من القهر والألم الذي مرت به البلاد من العشرية السوداء إلى حين الحراك الشعبي، إلا أن هناك دائما بصيصا من الأمل، ولا يزال معه الحلم بالاستقرار التحرر من المؤامرات والمكيدات.

[1]) ينظر، كلود عبيد، الألوان (دورها و تصنيفها و مصادرها ورمزيتها و دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1، ص 2013.

1-2-4-3- اللون الرمادي:

اللون الرمادي مزيج تتساوى فيه نسبة اللونين الأبيض والأسود، لون الرماد والضباب، كان العبريون يغمرون أنفسهم بالرماد تعبيرا عن الهم العميق، وفي الغرب الرمادي هو لون النصف حداد تولد الرمادية في بعض الأحيان شعورا بالحزن والانزعاج والضجر.[1]

وقد غلب اللون الرمادي على غلاف الرواية؛ وهو ما يعكس انزعاج شخصياتها وشعورهم بالحزن الذي غلف قلوبهم نتيجة للسلطة وما عايشوه في بلاد مر عليها من الأسى حتى سكن القلوب.

1-2-4-4- اللون الأصفر:

وهو " لون له صلة بالبياض وضوء النهار، ارتبط بالتحفز والتهيؤ للنشاط، وأهم خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح."[2] ولعل هذا هو السبب لاختيار دار النشر هذا اللون لكتابة اسم المؤلف " فيصل الأحمر" والتجنيس "رواية"، فاسم المؤلف مشع ولامع بإنجازاته وكتاباته كما وضع هذا اللون ليخفف من ألوان المآسي المنعكس على غلاف الرواية.

[1]) ينظر، كلود عبيد، الألوان، ص 115.

[2]) أحمد مختار عمر، اللغة و اللون، ص 69.

1-2-5- التجنيس و اسم المؤلف:

التجنيس " نظام ملحق بالعنوان يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، فأينما يظهر العنوان يظهر المؤشر الجنسي، باعتباره هو العنوان."[1]

فالتجنيس من العتبات المهمة المتواجدة على غلاف العمل الأدبي وحتى يتكرر ذكره في الصفحات الداخلية للغلاف (في الصفحة الثالثة). كتبت كلمة " رواية" على الواجهة الأمامية للكتاب في الأسفل أقصى اليمين تحت العنوان مباشرة، وقد كتبت باللون الأصفر لإبرازها قليلا، فليس الغرض منها إثارة انتباه القارئ إلا أنها عتبة ضرورية لا يمكن تجاوزها، فلولا كلمة رواية لعد كتاب ضمير المتكلم كتابا تاريخيا يوثق لحقائق تاريخية.

لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه فهو من العتبات المهمة في الغلاف بعد العنوان، فللكاتب سلطة على نصه وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة، ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك الحقيقي للنص.[2]

وقد جاء اسم المؤلف في الصدارة فوق العنوان بخط واضح وباللون الأصفر الذي يبعث في الروح الأمل من بين الألوان القاتمة الأخرى، فأريد للكاتب أن يبرز حضوره على الساحة الأدبية بكتاباته المتميزة واستقطاب جمهوره المحب والقارئ. كما أن الاسم يتكرر أيضا في الواجهة الخلفية للرواية وذلك كدليل على سلطته العالية على النص، فهناك علاقة تكاملية بين النص وصاحبه، فلا يمكن لنص أدبي أن يظهر للجمهور دون اسم كاتبه كمتن فاقد لهويته.

---

[1]) ينظر، جيرار جينيت ، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1986، ص 91.

[2]) ينظر، سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 118.

1-2-6-الواجهة الخلفية للرواية:

الواجهة الخلفية للرواية أو العتبة الخلفية للكتاب والتي" تقوم بوظيفة عملية، وهي الفضاء الورقي."[1]

فمثلما للرواية واجهة أمامية لها واجهة خلفية أيضا، وتعد عتبة من عتبات النص الأساسية لما لها من أهمية بالغة، فهي أيضا لها دور في جذب القارئ من أجل الغوص في النص والاطلاع على خباياه، فالواجهة الخلفية لرواية ضمير المتكلم حملت جزءا مهما من حوار بين الشخصيات مأخوذ من داخل الرواية ولعل وقوع الاختيار على هذا الحوار دون

[1]) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 137.

سواه فيه من الدلالات ما تقرأ، فهو بمثابة مقدمة تعطي للمتلقي لمحة عن ما سيكون مضمون هذا النص الأدبي، وفي نفس الوقت هو رسالة للمتلقي أيضا، كما جاء في هامش هذ الحوار تذكير بعنوان الرواية واسم المؤلف تعلوهما صورته " فيصل الأحمر" زادت هذه الواجهة الخلفية جمالية للعمل الأدبي وجاذبية للتأثير على المتلقي.

1-3- فعالية العتبات النصية الداخلية:

تعد العناوين الداخلية جزءا مكملا للنص، **إذ** تستخدم لتوجيه القارئ داخل المحتوى وتوظف عادة لتقسيم الفصول والأقسام وحتى المقاطع في الرواية، ورغم أنها تؤدي وظيفة مشابهة للعنوان الرئيس إلا أنها تظل عامة في صياغتها، وغالبا ما تحظى هذه العناوين باهتمام أقل من العنوان الرئيسي من حيث القراءة والتفاعل معها، فيرتبط حضورها بتصفح القارئ للنص أو العودة إلى فهرسه، وعلى الرغم من تصنيفها ضمن العتبات النصية الثانوية، فإن لها دورا مهما فهي تسهم في توضيح البنية الداخلية للنص وتساعد القارئ على استيعاب مساره قبل التعمق فيه.

العناوين الداخلية إذا ليست فقط أدوات تنظيمية، بل أدوات إرشادية تسهل على القارئ التنقل داخل النص.

ورواية ضمير المتكلم تزخر بالعناوين الداخلية حيث قسمت إلى ثمانية أجزاء كل جزء يحمل عنوانا؛ فجزئها الأول الذي يحمل عنوان **غسق الحكاية** وبعدها ستة أجزاء وهي الليالي فعنونت **بـ: الليلة الأولى، الليلة الثانية، الليلة الثالثة، والليلة الرابعة، الليلة الخامسة، إلى الليلة السادسة،** لتختتم هذه الليالي بجزء كامل أخير معنون **بنهايات لليل الحكايه التي لا ينتهي.** فكل عنوان يحمل دلالة معرفية نبدأ بتفسيرها من **غسق الحكاية** وهو عنوان الجزء الأول في الرواية والذي افتتحت به، حيث يحتل هذا الجزء خمس صفحات.

غسق الحكاية عنوان ينبض بالشاعرية والرمزية فا**لغسق** هو وقت الإنطفاء التدريجي للضوء، هو المرحلة التي تسبق حلول الظلام، حيث تختلط بقايا النور بعتمه قادمة بثقل. اختار هذا التوقيت الزمني كعنوان يوحي بأننا أمام نهاية مرحلة أو انحدار قصة كانت ولم تعد، في هذا الجزء من الرواية نرى كيف يتحاور الكاتب مع شخصية الشيخ ليكشف عن واقع البلاد المتردي أمنيا اجتماعيا وإنسانيا، بالحديث عن الاغتصاب، الزطلة، والعلاقات غير المشروعة، وحتى عن فقدان الأمل، كلها ملامح لحكاية لم تعد كما كانت كأنها تحتظر بهدوء في غسقها الأخير **غسق الحكاية** هنا لا يصف فقط انحدار حال البلد بل يرسم أيضا تحولا داخليا في الضمير، ضمير الإنسان وضمير الجماعة، نرى شعورا بالخذلان، من السلطة، من النفس، ومن الآخرين، يظهر ذلك جليا في العبارة " صرت مترهلا و طيبا وإنسانيا. حذاري من الضمير. ضمير المتكلم أقصد"[1]

وأيضا عبارة " أخشى أنني لا أحب سوى الإنسانية...أما الناس فتعودت على عدم الالتفات صوبهم كثيرا "[2].

غسق الحكاية عنوان يؤول إلى نهاية مرحله من الأمل، ودخول أمة في مرحله مظلمة من الانحدار، وصرخة داخلية أخيرة لإنقاذ الضمير الإنساني من التلاشي .

وبعد غسق الحكاية، تتوالى الليالي في الرواية من الليلة الأولى وصولا إلى الليلة السادسة، وهذه الليالي تحيلنا إلى التراث السردي تماما كما جاء في حكايات ألف ليلة وليلة، أو أن الكاتب أراد بها تعاقب السرد وكأن الحكاية تروى ليلا، حيث تتكشف الحقائق وتقال الأشياء التي لا تقال في وضح النهار.

[1]) فيصل الأحمر، ضمير المتكلم، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021، ص 13.

[2]) المصدر نفسه ، ص 13.

وقد اندرجت تحت الليلة الأولى عناوين تكررت مع كل الليالي و التي جاءت على النحو التالي: المصور، الفايح، السينمائي، المؤرخ، لقاء العشرين عاما، نجيب محفوظ، الزطلة، أبي بن السلالة.

من خلال هذه العناوين يتضح أن العمل مركب وفيه طابع رمزي وسردي متشابك، فتقسيم الرواية إلى ليال وإدراج العناوين تحت كل ليلة يوحي بأن النص عبارة عن دوامة من الشخصيات والرموز والأحداث التي تروى بعدة أوجه، وكأن طبقات من الواقع وتأمل في الذاكرة يتجلى أمامنا في الرواية.

- **المصور:**

يحيل عنوان المصور إلى العين التي تلتقط و توثق، كما أنها تختار زاوية تصويرها، فهي رمز لشاهد صامت على ما يحدث دون أن يتدخل، فهو عين على الحقيقة كما يمكن أن يكون أيضا شريكا في التزييف، على حسب ما يصوره أو ما يخفيه.

تبدأ حكاية المصور من رحلته التعليمية إلى ولادة هوية كامنة كانت تختبئ خلف دفاتر الدراسة، ظهرت حين اصطدمت عيناه بعدسة الكاميرا، فالمصور ليس مهنة و لا هواية إنما هي مرآة لاكتشاف الذات التي تعبر عن نفسها بالصور، " قررت في دخيلتي: لن أكون سعيدا إلا إذا تمكنت من امتهان هذه المهنة و تصوير هذه الفتاة التي ظلت تبتسم لي لمدة عشر سنوات كاملة" [1]

التصوير الفوتوغرافي لم يكن مجرد حلم، بل طاقة وشغف لتوثيق العالم كما يشعر به من الداخل، فالمصور حين يسعى لالتقاط اللحظات الجميلة لا يسعى لان يكون مميزا، إنما

[1]: الرواية، ص 17.

يسعى لتوضيح ما وراء الواجهة وأن يخلد اللحظة التي يمر بها الجميع ولكن لا ينتبه إليها أحد، كما جاء في الرواية من قول المصور:

" تنبئك الصور عن الوقت وفلسفه الحياة أكثر مما ينبئك فيزيائي في الفهم كاينشتاين أو كبار الفلاسفة.

الصور الفوتوغرافية مدرسه في الحكمة، فمن أوتي الصورة فقد أوتي خيرا كثيرا "[1]

المصور ليس شخصا ولا مهنه بل هو تجلم داخلي لحس مرهق يرى ما لا يرى ويشعر بما لا يقال هو سؤال دائم عن الهوية والجمال والألم والذاكرة هو عتبه العبور من الطفولة إلى الوعي من البراءة إلى الالتزام من الحلم إلى الوجع هذا العنوان يحيلنا إلى أن ليس كل من يلتقط صوره مصور فالمصور الحق هو من يخلد ما لا يريد الآخرون إن يتذكروه أو ما يخشون مواجهته

- **الفايح:**

" فاح: الفوح (وجدانك الريح الطيبة ، تقول فاح المسك) ، قلت فاح عندنا تطلق على الرائحة الكريهة فهذا من تخصيص العام، فيقولون :شميت ريحة الفوحة. ويعيرون بعضهم فيقولون : يا الفايح. و بعضهم يقول: يا الفوحان، ومن أمثالهم: اللحم كي يفوح يلموه ماليه."[2]

إذا الفايح هي كلمة جزائرية تعني ذو الرائحة الكريهة أو الأخلاق السيئة، جاءت هذه التسمية في الرواية بدلالات رمزية عميقة، اختارها الكاتب بعناية لتدلّ على أكثر من مجرد

[1]) الرواية، ص 67.

[2]) محمد بوزواوي، معجم العامية الجزائرية، منشورات المجلس، 2022، ص 231.

صفة، بل على نموذج إنساني واجتماعي شائع في فترة معينة من تاريخ الجزائر السياسي والاجتماعي.

فهو رمز لإنسان يعيش على القشرة لا الجوهر، يمثّل نموذجًا انتشر في الإدارات، في الشارع، في مؤسسات الدولة، حتى في الوعي العام. وهذا ما يتضح في الرواية مما جاء فيها على لسان شخصية الفايح:

" كنت أعيش حياتي الداخلية بلا علاقات كثيرة مع الخارج. غير معني بالعالم. ومتجنب للعالم كي لا يعنى بي تماما. " [1]

"الفايح" ليس اسمًا عابرًا، بل هو مرآة ساخرة للمجتمع الذي يعطي للادعاء مكانة، وللتفاهة سلطة، ويعلي من شأن من يجيدون التسلق بدل من يعملون بصدق فالكاتب استخدم التسمية ليدين واقعًا يختلط فيه الباطل بالحق، والزيف بالحقيقة.

السينمائي:

يبدو أن اختيار عنوان **السينمائي** لم يكن عشوائيًا أو زخرفيًا، بل جاء محمّلًا برمزية عميقة تمسّ التجربة السردية، وتنسج خيوطًا خفية بين الفن والحياة، بين الواقع والخيال. فالراوي لا يعرض السينما كمادة مشاهدة فحسب، بل كتجربة حياتية، كأنّها مرآة داخليّة يرى من خلالها ذاته، ويعيد ترتيب أحداثه ومصائره.

في البداية، يُعلن منذ السطر الأول انخراطه في عالم سينمائي مواز، " تقف السينما خلف كل شيء جميل حدث في حياتي" [2]، يعيد فيه تأليف تجربته الذاتية كما لو كانت

[1]) الرواية، ص 76.

[2]) الرواية، ص 28 .

شريطًا يعرض على الشاشة. هذا التصور يمنح الفيلم بعدا وجوديا، حيث لا تعود السينما مجرد وسيلة ترفيه، بل وسيلة لفهم الذات وتجاوز عتبات الألم. السينما في هذا السياق ليست هروبا بل عودة إلى الطفولة وإلى البيت الذي تجتمع فيه العائلة حول جهاز التلفاز، إلى الأفلام الفرنسية التي لم يفهم حواراتها لكنه عشق صورها، إلى ذلك العجز اللغوي الذي لم يمنعه من الاندماج الكامل في العوالم الخيالية. هنا تتكشّف وظيفة السينما بوصفها لغة أوسع من حدود الكلمات، وأكثر صدقًا من الواقع.

من جهة أخرى يتضح لنا البعد الاجتماعي والسياسي المرتبط بالسينما، إذ يتحدث عن الأفلام التي كان يشاهدها في ظل زمن مضطرب، زمن المحن الوطنية والإرهاب، وعن النظرة المشوهة التي حملها بعض المتشددين تجاه هذا الفن، إذ وصفوه بـ"ميدان الفسق". وهذا يضفي على العنوان بعدا آخر، حيث تغدو السينما موقع مقاومة ناعمة، أو مساحة حرة للتنفس في عالم يضيق بأهله.

واللافت أن السارد يتحدث عن "السينما التي أحبّها والمتكلم "في جملة واحدة، كأنّ السينما أصبحت امتدادًا لكيانه، صوتًا موازيًا له، ينطق حين يعجز عن التعبير. هذا التماهي الكلي بين الذات والسينما يمنح العنوان كثافة رمزية: فـ"السينمائي" ليس مجرد متابع للفن السابع، بل هو كائن أعاد تشكيل ذاته داخل قاعة مظلمة، على ضوء شريطٍ متحرّك.

إذن "السينمائي" هو الذات الهاربة نحو النور، رغم العتمة.

هو المراهق الذي لم يفهم الفرنسية لكنه فهم الألم، هو الذي صدّق مشاعر الشاشة لأنها كانت أقرب إليه من الواقع، وهو الذي وجد في كل فيلم احتمالًا لفهم نفسه. العنوان بهذا المعنى ليس توصيفًا بل إعلان هوية، بل ربما صرخة وجودية لشخص قرّر أن يعيش حياته كأنّها فيلم لا ينتظر النهاية بل يصنعها مشهدًا بعد مشهد.

المؤرخ:

يتّضح أنّ هذا العنوان يتجاوز وظيفته التقليدية كصفة لمن يكتب أو يدون الماضي، ليتحوّل إلى شخصية تتقاطع فيها الذكريات، الألم، والتحولات المجتمعية والسياسية التي تعصف بالوطن والهوية.

المؤرخ هنا ليس مجرّد شاهد على التاريخ، بل هو جزء حيّ منه. يقول الكاتب إن المؤرخ "لا يُنسى"، وهذا القول بحدّ ذاته يحمل رغبة دفينة في الخلود، أو على الأقل في تثبيت المعنى وسط فوضى النسيان والانمحاء. المؤرخ، في هذا السياق، لا يدوّن فقط ما كان، بل يبحث في تشققات الذاكرة الجمعية، يحاور المدن، ويطرح الأسئلة التي قد تبدو للبعض عبثية، لكنها تكشف هشاشة الحاضر أمام ثقل الماضي.

في حديثه عن "الذاكرة الميلية" و"الأحداث الجميلة والسيئة"، يتجلى المؤرخ كشخصية متأرجحة بين الحنين والرفض، بين التوثيق والتمرد. فهو لا يتوانى عن إظهار ضيقه من دراجات نارية تصخب في المدينة، كما لو أن الضجيج يشوّه طقوس الاسترجاع. " كثير من شباب الميلية ماتوا في حوادث السير التي تسببها السرعة المذهلة لتلك الوحوش الآلية"[1]

ثم تأتي لحظة المفارقة الأكبر، حين يعترف بأنّه لو اختار غير عمل المؤرخ، لكان التاريخ نفسه أفضل حالاً.

" أفكر أحيانا بأنني لو كنت اخترت عملا آخر لما كانت هذه هي حالي" [2]

[1]) الرواية، ص 33 .

[2]) الرواية، ص 39 .

هنا يتجلى التمزق الداخلي بوضوح، حيث يصبح التوثيق فعلاً مؤلماً، بل وربما عبئاً. المؤرخ يعلم أنه حين يُلبس الأحداث صيغًا لغوية، فإنّه يخون شيئاً من حقيقتها، لكنه رغم ذلك يواصل.

"المؤرخ" في هذا العمل هو أكثر من راوي، هو كائن معلّق بين ذاكرة لا تهدأ، وواقع لا يرحم. إنه أشبه بمن يحفر في جدار الزمن بأظافره، مدفوعاً برغبة في الفهم، حتى وإن لم يكن هناك ما يُفهم فعلاً. شخصيته مليئة بالتناقضات منها الحنونة والغاضبة، دقيقة وساخطة. وربما في هذا التناقض يكمن سر العنوان أن تؤرّخ، يعني أن تحاول الإمساك بما لا يُمسك، وتقبّل أنك لن تُنصفه.

لقاء العشرين عاما:

من الوهلة الأولى، يفرض هذا العنوان على القارئ وقفة تأمل طويلة، وكأنه دعوة لاسترجاع ذاكرة مثقلة بالغياب، وبالأسئلة المؤجلة. "لقاء" وحدها كلمة ثقيلة، مشحونة بكل احتمالات الدهشة أو الخيبة، بالأمل أو حتى العتاب. لكنها لا تأتي هنا منفردة، بل مربوطة بزمن :عشرون عامًا .وهذا الزمن ليس رقمًا عابرًا، بل جدارًا ممتدًا من الانتظار، من الصمت، من التراكمات التي لا ينقذها سوى لحظة المواجهة.

العنوان يحمل في طياته ملمحًا سرديًا خفيًا. فهو لا يقول "لقاء بعد عشرين عامًا"، بل "لقاء العشرون عامًا"، وكأن السنوات نفسها هي التي تتحول إلى كيان حاضر، إلى شخصية بحد ذاتها، تجرّ خلفها ما حملته من تغيّرات، من انكسارات، من نضج أو تحوّل. بهذا المعنى، اللقاء ليس فقط بين شخصين أو أكثر، بل هو لقاء بين ما كان وما أصبح، بين الماضي بكل هشاشته والمستقبل بكل التباسه.

ومن الزاوية العاطفية، فإن العنوان يوحي بلهفة دفينة، بصمت تراكم ولم يجد لحظة البوح إلا الآن. لكنه يحمل في الوقت نفسه قلقًا؛ إذ ماذا يحدث حين نصطدم بمن كنا بعد كل هذه المسافة؟ هل ينجو الحنين من خيانة الواقع؟ هل يبقى الحب هو ذاته، أو يخونه الزمن كما يخون كل شيء آخر؟

هذا العنوان لا يقف عند حدود اللغة فقط، بل يفتح نوافذ على الذاكرة، وعلى التحولات الفردية والجماعية. إنه عنوان عن الحنين، لكنه ليس حنينًا ساذجًا، بل حنين متورّط، مسكون بالتوجس من أن اللقاء قد لا يكون كما تخيلناه. وكأن العنوان، في جوهره، سؤال لا إجابة له: هل ما ننتظره فعلًا يستحق هذا الانتظار؟

نجيب محفوظ:

إن اختيار "نجيب محفوظ" عنوانًا ضمن رواية، فالأمر لا يمكن أن يكون مجرد تحية عابرة لاسم كبير في الأدب، بل اختيار ثقيل بالرموز و التاريخ، متشبع بالدلالات. إنه أشبه بإدخال الأب الروحي إلى النص، ليصير شاهدًا لا على الحكاية فقط، بل على طريقة الحكي نفسها.

في هذا العنوان، الذي يعود ضمن كل ليلة من ليالي الرواية، نجد أنفسنا لا أمام شخصية جديدة، بل أمام مرآة سردية عميقة. فمحفوظ، في هذا السياق، ليس فقط ذلك الروائي الذي صنع "أولاد حارتنا" و"الثلاثية"، بل هو رمز لكل كاتب يسير فوق جمر الواقع، ويحول حكاية الأزقة، والخوف، والحب، والسياسة، إلى أدب.

الرواية، هنا، تستدعي "نجيب محفوظ" لتقيم حوارًا ضمنيًا معه، وكأنّها تقول ″هكذا كتب هو عن مجتمعه... وها نحن نكتب عن مجتمعنا، نحن أيضًا، ولكن بلغتنا، وبنبض هذا

الزمان ".ويبدو أن استحضاره ليس ترفًا سرديا، بل شهادة انتماء إلى تقليد سردي يحترم الشارع، ويمنح للعادي صوتا، وللمقهورين مساحة تنفس.

يتحول الاسم إلى رمز ربما يكون "نجيب محفوظ" في الرواية شخصية تظهر، أو ذكرى تُستعاد، أو حتى عبارة تمرّ عابرة في حديث — لكن ما وراء ذلك، هو أن كل شيء في العنوان يشير إلى مفهوم "الحارس الأمين للواقع"، ذاك الذي "حُفظ" فيه الزمن من التلف. وكأن الرواية، باستدعائه، تسائل نفسها :هل نحن نكتب لنحفظ العالم؟ أم لنفضحه؟ أم لنواسيه؟

ثمّة أيضًا احتمال أن يكون هذا العنوان قد استُخدم للتعبير عن أزمة المثقف مع السلطة، أو عن العلاقة بين الكاتب والرقابة، أو حتى عن الصراع بين البقاء في خانة "الكاتب القومي" أو التحوّل إلى ضمير كوني. نجيب محفوظ كان دومًا في منطقة رمادية: متَّهمًا ومحترمًا، محجوبًا ومكرّمًا، محبوبًا ومغضوبًا عليه. أليس هذا تمامًا حال كل كاتب صادق في لحظة متأزمة؟

في هذا الفصل، قد يتقمّص السارد شيئًا من روح محفوظ، أو يدخل شخصيته في المتن كتقنية، أو حتى كنوع من السخرية أو التكريم... لكنه في كل الأحوال، يُدخله وهو يعلم جيدًا أن من يستدعي محفوظ، لا يفعل ذلك من باب الزينة، بل من باب المساءلة، والتورّط، والمشاركة في سؤال الكتابة الأخلاقي:" ما الذي يمكن للأدب أن يفعله، حين يعجز كل شيء آخر؟"

الزطلة:

في هذا العنوان المثير، لا تسير الرواية باتجاه المجاز بل تختار أن تكون مباشرة، أن تضع أصبعها على الجرح دون خجل: الزطلة، أو الحشيش، أو المخدر كفعل يومي، كخيار، وكصرخة في وجه واقع لا يُطاق.

هذا العنوان لا يُقصد به مجرّد استعراض ظاهرة اجتماعية، بل هو، في عمقه، مفتاح لفهم نفسية مجتمع يعيش على الحافة: بين ما يُقال وما لا يُقال، بين ما يُعاش في السر وما يُجرّم في العلن .الزطلة هنا ليست فقط مادّة مخدّرة، بل استعارة لحالة روحية، سياسية، وجودية. فالرواية، عبر هذا الباب، تفتح ملفّ التناقضات:

كيف يمكن لمجتمع أن يُدين ما يُمارسه؟ وكيف يمكن للفرد أن يتماهى مع العدم، ويبحث عن خلاص وهميّ من قسوة الأيام؟ هل الزطلة هي مهرب؟ أم شكل من أشكال المقاومة الصامتة؟ هل هي انهيار؟ أم وسيلة ليبقى الإنسان واقفًا، ولو على حافة الوعي؟

عندما يُخصّص عنوان كامل في الرواية لهذه المفردة، فهو لا يعبّر فقط عن حالات فردية، بل عن أزمة جماعية صامتة .الزطلة تصبح اللغة التي لا تحتاج إلى شرح، الكود المشترك بين المهمّشين، المقهورين، الهاربين من السلطة والمجتمع والذات. وربما يتوغّل النص في هذا الجزء ليكشف شيئًا أعمق:

أن الهروب ليس دائمًا هروبًا، بل أحيانًا وسيلة للبقاء.

وأن "الوعي الزائد" — ذلك الذي يجعل الإنسان يحترق بكل تفاصيله — قد يكون أحيانًا أكثر خطرًا من اللاوعي الذي تمنحه الزطلة. وكأنها، رغم ما تفعله بالجسد، تمنح النفس هدنة مؤقتة من الجنون الكبير: جنون الواقع.

لكن النص، في المقابل، لا يُجمّل الفكرة. هو يطرحها بتناقضها:

الزطلة حرّية؟

أم عبودية جديدة؟

دواء؟

أم سمّ؟

إشارة حياة؟

أم بداية النهاية؟

كل هذه الأسئلة تُترك للقارئ، لا كاتهام، بل كتفكير جماعي، كتجربة وجودية علينا مواجهتها دون مواربة.

أبي ابن السلالة:

منذ أول وهلة، يفرض هذا العنوان حضوره اللغوي الغريب قليلًا، الغامض والمغرٍ بالتأويل. "أبي بن سلالة" ليس مجرد توصيف نسَبي، بل هو بنية لغوية مشحونة بالاعتداد، بالوزن التاريخي، وبشيء من التحدي الغامض .كأن قائلها يقول :أنا ابن سلالة... افهم هذا كما تشاء.

لكن أي سلالة؟

هل هي النسب النبيل، الدم الذي يحمل في طياته شيئًا من المجد أو العراقة؟

أم أن السلالة هنا مجرّد قيد وهمي، إرث يُثقل أكثر مما يرفع؟

الرواية تطرح، من خلال هذا العنوان، سؤالًا جوهريًا حول معنى "الأصل" في عالم تاهت فيه المعايير.

الحديث عن "أب" بهذه الصيغة ليس بريئًا. فالأب، في أي نص أدبي، يكون دائمًا أكثر من مجرد والد. إنه رمز للسلطة، للذاكرة، للقدر الذي وُلدنا منه، ولا نملك تجاوزه بسهولة. فهل هذا "الأب" هو رمز؟

ربما هو الأب الذي أورث ابنه الحيرة، أو الفشل، أو الفخر، أو الخوف، أو حتى الكبرياء دون سند.

أما "بن سلالة"، فهي صيغة ليست مألوفة في السياق اليومي، لكنها توحي بالإصرار على رسم هوية ما — حتى لو كانت هذه الهوية منكسرة أو منفية أو مهدورة. قد يكون "أبي بن سلالة" هو أيضًا صوت داخلي في البطل، يحاول أن يستحضر شيئًا من العمق الجذري، كي يبرر هشاشته الحالية، أو يحتمي بها من انكسار الواقع.

والعنوان، بصيغته اللافتة، يبدو كأنّه يريد أن يُعطينا نَسَبًا لا نعرف بالضبط إن كان امتيازًا أم عبئًا. وكأنه يقول لنا:

"أنا ابن قصة طويلة، لا تفهموها من هذه اللحظة فقط، بل من كل لحظة سبقتها".

هل يعني ذلك أننا أمام سيرة عائلية؟
أم أمام محاولة لتفسير الذات عبر الأب؟
أم لعن الأب؟
أم مجرد تكرار مأساة قديمة بنَفَس جديد؟

في كل الحالات، يبدو أن "أبي بن سلالة" هو آخر ما تبقّى من شجرة عائلة تتداعى، من سردية وجودية تتكسّر تحت وطأة الأسئلة، لكنه رغم كل شيء يحملها بفخر، أو ربما عناد، أو كأنه يقول :أنا لم أختر البداية، لكنني ما زلت أكتب النهايات.

نهايات لليل الحكاية الذي لا ينتهي:

هذا العنوان الطويل نسبيًا لا يأتي عبثًا، بل يبدو وكأنه يحمل في طياته خلاصة روح الرواية كلها.

في ظاهره، نقرأ عن "نهايات"، ولكنها نهايات لشيء "لا ينتهي" كمفارقة لغوية عميقة تقود القارئ منذ البداية إلى فهم فلسفة النص، فبعض الحكايات، وبعض الليالي، وبعض الأحلام أو الكوابيس، لا تعرف خطًا فاصلاً واضحًا بين البداية والنهاية.

"**الليل** "هنا ليس مجرد زمن خارجي، بل هو حالة داخلية، زمان روحي يتّسع ويمتدّ، يغمر الشخصيات، يغمر الحكاية كلها. الليل رمز للغموض، للخوف، للأمل الذي يأتي متقطّعًا، وللحلم الذي يتأرجح على حافة السقوط.

و"**نهايات**" بصيغة الجمع لأن الحكاية تنتهي كل يوم بشكل مختلف:

مرة في خيبة، مرة في لقاء، مرة في فراق، مرة في أمل كاذب، مرة في موت بطيء، وأحيانًا في موت رمزي فقط.

الرواية هنا تتحدث عن حياة مبعثرة، عن سرديات صغيرة تتشابك وتفترق، عن مصائر لا تكتمل حقًا، بل تتوقف فجأة، أو تتلاشى كما يتلاشى الليل حين ينسحب أمام أول خيط ضوء.

من جهة أخرى، عبارة "**الحكاية الذي لا ينتهي** "تلغي فكرة النهاية الكلاسيكية: لا وداع مرتب، لا أبواب موصدة. وكأن الرواية تقول إن كل قصة نرويها تلد من رحمها قصة أخرى، وأن الحكي، كالحياة، لا يعرف سكونًا أبديًا.

والليل، هذا الكائن الغامض، يظل الخلفية الكبرى لليأس و للأمل الخافت، و للأسرار التي لم تحكى.

في النهاية، "نهايات لليل الحكاية الذي لا ينتهي" هو اعتراف بأن الكتابة نفسها ليست خلاصًا، بل فعل مقاومة مستمر ضد الزوال.

إنه إعلان أن الحكاية الأهم ليست تلك التي تُروى، بل تلك التي تظل معلّقة، ناقصة، عالقة بين الفم والهواء، بين الحلم واليقظة.

بهذا التحليل نختم مسار العناوين التي شكلت روح الرواية فكل عنوان كان عالَمًا قائمًا بذاته، لكن جميعها كانت تحوم حول سؤال مركزي :كيف نحيا، ونروي، ونحن نعرف أن لا شيء يُغلق تمامًا، ولا شيء يبدأ فعلاً من الصفر؟

فهذه العناوين تتحدث عن **رحلة الإنسان المعاصر**؛ من الرغبة في التوثيق (المصور)، إلى البحث عن هوية متبددة (الفايح)، إلى تحويل الحياة إلى مشهد (السينمائي)، ثم محاولة فهمها عبر الذاكرة (المؤرخ)، فمواجهة الذات بعد حين (لقاء العشرين عاما)، واستحضار صوت الأدب كمرجعية (نجيب محفوظ)، قبل أن يسقط الإنسان في هوة الهروب والضياع (الزطلة)، محاولاً التشبث بشجرة نسبه وهويته (أبي بن سلالة)، ليُدرك في النهاية أن لا خلاص، بل استمرار دائم للحكاية (نهايات لليل الحكاية الذي لا ينتهي).

إنها ليالٍ طويلة، يسير فيها القارئ مع شخوص الرواية، ليرى نفسه، هزائمه، شتاته، وحلمه الذي يأبى أن ينطفئ.

فالليل لم يكن ظلمةً تُغلق الأفق، بل كان فضاءً تُضاء فيه الحكايات من الداخل. والليالي لم تكن فصولاً بمعناها التقليدي، بل أنفاساً روحية، كل واحدة منها تحاول أن تمدد عمر الحكاية قليلاً، و أن تمنحها وقتاً إضافيًا للقول، للبوح، للحياة.

2- بنية الشخصية في الرواية:

لم تعد الشخصية الروائية، في الأدب الحديث، ذلك الكائن الثابت الذي يخضع لقوالب جاهزة أو يتقيد بإطارات نمطية. فمع تصاعد موجات التجريب وابتكار أشكال سردية جديدة، باتت الشخصية مركزًا للتجريب نفسه، وساحةً تختبر فيها الرواية قدرتها على تجاوز المألوف، وكشف أعماق الإنسان بطرق غير تقليدية. هذا التحول لم يأتِ من فراغ، بل كان نتيجة وعي روائي متنامٍ بأن الشخصية ليست مجرد أداة لتحريك الأحداث، بل كيان لغوي، نفسي، وفكري، يتشكل بمرونة ضمن نص يطمح إلى كسر النمط والابتعاد عن السرد الخطي. وفي رواية ضمير المتكلم نقترب من هذا التحول التجريبي في بناء الشخصية، لنفهم دوافعه وأثره في تلقي القارئ، وكيف استطاعت أن تصنع من الشخصية مساحة حرة للتعبير، والتشظي، وإعادة التكوين، فالشخصية كما يراها عبد الملك مرتاض " بمثابة العمود الفقري للجسم في أكبر الأعمال الروائية إلى بداية القرن العشرين"[1]

إذن فالشخصية ضرورية الوجود في الأعمال الروائية " و بدونها تصبح حركية الرواية عاملا محددا مستحيلة بل معدومة تماما" [2]، و الشخصية في رواية ضمير المتكلم تنوعت حسب أدوارها و هي:

[1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 38 .

[2]) إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوظيفية للاتصال والنشر والإشهار، 2002، ص 150 .

2-1-الشخصية الرئيسية:

وهي الشخصية المحورية في الرواية والتي تدور الأحداث حولها، " فهي تستأثر باهتمام السارد، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخر" [1]

الشخصية الرئيسية في أي رواية ليست مجرد شخصية تظهر كثيرًا في الصفحات، بل هي القلب النابض للقصة، النقطة التي تتفرع منها كل الأحداث وتتقاطع عندها مصائر الشخصيات الأخرى. الراوي، أو السارد، يمنحها حضورًا خاصًا، كأن الأضواء دائمًا مسلطة عليها، فتبدو أحيانًا أكبر من الواقع أو محاطة بهالة تجعل القارئ يتبعها بعينيه أينما ذهبت. والشخصيات الرئيسية في الرواية هي:

الشيخ:

تأخذ هذه الشخصية القسط الأكبر من الرواية، حيث تتجسد فيها شخصية الكاتب لأحداث الرواية، فجميع الشخصيات تقص حكاياتها لشخصية الشيخ، فاختاره الروائي ليكون قناعا له في الرواية، و اسم الشيخ يرمز للهيبة و الوقار و المكانة الرفيعة بين الشخصيات الأخرى، كما يسند إليه العديد من الصفات منها المعنوية: " أنا شيخ عجوز لم تبقى في عظام تصلح لذلك الشيء" [2] فهو شيخ كبير في السن، و أيضا صفة الثقافة فشخصية الشيخ شخصية مثقفة فهو كاتب للرواية فتصف احدى الشخصيات كتاباته بالرائعة: " أنت فعلا كاتب رائع يا الشيخ قرأت لك و أنا أعرف السلعة الجيدة حينما أراها" [3]

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 56 .

[2]) الرواية، ص 304 .

[3]) المصدر نفسه ، ص 304.

تعتبر شخصية الشيخ النقطة التي تشترك فيها جميع الشخوص، فنرى كل شخصية تحكي للشيخ قصصها الخاصة والعامة، فهو الملجأ والملاذ لجميع شخصيات الرواية، يسمع حكاياتهم وقصصهم الهامة والتافهة الشخصية والعامة ليقوم بالكتابة استنادا لهذه القصص.

شخصية الشيخ في الرواية تظهر كشخصية محورية، تحمل أبعادًا إنسانية وفكرية عميقة، وهو ليس مجرد راوٍ للأحداث، بل كيان يتقاطع فيه الزمن مع الحكمة والتجربة، ما يلفت الانتباه في رسم هذه الشخصية هو المزج الذكي بين الضعف الجسدي الناتج عن الشيخوخة، وبين القوة المعنوية التي تتجلى في نظرته العميقة للأمور، وقدرته على التأثير في من حوله، كما أن هذه الشخصية هي رمز متحرك داخل الرواية، يشكّل مرآةً للزمن، والهوية، والحكمة، وحتى الضمير الجمعي، أيضا الشيخ ككائن طاعن في السن يرمز إلى الزمن، بل يبدو وكأنه أرشيف حي لذاكرة جماعية.

المصور:

يُقدَّم "السعيد الجيجلي" في الرواية كشخصية مزدوجة الملامح، تقف على الحدّ الفاصل بين الحلم والخذلان، بين الفنّ والسلطة، بين الالتقاط البصري للأشياء والاختراق الأمني لها. إنه شخصية مركبة، تحمل في طيّاتها تمزقًا داخليًا ينعكس في اختياراته المصيرية.

في بداية مساره، كان التصوير بالنسبة للسعيد أكثر من مجرد مهنة أو هواية؛ كان شغفًا مشحونًا بدلالات وجدانية ووطنية، كما يتضح في قوله" :كنت أرى مع كل صورة قطعة جميلة تضاف إلى تاريخ البلاد[1] .″هذه الجملة وحدها تكشف عن تصوّر نبيل لمهنة

[1]) الرواية ، ص 19.

التصوير: إنه فعل توثيق، لكنه توثيق يُضمر حبًا وانتماءً، ويبحث عن الجمال حتى في عتمة التاريخ.

غير أن هذا الحس الجمالي لم يصمد طويلًا أمام الواقع المعقّد. فالسعيد، رغم فطنته وذكائه وثقافته، يجد نفسه في متاهة الخيارات المفروضة غذ لا يُكمل حلمه الفني، بل يتحول إلى عنصر أمني، يستعمل الكاميرا لا لتوثيق الجمال بل للتجسس. هنا يصبح التصوير أداة رقابة لا أداة إبداع. لقد خانت الوسيلة غايتها، وخان الفنان نفسه، أو خُدع.

نلمّح هذا التحوّل المؤلم من خلال قوله" لقد داهموا بيتي مرارا. أعلم أن كثيرا من هذه الصور ضاع. و أعلم أنهم إن كانوا لم يغتالوني بعد ...فبسبب أني أرسلت رسالة مشفرة ... إن مت ميتة غدر ستخرج الوديعة و معها الأسرار لن يروق أحدا ظهورها" [1] هنا يبرز مسار الحياة الذي يتحوّل فيه الفن إلى وسيلة اختراق، والمثقف إلى رجل مراقبة. كأن الرواية تقول ضمنًا إن المثقف إذا فقد بوصلته الأخلاقية، قد يتحول من ضمير إلى مخبر.

الجانب الإنساني من شخصية السعيد لا يُلغى تمامًا رغم كل هذا. فموته العاطفي يبدأ بموت شقيقه، رفيق دربه وسنده، وهو رجل أمن ومجاهد. يبدو أن هذا الفقد هو ما كسر ما تبقى من صورة جميلة في حياته، ودفعه إلى الارتماء في أحضان السلطة الأمنية. " كان أخي مسعود العظيم يضمن لنا في المطعم حصانة كبيرة. مسعود الجيجلي كان عنوانا للرعب عند كثير منهم ...كان يمنحني شارة تسمح لي بالدخول إلى كل مكان وتصوير كل شيء وأي شيء" [2]لا أحد يعود كما كان بعد الخسارات الكبرى، والسعيد نموذج لذلك.

[1]) الرواية ، ص 181.

[2]) المصدر نفسه، ص 178.

وعلى المستوى الرمزي، يمكن تأويل السعيد كتمثيل لحلم جيلٍ كامل أراد أن يصنع صفحة فنية ناصعة في تاريخ البلاد، لكنه وجد نفسه يُجنّد لخدمة صفحات بائسة، وهكذا يصبح السعيد رمزًا لانحراف مسارات الطموح، حيث يُختطف الحلم ويُعاد توظيفه لخدمة السلطة، لا الجمال.

الفايح:

الفايح شخصية غريبة ومعقدة في الرواية، من أول نظرة، يبدو أنه رجل فاسد، مجنون، ولا يهتم بالأخلاق. اسمه نفسه يوحي بأنه شخص غير محبوب أو سيء السيرة، لكن مع التعمق في شخصيته، نكتشف أنه ليس فقط شرطيًا منحرفًا، بل هو إنسان ضائع وسط تناقضات كثيرة. لكن في داخله، كان يحمل قلبًا طيبًا رغم كل تصرفاته الغريبة، وقد ظهر ذلك عندما يحكي عن صديقته القديمة من أيام الدراسة، وشعوره بمشاعر قوية تجاهها، "ظللت أذكر اسم فضيلة في كل الاتجاهات ومع كل التوابل الكلامية الممكنة. وكان الجميع يلاحظ ذلك ضاحكا."[1] ، الفايح أيضًا كان يصف نفسه بطريقة ساخرة ومتناقضة، فيقول إنه يشبه "عزرائيل" في جيجل، لكنه في الوقت نفسه كان أبًا لخمسة أولاد، يعيش حياة أسرية مليئة بالفوضى، ويصف زوجته بـ"المهبولة". كل هذه التفاصيل تُظهر أنه يعيش حياة غير مستقرة، مليئة بالصراعات والتوتر.

رغم كل هذا، كان الفايح يفرض حضوره بقوة. " أعرف جيدا من نظرتك بأنك تخشاني لأنني قد أعرض حياتك وبيتك هذا الذي يجمع الجميع والذي أعرف عنه أكثر بكثير مما

[1]) الرواية، ص 136.

تعتقد أنني أعرف. أعرف أكثر منك أنت على الأقل، لأنك لا تعرف ماذا يخفيه زوارك الراغبون في التعري، ولكنني كتبت لك مذكرة حول كل واحد."[1]

وفي النهاية، يمكن القول إن الفايح يُمثّل في الرواية نموذجًا لرجل من زمن فاسد، فقدَ السيطرة على نفسه، وعاش بين السلطة والفوضى، بين القلب الطيب والسلوك المنحرف. هو ليس شريرًا بالكامل، لكنه ضحية لظروف قاسية وشخصية غير مستقرة.

السينمائي(عز الدين):

السينمائي هو رجل بسيط الشكل وضعيف المظهر، جسده نحيف، طويل، غير وسيم، يعاني من رائحة فم كريهة، وحتى أسنانه غير مرتبة. هذه الأوصاف الجسدية تجعله يبدو غير مميز أو مقبول اجتماعيًا، لكنه من الداخل يملك روحًا حساسة ومليئة بالشغف." نحيف جدا، طويل جدا، فقير جدا، غير وسيم جدا، تنبعث من فمي رائحة مقززة دائما، أسناني تمانع كي لا تصطف جيدا، لسنوات طويلة عملت منشطا ثقافيا بسيطا جدا بأجرة تقترب من لاشيء في كل شيء."[2]

دخل عالم السينما منذ أن كان صغيرًا، وأحب هذا المجال حبًا كبيرًا. كان يرى في أشرطة الأفلام ذكريات ثمينة، ليس فقط له، بل للبلد كله. لذلك، كان يحافظ عليها بعناية شديدة، حتى أنه بكى عندما فسد أحد الأشرطة، وغضب بشدة لدرجة أنه ضرب الأطفال الذين تسببوا في ذلك.

بالنسبة له، السينما لم تكن مجرد مهنة، بل كانت وسيلة لحفظ تاريخ البلاد. كانت الأشرطة بالنسبة له أغلى من أي شيء آخر، لأنها كانت تسجل الواقع، وتحكي قصص

[1]) الرواية ، ص 275.

[2]) الرواية، ص 28.

الناس والزمن. لكن مع مرور الوقت، ومع تقدمه في العمر، بدأ يشعر بالتعب والإرهاق من هذا العمل. ورغم ذلك، لم يفقد حبّه للسينما، وبقي متمسكًا بها، كأنها الشيء الوحيد الذي يمنحه معنى في هذه الحياة.

السينمائي لا يظهر كبطل قوي أو مشهور، لكنه شخصية تمثل فئة من الناس الذين يعملون في الظل، يحافظون على التاريخ والثقافة من الضياع، دون أن يلاحظهم أحد، فهو صورة صادقة للإنسان البسيط، الذي قد يكون ضعيف الجسد، لكنه قوي القلب والمشاعر.

المؤرخ:

تأتي شخصية المؤرخ كواحدة من أكثر الشخصيات إثارة للتساؤل يُلقّب بـ"موح ليسطوريان"، ليس لأنّه مؤرخ بالمهنة، بل لأنّه غاص في التاريخ حتى استهلكه، فالتاريخ بالنسبة له ليس مجرد حقل معرفي بل ملاذ و ملجأ يحتمي به من ضياع الحاضر. موح رجل أمن، ومدرّس لغة، عاش حياة مثقلة بالفقدان. وفاة والديه وإخوته تركت فيه جرحًا عميقًا لم يشفى، جرحًا لم يكن صامتًا بل تحول إلى حالة نفسية أضعفت ذاكرته، وجعلته يعيش مأساة يومية مع النسيان. يقول في لحظة صدق مؤلم: " أذكر جيدًا أنني كثير النسيان... أذكر نسياني العميق لكل ما أذكره[1]".

هذه العبارة وحدها كافية لرسم صورة شخصية مكسورة، لا تزال تحاول الإمساك بذاتها وسط ضباب النسيان. المفارقة التي تقودنا إليها الرواية هي أن من يحمل لقب "المؤرخ" هو ذاته من يعاني من أكثر ما يحتاجه المؤرخ :الذاكرة .فكيف يمكن لإنسان مثقوب الذاكرة أن يكتب تاريخًا موثوقًا؟ بل ما قيمة التاريخ حين يصبح نتاج ذاكرة غير مستقرة؟

[1]) الرواية، ص 147.

الرواية لا تقدّم موح كحالة فردية معزولة، بل تربطه بالسياق العام لتاريخ البلاد، بتاريخ مشوش، مضطرب، مكتوب بأقلام من عاشوا الوجع لا من راقبوه من بعيد. موح ليس مراقبًا خارجيًا، بل مشاركًا مجروحًا، يحاول إعادة بناء سرديته الشخصية من خلال شظايا زمنية يحتفظ بها رغمًا عن ذاكرته المتعبة.

حتى زواجه لم يكن ملاذًا، بل تجربة أخرى باهتة، يصفها بأنه لم يعرف فيها لا الفرح ولا الحزن، فقط حالة "نورمال"، كأن الحياة تحوّلت عنده إلى صحراء عاطفية جافة.

إذن، شخصية موح ليست مجرد عنصر في الرواية، بل تمثّل فكرة عميقة: أن التاريخ حين يُكتب من داخل الألم، يفقد موضوعيته، لكنه في الوقت ذاته يربح صدقه الإنساني. وبهذا المعنى، يتحول المؤرخ إلى شاهد هشّ على زمان مهزوز، يدوّن لا لأنه يتذكر، بل لأنه يخاف من أن يضيع كل شيء.

نجيب محفوظ:

نجيب محفوظ (المحقق)، شخصية مميزة، مختلفة عن باقي رجال الأمن الذين نعرفهم في الأدب أو الواقع. يظهر أولاً في شكله الخارجي كرجل أنيق جداً، يضع عطراً فاخراً ويرتدي بدلة جميلة، وكأنك أمام عارض أزياء وليس محققاً. هذا الشكل يعكس جزءاً من شخصيته الهادئة والمحترمة.

رغم أن عمله يتطلب منه التحقيق والاستجواب وربما الدخول في صراعات، إلا أنه دائمًا يتعامل مع الناس بأدب واحترام. لا يصرخ ولا يهين، بل يحاول أن يصل إلى الحقيقة بهدوء، وكأن هدفه ليس فقط كشف الأسرار، بل أن يحافظ على علاقات إنسانية جيدة حتى في أصعب المواقف. تصفه احدى الشخصيات أثناء التحقيق معها فتقول: " وضع راحته

الباردة على ظاهر يدي. أراحتني ملامسته. ابتسم لي بوجهه الملائكي وقال لي:" لا تقلق هي مجرد إجراءات روتينية" كنت أعلم... لكنني ارتحت لنجيب محفوظ كثيرا" [1]

وما يميزه أكثر أنه ليس فقط محققاً، بل كاتب ومثقف أيضاً. يهتم بالأدب ويحب أن يعيش في جو من المعرفة، وهذا يجعله مختلفاً عن باقي الشخصيات الأمنية في الرواية، الذين غالباً ما يكونون عنيفين أو بعيدين عن الفن والثقافة. هو يحب الحقيقة، لكن لا يبحث عنها بوحشية، بل بعين مثقفة وضمير حي. مع أنه يعمل في جهاز أمني، إلا أنه يظهر بشكل إنساني جداً، فيثبت أنه حتى وسط هذا العالم القاسي، يمكن أن يوجد شخص يحترم وظيفته ويحترم الناس في نفس الوقت، نجيب محفوظ هو مثال لرجل يحاول أن يوازن بين عمله الصعب وبين إنسانيته. وهذا ما جعله شخصية مؤثرة ومحبوبة داخل الرواية، لأنه لا يمثل فقط رجل أمن، بل يمثل الإنسان الذي يريد أن يفعل الصواب دون أن يظلم أحدًا.

خالد:

خالد هو مرآة لوجه آخر من وجوه المجتمع المنسي. هو الرجل الذي لم يحالفه الحظ، لا في صحته، ولا في معيشته، ولا حتى في أبسط حقوقه. ولد في ظروف قاسية، ومع الوقت ازداد الضغط عليه حتى سقط في هوّة الحياة. فقد إحدى عينيه في حادث مأساوي، لتصبح عينه الوحيدة شاهدة على ألمٍ مضاعف. كما يقول: " حينما تفقد إحدى عينيك، تفتح المتبقية جيداً لترى ضربات العدو قبل أن تصل إليك... وهذا متعب جداً[2] ." هذه العبارة تختصر كل شيء: الاحتراس، التعب، والعيش في وضع دفاع دائم.

[1]) الرواية، ص 106

[2]) الرواية، ص 117.

بدأ خالد من الصفر، يعمل كحمّال في سوق الخضار، ثم انتقل بين أعمال يدوية شاقة لا تضمن له حتى أساسيات العيش. ومع مرور الوقت وجد نفسه في عالم "الزطلة" والمخدرات، لا حبًا فيها، بل هروبًا من واقع صعب لم يمنحه فرصة واحدة للنجاة. يقول: "عندما تكثر الأصوات في دماغك ويصبح الدخان هو الأصل... عليك أن تعود إلى البيت"[1] الجملة تختصر مشاعر التوهان، الضياع، والرغبة في الاحتماء بأي شكل من الألم.

رغم كل شيء، خالد لم يكن شريرًا، بل ضحية بيئة قاسية همّشت أمثاله. عمل في النهاية كسائق لدى زهور، وأصبح صديقًا لها، كأنما يبحث من جديد عن شيء يمنحه بعض الدفء الإنساني.

شخصيته تمثل وجع فئة كبيرة من الشباب الذين تُركوا على الهامش، والذين قادتهم الظروف القاسية إلى اختيارات لم يرغبوا بها. خالد لم يكن مجرمًا بالفطرة، بل إنساناً جرفته الحياة نحو الزاوية المظلمة.

زهور:

شخصية زهور ليست مجرد امرأة جميلة أو شخصية ثانوية تدور حولها قصص الحب، بل هي تجسيد حيّ لمعاناة البلاد نفسها، للأنوثة المحاصرة في بيئة لا ترحم، ولطموحات امرأة لم ترضَ أن تكون هامشًا في حياة أحد، ولا حتى في حياة وطنها. زهور، امرأة ذات جاذبية طاغية، تدخل المكان فيصمت الجميع، لا لجمالها الآسر فقط، بل لقوتها أيضًا. امرأة تروي في ملامحها قصة تحوّل من فتاة تحلم بالحب إلى رجلة أعمال كما تسمي نفسها تدخل عالم السياسة، المال، والعلاقات المعقّدة، مدفوعة لا بحب الظهور فقط، بل بالرغبة في أن

[1]) الرواية، ص 170.

تملك زمام أمرها في عالمٍ ذكوريٍ قاسٍ. " سعدت كثيرا و أنا أرى أخيرا المرأة الحديدية؛ زهور التي عرفتها لم تكن حاضرة... أما زهور التي يعرفها الجميع ... فلم أعرفها"[1] .

تعدد علاقاتها لا يقدَّم في الرواية بوصفه انحرافًا بقدر ما هو حالة بحث عن توازن عاطفي مفقود .كانت تحب الشيخ محفوظ، لكنها ارتبطت بآخر وانتهى به المطاف في السجن. وبين هذا وذاك، بقيت زهور تدور في فلك رجل لا تستطيع نسيانه، لكنها أيضًا لا تريد له أن يقترب من حاضرها "المقرف"، على حد تعبيرها. هذا التوتر بين الماضي الجميل والحاضر المكسور، يلخص الكثير من تناقضات شخصيتها.كما جاء على لسانها " أنا بصراحة غير راضية عن حياتي. ولا أريدك أن تذوب في حاضري المقرف"[2]

وبين تفاصيل الحب والجمال، نلمح أن زهور التي أصبحت سيدة أعمال قد دفعت ثمناً باهظًا لمكانتها. يقال إنها تشبه الرجال في تعاملاتها، ويُنظر إليها أحيانًا بوصفها "مخيفة" أو "صلبة"، لكنها تبقى في جوهرها أنثى مجروحة تحمل حنينًا لما لم يتحقق .تشويه العلاقات، الصراعات الداخلية، الارتحال بين فرنسا وتركيا... كلها مؤشرات على امرأة فقدت جذورها، رغم محاولاتها المستميتة للتماسك.

في النهاية، زهور هي الوطن في هيئة امرأة :جميلة رغم كل شيء، قوية رغم الانكسارات، حرة رغم القيود، ومحاصرة رغم الجهود. وكل من مرّ بحياتها يظل متعلقًا بها تمامًا كما يمر الناس على أرض الوطن، حتى لو افترق عنها جسدًا، إلا أن الأرواح التي أحبّت لا تنسى بسهولة.

[1]) الرواية، ص 100.

[2]) الرواية، ص 45.

2-1-الشخصية الثانوية:

تتسم الشخصية الثانوية بالبساطة والوضوح، وتؤدي دورًا محوريًا كمساعدة للشخصيات الرئيسية، مما يجعل لها تأثيرًا فعّالًا في مجرى الرواية. فهي تسهم في دفع الأحداث وتطورها، وتشارك في بناء عالم الرواية، كما تتيح للقارئ رؤية أعمق وأكثر وضوحًا للشخصيات الرئيسية. تسير هذه الشخصية جنبًا إلى جنب مع الشخصية الرئيسية، وتكشف الجوانب الخفية أو الغامضة منها، وقد تكون محلّ ثقة لها، فتبوح لها بأسرار تنعكس بدورها على فهم القارئ لتفاصيل السرد.

فالشخصيات الثانوية هي " شخصيات : مسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة، ليست لها جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، ولا أهمية لها."[1] ومن الشخصيات الثانوية في الرواية نجد:

أبي ابن السلالة:

شخصية "أبي ابن السلالة" تظهر في الرواية بوصفها شخصية ثانوية لكنها مؤثرة في سير الأحداث، وتحمل تركيبة إنسانية معقدة تعكس صراعًا داخليًا بين المظهر القوي والواقع النفسي الهش.

في البداية، يبدو "أبي" رجلًا ذا حضور قوي، فصيح اللسان، محبوبًا من الناس، ويميل إلى الظهور والتفاخر بقدراته، حتى أنه كان يُشبه نفسه بإله يملك السلطة على من حوله. كان يحسن الكلام ويأسر مستمعيه بحكاياته، وهو ما يدل على امتلاكه كاريزما قيادية جعلت منه محورًا في مجتمعه. " كان يحب الكلام والتباهي بقدراته على الحكي ورواية الأحداث

[1]) محمد بوعزة، الدليل إلى تحليل نص سردي، (تقنيات و مفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، رباط، ط1، ص 58.

بأصناف من التقليد ... كان يشعر بنفسه إلها حقيقيا." [1] لكن خلف هذه الصورة الظاهرة، تكمن شخصية تعاني من أثر صدمة عاطفية كبيرة بعد فراقه عن "خديجة"، المرأة التي أحبته بصدق. تركها بسبب اختلافات عقيدية، وهو ما أدخله في حالة من الحزن العميق والنسيان. أصبح لا يحتفظ بالذكريات الجميلة، بل يهرب منها، حتى فقد القدرة على الفرح. النسيان هنا ليس عرضيًا، بل نتيجة ألم داخلي لم يُشفَ منه. " لقد نسي الكثير، كان أبي يحارب النسيان بأشكال كثيرة، لاحظ أنه بقدر ما يحفظ الأشعار والأحاديث بيسر كبير بقدر ما ينسى الذكريات الجميلة سريعا. وشيئا فشيئا أصبح لا يفرح أبدا لأي ذكرى جميلة."[2]

"أبي" رجل مثقف، لكنه يعيش تناقضًا في معتقداته. مع أنه أعلن تطوعه للجهاد في أفغانستان ضد الشيوعيين، إلا أنه لا يؤمن بالجنة، وكان يُحرف الآيات القرآنية أثناء الصلاة دون اكتراث. هذا التناقض يكشف شخصية تعاني من اضطراب داخلي، تتأرجح بين الالتزام الديني والشك، بين الصورة التي يريد أن يظهر بها، وحقيقته التي يحاول إخفاءها.

الروائي يصوّر "أبي" كرمز لجيل يطمح للقيادة والبطولة، لكنه ينهار تحت ثقل الخيبات والقرارات الخاطئة. هو رجل يمثل الجزائر التي خرجت من ثورة عظيمة، لكنها تعاني من تشتت في القيم، ومن شخصيات تبحث عن المجد في الخارج بينما تتهاوى من الداخل.

مسعود الجيجلي:

مسعود الجيجلي ليس مجرد شقيق للسعيد، بل هو الامتداد الواقعي والداعم الصامت الذي منح البطل توازنه وثقته بنفسه. وجوده في الرواية أشبه بالظل الوارف، لا يحتل مركز الضوء، لكنه يمنح الراحة والحماية لمن تحته. لقد شكّل مسعود نقطة الأمان في عالم السعيد،

[1]) الرواية، ص 60.

[2]) الرواية، ص 123.

فمن خلاله دخل عالم التصوير، لا بسلطةٍ قسرية، بل بلمحة إنسانية التقطت شغفًا بريئًا وتحولت إلى مسار حياة. قوته لا تُقاس فقط بمكانته في الدولة، بل بقدرته على منح أخيه إحساسًا عميقًا بالطمأنينة والانتماء. هو اليد التي لا تُرى لكنها تثبّت الخطوات، والعين التي تراقب دون أن تتدخل إلا حين يلزم الأمر. لا يفرض نفسه، بل يتسلل إلى قلب القارئ عبر أثره في الآخر، عبر حضوره في كلمات السعيد، لا في الأفعال الكبرى. إنه الشخصية التي لا تضيء نفسها، بل تضيء من حولها، فكان لمسعود دور إنساني لا يقل عمقًا عن أي دور درامي، وقد استطاع الكاتب ببراعة أن يجعله قوة فاعلة دون أن يسلبه إنسانيته، أو يحوّله إلى مجرد أداة للسرد.

في الأخير يمكن القول إن الكاتب اعتمد في بناء شخصيات روايته على أسلوب تجريبي كسر به الأنماط التقليدية في تقديم الشخصيات، فاختار أن يمنحها عمقًا إنسانيًا متقلبًا يعكس الواقع بتعقيداته لا بصوره المثالية أو الجاهزة. فكل شخصية جاءت بصيغة مختلفة ومتناقضة، تحمل في داخلها صراعاتها النفسية ومواقفها الوجودية، وتتكشف تدريجيًا أمام القارئ من خلال تجاربها وأوجاعها. نرى المحقق نجيب محفوظ مثقفًا رقيق الأسلوب، يسعى للحقيقة دون أن يتخلى عن إنسانيته، وخالد الذي تحول من عامل بسيط إلى ضحية واقع قاسٍ قاده نحو الضياع، وزهور التي لم تكن مجرد امرأة جميلة بل رمز لبلاد تنهكها التناقضات، وأبي بن السلالة الذي جمع بين الحكمة والغرور، التدين والتحريف، القوة والانكسار. كل هذه الشخصيات كُتبت بطريقة تجعل القارئ يراها تتحرك وتتغير، لا كأدوار روائية، بل ككائنات حقيقية تنبض بالحياة. بهذا التجريب في البناء، نجح الكاتب في تقديم رواية لا تروي الأحداث فقط، بل تحفر في طبقات النفس والمجتمع.

3-بنية الإيقاع الزمني في الرواية:

اهتمّت مختلف العلوم، رغم تنوّع مواضيعها وطرق دراستها، بمفهوم الزمن واعتبرته مسألة أساسية أثارت تفكير الإنسان عبر العصور. ولهذا، حاول كثير من الفلاسفة والكتّاب والعلماء فهم الزمن وتحديد معانيه، واكتشفوا أنه ليس له معنى واحد، بل يختلف حسب المجال الذي يُدرس فيه.

فالزمن يشكل حياة الكائنات والأشياء، والماضي الذي نعيشه متأثرين به، لكنه يظل شيئًا غير ملموس أو محسوس. فحتى لو كنا نتحرك ونتغير بفعل الزمن، فإننا لا ننتبه له بشكل مباشر. فكما وصفه عبد الملك مرتاض بأن " الزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمس، ولا أن نراه ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال. " [1]

في الحكايات التقليدية، كان الزمن يسير بشكل واضح ومنتظم: بداية، وسط، نهاية. والأحداث تتحرك بترتيب زمني واضح، والشخصيات تتطور ضمن هذا الإيقاع الزمني الثابت. إلى أن " ثارت حركة تيار الوعي على التسلسل الزمني التقليدي، وربطوا الزمان بوعي الشخصية عن طريق التداعي الحر المستمد من الذاكرة، والحواس، والخيال، حتى ألغت الرواية الجديدة عنصر الزمن ببداياته، ونهاياته، ناظرة إلى المرايا المتجاورة بمراعاة زمان الحياة اللاشعورية، وزمان القص، وزمان القول، وزمان اللاحق، أو السابق، أو متزامن، أو متداخل. "[2]

---

[1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2005، ص 172.

[2]) يوسف حسن نوفل، قضايا السرد العربي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2003، ص 368.

فمع ظهور "تيار الوعي" في الأدب، بدأ الكتّاب يكسرون هذا الترتيب، فلم يعودوا يهتمون بزمن خطيّ يسير من الماضي إلى الحاضر، بل ربطوا الزمن بما تشعر به الشخصية في داخلها. صار الزمن ينبع من داخل الإنسان لا من خارجه.

الرواية الحديثة ذهبت أبعد من ذلك، فتخلّت عن البدايات والنهايات الواضحة، وصارت ترى الزمن كمرآة تعكس لحظات متجاورة، متداخلة، تحدث أحيانًا في الوقت نفسه، أو تعود إلى الوراء فجأة، أو تقفز إلى المستقبل.

أما الكاتب، فهو لا ينقل الواقع كما هو، بل يعيشه داخليًا، ثم يعيد تشكيله بخياله، ليصنع عالماً سردياً جديداً. في هذا العالم، الزمان والمكان ليسا مجرد إطار، بل كيان حيّ ينبض في تفاعل مستمر بين رؤية الكاتب والواقع الذي يستلهمه.

3-1-الترتيب الزمني للأحداث في الرواية (المفارقة الزمنية) :

يُعدّ الزمن عنصرًا جوهريًا في البناء السردي لأي عمل روائي، فهو الإطار الذي تنتظم داخله الأحداث وتتشكّل من خلاله التجربة الفنية. وفي كل عمل روائي، هناك نوعان من الترتيب الزمني يسيران جنبًا إلى جنب لكن لكل منهما طبيعته الخاصة. الأول هو الترتيب الواقعي، حيث تُروى الأحداث كما تحدث في الحياة اليومية، متسلسلة بزمن خطّي يبدأ من نقطة وينتهي بأخرى. هذا الترتيب يحاكي الزمن كما نعيشه. أما الترتيب الآخر، فهو الترتيب الفني، وفيه يتصرف الكاتب بحرية إبداعية، فيقدّم بعض الأحداث أو يؤخرها بما يخدم الإحساس الجمالي أو البناء الدرامي للعمل. هذه الحرية تخلق فجوات زمنية داخل السرد، تجعل القارئ يشعر أحيانًا أن هناك شيء ناقص أو غير مذكور بشكل مباشر. هنا يتدخل الكاتب بذكاء، فيسترجع أحداثًا من الماضي ليملأ تلك الفجوات، ويصنع من ذلك زمنًا جديدًا

داخل الرواية حيث لا يخضع للواقع بل ينبع من الرؤية الفنية للمبدع، ويمنح النص عمقًا وثراءً سرديًا[1].

وفي رواية ضمير المتكلم نجد الأحداث تنتقل من مشهد لآخر باستعمال تقنية **الاسترجاع**؛ و هو " مفارقة زمنية باتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر، و استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، أو اللحظة التي تنقطع عنها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تخلي مكانا للاسترجاع "[2]، فيستذكر أحداثا إما عن طريق الراوي، أو الحوار، أو عن طريق الوصف، أو بين شخصيتين.

و من أمثلة الاسترجاع للراوي في الرواية نجد: " كنت سعيدا جدا بتسجيلي في ثانوية أوغسطين بعنابة في أواخر الستينات...المرة الأولى التي رأيت فيها حصة التصوير كنت في الخامس عشر و أعجبتني الموديل التي كانت تبتسم لي" [3] نلاحظ تقديم شخصية المصور لنفسها عن طريق استذكار لتفاصيل من حياته و مراحل دراسته، و كذا بداياته لاكتشاف موهبة التصوير، و هذا استرجاع يحيلنا إلى أحداث سابقة على الزمن الحاضر.

وفي مشهد آخر من الرواية حيث تستذكر شخصية المؤرخ ماضيها، فيذكر طفولته قائلا: " أذكر كل شيء. رائحة لباس معلمتي. عدد قطع الطبشور في العلبة التي كان الأستاذ شابيل يحملها معه إلى القسم. كانت الميلية أجمل مكان في العالم. أذكر شبابها المغامر وأنا بعد صغير. أذكر عادة الدراجات النارية القوية." [4]

---

[1]) ينظر، دليلة بن يخلف، الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم ل محمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، مجلد 9، عدد 5، السنة 2020، ص 146.

[2]) جيرالد برانس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، ص 16.

[3]) الرواية ، ص 17.

[4]) الرواية، ص 33.

ويظهر في هذا المقطع مؤشرات واضحة للاسترجاع، حيث يستعمل أفعال التذكر: أذكر مثل: أذكر، فهو يحيل إلى زمن ماض عن زمن السرد.

أما عن شخصية الفايح فهو أيضا بدوه يستذكر أشياء ليخبرنا عن ماضيه وعن سبب تسميته بهذا اللقب فيقول:

" كنت أسرع عداء في ثانويتنا و كانوا يسمونني "النمس" تحريفا " للنمر"، تسمية تلذذت بها كثيرا قبل أن يتغلب عليها تسمية " الفايح" التي أطلقها علي مالك صديقي."[1]

هو يسترجع في هذا المقطع ذكرى قديمة، تعود إلى زمن بعيد، لكن استعادتها تأتي مشوبة بحيرة صادقة، إذ يتساءل بصدق عن سبب مناداته بلقب "النمس" من قبل صديقه، وكأنه لم يفهم الدافع وراء هذا الوصف. ورغم ذلك، يحاول أن يمنح التسمية بُعدًا إيجابيًا، فيقدّم تفسيرًا لها باعتبارها تحريفًا لكلمة "النمر"، حتى وإن كان يدرك ضمنيًا أن الحيوانين المختلفين المشار إليهما لا يشبه أحدهما الآخر بأي شكل واضح.

إن التجريب في استخدام الاسترجاع داخل الرواية لا يقتصر فقط على استحضار الماضي، بل تحول إلى أداة فنية تعيد تشكيل الزمن السردي وتكسر رتابة الحكي. حين يتعامل الكاتب مع الذاكرة بشكل حر وغير تقليدي، تتداخل الأزمنة وتتشابك المشاهد، فيصبح الماضي حاضراً نابضاً بالحياة، لا مجرد خلفية تشرح ما يحدث. هذا التلاعب الزمني لا يضيف عمقاً للشخصيات فقط، بل يكشف هشاشتها وتناقضاتها، ويخلق نوعاً من التوتر بين ما كان وما هو كائن. والأهم من ذلك، أن هذا الشكل من السرد يجبر القارئ على إعادة التفكير فيما يقرأ، وعلى التورط عاطفياً وذهنياً مع النص، لأنه لا يُقدم له الحكاية على طبق

[1]: الرواية، ص 23.

جاهز، بل يدعوه لاكتشافها قطعةً قطعة. ورواية ضمير المتكلم تزخر بتقنية الاسترجاع وتعتمد عليها بكثرة لأنها تروى بلسان المتكلم، لكي يوضح لنا جوانب من الشخصيات في الرواية.

أما **الاستباق** فلا يقلّ أهميةً عن الاسترجاع، إذ يُعدّ هو الآخر من أبرز التقنيات السردية الحديثة التي تساهم في بناء التوتر وتوجيه انتباه القارئ نحو ما سيأتي، و الاستباق هو أن " يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه"[1] ، وقد بيّن فيصل الأحمر في روايته عدة أنواع من الاستباق، نذكر من بينها ما يلي:

" تصور يا صديقي، لو أن كل شعوب العالم الثالث تحولت إلى أنظمة ديمقراطية، تصور نمط العيش الأمريكي بمتطلباته المادية العالية الكثيرة المتزايدة دوما؛ لو ينتشر في العالم كله... ستكون كارثة...لن نجد حتى الماء للشرب ...الحرب الأولى ستكون بسبب الماء لا البترول..."[2]

نرى في هذا المقطع، أن الروائي يستخدم تقنية الاستباق بمهارة لافتة، إذ لا يكتفي بواقع آني أو حدث وقع بالفعل، بل يفتح أفقاً تخيلياً يستشرف فيه المستقبل بطريقة سلسة. فحديثه عن "تحول شعوب العالم الثالث إلى أنظمة ديمقراطية" وما يتبع ذلك من تبنٍّ لـ"نمط العيش الأمريكي" فهي نبوءة قاتمة تزرع الخوف من عالم تختنق فيه الموارد ويصبح الماء سبب الحروب القادمة. فيتضح الاستباق هنا يحمل وظيفة فكرية وتحذيرية، إذ يربط بين التغيرات السياسية المحتملة وتبعاتها البيئية والاقتصادية، ليصوغ مشهداً مستقبلياً يُلقي بظلاله على الحاضر.

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص 89.

[2]) الرواية، ص 162.

وفي مقطع آخر من الرواية يظهر فيها الاقتباس جليا " بلغني أن بيتك مراقب سوف أقلل الزيارات لكي لا أثير شكوكا اكثر اعتني بصحتك واعتني بالعلبة التي أودعتها لديك ففيها أشياء إن ضاعت ضاع جزء هام من ذاكره هذا البلد الذي يتامر الجميع على ذاكرته من أبنائه المتهورين ومن أعدائه الحقودين الطماعين الذين لم ولن يتخلصوا من عقده الاستعمار "[1]

يحمل هذا المقطع استباقا واضحًا، حيث لا يتحدث عن وقائع جرت بالفعل، بل عمّا قد يحدث، محذّرًا من تطورات تُخيم بظلها على الحاضر. قوله: " بلغني أن بيتك مراقب، سأقلل الزيارت " لا يُعبّر فقط عن حذر لحظي، بل عن توقّع لخطر قادم، وكأن المستقبل يفرض شروطه مسبقًا على السلوك. كذلك، تحذيره من ضياع العلبة لأنها تضم "جزءًا من ذاكرة هذا البلد"، يكشف عن خوف دفين من محو متعمَّد للتاريخ، لا من طرف الأعداء فحسب، بل من أبناء الوطن أنفسهم.

أما التجريب فيكمن في هذا المزج الذكي بين اليومي والوطني، بين الرسالة الشخصية والخطاب العام. لا يعتمد الكاتب التسلسل الكلاسيكي في السرد، بل يركّب المشاهد ويُحمّلها بدلالات رمزية، كأن تتحوّل "علبة" صغيرة إلى لذاكرة أمة. بهذا الأسلوب، يُخرِج الاستباق من مجرد أداة فنية إلى وسيلة للتفكير في مصير جماعي تُهدّده الخيانة من الداخل والطمع من الخارج.

وفي اقتباس آخر من الرواية حيث تذكر أحلاما مستقبلية حيث يقول " أحلامي في عالم الوظيفة كانت واضحة ومنطقية: الطيران / أتحرر...البحر. للصيد أو العمل في البحرية

[1]) الرواية، ص 301.

/ أن أذهب بعيدا عن الميلية و البلاد العربية الخرا... حراسة المشاهير. بوديغارد/ ...دليل سياحي/ أسافر دائما. صائد الغزلان في الصحراء.../ الابتعاد عن الناس."[1]

في هذا المقطع، تفتح نافذة على أحلام مهنية، لكنها ليست مجرد وظائف يسعى إليها، بل تحمل كل واحدة منها رغبة في الهروب، في التحرر من واقع يخنقه. يتضح منذ البداية أن الوظيفة هنا هي وسيلة للخلاص الشخصي، للانفلات من قيد المكان، وربما من هوية لم يخترها.

يبدأ الحلم بـ"الطيران"، وفي ذلك توق واضح للتحليق بعيداً، للتحرر الجسدي والنفسي، ثم ينتقل إلى "البحر" كفضاء مفتوح يتسم باللاحدود، سواء للصيد أو العمل، ما يعزز هذه الرغبة في الذوبان في الطبيعة، لا في المكاتب أو المؤسسات. ثم تأتي الجملة المفصلية: "أن أذهب بعيدا عن الميلية و البلاد العربية الخرا"، وهنا يُفتح الجرح على مصراعيه. نلمس اقتباسًا غير مباشر من وجع أجيال كاملة سئمت واقعًا عربيًا متعفنًا، لفظة "الخرا" ليست فقط فحشًا لغويًا، بل تمرّد لغوي، كسر للحاجز الأدبي التقليدي، إنها صرخة تُقحم نفسها في النص لتقول ما لا تقوله اللغة المهذبة.

تتوالى بعدها الوظائف الممكنة، لكنها كلها تحمل طابعًا غير تقليدي: "حارس مشاهير"، "دليل سياحي"، "صائد غزلان في الصحراء"، وكلها مشبعة بفكرة التنقل، الانفصال عن الناس. هنا تتجلى أزمة الانتماء، فحتى الوظائف تختارها الذات لا لتندمج في مجتمع ما، بل لتبقى على الهامش، مراقبة، صامتة، أو متخفية.

[1]) الرواية، ص 78.

الاقتباس الموجود هنا لا يقتصر على صيغة أو جملة، بل يكمن في الروح: هو اقتباس من وجدان عربي مشترك، من شعور بالاختناق داخل هوية سياسية واجتماعية وثقافية تُشعر الإنسان بالغربة في بلده، وتدفعه للحلم حتى بالوظائف كوسائل للنجاة.

يُستخدم الاقتباس في الرواية بطريقة مختلفة عن المعتاد، فيأتي كجزء من صوت الشخصية ومن تجربتها. فالكاتب يُخفي الاقتباس داخل الحوار أو في أفكار السارد، ليبدو كأنه نابع من داخله، بينما هو في الحقيقة يعكس مواقف وأفكارًا أوسع من تجربته الفردية. قد يظهر في شكل جملة مألوفة، أو في شتيمة، أو حتى في أمنية يائسة، وهذا ما يمنحه طابعًا طبيعيًا وغير مصطنع. هذا الأسلوب يُعد شكلًا من التجريب، لأن الرواية لا تتبع القواعد المعتادة في عرض الاقتباسات. فتجعله وسيلة تعبر بها الشخصية عن مشاعرها وأفكارها من خلال صوت أكبر منها، صوت يخص مجتمعًا أو جيلًا كاملًا. بهذه الطريقة، يُصبح النص مفتوحًا على معانٍ كثيرة، ويدعو القارئ إلى أن يُنصت لما وراء الكلمات.

3-2- وتيرة السرد في الرواية: (إيقاع السرد الزمن من حيث السرعة و البطء)

تتحدد وتيرة السرد في الرواية من خلال سرعة أو بطء تسلسل الأحداث. فعندما تتسارع وتيرة السرد، يتم اختصار الزمن القصصي وتكثيفه، حيث تُروى أحداث كثيرة في جمل أو أسطر قليلة، وغالبًا ما يُستخدم لهذا الغرض أسلوب التلخيص أو الحذف، أما في حال البطء، فإن الزمن السردي يتوقف أو يتباطأ بشكل ملحوظ، كما هو الحال في مشاهد التفصيل الدقيقة، أو في لحظات الصمت والتأمل ، حيث يتم التوقف عند لحظة واحدة واستكشافها بعمق سردي.[1]

[1]) ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 92.

3-2-1-تسريع السرد:

يلجأ الكاتب أحيانًا إلى تسريع وتيرة السرد، إما بتلخيص الأحداث والنتائج دون التطرق إلى تفاصيلها الدقيقة، أو بتجاوز فترات زمنية كاملة دون الإشارة إليها إطلاقًا، مكتفيًا بذكر ما يهم القارئ منها فقط، مما يمنح السرد انسيابية وسرعة في الانتقال بين المحطات الأساسية.

3-2-1-1- الخلاصة:

وهي " سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات، أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة ، إنه حكي موجز و سريع و عابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها."[1]

ومثالها من الرواية نجدها في العديد من المشاهد منها " بدأ الحلم في الستينات بعد بداية نسيان الحرب العالمية، واستمر في السبعينات على أجمل شكل ممكن حيث قضيت أروع طفولة يحلم بها بشر، ...ثم بدأ منعرج الحياة والعالم في الثمانينيات حيث تراجع القلب بشكل ما...في نهاية تلك السنوات امتلأت كراستي بتعابير مختلفة تماما عما كان يملأ كراستي أول الأمر"[2]

في هذا المشهد، لا يسير الزمن ببطء كما في المشاهد التفصيلية، بل يقفز قفزات واسعة عبر العقود. فنلاحظ أن الكاتب لم يُعنَ بسرد ما جرى سنةً بعد سنة، أو يومًا بعد يوم، فقام برسم ملامح عامة لعصرٍ بأكمله في جملة واحدة. في الستينات، لم يقل لنا ماذا كان يحدث تحديدًا، فاكتفى بأن "الحلم بدأ"، وفي السبعينات تحدث عن أجمل طفولة دون أن

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 93.

[2]) الرواية، ص 101.

يخبرنا بمواقفها. ثم في الثمانينات، جاءت إشارة موجزة إلى "منعرج الحياة" وتغيرات في "القلب"، مما يعكس تحوّلاً داخليًا عامًا دون ذكر التفاصيل.

بهذا الأسلوب، يتحول السرد من الحدث الجزئي إلى الانطباع الكلي، من التفاصيل الدقيقة إلى المشاعر العامة، ومن الزمن الواقعي إلى زمن متخيّل. وهذه هي الخلاصة بكل براعتها: أن تقول الكثير بأقل قدر من الكلمات، وأن تُشعر القارئ بمرور الزمن دون أن تُثقله بزمن القراءة.

كما نلحظ هذه التقنية في مشهد آخر من الرواية: " لم يتصل بي في تلك الأيام القليلة. غبت ولم اعد إلا بعد عشرة شهور الظرف الأمني منعني من التحرك كنت مسؤولا عن أرشيف الاستعلامات في الثكنة"[1]

وفي مشهد آخر: " كان لقائنا ذاك بعد قطيعة عسيرة أجمل ما قيل ما حدث في حياتي البائسة. ثلاث جلسات تزن عمرا كاملا. خمس وعشرون عاما بائسا بلا طعم ولا رائحة. أتصور مع كل يوم يأتي لو أنني تزوجتها بدلا من الهجرة الكئيبة التي منيت بها كيف كانت حياتي ستكون.

لسنوات طويله يا شيخ الغالي كنت أتفرج على الأزواج السعداء أو الذين يبدون سعداء وانا أتساءل بكل سذاجة عن سبب زواج المتحابين في أوروبا وقيام ألف عقبه أمامهم عندنا"[2].

في هذا المقطع، لا ينشغل السارد بتفاصيل الماضي أو بسرد ما حدث عامًا بعد عام، بل يلجأ إلى أسلوب موجز مثل: جملة: " **ثلاث جلسات تزن عمرًا كاملًا**"، توحي بأن لحظات

[1]) الرواية، ص 194.

[2]) الرواية، ص 154.

السعادة كانت نادرة لكنها ذات قيمة تضاهي سنين طويلة من الخواء. ثم تأتي عبارة: "**خمس وعشرون عامًا بائسة بلا طعم ولا رائحة**" معبرة، دون حاجة لاستعراض أحداث أو مواقف، وهنا تكمن قوة الخلاصة؛ أن تختصر الحياة في طعم داخلي، لا في وقائع خارجية.

وأيضا، تأمله اليومي لما كان يمكن أن يكون، ومرارة مشاهدته للأزواج، يُصاغ كشعور دام لسنوات، مشبع بالندم والأسى، لا بالوقائع. إنها **خلاصة** تُعيد تشكيل الزمن كأثر تركه الزمن على الروح لا كحوادث.

3-2-1-2-الحذف:

هو " حذف فترة طويلة أو قصيرة من ومن القصة و عدم التطرق لما جاء فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف."[1] ومثالها من الرواية نجد:

" بعد جمعتين أو ثلاثة التحق الناس كلهم بالشارع القرشي، وظل القائد أبي يتمارض ويؤجل جمعة اليوم إلى غد الأسبوع المقبل" [2]

في هذا المقطع، يُمارَس الحذف بطريقة ذكية، حيث تُختصر فترة زمنية تمتد عبر أسابيع بجملة موجزة لا تدخل في تفاصيل ما جرى خلالها. يُغيّب السرد أي وصف مباشر لتفاعلات "الناس" أو ما دار بينهم، ويُكتفى بإعلان النتيجة: "التحق الناس كلهم". وكأن الزمن انطوى في سطر، بما يحيلنا إلى استنتاج ما حدث خلال تلك الجمعات الثلاث. هنا، الحذف

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 94.

[2]) الرواية، ص 312.

يسرّع السرد ، و يضفي أيضًا طبقة من الغموض، خصوصًا في موقف أبي الذي يستمر في التظاهر بالمرض، وكأن الزمن لا يعنيه أو لا ينتمي إليه.

" مع مرور السنوات الفيسبوكية أصبح الفسابكة على صفحته يشكلون جمهورية ملكية سماها" صدقتستان". فكل من فيها ينتمي إليها من خلال ترديد الشهادتين المتكررتين : " صدقت يا أستاذ" و " و الله أنت صادق يا شيخ" "[1]

وهذا المقطع أيضا يمارس حذفًا زمنياً على مستوى واسع، فـ"مرور السنوات الفيسبوكية" عبارة كفيلة بمحو كل ما يمكن أن يحدث بين بدايات النشر في الفضاء الرقمي وتحوّل الصفحة إلى كيان رمزي يُحكم بالشهادتين. فالسرد لا يخبرنا كيف تغيّر الناس، إنما يقفز مباشرة إلى النتيجة الساخرة. هذا الحذف يُخفي تفاصيل التشكل التدريجي للجمهور الرقمي، ليتركها في الظل، ويُركّز بدلاً من ذلك على مفارقة "الجمهورية الملكية" القائمة على التهكم.

" قضى شهرين لا يسمع شيئا سوى شريط بيبي كينغ، وفي نهاية تلك المرحلة اتضح أن الشادلي بن جديد هو الرئيس."[2]

في هذا المقطع، تُستخدم تقنية الحذف لتطوي شهرين كاملين داخل صورة واحدة: شريط موسيقي يتكرر. لا نعلم أين كان، ولا كيف مضت أيامه، ولا ما شعر به. حتى التحول السياسي لا يُمنح أي تفصيل أو تمهيد. الحذف هنا يقفز فوق التفاصيل ليُبرز عزلة الشخصية من جهة، وتهميشه لما يحدث خارج ذاته من جهة أخرى، كأن السياسة صارت مجرد عنوان عابر في نهاية شريط طويل من العزلة.

[1]) الرواية، ص 311.

[2]) الرواية، ص 125.

3-2-2-إبطاء السرد:

يساهم توظيف بعض الأساليب الزمنية، كالمشهد والوقفة، في إبطاء نسق السرد، إذ تعمل على كسر تدفقه وإتاحة المجال للتعمق في التفاصيل أو التوقف عند لحظة بعينها.

3-2-2-1-المشهد:

يقصد بتقنية المشهد " المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي."[1]

ومثال هذا المشهد في الرواية كثير، إذ أن الرواية تزخر بالحوارات بين الشخصيات، ولعل أهم هذه المشاهد نجد الجزء الأول من الرواية المعنون بـ " غسق الحكاية" فهو جزء عبارة عن حوار طال لخمس صفحات نأخذ منه مقتطفا:

" – تعرف يا الشيخ أن الوضع الأمني للبلاد سيئ جدا .سنقول إن الحال هي ما هي عليه منذ العهد الروماني. المهم أن نفهم أننا كما قالها أحدهم إن خرجنا من حالة الطوارئ ضعنا.

–هذه قالها جاك أطالي الجزائري.

– لهذا تجدنا نتحرى دوما وفي كل شيء بشكل غير رسمي. أعتقد أن الدماغ كالبيت، يأوي كثيرا من المعلومات التي قد تهم الجهات الأمنية. وبعض هذه المعلومات متعلقة بالسلك الأمني أصلا.

[1]) محمد بو عزة، تحليل النص السردي، ص 95.

– أنت كاتب معروف والشخصيات تبوح لك بكل شيء. وهذا تمرين خطير جدا.

–...."[1]

في هذا المقطع الروائي، تتجلّى بوضوح **تقنية المشهد** من خلال الحوار المباشر بين الشخصيات، حيث يتراجع السارد عن دوره التقليدي ليترك المجال للأصوات المتعددة تعبّر عن مواقفها وأفكارها دون وساطة. إنّ هذا الشكل الحواري يخلق مشهدًا دراميًا حاضرًا ينبض بالحياة، ويُبطئ من إيقاع السرد، فلا يُقدّم الأحداث بشكل تقريري سريع، إنما يجعل القارئ يتورط في تفاصيل النقاش، نبرة الصوت، والتوتر الكامن بين الأسطر. فكل جملة منطوقة تحل محل صفحة من السرد الوصفي، مما يمنح القارئ فرصة لمعايشة لحظة السرد كأنها تجري أمامه. هذه التقنية تعمل على إبطاء الإيقاع السردي، وتُضفي أيضًا واقعية وعمقًا على الشخصيات، وتمنح النص بُعدًا حواريًا يسمح بتعدد الرؤى وتفاعلها.

وفي نموذج آخر من الرواية أين تتضح تقنية المشهد حين تتباطؤ وتيرة السرد، فنجد الحوار يطول ليتسع في عشر صفحات من الرواية، وهو حوار بين شخصية نجيب محفوظ المحقق الأمني وشخصية أخرى:

" – هل مطلوب مني أي شيء؟

– فوت علينا غدا في بن عكنون سنتكلم قليلا ...

– هل أنا متهم بشيء ما يا سيد نجيب محفوظ؟...

– ما المطلوب مني؟...

– هو حوار فقط. حوار سأسجله إذا سمحت لي.

[1]) الرواية، ص 9–13.

...

– أتنمى أن نتكلم بصراحة سيد مالك.

الصراحة راحة.

– كيف جاءتك فكرة قصة بوليسية؟

– هنالك ولع كبير بالأدب البوليسي في هذه المدينة. في هذا البلد..."[1]

في هذا المقطع الممتد من الرواية، تبرز تقنية المشهد كأداة سردية محورية تُبطئ الإيقاع عمدًا وتمنح الزمن الروائي كثافة مختلفة. فبدلًا من أن يُختصر اللقاء بين نجيب محفوظ المحقّق الأمني والشخصية الأخرى في بضعة أسطر سردية، يتسع الحوار على امتداد عشر صفحات تقريبًا، في تتابع أقرب إلى مشهد سينمائي طويل. هذا الامتداد يُضيف مدى الزمني داخل النص، ويفتح المجال للغوص في نفسية الشخصيات، وتحرير التوتر الخفي الذي هو داخل الحوار. يتراجع السارد هنا، أو يكاد يغيب تمامًا، ليفسح المجال أمام صوتي الشخصيتين يتبادلان الحديث بشيء من التحفّظ حينًا وبكثير من الترقب حينًا آخر، مما يجعل القارئ يعلّق أنفاسه مع كل سؤال وجواب. استخدام هذه التقنية يبطئ السرد فيُحاكي ثقل اللحظة وتعقيد الموقف؛ وكأن الزمن يتوقّف داخل الغرفة، حيث كل عبارة قد تحمل ما هو أبعد من معناها الظاهر. هكذا يتحول المشهد إلى مساحة سردية قائمة بذاتها، تدفعنا للإنصات لما وراءها من قلق وإشارات.

[1]: الرواية، ص 106– 115.

3-2-2-2-الوقفة:

هي" ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات. فالوصف يتضمن عادة انقطاع و توقف السرد لفترة من الزمن."[1]

ومثال الوقفة الزمنية هذا المقطع الوصفي من الرواية:

" كانت خديجة تحاول أن تبتسم أكثر وهي تشعر بتحويل حبيبها أبي الذي اطلق لحيته وساره يتحرج من ملامستها. كانت ترتاح لتدينه وترى في قلبه بياضا كبيرا يزيدها رغبة فيه واقتناعا بأنه هو الرجل الذي تريده زوجا على سنة الله ورسوله وعبده الصالح حمزة بن عبد المطلب؛ أنطوني كوين/ عبد الله غيث الذي نصر الدين الإسلامي بصفه بصفعه على خد الكفار وبجملته الخالدة "ردها علي ما استطعت". كانت خديجة تشعر بقدوم عاصفه هوجاء فضلت مواجهتها بالدعاء.

الدعاء يغير القدر. هكذا كانت تقول المعلمة حكيمة رئيسه النادي الفكري (الإسلامي)" المقاصد " الذي كان نشطا جدا (في حي الفيري سرير قرب جامعه قسنطينة المركزية) الدعاء يغير القدر. " [2]

في هذا المقطع، يتجلّى استخدام الوقفة السردية بوصفها استراتيجية فنية توقف الزمن الحكائي، لتفسح المجال أمام السارد للتأمل والغوص في النفس الداخلية للشخصية. فلا يتقدّم الحدث هنا خطوة واحدة، إنما يتوقّف كليًّا، لتُعطى خديجة المساحة الكافية كي تكشف عن مكنونات قلبها، عن تلك المشاعر المتضاربة التي تجمع بين الحب والإيمان. تتوالى الجمل وهي تنقل انطباعاتها تجاه أبي، من أفعال خارجية، وعبر نظرتها المتخيلة له كرمز ديني، لا

[1]) محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 96.

[2]) الرواية، ص 126.

كحبيب فحسب. المقارنة بينه وبين حمزة بن عبد المطلب كما جسّده أنطوني كوين أو عبد الله غيث، تحمل دلالة ثقافية ودينية تُمثّل امتدادًا لرغبتها في استبطان القوّة الروحية والرجولة المؤمنة.

ثم تنزاح الوقفة نحو بعدٍ آخر: الدعاء، الإيمان، المعلمة حكيمة، والنادي الفكري... كلها إشارات ثقافية وروحية تشكّل مشهدًا تأمليًا ساكنًا، تقطعه فقط نبضات من قلق داخلي تعبّر عنه جملة "تشعر بقدوم عاصفة هوجاء". في هذا التوقف عن الحكي، لا شيء يتحرك فعليًا في العالم الخارجي، لكن العالم الداخلي يفيض، ويكشف طبقات من الصراع والإيمان والخوف والرغبة. وهذا ما يجعل الوقفة ليست لحظة ركود، بل لحظة امتلاء دلالي، تُبطئ السرد لتُعمّق الرؤية.

وفي مثال آخر نأخذ مقطعا من الرواية تتضح فيها الوقفة الوصفية:

" ألم أحدثك عنه؟ أظنك تعرفه. لا أعلم. المهم هو رجل هام جدا في العاصمة. الجميع يجتمعون عنده. كان عنده مطعم رائع على الجبهة البحرية في العاصمة. السمك الذي لم يخلقه الله بعد تجده عنده. وتجده بتحضيرة سبيسيال. لا شيء ألذ من السمك مقلي أو مشوي هناك. الشيء الوحيد المقلي هو السردين. والسردين المقلي عند الجيجلي قد يأتي لأجله السياح من البلدان الأجنبية. أعتقد أعضاء نادي الروطاري الذين هم من أكثر الجماعات السرية عندنا في الجزائر كانوا يذهبون إلى مطعمه مره كل ثلاثة أشهر لعشاء على شرف شيء ما أو شخص ما. كان يغلق المطعم على الزبائن الآخرين حين يأتي أولئك الأشخاص الهامون..." [1]

[1]) الرواية، ص 259.

في هنا، تتجلّى تقنية الوقفة الوصفية بوصفها لحظة سردية تتوقف فيها الحركة الزمنية للأحداث، لينشغل السرد بتفصيلات دقيقة عن مكان وشخصية لا علاقة مباشرة لها بتقدم الحبكة، بل تسهم في بناء العالم الروائي، وتكثيف نسيجه الواقعي والاجتماعي. فلا نرى أي فعل حاسم يُحرّك مسار القصة، إنما تتباطأ الوتيرة عمدًا، ليتسع المجال أمام السارد ليصف مطعمًا على الجبهة البحرية، وطريقة طهي السمك فيه، وحضور الشخصيات الهامة من نادي الروطاري، في مشهد يتشبع بالحياة اليومية والعلاقات الخفية داخل المجتمع الجزائري.

إن الجمل المتتالية، المعبأة بالتفاصيل الحسية ("السمك الذي لم يخلقه الله بعد"، "تحضيرة سبيسيال"، "السردين المقلي عند الجيجلي") لا تُضيف معلومات ضرورية للسرد، لكنها تبني خلفية ثقافية غنية، وتؤسس لعلاقة ضمنية بين المكان والسلطة والسرية، حيث يصبح المطعم رمزًا لموقع اجتماعي و سياسي مغلق، لا يلجأ إليه إلا النخبة. الوقفة هنا استراحة للتأمل في رمزية الأمكنة وتناقضات الواقع، وتسمح للنص أن يتنفس خارج ضغط الحكاية.

في الأخير يمكن القول إن التلاعب بالزمن في الرواية لم يكن مجرد تقنية تجميلية أو حيلة سردية فارغة، إنما جاء محمّلاً بروح التجريب الواعي، حيث يتقاطع الاستباق مع الاسترجاع في نسيج سردي يرفض الخطية التقليدية، ويستبدل بها إيقاعًا داخليًا متوتّرًا يعكس التمزقات النفسية والاجتماعية للشخصيات. أما وتيرة السرد، فكانت تتحرك بين تباطؤ دقيق يكشف أعماق الوعي الفردي من خلال المشاهد والوقفات، وتسارع خاطف يلقي بالقارئ في فراغات سردية موحية، تُغريه بإعادة البناء والتأويل. كل هذا يكشف عن حس سردي حديث، يجرّب ويكسر التوقع، وينسج من الزمن مادةً فنية لا تسير وفق الساعة، بل وفق نبض النص ذاته.

4-المكان و تشكلاته في الرواية:

يشكّل المكان ركيزة أساسية في هندسة النص الروائي، إذ يستحيل تصور تشكّل الشخصيات وتنامي الأحداث خارج نطاقه. فهو الحضن الذي تحتضن فيه الوقائع وتتشكل فيه التفاعلات، مانحاً العمل الأدبي بعداً واقعياً يعمّق صدقيته ويزيد من تأثيره. ولعل هذا ما دفع العديد من الباحثين في شتى الحقول المعرفية، من أدب وفلسفة وغيرهما، إلى التوقف مطولاً عند هذا العنصر، لما له من حضور فاعل في تشكيل المعنى وإغناء الدلالة. فالمكان في الرواية لا يظل ثابتاً، بل يتخذ أشكالاً متعدّدة تتغير بتغير الرؤية السردية، مما جعله مجالاً خصباً للتأمل والتحليل.

" فالفضاء الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو بالسمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه." [1]

إذن فإن الفضاء الروائي يتجاوز في بنيته اللغوية كونه مجرد إطار للأحداث، إذ يتشكل عبر اللغة وحدها، مما يجعله فضاءً ذهنياً خالصاً يُصاغ بالكلمات لا بالصور أو الأصوات. ولهذا يتحول إلى حيز للتفكير، حيث يخلقه الروائي من خلال تراكيب لغوية تمنحه بعداً جمالياً وفنياً يُسهم في تشكيل هوية النص. أما في التجارب الروائية الحديثة، فقد برز توجه مختلف في تشكيل المكان، لم يعد يستند إلى تحديد مباشر أو دلالات واقعية، إنما على لغة

[1]) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990، ص 27.

إيحائية مكثفة، تستمد قوتها من الصور الشعورية والرموز المجردة. وهكذا أصبح الفضاء في هذه النصوص معبّراً عن حالات شعورية، تتجاوز الشكل المادي للمكان، لتعبّر عن الصور الذهنية التي نجدها في الفنون التشكيلية والسينما.

إذن فإن الفضاء الروائي أداة لبناء النماذج الثقافية والاجتماعية، فالنماذج الاجتماعية تتضح عن طريق تقابل الثنائية (العليا) و (الدنيا) والنماذج الدينية تتضح عن تقابل الثنائية: (يمين) و(يسار)؛ فنجد يوري لوثمان يطبق منهجه هذا، ليدرس المكان وفق المحاور التالية[1]:

1- أماكن الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت.
2- أماكن الإقامة الإجبارية: فضاء السجن.
3- أماكن الانتقال العمومية: فضاء الأحياء الشعبية، والراقية.
4- أماكن الانتقال الخصوصية: فضاء المقاهي.

وفي رواية ضمير المتكلم لا يظهر المكان كخلفية صامتة فقط، إنما يلعب دورًا مهمًا في فهم الشخصيات وتحركاتها. فيمكننا الاستفادة من طريقة يوري لوتمان في دراسة المكان، وتقسيماته الأربعة لتساعدنا على تتبع علاقة الشخصيات بالفضاء الذي تعيش فيه.

4-1-أماكن الإقامة الاختيارية:

ويتمثل هذا الفضاء في الرواية **ببيت الشيخ**؛ فيُعدّ بيت الشيخ في رواية ضمير المتكلم أكثر من مجرد مكان للسكن، فهو فضاء يجمع بين الطابع الشخصي والوظيفة الجماعية، ما يجعله نموذجًا مثاليًا لأماكن الإقامة الاختيارية. هذا البيت يكون مركزًا لحياة الشيخ، لكنه تحوّل مع مرور الوقت إلى مركز لقاء وملتقى لكل شخصيات الرواية تقريبًا، من مختلف

[1]) ينظر، محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية التكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص 113.

الفئات والخلفيات. فصار فضاءً للحوار، ولتبادل القصص، ولحفظ الأسرار. وقد تميز البيت بوظيفة أرشيفية أيضًا، حيث احتفظ الشيخ بالوثائق، والرسائل، واليوميات، والذكريات التي أودعها عنده الآخرون، مما أعطاه طابعًا رمزيًا يتجاوز الجدران إلى المعنى. بيت الشيخ هو انعكاس حيّ لمكان يجمع بين الأمان والذاكرة، وبين الخاص والعام، ليصير جزءًا من هوية الشيخ ومن النسيج الروائي ككل.

" ما حدث هو بكل بساطة أنني كنت أحتفظ بوثائق كثيرة أودعها هؤلاء عندي لحفظها، جلها وثائق شخصية، ذكريات خاصة، رسائل وما شابه، تقارير عمل، يوميات، دفاتر ملاحظات متفرقة "[1]

4-2-أماكن الإقامة الإجبارية:

في رواية ضمير المتكلم، لا تُعدّ غرفة التحقيق مجرد مساحة ضيقة يقاد إليها الشخص قسرًا، إنما هي أيضا فضاء رمزي يختزل تجربة إنسانية معقدة، فيها يواجه الفرد سلطة تجرّده من صوته ومن توازنه الداخلي. هذه الغرفة، التي لا يدخلها أحد بإرادته، تمثل مكانًا للإقامة القهرية، حيث يُفرض على الشخصية أن تواجه أسئلة لا تملك أحيانًا إجاباتها، في ظل أجواء يغلب عليها التوتر، والشك، وأحيانًا الإذلال. إنها مكان تنحلّ فيه الحدود بين الزمان والمكان، لتُستبدل بلحظة ضائعة يتداخل فيها الماضي بالحاضر، وتتحول الكلمات إلى أدوات مقاومة أو اعتراف أو إنكار.

وغرفة التحقيق في الرواية لا تُقدَّم بوصفها مجرد موقع فني داخل النص فقط، أيضا باعتبارها محطة مؤلمة تتكشف فيها هشاشة الإنسان، ويبرز فيها الصراع بين الذات

[1]) الرواية، ص 324.

والسلطة، وبين الذاكرة والرغبة في النسيان. إنها مساحة تُسلب فيها الحرية، لكنها في الوقت ذاته تتيح فرصة نادرة للتأمل القاسي، والاعترافات الداخلية التي قد لا تحدث في الفضاءات المفتوحة. فهنا، تحت ضغط الأسئلة، تتفكك الذات، لتعيد اكتشاف نفسها أو تنهار تمامًا. وهكذا تتحول غرفة التحقيق من مجرد مساحة مغلقة إلى فضاء سردي غني بالتحولات، يختزل في داخله صراعات الرواية الكبرى حول الحقيقة، والخوف، والسلطة، والهوية.

" الصيغة نفسها سمعتها تقال لأحد الذين ورد اسمهم أثناء التحقيق في بعض الذين ذكر اسمهم في قضايا الإرهاب.

–هل مطلوب مني أي شيء؟

–فوت علينا غدا في بن عكنون سنتكلم قليلا... لا داعي لإزعاج أصدقائنا بهواتف قد تسبب المشاكل. سنتكلم قليلا وتعود إلى بيتك هانئا. هي إجراءات فقط...

ظل قلبي يدق بسرعة. كلمة مجرد إجراءات في عالم أصدقائنا يا الشيخ معناها مشاكل كبيرة جدا.

في الغد يا الشيخ ذهبت إلى مركزهم ببن عكنون. نزلوا بي إلى قبو عميق جدا. ثلاثة طوابق أعتقد.

بقيت في الانتظار في قاعة فارغة لمدة أربع ساعات فكرت فيها في كل شيء ممكن."[1]

فيوضح هذا المقطع كيف تُستخدم غرفة التحقيق كمكان للإقامة الإجبارية، حيث يتم استدعاء الشخصية بطريقة تبدو عادية، لكن خلفها الكثير من التهديد والخوف. عبارة "مجرد إجراءات" لا تعني شيئًا بسيطًا، بل تشير ضمنًا إلى احتمال دخول تجربة صعبة. نزول

[1]) الرواية، ص 105–106.

الشخصية إلى قبو عميق والانتظار الطويل في غرفة فارغة يعكس الإحساس بالعزلة والقلق، فالمكان هنا لا يحاصر الجسد فقط، بل يُثقل النفس بالتوتر والترقب.

4-3-أماكن الانتقال العمومية:

تُعد أماكن الانتقال العمومية من الفضاءات التي تحمل طابعًا متغيرًا ومفتوحًا، حيث تكون الشخصيات في حالة حركة وتنقل، بعيدًا عن الاستقرار أو الخصوصية. فهي فضاءات تتوسط بين الإقامة والاستكشاف، وتشكل خلفية للبحث، أو الهروب، أو العمل، أو حتى للحنين. في هذا النوع من الفضاءات، تظهر شخصية الفرد في تفاعلها مع المحيط الاجتماعي العام، ومع الحياة اليومية. وغالبًا ما تكون هذه الأماكن مرآة للواقع المعيش بكل ما فيه من تناقضات، وفرص، وأزمات.

وفي الرواية؛ تحتل مدينة **الميلية** مكانة خاصة، باعتبارها حاضنة لذاكرة الشخصيات. تُوصف بأنها "أجمل مكان في العالم"[1]، وهذه العبارة لا تُقال من فراغ، بل تأتي مشحونة بالعاطفة والحنين والارتباط العميق بالمكان الذي شهد الطفولة والشباب. هنا يصبح الفضاء أكثر من مجرد منطقة جغرافية، إنه استحضار لعالم بسيط، آمن، مليء بالتفاصيل التي تُشكّل الذات.

لكن الميلية تظهر أيضًا كوجهة للبحث عن العمل، والتنقل منها إلى مدن أخرى كقسنطينة وأم البواقي والصحراء يعكس طبيعة هذه الفضاءات العمومية كأماكن عبور لا تخلو من التعب، لكنها مرتبطة بالسعي والأمل. " كنت أسافر أحيانا من الميلية إلى قسنطينة أو إلى أم البواقي عند أخوالي أو إلى الصحراء بحثا عن فرصة عمل"[2].

[1]) الرواية، ص 33.

[2]) الرواية، 140.

هذا التنقل يفتح أمام القارئ صورة لواقع اجتماعي جزائري مألوف، حيث يغادر الشباب مدنهم الصغيرة نحو المدن الأكبر بحثًا عن فرص أو مستقبل، وهو ما يعمّق دلالة المكان ويجعله حاملًا لتجربة وجودية.

" أنت ذاكرة المدينة والميلية مدينة بحجم يلد...الميلية عينة صغيرة من الجزائر ومن البلاد العربية. مدينة فيها كل العجائب تلبس قناع العادي والخالي من الأهمية. في الميلية ألف حكاية صغيرة تافهة تبدو متفرقة بلا رابط."[1]

" وحدها الميلية هذه البلدة التي هي كبيرة في حزنها غائرة في شقائها بحجم شقاء بلد... وحدها هي لم تكن تسير إلى مستقر".[2]

ففي هذا المقطع من الرواية يبرز كيف تتحوّل الميلية من مجرد مدينة صغيرة إلى صورة مصغّرة عن الجزائر والعالم العربي كله. فهي مدينة عادية ظاهريًا، لكنها في الواقع تخفي وراء بساطتها.

أما **جيجل**، فهي مدينة لها جذور أعمق في هوية الشخصيات، فتُقدَّم في الرواية كمكان الانتماء" بلى... جيجلي، يعني كتامي أبا عن جد[3]"، " جيجل أكبر من مدينة وأصغر من وطن " [4]

هذا التصريح يُضفي على المدينة طابعًا من الانتماء إليها ليس جغرافيًا فقط، بل عائلي وثقافي، مرتبط بجذور الأجداد وتاريخ العائلة.

---

[1]) الرواية، ص 188.

[2]) الرواية، ص 97.

[3]) الرواية، 118.

[4]) الرواية، ص 40.

لكن الأهم أن جيجل تتحول في لحظة ما إلى فضاء للهروب من الضغط، ومركز للاحتماء من الواقع القاسي. "اصطنعت المرض وهربت من العاصمة إلى جيجل لمدة طويلة."[1]

هذا الهروب يعكس العلاقة المعقدة بين المدينة والذات. جيجل هنا تصبح مكانًا للراحة المؤقتة، لكنها ليست ملاذًا دائمًا، يكشف عن هشاشة الاستقرار حتى في الأماكن التي يفترض أن تكون أصلية.

كل من الميلية وجيجل تمثلان فضاءات انتقال عمومية تعكس التداخل بين الذاتي والاجتماعي، وبين الحنين والاضطرار. الميلية مدينة الذكريات والبحث عن فرصة، بينما جيجل فضاء الأصل والانتماء، لكنها أيضًا مسرح للهروب والاحتماء. كلاهما لا يظهران كأماكن محايدة، بل كعوالم لها عمق إنساني ونفسي، وتشارك في بناء السرد بملامحها وخصوصيتها ودورها في تحريك الشخصيات وتشكيل مصائرها.

4-4- أماكن الانتقال الخصوصية:

أماكن الانتقال الخصوصية هي تلك الفضاءات التي لا تنتمي تمامًا إلى المجال العام، لكنها أيضًا ليست أماكن إقامة دائمة. إنها مساحات مشتركة بين الغرباء والأصدقاء، يلتقي فيها الناس لهدف معين: النقاش، الراحة، التفكير أو تبادل الآراء. في الرواية، تشكّل هذه الفضاءات نقطة تقاطع بين العالم الخارجي والداخلي للشخصيات، وتكون غالبًا مسرحًا لحوارات عميقة، أو لتأملات، أو لتفريغ مشاعر مكبوتة.

[1]) الرواية، ص 93.

وفي الرواية، تلعب أماكن الانتقال الخصوصية، مثل **المقاهي والمطاعم**، دورًا يتجاوز وظيفتها المادية إلى وظيفة رمزية ونفسية. هذه الفضاءات تُقدَّم كمساحات مؤقتة، لكنها غنية بالحركة، والتفاعل، والتحوّلات الشخصية. ليست أماكن استقرار، لكنها محطات تتقاطع فيها المسارات. " حدثوني ذات يوم عن مقهى المجاهدين الوسخ القديم، المليء بحكايات كاذبة عن الثورة العظيمة، و قالوا إنه سيكون هناك شاب يتحدث عن البعد السياسي للزمن في فيلم لسيرجيو ليوني لقلت إن هذا لا يحدث إلا في أفلام الخيال العلمي."[1]

" كنت في مقهى سعيداني أتحدث عن استغلال الزمن سياسيا في فيلم يحكى عن الغرب... "[2]

يظهر المقهى في الرواية كمكان شبه محايد، يلتقي فيه الأصدقاء أو الغرباء، ويُستثمر كفسحة للبوح والتأمل، وفيه تُطرح الأسئلة الكبرى: عن الوطن، عن الذات، عن الماضي والآتي. المقهى فضاء يُفكّر فيه بصوتٍ عالٍ، حيث تلتقي المشاعر والمواقف، وفي بعض اللحظات، قد يكون أقرب إلى العيادة النفسية المفتوحة، أو المنبر الثقافي الصغير.

أما **المطعم**، فرغم كونه لا يحضر بنفس ثقل المقهى، إلا أنه يُوظّف بطريقة مميزة كجزء من يوميات الشخصيات. إنه مكان أكثر ارتباطًا بالفعل الجسدي (الأكل)، لكنه لا يخلو من دلالات اجتماعية ونفسية.

" ...داهموا المطعم واكتشفوا المخبأ فبسبب أنني أرسلت رسالة مشفرة مع بعض الأصدقاء مفادها أنني وضعت وديعة في جنيف مشروطة بحياتي إن مت ميتة غدر أو المباغتة ستخرج الوديعة ومعها أسرار لن يروق أحدا ظهورها."[1]

---

[1]) الرواية، 144.

[2]) الرواية، ص 143.

" جميل أن في المطاعم الجزائرية من يعرف أن الكابيو أصناف كثيرة يا وليدي...هات برك...كله جيد."[2]

" كنت تجدني في مطعم السعيد الجيجلي. في إحدى قاعاته الملونة التي يحدث فيها أهم ما يحدث في عالم المال والسياسة والائتلافات والاتفاقيات."[3]

يُلمَح المطعم إلى فضاء تتخلله اللقاءات العابرة أو الضرورية، سواء لغرض اجتماعي أو من باب المجاملة، أو حتى الهروب من ضيق الأمكنة الأخرى. إنه مكان يتقاطع فيه اليومي بالعابر، والمادي بالرمزي، ويسهم في كشف شخصية الفرد من خلال سلوكه داخله.

كل من المقهى والمطعم في الرواية يعملان كمرآة تعكس التحولات النفسية والاجتماعية للشخصيات. فيهما تخرج الشخصية من دائرة الخصوصية المطلقة إلى فضاء مشترك مع الآخرين، مما يُتيح لها أن تعبّر عن نفسها، أو على العكس، أن تختبئ وسط الضجيج. فهذه الأمكنة تُمثل فسحات مفتوحة في بنية الرواية، حيث يُمكن للمألوف أن يُصبح غير مألوف.

أيضا في هذا المحور من الأماكن الخصوصية تحضر **المحشاشة:** " صارت تشبه محشاشة ثقيلة الدم، هناك قد تلتقي بشخص لن يعود مرة أخرى. تضحك معه ليلة. تقهقهان بفضل ست الحسن التي تتبادلها رئتاكما ثم تفترقان في الصباح يذهب كل واحد في طريق إلى غير عودة."[4]

---

[1]) الرواية، ص 181.

[2]) الرواية، ص 177.

[3]) الرواية، ص 231.

[4]) الرواية، ص 164.

فالمحشاشة فضاءً سلبي ومزدحم يتميز بطابعه المذموم، ومكان يلتقي فيه المدمنون لتعاطي المخدرات، لعل أصل الاسم يعود إلى "الحشيش". تظهر المحشاشة كمقر لتفريغ الهموم والضغوط الناتجة عن مشاكل الحب ومشكلات الحياة العامة والفساد، حيث يكمن فيها نوعٌ من النسيان المؤقت. ففي لقاءاتهم فيها، قد يعيش الناس لحظات من الفرح تتبعها مشاعر حزن عميق، مما يجعل من هذه الأماكن رمزًا للمصير الذي لا يعود فيه الشخص مرة أخرى. وهي بذلك تُستخدم في السرد كمثال على الأماكن السلبية التي تُبرز الانعكاسات الاجتماعية والثقافية لمشكلات البلاد.

في الأخير يمكن القول إن في رواية ضمير المتكلم، يظهر المكان بوصفه عنصر حيوي ومركزي أُعيد تشكيله في ضوء توجه تجريبي واضح في البناء السردي. فقد منح الروائي للمكان طابعًا متعدد الأبعاد، إذ تجاورت فيه الوظيفة الواقعية مع الرمزية، وتقاطعت فيه التجربة الفردية مع الذاكرة الجمعية، ما يعكس حضور التجريب كخيار جمالي واعٍ ساهم في كسر القوالب النمطية في تقديم الفضاء الروائي.

ويتجلّى هذا الحضور عبر المحاور الأربعة التي صاغها يوري لوتمان، والتي وظّفها في الرواية بأسلوب مرن ومتداخل. فأ**ماكن الإقامة الاختيارية**، كما يتجسد في بيت الشيخ، لم تعد مجرد مكان سكن فقط، إنما تحوّلت إلى مركز سردي ينبض بالحكايات والوثائق واللقاءات، تمثل فيه الذاكرة مادة سردية قائمة بذاتها. أما **أماكن الإقامة الجبرية**، مثل غرفة التحقيق، فقد أعادت تشكيل علاقة الشخصية بالمكان بوصفه مجالًا للهيمنة والخوف، وكشفت عن التوتر القائم بين الحرية والرقابة.

وفي المقابل، حضرت **أماكن الانتقال العمومية** مثل الميلية وجيجل بوصفها فضاءات مفتوحة على الحنين والانتماء والتجوال، وعكست في الوقت ذاته ملامح التحول الاجتماعي

والسياسي الذي تعيشه الشخصيات. أما **أماكن الانتقال الخصوصية**، كمقهى الشيخ، والمطعم، والمحشاشة، فقد مثّلت مناطق للتفكّر أو الهروب أو حتى السقوط، وجاءت لتعكس تجليات النفس البشرية في لحظات ضعفها واحتياجها.

من خلال هذا التداخل المدروس للمكان وتنوع مستوياته، استطاعت الرواية أن تعبر عن تحوّل في الوعي السردي، حيث لم يعد الفضاء مجرد حاوية للأحداث، بل شريكًا في تشكيلها، وكاشفًا لطبقات المعنى، وذلك ضمن تجربة روائية تنتمي بوضوح إلى أفق التجريب والتجديد في الكتابة.

تكشف رواية ضمير المتكلم لفيصل الأحمر عن نفسها بوصفها تجربة سردية تجريبية واعية، لا تكتفي بإعادة سرد الواقع فقط، إنما تعمل على مساءلته وتفكيكه من الداخل. لقد كان التجريب هو الخيط الذي يجمع بين مختلف عناصر الرواية: من العتبات النصية إلى بناء الشخصيات، ومن الزمن الروائي إلى الفضاء المكاني. لم يأتِ هذا التجريب على مستوى الشكل فقط، بل حمل معه رؤية فكرية تسعى إلى إعادة التفكير في معنى الحكاية وجدوى السرد في زمن يتداخل فيه الذاتي بالجمعي، والواقعي بالمتخيل.

في العتبات النصية، بدا واضحًا أن الكاتب يتعمّد إدخال القارئ في أجواء الرواية دون مقدمات تفسيرية تقليدية. كل "ليلة" كانت تقترح عالماً مستقلاً، لكنها في الوقت ذاته تنخرط في نسيج سردي أوسع، يطرح أسئلة حول الهوية، الذاكرة، والزمن. وهنا يتجلى أثر التجريب في تجاوز الفصل الصارم بين الفصول، وتحويل كل عنوان إلى لحظة تأملية ذات وظيفة فنية وفكرية.

أما بناء الشخصيات، فجاء مختلفًا عن النموذج السائد في الرواية الواقعية؛ فقد اختار الكاتب أن يُظهر الشخصيات في حالتها المتقلّبة، لا في صورة ثابتة أو مثالية. الشخصيات هنا تُكشف تدريجيًا من خلال أفعالها، هواجسها، وتناقضاتها الداخلية. وهذا في حد ذاته شكل من أشكال التجريب، حيث تتحول الشخصية إلى سؤال مفتوح، لا إلى جواب مغلق.

الزمن بدوره خرج عن الخطية المعهودة، فجاء موزّعًا بين استرجاع واستباق، تباطؤ وتسارع، بما يعكس التوتر الداخلي الذي تعيشه الشخصيات، وهذا التلاعب بالزمن ليس حيلة تقنية بقدر ما هو تعبير عن وعي فني يربط الشكل بالمضمون، ويمنح الرواية إيقاعًا خاصًا بها.

أما المكان، فقد وظف بوصفه عنصرًا دلاليًا فاعلًا، لا مجرد فضاء لوقوع الأحداث. الأمكنة تتعدد وظائفها داخل النص، فتارة تحتضن الحكاية، وأحيانًا تتحول إلى رمز لانكسار أو فقدان. وقد أتاح هذا التوظيف المتعدد للمكان بناء طبقات سردية متراكبة، تدفع بالقارئ إلى قراءة الفضاء كما يقرأ الشخصية أو الحدث.

في النهاية، لا يمكن النظر إلى هذه العناصر منفصلة عن بعضها، إذ إن حضور التجريب في كل منها ساهم في تشكيل بنية روائية مفتوحة.

الفصل الثاني: مظاهر التجريب في اللغة السردية في رواية ضمير المتكلم.

1-تعدد الأصوات الساردة في الرواية:

1- 1-الحوارية في الرواية: 1-1-1- التهجين.

1-1-2-الأسلبة.

1-1-3-الحوارية.

2-بين اللغة الروائية و اللغة الشعرية في الرواية:

2-1- ضمير المتكلم (صوت الذات و تكسير الجدران السردية)

2-2-اللغة الشعرية.

3-مشهدية اللغة في الرواية:

3-1-اللغة المشهدية الوصفية.

3-2-اللغة المشهدية الحكائية.

3-3-اللغة المشهدية الحوارية: 3-3-1-الحوار الداخلي.

3-3-2-الحوار الخارجي.

4-تجليات التعدد اللغوي في الرواية:

4-1- اللغة السردية.

4-2- التعدد اللغوي في الرواية:

4-2-1- اللغة الفصحى.

4-2-2-اللغة العامية. 4-2-3-اللغة الأجنبية.

تُعدّ اللغة العنصر الأهم في بناء الخطاب الروائي، إلى جانب عناصر أخرى كالرؤية السردية، وتسلسل الزمن، والمكان، وتشكيل الشخصيات، والوصف، وتطور الأحداث. غير أن اللغة تظل السمة الفارقة التي تمنح الرواية هويتها الخاصة، وتُميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية. فهي أداة للتعبير والجسر الذي يربط بين الكاتب والقارئ، عبر أنماط متعددة من الجمل: سردية، وصفية، مشهدية، أو بلاغية.

لهذا تحظى اللغة باهتمام كبير، لأنها الوعاء الذي يحمل أفكار الكاتب، سواء جاءت صريحة مباشرة أو مغلّفة برموز وإيحاءات، من خلال تراكيب لغوية مألوفة، أو استدعاءات تناصية، أو صور بلاغية وإيحائية تنزاح عن المباشر. ومن هنا، فإن المبدع الذي لا يمتلك ناصية اللغة، ولا يُحسن اللعب على أوتارها الحرفية والمجازية، ويعجز عن توظيفها بمهارة في سياقات جمالية وتعبيرية مؤثرة، لن يفلح في أن يكون روائيًا لامعًا.

فالرواية، في جوهرها، ليست سوى لغة نابضة بالحياة، تُجسّد الذات، وتنقل الواقع، عبر تشكيل فني لغوي بالغ التأثير.

1_تعدد الأصوات الساردة في الرواية:

إن استخدام أسلوب تعدد الأصوات في الرواية ليس لمجرد التنويع في السرد، إنما له هدف أعمق، فقد ساعد هذا الأسلوب على عرض أفكار مختلفة ووجهات نظر متعددة، مما أتاح فهماً أوسع لطبيعة الرواية وكيفية بنائها للواقع.

وقد عرفها باختين بقوله: " إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية. أي : إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف

الألحان في عمل موسيقي . حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، أنها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى. "[1]

يرى باختين أن الرواية متعددة الأصوات ليست مجرد عمل أدبي تُنقل فيه عدة وجهات نظر، إنما هي مساحة حوارية مفتوحة، حيث تدخل كل مكونات الرواية في تفاعل حي ومباشر مع بعضها البعض. فالشخصيات، والأحداث، وحتى الزمن والمكان، لا تعمل بشكل منفصل أو في خط سردي واحد، بل تتقاطع وتتناقش وتتنافر أحيانًا، تمامًا كما تتداخل النغمات في مقطوعة موسيقية واحدة، لتنتج تناغمًا معقدًا وغنيًا.وما يقصده باختين هو أن الحوار داخل الرواية لا يقتصر على الكلام الظاهر بين الشخصيات، فهو أعمق من ذلك بكثير. فكل فكرة، وكل موقف، وكل صوت سردي يحمل داخله رنينًا خاصًا، ويصطدم أو ينسجم مع أصوات أخرى. هذه العلاقات الحوارية الواسعة تمتد إلى المعاني الضمنية، وإلى خلفيات الشخصيات، وإلى رؤيتها المختلفة للعالم، وإلى الطريقة التي تتكوّن بها الرواية نفسها.

بمعنى آخر، الرواية متعددة الأصوات تعكس تعقيد الحياة نفسها، حيث لا يوجد صوت واحد يفرض سلطته، إنما تتجاور وتتقاطع أصوات متعددة، كل منها يحمل زاويته الخاصة ورؤيته الفريدة. وهذا التفاعل بين الأصوات هو ما يمنح الرواية عمقها وصدقها الإنساني.

[1]) ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 59.

وتُعد رواية ضمير المتكلم من النماذج الروائية التي نجحت في تجسيد مفهوم التعدد الصوتي بكل أبعاده السردية والفكرية. فهي لا تسير على نمط الحكاية الواحدة أو الرؤية الموحدة، بل تمنح لكل شخصية داخل النص صوتًا خاصًا بها، يُعبّر عن رؤيتها وموقفها من العالم من خلال أسلوبها ولغتها وتجربتها، (وهذا قد تطرقنا إليه في الفصل الأول من خلال دراسة الشخصيات). ومع تَعدّد هذه الأصوات، يتحول السرد إلى مساحة حوارية، تتفاعل فيها الشخصيات وتتقاطع أفكارها، مما يمنح الرواية طابعًا مفتوحًا ومعقّدًا في آن.

1-1-حوارية اللغة في الرواية:

تعتمد الرواية متعددة الأصوات، إلى جانب تنوع الشخصيات واختلاف أنماط وعيها ومواقفها الفكرية، على تنوّع ملحوظ في الأساليب واللغات داخل النص. فهذه الرواية لا تُبنى على صوت لغوي واحد، بل تتشكل من تعددية لغوية تعبّر عن خلفيات الشخصيات وتوجهاتها المختلفة. كما تحدث عنها باختين بأن: " الرواية لا تتحدث بلغة واحدة، بل هي تعتمد أساسا على تعددية الأصوات اللغوية، وتخلق من هذه التعددية أسلوبا كليا عاما شاملا، وهو صورة لمجموع اللغات المندمجة فيها " [1]، وهذا التعدد هو نتيجة طبيعية للفروقات الاجتماعية والثقافية والفكرية بين الشخصيات، حيث يحمل كل صوت لغته الخاصة التي تعكس موقعه داخل النسيج السردي.

وهنا تظهر مهارة الروائي في تنظيم هذه التعددية داخل عمل متماسك كما جاء في رواية "ضمير المتكلم"، حيث يجمع فيه بين التناقضات والانتماءات المختلفة في إطار من الانسجام والحوار. فبدل أن تنفصل هذه اللغات والأساليب عن بعضها، تتداخل ضمن

[1]) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص 84.

علاقات تواصلية تشكّل في مجموعها اللغة التي يقوم عليها النص الروائي، مما يجعل من الرواية لوحة لغوية مركبة تنبض بالحياة والتفاعل. وقد حدد باختين مستويات الحوارية في ثلاثة أنماط[1]:

1-التهجين.

2-الأسلبة.

3-الحوارات الخالصة.

بناءً على ما تم عرضه، سنقوم بتناول كل مفهوم بشكل منفصل، لنتتبع كيفية ظهوره داخل النص، ونرصد طرق توظيفه، ونتعمق في فهم دلالاته وأبعاده المختلفة، وذلك بهدف الكشف عن أثره في التشكيل اللغوي الروائي والمعنى الكلي للعمل.

1-1-1-التهجين:

ويعرفه باختين بقوله: " هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا." [2]

يقصد باختين بمفهوم "التهجين" التداخل الذي يحدث عندما تجتمع لغتان تنتميان إلى سياقات اجتماعية أو تاريخية مختلفة داخل جملة واحدة أو خطاب واحد. هذا التلاقي لا يكون مجرد تلاعب لغوي سطحي، إنما يمثل لقاءً بين رؤيتين للعالم، لكل منهما خلفية اجتماعية أو زمنية مغايرة. فعندما تتقاطع هاتان اللغتان داخل نص واحد، فإن ذلك يخلق طبقة دلالية مزدوجة تعكس تعدد الوعي داخل النص. وهذا ما يمنح الخطاب عمقًا، ويجعله

[1]) حميد الحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، ص 83.

[2]) المرجع نفسه، ص 85.

لا ينطق بلغة مشبعة بالاختلافات الثقافية والاجتماعية، وكأن كل صوت يحمل تاريخه ووجهة نظره الخاصة ضمن وحدة سردية واحدة.

كما يصف البناء الهجين بأنه " ملفوظا ينتمي، حسب مؤشراته النحوية (التركيبية) والتوليفية، إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه، عمليا، ملفوظان، وطريقتان في الكلام، وأسلوبان ولغتان، ومنظوران دلاليان واجتماعيان."[1]

فيرى باختين أن البناء الهجين في اللغة يحدث عندما يبدو الكلام وكأنه صادر عن شخص واحد، من حيث قواعده وتركيبه، لكنه في الحقيقة يجمع بين طريقتين مختلفتين في التعبير. بمعنى آخر، هناك أسلوبان، أو لغتان، أو طريقتان في التفكير تتداخل داخل جملة واحدة. هذا لا يعني فقط أن شخصًا ما يقتبس كلام غيره، بل قد يكون يتحدث بلغة تحمل في طيّاتها رأيين أو موقفين اجتماعيين مختلفين. مثلاً، قد يسخر المتكلم من طريقة كلام فئة معينة أو يعيد قولهم بنبرة تحمل انتقادًا أو تلميحًا. في هذه الحالة، نسمع صوت المتكلم وصوتًا آخر مضمَّنًا في كلامه، حتى لو لم يظهر ذلك بشكل مباشر. وهكذا، يصبح التهجين وسيلة لخلق حوار داخلي في الجملة الواحدة، يعكس تنوّع الرؤى في المجتمع، ويمنح اللغة عمقًا ومعنى مضاعفًا.

تُجسّد رواية " ضمير المتكلم " مظهر التهجين اللغوي بوضوح، إذ تتداخل فيها أنماط تعبيرية وأساليب لغوية تنتمي إلى خلفيات اجتماعية وثقافية متباينة، مما يعكس تعدد الأصوات والرؤى داخل بنية السرد، فيتجسد التهجين في مواقع عديدة في الرواية نذكر من بينها: " كنت لأعلم أن جل هذه التسجيلات هدفها التلاعب بها في عالم هؤلاء الوطنيين المصابين بجنون السلطة التي لا قوانين تؤطرها. السلطة المطلقة شيء سيء يا الشيخ. كنت

[1]) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط 1، 1987، ص 76.

ألاحظ دوما الأطفال الصغار يا الشيخ، تراهم يربطون الحشرة بخيط ويبدعون في تعذيبها جماعيا... ضع بين أيدي أطفال صغار ذبابة أو صرصورا أو نملة أو نحلة ولاحظ سلوكهم... يمكنك أن تشكل نظرية سياسية متكاملة حول الأنظمة الشمولية. "[1]

يُعد هذا المقطع من رواية ضمير المتكلم مثالًا واضحًا على التهجين كما عرّفه باختين، حيث نلاحظ اندماج لغتين أو مستويين من الوعي داخل خطاب واحد. فالمتكلم يستعرض رأيًا سياسيًا نقديًا عميقًا حول طبيعة السلطة المطلقة، مستخدمًا لغة تحليلية عقلانية، لكنه يدمج ذلك بصورة بسيطة ومأخوذة من عالم الطفولة، حين يصف سلوك الأطفال تجاه الحشرات. هذا التداخل بين اللغة السياسية المجردة واللغة اليومية التصويرية يخلق طبقة دلالية مزدوجة: الأولى تعكس وعيًا نقديًا بالأنظمة القمعية، والثانية تقدم هذا الوعي من خلال تشبيه حي ومألوف يجعل الفكرة أكثر قربًا وسخرية في آن. ومن هنا، يظهر التهجين بوضوح في الجمع بين خطاب يحمل طابعًا فلسفيًا وتحليلًا اجتماعيًا، وآخر بصري واقعي نابع من تجارب الطفولة، وهو ما يمنح المقطع قوة تعبيرية ورمزية تفتح المجال لتأويلات متعددة.

وفي موقع آخر من الرواية أين يتجلى فيها التهجين نجد:

" لم يبق للسينما أي طعم يا الشيخ.

في لحظة ما قلت إن القصص قد انكمشت إلى درجة كبيرة وهذا هو السبب في إحساسي بالملل إزاء الأفلام الجديدة.

تحتاج السينما إلى براءة كبيرة لكي تشتغل داخلك بالشكل الصحيح.

يقال إن المستبدين يكرهون الفن.

[1]) الرواية، ص 107.

أفهم ذلك جيدا.

الذي يخالط العوالم التي وجدت نفسي فيها صدفة لا يستطيع أن يتلذذ بهامش الصدق... لا ذكريات تبقى فيه لكي يستمتع بأغنية حب.

تصور أولئك الشياطين يرددون أغنية وطنية." [1]

في هذا المقطع من الرواية، يظهر التهجين بوضوح من خلال تداخل مستويين لغويين ونفسيين داخل خطاب واحد: الأول شخصي وجداني يعكس شعورًا بالملل والحنين والخذلان، والثاني فكري نقدي يلامس قضايا السلطة والفن والسياسة.

يتحدث المتكلم بلغة تبدو في ظاهرها بسيطة وعاطفية عن فقدان متعة السينما، وعن براءة مفقودة، وعن مشاعر لم تعد تستثار، لكن هذا الحديث لا يخلو من صوت ناقد خفي يربط بين فساد الذوق العام وتحول رموز الحب إلى شعارات وطنية جوفاء ترددها "شياطين"، في إشارة رمزية للزيف والتلاعب.

التهجين هنا يتمثل في تداخل صوت ذاتي متألم يبحث عن الصدق والجمال، مع صوت آخر أكثر وعيًا وسخرية من الواقع السياسي والاجتماعي. في جملة واحدة، تنصهر لغة الحنين بلغة النقد، والعاطفة بالتحليل، فتتولد دلالات متعددة تعكس تمزّق الإنسان بين رغبته في الجمال وحقيقة قبح العالم الذي يعيشه.

وفي مقطع آخر من الرواية حيث يظهر فيها التعدد اللغوي وهو وجه من وجوه التهجين:

[1]) الرواية، ص 280.

" الزطلة عدو لدود للحساب...الحساب هو الحقيقة...والزطلة حقيقة لا ريب فيها... أشعر كأنك قد دخلت إلى لا وعي الذي لا تصيبه الزطلة وسمعت تأملاتي في الزطلة والحقيقة...ها أنت ذا تصرخ بابتسامتك الخبيثة البريئة تلك صارخا:" آآآآآآآآآه...حكمت فيك يا الشيخ حكمت فيك (الخونية) ..." "[1]

في هذا المقطع يظهر التهجين بطريقة واضحة من خلال المزج بين نوعين مختلفين من اللغة داخل كلام واحد. في البداية، نسمع لغة تأملية عميقة تتحدث عن "الحقيقة" و"اللاوعي" وكأن المتكلم يفكر بطريقة فلسفية. لكنه فجأة يغيّر نبرة الحديث، ويستعمل ألفاظًا عامية مثل "الزطلة" و"الخونية" وعبارات تلقائية مثل "آآآآه... حكمت فيك يا الشيخ"، وهذه كلمات تنتمي للحديث الشعبي اليومي. هذا التداخل بين اللغة العميقة واللغة البسيطة يخلق نوعًا من التوازن بين الجدّ والهزل، بين الفكر العالي والتعبير الشعبي، مما يجعل الكلام أكثر حيوية وقربًا من الواقع. التهجين هنا لا يعني فقط اختلاف الكلمات، بل يعكس وجود أكثر من صوت أو طريقة تفكير داخل الشخص نفسه، مما يعطي النص طابعًا متنوعًا وغنيًّا يعكس واقعًا معقدًا بطريقة بسيطة ومؤثرة.

في ختام تناولنا لعنصر التهجين في رواية ضمير المتكلم، يتبيّن بوضوح أن هذا الأسلوب لم يكن مجرد أداة لغوية عابرة فهو جزء من لمسة تجريبية واعية في بناء الرواية. فقد مزج الكاتب بين مستويات لغوية متباينة، من الفصحى إلى العامية، والتهجين هنا ليس فقط تداخلاً لغويًا، إنما تفاعل حيّ بين وعي الشخصيات، وخلفياتها الاجتماعية، وتجاربها النفسية، مما منح النص بعدًا إنسانيًا عميقًا وجعله أكثر التصاقًا بالواقع. والأهم أن هذا المزج خدم المعنى ودعم الرؤية، وفتح أمام القارئ فضاءً أرحب لتأويل النص والتفاعل معه. هكذا

[1]) الرواية، ص 119.

تتجلى براعة التجريب، لا في كسر الشكل لأجل الكسر، بل في استثمار أدوات مثل التهجين لصياغة صوت روائي جديد، صادق، ومفتوح على التعدد.

1-1-2-الأسلبة:

وهي ثاني مبادئ الحوارية، ويعرفها باختين على أنها: " إضاءة متبادلة بين اللغات،... تظهر في الملفوظ لغة واحدة، غير أنها مقدمة في صورة آنية، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمت بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر. الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد. "[1]

الأسلبة، كما يراها باختين، هي طريقة ذكية لقول شيء بلغة واضحة، لكن من خلال تأثير لغة أخرى تكون خفية أو غير مباشرة. بمعنى أن الكلام يبدو وكأنه صادر من صوت واحد، لكنه في الحقيقة يحمل داخله نغمة أو طريقة تفكير لشخص آخر أو لغة أخرى. فهي تشبه حوارًا خفيًا داخل الجملة الواحدة، حيث تقول شيئًا بلغة (أ)، لكن خلف هذا الكلام هناك لغة ثانية (ب) تترك أثرها في النبرة أو المعنى. هذه اللغة الثانية قد تعبر عن سخرية، أو نقد، أو موقف معين، دون أن تُقال صراحة.

وفي الرواية، تُستخدم هذه التقنية حين يتحدث السارد أو شخصية ما بكلام يبدو عاديًا، لكنه يحمل رأيًا أو موقفًا غير مباشر من خلال طريقة القول. وبهذا الشكل، تساهم الأسلبة في جعل النص أكثر عمقًا، لأنها تُظهر وجود أكثر من رؤية داخل الكلام الواحد، وتعكس تعدد الأصوات حتى من خلال جملة واحدة . ومثال ذلك :

" –ربي يسهل عليه.

[1]) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 88.

كنت تقدسه يا شيخ ؟ هل بدلت تبديلا ؟

لم يطرح عليه أحد السؤال، ولكنه سمعه في عيونهم فأجابه بفصاحته المعهودة:

– المواقف بنات التاريخ يا جماعة. والشاعر قالها بوضوح: ألا كل شيء ما خلا الله باطل (كانت لديه طريقته تلك في التقعر يسيطر بها دوما على العقول البلاغية المحيطة به، الجمهور الأعجمي بقوة الأشياء. نطق كلمة " باطل " من مكان عميق في الحلق بحيث يؤجج الباطل فيزيده أوارا) " [1].

في هذا المقطع، تتجلى الأسلبة بوضوح من خلال تداخل أسلوبين داخل ملفوظ واحد: الأول ظاهر على لسان الشخصية، والثاني خفي يعكس موقف السارد. فحين يُسأل الشيخ : "كنت تقدسه يا شيخ؟ هل بدلت تبديلاً؟"، نجد أن التعبير يحمل نبرة استفهامية بلاغية مأخوذة من القرآن الكريم، مما يُضفي على السؤال طابعًا فصيحًا وجديًّا، لكنه في السياق يحمل لمحة من التهكم أو التشكيك في ثبات موقف الشيخ. إذ أن عبارة "بدلت تبديلاً ، رغم فصاحتها، تُستخدم هنا لتسليط الضوء على التناقض في المواقف، وهو ما يُعد توظيفًا ضمنيًا للأسلبة. ثم يأتي رد الشيخ، بلغة شاعرية ومتكلفة" :المواقف بنات التاريخ يا جماعة. والشاعر قالها بوضوح: ألا كل شيء ما خلا الله باطلٌ ، وهنا تظهر اللغة الفصيحة (أ) في ملفوظ يحمل نغمة دينية أدبية. لكن السارد، بلغة مضمَرة (ب)، يُعلّق على هذا الخطاب" :كانت لديه طريقته تلك في التقعّر... يؤجج الباطل فيزيده أوارًا ، وهو وصف يُحيل إلى أن البلاغة ليست فقط أداة تعبير ، بل وسيلة للهيمنة على عقول المتلقين.

[1]) الرواية، ص 317.

هكذا، تتشكل الأسلبة من التوتر بين اللغة الظاهرة، واللغة الخفية، ما يخلق نبرة مزدوجة: ظاهرها حكمة، وباطنها تشكيك. وهذه هي روح الأسلبة عند باختين :خطاب يبدو موحّدًا، لكنه في داخله يحمل تعددًا دلاليًا ناتجًا عن تداخل صوتين أو وعيين لغويين مختلفين.

وتتجلى الأسلبة في مقتطف آخر من الرواية:

" تدهورت الأوضاع الاقتصادية بسرعة. ورفض ترشيحه لأفغانستان بسبب القدم المسطحة. أحس بغبن عميق حينما تركه رفاق الحي وغادروا صوب السعودية لكي يغادروا صوب أفغانستان فالجنة؛ حيث الحور العين الحسان لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان. " [1]

تتجلّى الأسلبة أيضا في هذا المقطع من خلال تداخل لغتين في ملفوظ واحد: لغة السرد العادية، ولغة دينية مستعارة من القرآن الكريم، مما ينتج تراكبًا دلاليًا يضفي طبقات من المعنى.حيث يبدأ السارد بلغة تقريرية مباشرة تصف الواقع" :تدهورت الأوضاع الاقتصادية بسرعة. ورفض ترشيحه لأفغانستان بسبب القدم المسطحة".، وهي لغة حيادية واقعية. لكن سرعان ما ينزاح السرد نحو خطاب ديني محمّل بإيحاءات أخروية " فالجنة؛ حيث الحور العين الحسان لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان". هذا الاقتباس الأخير مأخوذ من القرآن الكريم (سورة الرحمن)، ويُستعمل هنا على لسان السارد في سياق ساخر أو ناقد، ليكشف عن التناقض بين الواقع المادي القاسي والطموح المثالي الموعود في الخطابات الجهادية. وهنا تحديدًا تكمن الأسلبة؛ إذ نسمع صوتًا دينيًا (لغة أ) يُعاد تقديمه من خلال منظور ساخر أو نقدي ضمني (لغة ب)، دون أن يُقال صراحة.

[1]) الرواية، ص 128.

بهذا، فإن المقطع يوظّف الأسلبة عبر استحضار لغة مقدّسة في سياق دنيوي، مما يخلق تداخلاً بين وعيين لغويين واجتماعيين: الأول يعكس الخطاب الجهادي الحالم بالفردوس، والثاني يعبّر عن نقد السارد لسطحية هذا الحلم واغترابه عن الواقع. وهذا تمامًا ما قصده باختين عندما تحدّث عن تعدد الأصوات داخل ملفوظ واحد.

في ختام تناولنا لمفهوم الأسلبة في رواية ضمير المتكلم، يتضح أنها جاءت كخيار فني واعٍ يعكس طبيعة الرواية التجريبية في طرحها وتناولها للواقع. فقد عمد الكاتب إلى استحضار أنماط لغوية متعددة من اللغة القرآنية، والخطاب الديني، إلى اللغة الشعبية واليومية، مع إعادة تشكيلها داخل سياقات جديدة، بحيث تبدو مألوفة في ظاهرها، لكنها تحمل دلالات نقدية أو ساخرة في باطنها. هذا التداخل بين صوت ظاهر وآخر مضمر، بين لغة تُستخدم وأخرى متخفية، هو ما يمنح الأسلبة قوتها داخل النص، ويجعلها وسيلة لتفكيك الخطابات المهيمنة، لا لتكرارها. وهنا تتجلى لمسة التجريب، إذ تتحول اللغة نفسها إلى مجال للعب والتشكيك وإعادة التأويل، مما يعزز الطابع البوليفوني للنص، ويفتح أمام القارئ أبوابًا متعددة للفهم.

1-1-3-الحوارات الخالصة:

ويقصد باختين بالحوار الخالص ما سماه أفلاطون منذ زمن بالمحاكاة المباشرة، أي حوار الشخصيات فيما بينها داخل الحكي. وباختين كعادته يستخدم صيغا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضا عما يسمى " الحوارات الدرامية الخالصة " ثم عن " حوار الرواية" وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي.

إن الحوار الخالص بالنسبة إليه لا يكون قاصرا على الأغراض الذاتية النفعية للشخوص ولكنه يتغذى من الحوارية الكبرى في الرواية أي من التهجين والأسلبة، وهذا هو

معنى قوله: " وحوار الرواية نفسه، بصفته شكلا مكونا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية للرواية" . "[1]

يرى باختين أن ما يسميه "الحوار الخالص" هو ببساطة الحديث المباشر بين الشخصيات داخل الرواية، دون تدخل من الراوي، كما يحدث في المسرح تمامًا. هذا النوع من الحوار يعبّر فيه كل شخص عن رأيه وموقفه بحرية، ويبدو كأنه يتحدث من تلقاء نفسه. والحوار ليس مجرد تبادل كلمات بين شخصيتين، بل هو جزء من بناء أعمق. فالحوار يحمل داخله أصواتًا متعددة، وخلفيات اجتماعية وفكرية مختلفة، وهذا ما يجعله أكثر غنى وتعقيدًا. فحتى عندما تتكلم شخصية واحدة، فهي تعكس أفكارًا ومواقف مأخوذة من بيئات وتجارب متنوعة. بهذا الشكل، لا يكون الحوار مجرد وسيلة للتواصل بين الشخصيات، بل يصبح طريقة لكشف التعدد في اللغة والرؤية داخل الرواية. لذلك، يرى باختين أن الحوار في الرواية مرتبط بشكل وثيق بمفهومي التهجين والأسلبة، لأنهما يمنحان الحوار عمقًا يجعله يعكس واقعًا متنوعًا ومعقدا.

ورواية " ضمير المتكلم" تزخر بالحوارات الثرية بين الشخصيات، ومن أمثلة هذا من مستوى من الحوارية :

" _آسف يا صاحب الجلالة,

–لا تقلق. هل اقترب موعد خروجي من هنا أم أنني في مشكل دون أن أدري؟

–ليس في الأمر أي مشكل. دعنا نتقدم في الحوار. كلما تقدمنا أكثر انتهى الأمر بسرعة.

[1]) حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 90.

-أمرك أيها الأديب الكبير. أمرك يا نجيب محفوط.

-كيف جاءتك فكرة القصة؟

-لا أكذب عليك كثير من الأفكار يأتيني وأنا أتفرج على التلفزيون...

-ما دخل نجيب محفوظ؟

-فكرة اعتباطية تماما.

-هنا المشكلة يا صديقي. في عالمنا لا نؤمن بالاعتباط. نعرف أنه موجود في العالم، نسميه " الطيات les plis".

-الطيات ؟

-نعم الطيات تخفي دوما شيئا ما يفسد نظام الباقي.

-..."[1]

في هذا المقطع من رواية ضمير المتكلم، نرى تجليًا واضحًا لما يسميه باختين بـ"الحوار الخالص"، أي ذلك النوع من التفاعل المباشر بين الشخصيات داخل النص دون تدخل الراوي في التفسير أو التوجيه. الشخصيات تتحدث بلسانها الخاص، تكشف مواقفها، رؤاها، وسخريتها أحيانًا، في حوار حيّ نابض. فنجد في بداية المشهد مزيجًا من الرسمية والسخرية، من خلال استخدام عبارات مثل "يا صاحب الجلالة" و" يا نجيب محفوظ"، مما يضفي على الحوار طابعًا ساخرًا وخارجًا عن النمط التقليدي. هذه الأساليب توحي بأن كل شخصية تملك صوتًا خاصًا، يتحدث من موقع ثقافي وفكري معين، ما يضفي على الحوار تنوعًا في النبرة

[1]) الرواية، ص 158.

والدلالة. من ثم نلاحظ كيف أن الحوار يتحول من التسلية إلى طرح فكرة فلسفية، عندما يتم الحديث عن "الاعتباط" و"الطيات". هنا، تدخل الشخصية الثانية لتطرح تصورًا غير مباشر حول النظام واللايقين، فتفتح المجال للتفكير في مفاهيم تتجاوز القصة نفسها. هذا التحول يُظهر كيف أن الحوارات ليست مجرد تبادل معلومات، بل فضاء للتفكير والنقاش.

وبهذا، يتحول هذا المقطع البسيط إلى نموذج حيّ على "الحوارية" في الرواية، حيث تتقاطع الأصوات والخلفيات الثقافية، ويصبح الحوار وسيلة لإبراز تعدد الرؤى والتجريب في الطرح والتفكير، بما يعكس عمق الكتابة البوليفونية داخل النص الروائي.

في ضوء ما تقدم، يتضح أن رواية ضمير المتكلم تمثل تجربة سردية متقدمة تنخرط بوعي في مشروع التجريب الروائي، وذلك من خلال توظيف مبدأ الحوارية كما صاغه باختين. فقد استطاع السرد أن يخلق تعددية أصوات حقيقية، لا من خلال اختلاف الشخصيات فقط، إنما أيضا عبر تنوع لغاتها وأساليبها، وانفتاحها على عوالم فكرية واجتماعية متباينة. وقد تجلى هذا التعدد بوضوح عبر ثلاثة محاور أساسية هي: التهجين، الذي أتاح تداخلاً لغويًا يعكس فروقات اجتماعية وثقافية، والأسلبة التي منحت النص عمقًا دلاليًا من خلال تداخل أساليب القول، ثم الحوارات الخالصة التي جعلت من الشخصيات كائنات ناطقة بذاتها، لها رؤاها الخاصة. هذا الاشتغال الواعي على اللغة والسرد يؤكد أن الرواية لا تسرد فقط، بل تُفكّر وتُجرّب، وهو ما يجعل من ضمير المتكلم نصًا يندرج ضمن الروايات التي تتجاوز التلقي السطحي لتطرح أسئلتها من داخل اللغة نفسها، وتعيد تشكيل وعي القارئ من خلال هذا التعدد الخلاق.

2-بين اللغة الروائية و اللغة الشعرية في الرواية:

تميل اللغة الروائية في العادة إلى البساطة والوضوح، كونها موجهة إلى جمهور واسع ينتمي إلى شرائح اجتماعية متباينة، وتعكس بالتالي تنوع لغاتهم ومستوياتهم التعبيرية. غير أن الروائي العربي المعاصر بدأ يذهب بالرواية إلى آفاق جمالية أوسع، من خلال الارتقاء باللغة السردية وإضفاء بعد شعري عليها، كما هو الحال في رواية "ضمير المتكلم" للكاتب الجزائري فيصل الأحمر. فقد تميز نصه بلغة تنحاز إلى الشعر أكثر من النثر، لغة مشحونة بالإيقاع والرمز والانزياح، مما أضفى على السرد طابعا فنيا خاصا. هذا التوجه نحو اللغة الشعرية داخل الرواية يعكس رغبة الكاتب في تجاوز الأشكال التقليدية، ويدفع بالنص الإبداعي إلى فضاء يتخطى القوالب الجاهزة وينفتح على التجريب والاختلاف.

2-1-ضمير المتكلم: (صوت الذات وتكسير الجدران السردية):

يُعد ضمير المتكلم أحد أبرز الأدوات السردية التي تنفتح على أفق من الدلالات النفسية والفنية، حيث يتجاوز دوره الوظيفي ليُصبح وسيطًا جماليًّا يُعيد تشكيل العلاقة بين السارد، والشخصية، والزمن. وفي الرواية المراد دراستها، يشكل الضمير بنية مركزية تُسهم في خلق نص تتداخل فيه الحدود بين الأنا الساردة والعالم المحكي، في تجربة سردية تميل إلى تفكيك المسافات الفاصلة بين مكونات الفعل السردي.

يُشير النقاد إلى أن لضمير المتكلم "القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعًا؛ إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصية كثيرًا ما تكون مركزية"[1].

[1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.

هذا الوصف ينطبق تمامًا على كيفية توظيف فيصل الأحمر لهذا الضمير في روايته؛ حيث تصبح الشخصيات هي ذاتها مرايا تعكس وجه الكاتب، وتعيد بناءه ضمن مسارات الحكي دون أن يتحوّل النص إلى سيرة مباشرة. وبهذا المعنى، تنحلّ الهُوية السردية داخل النص، فيغدو السارد متماهيًا مع الشخصية، لا متحكمًا بها من الخارج.

ومثالها من الرواية نجد: " أنا في المطلق متقاعد و لكننا لا نتقاعد أبدا في مهنة مثل مهنتي. ثم إن المجانين عادة ما يتمتعون بمزايا جنونهم حتى بعد التقاعد...أعرف جيدا من نظرتك بأنك تخشاني لأنني قد أعرض حياتك و بيتك هذا الذي يجمع الجميع و الذي أعرف عنه أكثر بكثير مما تعتقد أنني أعرف....أنا أعرف كل شيء."[1]

ومن الجماليات التي تنبني على هذا التوظيف أن "الحكاية المسرودة أو الأحدوثة المروية تندمج في روح المؤلف؛ فيذوب ذلك الحاجز الزمني الذي كنا ألفيناه يفصل ما بين زمن السرد، وزمن السارد."[2] وهذا الذوبان لا يُعبّر عن تداخل تقني فقط، أنما يُشير أيضا إلى طبيعة التجربة السردية التي تسعى الرواية إلى تجسيدها، حيث لا يبقى الزمن وحدة منفصلة تُروى، فيتحوّل إلى زمن ذاتي، داخلي، ينبع من عمق الشخصية، فيتماهى السرد مع الشعور، والخطاب مع المعاناة الفردية.

ومن جهة أخرى، يتخذ ضمير المتكلم بُعدًا تواصليًّا حين يخلق نوعًا من القرب الحميمي بين القارئ والنص، فهو "يجعل المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أن المؤلف، فعلا، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية؛ فكأن السرد بهذا

[1]) الرواية، ص 275.

[2]) عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية، ص 159.

الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي."[1] وهنا تبرز المفارقة، إذ تبدو الرواية وقد تخلت عن سلطة المؤلف الظاهرة لصالح حضور داخلي يتجسد في صوت الشخصية. وهذا التلاشي للمؤلف يفتح مجالًا أمام القارئ ليُعيد تشكيل العلاقة مع النص بوصفه تجربة شعورية مباشرة، لا رواية. وهو ما يتجسد في رواية ضمير المتكلم القائمة سرد شخصياتها لحكاياتهم مستخدمين ضمير المتكلم كما جاء في ألف ليلة وليلة، إذ تروي شهرزاد القصص بصيغة المتكلم فتقول " بلغني". كذلك هي شخصيات الرواية؛ كلها تحكي قصصها للشيخ بصيغة ضمير المتكلم، مثالها شخصية المؤرخ إذ يقول:

"أذكر كل شيء بتفاصيل مرعبة.

لا أذكر أنني كنت مخطئا ولو مرة واحدة.

أذكر أنني كنت أحاسب نفسي كثيرا لتجنب الوقوع المخزي في الخطأ."[2]

وهذا على لسان شخصية الفايح أيضا:

" كان في بلدتي الصغيرة أصدقاء وزملاء وبعض المعارف الذين لا يربطك شيء بهم سوى أن الذكريات تتراكم بينكما...

قيل لي إنه يحب التصوير الفوتوغرافي...

قرأت قليلا حول تاريخ الصورة والمصمم الذي فكر في القستان واقترح اللقطة ويليام طافيلا...

[1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 159.

[2]) الرواية، ص 241.

حينما دخلت لطلب الوظيفة كمساعد طباخ رميت هذه المعلومات مباشرة بعد دخولي..."[1]

وبذلك يصبح ضمير المتكلم، كما تُجسده الرواية، شكلًا دالًا على ذوبان السارد في المسرود، وذوبان الزمن في الزمن، والشخصية في الشخصية، وذوبان الحدث في الحدث، " ليغتدي وحدة سردية متلاحمة تجسد في طياتها كل المكونات السردية، معزولة عن أي فرق يبعد هذا عن هذا."[2] هذا التلاحم ليس مجرد تنسيق تقني، بل يعكس رؤية سردية تتجاوز التراتبية الكلاسيكية بين الراوي، والشخصية، والزمن، وتسعى لبناء سرد عضوي ينبض بالتجربة من داخلها.

إن توظيف **ضمير المتكلم** في رواية " ضمير المتكلم " لا يمثّل خيارًا تقنيًّا فقط، بل يكشف عن تصور سردي يقوم على الانمحاء التدريجي للحدود بين السارد والمسرود. فالكاتب هنا يقدّم نصًا تتصهر فيه الذوات، وتتكثف فيه الأزمنة، وينهار فيه التسلسل الكلاسيكي للسرد لصالح انغماس القارئ في تجربة شعورية سردية داخلية، تجعل من كل صوتٍ حكائيٍّ تمثيلًا لجسدٍ شعريٍّ واحد، يروي ذاته من عمقها، لا من خارجها.

[1]) الرواية، ص 185.

[2]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 161.

2-2-اللغة الشعرية:

إن الشعرية عموما هي " محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي."[1]

فهي إذن العلم الذي يحاول فهم كيف تتحول اللغة العادية إلى لغة أدبية جميلة ومؤثرة. لا تهتم فقط بما تقوله النصوص، بل بكيفية قولها، أي بالطريقة التي تُستخدم بها الكلمات والجمل لتُعطي النص طابعه الأدبي الخاص.

فبدلاً من التركيز على مضمون الكلام فقط، تبحث الشعرية في الشكل والأسلوب، وفي القواعد التي تجعل من الكلام فناً. إنها تسعى لاكتشاف ما الذي يجعل نصاً ما يُعتبر أدباً، سواء كان شعراً أو نثراً، من خلال دراسة خصائصه اللغوية. بمعنى آخر، الشعرية تحاول أن تفهم سر الأدب: كيف تبني اللغة عالماً خاصاً بها؟ وكيف تؤثر فينا بطريقة تختلف عن الكلام العادي؟

يمكن القول إن "الشعرية" في معناها العام تشير إلى مجموعة القواعد والآليات التي تُنظِّم الخطاب الأدبي وتمنحه طابعه الفني الخاص، أو هي " مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود المبدع في خطابه، والتي تكسبه فرادته و تميزه عن غيره من الخطابات " [2]

إذن "الشعرية" تمثل جوهر الخطاب الأدبي، فهي الإطار الذي تنتظم من خلاله خصائص النص ليُصبح أدباً. فليست كل لغة تُنتج أدباً، بل اللغة التي تُعاد صياغتها وفق

[1]) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 9.

[2]) المرجع نفسه، ص 111.

قوانين جمالية خاصة، كتوظيف الصور، والإيقاع، والانزياح عن التعبير المباشر، هي ما يصنع ما نسميه بالشعرية.

بمعنى آخر، الشعرية هي ما يمنح النص طابعه الأدبي ويُميّزه عن الخطاب اليومي أو التقريري، لأنها تُبرز كيف تتحول اللغة العادية إلى مادة فنية تحمل شحنة جمالية ودلالية. ومن هنا، فالشعرية ليست مجرد تزيين، بل هي نظام دقيق يعمل داخل النص، ويمنحه قيمته الأدبية ويحدد الطريقة التي يتلقاها بها القارئ.

تمثل رواية " ضمير المتكلم " للروائي الجزائري فيصل الأحمر تجربة سردية تتجاوز النمط التقليدي في بناء الرواية، وتتجه نحو استثمار شعري للغة، يجعل منها نسيجاً جمالياً قائماً على التكثيف، والانزياح، والتخييل. فالرواية لا تُقرأ بوصفها فقط سرداً لوقائع أو عرضاً لتجارب شخصية، بل هي مشروع لغويّ جمالي يطمح إلى تشكيل العالم من جديد عبر اللغة. هذه النزعة الجمالية تندرج ضمن التوجه الحداثي الذي يرى أن "**من المنجزات الحداثية في بناء النص السردي المزاوجة بين السرد والشعر**[1]"، وهو ما يتحقق في هذا العمل الذي تتصهر فيه الحدود بين الرواية والشعر في مسعى لإنتاج خطاب إبداعي يحمل طاقة تعبيرية كثيفة.

تُؤسِّس رواية ضمير المتكلم خصوصيتها الجمالية من خلال اعتماد ضمير المتكلم الذي يمنح السرد طابعاً حميمياً وانفعاليا، ويُمكِّن القارئ من الولوج إلى أعماق الذات المتكلمة، لا بوصفها مجرد شخصية، بل باعتبارها نقطة تماس بين الكاتب والعالم. وهذه الصيغة السردية تتيح إمكانات كبيرة للغة الشعرية، لأنها تنبع من الداخل، وتُسرد بوعي

[1]) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2006، ص 259.

شخصي متأمل. وهنا تلتقي هذه البنية مع الطموح الجمالي الذي يشير إليه النقاد حين يؤكدون أن "يتصل البحث في الشعرية عموماً بإبراز هدف أساسي يتمثل في الوظيفة الجمالية للنص الأدبي، أو بتعبير آخر تحديد مصوغات أدبيته وشروطها الفنية والكيفية التي تجعل من رسالته اللغوية عملاً فنياً[1]."

من أبرز تجليات اللغة الشعرية في الرواية قدرة السرد على تحويل اليومي العادي إلى موضوع جمالي عبر الانزياح، وهذا ما نلمسه في المقطع الذي يقول فيه السارد: "اذكر كل شيء يا سيدي الفخ الكبير هو الذاكرة المبالية... كم أغار من الناسين المتناسين[2]".

هنا تتجاوز اللغة الإخبار إلى التوتر الشعري. فالفعل "اذكر" يتكرر كما في لازمة شعرية، ويتحول "الفخ" من مدلوله المادي إلى مجاز نفسي يرمز إلى ثقل الذكرى، فيما تأتي عبارة "الناسين المتناسين" مفعمة بالسخرية والشك الوجودي في فكرة النسيان ذاتها.

لا تنفصل هذه الكثافة اللغوية عن بنية الرواية نفسها، فالفصول في ضمير المتكلم مستقلة إلى حد بعيد، وتحمل عناوين تتكرر مثل "الليلة الأولى" و"الليلة الثانية" على غرار ألف ليلة وليلة، وهو ما يضفي طابعاً سردياً متجدداً على كل فصل، ويمنحه استقلاله كقصيدة سردية صغيرة. ومن اللافت أن بعض الفصول تحمل أسماء شخصيات مثل "المصور" و"الفايح"، كما نجد شخصية تحمل اسم "نجيب محفوظ"، وهو اختيار يثير أسئلة التناص والوعي الذاتي بالسرد. هذا التعدد في الأصوات، رغم وحدة ضمير المتكلم، يُثري البنية الشعرية من خلال تحويل الرواية إلى فسيفساء من التجارب والأزمنة والانفعالات.

[1]) أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005، ص 11.

[2]، الرواية، ص 33.

الشعرية هنا لا تتعلق فقط بالصور، بل أيضاً بقدرة اللغة على إدهاش القارئ وتوليد التأمل، كما في قوله:

"عشرون عاماً من السؤال نفسه: من المنتصر يا ترى؟

وحده الوقت ينتصر في النهاية.

لا منتصر إلا الوقت.

أبونا الذي في السماء والأرض[1]".

في هذا المقطع، تُوظَّف المرجعيات الدينية بلغة يومية، مما يخلق توتراً بين القدسي واليومي، وبين الإيمان بالعدالة الإلهية وسخرية الواقع. الزمن هنا يُقدَّم كقوة مطلقة، ويُسبَغ عليه توصيف لاهوتي، ما يُبرز الاشتغال الشعري الذي يحوّل التجربة الزمنية إلى سؤال فلسفي.

وتتأكد هذه الشعرية أيضاً في تشكيل الصور التي تفيض بالدلالة، مثل قول السارد:

" تعجبني حكمة الصور الفوتوغرافية. تقتنص من الحياة لحظة عابرة، تكتفي بتثبيتها، تحتفي بها في سكون[2]"...

فهذه العبارة تنهض على استعارة مركزية تجعل من الصورة الفوتوغرافية كائناً ذا حكمة وقدرة على مقاومة الزمن، مما يعكس وعياً فنياً عميقاً بفعل التثبيت والتوثيق، بل واحتفاء باللحظة العابرة في مواجهة فيضان الزمن. فالصورة هنا ليست وثيقة بل قصيدة ساكنة، أو كما يقول النص" :لحظة واحدة تتحدث زماناً كله يا شيخ[3]".

---

[1]) الرواية، ص 97.

[2]) المصدر نفسه، ص 131.

[3]) المصدر نفسه، ص 131.

تُعزّز الرواية انخراطها في التخييل الشعري من خلال تمثيلها لحالة سياسية واجتماعية تختلط فيها السخرية بالفجيعة، مثل وصفه لواقع الاعتقالات التعسفية:

"لولا الزطلة ما كنا نطيق كل ذلك الجنون... كنت تتقهوى معه في الصباح، وتسمع أنهم (هزّوه)... ولا تعرف من أخذه، ولا تهمة، ولا إلى أين أخذه، ولا حتى إن كان سيعود[1]". العبارة تشتغل على المزاوجة بين المفردات العامية والفصحى، في توازن دقيق يمنح السرد صدقه الواقعي، لكنه لا يتخلى عن طاقته الشعرية، فكأن الانتهاك الأمني يُروى بلغة تهكمية تخفي الألم خلف قناع العبارة العابرة.

تتجسد النزعة الشعرية أيضاً في استعارات غير مألوفة، كما في قوله: "الزطلة امتلاك سريع لمقاليد الحكم.

هي شباب الزمان[2]".

هذا الانزياح الجريء يجعل من مادة مخدّرة رمزاً للتمرد والسلطة المفقودة، وهو تعبير عن طاقة جمالية تلجأ إلى الصورة الصادمة للكشف عن اختلالات الواقع.

تنسجم هذه الأساليب مع مقومات الرواية الشعرية كما تحددها الدراسات النقدية، والتي ترى أنها "تعتمد على اللغة المشحونة بالمشاعر... وتقوم على الانزياح باستخدام الألفاظ في علاقات جديدة فتقيم صوراً فنية مع مراعاة الوقع الموسيقي واستخدام الإيماء وتكثيف وظلال المعاني ."[3]فالرواية لا تتابع خطاً سردياً واحداً، بل تتشظى إلى وحدات مستقلة في ظاهرها،

[1]) الرواية، ص 53.

[2]) المصدر نفسه، ص 53.

[3]) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 262.

لكنها تتكامل دلالياً، من خلال تكرار الأصوات، والتقاطع بين الشخصيات، وعودة الثيمات نفسها، مثل الذاكرة، النسيان، السجن، الطفولة، والقرية المغلقة.

إن رواية ضمير المتكلم لا تقدّم حكاية بالمعنى التقليدي، بل تُشكّل خطاباً لغوياً يتفاعل فيه السرد مع الشعر، وتتداخل فيه الذات مع العالم، في بناء شعري يعيد تشكيل التجربة من خلال اللغة. إن حضور ضمير المتكلم بكثافة، واستقلالية الفصول، وتكرار العناوين، واختيار الشخصيات الغرائبية، كل ذلك يخدم رؤية فنية تجعل من اللغة نفسها موضوعاً للرواية. وبذلك تتحقّق الشعرية، كحضور وجودي يتخلل النسيج السردي، ويحوّل كل عبارة إلى لحظة من التأمل والتوتر والبوح. هي رواية تكتب نفسها كما تُكتب القصيدة: كلمة بكلمة، وانفعالاً بانفعال، واختلالاً بإيقاع جميل.

3-مشهدية اللغة في الرواية:

ليست اللغة في الرواية مجرد وسيلة لإيصال الحكاية أو رسم الشخصيات، بل هي في كثير من التجارب السردية الحديثة فضاء جمالي ينبض بالحياة، ويتحول إلى "مشهد" له إيقاعه، وتوتره، وكثافته. إن ما يُلفت الانتباه في الرواية المعاصرة ليس فقط ما يُقال، كيف يُقال أيضا، فالكلمة لم تعد تحيل إلى معناها المباشر فقط، بل تنفتح على انزياحات، وصور، تركيب دلالي يجعل من كل عبارة مشهداً لغوياً قائماً بذاته، يعيد تشكيل العالم لا نقله.

في هذا السياق، تتجلّى مشهدية اللغة بوصفها استراتيجية جمالية تُمكِّن النص من تجاوز الحدث المروي نحو تشكيل رؤية حسية متكاملة، حيث تتراصف الكلمات كما لو كانت لقطات سينمائية أو ضربات فرشاة على لوحة، تتعاون في بناء صورة روائية لا تقل بصريةً عن أي فن بصري آخر. وهكذا يصبح السرد تجربة حسية وجمالية بامتياز، يتورط فيها

القارئ لا عبر الخيال فقط، بل من خلال تجاوبه الجسدي والوجداني مع الإيقاع، والصورة، والنبرة.

ومن هنا، يأتي هذا البحث ليسلّط الضوء على مشهدية اللغة في رواية ضمير المتكلم، بوصفها نموذجاً سردياً يتقاطع فيه البُعد الشعري مع البُعد الحكائي، وتتداخل فيه بنى اللغة لتولّد سرداً مشبعاً بالصورة والإيحاء. وسنحاول أن ندرس هذه المشهدية عبر ثلاث مستويات لغوية أساسية :اللغة الوصفية التي ترسم الأشياء والوجوه والعوالم بعينٍ شعرية؛ واللغة الحكائية التي تروي وتسترجع وتُركّب الزمن السردي؛ واللغة الحوارية، بكل تنوعها بين الحوار الخارجي بين الشخصيات، والحوار الداخلي الذي يكشف تشظي الذات وتوتراتها.

بهذه المستويات الثلاثة، نسعى إلى الكشف عن الكيفية التي تتحول بها اللغة في ضمير المتكلم من مجرد أداة إلى كيان جمالي مشهدي، يعيد بناء الواقع من خلال الحساسية الشعرية والعمق الإنساني.

المشهد هو" ما يشهده الناس عامَّة على خشبة المسرح من مناظر وتمثيل أو رقص وإيماء."[1] ويُعَدُّ المشهد أحد سرعات السرد إلى جانب "الثغرة" والوقفة والتمديد والتلخيص أحد السرعات الرئيسية للسرد، وعندما يكون هناك تعادلٌ بين المقطع السردي والمروي الذي يمثّله هذا المقطع (كما في الحوار) وعندما يكون "زمن الخطاب" معادلا "لزمن القصة"، نكون أمام المشهد." إن التعادل التقليدي بين المقطع السردي والحكاية، غالبًا ما يتميز بالغياب (النسبي) لوساطة الراوي، والتأكيد على وصف الحدث لحظةً بلحظة، والتفصيل المتقن لأحداث محدّدة

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، ص367.

واستخدام فعل الماضي المنتهي، عوضا عن غير التام، وتفصيل الأفعال المشهدية وليس أفعال الديمومة. إن المشهد الدرامي يقابل تقليدياً(التلخيص، أو البانوراما)."[1]

يُعدّ "المشهد" في السرد إحدى السرعات الأساسية التي تنظّم إيقاع الحكي إلى جانب التلخيص، الوقفة، التمديد، والثغرة، ويتمثل في المقطع الذي يتوازن فيه زمن السرد وزمن القصة، بحيث يُروى الحدث لحظة بلحظة دون تدخل كبير من الراوي. يبرز المشهد عندما تتقلص وساطة السارد، ويُركّز النص على وصف التفاصيل الدقيقة للحدث باستخدام أفعال منتهية تعكس اكتمال الفعل، مع الابتعاد عن الأفعال الدالة على الديمومة أو التكرار. وغالباً ما يتجلى هذا في الحوارات أو اللحظات التي تُنقل كما لو أنها تُعرض على خشبة المسرح، مما يمنح القارئ شعوراً بالمشاهدة المباشرة. بذلك، يختلف المشهد عن التلخيص أو البانوراما، التي تلجأ إلى اختصار الزمن والأحداث وتغيب عنها المشخصات الحسية والتفصيلية. ومن هنا، تكتسب المشهدية أهميتها الجمالية بوصفها شكلاً من الحضور اللحظي الذي يجعل اللغة وسيلة لإعادة إنتاج التجربة لا مجرد حكايتها، كما يتجلى ذلك في روايات تعتمد على اللغة الشعرية والمشهدية المكثفة مثل ضمير المتكلم.

ويعرف المشهد أيضا على أنه " سلسلةٌ من اللقطات مرتبطة ببعضها البعض، يجمع بينها عنصر مشترك وهو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك، فهو جزء رئيسي من الفيلم، ويقابل الفصل في الكتاب." [2] ، أما في السرد الروائي فإن المشهد هو مصطلح يطلق على" مواضع القص المفصل الذي قد ينطوي على الوصف

[1] جيرالد برنس، تر السيد إمام قاموس السرديات ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، ص 173.

[2] دوايت سوين، تر: أحمد الحضري كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2010 ص347.

المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة، ويشكل التناوب بين المشهد و المجمل الإيقاع الأساسي في الأعمال الروائية."[1]

أما عن المشهدية؛ فقد استعارت الرواية هذه التقنية التصويرية من السينما، واستبدلتها بكتابة مشهدية، فقد أدرك الروائيون المعاصرون ثراء هذه اللغة المشهدية واتساع مداها، فأدخلوها إلى رواياتهم ليضاعفوا من طاقاتها التعبيرية، إيمانًا منهم بأن اللغة العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعرُ أنك تشاهدُ فيلمًا، إن إفادة من هذه التقنية أدى إلى ظهور ظاهرة التصوير المشهدي الروائي التي يعتمد فيها الراوي على وضع المشهد أمامنا حيث نتلقاه كما نتلقى صورةً تتكشف تدريجيًا مُضْفياً الصفة البصرية على نصه، مكسبًا إياهُ بعضَ الملامح الدرامية، ذلك أن المشهدية في أكمل حالاتها هي فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد. وللصورة المشهدية ثلاثة أنماط: المشهدية الوصفية، المشهدية الحكائية، والمشهدية الحوارية، وإن هذا التصنيف لا يعني الاستقلال التام لكل نمط، فقد يحصل تداخل بين الأنماط فتتضمن الصورة المشهدية الوصفية سردا، وتحتوي الصورة المشهدية الحكاية حوارا ووصفا، ويختلط الحوار في الصورة المشهدية الحوارية بالوصف والسرد.[2]

[1]) محمد الخبو، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 393.

[2]) ينظر، أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الدوحة، عمان، الأردن، ط1، 2015.ص 35-36-95.

3-1-اللغة المشهدية الوصفية:

اللغة المشهدية الوصفية تمثل إحدى الأساليب الفنية التي تعتمد على تقديم العناصر المختلفة في القصة أو النص الأدبي بشكل مرئي وحسي، كما لو كانت تُعرض أمام عين القارئ أو المستمع. هذه اللغة لا تقتصر على نقل المعلومات أو الوقائع فحسب، بل تسعى لإحياء المشهد وجعل القارئ يتفاعل مع الأحداث والأماكن والشخصيات بطريقة تلامس حواسه وتجسد التجربة. فاللغة المشهدية تستخدم مفرداتٍ وصيغاً نحوية تجعل من النص ليس مجرد سرد للأحداث، بل لوحة فنية تتنقل بين أبعاد اللغة من الشكل إلى المضمون، لتتحول الكلمات إلى مرآة تعكس الحياة بكل تفاصيلها. وفي هذا السياق، تتخذ اللغة الوصفية دوراً مهماً في بناء المشهد الأدبي، حيث تُسهم في تقديم الصورة الكاملة، فتُعبر عن الأشياء والأشخاص والأمكنة، وتنقل القارئ إلى عالم النص بكل حواسه.

ف" الوصف هو نشاط فني يمثل باللغة الأشياء والأشخاص والأمكنة وغيرها وهو أسلوب من أساليب القصة يتخذ أشكالا لغوية، كمفردات ومركب النحو والمقطع، وأيا يكن شكله اللغوي، فهو يخضع لبنية أساسية." [1]

إذن فإن الوصف أحد العناصر الأساسية في السرد القصصي، إذ لا يقتصر على كونه أداة لتقديم المعلومات، إنما يُعدّ فعلاً فنياً يُستخدم فيه الكاتب اللغة لتشكيل صورة حسية للأشخاص أو الأشياء أو الأمكنة داخل النص. ويعتمد الوصف على بنية لغوية تتنوع بين المفردات الدقيقة، والتراكيب النحوية، والمقاطع التي تنقل الإحساس بالحركة أو السكون. مهما اختلف شكله أو امتداده، فإن الوصف يُبنى وفق نظام داخلي يربط بين عناصره، فيجعل منه وحدة دلالية متماسكة، تساهم في تشكيل العالم التخييلي للنص. فالوصف لا يقتصر على

[1]) محمد خبو، معجم السرديات، ص 427.

نقل الواقع بل يعيد خلقه من جديد عبر اللغة، ويُضفي عليه شحنة شعورية ورؤية خاصة، وهو ما يجعله أداة سردية تتجاوز التسمية إلى التمثيل الفني.

يتجلّى الوصف بوضوح في رواية ضمير المتكلم من خلال اللغة المشحونة بالحساسية الفنية، حيث يوظّف السارد أدواته اللغوية لرسم ملامح الأمكنة والشخصيات والانفعالات بدقة، مما يمنح النص بعدًا بصريًا ومشهدِيًّا يعمّق التجربة السردية. و يتجلى ذلك في المشاهد التالية:

" كانت لديه أكتاف عريضة، كأنه تمثال نصفي أكمل نموه، عضلات واضحة، أيد سميكة، مربعة، تموضع علامة قوية عليها في المفاصل مع باقات من الشعر الكثيف والأحمر الناري. يظهر وجهه، المليء بالتجاعيد المبكرة، علامات على الصلابة التي ينكرها أسلوبه المرن والملزم. صوته المنخفض، في انسجام مع حضوره الصاخب البهيج المهيمن، لم يكن مزعجا. كان يعدل كل علة مع توابل الضحك. أذا حدث خلل في أحد الأقفال مثلا، سرعان ما يقوم بتفكيكه وترميمه وتزيته ووضعه وإعادة تجميعه قائلا: إنه يعرفني، يكفي أن أقول له اعتدل لكي يعتدل."[1]

يعرض هذا المقطع من رواية ضمير المتكلم مشهداً وصفياً متكاملاً يتجسد فيه حضور الشخصية عبر سلسلة من التفاصيل الحسية الدقيقة، مما يمنح القارئ انطباعًا حيًّا وقريبًا من المشاهدة الواقعية. يبدأ الوصف بملامح جسدية بارزة: "أكتاف عريضة، كأنه تمثال نصفي أكمل نموه"، وهي صورة تبني هيئة بدنية قوية وثابتة، يتبعها وصف للعضلات واليدين بـ"عضلات واضحة، أيد سميكة، مربعة"، ما يعزز من الإحساس بصلابة الشخصية وقوتها

[1]) الرواية، ص 63.

الجسمانية. كما يشير التركيز على "علامة قوية عليها في المفاصل" و"باقات من الشعر الكثيف الأحمر الناري" إلى عناية دقيقة بتفاصيل تتيح رسم صورة ذهنية واضحة للقارئ.

ويمتد الوصف إلى ملامح الوجه التي "يملؤها التجاعيد المبكرة"، في إشارة إلى تجربة أو معاناة سابقة، ليقابل ذلك تناقض في السلوك يوصف بـ"أسلوبه المرن والملزم"، ما يضيف بعداً إنسانياً يجمع بين القسوة الظاهرة واللين في التعامل. كما تتواصل المشهدية مع وصف الصوت بأنه "منخفض، في انسجام مع حضوره الصاخب البهيج المهيمن"، ما يخلق توازناً بين المظهر والجو العام الذي تخلقه الشخصية في محيطها. ويختتم المقطع بلقطة حركية تصف المهارة اليدوية للشخصية: "يقوم بتفكيكه وترميمه وتزييته وإعادة تجميعه"، تليها جملة ذات بعد توضيحي: "يكفي أن أقول له اعتدل لكي يعتدل"، وهي عبارة تنقل علاقة الشخصية الواثقة بالأشياء من حولها. يمثّل هذا المقطع مشهداً وصفياً مكتمل العناصر، يتسم بالدقة والبناء المتدرج، ويُسهم في تشكيل صورة واقعية وحيوية للشخصية داخل زمن السرد.

وفي مقطع آخر من الرواية أين يتجلى فيها وصف لمكان وهو محل لكراء الكاسيت الفيديو:

" في الحي الذي كنت أسكنه، أنا؛ عز الدين بن عمي إبراهيم، كان هنالك محل لكراء كاسيت الفيديو، ككل محلات ذلك الصنف، كان وكرا مزدهرا بأشرطة الفيديو الصالحة لبدايات سهرات الفيديو: أفلام الحركة والأشرطة المناسبة لنهايات السهرة... وكان المدخول الأساسي للمحل هو كراء أجهزة قراءة الفيديو، أجهزة كبيرة معقدة ومكلفة تستورد من الخارج

فيكون كراؤها مكلفا جدا... إذا دخلت المحل تواجهك واجهة جميلة جدا فيها أغلفة كاسيطات الفيديو بملصقات الأفلام بحجم كتاب جيب متوسط الحجم : 20/14 سنتيمتر تقريبا..."[1]

يعكس هذا المقطع من الرواية مشهدًا وصفياً حيّاً ودقيقاً، يُعيد تشكيل فضاء الحيّ الشعبي من منظور ذاتي معيش، حيث يُزاوج السارد بين استحضار تفاصيل المكان وذاكرته الشخصية. يبدأ بوضع تعريفي بسيط: "في الحي الذي كنت أسكنه، أنا؛ عز الدين بن عمي إبراهيم"، وهي بداية تُرسخ الحضور الذاتي في قلب المكان، مما يعزز من الطابع الحميمي للمشهد. ثم ينتقل الوصف إلى "محل لكراء كاسيت الفيديو"، الذي لا يقدَّم كمجرد مكان عابر، بل يُبنى كمشهد بصري دينامي يعج بالحركة والمحتوى، "مزدهر بأشرطة الفيديو" و"بدايات سهرات الفيديو"، ما يمنح القارئ لمحة اجتماعية عن نمط الحياة والذوق الشعبي في ذلك الزمن.

يعتمد السرد على تفاصيل حسية ملموسة تُضفي طابعاً واقعياً مباشراً، مثل "أجهزة كبيرة معقدة ومكلفة" و"كراؤها مكلف جداً"، لتسليط الضوء على بُنية اقتصادية ضمنية لهذا الفضاء التجاري. كما يُركّز على العنصر البصري عبر تصوير الواجهة: "واجهة جميلة جداً فيها أغلفة كاسيطات الفيديو بملصقات الأفلام"، ويُقاس الحجم بدقة: "20/14 سنتيمتر تقريبا"، وهي دقة تصف المشهد كما لو كان يُرى بالعين لا يُروى بالكلمات، إن هذا المقطع لا يكتفي بإعادة تمثيل المكان، بل يعيد تشكيله بوصفه ذاكرة شخصية، وينسج من خلاله علاقة بين الفرد والمجتمع والتقنية والثقافة الشعبية، مما يمنحه قيمة توثيقية وعاطفية في آن.

إذا يمكن القول بأن اللغة المشهدية الوصفية في الرواية جاءت بوصفها أداة أساسية لتجسيد العالم الروائي بعين داخلية تنظر إلى الأشياء من الخارج ومن عمق التجربة المعاشة.

[1]) الرواية، ص 85.

فالوصف هنا لا يأتي لملء الفراغات أو لتزيين السرد، بل يتقدّم كجزء من البنية الفنية يحمل وظيفة تصويرية وسردية في آن، تُمكّن القارئ من معايشة الحدث لحظة بلحظة. وقد جاءت هذه اللغة الوصفية مصحوبة بلمسة تجريبية واعية من الروائي، حيث مزج بين التوثيق الدقيق للتفاصيل اليومية والحميمية الذاتية للسارد بضمير المتكلم، فغابت المسافة بين الذات والواقع، بين الذاكرة والمشهد. هذا التوظيف التجريبي جعل من الوصف ليس مجرّد تقنية تقليدية، بل وسيلة لاختبار حدود السرد ومساءلة أشكال التعبير الممكنة، مما أضفى على الرواية طابعاً حداثياً يمتح من الواقع دون أن يغفل عن أثر اللغة في تشكيله.

3-2-اللغة المشهدية الحكائية:

تُعدّ اللغة المشهدية الحكائية أحد أبرز الأدوات التي يستخدمها الروائيون لخلق عالم سردي حيّ، حيث تنبض الأحداث بالشعور، الصورة، والصوت، مما يجعل القارئ ليس فقط يتابع مجريات القصة، بل يشعر وكأنه يعيش في قلب أحداثها. وتستند هذه اللغة إلى تقديم مشاهد سردية تنطوي على تفاصيل حيوية تُنقل من خلال الأوصاف والتفاعل بين الشخصيات والمكان. ولكن قبل التطرق إلى تحليل كيفية استخدام اللغة المشهدية في الرواية، من الضروري أن نبدأ بتعريف الحكاية كإطار أساسي يقوم عليه السرد الروائي، لتكون الأساس الذي تبنى عليه المشاهد الحكائية المفعمة بالحياة والتفاعل.

" الحكاية: كقوله حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية، وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته."[1]

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط4، 2005، ص188.

والحكاية " لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حديث تاريخي خاص يمكن أن يلقي الضوء على خفايا الأمور أو على نفسية البشر، كما يدل على أي سرد منسوب إلى راوٍ،"[1] والحكاية "سرد كتابي أو شفوي يدور حول تيم معين وهي تقليد قديم يتوخى البساطة والعبرة، عبر أشواط، ولم تحظ الحكاية باهتمام الدارسين إلا حديثا."[2]

الحكاية هي "العالم الخيالي الذي يوجد فيه المواقف والأحداث المروية، والحكائي هو ما يتعلق بالحكي، أو يكون جزءا منه، وعلى نحو أكثر خصوصية، ذلك المظهر السردي الذي يقدمه" الحكي"، إن المحكيات والرواة، والمروي لهم، والشخصيات، والأحداث، يمكن التعرف عليها بلغة حكائيه ويمكن للكائنات أن تكون جزءا من حكايات مختلفة. أو يمكن أن تنتمي لنفس الحكاية."[3]

انطلاقًا من تعدد تعريفات الحكاية، يمكننا فهمها بوصفها بنية سردية تتأسس على فعل "الحكي" بوصفه نقلاً لحدث أو تجربة، سواء كانت واقعية أو متخيلة، يتم فيها استحضار الشخصيات والأزمنة والأمكنة ضمن نظام لغوي ينهض بوظيفة تصويرية وسردية في آنٍ معًا. فالحكاية – كما ورد في أحد التعريفات – هي "العالم الخيالي الذي يوجد فيه المواقف والأحداث المروية"، وهي كذلك "أي سرد منسوب إلى راوٍ"، ما يمنحها بعدًا تواصليًا حيويًا يتجاوز مضمونها ليشمل الطريقة التي تُروى بها.

في هذا السياق، تُفهم اللغة الحكائية المشهدية في الرواية على أنها ذلك النمط التعبيري الذي لا يكتفي بنقل الأحداث، بل يعيد تشكيلها أمام القارئ من خلال تنشيط الخيال وتصوير

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، في اللغة والأدب، ص152.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص72.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص45.

الزمن وكأنه يُستعاد لحظة بلحظة. ويُعَدّ هذا النوع من اللغة وسيلة لخلق عوالم حكائية تتسم بالحيوية. وفي رواية ضمير المتكلم، تتجسد هذه اللغة الحكائية بشكل خاص عبر استخدام ضمير المتكلم الذي يمنح السرد طابعًا شخصيًا حميمًا، فينصهر السارد في الحكاية ويصبح جزءًا من عالمها. كما أن الرواية توظف الحكاية بوصفها قالبًا لبناء فصولها المستقلة، حيث كل فصل يبدو كحكاية فرعية تتضافر مع غيرها لصنع البنية الكلية للعمل. وهذا يدفعنا إلى تتبع اللغة الحكائية في الرواية، من خلال النماذج التالية:

" بدأ الأمر في أمسية تعيسة من عام 1997 اللعين، كانت السلطات الأمنية قد أعلنت عن حالة الطوارئ. لا حركة في الشارع بعد السادسة مساء. تصور أننا ندخل بيوتنا جميعا لكي يتمكن رجال الأمن و عناصر الجيش أساسا من تطويق أماكن و القيام بعملهم الذي هو ضمان الأمن العمومي في البلد." [1]

يمثل هذا المقطع نموذجًا واضحًا للغة المشهدية الحكائية، حيث تتجلى العناصر الأساسية لفعل "الحكي" من خلال استدعاء تجربة شخصية مرتبطة بسياق اجتماعي وسياسي محدد. يبدأ السارد حكايته بتحديد دقيق للزمن: "أمسية تعيسة من عام 1997 اللعين"، وهو تحديد يحمل وظيفة زمنية و يتضمن شحنة انفعالية تكشف عن موقف ذاتي من تلك المرحلة، مما يمنح الحكاية طابعًا وجدانيًا مشبعًا بالمأساوية. فاللغة هنا تؤدي وظيفة مزدوجة: فهي تنقل الحدث (إعلان حالة الطوارئ ومنع الحركة بعد السادسة) وفي الوقت ذاته تخلق مناخًا مشهديًا، فالقارئ لا يتلقى المعلومة كخبر مجرد، بل يعايشها من زاوية ذاتية يضعه فيها السارد عبر ضمير المتكلم الذي يضاعف من حميمية التجربة. وهذا ما يجعل اللغة الحكائية

[1]) الرواية، ص 47

في هذا السياق تميل إلى المشهدية، لأنها لا تكتفي بالتلخيص، بل تصور اللحظة بتفاصيلها وانفعالاتها، ما يمنحها بُعدًا دراميًا يعزز الغوص في عالم الرواية.

إن استخدام عبارة مثل "تصور أننا ندخل بيوتنا جميعا" هو استدعاء مباشر للقارئ، يدفعه للمشاركة في الحدث المتخيَّل وكأنه معيش، وهي استراتيجية سردية تُبرز وعيًا عميقًا بأثر الحكي في تشكيل الوعي الجماعي. وهكذا، نجد أن هذا المقطع لا يكتفي بسرد واقعة إنما يبلورها ضمن رؤية ذاتية وموقف سردي يحوّل الحكاية إلى تجربة إنسانية قابلة للمشاركة.

و في مقطع آخر للحكي في الرواية:

" ما حدث لي بعد أن أنهيت مرحلة الخدمة الوطنية هو أنني أمضيت عقرا بسبع سنوات مع الجيش... كانت سنوات رائعة جدا... كنت في مصلحة قليلة العمل وكان لي راتب شهري يسمح لي باقتناء أشرطة الفيديو التي أريدها... كان ذلك في مرحلة الانفتاح الديمقراطي للجزائر."[1]

وهذا المقطع يعرض شكلاً واضحًا من اللغة المشهدية الحكائية، حيث يحكي السارد تجربته الشخصية بعد نهاية خدمته الوطنية بطريقة مباشرة وبضمير المتكلم، مما يجعل القارئ يشعر بأنه يشارك الراوي في تذكر تفاصيل من حياته. يبدأ السرد بجملة بسيطة وواضحة: "ما حدث لي بعد أن أنهيت مرحلة الخدمة الوطنية"، وهي تهيئ المتلقي للدخول في قصة شخصية ترتبط بمرحلة زمنية محددة. والمشهد يتكوّن من وصف لحياة يومية هادئة نسبياً: عمل قليل، راتب شهري، شراء أشرطة فيديو، وهي تفاصيل تضفي واقعية على السرد،

[1]) الرواية، ص 190.

وتخلق صورة قريبة من الحياة التي يمكن أن يتخيلها القارئ بسهولة. وتزيد من هذه الواقعية الإشارة إلى السياق السياسي الذي كان يعيشه البلد، وهو "مرحلة الانفتاح الديمقراطي للجزائر"، ما يعطي للأحداث بُعدًا أوسع من مجرد حكاية فردية. بهذا الأسلوب، لا يكتفي السارد بنقل الأحداث، إنما يعيد بناء لحظة من حياته بتفاصيلها الصغيرة التي تجعل الحكاية مشهدًا واضحًا أمام القارئ، يتفاعل معه كأنه يراه أو يسمعه مباشرة، وهو ما يُعرف بالمشهدية في السرد الحكائي.

و هذا أيضا مشهد آخر من الرواية يوضح اللغة المشهدية الحكائية في الرواية:

" كانت تلك أعوام الكرة الإيطالية بامتياز، الفريق الإيطالي ابتكر طريقة بديعة في لعب كرة القدم، تمزج الذكاء والتكنيك وتطوير الفنيات الفردية التي يتم اختيارها اللاعبين أول مرة على أساس وجودها فيهم، لتطوير التقنيات العالمية التي يتعلمها الجميع في مدارس كرة القدم."[1]

يعرض هذا المقطع مثالًا واضحًا على اللغة المشهدية الحكائية، حيث يروي السارد لحظة من ماضيه تتعلق بحبه لكرة القدم، وتحديدًا بفترة سيطرة الكرة الإيطالية. لا يكتفي السارد بسرد الحدث، بل يصف طريقة لعب الفريق الإيطالي بشكل تفصيلي، مبرزًا كيف كانت تعتمد على الذكاء والمهارات الفردية، وهذا يجعل القارئ يشعر وكأنه يشاهد مباراة كرة قدم أمامه. اللغة هنا ليست مجرد نقل لمعلومة، بل تحمل في طياتها مشهدًا كاملاً من الذاكرة، يربط الشخصي بالجماعي، ويجعل القارئ يعيش اللحظة مع السارد. استخدام الفعل الماضي يعطي إحساسًا بأن الحدث مكتمل، ويعزز واقعية المشهد. هذا النوع من السرد يُظهر لمسة تجريبية في الرواية، حيث يتم إدخال مواضيع من الحياة اليومية مثل الرياضة

[1]) الرواية، ص 68.

في السرد الأدبي، مما يخلق نوعًا من القرب والواقعية، ويمنح النص نكهة جديدة ومختلفة عن الأساليب التقليدية.

3-3-اللغة المشهدية الحوارية:

يعد الحوار من الوسائل اللغوية والتقنية التي يستخدمها الأديب عند إنجازه لنص أدبي فالحوار نوع من أنواع التعبير، تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر حول قضية معينة، وإذا ما كان هذا الحوار فنيا فإنه يتسم بالإيجاز والإفصاح والموضوعية، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار.

من أهم ما قيل في وصف الحوار الفني أنه " هو الذي يومئ بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر وفي خفايا الشخصيات المتحيرة، هذا يعني أن الحوار يكون بين شخصيات الرواية ويعمد إليه الروائي ليكشف عن شخصياته وأبعاده النفسية، كما أنها تعينه على بناء الحبكة القصصية" [1]

والحوار هو " عرض للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتان أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات."[2]

إذن الحوار كلام شخصيات في الروايات والمسرحيات المبنية بناءً فنيا بحيث تنتقي له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار الذكية، فالحوار إذا أكثر إفصاحا وإنجازا واختصارا من المحادثة. أما **الحوارية** فهي " مصطلح يميز به شكلوفسكي وباختين

---

[1]) تاورته محمد العبد. (21 06, 2004). تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية. مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري قسنطينة،العدد 21 06، 2004، ص 58.

[2]) جيرالد برنس، تر: السيد إمام، قاموس السرديات، ص45.

الحركة التركيبية الأساسية عند دوستيوفسكي بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر الثيمات صراعًا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتتناقض الشخصيات، بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ دوستيوفسكي نفسه كما يشار إلى طابع الحوارية الروائية في كتابات جوليا كريستيفيا."[1]

ومن أهم خصائص الحوار الروائي الكشف عن أعماق الشخصيات سواء كانت هذه الشخصيات روائية أو مسرحية، فمن خلال تحاورها ثنائيا–شخصيتان يتحاوران–، أو فرديا من خلال حوار داخلي تتضح ملامح كل شخصية، ويعترف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية، وفي هذا المعنى بالذات أشار النقاد إلى أهم الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الأدبية وهي: خلق جو عام للنص، إعطاء المعلومات، تطوير النص من خلال الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة، الكشف عن نفسية الشخصيات المتحاورة في النصوص.[2]

" يشكل الحوار جزءًا فنيا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، والتي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدبا وليس شيئا آخر، كما يشغل الحوار حيزا هاما، ويكتسب أهمية قصوى بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي."[3] وقد استعارت الرواية هذه اللغة الحوارية من السينما لتضيف لبنائها الفني حالة درامية وصيغة تعبيرية جديدة وينقسم الحوار إلى قسمين: – حوار خارجي (ديالوج) و –حوار خارجي (مونولوج).

---

[1]–سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص79.

[2] ينظر، تاورتة محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص59–60.

[3] سمير الفيل، النسق الزمني في الخطاب القصصي (نماذج من القصة المصرية المعاصرة)، منتدى القصة العربية،04/06/ 2007شبكة الانترنت http://www.arabicstory.net

3-3-1-الحوار الخارجي:

يُعتبر الحوار الخارجي من أبرز الأدوات السردية التي تساهم في بناء الشخصيات وتطوير الحبكة في الرواية. من خلاله، يعكس الروائي العلاقات بين الشخصيات ويعزز من تأثيراتها العاطفية والفكرية على القارئ. لا يقتصر الحوار الخارجي على تبادل المعلومات فحسب، بل هو وسيلة لتعبير الشخصيات عن دوافعها الداخلية، ووسيلة للكشف عن صراعاتها وتطلعاتها. ولكن قبل التعمق في تحليل تقنيات الحوار الخارجي في الرواية، لابد من استكشاف الأسس التي يقوم عليها هذا النوع من التفاعل، بدءًا من تعريفه وأهمية دوره في السرد، وكيفية تأثيره في تشكيل رؤية الكاتب للأحداث والشخصيات.

فـ " الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر، وهو كلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله"[1].

أفادت رواية " ضمير المتكلم " من أسلوب الحوار في تعزيز رؤيتها الفنية بالتعبير عنها بأكثر الأساليب درامية وقدرة تجسيد التجربة، وسوف نحاول هنا إلقاء الضوء على بعض النماذج التي بني عليها الحوار الخارجي بناءً مشهديا، فقد تعددت مشاهد الحوار الخارجي في الرواية، فهذا مشهد يصور فيه حوار بين شخصيات الرواية :

" – تعرف ياشيخ أن الوضع الأمني للبلاد سيئ جدا...

– هذه قالها جاك أطالي الجزائري.

– لهذا تجدنا نتحرى دوما و في كل شيء بشكل غير رسمي...

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص188.

– انت كاتب معروف و لشخصيات تبوح لك بكل شيئ...

– هل هو تحقيق أمني أم عمل نقدي؟

– ليست الحياة مسألة تلاعب بالكلام. جدتي تتلاعب باللغة أحسن مما يفعله جل الكتاب...

– هو تحقيق أمني إذن ؟

– بل تحقيق أدبي. تخيلني ناقدا، و الناقد شرطي مكلف في الحقيقة بالقبض على المعنى ...

– هو تحقيق أدبي إذن ؟

– ما يحدث هو الشك في الشخصيات..." [1]ويطول هذا الحوار ليمتد إلى خمس صفحات الأولى من الرواية.

لقد شكل الحوار عنصرًا مركزيًّا في هذا المشهد، حيث يوحي بأبعاد ودلالات مختفية وراء المشهد الظاهري فجاءت الحوارات معبرة، فَنَفْهَمُ منها ما سيأتي في المشاهد الأخرى، فيصور هذا الحوار تحقيقا أمني بين الشخصية الرئيسة ورجل الشرطة، بلغة واقعية حية إبلاغية.

وفي مشهد حواري آخر تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه مما أضفى على المشهد حيوية وتأثيرا ودلالة واضحة من خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة:

[1]) الرواية، ص 9–10.

" – هل يمكنني أن أعرف إلى من أتحدث؟

– الزبير... يسمونني الشيخ الزوبير...

– الشيخ الزبير؟ تقصد شكسبير...هههه

– قيلت لي مرارا وأنا أحبها كثيرا بصراحة...

– يكفي. أحب طريقة الأفلام...

– هل أنت متهم بشيئ؟

– لا يا صديقي السينيمائي...

– ما الخدمة ؟

– نريدك أن تكتب لنا سيناريو حول شخصية تاريخية.

من؟

– الرئيس. "[1]و يطول الحوار بين هذه الشخصيات.

انبعث هذا الحوار من ثنايا المجلس الواحد، الذي ضمّ عددا من الشخصيات تتبادل أكثر من شخصية الحديث، فتَحاوُر المجموعة يوصلنا في النهاية إلى فكرة معينة وانطباع محدد، فالشخصيات المتحاورة في هذا المشهد يصورون مشهدا حواريا يكشف عن شخصياتهم فيبدو الحوار هنا مغلفا بالمعطيات التي تخدم الأحداث و توظحها.

3-3-2-الحوار الداخلي:

وهو نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمعِ حقيقي أو وهمي، والمونولوج عبارة عن وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر، ولا يُستعمل المونولوج عامّة إذا لم يكن المتلقي مخاطبًا (أي غير قابل للإجابة) وتفترض بعض المونولوجات إجابات لمتلقي

[1]) الرواية، ص 237،238.

صامت. " والمونولوج الداخليّ تعبير رومانسي يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي، ويعتبر دوجاردان وويليام جيمس رائدين لهذا الاتجاه؛ فهو سرد تلتزم به كتابات روائية للكشف عما يدور في نفوس شخوصها خارج منطق التراتبات، مستغلا في ذلك التداعي والمناجاة."[1]

الحوار الداخلي؛ هو وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر، أو أن الشخصية تتحدث داخليا مع نفسها، و قد اتخذت الرواية من المونولوج الداخلي وسيلة لتقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصياتها مصورة عالمها الداخلي. و هذه بعض الأمثلة من الرواية:

" ما زالتا كعهدي بهما...جميلتان جدا هاتان اليدان اللتان أغرمت بهما قبل أي شيء آخر فيك،

ابتسمت كأنها سمعتني في خافيتي" [2]

يحمل السرد في رواية ضمير المتكلم بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي دال يصوغ عالما موحدا خاصا تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات، فهذه اللغة الحوارية تتجسد في عديد مشاهدها من مستوياته الداخلي والخارجي.

في ختام دراسة اللغة المشهدية الحوارية في رواية ضمير المتكلم، يتبيّن كيف أن التجريب قد منح العمل طاقة تعبيرية جديدة تتجاوز حدود السرد التقليدي. فالرواية لا تعتمد على الحوار بوصفه مجرد تبادل للكلام بين الشخصيات، بل توظفه كأداة لكشف العمق النفسي والتوترات الداخلية، ولإعادة بناء المشهد السردي من الداخل، عبر أصوات متعددة تتداخل وتتقاطع. وبهذا يصبح الحوار، سواء الداخلي أو الخارجي، وسيلة لتكثيف الدلالة،

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص206.

[2] الرواية، ص 209.

وإضفاء حيوية على النسيج الحكائي، وتوسيع أفق التلقي. هذه المشهدية الحوارية، إذ تنقلنا من التقريرية إلى التفاعلية، تُعد من أبرز مظاهر التجريب في الرواية، حيث تُدمج الذات الساردة في النسيج السردي بأبعادها العاطفية والفكرية، ليغدو الحوار عنصرًا حيًا، ينبض بالحياة، ويعيد تشكيل الواقع لا نقله فقط.

4-تجليات التعدد اللغوي في الرواية:

حظيت اللغة بقسط كبير من الاهتمام في الكتابات النقدية، و ذلك لأهميتها و خاصة في الرواية، فلا يستطيع الناقد أو الكاتب أن يتحدث عن الرواية دون الخوض في لغتها، فاللغة هي المادة الأساسية التي تعتمد لتشكيل نص روائي، و البحث في اللغة هو بحث في الإنسان لأنها تشكل البعد الاجتماعي له، فهي التي تحدد هويته، لذلك عرفها "ابن جني" بقوله: " بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" [1]أما في الخطاب الأدبي فتؤدي وظيفة جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى، فالرواية هي بناء لغوي " فتآلف الكلمات وانتظامها عبر جمل مفيدة، و تآلف الجمل في نسق هو الذي يخلق التركيب الكلي، ويخلق الرواية كنص، والنص هو بناؤه ومعناه، فتركيب الرواية هو الذي يطلق إمكانية اللغة الحبيسة، وهو ما يحول الأصوات والحروف إلى معان" [2]، فيتشكل النص الروائي بلغة تسلك مذهب التجريب لتجديد أسلوبها الجمالي، من خلال الانزياح عن المألوف في بنياتها وأساليبها.

[1]) رمضان عبد التواب. العربية الفصحى و القرآن الكريم أمام العلمانية و الاستشراق. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، دت، ص 13.

[2]) عبد القادرر بن سالم. بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد. دار الأمان، الرباط، 2013، ص 206.

4-1-اللغة السردية:

لا شك أن الوقوف عند اللغة السردية، سيمكن المقاربة من إحدى المفاتيح الأساسية للولوج إلى محكي " ضمير المتكلم"، ذلك أنها فضاء لتجريب كثيف وتمظهرات لغوية متعددة.

يعتبر السرد أو " القص فعل يقوم به الراوي أو السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبل التوسع مُجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعي والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة" [1]. فالسرد " خطاب يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف والتعليق، سوى أنه كثيرًا ما يتم دمجهما فيه، وإنتاج حكاية يعني سرد مجموعة من المواقف والأحداث" [2]، وما يميز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، فهو يتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، إن هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف و الحوار يشكل معهما إيقاعا تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة.

وفي رواية " ضمير المتكلم " التي تنفتح على لغة مكثفة، تعمد إلى توصيل الأفكار المراد البوح بها بطريقة غير مباشرة، ولعل الملفت في هذه الرواية أن القارئ يصبح موزعا بين وظيفتين: وظيفة سردية تذهب بالمتلقي إلى متعة الحكي والتشويق للأحداث لفك الشيفرات المبهمة والتوصل إلى المعنى الخفي من الفكرة، ووظيفة الحوار الذي تشكله هذه اللغة، وهو يؤدي وظيفة السرد.

---

[1]) لطفي زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، 2002، ص 105.

[2]) جيرالد برنس، قاموس السرديات. ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، مصر، 2003، ص 122.

إن سلطة اللغة في هذه الرواية تكمن في قدرتها على تشكيل الحوار، الذي شكل لنفسه فضاء خاصا، بحيث إننا لا نجد حدودا لدلالات هذه اللغة، بل تلامس عتبات الفن، باعتبار الحوار ظاهرة لسانية حكائية، وأيضا مسار خطابي. إن علاقة اللغة بالسرد في رواية "ضمير المتكلم" هي علاقة تفاعل، فقد سايرت خطية الأحداث، وطبيعة الزمان والمكان الذي حاولت الرواية الوقوف عنده من خلال الحوار القائم بين الشخصيات، فاللغة السردية فيها قد تنازلت لخدمة مسار الحكي، فقد استهلت الرواية في بدايتها بحوار دار بين الشخصيات وطال ليستغل خمسة صفحات الأولى من الرواية، الذي حرص فيه الروائي على أن يكون عتبة تمهيدية لبقية أحداث ومجريات الرواية. فأصبحت اللغة هنا تحدد هوية الخطاب والشخصيات، فتمتزج مع شخصية الراوي والشخصيات الأخرى حاملة لدلالات وتصورات وفقا لما تطلبه جمالية المحكي.

جاءت لغة هذه الرواية واصفة للشخصيات، تجلى ذلك في عديد من المواضع قوله منها: " في نهاية الأمسية جاءني شاب أنيق ببدلة بنية جميلة يضع عطرا راقيا جدا. كان شكله شكل عارض أزياء في إعلانات العطور." [1]، فهذا وصف مادي لشخصية ثانوية في الرواية.

أدت اللغة في رواية " ضمير المتكلم" دورا جوهريا وحاسما في تأسيس هوية الخطاب وكينونته، فهي وسيلة فاعلة استعملها الكاتب لينشئ عالمه الروائي، ويعبر عن رؤيته الفكرية والجمالية، وموقفه الحقيقي من القضايا الواقعية التي تناولتها أحداث الرواية.

[1]) الرواية، 106.

4-2-التعدد اللغوي في الرواية :

تعد اللغة من أهم عناصر الأدب في الرواية خاصة، فهي الأساس الذي يميز البنية السردية في الرواية، فيتفرد كل روائي بأسلوبه الإبداعي لخلق جمالية في نصه، عن طريق تراكيب لغوية وأسلوب لغوي مميز يدل على هوية الكاتب، وأهم ما يميز اللغة الروائية في رواية ضمير المتكلم هو التعدد اللغوي، فنجد في أغلب الأحيان اللغة الفصحى هي المسيطرة والبارزة في النص الروائي، إلا أنها تمتزج أحيانا أخرى باللغة العامية وأيضا اللغة الفرنسية، إن هذا التنوع و التلوين في استخدام اللغات " يحيل على انطباع الوسط الاجتماعي بثلاث ضوابط ثقافية مختلفة تمثل بدورها نداءات أو إحالات على هويات مختلفة"[1]

ومن المستويات اللغوية التي شغلت حيزا واسعا في رواية " ضمير المتكلم" اللغة العربية الفصحى وذلك ما يدل على ثقافة الكاتب الذي أغنى الرواية بتراكيب لغوية زادتها جمالية وحسن التصوير، أما عن الألفاظ العامية والتي حاكى بها الفئات ذات الثقافة البسيطة من المجتمع، كما أنه لامس الواقع بما يلائم أحداث وأفكار الرواية، إضافة إلى ذلك بعض الألفاظ الفرنسية التي وردت في الرواية، ليصبح نصا روائيا تجريبيا.

[1]) عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب، شركة النشر و التوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 16.

4-2-1-اللغة الفصحى:

للغة تعريفات عديدة لدى علماء العربية ويرجع سبب كثرة التعريفات وتعددها إلى ارتباط اللغة بكثيرٍ من العلوم. فيُعرفها ابن جني بقوله: " اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".[1]

إن أكثر الباحثين المحدثين يشيرون إلى تعريف ابن جني، ويبدون إعجابهم بدقته وبما تضمَّنه، فيقول الدكتور عبده الراجحي: " ومع أن ابن جني هو أول من عرّف اللغة فيما نظن فإن تعريفه بها يثير دهشة الباحثين البعيدين عن تطور الحياة العلمية العربية، لأنه يقترب اقترابا شديدا من كثير من تعريفات المحدثين، ولأنه يشمل معظم جوانب التعريف التي عرضها علم اللغة في العصر الحديث".[2]

ولعل من المفيد نقل عدد من تعريفات اللغة لدى اللغويين المحدثين؛ فيعرفها البعض على أنها " نظام عرفي لرموز صوتية يستغلها الناس في الاتصال بعضهم ببعضٍ، كما عرفها آخرون على أنها مجموعة أصواتٍ للتعبير عن الفكر وفي تعريف آخر عُدّت اللغة نظام من العلامات الاصطلاحية ذات الدلالة الاصطلاحية."[3]

اللغة الفصحى هي لغة مقدسة كونها لغة القرآن الكريم، لغة إعجاز وقدسية، فعند اختيارها يجب انتقاء الكلمات ليكون الكلام صحيحا في معناه ومبناه، وفي رواية ضمير المتكلم التي تميزت بتعددها اللغوي، نجد فيها العديد من المقاطع التي تعبر بالفصحى دون تدخل لغة أخرى في التعبير؛ ومن بين هذه المقاطع التعبيرية: " كانت السنوات الهادئة

---

[1] سالم مبارك الفلق، اللغة العربية التحديات والمواجهة المكتبة الشاملة، ط10، نوفمبر 2004، ص13.

[2] غانم قدوري الحمد، أبحاث العربية الفصحى، دار عمار للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2005 ، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص9.

لطفولة قضاها وهو يتفرج على الخطابات البليغة لهواري بومدين تنبئ بغمام داكن ذهب بالبلاغة التي في خطب بومدين، وجاء بالبلاهة التي تظهر سريعا على خطب العسكري غير المسيس." [1]

ففي هذا المقطع السردي نلحظ بلاغة الوصف ودقته مستخدما الفصاحة في التعبير مستعينا بالمحسنات البديعية، ليضفي جمالية على نصه السردي الروائي، فهذه اللغة التعبيرية الفصيحة تبرز قدرة الكاتب على الإبداع والتلاعب بالألفاظ الفصيحة البليغة المعنى.

وفي مقطع آخر من الرواية، مقطع تعبيري بلغة فصيحة بسيطة مفهومة دون تملق أو تلميع أو تصنيع يقول : " في مهمتي الجديدة أو مهمتي القديمة بشكلها الجديد، سافرت إلى كل مدن الجزائر. في أحلك المراحل كنت أركب حافلة أنتقل إلى أبعد مكان يمكنه أن يخطر على بال "[2]، ففي هذا المقطع الذي يعد نموذجا عن مقاطع عديدة في الرواية، كتبت بلغة فصيحة، فقد تنوعت اللغة الفصحى في الرواية أيضا بين بلاغة ملمعة بالمحسنات البديعية والصور البيانية، واللغة الفصحى البسيطة المعبرة، وهذا ما يدل على قدرت الكاتب على التنويع والإثراء فيما يلامس التجريب السردي الإبداعي.

4-2-2- اللغة العامية:

اللغة العامية هي ثاني لغة استخدمها الروائي في سرد أحداثه في رواية " ضمير المتكلم" وهي تمتاز بالسهولة والسلاسة، وتعبر في الوقت ذاته عن مجتمع وثقافة معينة، فعند قراءة الأحداث بالعامية تشعر بواقعية ما تقرأ لأنه منا ونحن منه، فالعامية في الرواية تقرب بين النص والمتلقي إذ تلامس هويته وواقعه، فيشعر بحقيقة الأحداث السردية وواقعيتها،

[1]) الرواية، ص 60.

[2]) المصدر نفسه ، ص 231.

واستخدام اللغة العامية في الرواية هو تجريب لغوي ليس الغرض منه الركاكة ولا الضعف في التعبير وإنما غرضه إعطاء واقعية للأحداث، ومقاربة النص السردي الروادي للمتلقي، كذلك دليل على ذكاء وإبداع من الكاتب، إذ أورد العامية في نصه أحيانا يطول الحوار بها وأحيانا أخرى يقحم بعض مفرداتها في وسط كلام فصيح، فهذا التجريب اللغوي الذي يقوم على التعدد والتنويع يعطي روحا مغايرة عن التقاليد في الرواية، فهي رؤية حداثية وقدرة إبداعية خالصة.

ففي هذا المقطع من الرواية أورد فيه الكاتب مقطعا من أغنية التراث الشعبي الجزائري:

" أنا جراتلي الغرايب / يا لا لا لا لا ل / أشكي لكم و تعذروني

رحلوا عليا الحبايب / يا لا لا لا لا ل / و الله قد وحشوني

خلو في قلبي لهايب / يا لا لا لا لا ل / و الدمع جرح جفوني

خلاوني هايم و فاني / يا لا لا لا لا ل / صابر على شيء لا أطيقه

حتى جميع من يراني / يا لا لا لا لا ل / يقول مسكين عشيقه. " [1]

فنلاحظ أن اللغة العامية في هذا النص الروائي يعكس مشاهد تصوير من ثقافة المجتمع الجزائري، و سنورد بعض الكلمات العامية التي جاءت في الرواية في مقاطع متفرقة: " الفايح"، " هزوه" ، " الزطلة"، " جبدة"، " حكمت فيك يا شيخ" ، " دز القدام يا بوعلام" ...

[1]) الرواية، ص 302.

وغيرها من الكلمات والمقاطع العامية الأخرى، فهذا التعدد اللغوي ساهم في انفتاح الرواية وانزياحها عن البنية التقليدية، فأصبحت اللغة الروائية في رواية ضمير المتكلم تتراوح بين الفصحى والعامية، بالإضافة إلى لغة أخرى وهي اللغة الفرنسية.

4-2-3- اللغة الأجنبية (فرنسية) :

إن توظيف اللغة الأجنبية، من أهم تقنيات التجريب الحداثية، فهي تثري النص وتزود القارئ بثقافات متنوعة. وأهم ملاحظة في رواية ضمير المتكلم، هو أن الكاتب قد استهل روايته بمقدمة مكتوبة باللغة الفرنسية، بلمسة تجريبية مغايرة عن التقاليد التي تكتب فيها المقدمة بلغة عربية فصيحة، فهو يمرر من خلالها رسالات ورموز عديدة تختلف باختلاف قراءاتها ووجهات النظر فيها.

أما في المتن الروائي؛ فقد وردت العديد من الألفاظ الفرنسية وفي مواضع عدة، نذكر منها:

" raison faisan " ، "raging bull ،des gens ordinaires ،mission " ، " la virgule de assad، "la talonnade de madjer"[1] ، لا يخلو أي لسان جزائري من الكلمات الفرنسية مهما كان مستواه الثقافي، وذلك تأثرا بالاستعمار الفرنسي.

إن التعدد اللغوي في الخطاب السردي لرواية ضمير المتكلم، جعلها تلامس التجريب فهذا التعدد اللغوي مكن النص من التميز والتفرد بخصائصه، مما زاده إتقانا وجمالية .

يتجلى أثر التجريب الروائي في الرواية بوضوح من خلال التعدد اللغوي الذي يوظفه السارد بانفتاح لافت على أكثر من مستوى لغوي: من اللغة العربية الفصحى، إلى العامية

[1]) الرواية، ص 19-31-41.

الجزائرية، مرورًا بلفتات لغوية بالفرنسية، وانتهاء بلغة سردية تمزج بين الإيحاء والدقة. هذا التنوع لا يُستخدم لمجرد التلوين أو الزخرفة، بل يأتي كاختيار فني واعٍ يعكس تعدد الأصوات والبيئات والمرجعيات داخل النص. فالفصحى تمنح السرد وقارًا وجدية، في حين تفتح العامية والفرنسية نوافذ على الواقع الاجتماعي والنفسي للشخصيات، وتُضفي على الخطاب عفوية وواقعية. أما اللغة السردية، فتتميز بانسيابها ومرونتها، حيث تتحول بحسب مقتضى المشهد، بين الوصف والتأمل والسخرية، كل ذلك يؤكد أن التعدد اللغوي في الرواية ليس سمة سطحية، بل هو مكوّن جمالي يعكس وعيًا عميقًا بتجريب أدوات الحكي وتوسيع أفق التعبير الروائي.

يُختتم هذا الفصل من المذكرة بإضاءة الطابع التجريبي في رواية ضمير المتكلم من خلال أربع محاور أساسية تكشف عن ثراء البنية السردية وتنوّع أدواتها التعبيرية. ففي العنصر الأول، تم تناول تعدد الأصوات الساردة من خلال مفهوم الحوارية لدى باختين، بما يشمله من تهجين لغوي، وأسلبة، وحوارات خالصة، حيث تحقّقت في الرواية تعددية الرؤى والنبرات، ما أضفى على النص طابعًا حيويًا يرفض التسطح الأحادي للصوت السارد. أما في العنصر الثاني، فقد تم رصد العلاقة بين اللغة الروائية والشعرية، من خلال تحليل حضور ضمير المتكلم كأداة سردية تعزز القرب من الذات وتمنح السرد طابعًا اعترافيًا، إلى جانب توظيف اللغة الشعرية ذات البنية الإيحائية والانزياحية، التي أضفت على الرواية بعدًا تأمليا وجماليا. في العنصر الثالث، برزت مشهدية اللغة من خلال تنوّع الأساليب السردية ما بين الوصف الدقيق، والحوار الداخلي والخارجي، والحكاية التي تحاكي الواقع وتعيد تشكيله من منظور ذاتي. وأخيرًا، في العنصر الرابع، تم التركيز على التعدّد اللغوي في الرواية، حيث يتداخل السرد بالعربية الفصحى مع العامية الجزائرية واللغة الفرنسية، في بناء يعكس الواقع اللغوي المركب للمجتمع الجزائري، ويُترجم في آنٍ واحد خصوصية التجربة المحلية والانفتاح على ثقافات متعددة. إن هذه التوليفة الموزونة بين الأصوات، والأساليب، واللغات، تعبّر عن وعي روائي حديث بتقنيات الكتابة، وتُبرز ضمير المتكلم كنص تجريبي عابر للأشكال التقليدية، ينتمي بجدارة إلى تيار الرواية الجديدة في الأدب الجزائري المعاصر.

الفصل الثالث: تمظهرات التجريب الفنية و الجمالية

في رواية ضمير المتكلم

1-بين الرواية و السينما (التجريب السينمائي في الرواية):

1-1-مفهوم السينما.

1-2-الرواية السينمائية.

1-3-علاقة الرواية بالسينما.

1-4-من السرد الروائي إلى السرد السينمائي.

2- ضمير المتكلم و فاعلية اللغة البصرية:

2-1-المونتاج:

2-1-1-المونتاج السينمائي.

2-1-2-المونتاج السردي.

2-2-أنواع المونتاج السينمائي و أثره في بناء الرواية:

2-2-1-مونتاج الفكرة المرددة.

2-2-2-المونتاج السردي.

2-2-3- مونتاج التماثل.

2-3-الكولاج.

3- التناص.

1-بين الرواية و السينما (التجريب السينمائي في الرواية):

الرواية هي فن نثري تخيلي طويل نسبيا، فهي أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم، وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وتعتمد على السرد بما فيه وصف وحوار وشخصيات، (كما تطرقنا لتعريفها في الفصل الأول) وتعد من أخصب النصوص الأدبية وأكثر الأنواع التي تسمح بالاقتباس منها للفنون الأخرى كالسينما.

1-1-مفهوم السينما:

أما السينما فهي " مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك، الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور العرض أو على شاشات أصغر خاصة بالتلفاز".[1]

كما أنها " اختصار لكلمة "cinématographe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات الملمّة مصنفة في قطاعات." [2]

[1]) فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، دار أسامه للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص290.

[2]) ماري تيريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائر بشور، تحت إدارة' ميشيل ماري ، جامعة باريس السوربون الجديدة، دط، دت، ص16.

فهي إذا " فن شعبي يسميه البعض بالفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي."[1] ويراها البعض على أنها "فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها أيضا أدوات وآلات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة فصارت صالحة لأنْ تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه." [2]

السينما إذا؛ هي التفاعل والاستكشاف، وهي ليست عدو القراءة كما يحاول البعض تصويرها وإنما هي مكملة لها متممة لمهمتها النبيلة في الحياة. تمثل نافذة سحرية تطل منها البشرية على عوالم متخيلة ووقائع معاد تشكيلها، تجمع بين الفن والتقنية، بين الإبداع والحرفة. ليست مجرد صور متحركة تُعرض على شاشة، بل هي لغة عالمية تنقل المشاعر والأفكار والثقافات، وتبني جسوراً بين البشر رغم اختلافاتهم. فمن جهة، هي وسيلة للتسلية والإمتاع، ومن جهة أخرى، أداة تعبير فنية تحمل في طياتها رؤى المخرجين وكتّاب السيناريو ومصوري الكاميرا، وتفتح باباً واسعاً للتأمل في النفس والعالم. هي الفن السابع بحق، لأنها تستوعب باقي الفنون وتدمجها في نسيجها: من الأدب والموسيقى إلى التشكيل والرقص. والسينما، رغم أضوائها اللامعة، تبقى انعكاساً لما في داخل الإنسان من شغف بالحكاية، وفضول نحو المجهول، وحب للعيش في أكثر من حياة.

يمكن القول، إن الرواية انفتحت أيضا على عالم السينما واستعارت منه بعض تقنياته وآلياته كالأحداث الكثيفة التي تبدو كمشاهد ولقطات سينمائية، توظيف الديكور لنسج الأبعاد

[1] فؤاد احمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، ص 254.

[2] ينظر، فولتن البرت، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة، د.ت، ص33.

الدلالية وتقديم المشهد وكأنه على الشاشة، وذلك لإثراء الحدث الروائي وللاقتراب من دائرة الحكي السينمائي وبخاصة أن السينما والرواية يشكلان لذة من طينة واحدة.[1]

فالرواية الجديدة التي توسعت في الخمسينيات وجدت جماليتها وامتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتاب فكانت الروايات السينمائية.

1-2-الرواية السينمائية:

تركز الرواية السينمائية على الحبكة كما أنها ترسم خطوطا عميقة، متعمّدة للمعاني التي تريد إبرازها كالخيانة أو الحظ العاثر أو التضحية أو الحظ السعيد... ، وفي سبيل هذا الإبراز فإنها تحتال على اللغة والصيغ التعبيرية لتجنح بها بعيدا عن البعد الأدبي الذي يهدف تعميق المشاعر عوضا عن إثارة التعاطف المباشر مع البطل أو الضحية الذي تركز عليه الرواية السينمائية. فهي ترتب الأحداث ترتيبا متعمدا تماما، ولا تترك مجالا للتنامي العفوي أو الهرمونية الداخلية التي تمنحها الرواية الأدبية.[2]

الرواية السينمائية إذا هي شكل من أشكال الحكي يركّز على ما يُرى ويُحسّ أكثر مما يُفكّر فيه، فهي لا تغوص في أعماق النفس كما تفعل الرواية الأدبية، بل ترسم طريقها عبر مشاهد مرتبة بعناية، تُبرز معاني محددة كأنها لقطات على شاشة. هي لا تترك الأحداث تنمو وحدها، بل تقودها كمن يحرّك قطعاً على رقعة شطرنج، حيث كل خطوة محسوبة. المشاعر فيها تُلمس أكثر مما تُحلّل، والتعاطف يُبنى بسرعة مع البطل أو الضحية، دون

[1]: ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، مجلة الابتسامة، العدد169، الرياض، 1431هـ، ص14-15.

[2] : ينظر: نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والأدبية، صحيفة رأي اليوم، 2025/05/22، 14:28، https://www.raialyoum.com/

الحاجة إلى تأمل طويل. إنها رواية تُكتب بعين الكاميرا لا بقلم الراوي، وتهدف إلى التأثير لا التفسير.

ورواية "ضمير المتكلم" تُعد نموذجًا واضحًا لهذا النمط، إذ تعتمد على ترتيب مدروس للمشاهد والأحداث، وتُظهر المشاعر من خلال المواقف لا من خلال التحليل الداخلي. في هذا النوع من الروايات، لا نغوص في أعماق الراوي بقدر ما نتابع ما يعيشه لحظة بلحظة، كما لو كنا نشاهد شريطًا سينمائيًا يتحرك أمامنا. الشخصية تُعرض لنا كما هي، بانفعالاتها وتفاعلاتها، لا بوعيها الذاتي أو تأملاتها الطويلة. وهذا ما يجعل "ضمير المتكلم" تنتمي بوضوح للرواية السينمائية، حيث البساطة الظاهرة تُخفي وراءها بناءً سرديًا محكمًا، يشتغل على التأثير المباشر ويجعل القارئ يتورط عاطفيًا دون أن يشعر.

1-3-علاقة الرواية بالسينما:

إن عملية التأثير والتأثر تشكل سنّة في الفنون جميعا والرواية كغيرها من الأجناس الأدبية، كانت وما تزال تؤثر في الفنون الأخرى وتتأثر بها، فالرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثر هذه ولعلّ الفن الأكثر قربًا خارج الفنون السردية التي أثرت في الرواية هو فنُّ السينما .

فنجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنها عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية؛ إذن فالعلاقة متقابلة بينهما،[1] "إذ استثمرت الرواية بعض تقنيات السينما لتشكيل نسقها السردي والتخيلي"[2].

1) ينظر، خليل بروبني، آليات السينما في رواية" قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله، إضاءات نقدية، السنة الخامسة، ع 17، آذار ،2015، ص5.

2) لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، الرياض، د ط، 2012، ص12.

زاد هذا الاستثمار من جمالية تشكيلها الفني وارتقاء مستواها التصويري، " فالتقنيات السينمائية حينما دخلت إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنص الروائي بخاصة، زودت عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة فابتكرت صيغًا مستحدثة اقتربت كثيرا من حرارة السينما."[1] " فإذا تأملنا مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب"[2]، فالرواية قد استلهمت من الفن السابع (السينما) جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنية قربتها إليه أكثر فأكثر، وهذا الاستلهام أمر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح على الأجناس الأخرى والتطورات التقنية.

وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكي ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير بين كل من الرواية والسينما. وبما أن الرواية جنس أدبي هجين يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة فإنها عندما وظفت تقنيات من الفن السينمائي فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير.[3]

إذا " فالرواية أقدرُ من السينما في سرد الأحداث وتقديم الشخصيات، إضافة إلى أن لها مميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات السينمائية في سبيل تكميل سردها."[4]

إن التداخل بين فني الرواية والسينما أظهر فنا جماليا جديدا مزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت، وهذا التمازج أدى إلى نوع من التأثير المتميز لدى المتلقي من

[1]) حشايشي سهام، السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغاربية، مج 13، ع 2، 2018/07/16، ص149.

[2]) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط ،19921، ص189.

[3]) ينظر، المرجع نفسه، ص189.

[4]) خليل برويني، السينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، ص 11.

خلال استخدام بعض التقنيات السينمائية في الرواية، واستخدام الرواية كعنصر أساسي في السينما. فقد استفادت الرواية من السينما، كما استفادت السينما من الرواية ومحك نجاح كل منهما هو مدى قوة تأثيره على المتلقي.

1-4-من السرد الروائي إلى السرد السينمائي:

إنّ عملية الأفلمة تحتاج إلى بعض التقنيات، فتحويل ما كان مكتوبا بين ثنايا الأوراق إلى الإخراج إنجاز خاص، فبهذا التحول يتم الانتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي، ففعل السرد في المعطى اللغوي بمعنى روي وحكى الحكاية، وهو الفعل الأساسي الذي يقوم عليه فن الرواية المصورة أو الفيلم والحكاية عند جيرار جينيت Gérard Genette هي المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب والفيلم السينمائي أيضا حكاية يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان بالإشارة، فهما يشيران إلى شيء، وكل شيء في حد ذاته خطاب. إذ تجتمع الرواية والفيلم في انبِنائهما على السرد فيتميز الحكي عند كل فن بِسمتَين: الزمنية التي تعني امتداد الحركة الزمنية، والتحول أي النمو والتطور وانتقال الشيء وحدوث تشكلات جديدة، هذا ما يسهل عمليه الانتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي.[1]

[1]) ينظر، مرابطي صليحة، بلاغة السرد بين الرواية والفيلم، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ع 8، أفريل 2011، ص226.

كما أن " السرد الروائي يتمتع بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع البعض الآخر لبناء مشهد وكلاهما يمكنه الاسترجاع الزمني أو الاستباق، وبالشكل العام فالأسلوب السردي السينمائي مرتبط وآخذ من السرد الروائي."[1]

إلا " أن الفيلم السينمائي يتحقق عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليا خاصًا بها، لكن مثلها في ذلك مثل الجمل في اللغة تساهم في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم وهي تتصل بباقي الصور المكونة له."[2]

صحيح أن الرواية تعتمد على نظام لغوي سردي والفيلم على نظام سمعي بصري يختلف تماما عن اللغوي، إلا أن هذين العاملين يشتركان في عديد النقاط عند عنصر السرد وباعتبار الرواية والفيلم نمط حكائي سردي فإنهما يتشابهان كثيرًا في البنية التركيبية، فالزمان والمكان والشخصيات وتطور الأحداث عناصر أساسية في الرواية، وكذا الفيلم، فالمخرج قبل الشروع في نقل رواية ما إلى السينما أو الاقتباس منها ينتبه كثيرًا لهذه العناصر محاولاً دائما نقلها كما هي في الرواية تماما لضمان نجاح الفيلم.

فالسرد الروائي: " إن اللغة التي ينبغي أن يكون عليها السرد في أي عمل أدبي لاسيما الرواية، تتطلب الإيجاز غير المخل حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية، وكذلك ابتعادها عن الصعوبة والتكرار والثرثرة." [3]

---

[1]) نبيل حداد ومحمود درابسية، تداخل الأنواع الأدبية، مج2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص867.

[2]) الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران الجزائر، 2013-2014، ص 102 .

[3]) ينظر، سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العلوم الاقتصادية والقانونية، ع 19، جانفي2018، ص107.

تظل الرواية محكومة بمسار سردي محكوم بدوره بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية، كما أن السارد فيها هو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف، ويحدد طريقة توالي الأحداث، وهو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغير عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي، ويرى رولان بارت أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة شفوية كانت أو مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة أو متحركة، وهذا السرد تحققه اللغة في الرواية بواسطة متواليات جملية لكل جملة منها تحقق معنى دلاليًا خاصًا، لكنها في المقابل تحقق مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجد فيه.[1]

أما السرد السينمائي: فهو "عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما، فالسرد إذا هو التأثير الرئيسي على المتفرج الذي يجب عليه وبشكل إيجابي أن يبني المعنى أكثر من كونه يستقبله ليجعله متسقا ومتمسكا، والحبكة هي الشكل الفعلي الذي تتم به الأحداث. إن المتفرج تقوده الموضوعات التي يطلق عليها المخطط والتي تحتوي على بناء قصصي له قواعده الأساسية تبنى من تصرفات الحياة العادية، وطبقا لهذه النظرية من فهم السرد وإدراكه، فإن المتفرج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست في حد ذاتها كاملة إنها تحتاج من المتفرج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها وهكذا فإن الأفلام تعطي المتفرج تلميحات" [2]؛ لكي يصنع استنتاجات حول ما يحدث في الفيلم أما السينما فتحاول دائما التواصل المحدد لكنها تلمح إلينا لكي نفهم شيئا آخر. شيء يكاد أن يكون وراء الصورة، والعنصر الآخر هو الأسلوب،

[1]) ينظر، طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، ص107.

[2]) دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي – نحو فلسفة السينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص163-164.

فإن السرد هو "الحبكة مضافا إليها الأسلوب، والمتفرج يستخدم حبكة وأسلوب الفيلم لكي يبني ذهنيا قصة الفيلم."[1]

خلاصة القول؛ إن الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب لا مضمونه، " فهما يستخدمان السرد خطابا ذا حمولات أيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير، فالرواية تصور المشاهد بالكلمات فهي تعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة وتجسيد للعالم"[2] .

إذا فإن السرد بين الرواية والسينما هو أشبه برحلتين تسلكان طريقين مختلفين نحو غاية واحدة: الحكاية. فالرواية تبني عالمها من الكلمات، تصور بالوصف وتُحرّك الزمن بالحبر، وتمنح القارئ حرية التخيّل ورفاهية التأمل في التفاصيل الصغيرة التي تنسجها اللغة. أما السينما، فهي عين ترى، وعقل يُركّب الصور، ومشاعر تُستثار بالحركة والإيقاع والإضاءة والصوت. كلاهما يسرد، لكن الرواية تُخبر، والسينما تُظهر. ومع هذا، يتقاطعان في البنية العميقة: الشخصيات، الزمن، المكان، والتطور. السرد الروائي يمنح السارد سلطة التحكم، بينما في السرد السينمائي ينتقل هذا الدور إلى المخرج والكاميرا، اللذَين يوجهان عين المشاهد. في النهاية، يظل السرد هو الجسر الذي يعبر به المتلقي من الواقع إلى الحكاية، سواء رآها بعينه أو تخيّلها بعقله، وكل من الرواية والسينما يعيدان تشكيل العالم بطريقتهما، ويجعلان من القصص مرآة للإنسان وحياته بكل تحولاتها.

---

[1]) دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي–نحو فلسفة السينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص163–164.

[2]) محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدليه الاتصال والانفصال، صحيفة المثقف العربي، العدد09، 2018/02/4388، ص03.

ورواية " ضمير المتكلم" تمتلك من الخصائص السردية ما يجعلها مهيّأة بامتياز لعملية الأفلمة، فهي تقوم على سرد بصري قوي، حيث تتجلّى المشاهد بوضوح في ذهن القارئ بفضل اللغة الحية والوصف الحركي الذي يقرّب الأحداث من عين المتلقي كما لو كانت تُعرض على شاشة، كما أن الشخصيات مرسومة بملامح نفسية وسلوكية دقيقة، والزمن فيها متحرك، يتنقل بين الحاضر والماضي بطريقة تتيح استخدام تقنيات الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق السينمائي، وهي أدوات سردية مألوفة في لغة السينما. كما أن الرواية، من خلال استخدام ضمير المتكلم، تخلق نوعاً من القرب النفسي بين المتلقي والشخصية، مما يسهّل تحويل هذا العمق الداخلي إلى مشاهد درامية تنبض بالمشاعر، أما عن الأحداث فهي مترابطة بشكل منطقي وتقدّم تحولات واضحة، مما يسهل على السيناريست اقتباس الحبكة وتحويلها إلى تسلسل بصري. كل هذه العناصر تجعل من ضمير المتكلم رواية لا تقف عند حدود الورق، بل تفتح أبواباً واسعة نحو الشاشة، وتؤكد قابلية سردها للتحوّل إلى سرد سينمائي حيّ وفاعل.

2-ضمير المتكلم و فاعلية اللغة البصرية:

تُعد السينما خطابًا بصرياً وسمعيًا ووسيلة أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري، وهي تتناول كل شرائح المجتمع وتعالج كل موضوع يخص جانبا من جوانب حياة الإنسان المختلفة، والسينما منذ أن خطت خطواتها الأولى من مجرد تصوير للأشياء المتحركة إلى تقديم أفلام روائية، اعتمدت إلى حد كبير على الأعمال الأدبية التي تستمد منها موضوعاتها، وفي المقابل فقد تأثر الأدب بالسينما فعندما أُكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم الصامت قد أحدث أثرا بالفعل في الرواية المكتوبة، فاستعارت الرواية الجديدة واستوعبت أدوات التعبير

لمنجزات فنون أخرى، كالدراما والسينما، وأصبح الروائي يقدم الواقع في حضوره الملموس مع خلط الماضي والحاضر والمستقبل وتجزئ وحدة الحدث واللاّشخصية.[1]

فقد " عمل الروائيون التجريبيون على توظيف عديد التقنيات داخل بنيات الرواية ،حيث حرصوا على ابتكار أشكال روائية جديدة تتلاءم والظروف التي عاشها هذا الجيل من المبدعين ، ففي هذا المناخ الذي تتجاوز فيه المتناقضات وتتضخم فيه الحيرة ويختفي الوضوح وينتشر الإبهام والغموض يحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة وقد لجأ الكُتاب إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج أشكال روائية جديدة."[2]

تمثل رواية " ضمير المتكلم " نموذجًا سرديًا معاصرًا يجسد التفاعل الخلّاق بين الأدب والسينما، حيث تتجلى فيها تقنيات سينمائية كالمونتاج والكولاج ضمن نسيجها الروائي، ما يمنحها طابعًا بصريًا واضحًا ويجعلها أكثر قربًا من التشكيل السينمائي. فالرواية لا تسير في خط سردي تقليدي متسلسل، إنما تعتمد على تفتيت الزمن وتجزئة الحدث، عبر تنقلات متكررة بين الحاضر والماضي واستحضار مشاهد متعددة دون ترتيب زمني صارم، وهو ما يحاكي تقنية المونتاج التي تقوم على ترتيب لقطات متفرقة لبناء وحدة سردية ودلالية، كما تعتمد الرواية على الكولاج السردي، من خلال ضمّ مشاهد متباينة في الأسلوب والنبرة والانفعال، تتضافر لتشكيل بنية كلية مشحونة بالمعنى. وتُبرز الرواية حضور الواقع المعاش ليس بوصفه سردًا تأمليًا فحسب، بل بوصفه صورة متحركة تختزن تفاصيله، مما يعكس قدرة

[1]) ينظر، تاورتة محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع 21، جوان 2004، ص 27.

[2]) عمري بنوهاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، منشورات دار الأمان، الرباط، ص173.

اللغة على التحول إلى أداة بصرية، تُرى بالخيال مثلما تُقرأ بالعقل. ومن هنا تتجاوز الرواية وظيفتها الأدبية لتتحول إلى خطاب بصري داخلي، يُجسّد فعلاً سرديًا يمكن تحويله بسهولة إلى لغة سينمائية. إن هذا التداخل بين التقنيات يمنح ضمير المتكلم طاقة تعبيرية معاصرة، تجعلها رواية قابلة للأفلمة، وتكشف عن وعي سردي يستثمر إنجازات الفن السابع داخل النص الروائي دون أن يفقد خصوصيته الأدبية.

2-1-المونتاج:

2-1-1-المونتاج السينمائي:

يحقق الفيلم السينمائي تواجده بفضل عناصر وتقنيات عديدة، ويعد المونتاج أحد أهم التقنيات السينمائية الخالصة، حيث يقول أرنست لندجرن:" إن تطور الفن السينمائي كان في جوهره تطورًا في المونتاج".[1] فللمونتاج السينمائي أهمية كبيرة وضرورة ملحة في الفن السينمائي فهو القوة الخالقة الأساسية التي تستطيع أن تبعث الحياة في الصورة الجامدة؛ أي اللقطات المتفرقة وتكسبها الشكل السينمائي.[2] وذلك باختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى منتجة دراما ذات خطاب متعمد موجه إلى الجمهور.

انطلاقا من هنا يمكن أن نعرف المونتاج على أنه تركيب وتنظيم الصور المتحركة، فهو" عملية فنية تترتب فيها اللقطات والمشاهد بتناسق أسلوب فني دقيق للانتقال من لقطة إلى أخرى، ولحظة الانتقال كيفيته والمدة التي تحتاجها الصورة على الشاشة، فلا تدب الحياة

[1]) لندجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة مطابع شركة الإعلانات الشرقية،1959، ص40.
[2]) المرجع نفسه، ص18.

السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلاّ عندما توضع مع غيرها من اللقطات وتعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة، فاجتماع اللقطات عن طريق المونتاج فيلم حقا."[1]

فالمونتاج السينمائي في حد ذاته أسلوب في التعبير، وهو "قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات). ويختص الفن السينمائي وحده بتقنية المونتاج وفي نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة."[2]

والمونتاج أو ما يسمى أيضا بعملية التركيب فهي اختيار توقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدى. أو هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله.[3]

هذا وترجع أهميته إلى أنه " ينتج المعنى العام، وهو المسؤول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي، ولا يتوقف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب مع السرد الدرامي فقط، بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما."[4] كما أن " عملية المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوما أيديولوجيا وفكريا معينا يتبنّاه صنّاع الفيلم."[5]

---

[1]) لندجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، ص71.

2) فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص38.

3) ينظر، محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011، ص97.

4) المرجع نفسه، ص103.

5) فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، ص40-41.

فيقوم المونتاج من الناحية التقنية على لصق اللقطات الفيلمية وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمِّع.

مع تطور السينما في بداياتها، بدأت عملية المونتاج تشهد تحولات جذرية ساهمت في تشكيل اللغة البصرية للفيلم. ومع تقدم الزمن، أصبحت التقنيات المستخدمة في تجميع اللقطات تتطور بشكل متسارع، مما مهد الطريق لابتكارات جديدة في عالم السينما. وفي هذا السياق، " تطورت عملية التجميع تطورًا سريعا جدا أثناء السنوات الأولى من وجود السينما، وكانت مرائي لوميير*(Lumière) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة، غير أنه جرى قبل عام 1905 لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة، وحوالي 1910 تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفلّمة من مختلف نقاط النظر، والذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معًا بين اللقطات المتتالية عن طريق تناوب نقاط النظر، وعن طريق الوصلات."[1]

يمكن تلخيص كل هذه المفاهيم في أن المونتاج السينمائي هو ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة لتتابع الزمن، ولا شك أن قيمة عمل سينمائي ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج.

2-1-2- المونتاج السردي:

يعتبر مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، ولا يختلف المونتاج الروائي كثيرًا عن المونتاج السينمائي لا في تقنياته ولا في أهدافه ولا نتائجه، فهو

[1]) ماري تيريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، د.ت. د.ط، ص69.

جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية، فيقتصر المونتاج الروائي على حذف ما يستغني عنه النص وإعادة ربط الأجزاء، ويمكن أن يخالف تدرج الزمن الطبيعي، كما في الروايات الحديثة. فيقوم المونتاج على تغيير مواقع أجزاء النص تقديما وتأخيرا، حذفًا واختصارًا، وعلى ربط الأجزاء بحلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل، وقد " تطور المونتاج الروائي كثيرا بسبب تأثر الرواية بالتصوير السينمائي وبسبب إقبال بعض الروائيين على كتابة سيناريو رواياتهم بأنفسهم، أو على كتابة روايات خاصة بالسينما ملبِّين فيها حاجات الفن السابع."[1]

يُعدّ المونتاج من أبرز الأدوات الإبداعية التي تعكس ملامح الشخصية الفنية للمبدع، سواء في المجال السينمائي أو الأدبي، إذ لا يقتصر دوره على الجانب التقني فقط، بل يتجاوز ذلك ليصبح آلية فكرية وجمالية في تنظيم السرد وإعادة تشكيل الواقع. فهو ليس مجرد ترتيب آلي للمشاهد أو المقاطع، بل يمثل مرحلة أساسية من مراحل الإبداع، يتم من خلالها توليد الأفكار، وتكثيف المعاني، والانفتاح على إمكانيات التجريب. ولهذا تبرز الحاجة الملحة لأن يكون الروائي واعيًا بفلسفة المونتاج، باعتباره أداة بنائية تؤثر في الشكل والمضمون، وتفتح النص على آفاق متعددة في تمثيل الزمن وتوزيع الأحداث. فالنظر إليه ينبغي أن يتحرر من إطاره الحرفي الضيق، ليُفهم ضمن رؤية شمولية تنطلق منذ مرحلة كتابة النص وتواصل تبلورها في التكوين السردي العام، كما يحدث في السيناريو السينمائي الذي يُبنى على هذا الأساس قبل أن يُستكمل بصريًا على الشاشة.

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص163.

ويمكن القول إن الكُتاّب قد لجأوا إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج أشكال روائية جديدة، وقد كان من بين أهم الأدوات التي استعارتها الرواية من منجزات فن السينما تقنية التركيب السينمائي – المونتاج –؛ تقنية سينمائية يتضح من خلالها بعض الخواص الجوهرية لظهور الصورة وتجسدها في الحاضر، خلافا للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبة للبعض الآخر، ولذا فالتقنية السينمائية المعتمدة على التركيب وعين الكاميرا العناوين الداخلية المسموعة أو المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر غالبا أو في الماضي القريب وقد استثمر المونتاج في الرواية بغرض تجزئة العالم الروائي عبر تقطيع الحكاية والزمان والمكان في إشارة لخلق عالم روائي مفتت يحكمه الضياع.[1]

مع تطور تقنيات المونتاج وتوسع استخدامه في صناعة الأفلام، أصبح المونتاج أداة رئيسية لخلق تأثيرات بصرية وعاطفية متعددة، تساعد في نقل الرسائل والمعاني بطريقة تتجاوز مجرد سرد القصة. " وقد فتحت هذه الألية في البناء لما تتمتع به من مرونة المجال أمام المبدعين السينمائيين لخلق أنواع مختلفة من المونتاج وفقا للتأثير المستهدف إحداثه في المشاهد، فقد يتم المونتاج على أساس التناقض: بمعنى تركيب لقطة مع لقطة أخرى متناقضة معها، أو على أساس التوازي: بمعنى تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم لقطة من هذا و لقطة من ذاك على التبادل، أو على أساس التماثل: بمعنى تقديم حدثين متماثلين وإن لم تكن هناك علاقة بينهما، أو على أساس الترابط: بمعنى تقديم مجموعة من اللقطات المتتالية التي ترتبط بموضوع واحد، وتحدث في مجموعها تأثيرا معينا، أو على أساس التكرار: بمعنى تكرار لقطة معينة للإلحاح على الفكرة التي تحملها... أو بغير ذلك

[1]) ينظر، عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص175.

من الطرق و الأساليب التي يستهدف مركب الفيلم من ورائها إحداث تأثيرات خاصة في المشاهد."[1]

2-2-أنواع المونتاج السينمائي وأثره في بناء الرواية:

إن "فن المونتاج فن توليفي يشبه التبادل والتوافيق في الرياضيات؛ و لذلك تعددت طرائقه و تباينت تباين الرؤية السينمائية لذا فحاولت الدراسات رصد أشهر أنواع المونتاج" [2]:

2-2-1-مونتاج الفكرة المرددة:

" يتم بالإلحاح على تكرار لقطة معينة لتقطع السياق من حين إلى آخر ويوجد له مثال واضح في السينما المصرية في فيلم " شباب امرأة " إذ يتكرر مشهد البغل الذي يدور في الطاحونة مغمض العينين قاطعا السياق العام للفيلم من حين إلى آخر؛ ليؤكد الفكرة الأساسية القائم عليها الفيلم، وهي عدم الفطنة، وليعقد من خلال هذا المشهد المتكرر نوعا من التشبيه بين ذلك البغل الدائر مغمض العينين وذلك الشاب الغر الذي تستنزفه تلك المرأة حتى خارت قواه؛ لأنه استسلم لها كالبغل المستسلم للدوران في الطاحونة."[3]

مونتاج الفكرة المرددة هو أسلوب سينمائي يعتمد على التكرار المتعمد لمشهد أو لقطة معينة بهدف تعزيز فكرة أو مفهومي معين، وهو يحقق تأثيرًا عاطفيًا في المتلقي من خلال الربط بين المعنى المستمر والمتكرر للقطة والرسالة التي يُراد إيصالها. في هذا النوع من

---

[1]) أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الدوحة، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 272.

[2]) محمد عجور، التقنيات الدرامية و السينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، 2010، ط1، ص 248.

[3]) محمد عجور، التقنيات الدرامية و السينمائية في البناء الشعري المعاصر، ص 249.

المونتاج، يتم "قطع السياق" بين اللقطات المتتالية من خلال إدخال مشهد مكرر يعمل على تأكيد أو تعزيز فكرة أو موضوع رئيسي داخل العمل الفني.

- مونتاج الفكرة المرددة المتكرر:

ما تمكن ملاحظته في الرواية، استخدام مونتاج الفكرة المرددة بشكل أدبي عبر تكرار بعض الرموز أو المشاهد التي تحمل معاني مزدوجة وتعزز من مفاهيم الرواية، مثل الذاكرة والتمرد والحيرة التي تسيطر على الشخصيات. وهذا أسلوب يتماشى مع فكرة التكرار في المونتاج السينمائي، حيث يصبح التكرار أداة لتمرير الرسائل المتوارية بين السطور إلى القارئ.

يمكن استخلاص بعض الأمثلة من رواية "ضمير المتكلم" للروائي فيصل الأحمر، حيث يتم تكرار مشاهد معينة أو أفكار في النص بهدف تعزيز الفكرة المركزية وتأكيدها، مثل فكرة الذاكرة والتاريخ التي تؤثر في الشخصيات بشكل مستمر.

-التكرار المتعلق بالماضي والمجازر:

"كانت البلاد مليئة بالجياع. تريد الأكل لا الفن. ولكنني كنت مصرا على الفن حتى في كنف الأكل." [1]

في هذه الجملة، يتكرر التركيز على الواقع المأساوي للجزائر والتمزق الداخلي بين الجوع والفن، حيث يعبر السارد عن تعارض مستمر في تفكيره بين أولويات الحياة اليومية والمعاناة الشخصية التي عاشها الشعب الجزائري. التكرار هنا يشير إلى حالة متواصلة من

[1]) الرواية، ص 103.

الانفصال بين الأفراد والمجتمع، مثل تكرار مشهد البغل في "شباب امرأة" الذي يعكس استمرارية الضياع والجمود.

-التكرار المتعلق بالصراع الداخلي:

"كانت زهور قد اختفت تماما. قيل لي إنها مسافرة منذ سنوات. لم أجد لها طريقا." [1]

هذا التكرار في ذكر غياب زهور يبرز الحالة النفسية للسارد الذي يعيد التفكير في علاقته مع الماضي والحب المفقود. التكرار هنا يخلق شعورًا دائمًا بفقدان الأمل وإعادة الصراع الداخلي للشخصيات، حيث يعود السارد دومًا إلى هذه الذكرى مثلما يعود البطل في مشهد طاحونه البغل المكرر في السينما.

- مونتاج الفكرة المرددة المتداخل:

" مونتاج الفكرة المرددة بشكل متداخل حلقي، بمعنى أنه يتم القطع بمشهد متكرر في داخل دائرة تصويرية، و يتم القطع المتكرر في داخل مفردات هذه الدائرة أيضا، أي يتم القطع المتكرر."[2]

مونتاج الفكرة المرددة المتداخل هو تقنية فنية تندمج فيها اللقطات المتكررة داخل دائرة تصويرية واحدة، حيث تتداخل المشاهد المتكررة بشكل حلقي أو دوري، مما يعزز من الإحساس بالدوامة أو التكرار الذي لا يمكن الهروب منه. هذا التداخل يعمل على تعزيز الفكرة الأساسية التي يعالجها العمل الفني، ويخلق حالة من الارتباك أو التأمل العميق في ذهن المتلقي، بحيث تظهر الأفكار أو الصور نفسها في تكرار يربط بين عناصر مختلفة في السياق ذاته، مما يخلق إحساسًا مستمرًا بالتداخل بين الذكريات، التجارب، والمشاعر.

[1]) الرواية، ص 99.

[2]) محمد عجور، التقنيات الدرامية و السينمائية في بناء القصيدة، ص 255.

في رواية "ضمير المتكلم" للروائي فيصل الأحمر، يمكننا ملاحظة استخدام **مونتاج الفكرة المرددة المتداخل** من خلال التكرار المتداخل للذكريات والأحداث التي تتشابك داخل عقل السارد، مما يعكس دوامة الزمن والمعاناة المستمرة التي لا يمكن للفرد الهروب منها. إليك بعض الأمثلة التي تجسد هذه التقنية، والتي تساهم في بناء جو الرواية، وتكثيف الإحساس بالتداخل بين الذاكرة والماضي:

" كانت البلاد مليئة بالجياع. تريد الأكل لا الفن. ولكنني كنت مصرا على الفن حتى في كنف الأكل. كل شيء حولي يعج بالضحايا، كان الجوع وحده هو المسيطر. لكنني كنت أرى في هذه البلاد الخائفة من الموت على الأقل طريقًا للفن[1]".

هنا، يظهر تداخل فكرة الجوع مع الفن، حيث يتم التكرار بين الجوع والفن بشكل يخلق دائرة مغلقة من المعاناة. كلما كانت البلاد غارقة في الجوع، كان الفن هو المهرب الوحيد، ولكن هذا التداخل بينهما يساهم في زيادة الحيرة والتمزق في حياة السارد.

وفي مثال آخر من الرواية: " زهور اختفت، وكانت تلك اللحظات الساكنة في ذاكرته لا تنتهي. ذهبت إلى بيتها كما لو أنني سألتقي بها، ولكنني لم ألتقِ سوى بجدرانٍ فارغة. تكرر الأمر، كل زيارة كانت توصلني إلى نفس النتيجة: غيابها الأبدي. زهور أصبحت ذكرى، والذكرى أصبحت دائرة مغلقة." [2]

في هذا المثال، تتداخل الذكرى والغياب بشكل متكرر، حيث يعيد السارد تكرار المحاولة ذاتها لزيارة زهور، لكنه يصطدم في كل مرة بغيابها. يتم قطع السياق بين الزيارات، لكن كل زيارة تفضي إلى النتيجة نفسها، مما يعمق الدائرة المغلقة التي يصارع فيها السارد.

[1]) الرواية ص 89.

[2]) المصدر نفسه، ص 96.

من خلال هذه الأمثلة، يمكننا ملاحظة كيف تخلق التكرارات المتداخلة بين الذكريات والتجارب التي لا مفر منها، شعورًا بالدوامة المستمرة التي تعيشها الشخصيات في الرواية. يساهم هذا الأسلوب في إظهار الصراع الداخلي الذي يعيشه السارد، الذي يُجبر على التكرار دون أن يتغير شيء. التداخل بين الأفكار والأحداث في مونتاج الفكرة المرددة المتداخل يعزز من الانطباع بأن الشخصيات عالقة في دوامة زمنية، لا مفر منها، وهي في حالة من الانتظار الذي لا ينتهي، مما يضيف عمقًا فكريًا للعمل الأدبي.

2-2-2- المونتاج السردي:

" فيه يتم التوليف بين اللقطات والمشاهد، من خلال تتابع زمني خاص، ووفقا لسيناريو محدد سلفا أو إجراءات خاصة باللقطة الكبرى، ويكون هدف مؤلف الفيلم أن يعيد تركيب الشكل أو المظهر الخارجي للأحداث، لتكوين تدفق سردي خاص لقصة الفيلم، ويهتم المونتاج السردي على نحو خاص بتطور القصة وتناميها." [1]

أما في الرواية فيقوم الروائي بترتيب اللقطات السردية بشكل منطقي متجانس دون إغراب أو تشتيت أو قطع صارم.

المونتاج السردي تقنية تُستخدم في السينما والأدب على حد سواء لربط اللقطات والمشاهد بطريقة تسهم في تقدم القصة وتطورها بشكل طبيعي ومتسلسل. الهدف منه ترتيب الأحداث بطريقة منطقية ومتجانسة بحيث يسهم كل مشهد أو لقطة في دعم الفكرة الرئيسية للعمل، ويضمن تسلسلًا سرديًا سلسًا دون أي تشتيت أو قطع مفاجئ .في السينما، يكون هذا

[1]) محمد عجور، التقنيات الدرامية و السينمائية في بناء القصيدة، ص 259.

المونتاج مُعتمدًا على تتابع زمني دقيق، حيث يتكامل كل مشهد مع الآخر ليحقق التراكم الذي يُفضي إلى تطور القصة بشكل منطقي.

أما في الأدب الروائي، فيسعى الكاتب إلى ترتيب اللقطات السردية بطريقة تضمن تدفق القصة دون أن يُعرّض القارئ لأي حالة من الإرباك أو التشتت .فعادة ما يُرتب الروائي هذه اللقطات السردية بعناية فائقة لتكون مترابطة ومتناغمة، مما يعكس تطور الشخصيات والأحداث بسلاسة تامة. لا يتم القطع المفاجئ في السرد، بل يتم الانتقال من حدث إلى آخر أو من مشهد إلى آخر ضمن تسلسل زمني طبيعي، وهو ما يتيح للقراء استيعاب التفاصيل والفهم الكامل للسياق.

يظهر **المونتاج السردي** في الرواية من خلال تنظيم الأحداث والمشاهد بطريقة محكمة تسهم في تطور الشخصيات والفكرة الرئيسية للرواية دون أي تشتيت أو إرباك للقارئ. ويظهر ذلك في قوله:

" كنت أعيش في دوامة من الذكريات التي لا تنتهي. زهور، تلك التي لطالما حملت معي قلبًا فارغًا، كانت أول من غادرت، ولكن كلما تذكرتها، تذكرته، تكررت صورتها في عقلي بشكل مُستمر. [1]"

هنا، يتم ترتيب اللقطات السردية بطريقة سلسلة ومترابطة. يبدأ السارد بتقديم ذكرياته المتجددة، ولكن دون أن يقطع السياق فجأة أو يشتت القارئ. يتقدم السرد بشكل طبيعي من الذكريات إلى الشعور المستمر بالغياب، مما يعكس الدوامة النفسية التي يعاني منها السارد. كل جملة تتسلسل مع ما قبلها دون انقطاع، مما يعزز التدفق السردي.

[1]) الرواية، ص 108.

و في مثال آخر نجد :

" وكانت الأيام تمر واحدة تلو الأخرى، بين ليل ونهار، وبين وجوه وأحداث. في الصباح، أذهب للعمل، وأعود متأخرًا، ولكنني كنت دائمًا على موعد مع أفكاري التي لا تنتهي عن الماضي[1]".

في هذا المثال، يتم الترتيب الزمني للأحداث بشكل منطقي ومتسلسل، حيث يذكر السارد الروتين اليومي الذي يعيشه، الذي يشكل روتينًا ثابتًا في حياته. والمونتاج السردي في هذه الحالة هو الانتقال الطبيعي من الأحداث اليومية إلى الهموم الداخلية التي يعيشها السارد. ليس هناك قطع مفاجئ أو إرباك في الانتقال بين الأحداث؛ بل إن السرد يواصل التدفق بشكل تدريجي ليعكس تطور القصة والانعكاسات النفسية للسارد.

وهذا مثال آخر يوضح المونتاج السردي في الرواية:

" تذكرت صديقي، ذلك الذي رافقني في سنوات الشباب، وكان يشاطرني آلامي وأفراحي. ولكن بعد سنوات من الفراق، أصبحت الكلمات بيننا ضبابية، كما لو أننا توقفنا عن الحوار." [2]

في هذا المقطع، يواصل السرد بشكل طبيعي ومنطقي .ينتقل السارد من تذكر صديقه إلى توصيف التغير في علاقتهما دون أن يُحدث قطعًا مفاجئًا أو تغيرًا في الاتجاه. ينتقل من ذكرياته المشتركة مع صديقه إلى الفجوة الزمنية التي أصبحت تفصل بينهما .المونتاج السردي هنا يدعم فكرة الابتعاد والتغير في العلاقات دون إرباك، حيث يتم ربط الأحداث الماضية بالحالية بطريقة تساهم في تطوير الأحداث والشخصيات في الرواية.

[1]) الرواية، ص 123.

[2]) المصدر نفسه، ص 135.

من خلال هذه الأمثلة، يتضح أن المونتاج السردي في رواية "ضمير المتكلم" لا يعتمد على القطع المفاجئ أو الانتقالات غير السلسة بل على العكس، يتم ترتيب الأحداث تدريجيًا وبشكل منطقي، مما يساهم في تطور القصة عبر مراحل متواصلة. هذا الأسلوب السردي يُتيح للقارئ الانغماس الكامل في العالم الداخلي للشخصيات، مع التركيز على تطورها النفسي والعاطفي.

2-2-3- مونتاج التماثل:

ويقوم هذا النوع من المونتاج" بأخذ لقطة ومواجهتها بلقطة أخرى تتشابه مع محتواها. وهو يقوم بدور التشبيه في الشعر، فالسينما هي التي استعارت معنى التشبيه في هذا النوع من القطع، واستعارت معنى التشبيه التماثلي من الأدب."[1]

يُعدّ "مونتاج التماثل" في السينما تقنية تقوم على مبدأ المقابلة البصرية بين لقطتين تتشابهان في المضمون أو الشكل أو المعنى. هذا الشكل من التوليف يعتمد على التعاقب السردي الزمني ويستثمر قدرة الصورة على استحضار معاني تتجاوز منطق السرد التقليدي، متّخذاً من التماثل الداخلي أداةً لإنتاج الدلالة.

ويُشبه هذا الأسلوب، من حيث البنية والدور الدلالي، وظيفة التشبيه في الشعر، حيث يقوم الشاعر بربط عنصرين على أساس مشابهة جزئية أو كلية، بهدف إضاءة أحدهما من خلال الآخر. فالسينما، عبر هذه التقنية، تستعير آليات التفكير المجازي من الأدب، لتصوغ تماثلات بصرية ذات طابع تأويلي، يساهم في توسيع أفق المعنى وتكثيف التعبير.

[1]) محمد عجور، التقنيات الدرامية و السينمائية في بناء القصيدة، ص 267.

وبذلك، فإن مونتاج التماثل يؤدي وظيفة جمالية، إضافة إلى أنه يشكل بنية معرفية رمزية. إذ إنه يُبرز كيف يمكن للغة السينمائية أن تتبنى مفاهيم بلاغية – كتقنية التشبيه – وتنقلها من فضاء الكتابة إلى فضاء الصورة، دون أن تفقد أثرها في بناء الانفعال والمعنى. فالمونتاج هنا لا يعمل على الربط العابر، بل يمارس بلاغة بصرية تشبه ما يفعله الشعر حين يُظهر غير المرئي ويمنح المألوف بعدًا جديدًا.

المثال الأول: تماثل الفتاة الساقطة والوردة المتفتحة

" لو كانت معي الكاميرا لصورتك مستلقية أرضًا... ولكي تُخلّد لحظتنا هذه..." [1]

في هذا المقطع، يقابل السارد لقطة سقوط دلال على عتبة الحافلة بلقطة افتراضية لزهرة تُصوَّر وهي تتفتح. السقوط الجسدي للفتاة يُقابل بلحظة استلقاء جمالٍ بريء أمام عدسة خيالية، وكأن الصورة تُخرج من المشهد الدنيوي لحظة فنية خالصة.

هذا التماثل ليس مباشراً، بل تشبيه بصري ضمني، حيث تتحول وضعية السقوط العفوي إلى لقطة سينمائية مأخوذة بجمالية الزاوية وعمق المشهد، تماماً كما يُمارس "مونتاج التماثل" في السينما، حين تُوضع صورتان في توالٍ يخلق دلالة جديدة من غير الحاجة إلى شرح.

الرواية هنا لا تشرح التشبيه، بل تخلقه بصرياً، وتدع المتلقي يعقد الصلة بين الجسد الملقى على الإسفلت و"الصورة" التي كان يمكن أن تؤخذ له، فيتجسد المشهد كأنّه لقطة سينمائية مشبّعة بالدلالة الشعرية.

[1]) الرواية، ص 18.

وفي مثال آخر يوضح التماثل من خلال: الطفل الذي يشاهد الأفلام ⇄ التاريخ الذي يُكتب بالصورة.

" السينما لا تكتب بالحبر، بل بالضوء... سأعيش دوماً على إيقاع فيلم السهرة على القناة التلفزيونية الواحدة. "[1]

في هذا المقطع، يعقد الراوي تماثلاً ضمنياً بين السينما والذاكرة الجماعية، وبين الفيلم والمصير الفردي. كما تُوضع صورة الفيلم القديم بجانب حياته البسيطة، ويجعل من "فيلم السهرة" مرآةً لحياته اليومية، حتى يصبح الماضي نفسه مشهداً متكرراً من فيلم يتغيّر فقط في الإضاءة وزاوية الالتقاط.

هذه البنية تماثلية بامتياز، فالطفل الفقير الذي يجلس أمام التلفاز يقابل البطل في الفيلم الأبيض والأسود. والمشهد اليومي الذي لا يراه أحد، يقابله الفيلم الذي يشاهده الجميع. بهذا، تمارس الرواية شكلًا من التماثل السردي المشبع بالشعرية البصرية، حيث تصبح الذاكرة ذات مونتاج توالي مشاهد لا يربطها الزمن بل الإحساس.

إنّ الكاتب يستخدم هنا أسلوبًا بلاغيًا يوازي تمامًا ما تقوم به السينما عند استخدام "مونتاج التماثل"، إذ تُخلق الدلالة عبر مقابلة مشهدين متباعدين زمنيًا أو مكانيًا، لكنهما يتطابقان في الشعور أو الرمزية.

الرواية تتبنى في كثير من مقاطعها منطق التماثل البصري دون أن تصرّح بذلك، فتحقّق من خلال لغتها الأدبية ما تحققه العدسة في مونتاج التماثل: من إنتاج المعنى عبر تشابه المشاهد، لا عبر تسلسلها الزمني أو سببيتها المنطقية.

[1]) الرواية، ص 31-33.

فالكاتب فيصل الأحمر يوثّق حياةً، ويصوّرها كما لو كانت شريطًا سينمائيًا تتجاور فيه اللقطات لتشرح، ولتتشابه، لتُقارن، ولتُكثّف الدلالة في ضوء خافت يشبه ضوء السينما القديمة.

يتجلى "مونتاج التماثل" في الرواية بوصفه بنية سردية تُقارب وظيفة التشبيه في الشعر، حيث لا تُبنى المعاني على التسلسل الزمني للأحداث، بل على التوازي البصري والشعوري بين المشاهد. فالمؤلف لا يسرد وقائع بقدر ما يقابل بينها؛ بين السقوط العفوي للبطلة دلال واستلقاء زهرة تتفتح، أو بين طفولة فقيرة تستظل بشاشة التلفزيون وبهاء السينما القديمة، فيولد التماثل من المجاورة لا من السببية. هذا الأسلوب يمنح الرواية طابعًا بصريًا خالصًا، أشبه بفيلم تُمنتَج مشاهده لا وفق الحكي التقليدي، بل وفق تموجات الذاكرة والانفعال، حيث يستعير السرد الأدبي من السينما أداة "المونتاج" ليصوغ بها بلاغته، ويتحوّل التشبيه إلى وسيلة تأمل وتكثيف لا مجرد تزيين لغوي. بذلك، تتجاوز الرواية حدود السرد التقليدي لتصير نوعًا من "التفكير البصري"، تُعيد عبره الذات تشكيل العالم، لا كما وقع، بل كما تماثل في الذاكرة.

وفي الأخير يمكن القول إن حضور تقنيات المونتاج السينمائي في رواية «ضمير المتكلم» تتضح من خلال تحليل أنماط المونتاج الثلاثة الأكثر تجليًا فيها: مونتاج الفكرة المرددة، المونتاج السردي، ومونتاج التماثل.

فالكاتب لا يكتفي باستعارة المفهوم السينمائي على نحو زخرفي، بل يُفعِّل أدواته في بناء النص، فيحوّل التقطيع البصري إلى تقطيع دلالي، ويجعل من التكرار والتوازي والتماثل وسائل لتكثيف الوعي وتفكيك الزمن الروائي.

يتمثّل جوهر التجريب فيها في تحويل اللغة إلى شاشة، تُعرض عليها المشاهد المتناثرة كأنها لقطات من فيلم داخلي، يتكوّن من الذاكرة والخيال والوعي الجمعي. وهكذا، يصبح المونتاج في الرواية آلية تفكير جمالية تعيد صياغة العلاقة بين الصورة والكلمة، وبين الحكاية والزمن، وبين الوعي الفردي والجماعي.

يمكن القول إن التجريب في رواية «ضمير المتكلم» يمثّل تحولًا نوعيًا، إذ يذهب إلى أبعد من استلهام اللغة السينمائية لتصوغ منها منهجًا في الكتابة. فالمونتاج هنا يُستخدم كبنية دلالية توليدية تُعيد إنتاج الواقع عبر منظور نفسي وجمالي معقّد.

ففي مونتاج الفكرة المرددة، يتجلى التكرار بوصفه ذاكرة جمعية، وجرحًا مفتوحًا لا يندمل، بينما يتحوّل المونتاج السردي إلى وسيلة لتنظيم الزمن الداخلي للنص، محافظًا على انسياب الأحداث دون أن يفقدها عمقها التأملي. أما مونتاج التماثل، فيؤسس لجماليات الصورة داخل السرد، حيث تتحول اللغة إلى عدسة حسّاسة تلتقط ما وراء الواقع من إشارات ورموز.

هذا التوظيف التجريبي للمونتاج في الرواية يكشف عن نزعة تحديثية واعية تسعى إلى كسر الحدود بين الفنون، وإلى تحويل الرواية إلى فضاء بصري متعدد الطبقات، تتجاور فيه المشاهد لا وفق منطق الزمن، بل وفق منطق الرؤية والذاكرة. وهنا تتجلى قيمة التجريب في كونه بحثًا في أدوات التعبير ذاتها، ومحاولة لجعل الرواية فضاءً للتفكير الجمالي لا مجرد حكي للأحداث.

إن رواية «ضمير المتكلم» بهذا المعنى تُجسّد روح العصر، الذي لم يعد فيه الأدب انعكاسًا للعالم، إنما إعادة تركيبه عبر وعي متشظٍ، ولغة تتقاطع فيها الصورة بالعبارة، والمشهد بالحلم. هكذا يتحوّل المونتاج من أداة سينمائية إلى لغة روائية جديدة، تعيد تعريف الكتابة نفسها، بوصفها توليفًا دائمًا بين الرؤية والذاكرة والزمن.

2-3-الكولاج في الرواية :

باتت تجربة المزج بين الأصوات والنصوص المتعددة – أو ما يُعرف بالكولاج – (collage) في الرواية المعاصرة، من التقنيات البارزة التي تتيح للكاتب أن يحرّك النص من سيطرة السرد الخطي، ويفكك وحدة الصوت الواحد لصالح شبكة من الأصوات الداخلية والثقافية والتاريخية. وفي روايتنا نجد هذه التجربة بجرأة، فنرى كيف تتحول تقنية الكولاج إلى رافعة تجريبية تُغني البنية السردية، وتُعرّض الثوابت الزمنية واللغوية للهشاشة والتداخل.

لكي نبدأ، يجدر أن نتأمل ما نعنيه بـ «الكولاج» في النص الأدبي. " الكولاج (القص واللصق) تقنية حداثية تقوم على لصق عناوين و صفحات جرائد و مجلات بالنص الروائي في صورة متناغمة مع بنية النص، لنقل الوقائع والحقائق إلى عالم التجربة الإبداعية ،لغاية فنية في التعبير عن الواقع (المتردي) بلزمات الواقع وأدلته الواقعية الدامغة، ليكون ذلك دليل إدانة له" [1]. اقتُبس المفهوم من الفنون البصرية حيث يُلصق الفنان قصاصات وصوراً متعددة داخل لوحة واحدة. في الأدب، يصبح كولاج النص عملية جَرْد أجزاء من نصوص أخرى (أغاني، شعر، عبارات الإعلام، رموز زمنية، لُغات أجنبية...) ودمجها داخل سياق السرد، بحيث لا يُقرأ النص كخط واحد متماسك فقط، بل كمقطّع تلتقي فيه الذكريات والموسيقى والثقافة اليومية. الكولاج الأدبي يفتتح شقًّا لإعادة قراءة النص بوصفه شبكة من الأصوات تتجاور وتتقاطع.

في " ضمير المتكلم"، لا تقتصر عملية الكولاج على تعاقب الأصوات فحسب، بل على زحزحة المركز السردي، إذ يجري تضمين اللغة الأجنبية، والكلمات الشعبية، والأرقام، والتواريخ، والعناوين الثقافية، داخل السرد الواحد، بحيث تصير الهوية الزمنية واللغوية مفتوحة

[1]) عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 231.

أمام المتلقي. بهذا، يصبح النص مكانًا للتلاقي والتشظّي، ويستلهم من الذاكرة الجمعية والثقافة الشعبية والخطاب الرسمي في آن.

هذه بعض النماذج المستقاة من الرواية:

- "1982 . 1975 . . .1986 . La virgule de Assad . La talonnade de Madjer[1] "

في هذا المقطع، يضمّ الكاتب ببساطة السنوات كقطع وقتية، ثم ينقل إلى تعبير فرنسي («La virgule de Assad»)ثم جملة رياضية/كرة قدمية («La talonnade de Madjer»). هذه اللحظة تُظهر كيف يتحوّل الزمن إلى فسيفساء، فبدلاً من التعامل مع الزمن خطياً (ماضي - حاضر - مستقبل)، نجده هنا متفككًا، مختلطًا، موجَّهًا بصدى الأحداث الرياضية والثقافية (مارادونا، ماجر، وربما أحداث سياسية تُلمّ بها .(«Assad التوظيف اللغوي الفرنسي يضيف بعدًا مغايرًا للعربية، وكأنه يدخِل لغة أخرى على ذاكرتنا الكولاجية.

هذا المقتطف يُظهِر بوضوح كيف أن الكولاج هنا ليس زخرفة بل إنتاج دلالة. السنوات (1982، 1975، 1986) تُذكر بلا سياق سردي مباشر، بل كتتابع رقمي يشحذ تركيز القارئ على الزمن، ليُدرك أن الزمن في الرواية ليس وحدة مستمرة بل لحظات متداخلة. فجأة، تأتي عبارة فرنسية تُطرح كسطر مستقل – «La virgule de Assad» : الفاصلة وهي عبارة ذات وقع رمزي تفتح على تأويلات (الفاصلة في التاريخ، نقطة تحول، لحظة فاصلة بين زمنين). ثم «La talonnade de Madjer» تذكّر بركلة ماجر الشهيرة في كرة القدم، وهو خطاب رياضي يدخل على الخطّ الثقافي. هذه المفاصل تُحدث ما يشبه زحمة صَور لغوية وزمنية داخل المشهد السردي.

– " chaabi style"[1]

[1]) الرواية، ص 41.

هنا، عبارة مختصرة تحمل في طياتها حضارة خطابية: كلمة "chaabi" مأخوذة من الثقافة الشعبية (الموسيقى الشعبية الجزائرية أو التراث الشعبي). بـ «style» تُضاف كلمة إنجليزية، ليصير التعبير مزيجًا.(populaire + style)

إن إدخال كلمة «style» بعد «chaabi» هو كولاج لغوي: الجمع بين لغتين في عبارة واحدة يعكس واقعة الثقافة المختلطة التي يعيشها الشخص–الراوي والمجتمع. الكلمة "style"تربطنا بثقافة موسيقية عابرة للحدود، وتُخبر القارئ أن هذا السرد يعترف بصيغ الثقافة الشعبية، ويُقدّمها داخل السياق الروائي كجزء من النص السمعي ليس فقط السردي سندًا لوجود الجماعة داخل السرد الفردي.

– " C'est un Plaisir "[2]

عبارة فرنسية بسيطة: " إنه لسرور" أو "هو متعة".

في سياق رواية عربية، إدخال عبارة فرنسية بهذه البساطة يُعدّ قَدحاً في أحادية اللغة، وكأنه يفتح للنص ممرًا لغويًا آخر. هذه العبارة قد لا تكون موجهة بعناية مجردة بل ذات وقع معنوي داخل المشهد (قد تعبّر عن لحظة سرور خفية، أو مفارقة داخل الموقف). وجودها يُذكّر القارئ بأن اللغة ليست وحدة محصورة، بل فيها فضاءاتُ العبور والالتقاط.

من خلال هذه النماذج، يمكن استجلاء مجموعة من العناصر التي تُبيّن أن الكولاج في ضمير المتكلم ليس ترفًا لغويًا عابراً، بل ممارسة فنية متعمّدة. فالكولاج يُفضي إلى إعادة تنظيم الزمن في النص: التواريخ تُعرض بلا ترتيب، الوقائع تتداخل، الفجوات الزمنية تُشَكّل ضغطًا على القارئ. هذا التفكيك يُعطينا تجربة زمنية تُشبه الذاكرة: ليست تسلسلاً واضحًا، بل رؤى متداخلة، ومشاهد تسترجع الزمن كمتاهة.

---

[1]) الرواية ، ص 54.

[2]) المصدر نفسه، ص 229.

إن التقنية تفتح على مشهد لغوي متعدد: العربية، الفرنسية، الإنجليزية، والكلمة الشعبية (chaabi). بهذا، النص لا يعترف بحدود اللغة الواحدة، بل بالمجالات المختلطة التي يعيشها المعاصرون. الكولاج يُضفي حيوية على النص باعتباره حقلًا صوتيًّا فيه الأصوات تتجاور.

عادةً في السرد الكلاسيكي، يكون الصوت السردي محوريًا، محايدًا. هنا الكولاج يضع النص في حالة اضطراب بين الصوت السارد والأصوات الأخرى — الأغنية، الصوت الجماعي، اللغة الأجنبية، الزمن. هكذا يُشكّل هاجس الهوية والانتماء بصيغة سردية غير مركزية.

بتركيبة الألفاظ المختارة (الكلمة الأجنبية، الرقم، التعبير الصوتي) تُترك فجوات دلالية للقارئ ليمتزج في النص، ويفك شفراته. الكولاج لا يُغلق المعنى، بل يفتحه على احتمالات متعددة.

تقنية الكولاج في الرواية تُشبه الذاكرة التي لا تروي نفسها مرتبة بل مشوّهة، تتداخل فيها الذكريات، تُستذكر بمرور صوتي ولغوي. الكولاج إذن وسيلة لتمثيل الذاكرة داخل السرد.

وللكولاج مميزات عديدة أغنت بها رواية ضمير المتكلم سرديتها:

*يمنح النص تنوّعًا لغويًا وثقافيًا يجعله أكثر مصداقية في سياق عالمنا المعاصر، حيث اللغة والهُويات مختلطة.

*يُشكِّل وسيلة لإعادة قراءة التاريخ من داخل الذات، لا من فوقها.

*يختزل التوتر بين الفرد والجماعة، بين اللغة المحلية والعالمية، بين الزمن السردي والذاكرة.

*يُجاوز السرد الكلاسيكي الخطي ويمنح القارئ تجربة نصية تشبه فسيفساء التصورات والذكريات.

في الرواية وظّف الكولاج كاستراتيجية سردية تتحدّى آليات السرد التقليدي. من خلال تداخل التواريخ، والأرقام، والعبارات الفرنسية والإنجليزية، والكلمات الشعبية، يُحرّر النص من الحَدّ الزمني واللغوي الضيق، مكوّنًا فضاء سرديًّا متشظياً. هذه التجربة تُمكّن الرواية من أن تبتكر صوتًا مركّبًا ليس صوت بطل واحد فقط، بل صوت مشترك يضم ذاكرات ثقافية فردية وجماعية.

إن الكولاج هنا يصبح " ضمير النص المتكلم" : ضمير يضحك على التقسيمات التقليدية بين المتكلم والمتكلم عنه، بين الزمن الواحد والزمن المتناقض، بين اللغة الواحدة والخرائط اللغوية المتعددة. وهو بذلك يفتح الرواية على سؤال الهوية والزمن والذاكرة ليس من موقع دراما صلبة، بل من موقع تأمليّ تجريبي.

3-التناص في الرواية:

يعد التناص من أكثر الظواهر اللغوية تعقيدًا وصعوبة على التقييد أو الضبط، إذ يستلزم من القارئ سعةً في الثقافة وقدرةً على إدراك ما يتقاطع وما يتباعد في النصوص، وما يتآلف ويتنافر في الوقت نفسه. فالنص لا يُقرأ بمعزل عن نصوص أخرى تظل كامنة خلفه، تمده بالمعنى وتمنحه قيمته. ومن هنا كان التناص منبعًا للمعلومات التي تساعدنا على فهم أي نص نواجهه، باعتبار أن كل نص محاط بمجموعة نصوص غائبة تُسهم في تشكيل بنيته وتحقق وجوده. ولهذا السبب نفسه اختلف النقاد في تحديد مفهومه وتعددت مقارباتهم له.

فالتناص هو " التقاطع داخل نص لتعابير مأخوذة من نصوص أخرى. إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، و العمل التناصي هو اقتطاع و تحويل إنه يولد هذه الظاهرة التي تنتمي إلى بداهة الكلام" [1]

فالتناص إذا في جوهره ليس سوى تداخل النصوص وتشابكها، فهو يقوم على التقاط العبارات والأفكار من نصوص سابقة أو معاصرة وإعادة توظيفها داخل نص جديد يمنحها حياة مختلفة. إنّه عملية إبداعية تجعل النص امتدادًا لنصوص أخرى، يقتطع منها ويحوّرها ليصوغ منها معنى جديدًا. ومن هنا يظهر التناص بوصفه سمة طبيعية في اللغة والفكر، إذ لا يولد النص من فراغ، بل ينتمي دائمًا إلى شبكة من الخطابات التي ترفده وتغنيه.

يبرز التناص في "ضمير المتكلم" لفيصل الأحمر كفضاءٍ إبداعي خصب تتفاعل فيه أصوات الماضي مع حكايات الحاضر، مجسداً براعة الكاتب في جلب مفردات التراث والدين والأدب الشعبي إلى رحاب الرواية بصورة تتجاوز الاستشهاد التقليدي وتشكل مشهداً سردياً متعدد الأبعاد والقيم.

أولا: تناص مع التراث الشعبي والثقافة الجماعية:

يميل الكاتب إلى استثمار الذاكرة الجماعية الجزائرية بوصفها خزانًا غنيًا بالصور والرموز التي تغني النص الأدبي وتمنحه بعدًا يتجاوز حدوده الفردية. " مما جعل الرواية نصا مفتوحا على الأنواع التقليدية و تتجاوزها لتفيد من منجزات الفنون الأخرى مما يدخل في إطار التناص"[2] ، فهو لا يكتفي بتسجيل الأحداث أو الإشارة إليها، بل يطعم خطابه بشذرات من الأمثال الشعبية وإشارات مكثفة إلى لحظات تاريخية ورياضية شكّلت وعيًا جماعيًا مشتركًا. فتبرز في الرواية سنوات مفصلية مثل " 1982 " و" 1986" مقترنة بتعابير ذات

[1]) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب السردي و الشعري، ج 2 دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط ، دت، ص 96.

[2]) مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية و دراسات أخرى، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2013، ص 43.

حمولة رمزية : «La virgule de Assad»و[1] «La talonnade de Madjer» هذه العبارات، التي تعود إلى أحداث رياضية محفورة في الذاكرة الوطنية، تتحول إلى استعارات كبرى لمسارات التحول في المجتمع الجزائري، إذ تغدو كرة القدم . بما تحمله من طاقة رمزية . مرآة تعكس وحدة الشعب وتطلعاته، ومجالًا يجسد الهوية الجامعة للفرد الجزائري في لحظات النصر والانكسار معًا. ومن ثَم، يتجاوز النص حدود التوثيق الرياضي ليتحول إلى خطاب رمزي يعيد إنتاج الهوية الوطنية من خلال صور مأخوذة من الحياة اليومية والوجدان الشعبي.

يعود الكاتب ليؤكد حضور الذاكرة الجمعية من زاوية أخرى عبر الحديث عن «Les migrés»[2] هنا تحضر ظاهرة الهجرة لا كحالة اجتماعية عابرة، بل كجرح مفتوح في التاريخ الجزائري المعاصر. فالهجرة بالنسبة إلى الكاتب ليست مجرد انتقال في الجغرافيا، بل انقطاع عن الجذور، وتشظٍ في الانتماء، وذاكرة تتنازعها مشاعر الحنين والألم. وبإعادة تمثيل هذه التجربة داخل النص الأدبي، يسلط الكاتب الضوء على معاناة جماعية تترجم أبعاد الاغتراب والاقتلاع، وتعكس في الوقت نفسه بحث الفرد الجزائري عن ذاته في مواجهة تحولات كبرى فرضها الواقع التاريخي والسياسي.

إن إدماج هذه الشذرات الشعبية والرياضية والاجتماعية داخل النص لا يتم على سبيل التزيين أو الإحالة السطحية، بل هو فعل إبداعي يهدف إلى توسيع أفق الدلالة. فالذاكرة الجماعية تتحول إلى مادة رمزية يُعاد تشكيلها لتخدم رؤية الكاتب للعالم، ولتكشف عن التوترات الكامنة بين الفرد والجماعة، بين الماضي والحاضر، وبين الانتماء والاغتراب. وبهذا المعنى، يغدو النص الأدبي فضاءً لاستعادة الذاكرة وإعادة بنائها، بما يسمح بفهم أعمق لمفهوم الهوية الوطنية الجزائرية في سيرورتها التاريخية والثقافية.

[1]) الرواية، ص 41.

[2]) المصدر نفسه، ص 43.

ثانيا: استحضار نصوص دينية وشعرية

بين طيات الرواية تلوح إشارات إلى حكمة القرآن والأقوال الشعرية التي تشكل بدورها تناصاً دينياً ورمزياً. وإن كانت الاقتباسات أحياناً غير مباشرة، إلا أن الروح القرآنية والحكمة الشعبية تظهر في توقيع الجمل وصياغة المشاهد، " هذا التداخل بين أنواع مختلفة... هو ما أطلق عليه الكتابة عبر النوعية، أو ما ذهب آخرون إلى تسميته بالتناص الإجناسي الذي تتداخل فيه الأنواع الأدبية وغير الأدبية مع بعضها بعضا في طريقة التشكيل والانبناء الداخلي على أصعدة متباينة."[1] فإنّ الرواية تُعيد صياغة الحاضر الجزائري عبر مرآة النصوص الدينية والشعرية، لتؤسّس لغة تعترف بالجرح وتستدعي رموزه من عمق التراث.

في أحد المقاطع البارزة يقول الروائي على لسان السارد:

"حينما ينام الضمير، أو حينما يتعذب ضمير المتكلم سيد الضمائر، لأنه يفعل دوما ما يشاء بلا أي ضمير أو أكثر من أيّ ضمير"[2] .

يستدعي هذا المقطع صورة النفس اللوّامة كما وردت في الخطاب القرآني، حيث ينهض الضمير هنا ككيان يقاضي الذات ويُعيد مساءلتها. إنّ الصياغة المتكرّرة للفظ "الضمير" تُحيل إلى صراع وجودي بين الفعل والمحاسبة، بين الحرية والإثم. ومن خلال هذا التناص، تخلق علاقة رمزية بين الكتابة والتطهير، فيغدو السرد نفسه شكلاً من أشكال التوبة. فيتضح أن الكاتب لا يقتصر على الاستدعاء المباشر للنص المقدس، بل يُحوّله إلى مبدأ تأويلي يربط الإبداع بالوعي الأخلاقي. إنّ التناص الديني هنا ليس وعظًا بل تجربة صوفية تُحيل إلى الذات وهي تسعى إلى استعادة صفائها بعد انكسارها.

يتجلّى أثر الشعر العربي القديم في مواضع عدّة، أبرزها حين يقول السارد:

---

[1]) مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية و دراسات أخرى، ص 43.

[2]) الرواية ، ص 64.

"الشخصيات التي تعيش على حافة عالم مأزوم، يرشح إلى الداخل مخلفاً جراحاً عميقة"[1].

تستدعي هذه الصورة جرح المعلقة الطرَفية حين قال طرفة بن العبد: «وظلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضةً». فالفضاء السردي هنا مفعم بمرارة الاغتراب داخل الجماعة نفسها، وهي مرارة تتجاوز الشخصيات لتغدو استعارة عن جرح الأمة.

وظيفة التناص الشعري في هذا السياق ليست زخرفية، بل بنائية؛ إذ يعيد النص توظيف الذاكرة الشعرية كمصدر لوعي جمعي مكسور. يستثمر فيصل الأحمر التراث الشعري ليمنح السرد إيقاعًا وجدانيا يذكّر بالمراثي القديمة، لكنه يطعّمه بوعي معاصر يقرأ الخراب بلغة الرثاء والاحتجاج معًا.

يمكن القول إن الروائي ينجح في تجريب شكل جديد من الشعرية داخل الرواية، حيث يذيب الحدّ بين اللغة السردية والإيقاع الشعري، فيتشكّل النصّ ككائن هجين بين الشعر والاعتراف.

في نهاية الرواية، يكتب الأحمر على لسان السارد:

" لهم قلب أوسع مما يجب، ماتوا عدة مرات وحُرقوا أخيراً لكي يتغلبوا على الموت" [2]

يُحيل هذا المقطع إلى البنية الرمزية لفكرة البعث بعد الموت في القرآن الكريم، إلا أنّ الكاتب يعيد تأويلها ليجعلها استعارة سياسية وتاريخية عن ولادة الجزائر الجديدة بعد مراحل الفوضى والعنف. فالاحتراق هنا ليس فناءً بل ضرورة للنهضة، والموت يتخذ وظيفة تطهيرية تمهّد لولادة جديدة.

[1]) الرواية، ص 188.

[2]: المصدر نفسه، ص 323.

من الناحية الجمالية، يعبّر هذا التناص عن وعي تجريبي يجمع بين الواقعي والأسطوري في مشهد واحد. فالرواية لا تكتفي بمحاكاة التاريخ، بل تصهره في لغة رمزية تزاوج بين المقدّس واليومي، ما يمنحها طابعًا ملحميًا داخليًا دون أن تفقد بعدها الإنساني.

وتتجلّى فلسفة الاعتراف في الرواية كإحدى صور التناص غير المباشر مع الاعترافات الدينية والفلسفية في التراثين المسيحي والحديث. يشير بوحالة إلى أنّ الرواية "قائمة على فلسفة الاعتراف" التي تحاكي فعل الاعتراف الكنسي (ص 270 تقريبًا)، حيث يتحول السارد إلى شاهد على ذاته وعلى زمنه في آن.

هذا التناص الكوني يوسّع أفق الرواية من المحلي إلى الإنساني، ويحوّل الخلاص من شأن فردي إلى بحث عن تطهير جماعي. إنّ الاعتراف هنا ليس توبة أمام سلطة غيبية، بل مواجهة أمام ضمير الأمة نفسه. في هذا التجريب، يتخذ فيصل الأحمر من الحوار بين الأديان والثقافات أداة لقراءة الإنسان المعاصر الذي فقد اتزانه الروحي والسياسي.

يعتمد الروائي على تجريب سردي يتجاوز الحدود التقليدية بين النصوص. فالتناص لا يُقدَّم بوصفه اقتباسًا ظاهرًا، بل كآلية لتشكيل المعنى، تتسلل عبر اللغة والإيقاع والصورة. يختبر الكاتب علاقة المقدّس بالدنيوي، ويُخضع الموروث للعبة سردية حديثة تُعيد تفسير الرموز الكبرى ، الضمير، التوبة، البعث ، من منظور ذات معاصرة تبحث عن توازنها بين التراث والحداثة.

ويبرز أثر التجريب هنا في تكسير التسلسل الزمني، وتعدد الأصوات، وتحوّل اللغة إلى كيان وجودي يتكلم بضمير الذات والجماعة معًا. بذلك يتحوّل التناص إلى جسر بين الماضي والراهن، بين النص والواقع، ويغدو أداة نقدية لإعادة كتابة التاريخ من موقع داخلي متأمل.

تقدّم الرواية نموذجًا فريدًا للتناص بوصفه تجربة معرفية وجمالية. فالنصّ يستدعي القرآن والشعر والأسطورة لا ليكرّرها، بل ليعيد كتابتها بلغة جرحٍ معاصر. يتجسّد التجريب هنا في قدرة الروائي على تحويل التناص إلى بنية فكرية تصوغ هوية الذات الجزائرية بين الذاكرة والمستقبل.

إنّ هذه الرواية لا تعيد إنتاج الموروث، بل تحاوره، وتكشف من خلاله عن ضمير إنساني يسائل نفسه والعالم في آن، في تداخلٍ بديع بين صوت الاعتراف وصدى التاريخ .

لقد تناولنا في هذا الفصل العديد من الجوانب المرتبطة بالعلاقة الوثيقة بين الرواية والسينما، مستعرضين التجريب السينمائي في الرواية، وتحديداً في رواية ضمير المتكلم. من خلال مفهوم السينما والرواية السينمائية، وتبين لنا كيف يمكن للرواية أن تستعير تقنيات سينمائية لتوسيع أدواتها السردية، مما يفتح أمامنا آفاقاً جديدة لفهم النص الروائي وتفاعل القارئ معه.

إن العلاقة بين السرد الروائي والسرد السينمائي التي تم استكشافها في هذا الفصل، تكشف عن تأثيرات أساسية لتحويل الرؤية السردية من النص المكتوب إلى صورة مرئية، حيث أصبح النص الروائي ليس مجرد سرد لغوي بل يمتزج مع الأدوات البصرية والسمعية التي تعزز من بنائه الجمالي. هذا التحول من السرد الروائي إلى السرد السينمائي يسمح للنص الروائي بخلق حوار بين الفكرة والرؤية، ليُقدّم تجربة سردية مغايرة للقارئ وتفتح له فضاءات تأويلية أوسع.

كما بيّنت الدراسة في هذا الفصل دور ضمير المتكلم وتأثيره العميق على بناء الراوي الداخلي، وكيف أن الفاعلية البصرية للمونتاج والكولاج تجسد هذه الوظيفة السردية بشكل يعزز التواصل بين النص والقارئ. من خلال تقنية المونتاج السينمائي والمونتاج السردي،

نلاحظ كيف تتداخل الأفكار والمشاعر من خلال القطع المتسلسل، مما يمنح النص الروائي ديناميكية وحركية مشهدية تجذب القارئ وتجعله شريكاً في بناء المعنى. وتظهر أهمية هذا التجريب في رواية ضمير المتكلم من خلال أسلوب السرد الذي يعكس التمرد على النمط التقليدي، حيث تم دمج تقنيات سينمائية مثل مونتاج التماثل والمونتاج السردي لخلق تداخل بين الزمان والمكان، مما يعزز من عمق النص ويمنح الشخصية الروائية أبعاداً جديدة تتجاوز السرد التقليدي.

أما الكولاج، فكان له دور بارز في تكوين النص بطريقة غير خطية، ويعد إحدى الأدوات المتميزة التي تجعل من رواية ضمير المتكلم تجربة سردية مبتكرة. لقد نجح هذا التداخل بين النص الروائي والتقنيات السينمائية في بناء فضاء سردي متشابك، حيث تتنقل الشخصيات والأحداث بطريقة مشابهة للطريقة التي يتم بها بناء الأفلام السينمائية، مما يعزز من قدرة الرواية على تحفيز الخيال وإعادة تشكيل الواقع.

أخيراً، يُظهر التناص في هذه الرواية كيف أن ضمير المتكلم لا يعيش في عزلة عن النصوص الأخرى، بل يفتح الحوار بينها وبين مختلف الأنماط الثقافية والفنية، مما يعزز من غنى الرواية ويجعلها تواكب التقنيات الحديثة في السرد، وتفتح باباً للتجريب والابتكار في مجالات الأدب والفن البصري.

وبذلك، فإن التأثير السينمائي في ضمير المتكلم لا يتوقف عند حدود الاقتباس الظاهر للأفلام، بل يتخطاها إلى خلق سرد متجدد يعكس قدرة الرواية على الاستفادة من تقنيات السينما لإعادة تشكيل الواقع الروائي بشكل أكثر ديناميكية وحيوية، مما يجعل من النص تجربة قراءة فريدة ومعاصرة تتجاوز المألوف التقليدي في الأدب الروائي.

الخـاتمة

في ختام هذه الأطروحة، التي تناولت آليات التجريب في رواية "ضمير المتكلم" لفيصل الأحمر، يمكننا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج التي تعكس طبيعة الرواية المبتكرة والمغايرة في بنيتها السردية. لقد أسهمت التقنيات السردية التجريبية في خلق نص غني ومتعدد الأبعاد، يجمع بين التجريب الفكري والتقني، مما يجعل من الرواية تجربة سردية فريدة تواكب التحولات الأدبية الحديثة، لذا سنعرض أبرز النتائج التي تم التوصل إليها من خلال الدراسة كما يأتي:

– التجريب السردي أداة فكرية وفنية؛ تسهم في إعادة بناء الواقع الروائي وتفكيكه، حيث أن التجريب في النص لا يقتصر على الشكل فحسب، بل يمتد إلى معاني الحكاية وغايات السرد، مما يجعل الرواية تجربة سردية غير تقليدية في الأدب الجزائري المعاصر.

– التفاعل بين الذات والواقع؛ أظهرت الرواية القدرة على خلق تفاعل بين الذات والجمعي، والتداخل بين الواقعي والمتخيل. يتبدى ذلك في تركيب الشخصيات المتقلّبة، والزمن الذي لا يسير في خطية ثابتة، مما يعكس التوتر الداخلي للشخصيات ويحيل النص إلى مرآة للواقع بعيونٍ متعددة ومركّبة.

– التعدد الصوتي والنبرات السردية؛ أسهمت تعددية الأصوات الساردة في خلق نسيج سردي مفعم بالحيوية والتنوع، حيث تجاوزت الرواية أسلوب السرد الأحادي إلى أفق أوسع من خلال الحوارية، التهجين اللغوي، وتعدد النبرات، مما ساهم في خلق نص سردي يعكس التجربة الجزائرية بتنوعها الثقافي واللغوي.

– المزاوجة بين الأدب والسينما؛ تجسدت العلاقة بين الرواية والسينما في تقنيات السرد السينمائي مثل المونتاج والكولاج، والتي أثرت بشكل كبير في البناء السردي. هذا التداخل بين السرد الروائي والتقنيات السينمائية منح النص بعدًا بصريًا وحركيًا، مما جعل تجربة القراءة تتجاوز السرد اللغوي إلى تفاعل فني مع الفضاءات السينمائية.

– اللغة كأداة تعبيرية متعددة؛ قدمت الرواية لغة سردية مبتكرة، حيث تداخلت فيها الفصحى، العامية الجزائرية، والفرنسية، مما عكس التنوع اللغوي للمجتمع الجزائري. هذا التعدد اللغوي لم يكن مجرد انعكاس للواقع، بل شكّل أداة فنية وسردية لتحليل التجربة المحلية والانفتاح على ثقافات متنوعة.

– الإيقاع الزمني كمؤثر في البنية السردية؛ لعبت بنية الزمن في الرواية دورًا مهمًا في إبراز التوترات الداخلية للشخصيات، من خلال اللعب بالزمن بين التباطؤ والتسارع، مما أضاف إيقاعًا خاصًا للنص وأسهم في بناء شخصية الراوي الداخلية وتحفيز القارئ على تأويل النص بشكل ديناميكي.

– التعدد في المكان؛ وظّف الكاتب المكان كعنصر دلالي لا يقتصر دوره على مجرد تمثيل الفضاء، بل يتحول إلى رمز أو خلفية تحمل دلالات متعددة، حيث يُظهر تباين الأماكن بين أماكن الإقامة الاختيارية والإجبارية، مما يعكس تحول الشخصية أو انكسارها من خلال الفضاء الذي تحتله.

– مساهمة النص في تيار الرواية الجديدة؛ يتجلى التجريب في "ضمير المتكلم" كجزء من التيار الأدبي الحديث في الرواية الجزائرية، حيث يتجاوز النص التقليدية السردية ليقترح بديلاً مبتكرًا، ويطرح إشكاليات جمالية وفكرية تواكب التحولات الثقافية والفكرية في المجتمع الجزائري.

– الرواية كحوار مع النصوص الأخرى؛ أظهرت الرواية قدرة على التفاعل مع نصوص ثقافية وفنية متنوعة من خلال التناص، مما يفتح النص على تفاعلات متعددة مع الثقافة العالمية والمقارنات الأدبية. يشكّل هذا التناص عنصرًا مهمًا في تعميق دلالة الرواية وتجديد أسلوب السرد.

– التجريب مفتاح لفهم النص؛ إذ أن التعدد الأسلوبي والتقني في "ضمير المتكلم" يمكن اعتباره مفتاحًا لفك مفاهيم النص الأدبي المعاصر، حيث يُظهر قدرة الرواية على تحريك حدود الإبداع السردي ويعيد النظر في تقنيات الكتابة الأدبية، ويقترح أفكارًا جديدة حول العلاقة بين الذات والعالم، وبين الفن والواقع.

هذه النتائج تؤكد على أن رواية "ضمير المتكلم" ليست مجرد نص أدبي تقليدي، بل هي تجربة سردية شاملة تتجاوز الحدود المعروفة في الأدب الجزائري والعالمي، مما يضعها في مقدمة الأعمال الأدبية التجريبية الحديثة.

في الختام، تجسد رواية "ضمير المتكلم" لفيصل الأحمر نموذجًا فنيًا مبتكرًا يعكس قدرة الأدب على التفاعل مع التحولات الثقافية والفكرية من خلال تقنيات سردية تجريبية، فتنوع الأساليب، من تعدد الأصوات الساردة إلى توظيف الأدوات السينمائية واللغوية، يجعل من الرواية مشروعًا فكريًا وجماليًا يعيد تشكيل العلاقة بين الواقع والمتخيل. وبالتالي، فإن "ضمير المتكلم" لا يمثل مجرد تجربة سردية، بل هو أيضًا دعوة لإعادة التفكير في شكل الأدب المعاصر وأدواته في استكشاف أعماق التجربة الإنسانية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر و المراجع العربية:

1. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دراسة في بنية الشكل، المؤسسة الوظيفية للاتصال والنشر والإشهار، 2002.
2. أحمد جبر شعث، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية، فلسطين، ط1، 2005.
- أحمد مختار عمر:
3. اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1982.
4. معجم اللغة العربية المعاصرة، دار عالم الكتب، مج 1، القاهرة، ط1، 2008.
5. أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، الدوحة، عمان، الأردن، ط1، 2015.
6. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2005.
7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1990.
8. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
9. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية (مدخل نظري)، دراسات سيميائية أدبية لسانية، الدار البيضاء، ط1، 1989.
10. رمضان عبد التواب. العربية الفصحى و القرآن الكريم أمام العلمانية و الاستشراق، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، دت.

11. سالم مبارك الفلق، اللغة العربية التحديات والمواجهة، المكتبة الشاملة، د. ط، نوفمبر 2004.
12. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
13. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005

- صلاح فضل:

14. قراءة الصورة و صورة القراءة، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2014.
15. لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
16. عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
17. عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة و الخطاب. الدار البيضاء، شركة النشر و التوزيع.، 2000.
18. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى العتبات النصية، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، الدار البيضاء، بيروت، 2000.
19. عبد القادر بن سالم. بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد،دار الأمان، الرباط، 2013.
20. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطابع الروضة النموذجية، مدبرية الكتب و المطبوعات ، ط 2، 1989.
21. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب (الجزائر 1983).

- عبد الملك مرتاض:

22. في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998.
23. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1990.
24. في نظرية الرواية، دار العرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ط 2، 2005.
25. عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2006
26. عمري بنوهاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، منشورات دار الأمان، د ط، الرباط.
27. غانم قدوري الحمد، أبحاث العربية الفصحى، دار عمار للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2005.
28. ابن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل، بيروت، مج 4، د.س.
29. الفراهيدي، العين، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003.
30. فؤاد احمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، دار أسامه للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
31. الفيروزي أبادي، القاموس المحيط، تح، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط8، 2005.

- فيصل الأحمر:

32. ضمير المتكلم، ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2021.
33. معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1، 2010.

34. كلود عبيد، الألوان (دورها و تصنيفها و مصادرها ورمزيتها و دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، ط1.
35. لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، الرياض، 2012.
36. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
37. مجدي وهبة والكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2.
38. محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.
39. محمد الدغموسي، الرواية العربية وثقافة ما بعد الحداثة، ندوة الرواية العربية في نهاية القرن، رؤى ومسارات، تنسيق، عبد الحميد عقار وخديجة الكور، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، فيراير 2003.
40. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.
41. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
42. محمد برادة، الرواية العربية و رهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 2012.
43. محمد بوزواوي، معجم العامية الجزائرية، منشورات المجلس، 2022.

- محمد بوعزة:

44. الدليل إلى تحليل نص سردي، (تقنيات و مفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، رباط، ط1.

45. تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

46. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية ، اللاذقية ط 1، 2008.

- محمد عجور:

47. الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011.

48. التقنيات الدرامية و السينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ط1، 2010.

49. محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية التكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996.

50. مريم جبر فريحات، البوليفونية في الرواية العربية و دراسات أخرى، مطبعة السفير، عمان، الأردن، 2013

- ابن منظور:

51. لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، م ج 07، ط1، 1997.

52.لسان العرب مادة (سرد)، دار الكتب العلمية، ج2، بيروت لبنان، ط1، 1993.

53.لسان العرب، دار المعارف، كرنيش النيل، القاهرة، طبعة جديدة محققة ومشكولة.

54.لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1997.

55. نبيل حداد ومحمود درابسية، تداخل الأنواع الأدبية، مج2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.
56. نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث – تحليل الخطاب السردي و الشعري، ج 2، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، د ط ، دت
57. الوجيز، مجمع اللغة العربية، طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، باب الجيم، القاهرة 1994.
58. يوسف حسن نوفل، قضايا السرد العربي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ط1، 2003.

ثانيا: المراجع المترجمة:

59.بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار تةبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.
60.جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايفبلوز، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1972.
61.جيرار جينيت ، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1986.
62.جيرالد برنس، تر السيد إمام قاموس السرديات ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
63.دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي – نحو فلسفة السينما، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

64.دوايت سوين، تر: أحمد الحضري كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر ، ط1، 2010.

65.فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

66.فولتن البرت، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة، د.ت.

67.لندجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة مطابع شركة الإعلانات الشرقية،1959.

68.ماري تيريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، د.ت. د.ط.

ميخائيل باختين:

69.الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، ط 1، 1987.

70.شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

71. Le romanex périmenta. Gharpehtier, paris,1881 ،Emile zola

رابعا: المجلات والدوريات:

72. تاورته محمد العبد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية. مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري قسنطينة(21 06, 2004).

73. حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، مجلة الابتسامة، العدد169، الرياض، 1431هـ.
74. حشايشي سهام، السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغاربية، المجلد ،13 العدد 2، 2018/07/16.
75. خليل برويني، آليات السينما في رواية" قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله، إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد السابع عشر، آذار ،2015.
76. دليلة بن يخلف، الإيقاع الزمني في رواية سفاية الموسم ل محمد مفلاح، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، مجلد 9، عدد 5، السنة 2020.
77. سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، العدد 19، جانفي2018.
78. عبد الحق عمرو بلعابد، سرديات المحنة (الرواية الجزائرية)، من تجريب الكتابة إلى كتابة التجريب، مجلة الآداب، مج 27، ع2، جامعة الملك سعود، الرياض 2015.
79. محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدليه الاتصال والانفصال، صحيفة المثقف العربي، العدد4388، 2018/02/09.
80. مرابطي صليحة، بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي وزو، ع8، أفريل2011.

خامسا: الرسائل الجامعية:

81. الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران الجزائر، 2013-2014.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

82. سمير الفيل، النسق الزمني في الخطاب القصصي (نماذج من القصة المصرية المعاصرة)، منتدى القصة العربية،2007/06/04شبكة الانترنت .http://www.arabicstory.net

83. نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والأدبية، صحيفة رأي اليوم، 2025/05/22، 14:28، https://www.raialyoum.com

الملاحق

الملحق:

عن الرواية:

تعد رواية "ضمير المتكلم" للكاتب الجزائري فيصل الأحمر من الأعمال الأدبية الحديثة التي تجمع بين الأدب السياسي والفلسفي، وتعكس الوعي العميق بالواقع الجزائري في فترات التحولات الاجتماعية والسياسية. تتخذ الرواية أسلوب السرد باستخدام ضمير المتكلم، حيث يتداخل الراوي مع الأحداث بشكل مباشر، مما يعزز من ارتباط القارئ بالشخصية الرئيسية وعوالمها الداخلية، إضافة إلى خلق جو من التوتر بين الواقعين الشخصي والجماعي.

الرواية تروي تجربة كاتب جزائري في فترة حرجة من تاريخ الجزائر، حيث يشهد على التحولات الكبرى التي عايشتها البلاد بعد الاستقلال. القصة تبدأ بتعرض الكاتب لتحقيق أمني بسبب أعماله الأدبية التي تتناول قضايا حساسة تتعلق بالحريات والرقابة. هذا التحقيق يكشف عن العلاقة المعقدة بين السلطة والكتابة في الجزائر، حيث يصبح الأدب وسيلة لمساءلة الواقع ومعرفة الحقيقة، في ظل نظام سياسي يعاني من القمع والمراقبة.

تتوزع الرواية على عدة فصول تتنقل بين الواقع والخيال، حيث يسرد الراوي سيرته الذاتية وتجاربه في مجتمعه، مرورًا بمراحل مختلفة من حياته، بما في ذلك طفولته، شبابه، وأزماته الشخصية. كما تتخلل الرواية إشارات إلى الثقافة الجزائرية، وتناقش قضايا الهوية، الحريات، والجوانب السياسية.

تتعدد العناوين الداخلية للرواية التي تعكس هذه التنقلات بين الأحداث، حيث يسرد الراوي، وهو شخصية متعددة الوجوه، حكايته عبر حوارات فلسفية، وتأملات وجودية، ومشاهد يومية عن الحياة في الجزائر. كما يُظهر تأثيرات السينما والموسيقى على الراوي، مما يضفي على الرواية طابعًا ثقافيًا وفنيًا مميزًا.

من شخصيات الرواية:

.1 الراوي (الكاتب): الشخصية الرئيسية التي تعيش صراعًا داخليًا بين الكتابة والواقع. يمثل هذا الراوي الصراع بين الرغبة في التعبير عن الذات والحرية، من جهة، وبين القيود التي يفرضها النظام الأمني والاجتماعي، من جهة أخرى.

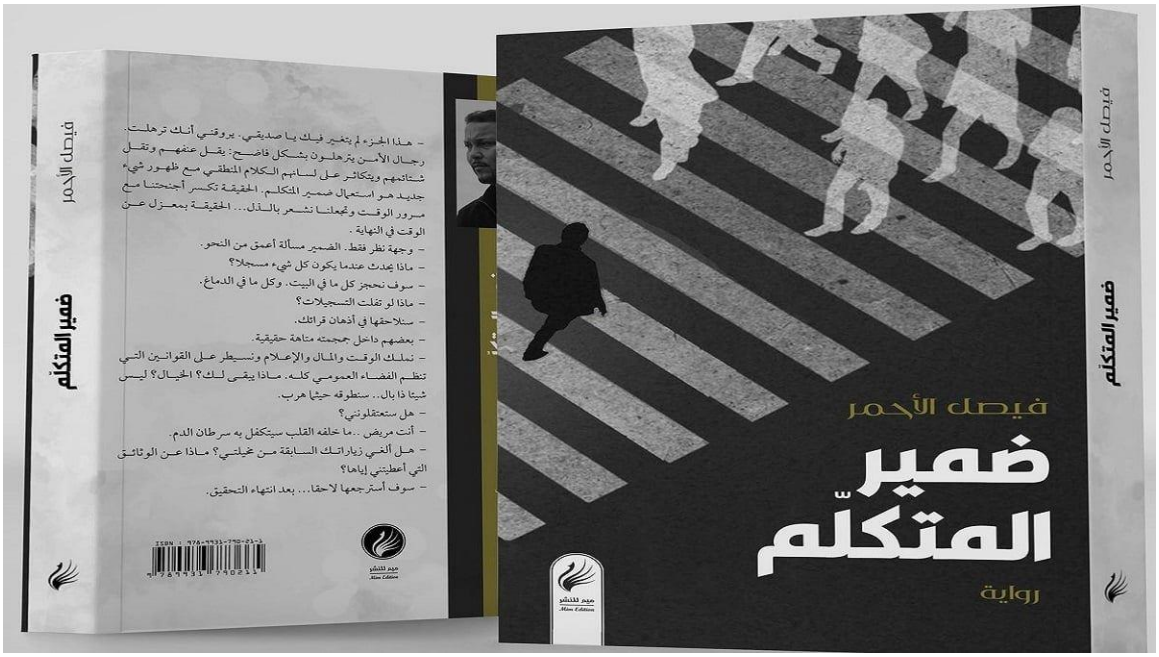
.2 حميد: أحد الشخصيات التي تمثل التناقض بين الماضي والحاضر. يبرز كرمز للثوار القدامى الذين يخشون من التغيرات الاجتماعية والسياسية.

.3 مالك: شخصية تمثل الحيرة والتمرد على الواقع السياسي والاجتماعي. يشترك مع الراوي في رؤية العالم بعيون مغايرة، حيث يرفض القيود التي تفرضها السلطة.

.4 حسين البوسطجي: شخصية تنتمي إلى الطبقات الشعبية التي تشعر بالضغط النفسي والاجتماعي في ظل الأزمات التي تعصف بالبلاد.

تُصنف "ضمير المتكلم" على أنها رواية نفسية فلسفية، تسلط الضوء على الصراع الداخلي للفرد مع ذاته ومع الواقع المحيط به. تتناول قضايا الحرية الفردية، الرقابة، والسياسة من خلال أسلوب سردي متداخل بين الذات والآخر، وتستكشف العلاقة بين الكاتب والسلطة. كما يمكن تصنيفها أيضًا على أنها رواية اجتماعية ثقافية، تعكس التحولات الكبرى التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، والمشاكل المرتبطة بالهوية السياسية والاجتماعية.

تقدم الرواية للقارئ رؤية عميقة لواقع الحياة في الجزائر، حيث تتقاطع الذكريات الشخصية مع التحولات الاجتماعية في إطار فلسفي يعكس التمرد والوعي بالذات.



ضمير المتكلم... حين يتحوّل السرد إلى مساءلة للذات والوطن:

تبدو رواية «ضمير المتكلم» للروائي الجزائري فيصل الأحمر، الصادرة عن دار ميم سنة 2021، تجربة فريدة في الكتابة السردية الجزائرية الحديثة، إذ تمزج بين الاعتراف والتحقيق، بين السرد الأدبي والنقد السياسي، لتعيد تشكيل العلاقة بين الذات الفردية والضمير الجمعي في ظل التحولات العميقة التي عرفها المجتمع الجزائري منذ التسعينيات.

يختار فيصل الأحمر أن يكتب برؤية تأملية حادة، تتقاطع فيها الذاكرة الشخصية والتاريخ الوطني، ليطرح سؤالًا جوهريًا: ما الذي تبقّى من الإنسان في ظل «حالة الطوارئ» الدائمة التي تصير فيها الحقيقة جريمة والخيال تهمة؟

من خلال بنية روائية متقطعة تعتمد على تعدد الأصوات وتداخل الأزمنة، تنبثق شخصيات تتكلم من تخوم الألم والريبة، فيتحول السرد إلى تحقيق أدبي في هوية الجزائر ما بعد الاستقلال، أكثر منه إلى رواية تقليدية.

يبدأ النص بمحاورة بين الكاتب ورجل أمن يتحول تدريجيًا إلى ناقد أدبي، في تقاطع رمزي بين سلطة الدولة وسلطة الكلمة. هذا الحوار يشكل مدخلًا لفهم الرؤية الفلسفية للرواية:

فـ«ضمير المتكلم» ليس مجرد صيغة نحوية، بل هو موضع مقاومة، يعيد للفرد حقّ النطق في فضاء يهيمن عليه الخطاب الرسمي.

الرواية تثير الأسئلة حول الذاكرة، الخوف، السلطة، والرقابة، من خلال مسارات شخصيات مختلفة (المصور، الفايح، السينمائي، المؤرخ...) تمثّل أجيالًا وتجارب متقاطعة، تشكّل جميعها بانوراما للوعي الجزائري الممزق بين الرغبة في الحياة والخشية من التاريخ.

تهدف رواية ضمير المتكلم لإعادة سرد المأساة وتفكيك آليات تَذكّرها، ومساءلة الصور التي شكلت وعي الأجيال المتأخرة. فالرواية لا تبحث عن خلاص، بل عن إمكانية الكلام في زمن الصمت.

لغة فيصل الأحمر تتأرجح بين الشعرية والصرامة التحليلية، في كتابة تكشف عن وعيٍ نقديّ يتجاوز الجماليات إلى الفلسفة، ليغدو الأدب عنده أداة للفحص الذاتي، وسردًا للوعي الوطني الممزق.

" ضمير المتكلم" ليست رواية عن الماضي بقدر ما هي تفكير في الحاضر من خلال ذاكرة مشروخة. إنها نصّ يضع القارئ أمام مسؤوليته في الإصغاء للضمير، لا باعتباره متكلمًا لغويًا فحسب، بل ككيان أخلاقي يسائل الدولة والمجتمع والذات.

وبين الواقعي والمتخيل، يبقى فيصل الأحمر أحد الأصوات السردية التي تجعل من الرواية الجزائرية مختبرًا للفكر والوجدان، لا مجرد حكاية تُروى، بل سؤالٌ يُكتب بضمير المتكلم.

الكاتب والروائي فيصل الأحمر في أسطر:

من مواليد ولاية تبسة /الجزائر 01/10/ 1973 -

بكالوريا رياضيات 1991 – ليسانس أدب عربي 1995- ماجستير أدب عربي 2001. -

– دكتوراه في النقد المعاصر 2011

مدير تحرير أسبوعية"العالم الثقافي" 1996-1998 -

أستاذ مساعد في المدرسة العليا للأساتذة ،قسنطينة 2001-2004 -

. أستاذ محاضر بجامعة جيجل منذ2004 -

عضو مخبر الترجمة في اللسانيات والأدب، جامعة قسنطينة. وعضو بمخبر الدراسات -

.الاجتماعية الأدبية بجامعة جيجل

.متزوج بالشاعرة وسيلة بوسيس وأب لأربعة أطفال: مايا، أريام، أندلس ومحمد ماسينيسا -

.يقيم بمدينة الطاهير (ولاية جيجل)- الجزائر -

المؤلفات:

<u>في السرد</u>

- وقائع من العالم الآخر- قصص من الخيال العلمي2002
- رجل الأعمال- رواية2003
- أمين العلواني- رواية تجريبية من الخيال العلمي2007
- ساعة حرب ساعة حب- رواية2011
- حالة حب- رواية 2015
- ضمير المتكلم – رواية- 2021
- مدينة القديس اوغستين – رواية- 2024
- العشاء الأخير لكارل ماركس- رواية- 2024
- النبي الإفريقي – 2025-

<u>في الشعر</u>

- الخروج إلى المتاهة – 2002
- مساءلات المتناهي في الصغر -2007
- قل... فدلّ -2008
- المعلقات التسع – 2011
- مجنون وسيلة -2014
- الرغبات المتقاطعة -2017

<u>نقد وترجمة</u>

- الجحيم والجنون- شعر يوسف سبتي-2004
- الجزائر الفرنسية كما رآها أحد الأهالي- كتاب تاريخي للشريف بن حبيلس -2011
- ليل الاستعمار- كتاب تاريخي وسياسي لفرحات عباس -2009
- الرواية الفرنسية المعاصرة- كتاب نقدي للوران فليدر-2005
- المسلوب- رواية للطاهر جاووت-2010

- عالم جديد فاضل- رواية لألدوس هكسلي.-2009
- السيميائية الشعرية-2005
- الدليل السيميولوجي- نقد-2008
- دراسات في الآداب الأجنبية-2013
- دائرة معارف في الآداب الأجنبية (4 مجلدات)-2014
- مدارج التدبير ومعارج التفكير – دراسات في الخيال العلمي وفلسفته.2017

أشرف الكاتب على مجموعة من الأعمال الجماعية وشارك في بعضها الآخر تحت إشراف غيره؛ من أهمها:

- الموسوعة الأدبية – دائرة معارف حداثية وما بعد حداثية – معجم السيميائيات –دراسات في الأدب الجزائري – فلسفات الما بعد – خرائط العوالم الممكنة؛ في مقاربة الخيال العلمي العربي – أحفاد المعري (شهادات كتاب الخيال العلمي العرب)...الخ

ـ **شارك** في العديد من الملتقيات الأكاديمية والأدبية داخل الوطن وخارجه محاضرا باللغتين العربية والفرنسية، وممثلا للجزائر في مناسبات رسمية.

ـ حاصل على عدة **جوائز** وطنية وعربية

ـ حول تجربته في الخيال العلمي ألفت الدكتورة لمياء عيطو (جامعة أم البواقي- الجزائر) كتابها "**سرد الخيال العلمي لدى فيصل الأحمر**" وذلك في عام 2013.

ـ العنوان:

*حي 200 مسكن- ع1/15 –الطاهير- جيجل-ر.ب:18200- الجزائر

* جامعة جيجل- قسم الأدب العربي- ولاية جيجل- الجزائر

ـ الهاتف:

نقال 00213775550123 أو 00213556607431 فاكس:0021334445022

-------- البريد الإلكتروني:

Faycal_alahmar@yahoo.fr

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر و عرفان	/
مقدمة	أ- ز
مدخل: التجريب من النظرية إلى التجسيد الروائي:	
1-مفهوم التجريب وعلاقته بالتجربة والحداثة	13-9
1-1- التجريب في اللغة والمعاجم العربية	10-9
1-2- التجريب في الاصطلاح والتحول التاريخي للمفهوم	11-10
1-3- التجريب بين التجديد والتمرد الجمالي	13-11
2-التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة: محاولة لفهم التجاوزات الإبداعية	20-14
2-1- الرواية الجزائرية والتجريب: تأصيل المفهوم	18-14
2-2-التجريب الروائي ووعي الكتابة عند فيصل الأحمر في ضمير المتكلم	20-18
الفصل الأول : تمظهرات التجريب البنائي في رواية ضمير المتكلم	
1-التجريب على مستوى بنية العتبات النصية	56-25
1-1-مفاهيم نظرية	29-25
1-2-فعالية العتبات النصية الخارجية	41-29
1-2-1-الغلاف	31-30
1-2-2-العنوان الوظيفة والدلالة	35-32
1-2-3-سيمياء الصورة	36-35

1-2-4-اللون	38-36
1-2-5-التجنيس واسم المؤلف	39
1-2-6-الواجهة الخلفية للرواية	41-40
1-3-فعالية العتبات النصية الداخلية	56-41
2-بنية الشخصية في الرواية	-56
2-1-الشخصية الرئيسية	66-57
2-2-الشخصية الثانوية	69-67
3-بنية الإيقاع الزمني في الرواية	87-70
3-1-الترتيب الزمني للأحداث في الرواية (المفارقات الزمنية)	77-71
3-2-وتيرة السرد في الرواية (إيقاع السرد الزمني من حيث السرعة والبطء)	87-77
3-2-1-تسريع السرد	81-78
3-2-1-1- الخلاصة	80-78
3-2-1-2- الحذف	81-80
3-2-2-إبطاء السرد	87-82
3-2-2-1-المشهد	84-82

3-2-2-2-الوقفة	87-85
4-المكان وتشكلاته في الرواية	100-88
4-1-أماكن الإقامة الإختيارية	90-89
4-2-أماكن الإقامة الإجبارية	92-90
4-3- أماكن الانتقال العمومية	94-92
4-4- أماكن الانتقال الخصوصية	100_94
الفصل الثاني: مظاهر التجريب في اللغة السردية في رواية ضمير المتكلم	
1-تعدد الأصوات الساردة في الرواية.	116-102
1-1-الحوارية في الرواية	116-104
1-1-1-التهجين	110-105
1-1-2-الأسلبة	113-110
1-1-3-الحوارات الخالصة	116-113
2-بين اللغة الروائية و اللغة الشعرية في الرواية	126-117
2-1- ضمير المتكلم (صوت الذات و تكسير الجدران السردية)	120-117
2-2-اللغة الشعرية	126-121

3-مشهدية اللغة في الرواية	145-126
3-1-اللغة المشهدية الوصفية	134-130
3-2-اللغة المشهدية الحكائية	139-134
3-3-اللغة المشهدية الحوارية	145-139
3-3-1-الحوار الخارجي	143-141
3-3-2-الحوار الداخلي	145-143
4-تجليات التعدد اللغوي في الرواية	154-145
4-1- اللغة السردية	147-146
4-2- التعدد اللغوي في الرواية	154-148
4-2-1- اللغة الفصحى	150-149
4-2-2-اللغة العامية	152-150
4-2-3-اللغة الأجنبية	154-152
الفصل الثالث: تمظهرات التجريب الفنية والجمالية في رواية ضمير المتكلم	
1-بين الرواية و السينما (التجريب السينمائي في الرواية)	165-156
1-1-مفهوم السينما	158-156

1-2-الرواية السينمائية	159-158
1-3-علاقة الرواية بالسينما	161-159
1-4-من السرد الروائي إلى السرد السينمائي	165-161
2- ضمير المتكلم و فاعلية اللغة البصرية	188-165
2-1-المونتاج	172-167
2-1-1-المونتاج السينمائي	169-167
2-1-2-المونتاج السردي	172-169
2 -2-أنواع المونتاج السينمائي و أثره في بناء الرواية	183-172
2-2-1-مونتاج الفكرة المرددة	176-172
2-2-2-المونتاج السردي	179-176
2-2-3- مونتاج التماثل	183-179
2-3-الكولاج	188-184
3-التناص	195-188
الخاتمة	199-197
قائمة المصادر و المراجع	209-201

الملاحق	217-211
فهرس المحتويات	224-219

الملخص:

انطلقت الدراسة من مسائلة تجريبية لآليات التجريب في رواية "ضمير المتكلم" للكاتب فيصل الأحمر، مع التركيز على تقنيات السرد والبنية التي اعتمدها الكاتب لإعادة تشكيل مفهوم الرواية الحديثة. وقد تبين أن الرواية تمثل نموذجًا تجريبيًا يتجاوز الأساليب السردية التقليدية ليقدم مزيجًا من الأدوات السردية والفنية التي أظهرت تأثيرًا كبيرًا على الشكل والمحتوى الروائي. تركز الدراسة على استخدام الكاتب لتقنيات متعددة مثل تعدد الأصوات الساردة، التلاعب الزمني، واستخدام اللغة المشهدية، مما يساهم في خلق نص سردي غير تقليدي يعكس الواقع الجزائري بأسلوب مبتكر.

وتسلط الدراسة الضوء أيضًا على العلاقة بين الرواية والفنون السردية الأخرى، وخاصة السينما، من خلال تقنيات المونتاج السردي والسينمائي التي جعلت من الرواية تجربة بصرية وحركية. كما تناولت الدراسة دور التناص في تجسيد التجربة الثقافية والفنية المتعددة في النص، مما يفتح الباب لفهم النصوص الأدبية المعاصرة كجزء من حوار مستمر مع ثقافات وأدبيات مختلفة.

من خلال هذه الآليات التجريبية، تتجاوز الرواية الشكل التقليدي للرواية الجزائرية، مسلطة الضوء على تأثير التجريب في تشكيل علاقة النص مع الواقع. تقدم الدراسة رؤية جديدة لرواية "ضمير المتكلم" كأداة فكرية وفنية تسهم في إعادة التفكير في الأدب المعاصر، مما يجعل الرواية نموذجًا فنيًا يعكس التحولات الثقافية والفكرية في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: التجريب السردي، السرد، الشكل، الرواية الجزائرية، التناص، المونتاج السينمائي.

Abstract:

The study begins with an experimental inquiry into the mechanisms of experimentation in the novel "The First-Person Narrator" by the author Faisal Al-Ahmar, focusing on the narrative techniques and structure employed by the author to reshape the concept of the modern novel. It has been shown that the novel represents an experimental model that transcends traditional narrative methods to present a blend of narrative and artistic tools that significantly impact the form and content of the novel. The study emphasizes the author's use of multiple techniques such as polyphonic narration, temporal manipulation, and the use of scenic language, contributing to the creation of an unconventional narrative text that reflects Algerian reality in an innovative style.

The study also highlights the relationship between the novel and other narrative arts, particularly cinema, through narrative and cinematic montage techniques that transform the novel into a visual and dynamic experience. Additionally, the study addresses the role of intertextuality in embodying the diverse cultural and artistic experience within the text, opening the door to understanding contemporary literary texts as part of an ongoing dialogue with various cultures and literatures.

Through these experimental mechanisms, the novel transcends the traditional form of the Algerian novel, shedding light on the impact of experimentation in shaping the relationship between the text and reality. The study presents a new perspective on "The First-Person Narrator" as an intellectual and artistic tool that contributes to rethinking contemporary literature, making the novel an artistic model that reflects the cultural and intellectual transformations in Algeria.

Keywords: narrative experimentation, narration, form, Algerian novel, intertextuality, cinematic montage.