عدد 17- جوان 2002، ص.191-201

الضمائر و دلالة تعدد الصيغة في رواية حمائم الشفق لجيلالي خلاص(*)

ملخص

تتعدد التقنيات السردية في صياغة البنية الأساسية للنص الروائي, وتشكل الصيغة أحد المكونات المركزية في إعطاء الانطباع الذهني والجمالي, وإحداث التأثير في المتلقي, ورواية حمائم الشفق اعتمدت ظاهرة جديدة في الكتابة الروائية العربية, هي تعدد الضمائر المتكلمة في النص, حيث اعتمدت ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب في ذات الوقت, وهذه الجمالية الأسلوبية السردية, أعطت أبعادا متعددة لقراءة النص وبنيته الحكائية من مواقع الرؤية مع, والرؤية من الخلف بشكل منتج للدلالة, عير نسق "واقعي سحري" متميز.

أ/ عمر عيلان
قسم اللغة العربية وآدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة منتوري
قسنطينة، الجزائر

تمثل رواية "حمائم الشفق " القسم الأول من ثلاثية (المطر والجراد) التي يشكل نصا روايتي "عواصف جزيرة الطيور", و"الحب في المناطق المحرمة" جزءاها الثاني, والثالث. وهذه الرواية الصادرة سنة 1986 تعد تميزا أسلوبيا في كتابات جيلالي خلاص الروائية والقصصية, بالنظر إلى طابع بنائها الذي يستفيد من الأشكال السردية المختلفة, التي عمد الكاتب إلى تشكيلها ونسجها بطريقة متميزة؛ تتيح لنا قراءتها من عدة منظورات. فهي من جهة نص روائي متكامل يتجسد عبر البنية الذهنية للحكاية الأساسية التي تتفاعل مختلف مساراتها ووقائعها لتكون نسجا تخيليا متسقا, وبمقابل ذلك يمكننا أن نقرأ هذه الرواية في صورة مجموعة من القصص القصيرة المستقلة بنائيا وموضوعيا , وتأتي تقنية توظيف الضمائر لتوحد البناء الكلي وتحيل النصوص المتعددة إلى وحدة سردية كبرى, تؤلف بين فصولها الطاقة الدلالية الأسلوبية التي تتيحها الضمائر

Résumé

Les multiples techniques narratives constituent la structure essentielle du texte romanesque. Parmi ces techniques, le mode narratif, qui constitue une composante essentielle, offre un effet intellectuel et esthétique… Le roman de Jilali Khallas "Les Colombes du Crépuscule" a été construit selon une nouvelle technique, unique dans le roman arabe, à savoir la pluralité des pronoms /sujets qui parlent dans le même texte de fiction (1ère, 2eme et 3eme personne). En s'articulant sur la *vision avec* et la *vision du dehors* de façon à produire le sens à travers une approche du réalisme fantastique, cette esthétique de la stylistique narrative a donné de nombreuses dimensions à la réception du texte et de l'histoire.

© جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر2002.

التي هي بمثابة دلائل ووصلات في آن واحد, استنادا إلى مستويات التحليل اللسانية, والسيميائية الأسلوبية. وهذا المستوى الأخير يتبين لنا من خلاله القول بأن القسم المركزي من تحليل الخطاب الروائي يتأسس وفق أنساقه الإبلاغية, وبالخصوص في علاقة الراوي بما يروي, وعلى لسان من يتم الكلام في الرواية , والطريقة التي يتم بها نقل هذا الكلام. فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي على محورين أساسيين مترابطين هما: الرؤية السردية والصيغة، والتكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب. حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب وديناميكيته، وتحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة، وكذا القيم التي يسهم بها في إنتاج المعنى وبناء الدلالة.

إن المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي، تحكمه ضوابط صيغة النص السردي للعلاقة بين من "يرى" ومن "يتكلم" (1) لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكاتب والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية، لكونه الناقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية، ويصبح بذلك "الموقع" الذي يطل منه على عالم الرواية، شديد الأهمية. ففي حالة "الراوي العالم" الذي يوظف للحديث بضمير الغائب, يمتلك الراوي حرية كبيرة في نقل خطاب الغير، ويماهية مع كلامه بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في نقله لخطاب الغير، وتتراجع هذه الهيمنة والسلطة والتدخل في خطاب الشخصيات عندما تتكلم هذه الأخيرة بصوتها بضمير المتكلم. " إن مقولة نمط القص "الصيغة"، وهيئته "الرؤية" تتقاطعان في المسافة بين الراوي وما يروي، أي أن: كيف يرى الراوي ما يروي، ليست بمستقلة عن كيف يروي الراوي ما يرى"(2).

فالعلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الانطباع النهائي لدى الملتقى في إدراك طبيعة العلاقات في الرواية، المبنية في جوهرها على تقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات، المبينة في خطاباتها، ودور الرؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أو السرد. فالرواية إنجاز أدبي مرتبط بضوابط تركيبية أسلوبية، ذات أبعاد دلالية غير حيادية. فهي تنشأ من قصدية الكاتب، والغاية التي يرسمها للتأثير في الملتقى. وقد قسم "باختين" (3) أسلوبية الرواية إلى شكلين مركزيين: أسلوبية "منولوجية" مناجاتية يهيمن فيها الراوي على عالم الرواية ويحتويه، وأسلوبية "ديالوجية"حوارية، تستقل فيها الأصوات في الرواية.

إن الصيغة بتنويعيها العرض والسرد، لا يمكن أن يخلو منها أي عمل سردي. والتنويعان الأسلوبيان، العرض والسرد، لا يوجدان بشكل مستقل ومنفرد في الخطاب الروائي؛ بل يخضعان لحالات و وضعيات تتابع أو تداخل، تبعا لموقع الراوي، وطبيعة الرؤية السردية. والتفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية، وموقعه وعلاقته بباقي المتكلمين وإلى ظهور "صيغ صغرى" ثانوية أو جزئية مولدة من التنويعين الأسلوبين العرض والسرد.

إن تفاعل صيغتي العرض والسرد، يولد الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنية السرد وشكل الخطاب ؛ وهذا تحت تأثير متطلبات البنية الدلالية للنص ومستلزماته الجمالية،

لتحديد حالات رصد الأحداث في الرواية الذي يدعو حضور حالات الإستذكار والاستشراف، وكلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغية، ونسج تآلفات بين مستويات حكائية متعددة، فكلام الراوي وخطابه المباشر وغير المباشر، يخضع في جانب كبير من خصوصيته لأسلوب وطريقة التقديم، فيؤثر في الملتقى من خلال الصيغة وتعاقبها ودرجة حضورها ونمط توليفها ودقة تركيبها. ولقد اهتم النقد الحديث بعنصري الصيغة والرؤية وقدم في مجالهما إسهامات نظرية جد مفيدة.

وانطلاقا من صيغة العرض والسرد والرؤية السردية، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسين الأول يخص نقل كلام "المتكلم" في الرواية بكل مميزاته حرفية تامة، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم. ولتنميط مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي ينقله يقترح " باختين" جملة من الصيغ والأشكال الخطابية أسماها متغيرات، وقسمها وفق خططات هي: الخطاب المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر (4).

إن الأهمية التي تكسبها طريقة نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث وسيرورة النص تكمن في العلاقة التفاعلية بين كلام الراوي وكلام الشخصيات في الانتقال من مستوى خطابي إلى آخر. فطبيعة الصيغة الموظفة في نقل الخطاب تتحكم في شكل ونوعية الإيهام الذي يلقاه القارئ، وبذلك فهي غير منفصلة عن مواقع الرؤية في الرواية. وإذا تأملنا التصنيف الذي يقترحه " سعيد يقطين " في كتابه " تحليل الخطاب الروائي " نلاحظ أنه مؤسس في جوهره على الصلة القائمة بين موقع الرؤية والصيغة. فاعتمادا على الصيغتين الكبيرتين العرض والسرد، يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي وما يروي، وفق التصنيف الآتي:

- صيغة الخطاب المسرود: خطاب يرسله الراوي وهو على مسافة مما يقوله ويتحدث إلى مروي له سواء كان مباشرا أو غير مباشر.
- صيغة المسرود الذاتي: يتكلم فيه المتكلم عن ذاته وإليها، عن أشياء حدثت في الماضي.
- صيغة الخطاب المعروض: يتكلم المتكلم إلى ملتق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.
- صيغة المعروض غير المباشر: أقل مباشرة من المعروض، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر قبل أو خلال أو بعد العرض.
- صيغة المعروض الذاتي: يختلف عن المسرود الذاتي حيث أن المتكلم يحدث نفسه عن أشياء تحدث أثناء إنجاز الخطاب.
- صيغة المنقول المباشر: وهو معروض مباشر لكنه يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وينقله كما هو.
- صيغة المنقول غير المباشر: ويختلف عن المباشر كون الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل ولكنه يقدمه بصيغة الخطاب المسرود (5).

إذا استقرأنا هذا التصنيف نجده يعتمد أساسا على صيغتين تؤسسان لـ: خطاب مسرود غير مباشر، وخطاب معروض مباشر، والصيغتان تفيد كل واحدة في تحديد

الأشكال الجزئية المتعددة للتصرف والتحكم في إعادة نقل الكلام كما أن هذا التصنيف لا يختلف كثيرا عن سابقه، سوى تفصيل أعمق الاحتمالات الخطابية ؛ ومنها التمييز بين المعروض الذاتي والمسرود الذاتي، والذي يرتبط كل منهما بشكل أسلوبي خاص ؛ فالمسرود الذاتي يوائم الذكريات والحديث عن السيرة الذاتية والتاريخية. في حين أن المعروض الذاتي يعالج الموقف الواقعي الحاضر والتأمل فيه. إن التطبيق الإجرائي للتصنيفين بخلفيتهما النظرية على الخطاب الروائي، وتوظيفهما كجهاز مفهومي لقياس وتحديد الشكل الأسلوبي للرواية، يقودنا إلى الحكم على الرواية أنها ذات رؤية أحادية إذا هيمن فيها خطاب معين وتراجعت بقية الخطابات. وفي الحالة الأخرى تصبح الرواية ذات رؤية تعددية حوارية إذا كانت الخطابات فيها تمتاز بالاستقلالية الكلية عن خطاب الراوي، وتحمل مواصفاتها الذاتية المشخصة في المستوى اللفظي التركيبي والدلالي.

وفي رواية حمائم الشفق نلاحظ أن بناءها تم بطريقة أسلوبية متعددة جمعت بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي حيث تجاورت صيغ الخطاب والرؤيات بشكل متواز مستقل , يتفاعل تقاطعها ليشكل كلا منسجما نخلص إليه عند الانتهاء من قراءة فصول الرواية. لقد اعتمد جيلالي خلاص في تقسيم روايته إلى ثلاثة عشر فصلا , جاء كل فصل منها معنونا بضمير كما يأتي (أنا, أنت, أنت, هو, هي, نحن, أنتما, أنتما, هما, هما, أنتم, أنتن, هم, هن). وهذه الطريقة الفريدة والمتميزة في الخطاب الروائي العربي ,يمكن أن تفسح مجالا واسعا للدراسة النقدية, سواء في مستوى الدلالة النحوية واللسانية ,أو فيما يتعلق بأسلوب بناء الصيغة في الخطاب الروائي ودلالته التأويلية. وتتحدد صيغ الخطاب في الرواية بثلاثة أنواع:

1- الصيغة الأولى: تتمثل في نص رواية حمائم الشفق باعتماد ضمير المتكلم بصيغة الإفراد وصيغة الجمع. وتتيح هذه الصيغة في مجال السرد التواصل المباشر مع أقوال الشخصية الروائية للتحدث بصوتها وعن ذاتها مما يتيح مجالا واسعا للقارئ للاطلاع، فيتواصل مع العمل السردي ويلتصق به أكثر متوهما أن المؤلف هو فعلا إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية , فباستعمال ضمير المتكلم نستطيع التوغل في أعماق النفس البشرية ويتم تقديمها للقارئ كما هي لا كما يجب أن تكون, فالأنا أو ضمير المتكلم يذيب النص في الناص (6), ويستحيل التماهي مطلقا بين الراوي والشخصية الروائية, مما ينتج "الإحساس والإيهام بالواقعية ". ففي الفصل (**أنا**) - وهو الفصل الأول من الرواية - بتحدث " **بوجبل** "عن حالته في الحاضر, وما يعانيه من آلام بفعل التعذيب المسلط عليه من طرف جلاوزة المشيخة ,وكيف ألقي به في البحر " يبدو أن عقلي وحده هو الذي ما يزال حيا, فحتى عيناي لا تطاوعاني لفتحهما... كما أن أعضائي المتخاذلة تشعرني بأني صرت مجرد خرقة قطنية "(7). كما يتذكر "بوجبل" زوجته "الجوهر", وابنته "جميلة", ويستذكر ماضيه النضالي في مقاومة الغزاة الذين احتلوا المدينة, ويتذكر آخر هجوم لتحرير المدينة " صممنا أن نتدهرب على الغزاة كالصواعق... قصد سحقهم كحشرات دهستها جلاميد حطها السيل من عل... وتدهر بنا

عليهم لما أقبل الشفق... والحال أنني كنت والرفاق ننقض عليهم كالصقور الضارية , فإذا جندهم يتساقطون كالزبيب الجاف أو أوراق الخريف المصفرة "(8). إن صيغة "الرؤية مع"vision avec التي اعتمدت في هذا الفصل غايتها الأساسية الإيهام الواقعي ,حيث يتعرف القارئ على شخصية "بوجبل " ويتواصل معه دون وساطة الراوي وتعليقاته. الشيء الذي يدفع للاقتناع بما يقوله البطل عن نفسه وبنفسه، فيعرف القارئ أن هذا المناضل الذي قاوم الغزاة, كان جزاؤه بعد الاستقلال أن أغرق في البحر لأنه رفض أن يخون المبادئ , ورفض الذين خانوا الوطن وحولوه إلى كمشة تراب تودع تبرا في الجيوب الشخصية (9). كما أن تناوب الإخبار الذي يقوم به **"بوجبل "** بصيغتي المسرود الذاتي والمعروض الذاتي يعطي الانطباع بفكرة المقارنة بين مرحلتين من حياة الشخصية , بين ماضي حافل بالتضحية والنضال والنقاء الروحي, وبين حاضر تعيس تراجعت فيه كل القيم النبيلة السامية , فكان جزاء رفض الحياد عن المبادئ هو القتل إغراقا في البحر.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني من صيغة المتكلم ,نجدها في الفصل السادس ممثلة بالضمير(**نحن**),الذي يشير إلى الفصل الذي يتحدث فيه راو متكلم بصيغة الجمع , نتعرف منه على قصة مجموعة من الشباب المسجون ظلما منذ ثمانية عشر سنة بتهمة قتل رسام المدينة , ومحاولة سرقة لوحاته وبيعها لتمويل مشروع الإطاحة بالشيخ الأكبر حاكم المدينة, بتآمر مع منظمة دولية ؛"نحن مجرمون إذن ولا مفر من التوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرسام الكبير وسرقة لوحاته الشهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها... وتوظيف الأموال المجناة في مشاريع مشتركة مع تلك العصابة الدولية التي ترمي إلى اغتيال الشيخ الأكبر وتغيير نظام المشيخة" (10).

والأسلوب الذي اعتمد في سرد هذه القصة ينطلق من الحاضر (السجن) باتجاه الماضي(الاستذكار) ليتجه نحو المستقبل بأحلام رؤيوية تنبئ باهتزاز عرش المشيخة,"فالأخبار التي وردت إلينا مندفعة مع الريح العاصف بأسوار السجن, ...حيث علمنا أن عام الجراد وما تلاه من مآسي الجوع الذي بقر البطون الخاوية, ليس شيئا إذا قورن بما يعصف بشوارع المدينة من عجاج طمرت برمالها الصحراوية الأسوار ودكت بأتربتها الحاميات وأعمت بغبارها أبصار الجلاوزة وضباطهم المتكرشين " (11). إن القارئ وهو يتابع السرد من خلال الراوي المشارك يطرح مجموعة من الأسئلة تتعلق بهوية هذا الراوي الحاضر لكنه غير المحدد ,لأن الضمير (**نحن**) يتميز بخصوصية مرجعيته في الدلالة على المتكلم, وذلك كون جمع الضمير يختلف عن جمع الأسماء, فـ (**نحن**) ليست مضاعفة لمواضيع متشابهة بل هي **"ضم" (أنا)** إلى(**لا أنا**) مهما كان محتوى هذا **اللا** أنا, هذه الصيغة الجديدة تشكل جمعا جديدا من نمط خاص تكون فيه عناصر المجموعة غير متجانسة " (12), فعدم تحديد الأسماء المكونة لهذا الـ (**نحن**) يمنح إمكانية جعلها تنسحب على كل من الراوي والقارئ, إذا اعتمدنا مستوى التأويل بالمشاركة الإنعالية التي يتجاوب من خلالها القارئ مع الراوي , أو بصورة أخرى تتيح القول أن جميع أفراد المدينة, بمن هم في السجن ومن هم خارجه باستثناء الشيخ الأكبر وجلاوزته يعيشون معاناة واحدة ويرزحون تحت ظلم واحد , ويتوقون

لنفس الحلم والأمل.وهذا بطبيعة الحال إذا اعتمدنا ممكنات الضمير **(نحن)** الذي قد يشمل **(أنا + المخاطب)** ,أو **(أنا + الغائب)**, أو **(أنا + الحاضر + الغائب)** (13). وقد أكدت صيغة الخطاب المعروض المؤطرة بالرؤية مع, في الفصلين السابقين من الرواية على استقلالية الخطاب واتصافه بالمباشرة, مما منحه طاقة تعبيرية منسجمة ومتناسقة أسست لحضور قوي ومتميز للشخصية الروائية في جانبيها الذاتي والموضوعي.

2- الصيغة الثانية:وهي صيغة ضمير المخاطب التي تعد من أحدث الأساليب التي عرفتها الرواية العالمية, ويعود لكتاب "الرواية الجديدة" السبق في التأسيس لها في كتاباتهم, من منطلق المفارقة, والإمعان في تثوير الأساليب السردية, بعد التخلص الكلي من المفهوم التقليدي للشخصية, ذات الأبعاد السيكولوجية. ويرى "ميشال بيتورّ أن توظيف ضمير المخاطب في الرواية هو تخليص للسرد من ذاتية الـ **(أنا)**. وتوظيف ضمير المخاطب بتنويعاته في رواية حمائم الشفق, لم يكن بمثابة خروج عن الصيغتين السرديتين الأساس(العرض والسرد), بقدر ما كان تقنية استعملها الراوي لتغيير مصدر الإخبار وزيادة طاقته من موقع مختلف عن الوضع الذي كانت تمثله شخصيات الصيغة الأولى (المتكلم). ففصول الرواية الخمسة التي صدرت بعناوين ضمائر المخاطب(**أنت, أنت, أنتما أنتما, أنتم, أنتن**), هيمنت فيه صيغة "الراوي العليم" بأسلوب الخطاب غير المباشر الحر الذي يتماهى فيه ويتداخل خطاب الراوي وخطاب الشخصية. كما أن الدلالة الناتجة عن هذا التوليف في رواية حمائم الشفق غايته الأساسية إعطاء معلومات عن ماضي الشخصيات, وعما فكرت وتفكر فيه, ويوجه الخطاب مباشرة لها للتحقق منه حتى يتأكد القارئ من مصداقيته, فنتحقق أن **(أنت)**المستقبل ليس هو **(أنت)** المفسر, فالعملية الكلامية لا يقوم بها طرفان فقط (14) بل يدخل القارئ كطرف أساسي فيها. وتتحول وظيفة صيغة المخاطب إلى مجال لتنشيط الذاكرة, وعرض الذكريات Souvenirs , وإطلاع المتلقي بحقيقة وأهمية الشخصيات المخاطبة. ففي الفصل المعنون بـ**(أنت)** نتعرف على الرسام الذي أحب المدينة وتزوج **"جميلة"** ابنة **"بوجبل"**, ورفض الخضوع لنزوات المشيخة, وكانت لوحاته التي رسمها بمثابة تعبير بالألوان عن مكنونات نفسه, وأحلامها؛ فلوحة **"بياض"** صورة لجمال البحر والمدينة والجبل , ولوحة"المرأة ذات العيون الطحلبية " عربون حب وإعجاب بقوة ووفاء جميلة لقيمها ومبادئها. أما لوحة **"الحدب"**, و"اللي خرج منا ما يعود إلا لينا" فتمثلان روح الاستعداد والاستنفار الدائم للسكان واعتقادهم الراسخ بأن الأمور مهما ابتعدت عنهم مقاليدها, حتما ستؤول إليهم في نهايتها, واللوحة الأخيرة **"مصارين"** هي التي كشفت, وعرت ما يدور في أحشاء المدينة وفضحت كل ممارسات المشيخة, أنبأت بالنهاية المحتومة, فكانت السبب المباشر لاختطاف الرسام ثم اغتياله,"ما إن نشرتها حتى داهموك في تلك الليلة, وقد كنت تنام في حضن جميلة.." (15) وفي فصل **(أنت)** نتعرف على "جميلة " زوجة الرسام وابنة **"بوجبل "**, والتي يقوم الراوي بتذكيرها بماضيها وماضي أبيها, ويعيد عليها صور اختطاف زوجها الرسام, وكيف أنها متهمة بالجنون بإجماع أطباء

المشيخة ليقر في النهاية قائلا لها:"...أنت مازلت واعية وعي أبيك الحاد, حين رفض أن ينظم إلى المشيخية." (16), ويستمر أسلوب الراوي في محاورة الشخصيات ,فينتقل في الفصل (**أنتما أنتما**) ليكلم الرسام وجميلة, مجتمعين هذه المرة, فيعيد سرد الأحداث من موقع رؤية جديد, بعدما قدمها لنا في قسمين منفصلين وهذه التقنية الأسلوبية الصيغية, تسعى لتأكيد الأحداث, وتوضيح مواقف سابقة بقي يلفها الغموض, وإقرار أحكام بشأن شخصيتي الرسام و جميلة: "كنتما ترسمان بماء عيونكما الصورة الجديدة لتلك المدينة الحلموية التي ألقت مرساها في عرض أسفاركما...لو نطقت المدينة لشهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحسب, وإنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش..." (17). إن إقرار الراوي بهذه الحقيقة يعزز وظيفة الصيغة المعتمدة في السرد والتي تهدف لتأكيد قناعات الراوي وترسيخها في ذهن المتلقي و بطريقة مغايرة لما ألفه هذا الأخير من الأسلوب الروائي الكلاسيكي, على الرغم من أن الضمير الموظف هو (**المخاطب**) ,إلا أن غائيته مماثلة تماما لأسلوبية الرؤية من الخلف التي يكون فيها الراوي ممثلا للأنا السارد, فالـ(**أنت**) هنا "لا يستطيع إبعاد شبح (**الأنا**) من الشريط السردي, بل لم يزده إلا مثولا, فكأنه ترجمة له من جنس لغته,أو كأنه هو الماثل والحاضر والشاخص, ولكن بواسطة معادل لغوي آخر,وكأن المسألة,لا تعدو أن تكون لعبة سردية ذات مضمون واحد مهما تعددت أساليبها"(18). وتتأكد لدينا هذه الرؤية إذا انتقلنا إلى فصلي (**أنتم**) و(**أنتن**) من الرواية, أين ينتقل الراوي من حالة تنشيط الذاكرة التي لمسناها في فصول ضمير المخاطب السابقة, ليتوجه إلى التحفيز والدعوة للثورة والتمرد والوفاء للتاريخ النضالي الذي عرف به سكان المدينة, فيتحول السرد إلى خطاب تميزه اللهجة الآمرة المستشفة من مقارنة الوضعيات التاريخية يقول الراوي:" منذ غابر الأزمنة وأنتم تتعرضون للاعتداءات السافرة تلك التي عصفت بأبنائكم ونسائكم ومتاعكم...وأي مدينة صمدت صمود مدينتكم...خرجتم على غير عادتكم مشتتين هلعين وقد دبت تنملات التخاذل في ركبانكم...الطعنات خوزقت أحشاءكم...شيخ المدينة الذي بال على زرابي دمائكم, لم يعد يهمه سوى الغنائم الثمينة والفتيات الكعاب والخمور المعتقة...ثورة الخيام التي أشعلتموها تمردا على جلاوزة "المشيخة" لم تكن سوى أولى الشرر لإيقاف مشاريع الخزي..." (19). فالصيغة التي اعتمدت في فصل (**أنتم**) واضح أنها موجهة لتأكيد التطابق بين رؤية الراوي والوعي المتجدر في عقول (**أنتم**). وبنفس المنظور يتعامل الراوي مع نون النسوة (أنتن) بل نجد أن مخاطبته لنساء المدينة يبين أنهن أكثر صبرا وجلدا ولكن أكثر إصرارا واقتناعا بالتغيير بطريقتهن الخاصة حيث رفضن مواقف أزواجهن الذين لم يحركوا ساكنا لقتل "**بوجبل**", وعارضن مشاريع الشيخ الأكبر بتحديد النسل باعلانهن " **ثورة الأرحام**", التي أرعبت الجلاوزة وقرروا بشأنها بقر بطون كل النساء لقتل الأجنة. يقول الراوي " بيد أن المأساة التي لم تتوقعنها هي إقدام الجلاوزة على بقر بطونكن لنتر الأجنة التي حبلتن بها بحجة أنها عصابة أشرار لم ترس في أرحامكن المرعدة إلا لتهييج بحر شيخ المدينة " (20), ويتجدد الخطاب ذو اللهجة الآمرة ,لتوجيه النساء لفعل أكثر جرأة من الرجال اللذين تخاذلوا عن نصرة "بوجبل" كما لم يحركوا ساكنا لبقر بطون النساء, "

كلا لا يمكنكن أن تبقين صاغرات خاشعات إلى الأبد , لقد مضت أزمنة الظلام الحالك...كذا نشأ تصميمكن على إشعالها "ثورة أرحام" لن يوقفها المطبلون لحملات تنظيم النسل" (21). إن الصيغة التي اعتمدت في سياق ضمير المخاطب, تجسد بوضوح أسلوب صيغة الخطاب المسرود بكل خصائصه إلا أن توظيف ضمائر المخاطب جعلها تتميز بالإيهام الذي يتلقاه القارئ بأن الشخصيات المتحدث على لسانها أو الموصوفة أفعالها وأقوالها, ماثلة أمامه لتزكية وتأكيد خطاب الراوي.

3- الصيغة الثالثة: وهي الصيغة الكلاسيكية في السرد القصصي عموما,حيث يكون فيها للراوي الخارج عن الأحداث سلطة مطلقة في القص, وفي نقل خطابات الشخصيات والتعليق على أقوالها. الشيء الذي يجعله يحد من حريتها(22). وقد جاءت صيغة الرؤية من الخارج في كل الفصول المعنونة بضمير الغائب (هو, هي, هما, هما, هم, هن), وإذا تأملنا مضامين هذه الفصول نجد أنها تكاد تعيد سرد ما تم الحديث عنه في الفصول التي تحدثنا عنها سابقا. وتقنية "تدوير" الحادثة, والإحاطة بها من مواقع متعددة هي من الخصائص الأسلوبية التي تميز رواية حمائم الشفق. فالراوي في هذه الفصول(ضمير الغائب) يعيد الحديث - لكن بحرية أكبر هذه المرة- عن بوجبل, جميلة, الرسام, الجلاوزة والشيخ الأكبر, نساء المدينة..., لكن هذه المعاودة لا تدفع للملل لأنها تضيف معالم ومعلومات جديدة تزيد من توضيح ملامح هذه الشخصيات. ففي فصل (**هو**) يطلعنا الراوي على الحلم الذي يراود الفتى - ابن جميلة والرسام - وهو الوصول إلى البحر واكتشاف الأرضية التي ستبنى فوقها المدينة الجديدة؛ مشروع أسلافه. أمه ماتت بعسر الولادة, لكنها أنجبته أملا يجسد استمرار الحياة, ليكمل حلم أمه وأبيه وجده. إن (**هو**) يجسد في نظر الراوي الذي لم يمنحه اسما, كل من يسعى لتصحيح الأوضاع في المدينة , فالاسم بالنسبة للشخصية يحدد طاقتها الدلالية التعيينية, ويضبط مجال التأويل. أما فصل (**هي**) فقد خصص للحديث عن المدينة التي تعاني ويلات الكوارث الطبيعية, وهجوم أسراب الجراد, والزوابع الرملية, وتستحيل المدينة كائنا حيا بتحسس الخطر, ويهيئ نفسه للملمات " وكعادة المدينة عند شعورها بالخطر المحدق, راحت تتحسس أسس أسوارها, خاصة تلك التحصينات المرصوصة على ساحل البحر, خشية أن تكوم العاصفة إحدى الخدع الحربية...، لكن لما مرت النهارات والليالي استدارت المدينة صوب البر علها تعثر على مصدر العجاج... إذاك فقط اكتشفت المدينة أنها لم تحصن أسوارها باتجاه البر..." (23) هذه المقاطع الوصفية لحالة المدينة وضعفها وضعف أساساتها, وحيرتها في مواجهة ما يدور بأحشائها من صراع, وتقتيل وتخريب وتدمير,وحسرتها على أبنائها البررة..., هذه المقاطع التي يتميز بها هذا الفصل الذي أبدع الراوي العليم في شحنه بطاقة شعرية ,تفتح الأفق واسعا للتأويل النصي المرتكز إلى رموز ومؤشرات يسوقها الوصف.

ويواصل الراوي في سياق صيغة الخطاب المسرود الحديث في فصلي (**هما هما**) و(**هما هما**) فيعيد في الأول سرد المأساة المتماثلة لكل من بوجبل والرسام, وأملهما في بناء مدينة حلم أخرى لا مكان فيها للجلاوزة, ويؤكد الراوي على امكانية تحقيق الأمل

حين يقرر قائلا: "وقفا وهما يدركان أنهما ليسا وحدهما, وأن جيش الجلاوزة العرمرم ليس مستحيل القهر مادام الرعية ينجبون في غبش الأفجار الموحية أجنة أخطبوطية لا تنقرض عنها نفس حتى تتضاعف أنفس. ووقفا على مشروعهما تماما كما وقفا في تلك الليلة لما داهموهما." (24) أما فصل(**هما هما**) الثاني فقد خصصه الراوي للحديث عن التطابق العجيب بين الأم الجوهر, زوجة بوجبل ,وابنتها زوجة الرسام ,تماثل غريب في سيرورة حياتهما, في حبهما لفحليهما, في عبادتهما للأفكار, في ثكلهما, في معاناتهما من الواقع الذي تحييانه, ورغم كل ذلك لا تنحيان لسطوة اليأس, بل تحدسان الأمل مع كل صبح ينبلج:" وهما إذ تحسان بعودة الأمل مع هبوب أولى نسائم الفحولة مربتة على أكتافهما, فأنهما تريان أن لا شيء ينفقد للأبد, وإنما هناك فترات حياتية تخضع لتضاريس المجهول فتهبط... وتصعد..." (25) كما لاحظنا في الفصلين السابقين من الرواية فإن الراوي المستند إلى رؤية خارجية لا يتوانى في تقديم الشخصيات وفق رؤيته الخاصة التي غيبت أصواتها وخطاباتها, وفتحت السياق السردي للتلقينات, والأحكام الإطلاقية القيمية وهذه الخصائص الأسلوبية تتصل تلقائيا بالجوانب الشخصية والنفسية للمتكلم السارد في الرواية:"إن جعل خطاب "الغير" خطابا تيماتيا...لا يحفظ للخطاب المروي تماميته التركيبية بقدر ما يحفظ له تماميته الدلالية واستقلاله، لكن الوصول إلى هذا الهدف يتم بتجريد الخطاب المروي من شخصيته" (26). أي أن الطاقة الذاتية الأسلوبية التي تميز متكلما عن آخر, وتلون خطابه ليصبح مخصصا له, غائبة في النص وهيمن عليها صوت الراوي العليم الذي يعتمد اللغة الواصفة كمظهر للتعبير عن السلوكيات والأفعال والأقوال. وهذه الخاصية الصيغية الأسلوبية نلمسها أيضا في الفصلين الأخيرين من الرواية, واللذين يلخصان الصراع الدائر, المقدم منذ بداية الرواية ليتم الحسم فيه في النهاية ؛ ففي فصل (**هم**) يواصل الراوي العليم السرد بصيغة الخطاب غير المباشر, ويزيد من توضيح المعالم التي كانت غائبة حتى الآن, ويبسط أمامنا بعض الحيثيات التي كانت وراء تخلص "المشيخة" من "بوجبل" بتلك الطريقة. إنه رفض الانضمام إلى تشكيلة المشيخة بعد الجلاء, واختار الإقامة في الحي الشعبي "حي الجبل" وكشف للحضر سكان المدينة جميع الأسرار المشيخية المخططة لعهد جديد من الاستبداد, فبعد جلاء الغزاة عاد إلى نشاطه الأول الذي كان يزاوله قبل الالتحاق بالثوار. ولما كشفت التحريات أنه الرجل الذي كان وراء رياح التمرد الحضري بعد الجلاء, وأنه وراء الأفكار التي عصفت بعقول الرعية فثاروا يطالبون بحقهم في الحياة العادلة بعد جلاء الغزاة عن وطنهم (27) قاموا بتصفيته, وراحوا يتهمون شباب الأحياء الشعبية المتعاطفين مع أفكاره بأنهم هم قتلة الرجل ويواصل الراوي سرد مسلسل الصراعات على هرم المشيخة, واستغلال سذاجة وطيبة حضر المدينة, وتلهيتهم بالإشاعات, وتغذية فضولهم بخطب جوفاء تلهيهم عن تقاسم الغنائم والأموال والمساكن والمساحات الصالحة للبناء, وشغلهم بالحديث عن مشاريع الوهمية... وجعلوا الاهتمام الأساسي كل ما من شأنه أن يملأ بطونهم النهمة. ودائما وفق صيغة اللهجة الوثوقية, تأتي صيغة التأكيد من طرف الراوي لتعلن أن فكر وتصور بوجبل هو المنتصر لا محالة في نهاية المطاف:" "بوجبل" أولى لبنات التمرد

الذي لن يكون إلا حضريا وحضاريا..." (28). إن بوجبل الذي أغرقه الجلاوزة في البحر لم ينته وأن النساء اللواتي حبلن بأفكاره أنجبن من ينتقم له ولهن من عهود الظلم والاضطهاد, فـ(**هن**) في الفصل الأخير من الرواية بنات (**أنتن**). (هن) نسغ الثورة العارمة سيهدمن القصور المنخورة الأساسات و وينتقمن لأمهاتهن, ولأنفسهن, لقد تشبعن بسيرة جميلة المجنونة وعشيقها الرسام الثائر"من الجبل سينحدرن ومن البحر سينبجسن زاحفات على أسوار المدينة وحامياتها وحصونها حتى إذا التقين نسفن هذا الزمن الغاشم مفجرات ينابيع رقراقة تروح تغسل المدينة وتغسلها إلى أن تخرجها في صورة رائعة" (29) ويختم الراوي هذا الفصل, والرواية بتصوير لانفجار يقوض قلب المدينة, و تتهاوى من جرائه قصور الجلاوزة. ومرة أخرى يسير الراوي باللغة الواصفة والأسلوب السردي غير المباشر لإقرار حقائق النهاية المحتومة للظلم والاستبداد. وقد كانت النهاية نتيجة حتمية للبداية, والضمير (**أنا**) الذي افتتحت به الرواية بقي حاضرا طوال مسارات النص بما يحيل إليه من استمرار شخصية بوجبل في ممارسة تأثيرها في بقية الضمائر, ولما كان إغراقه في البحر فإنه عاود الرجوع من البحر مؤطرا (**هن**) ليغسل المدينة من دنس الشيخ الأكبر وجلاوزته. واعتماد تعدد الضمائر والصيغ السردية في الرواية كان بالأساس أداة وتقنية جديدة اعتمدها الراوي لتنويع مواقع الإخبار, وخلق الإيهام الواقعي السحري لدى المتلقي.

الهوامش

* - رواية حمائم الشفق: المؤسسة الوطنية للكتاب, الجزائر 1986.

1. G. Genette, Figures 3, Ed. Seuil, Paris, 1972, p. 203. وانظر كذلك Nouveau discours du récit, Ed. Seuil, Paris, 1982, p. 43.

2. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي, بيروت, ط1, 199, ص 108.

3. أنظر كتاب باختين: شعرية دستويفسكي

4. ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة, ترجمة محمد البكري ويمنى العيد , دار توبقال للنشر, الدار البيضاء 1986, ص 167-182.

5. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي , المركز الثقافي العربي, بيروت, ط2, 1989, ص 19.

6. عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت, 1998, ص 185

7. حمائم الشفق: ص 10.

8. الرواية ص 14.

9. الرواية , ص 17.

10. الرواية: ص 94.

11. الرواية: ص .99

12. Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale, Ed. Gallimard, 1966, p. 233.

13- Catherine K.O., L'énonciation de la subjectivité dans le langage, Armand Collin, 1981, p. 41.

14. Charaudeau P., Langage et discours: éléments de sémiolinguistique, Ed. Hachette. P. 38.

15. الرواية، ص 38.
16. الرواية، ص 45.
17. الرواية, ص ص 106 - 111.
18. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية, ص 192.
19. الرواية: الصفحات, 153 , 154 , 159 , 164.
20. الرواية: ص 171.
21. الرواية: ص 176.
22. حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, ط1 , المركزالثقافي العربي, بيروت 1993, ص 49.
23. الرواية: ص 76.
24. الرواية: ص 133.
25. الرواية: ص 148.
26. ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة, ترجمة محمد البكري ويمنى العيد , دار توبقال للنشر, الدار البيضاء 1986, ص 174.
27. الرواية: ص 183.
28. الرواية: ص 196.
29. الرواية: ص 206. □