الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس

كلية الآداب واللّغات والفنون

قسم اللغة العربية وآدابها

تطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة

(2009-1970)

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

في النقد الحديث والمعاصر.

إعداد الطالبة:

شريط نورة

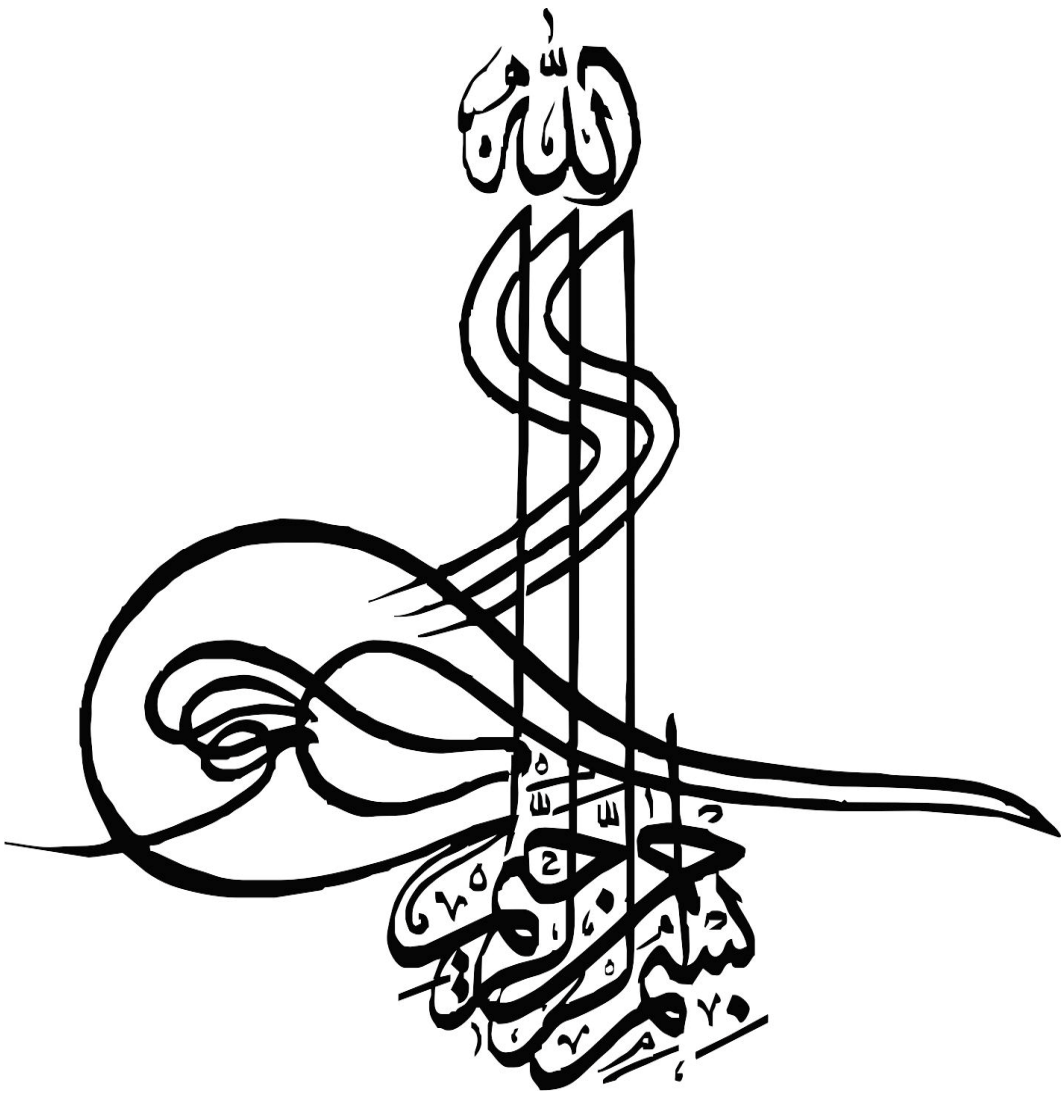
إشـراف:

أ.د. كاملي بلحاج.

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.منصوري مصطفى.	أستاذ التعليم العالي.	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د.كاملي بلحاج.	أستاذ التعليم العالي.	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
أ.د. فرعون بخالد.	أستاذ التعليم العالي.	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. هامل شيخ.	أستاذ محاضر. أ.	المركز الجامعي عين تموشنت	عضوا مناقشا
د. خلف الله بن علي.	أستاذ محاضر.أ.	المركز الجامعي تيسمسيلت	عضوا مناقشا
د. بولخراص محمد.	أستاذ محاضر.أ.	جامعة تيارت	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014–2015م


الله
بسم الله الرحمن الرحيم

تشكـــــــــرات

أتقدم بخالص شكري وامتناني إلى أستاذي:

الدكتور "كاملي بلحاج " الذي حمل على عاتقه مهمة الإشراف على هذا البحث فله مني أسمى آيات الشكر والتقدير والعرفان.

كما أتقدم بتشكراتي إلى اللجنة التي ستتولى مناقشة هذا البحث.

كما لا يفوتني أن أشكر الأستاذ الدكتور" قادة عقاق " الذي كان المحفز لمواصلة مسير ة هذا البحث.

كما أجدد شكري إلى أستاذتي الفاضلة الدكتورة أديب ياسمين فلها مني كل الشكر والتقدير.

كما أتقدم بجزيل شكري إلى الدكتورين الفاضلين:

الدكتور "هامل شيخ" بالمركز الجامعي عين تموشنت

والدكتورة "حلام رقية" بالمركز الجامعي تيسمسيلت

على جميل صنيعهما...

كما أتقدم بخالص شكري إلى عمال المكتبة المثالية.

كما أشكر كل من قدم يد العون والمساعدة...

الإهداء

إلى كل مسلم رضي بالله ربا...وبالإسلام دينا...

وبمحمد صلى الله عليه وسلم رسولا...

إلى روحي أبي الطاهرة ... أهدي ثمرة هذا المجهود...

إليك أيتها الروح الطاهرة...التي زرعت وما حصدت...

وغرست وما جنيت...

أبي

ليت الموت تخطاك إلي... وليت البأس إذ قصدك وقع علي.

إلى فيض المحبة والحنان...إلى من كانت أول إسم نطق به اللسان..

وأحس به الوجدان...إلى من أحاطتني بالأمان ...

وأطلقت لي العنان فيما يرضي الرحمان...

فلن أنسى لها هذا العرفان "أمي"...

ليتني غسلت بدموع الوفاء قدميك...

وليتني حملت في مهرجان الحياة نعليك...

مقدمة

تعتبر الرواية فنا من فنون الأدب ذات الصيت الذائع، والإنتشار الواسع، خاصة في غضون القرن التاسع عشر، مكتسحة جلّ الأجناس الأدبية الأخرى، محققة أكبر مقروئية سواءٌ في عالمنا العربي أو في غيره من الأقطار الأخرى، مواكبة روح العصر وتطوراته وتبدلاته وتغيراته، محتضنة هموم الشعوب وآلامها وآمالها، ومشاكلها وقضاياها، مصورة للواقع بكل تجلياته، سواء بطريقة مُبَسَّطة، مضاهية بذلك الحقيقة والواقع أو بطريقة مغرقة في لجة الخيال، وقد ظهرت في الأقطار العربية نتيجة احتكاك أدبائنا العرب بالكتابات الروائية الغربية، سواء عن طريق الإحتكاك بالثقافات الغربية أو عن طريق الإتصال المباشر بنظرائهم الغربيين، وبذلك فرضت حضورها في الساحة الأدبية العربية، وأضحت بمثابة ديوان العرب، مزحزحة الشعر عن مكانته التي حضي بها فترة من الزمن طال مداها.

وقد شهدت هذه الأخيرة تطورا ملحوظا على مستوى بنائها السردي وهذا ما استدعى دراسة هذا التطور الحاصل على مستوى هذا البناء السردي وقد كانت الرواية الجزائرية واحدة من هذه النماذج الروائية التي عملت على صنع التاريخ ولو بطريقة فنية، ومعالجة القضايا الحساسة للمجتمعات، سواء مجتمعنا الجزائري أو غيره من المجتمعات الأخرى نظرا لتعدد مرجعياتها ونزاعاتها فلم تقتصر على النزعة الوطنية بل كانت لها نزاعات قومية وحتى إنسانية، ولأدّل على ذلك من الإنتشار المذهل لنصوصها، وظهور جيل روائي محترف يضاهي العالمية، وقد لقيت صدىً كبيراً في أوساط الفئات المثقفة وهناك نصوص روائية جزائرية أخرى لقيت ترحابا عالميا "كرواية" "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" لعمارة لخوص، التي لقيت حفاوة كبيرة من قبل السينما الإيطالية، كذلك الحال بالنسبة لأعمال المرحوم الروائي الجزائري "الطاهر وطار" التي ترجمت إلى عديد اللغات، والأمر نفسه بالنسبة للروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي" التي اكتسبت كتاباتها الروائية شهرة عالمية.

هذه الموجة الكبيرة من النصوص الروائية الجزائرية كرّست معالم الإبداع الأدبي في الجزائر، خاصة على مستوى الفن السردي.

إن الرواية الجزائرية لم تأت عبثا، وإنما اتكأت على تقاليد متنوعة، فكرية وفنية ذات جذور متأصلة في حضارتنا العربية العريقة، كما أن لها خيوطا تشدها نحو الغرب، وهذا بعدما عرفت هي الأخرى تطورا ملحوظا، وتغيرا وتجددا، وبعدما نزع جيل الروائيين الجدد نزعة تغير وتجديد نتيجة حوادث مختلفة، سياسية واجتماعية وتاريخية أسهمت في إحداث تحويرات وتشكيلات وتغييرات على الجنس الروائي، ممّا يجعلنا أمام بنيتين مختلفتين، ونمطين متباينين في مجال الإبداع الروائي، وهذا ما استدعى منا دراسة التطور الحاصل على مستوى البنى السردية لهذا الجنس الروائي، ولو أنه لنا حديثا عن إشكالية التصنيف التي واجهت الجنس الروائي بشراسة حادة ممّا ولد إشكالية جديدة للنقد الروائي –تحديدا– وشكّل هاجس التحول والتطور معضلة أخرى تضاف إلى معضلات النقد الروائي بصفة عامة –والجزائري– بصفة خاصة، ممّا أمكننا القول عن هذا الجنس الأدبي (الرواية) بأنه جنس أكثر تحررًا، غير مكتمل، موغل في التطور إلى ما لا نهاية.جانحا إلى الإنعتاق من قيود التقليد.

ورغم الظهور المتأخر لها (الرواية) مقارنة بالأشكال النثرية والسردية الأخرى كالمقالة الأدبية والقصة القصيرة والمسرحية إلا أنها استطاعت اللحوق بركب الرواية العربية –خاصة– وحتى الغربية –بعامة– من حيث التطور والتجديد، ذلك أن التقنيات التقليدية للحكي شابها العجز واعتورها الخور والضعف، ووقفت مشدوهة أمام هذا التطور الحاصل على مستوى العلاقات الحياتية ذلك أن عالمنا لا يعرف الإستقرار، بل دائم التغير والتبدل، وأضحت ضرورات العصر وتطوراته لا تستوعب أساليب الكتابة الروائية الكلاسيكية ممّا استدعى البحث عن أشكال روائية جديدة، متخذة الخيال أداة للكتابة، ممّا وسم هذه الكتابات الإبداعية الروائية الجديدة بالغموض واللبس حينا والتعقيد حينا آخر.

مما يدفعنا إلى طرح الإشكالات التالية: ما مفهوم التطور؟ وما أسبابه؟ وما دواعيه؟ وهل مس التطور الأجناس الروائية دون غيرها من الأجناس الأدبية؟ وما مواطن التطور وما مجالاته؟

وما خصائص الرواية الكلاسيكية؟ وما هي الخصائص التي أفرزها التطور على مستوى البناء الروائي الجديد؟ وهل يقتصر التطور على عنصر من عناصر البنية السردية؟ أم أنه يشترط أن يمس

التطور جميع العناصر المكونة للبنية السردية الروائية؟ إذا لحق بعنصر من هذه العناصر؟ وهل يلحق التطور جميع النصوص الروائية التي أنتجها العصر الواحد؟ أو بعبارة أخرى هل التطور مرتبط بالعصر أم بظروف أخرى؟ وهل يلحق التطور إنتاج الأديب الواحد؟

أسئلة كثيرة جعلت هذا الموضوع محل اهتماماتي وصيرتني شديدة الرغبة في البحث فيه وتقصي خباياه وأسراره، وخاصة وأن عصرنا الجديد أفرز إنتاجات روائية مختلفة تستهوي القارئ وتدفع به نحو التطلع والإكتشاف، هذا ومن الدوافع الموضوعية –أيضا– التي دفعتني إلى البحث في هذا الموضوع هو أن طبيعة التطور وخاصة تطور الفن الروائي أضحى من الموضوعات التي تستدعي حقولا للدراسة، نظرا لأهمية هذا الموضوع في الدراسات النقدية الروائية –خاصة– وكذلك محاولة الوقوف على مظاهر التطور ومواطنه في النصوص الروائية الجزائرية الجديدة باعتبار الرواية جنسا أدبيا يستجيب استجابة كبيرة لتحولات المجتمع وتطوراته.

هذا عن الدوافع التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع الموسوم بتطور البنية السردية في الرواية الجزائرية الحديثة (1970-2009) الذي تم إخضاعه لخطة ممنهجة في أولها بمقدمة ثم مدخل وخمسة فصول وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

فأمّا عن المدخل والموسوم بـ: الرواية الجزائرية الحديثة النشأة والتطور، فقد عرّجت فيه للحديث عن نشأة الفن الروائي–بصفة عامة– عبر العصور بداية من القرن الثامن عشر حديثا مقتضبا عن البدايات الأولى لنشأة الرواية في الوطن العربي باعتبار أن الرواية الجزائرية هي وليدة الرواية العربية والغربية على السواء.

ثم تعرضت فيه للحديث عن الإرهاصات الأولى للرواية العربية الجزائرية بدءً "بحكاية العشاق في الحب والإشتياق، ثم عن النشأة الجادة للرواية الناضجة في الجزائر، بدءً برواية "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، ثم عن النماذج الروائية التي تلت رواية "ريح الجنوب" والكثير منها يتسم بسمات

التجديد والتطور بعضا منها في مرحلة الثمانينيات كرواية "حمائم الشفق" لـ"الجيلالي خلاص" والكثير من روايات التسعينيات ورواية الألفية التي ميزها التجديد والتطور على جميع الأصعدة كرواية "عابر سرير".

كما تحدثت -أيضا- في هذا المدخل عن أساس التطور ومصدره، وعن انعكاساته على العناصر الروائية وعن خصائص الرواية الكلاسيكية ومميزاتها، وعن خصائص الرواية الجديدة من أجل إثبات مدى تطور هذه العناصر السردية. هذا عن مضمون المدخل.

أمّا الفصل الأول والمعنون بتطور بنية الحدث في الرواية الحديثة، فقد تعرضت فيه إلى محاولة تحديد مفهوم الحدث باعتباره اللبنة الأولى من لبنات البناء السردي، ثم عن مفهوم الحبكة وعن أشهر أنواع الحبكة، ثم عن طرق عرض الحدث، ثم عن طبيعة بناء الحدث في الرواية الكلاسيكية متبوعا بتطبيقات من نصوص روائية كلاسيكية تأتي على رأسها رواية "ريح الجنوب" ثم عن طبيعته في نصوص روائية أخرى كرواية "سباق المجد" للروائي محمد العالي عرعار" التي اختلفت في بنائها للحدث عن رواية "ريح الجنوب" ثم رواية "حمائم الشفق" للروائي "الجيلالي خلاص" ثم رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" للروائي إبراهيم سعدي وأخيرا في رواية "عابر سرير" للروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي".

أمّا عن الفصل الثاني والموسوم بـ: تطور بنية الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة، فقد تعرضت فيه إلى مفهوم الشخصية وعن مكانتها في الأعمال السردية –بعامة- والروائية –بخاصة- ثم تحدثت فيه عن خصائص الشخصية في الرواية الكلاسيكية متبوعا بنماذج للتطبيق من "ريح الجنوب" للكشف عن مميزاتها في النصوص الروائية الكلاسيكية، متبوعا بنص "سباق المجد" ثم حمائم الشفق" مع الكشف عن مواطن التطور في بنائه ثم في "بوح الرجل القادم من الظلام" ثم الكشف عن طبيعته في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي.

أمّا عن الفصل الثالث الذي ورد بعنوان "تطور بنية الزمان في الرواية الجزائرية الحديثة" فقد تعرضت فيه إلى مفهوم الزمان مع الحديث عن زمن الحكي وزمن الخطاب، ثم عن خصائص الشبكة الزمنية في النصوص الروائية الكلاسيكية، متبوعا بنماذج تطبيقية بداية من "ريح الجنوب" ثم رواية "سباق المجد" ثم رواية "حمائم الشفق" وأنواعه في هذه الروايات وطبيعة بنائه ثم في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" ثم رواية "عابر سرير" مع الكشف عن التحولات التي طرأت على بنية الحدث في النصوص الجديدة، أمّا عن الفصل الرابع الموسوم بـ: تطور بنية المكان في الرواية الجزائرية الحديثة "متبوعا بنماذج روائية من أجل قراءتها والوقوف على طبيعة بناء المكان فيها فقد تناولت فيه مفهوم البنية المكانية عند كل من "غاستون باشلارG.Bachlard" و"يوري لوتمان Y.Lotman" و"رولان بورنوف Roland Bornov"، ثم عن مفهومه عند النقاد العرب، الذين اهتموا به، ثم تحدثت فيه عن تقسيمات المكان، ثم إشكالية ضبط مفهوم المصطلح وتحديده بدقة (المكان، الفضاء، الحيز)، وعن إشكالية التداخل بين هذه المصطلحات، هذا فيما يخص الجانب النظري، أمّا فيما يخص الجانب التطبيقي، فقد أتبعت كل هذا بالبحث عن خصائصه في الرواية الكلاسيكية متبوعا بنماذج تطبيقية بداية برواية "ريح الجنوب" ثم رواية "سباق المجد" ثم الحديث عن خصائصه في الرواية الجديدة متبوعا بقراءات في نماذج روائية مسها التطور منها "حمائم الشفق" و"بوح الرجل القادم من الظلام" و"عابر سرير".

أمّا عن الفصل الخامس والأخير والمعنون بـ: تطور بنية اللغة في الرواية الجزائرية الحديثة فقد تطرقت فيه للحديث عن مفهوم اللغة المعيارية ثم مفهوم اللغة الشعرية وتجليات اللغة المعيارية في النصوص الروائية الكلاسيكية كرواية "ريح الجنوب" وحتى في رواية "سباق المجد" ثم عن طبيعة اللغة في رواية "حمائم الشفق" التي تحمل بعضا من سمات اللغة الشعرية ثم عن طبيعتها في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" ثم معمارية اللغة في رواية "عابر سرير"، وعن بعض الخصائص الأسلوبية والسيميائية في هذا النص الروائي الجديد.

وأمّا عن الخاتمة، فكانت عبارة عن النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

وقد ذيلت البحث بقائمة للمصادر والمراجع وفهرس للموضوعات.

وكان من أهم المصادر والمراجع المعتمد عليها: رواية "ريح الجنوب"، "سباق المجد"، "حمائم الشفق"، "بوح الرجل القادم من الظلام" و" عابر سرير".

أمّا عن المراجع فكان من أهمها، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ لـ: "سيزا قاسم"، الخطاب الروائي لميخائيل باختين، مضمرات النص الروائي، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا لـ: "حسين سليمان"، بحوث في الرواية الجديدة، لـ: "ميشال بوتور"، نحو رواية جديدة، لـ: "آلان روب جريبه"، أنسنة المكان في روايات "عبد الرحمان منيف"، لـ"مرشد أحمد"، الشخصية في الرواية الجزائرية لـ: "بشير بويجرة محمد"، التقنيات السردية في روايات "عبد الرحمان منيف"، لـ: عبد الحميد المحادين وغيرها كثير.

ومن المعلوم أن أي مادة تكون موضوعا للدراسة تملي على الدارس المنهج الملائم لدراستها وتمحيصها.وبما أن قضية المنهج من القضايا الهامة التي يتحتم على الباحث الالتزام بها، ذلك أن المنهج يعتبر الأداة الموجهة للباحث، وعليه فقد اتبعت منهجا تكامليا متكونا من منهجين سياقيين وآخرين نسقيين فقد تبنيت المنهج التاريخي باعتبار أن الموضوع يتتبع تطور الجنس الروائي الجزائري من سنة 1970، إلى غاية 2009م.

كما تتبعت المنهج البنيوي التكويني حين تناولت نصوصا روائية كلاسيكية مثل رواية "ريح الجنوب"، فدراسة البناء الروائي يحتم تتبع المنهج البنيوي وباعتبار أن النص روائي كلاسيكي فإنه يتكأ على الواقعية الاجتماعية فيتطلب المنهج الإجتماعية.

كما حاولت مقاربة النصوص الروائية الجديدة مقاربة بنيوية سيميائية مع إتباع التفكيك كأداة إجرائية، كذلك أن النص الروائي الجديد يفرض مقاربته مقاربة سيميائية لاحتوائه على الرمز والإيحاء حيث يصبح علامة كبرى تحتاج إلى التفكيك والتأويل وفك الشفرات الموجودة فيه.

ورغم كل هذا إلا أنه إعترضتني بعض الصعوبات منها:

-شساعة الموضوع وصعوبة التحكم في جميع جوانبه.

-صعوبة انتقاء نماذج روائية جزائرية دون أخرى، وخاصة أن الكثير من النماذج الروائية يميزها التشابه والتقارب من حيث البناء السردي.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدم بجزيل شكري وامتناني إلى أستاذي المشرف على هذا العمل: الأستاذ الدكتور كاملي بلحاج على تقبله الإشراف على موضوعي هذا وعلى مدى صبره على تقصيري.

كما أتقدم بخالص شكري إلى الدكتورة "حلام رقية" وإلى كل من أمد لي يد العون والمساعدة

شريـط نـورة

تيسمسيلت يوم: 2015/06/05م

مدخـــل

الرواية الجزائرية الحديثة النشأة والتطور

إنّ البحث في نشأة الرواية يتطلب منّا – نحن الباحثين – تتبع مسارها التاريخي عبر مراحل ميلادها – متتبعين – بذلك الشروط والملابسات الفكرية والفنية التي جعلتها تدخل إطار الجنس الروائي، وتنفرد به دون غيره من الأجناس الأخرى، لما تتسم به من خصائص وتقنيات دون نسيان الظروف التي أحاطت بنشأة هذا الجنس الأدبي الوليد و« التي شكلت حاضنة ملائمة لولادتها ونموها»[1]، وهل هي جنس غربي هجين أم هي جنس عربي أصيل؟ أو بتعبير آخر، هل يمكن تحديد المجال المكاني والزماني لنشأة هذا الجنس الروائي؟.

إنّ محاولتنا إيجاد حلول وإجابات شافية لمثل هذه التساؤلات يقتضي منّا الوقوف عند جملة من النماذج الروائية ومساءلتها ومدارستها، وذلك بتتبع عددا من الأعمال الروائية الممثلة لأهم أطوار الرواية – إذن – فما الرواية ؟ أو بتعبير آخر، فما مفهوم الرواية؟.

يكاد يُجمع النقاد على أن الرواية «جنس أدبي راقٍ، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلاً أدبيًا جميلاً يُعزى إلى جنس الرواية حقيقة أو خيالاً»[2]، تتولى معالجة موضوعات متشعبة ومتباينة وهي« شكل خاص من أشكال القصة»[3]، وتختلف عنها من حيث الطول، حسبما يرى بعض النقاد أو من حيث معالجة موضوع موحد، ورغم هذا إلاّ أنها تعد جنسًا أدبياً منبثقًا عن القصة، إنها « نوع من القصة، والقصة لفظ جامع تنضوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عد.»[4] ومنها « الرواية وهي تسمى " Roman"

---

[1]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط ، 2001، ص08.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005م، ص37.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، دط، 1982م، ص05.

[4]– مجلة كومنيكاسون، العدد08، رولان بارث، مقدمة لتحليل القصة تحليلاً هيكليًا، نقلاً عن كتاب الرواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب الغربي الحديث الصادق قسومة، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000، ص115.

ففيها يعالج المؤلف موضوعًا كاملاً زاخرًا بحياة تامة، واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منها إلاّ وقد ألمَّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلها المختلفة، وميدان الرواية أمام القاص يستطيع أن يكشف فيها الأستار عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت.»[1]

إن مثل هذا الرأي النقدي لم يظل على ما هو عليه بل تلته أراء نقدية تشير إلى أن الرواية لا تقتصر على معالجة موضوع موحد ولم تعد تولي أهمية بالغة إلى الأبطال والشخصيات بل التفتت إلى اللّغة فألقت إليها كل اهتمامها ولهذا فإن « الجدل حول إشكالية النوع الروائي أمر مهم، واستفادته من الواقع الذي يفرزه، وقد وصل هذا الإنفتاح حدّ إخراجه من دائرة الأدب.»[2]

هذا الإمتزاج وهذا الإتساع، وهذه الحوارية هي التي صيّرت الرواية تتميز بها هذه الخصائص التي جعلتها تحتل مكانة سامقة بين مختلف الفنون الأدبية الحديثة؛ مكانة بوأتها لاحتضان المنزلة التي تفرد بها الشعر قديمًا ولهذا تعتبر « أكثر الأجناس الأدبية انتشارا وأكثرها حوارية كيف لا، وهي في تطور مستمر، نظرًا لإتصافها بالحوارية التي لا تنتهي مع شتى ألوان الأدب، مثل: القصة والمسرحية والشعر والسيرة وقد تتقاطع مع التاريخ وهذا التقاطع والتداخل الحاصل هو الذي أفرز جنسًا أدبيا هجينًا يسمى بالسيرة الذاتية أو بتعبير آخر " الرواية السير ذاتية ".»[3]

هذا الفن الساحر العجيب قد يستمد وجوده من الواقع المعيش – أحياناً – فهو بمثابة مرآة عاكسة ومواكبة لكل تطورات العصر وتغيراته وتبدلاته، فكلما مس المجتمع تطورٌ أو تجديد كلما

[1]– عدنان بن ذريل، فن الرواية الحديثة، مصطلح الرواية وتطور مفهومه الغربي ، تحية إلى العراق الثائر، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، منشورات دار الفكر، منشورات دار الفكر، سوريا، العدد03، مارس 1963، ص181.

[2]– صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية، أنموذجًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص 26.

[3]– المرجع نفسه. ص ن.

إنعكس ذلك على الجنس الروائي، ذلك « أن الرواية موازية للحياة»[1] – خاصة – الرواية ذات البناء الكلاسيكي التي تنفضُّ عن عرض أحداث غريبة وعجيبة، وقد تكون أسطورية لا تتلائم مع الواقع المعيش، ولم تستمد منه على غرار ما يرد فيها من تصور لأحداث واقعية معبّرة عن حياة المجتمعات والشعوب على اختلاف مشاربها وتباين رؤاها وطرق معاشها ومناحي حياتها.

وصنف ثانٍ يعتمد في بنائه على الخيال المحض، بعيدًا عن التصوير الواقعي « مثلما هو الحال بالنسبة للرواية البدائية التي تعتمد على سرد الحقائق والمسلمات، إلاّ أنها بدأت فيما بعد في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حاليًا عندما إنفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل وتحولت إلى تشكيل فني يعتمد على خيال الروائي، بالدرجة الأولى.»[2] بعيدًا عن السرد الواقعي؛ عن السرد المباشر، الذي يعكس صور الواقع الذي نعيشه، وذلك من خلال رسم ملامح شخصيات بل أشخاص شبه واقعيين في بيئات اجتماعية، وتكشف عن جريان أحداث وكأنها واقعية في أزمنة ميقاتية، – إذن — فلماذا هذه المفارقة؟ أو فما الرواية؟ أو بتعبير آخر، فما مفهوم الرواية؟ أهي تلك الأحداث الواقعية المواكبة لدينامية المجتمع وتطوراته؟ أم هي سرد جمالي يرصد لنا أحداثاً من صنع الخيال؟ أو بصيغة أخرى، هل لهذا الفن الروائي جذور في الكتابات القديمة كفن المقامات أو القصص الشعبي والحكايات الشعبية؟ أم هي وليدة العصر الحديث؛ عصر النهضة والتقدم العلمي؟

إنّ الإجابة عن مثل هذه التساؤلات يشكل — بحق — معضلة، ذلك أنّ الإختلاف يبقى قائمًا حول إشكالية التأصيل لهذا الفن الروائي الذي استطاع أن يستقطب السواد الأعظم من الجمهور ويحظى بشعبية كبيرة «ومع هذا يصعب على النقاد والدارسين إيجاد مفهوم محدد وتعريف شامل لفن الرواية، نظرًا لتعدد إتجاهاته وتطور أساليبه مع توالي العصور المختلفة، فقد تمكن هذا الفن من

[1]– إبراهيم أحمد ملحم، في تشكيل الخطاب الروائي، سميحة خريس، الرؤية والفن، دار عالم الكتب الحديثة الأردن، ط1، 2001م، ص48.

[2]– نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة الوطنية المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص173.

إستيعاب وهضم أنماط كثيرة من الكتابة مثل: المقال والخطابات الشخصية والمذكرات والدراسات التاريخية والوثائق الدينية والمنشورات الثّورية وأدب الرحلات وكتب الإيتيكيت واللّياقة الأدبية والإجتماعية، وأنماط أخرى من الكتابات النثرية»[1]، ممّا جعل الكثير من الباحثين والنقاد مختلفين حول عملية البحث عن الجذور الأولى لهذا الفن الروائي.

ففريق يذهب إلى أن أصول هذا الفن يعود إلى « القصص المحكي بطريق الرواية الشفوية ومن الأسمار التي تتطلع إليها أسماع الحاضرين إلى إلتقاط شيء جديد.»[2]

يبدو – من خلال هذا الرأي – أن صاحبه يحتاج إلى التأصيل لهذا الفن على أنّه امتداد لتطور الفن القصصي القديم، كقصص " كليلة ودمنة " و" ألف ليلة وليلة " التي « تُرجمت في بداية القرن الثامن عشر في أوربا – خاصة – في باريس ولندن وكذلك الأمر بالنسبة لقصة " عنترة " التي لاقت إستجواباً من قبل ثلة من المثقفين الألمان والإنجليز»[3] نظرًا لأهمية هذه القصص ولمكانتها المتميزة بين مختلف الآداب العالمية، ولما تحتوي عليه من شخصيات متميزة جعلتها تلاقي رواجًا وإستحسانًا من قبل الكثير من المفكرين بما فيهم « المفكر الإنجليزي " وولتر باجت " الذي تحدث عن أناس " ألف ليلة وليلة " وتعامل مع هذه الحكايات على أنها تصوير واقعي لميول الفنان الغربي وذلك في تموز من عام 1859م.»[4]

---

[1]- نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص171.

[2]- أحمد سيد أحمد، الرواية الإنسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، (محمد نجيب محفوظ ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989م.

[3]- محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب، د ط، د ت، ص10.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

وكذلك الأمر بالنسبة لفن المقامات الذي إزدهر إزدهارًا كبيرًا في العصر العباسي ك: « مقامات الهمذاني (358 – 398هـ)، (969 – 1007م) و (الحريري): (446 – 556هـ) (1054 – 1222م) التي تُرجمت إلى عدة لغات، مثل الإنجليزية والفرنسية والألمانية، فضلاً عن الفارسية والتركية.»[1]

وممّن ذهب هذا المذهب العديد من المستشرقين ك: " كارادفوا " الذي أشاد إشادة كبيرة بوجود فن الأقاصيص في الأدب العربي، وأنّه أحرز قصب السبق في هذا الفن، وليس بإستطاعة أي من الآداب الأخرى مواكبته أو مسايرته أو اللّحاق بركبه يقول في ذلك:

«Dans les genres des contes la littérature arabe n'est dépassée pas aucune autre. »

« في نوع الأقاصيص لم يسبق الأدب العربي أيُّ أدب آخر.»[2]

ومنهم المستشرق "جب " الذي أشار إلى أنّ هناك أثارًا بارزة في الآداب الغربية لما تحويه هذه القصص من خيالٍ مجنّح، وفكاهة غنّاء – خاصة – قصص " ألف ليلة وليلة " التي إغتدت مثالاً يُحتذى به، وقيست بها حكايات غربية وعجيبة ك "حكايات دي كاميرون "، وهذا ما أثبته – أيضًا – المفكر الإنجليزي " وولتر باجت " من أن الجذور الأولى للرواية العربية تعود إلى حكايات " ألف ليلة وليلة " التي تصور الواقع وتكشف عن ميول وطموح الفنان العربي، وذلك من خلال الخصائص الفنية، التي تتوافر في حكايات " ألف ليلة وليلة " ومنها الوصف المفصل الكثير، بالإضافة إلى محاولة وضع شخوص تحرك هذا العمل الأدبي، ومحاولة توفيره للصدفة لتشويق القارئ وشده إلى الموضوع، ولفت إنتباهه إليه، وقدّ صرّح " فولتير " معترفًا بمدى أثرها البالغ في الآداب الغربية وأنّه ما اعتنق فن

[1]– عمر بن قتيبة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخًا، وأنواعًا، وقضايا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط05، 1995، ص195.

[2]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د ط، 1400هـ، 1980م.

القصة إلاّ بعدما اطلع على حكايات " ألف ليلة وليلة " أربع عشرة مرة، كذلك " ستنادال " يتمنى من الله أن يمحو من ذاكرته " ألف ليلة وليلة " حتى يعيد قراءتها ليتسلى ويتمتع بها.

« كما تكمن تلك البذور في مثل (التوابع والزوابع) لصاحبها (ابن شهيد) (أحمد بن أبي مروان) (328، 436هـ) (1034) ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري (363، 443هـ -973، 1058) حيث إنطلق البحث بالخصوص عن (الخلاص) عبر رحلة (ابن القارح) التخييلية كشخصية حقيقية، وقد دخل الجنة بعدما أعلن توبته، حصل على صحيفة (الخلاص) متحدثًا في ذلك عن مصائر شخصيات تاريخية حقيقية في عالم تخييلي»[1] ذلك أنها حافظت على الجانب التاريخي وفي المقابل ألقى الضوء على الجانب الخيالي، والمتمثل في الرمز والأحداث الدالة على الحكم، بالإضافة إلى الموروث الثقافي الشعبي، كالمقامة مثلاً، ولكن كل هذا أو جله لم يلق له بالٍ إلاّ بعد الاحتكاك بالغرب.

وفريق ثانٍ ينفي أن تكون هناك جُذور للفن الروائي في الأشكال القصصية العربية القديمة، سواء تعلق الأمر بآراء بعض الباحثين الغربيين، كالمستشرق " رينان " الذي ينفي عن العرب وجود أشكال قصصية في إبداعاتهم الأدبية إلى سعة الخيال، بالإضافة إلى عاملٍ آخر هو طبيعة البيئة العربية الصحراوية المجدبة التي تفتقد إلى شروط الحياة التي تتسم بالتطور والتجديد والتغيير ولهذا « فعلاقتها تكاد تنقطع عن موروث المقامة والحكاية.»[2]

حيث يكاد يتفق معظم الباحثين والنقاد على أن الرواية تكاد تحدث قطيعة معرفية بينها وبين الموروث الثقافي، من حكاية، وقصص، ومقامة، وغيرها، سواءٌ من حيث الشكل أو المضمون، أي من حيث السمات التي تطبع هذا الجنس (الرواية) عن بقية الأجناس السالفة الذكر، وإنما ترتبط إرتباطًا وثيقًا بحياة المجتمعات، ومنها المجتمعات التي عرفت حركية ونشاطًا دائبين، على خلاف نشأة الفنون

[1]- عمر بن قتيبة، في الأدب الجزائري الحديث، ص135– 136.

[2]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص10.

الأخرى في غضون قرون عُرفت بالقهر والإستلاب والتمزق، ومن هؤلاء الباحثين النقادة الباحثة اللبنانية " يمنى العيد" التي تنفي نفيًا قاطعًا وجود جُذور خفية في التراث تمثل مرجعية صلبة لهذا الفن، كفن المقامات مثلاً أو الحكايات الشعبية أو الملاحم، وإنما هي مجرد محاكاة للرواية الغربية فهي تشير « إلى أنّ الرواية العربية فن حديث لا تقاليد له سابقة، أو موروثة في تراثنا العربي الأدبي، ذلك أنه لئن كان للعرب تراث سردي، وكان بإمكان الرواية أن تفيد منه»[1]، فلا يمكن لها أن تبني عليه عناصرها الفنية، وإنما مالت « في المراحل الأولى من تاريخ نشأتها إلى محاكاة الرواية الغربية، أسلوبًا وقواعد بناء، وبدت بذلك قاصرة عن بناء عالم متخيل قادر فنيًا على قول حكايتها»[2]، وهذا لا يعني – البتة– أن عملية المحاكاة هذه تجرد الرواية العربية من فنيتها ومن عنصر الإبداع فيها، وإنما حدث ذلك بفضل عامل المثاقفة وإختلاط الأجناس بعضها ببعض، ونظرًا لهذه الإختلافات المتباينة يتبادر إلى ذهن كل باحث في هذا الميدان جملة من التساؤلات منها ما يتعلق بماهية الرواية أو طبيعتها، وأول سؤال هو ما الرواية؟ ما مفهومها؟ ما مقاييس الإختلاف والإئتلاف بينها وبين بقية الأجناس الأدبية السردية؟ وما أسباب تغيرها وتطورها عبر مراحل ظهورها؟.

ولهذا فهي تعتبر الجنس الأدبي الأكثر رواجًا وإهتماماً مقارنة ببقية الأجناس الأدبية الأقرب إليها كالمقامة والأقصوصة والقصة والإلياذة، ولو أنّ هناك من اعتبرها ملحمة حديثة وخاصة في زمن عُرف بظهور أجناس أدبية عصي على النقاد المحدثين تصنيفها إلى أي من الأجناس الأدبية القديمة نظرًا لما يطرأ على هذه الأجناس الأدبية المستحدثة من تغيرات وتحولات، وخاصة الرواية التي تعتبر بمثابة المرآة العاكسة لكل التغيرّات والتطورات التي تساير الحياة الإجتماعية التي يحياها الفرد في مجتمعه، محاولة تصويرها في أدق تفاصيلها سواء بأسلوب واقعي أو تخييلي.

[1]– يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص07.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

حدث ذلك في عصر عَرَف ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية، فلم تعد – هناك – حدود فاصلة بين هذه الأنواع الأدبية، وقد أشار إلى هذا المفهوم " سيبستيان مرسيه " بقوله « تساقطي، تساقطي، أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص حيث الفن محدود ومصغر.»[1]

وفريق آخر يذهب إلى أن الرواية ابنة شرعية للملحمة، ومن هؤلاء الفيلسوف الألماني " هيغل "Hegal" فهو القائل في غير موضح « إنّ ما ينقص الرواية هو حالة العالم ذات المنبع الملحمي، ومنع تنشأ الملحمة الحقيقية.»[2]

فلا عجب – إذن – أن عدّها الناقد والفيلسوف الألماني " هيغل "" Hegal" ملحمة حديثة غافلاً أو متغافلاً عن بعض الحقائق بشأن الرواية والملحمة.

فالرواية لا تعتمد على الذاكرة الجماعية في استنباط الحقائق شأنها في ذلك شأن بعض النصوص الروائية التخييلية، إلاّ أنّ " هيغل "" Hegal" عرّفها بأنها « ملحمة حديثة بورجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية، ونثر العلاقات الاجتماعية.»[3]

فهو يشير إشارة واضحة إلى أنّ فن الرواية هو شبه صورة صادقة عن الملحمة نظرًا لوجود نقاط تلاقٍ بينهما، واتصال وثيقٍ بين هذين الفنيين الأدبيين، وخاصة « فيما يتعلق بالتشخيص، فإنّ الرواية

[1]– صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية – أنموذجًا –، ص26.

[2]- Hegal. Esthatique. Tescte choisis, p. f 1953, p 135.

نقلاً عن كتاب في نظرية الرواية، محمد الباردي، تقديم فتحي التريكي، شراس للنشر، ثم طبع هذا الكتاب بالمطابع الموحدة، تونس، ماي 2006، ص18.

[3]– جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سبيحان، منشورات القل، الرباط، المغرب، ط1، 1988م، ص 52.

بمعناها الحقيقي، يقتضي – أيضًا – شأنها شأن الملحمة رسم عالم بأكمله ولوحة الحياة التي تبدو موادها العديدة وعمقها المتنوع في دائرة الفصل الخاص الذي يحتل فيه الوسط.»[1]

إنّ ما توصل إليه الفيلسوف " هيغل "" Hegal" هو أنّ الرواية تلتقي مع الملحمة البرجوازية من حيث الوظيفة، إنها تشكل حقلاً خصبًا ومجالاً شاسعًا « للصراع بين ما يسميه بشعر القلب ونثر العلاقات الإجتماعية، ومصادفة الظروف الخارجية.»[2]

فهي تعتبر ملحمة حديثة – حسب رأي الفيلسوف " هيغل "" Hegal" وتبعه في هذا الرأي الفيلسوف المجري " جورج لوكاتش" " G. lukaces" موسعًا بذلك من أطروحة " هيقل " إلى نظرية متكاملة فهي « ملحمة لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة مغطاة بكيفية مباشرة، ومن ثم صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة مع ذلك، فإنّ هذا لم يكن عن رؤية الكلية هدفًا.»[3]

كما أشار إلى ذلك – أيضًا – الكاتب الروسي " ميخائيل باختين " " M. Barkhtine" في تحليله لمظاهر إبداع رواية " الأخوان كروموزوف " وفي تفسيرها في مؤلفه الشهير " شعرية دوستويفسكي " الصادر عام 1929م.

إنّ هذه الآراء لبعض الباحثين –كما رأينا – تنفي نفيًا قاطعًا التأصيل للفن الروائي في التراث العربي القصصي – مستندين – في ذلك إلى حجج وبراهين منها أنّ ثقافتنا العربية تفتقر إلى الكثير من الظروف المساعدة على ظهور هذا الفن والتي لم تحفلْ بها حضارتنا العربية على خلاف ما هو عليه في الحضارة الغربية ومن هذه الظروف مثلاً – توفر الطباعة والتعليم والكتابة وسعة الخيال الناتج عن الظروف البيئية المساعدة.

---

[1]- محمد الباردي، في نظرية الرواية، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص35.

[3]- جورج لوكاتش، نظرية الرواية، ص52.

وممّا لا شك فيه أن هذه المعطيات الهامة « لم تشهدها أطوار حضارتنا القديمة بخلاف الغرب الذي شهد ظروفًا مناسبة إقتضت ظهور فنون جديدة منها هذا الفن الذي بلغ عند الغربيين أسمى المراتب حتى عُدّ أهم الفنون إطلاقًا.»[1]

ولم يتوقف الأمر عند هؤلاء الباحثين الغربيين، وإنما تعد ذلك إلى أن وصل الحدُّ إلى أنّ الكثير من الباحثين العرب – ممّن أقسموا بالله جَهْدَ أيمانهم – أنها وليدة الغرب، وأنها لا تمت بصلة إلى تراثنا العربي ومن هؤلاء الباحّثة " كوثر عبد السلام البحيري " التي تذهب إلى التأكيد على أنّ

« للتأثير الفرنسي على الأدب العربي في مصر فضل خلق لونٍ أدبي جديد هو القصة بصورتها الحديثة، صحيح أن الأدب العربي عرف فن القصص من قديم العصور، وأنه خلط القصة بالأسطورة الهندية والفارسية، ممّا ترجمه ابن المقفع في " كليلة ودمنة " وخلطها بالمقامة الملحمة الشعبية من أمثال أبي زيد الهلالي، وعنترة، وعلي الزيبق، والأميرة ذات الهمة، كما خلطها الأدب الفرنسي من قبل بالملاحم الوطنية والأساطير القادمة من الشرق والأقاصيص الشعبية، ولكن كل ذلك لا يمنع من الإقرار بأن القصة في كلا الأدبين لون حديث خلق ليشبع إحتياجات حديثة، وإنّ هذا اللّون في مصر إنسلخ رأسًا من القصة»[2] التي ترى أنه – لا مناص – من الإعتراف بذلك، لكن هناك أراء أخرى قد تميل بعض الشيء عن هذا الرأي النقدي الذي أوجب أن يكون للفن القصصي إمتداد للقصة الفرنسة ومن هذه الآراء:

هناك من يرى أنها إمتداد للكتابة الصحفية ومن هؤلاء " محمد يوسف نجم " الذي أفاض الحديث عن مدى أثر الصحافة في ميلاد هذا الفن الأدبي الجديد.

[1]– الصادق قسومة، ص05.

[2]– محمد البادري، في نظرية الرواية، ص208.

وقد يتساءل سائل عن علاقة الصحافة بالكتابة فنجيبه بأن الصحافة حملت على عاتقها مهمة نشر تلك الكتابات القصصية أو بالأحرى الروائية حتى لا تموت في مهدها وحتى يصبح لها صدى ويذاع صيتها في مختلف الأوساط الثقافية والاجتماعية مثل: الدور البارز الذي قدمته جريدة " الجنان" وذلك بنشر العديد من القصص القصيرة، بالإضافة إلى عامل الترجمة الذي ساعدنا هو الآخر في انتشار الفن الروائي في الوطن العربي وذلك بعدما تم نشر العديد من القصص والروايات إلى اللغة العربية، ممّا جعل الكثير من القصاصين والروائيين العرب ينسجون على منوال تلك النصوص القصصية والروائية.

بالإضافة إلى صلتها (الرواية) ببعض الأنواع الأدبية الأخرى – مرجعين ذلك – إلى الكتاب الشاميين والمسحيين منها، – خاصة – وقد أشار الكاتب " محمد يوسف نجم " في كتابه "القصة في الأدب الحديث " إلى هؤلاء الكتاب وإلى نصوصهم الإبداعية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لكنهم لا يملكون وعيًا فنيًا بهذا الجنس الأدبي الوليد، الجديد، معتمدة في مرحلة الميلاد والتأسيس تقنيات محددة من قبل الجمالية الروائية الأوربية (السيرة الذاتية، المذكرات، المونولوج الداخلي)، منطلقين من منطلق " جورج لوكاتش " " G. lukaces" و " فليب لوبوف " " philippe legoune"، و " جاك لاكان " " Jacques lacan ".

فلقد لجأ " جورج لوكاتش " " G. lukaces" إلى التمييز بين السيرة والرواية، في الكثير من كتاباته النقدية الروائية معتبرًا الشكل الداخلي للرواية شكلاً سير ذاتيًا.

أمّا " لوسيان غولدمان" " Lucien Goldman" فقد حاول الوقوف على الخصائص التي تجمع بين الفن الروائي والسير ذاتي مفارقة بين الرواية والسيرة الذاتية على أساس أن الرواية تقوم على علاقة يتموضع فيها الروائي بين القارئ والواقع نظرًا لما للسيرة الذاتية من أهمية في إثراء العمل الروائي، كما

يعد « بداية تأسيسية لجنس الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية بتمثله إطارًا روائيًا قريبًا من الجنس الروائي نسبيًا متطورًا.»[1]

فلقد تأثر الكتاب العرب بالروافد الغربية نظرًا لغياب هذا النوع الأدبي في التراث العربي، حسب نظر هؤلاء.

ولقد عدَّ النقاد « رواية " زينب " هي الرواية المقبولة نسبيًا لنشأة رواية فنية طمحت لنضج وهي لصاحبها " محمد حسين هيكل 1914» دون الالتفات إلى النص الروائي الجزائري « حكاية العشاق في الحب والإشتياق.»

وكان هذا الحكم النقدي يشير إلى أن نشأة الرواية في مصر – تحديدًا – جاءت مبكرة نتيجة ظروف موائمة لنشأتها وميلادها ومنها توفر الطباعة والبعثات العلمية إلى فرنسا – خاصة – وتأثرهم بالآداب الغربية، وإنتشار دور الترجمة، وأصبح هذا الرأي النقدي « من الخصائص المسلم بها في الأدب العربي الحديث في مصر أنّ فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة ونتيجة لها»[2] ولهذا يعزو بعض النقاد العرب – كما ذكرنا سالفًا – الخطوة الأولى والناجحة في ميدان الكتابة الروائية إلى " حسين هيكل " الذي أحرز قصب السبق في هذا الميدان الفسيح بعمله الشهير " زينب " «التي تمثل البداية الأولى والأصلية للرواية الفنية»[3] التي فتحت الباب واسعًا أمام المبدعين ممّا أدّى إلى ظهور أعمال فنية مواكبة لهذه المرحلة مثل " يوميات نائب في الأرياف " و" الرباط المقدس " لـ: " توفيق الحكيم "، كما ظهرت – أيضًا– أعمال الروائي، المصري الشهير " نجيب محفوظ " التي تمثل قمة العمل الروائي في تلك الفترة التي حمل التاريخ مسؤولية التأريخ لها إبّان فترة الثلاثينيات إلى

[1]– بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999م، ص139.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص18.

[3]– عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من 1870 – 1938م، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1971م، ص322.

الخمسينيات، ذلك بأنه إستطاع أن يلم بالحوادث التاريخية الكبرى في قالب فني رائع محاولاً التوفيق بين الفن والتاريخ في صورة من الجمال والإبداع الخارق.

ويقول عن نفسه « لقد بدأت حياتي بكتابة المقال، ثم اهتديت إلى وسيلتي التعبيرية المفضلة وهي القصة والرواية»[1] ويقول: – أيضًا – « كان دور جيلنا من الروائيين — وما زال — تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية، وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات، لأننا لم نجد تراثاً روائيًا نعتمد عليه، سبقنا جيل الرواد، وقدّم كل رائد عملاً أو عملين ... وقمنا برحلة طويلة، وإرتطمنا بأخطاء بدائية، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين، وأن تؤلف في وقت واحدٍ، وتبين لنا أننا مسبوقين بأجيال وأجيال ... ولكن قمنا بواجبنا على قدر ما نستطيع، يتلخص هذا الواجب في تطويع للفن الجديد، وتمثيل أشكاله المناسبة، والتعبير عن الشخصية المصرية في واقعنا المتأزم والمتطور معاً»[2]، حيث استطاع أن يتجاوز عملية التسجيل التاريخي إلى عملٍ أشق وأنفع « إلى عملية التفسير الفنية للأحداث وهي العملية التي يكتسب العمل الروائي دلالته الخاصة التي يتميز بها»[3] لتخرج في قالب جديد، وأطر فنية مشوقة، تعبر بكل حرية على التطور التاريخي للمجتمع المصري قبيل الهزيمة، إذ يعبر من خلال أعماله الروائية عن طبقات المجتمع المصري، وهو في ذلك متأثر بالكتّاب الروائيين الغربيين إلاّ أنّ الخلاف لا يزال قائمًا بين مختلف الفئات النقدية ذات الأطروحات المختلفة.

فمن الأطروحات من ترى أن الرواية تطور للأشكال السردية وأطروحة أخرى تنفي أن تكون للفنون التراثية في الأدب أثر في نشأة الرواية العربية، ومن هؤلاء " عبد المحسن طه بدر " في قوله:« لم يحاول ممثلو هذا التيار الرجوع إلى الفنون الروائية في الأدب العربي، والتي تتمثل بصورة خاصة في

[1]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص223.

الأدب الشعبي، فإنما يحدث ذلك بصورة إرادية وهذا بسبب تأثرهم بالذوق الشعبي الذي لم يستطيع السواد الأعظم التخلص من رقبته.»[1]

وقد يكون سبب هذا الحكم النقدي هو أن فن الرواية في الدول المغاربية تأخر مقارنة بنظيرتها المشرقية كـ: " مصر " و " سوريا " و " لبنان " نتيجة إصطدامها بالعقبات الكبرى التي وقفت حجر عثرة في طريقها، كالجزائر، وتونس، والمغرب، التي رزحت تحت نير الإستعمار الفرنسي ردحًا من الزمن، بالإضافة إلى ليبيا التي عانت ويلات الإستعمار الإيطالي، أثّرت تأثيرًا سلبيا على المستوى الثقافي والفكري لهذه الدول رغم ما يمتاز به من غنى مخيلتها سواء بالآداب الشعبية الحكائية الشفوية أو بالآداب الرسمية الإخبارية المتجذرة في الثقافة العربية ورغم هذا ظهر أثر ذلك من خلال تأثر هذا الفن الروائي بالآداب الغربية، وذلك بعدما عرفت هذه الشعوب إحتكاكاً بثقافات الغرب في عصر النهضة الفكرية الحديثة، حيث عرفت إهتمامًا كبيرًا وخاصة مع مطلع السبعينيات والثمانينيات، أمّا ما قبل فقد ظل مجرد مصطلح " رواية " غامضا وخاصة في الجزائر، أو يرتدي أردية أخرى، أو تحت تسميات لا تمت بصلة إلى هذا الفن الوليد "الرواية " وإنما كان يُعنى به أشكال أدبية ذات طابع قصصي غير الرواية التي لها خصائصها ومميزاتها التي تميزها وهي التي حاول الباحث الجزائري " عبد الملك مرتاض " حصرها في قوله « هي نقل الروائي لا الرواية لحدثٍ محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللّغة والشخصيات والزمان والمكان والحدث يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد والوصف، الحبكة والصراع.»[2]

فالباحث – هنا – أراد أن يوضح العناصر السردية التي تكون المتن الروائي من لغة شخصيات وزمان ومكانٍ وأحداث يوثق بينها بعض من التقنيات السردية كالوصف والسرد والحبكة والصراع ولكنّ السؤال الذي يطرح في هذا المقام، هل هذه المشكلات السردية تحافظ على هذه التسمية في

[1]– عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، ص 223.

[2]– عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص26.

الروايات الكلاسيكية والجديدة على حدّ سواء؟ أم أنّ الباحث كان يعني السرد الكلاسيكي (الرواية التقليدية)؟ لأنه في مواضع أخرى من كتاباته النقدية نجده يفرق بين مصطلح الشخوص والشخصيات.

فالشخص نلفيه – حسب رأيه – في النصوص الروائية ذات البناء الكلاسيكي، سيما مصطلح شخصية نلفيه في النصوص الروائية الجديدة لأننا نجد الباحث يشير إلى قضية هذا الغموض والتداخل إتجاه مصطلح " رواية " ظل شائعاً في حدود الخمسينيات « بين الأدباء الجزائريين – أيضًا – في عام 1954م، حيث كانوا يطلقون على كل مسرحية مصطلح " رواية " من حيث أطلق " أحمد رضا حوحو" على أول رواية جزائرية له وهي " غادة أم القرى " مصطلح قصة وإستراح.»[1]

وما يؤكد ما ذهب إليه " عبد الملك مرتاض" هو ما أدلى به " محمد مصايف "، وهو يتحدث عن رواية " حدث أبو هريرة قال" لـ: " محمود المسعدي " لكن عدّها مسرحية ذاكرًا محاسنها، وهذا ما يؤكد عملية الخلط الناجمة عن عدم إستصاغة هذا المصطلح (الرواية) وإستخدامه من قبل «ورغم ذلك فقد استفدنا منها، بالإضافة إلى كتب حول مسرحية السد لمحمود المسعدي»[2]، فالملاحظ من هذا القول أن عملية الخلط كانت واردة مرة سموا هذا العمل الأدبي مسرحية ومرة رواية فـ«نشأة الرواية العربية، ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ، إذن هي ذات تقاليد فنية، وفكرية في حضارتنا»[3] – فما هي المراحل الأولى لميلادها (الرواية الجزائرية)؟.

إنّ الحركة الاستعمارية في الجزائر ولّدت شعورًا بالمسؤولية في نفوس أبنائها خاصة المبدعين منهم، فحاولوا تغيير الأوضاع الاجتماعية التي آلت إليها البلاد، فراحوا يسلطون جامّ غضبهم على القوانين

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص26.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، تأريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلاماً، ص196.

الإستبدادية والمعاملة العفنة، محاولين من خلال كتاباتهم الإبداعية تسليط الضوء ومحاولة البحث عن الدواء وذلك باستنهاض الهمم وشحذها، وهذا ما ظهر جلياً من خلال إبداعاتهم الفنية.

لقد مرت الرواية، شانها شأن الفنون الأدبية الأخرى بمراحل مختلفة، حيث بدأت بالمرحلة الجنينية وهي مرحلة الميلاد لتتخطاها إلى مرحلة النضج فالتطور.

– إذن– فما الجذور الأولى لمرحلة الميلاد؟

إنّ الرواية الجزائرية امتدت جذور ميلادها من الرواية العربية لكنها نضجت وتطورت بالإعتماد على الرواية الغربية نتيجة ما أفرزته الحضارة المعقدة نتيجة تعقد العلاقات الإجتماعية وطغيان المادة وهيمنة الآلة على حياة الإنسان المعاصر لدرجة الإختناق والتذمر والهروب من الواقع المعيش ممّا أدى إلى ظهور هذا النوع الأدبي الجديد ملبيًا لمتطلبات العصر الراهن والتقدم المذهل عاكسة لنفسية الإنسان المعاصر، ولما ينتابه من قلق وحيرة وتمزق وشك وتردد وعبث، وهذا نتيجة لمخلفات الحرب العالمية الثانية والتي أصبح فيها الموت نهاية وعنوانًا لتلك الحضارة المترامية الأطراف.

فكانت البدايات الأولى للرواية الجزائرية بظهور رواية " غادة أم القرى" " لأحمد رضا حوحو " ثم برواية " حكاية العشاق في الحب والإشتياق " لصاحبها " محمد بن إبراهيم " الملقب بـ:"الأمير مصطفى " التي كانت إرهاصًا مبكرًا لميلاد الجنس الروائي العربي حوالي عام 1847م، هذا النص الذي أثار جدلاً حادًا بين مختلف النقاد المحدثين، نظرًا لأنّ هذا النص يجمع بين السمات الفنية للرواية والقصص الشعبي، ويشبه إلى حدٍّ ما فن المقامات، ولهذا أثار إشكالية تصنيف هذا النوع الأدبي، وهل يرقى إلى صنف الرواية الفنية أم يبقى مجرد محاولات لميلاد نوعٍ أدبي جديد يسمى بالرواية الفنية خاصة وأن هذا النص تتقاطع فيه نصوص من الموروث الشعبي، بالإضافة إلى التعددية اللّغوية في هذا النص والتي لم تُعهد من قبل في النصوص الأدبية، ويتضح هذا أكثر بعد إلقاء نظرة متفحصة على البنية المعمارية لهذا النص، ما دمت بصدد دراسة تطور البناء السردي للرواية الجزائرية الحديثة، فلا يمكن بأي حالٍ من الأحوال الإستغناء عن دراسة مرجعياتها التأسيسية والتأصيلية، فلبدّ من البحث

عن البدايات الفعلية لهذا الجنس الروائي في الجزائر « لأننا بفعل ذلك نتمكن من دراسة تطور المسار السردي للرواية الجزائرية عبر تجلياتها المختلفة والمتنوعة، وعلى إمتداد محطاته التاريخية»[1]، وخاصة فيما يتعلق بالعامل الإستعماري وأثره على الساحة الأدبية دون أن ننسى محاربته للمقومات الوطنية، ومنها اللّغة العربية، وقد يكون هذا السرّ في التقاطع اللّغوي واللّهجي في هذا النص، أي الجمع بين الفصيح والعامي، وهو ما جعل العديد من النقاد يصنفونها في منزلة بين المنزلتين، بين الرواية الفنية والقصص الشعبي « فإنها لا تعد أن تكون مجرد محاولات أولى على درب هذا الفن»[2] ورغم هذا إلاّ أنّه لم يفلت من قبضة إهتمام العديد من الباحثين من أجل التأصيل لهذا الفن الروائي، ومنها بحث " مقدمة التحقيق"، "حكاية العشاق في الحب والإشتياق" مقاربة إيستمولوجية لخطاب " حكاية العشاق في الحب والإشتياق " صاحبه" بشير بويجرة محمد "ومجهود آخر بعنوان " موقع حكاية العشاق في الحب والإشتياق بين المقامة والرواية والقصة الشعبية" لـ: " عمر بن قينة "وكذلك " رشيد بن يمينة" في بحثه الموسوم ببواكير الرواية الجزائرية " حكاية العشاق في الحب والإشتياق" كنموذج للدراسة.

كما حاول الباحث الجزائري أن يشير إلى أن هذا النص قد نال حظًا وافرًا من فنيات الحكي وبنيات القص، ممّا جعله يتبوء الصدارة الفنية في الرواية العربية الحديثة، وهذا بعد عملية تحليلية للبنى السردية الواردة في هذا النص.

بينما أشار الباحث " عمر بن قينة " إلى أن هذا النص الروائي يحمل من فنيات القص الروائي ما يكفي لتصنيفه ضمن الفن الروائي مختلفًا بذلك عن الحكاية الشعبية، التي استعان بها في الكثير من المواقع، وعزّز ما ذهب إليه بقوله: إن هذا النص الروائي مرتبط بالمسار السردي زمنيًا ونفسيًا، بالإضافة إلى تطور أحداثه وخضوعها للمنطق السردي، وبذلك يمثل باكورة الجنس الروائي العربي.

---

[1]- عبد القادر شرشار بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتاب السردية في الجزائر، (مجلة دراسات جزائرية، دورية محكمة تصدر عن " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد 02، 2005، ص170.

[2]- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، د ط، 2009، ص08.

« أم عند رضا حوحو، وعبد المجيد الشافعي، وغيرهما فقد ظلت بشكل عام حسبية الطقوس الإجتماعية والتقاليد البالية.»[1]

ولا نقتصر – ونحن نتحدث عن نشأة الرواية الجزائرية – عند هذا النص الروائي " حكاية العشاق في الحب والإشتياق " وإنما هناك نماذج روائية أخرى مثّلت المرحلة الجنينية لميلاد الرواية الجزائرية مثل رواية " غادة أم القرى" لصاحبها " أحمد رضا حوحو " « التي بدأت تعانق الفن الروائي بوعي قصصي وجدية في الفكرة والحدث والشخصيات والصياغة فكان أول جهدٍ معتبر فيها»[2] وذلك عام 1947، وفيها يعالج أوضاع المرأة الحجازية ومأساتها ومعاناتها لتفتح الباب واسعًا أمام أعمال روائية أخرى تعالج قضايا إجتماعية متنوعة« وتبقى في النهاية رواية " غادة أم القرى " مع كل نقائصها وهفواتها رواية فتحت الطريق المغلق أمام الرواية المكتوبة باللّغة العربية لتشق طريقها نحو ما هو أفضل سواء من حيث المضامين أو من حيث الوعي الجمالي لتقنيات
الرواية»[3] بعد أن كان الإبداع الروائي الجزائري حكرًا على الأقلام التي تؤثر الكتابة باللغة الفرنسية – جاهلين – أو متجاهلين بلاغة اللّسان العربي وسعته لإستيعاب جميع « المواضيع المطروحة بحِدة في الساحة الأدبية الجزائرية وذلك إمّا من ناحية التأريخ لها، أو تحديد نوعية المواضيع والقضايا التي تعالجها أو الأفاق المستقبلية التي يمكن أن تقترحها لحل التأزمات الجزائرية»[4] التي طال مداها وتركت آثارها في هذا المجتمع الفني، ولأبنائها الذين تأثروا بثقافة المستعمر، أو قل تلفظوا بلسانٍ فرنسي ممّا جعل الكثير من النقاد ممّن لا يرتضون تصنيف هذا الأدب ضمن الأدب الجزائري إلا إذا كانت لغته عربية « ويكفي رضا حوحو فخرًا أنه كان أول أديب يكتب باللغة العربية، يطرق أبواب العالم العربي، في ظل بورجوازية فرنسية قمعية عملت كل ما في وسعها لإعاقة تطور الإبداع كغيره من مجالات الفكر

[1]– واسيني الأعراج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1986، ص64.

[2]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص197.

[3]– واسيني الأعراج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص142.

[4]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، الحديث.

والفن الأخرى عن طريق محاربة مضامينه واللّغة التي صيغ بها»[1]، لكنْ هذا لم يثن من عزيمة الروائيين الجزائريين بل زاد من هممهم وذلك بظهور نماذج روائية أخرى « تلتها بعد ذلك قصة كتبها " عبد المجيد الشافعي " أطلق عليها عنوان " الطالب المنكوب 1951م "»[2] ورواية " صوت الغرام " لـ: " محمد منيع " عام1967م، وروايةّ رومانة " عام 1969، للطاهر وطار، ورواية " نار ونور " لصاحبها " عبد الملك مرتاض" وغيرها من النماذج الروائية الأخرى، التي لم ترق – حسب رأي العديد من النقاد – إلى هذا المستوى الفني، وقد أشار إلى ذلك " محمد مصايف " في كتابه " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والإلتزام " مؤيدًا رأي " عبد الله الركيبي " في كتابه " النثر الجزائري الحديث "، وإن الهدف من العودة إلى مثل هذه النصوص التي تمثل الإرهاصات الأولى هو الوقوف على حقيقة نشأة الرواية العربية الجزائرية الحديثة، لأنه يستحيل رصد مراحل نشأتها دون « دراسة مرجعياتها التأسيسية ومعاينة بذروها الأولى وبواكيرها الجنينية».[3]

كما عرفت هذه المرحلة – مرحلة النضج – ميلاد نماذج روائية أخرى مستوية على سوقها، ناضجة أو بالأحرى « تساير النضج الفني وتقاربه مثلتها – خاصة – أعمال الطاهر وطار من مثل رواية " الزلزال "، وغير ذلك من الأعمال الفنية الأخرى لكتّاب آخرين، إلى أن وصل إلى قمة النضج على يد " عبد الحميد بن هدوقة " في روايته الشهيرة " ريح الجنوب"»[4] التي اعتبرها جلّ الباحثين والمهتمين بأدبنا الجزائري أول رواية جزائرية مكتوبة باللّغة العربية، ممثلة لمرحلة النضج نظرًا لإستيفائها لشروط الفن الروائي التي لم تتوفر عليها الكثير من النماذج الروائية الجزائرية التي سبقتها ظهورًا كرواية "حكاية العشاق في الحب والإشتياق" لصاحبها "محمد بن إبراهيم" وغيرها من النماذج السالفة الذكر.

---

[1]- المرجع السابق، ص130.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- شرشار عبد القادر، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مجلة دراسات جزائرية، ص170.

[4]- واسيني الأعراج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص131.

فبظهور " ريح الجنوب " لصاحبها " عبد الحميد بن هدوقة " إعتبرت الرواية في الجزائر «من مواليد السبعينيات بالرغم من أنّ هناك بذورًا ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرواية العربية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها وبنائها الفني»[1] حيث اتسمت هذه الفترة أي (فترة السبعينيات) بتنوع الكتابات الروائية ذلك أنّ عقد السبعينيات « شهد تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة كانت الولادة الثانية والأكبر عمقًا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية فجاءت **اللاّز** كإنجاز فني جريء وضخم»[2] سنة 1972م لـ " طاهر وطار " التي تعتبر إنجازًا فنيًا رائعًا تناول قضية الثورة الوطنية من وجهة التناقضات الداخلية في الأحزاب، ثم تلا هذا النموذج نص روائي آخر بعنوان " مالا تذروه الرياح " 1972م لـ: " محمد العالي عرعار" ثم لم يتوقف سيل الإبداع في الجزائر، بل ظهر قبيل "الزلزال" نموذج آخر بعنوان " نار ونور " عام 1978م لصاحبها "عبد الملك مرتاض " وغيرها من النماذج التي لم ترق – حسب رأي العديد من النقاد – إلى هذا المستوى الفني، وقد أشار إلى ذلك " محمد مصايف " في كتابه " الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية والإلتزام "مؤيدًا رأي" عبد الله الركيبي " في كتابه" النثر الجزائري الحديث".

كما عرفت هذه المرحلة – مرحلة النضج – ميلاد نماذج روائية أخرى مستوية على سوقها مثل رواية " نهاية الأمس " سنة 1975م، للروائي الجزائري " عبد الحميد بن هدوقة " و"طيور في الظهيرة " سنة 1976م للروائي الجزائري " مرزاق بقطاش " الذي حاول من خلالها أن يرسم – فنيًا– ما قدمته الثورة الجزائرية من إنجازات ضخمة، وخاصة ما جسّده من معاناة الطبقة المقهورة المظلومة أثناء الثورة المجيدة، بالإضافة إلى نماذج أخرى، مثل: رواية " الطموح " سنة 1978م، لـ:"محمد العالي عرعار "، وروايته – أيضًا – " الشمس تشرق على الجميع " لـ: إسماعيل غموقات سنة 1978م، وروايته – أيضًا – " الأجساد المحمومة " سنة 1979م.

[1]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، دت، ص198.

[2]– المرجع السابق، ص09.

هذا عن فترة السبعينيات في الجزائر، وما ميزها في الرواية الجزائرية من خصائص لتأتي فترة الثمانينيات التي كانت بمثابة بداية أولى لتلك التحولات والتغيرات والتبدلات في الكتابة الروائية محاولة بذلك تجاوز النمط التقليدي والمسار الكلاسيكي الذي نحا نحوه ونهج نهجه الروائيون الكبار من أمثال "الطاهر وطار" و "عبد الحميد بن هدوقة " و "محمد العالي عرعار"، وتلاه آخرون – متخذين منهم قدوة وأسوة ومثالاً يحتذى به – على سبيل "واسيني الأعرج " و "جيلالي خلاص " و"الأمين الزاوي" و"أحلام مستغانمي" و"فضيلة الفاروق" و"محمد ساري" وآخرون كُثُر، وتركوا بصماتهم من خلال إنتاجاتهم الإبداعية كـ: رواية "الحوات والقصر" سنة 1980 للطاهر وطار ورواية "نجمة الساحل لـ: "عبد العزيز بوشفيرات " عام 1981م، ورواية "واسيني الأعرج" "وقع الأحذية الخشنة " عام 1982م، ورواية " الأكواخ تحترق " لـ: " محمد زتيلي " عام 1982م، ورواية " الجازية والدراويش" لـ" عبد الحميد بن هدوقة " عام 1983م، ورواية " صهيل الجسد " "لأمين الزاوي"سنة 1983م، ورواية " مصرع أحلام مريم الوديعة" عام 1984م لـ: " واسيني الأعراج" – وأيضًا- رواية " الإنفجار" عام 1984م لـ: محمد مفلاح ، ورواية " صوت الكهف " لـ:" عبد الملك مرتاض" عام 1985م، وراية " رائحة الكلب " لـ:" جيلالي خلاّص " عام 1985م، وروايته "حمائم الشفق" عام 1986م، ورواية " معركة الزقاق " عام 1986م، لـ:" رشيد بوجدرة " وروايات أخرى صدرت فيما بعد رواية " ذاكرة الجنون والإنتحار " عام 1988م، لـ:"حميدة العياشي " ورواية " صلاة الجحيم " سنة 1989م، لـ:"حفناوي زاغر".

هذا عن رواية فترة " الثمانينيات التي اتسمت يتنوع النصوص وغزارة الإنتاج الروائي وتباينه وإختلافه من حيث خصائصه الفنية كرواية التفكك سنة 1985م لـ: رشيد بوجدرة، التي «تميز أسلوبها بالجِدة والقدرة على ترويض الأداة اللّغوية، يكثر فيه التداعي والتداخل والتعرجات والإلتواءات وتتزاحم فيه الأقواس والتكرارات وتختلط البداية بالوسط والنهاية حتى لا تكاد تميز بين كل منهما»[1]، هذه الأخيرة مثّلت جهدًا إبداعيا واضحًا مقارنة بالنماذج الروائية التي سبقتها وشكلت إضافة متميزة

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د ط، 1997م، ص52.

للعمل الروائي الجزائري، وهذا التميز وهذا الإختلاف يحقق – حتمًا، وبلا ريب – الإستمرارية للفن الروائي وتدفع به نحو التطور والتجدد والتغير، عبر مراحل وفترات متباينة.

ففي فترة التسعينيات ظهر نوع جديد يسمى " بأدب المحنة أو الإستعجال " أو " بأدب العشرية السوداء" وذلك بإعتراف العارفين به كـ: رشيد بوجدرة الذي يعترف شخصيًا « أن الرواية الجزائرية الجديدة هي التي كتبها جيل التسعينيات والتي امتازت بظهور صفة الإستعجالية والتسجيلية التي أطلقت على تلك الفترة بحيث جسّدت معالم الأزمة " العشرية السوداء " في قالب روائي جميل.»[1]

هذا المصطلح " أدب المحنة أو الإستعجال" تعددت مفاهيمه واختلفت تسمياته فنجده يدعى بـ: أدب العشرية السوداء، عشرية الدم، سنوات الجمر، سنوات المحنة، العشرية الحمراء ، فكل هذه المفاهيم، وكل هذه المدلولات تصب في قالب واحد، وتعبر عن حقيقة واحدة، تعبر عن عقد أسود من الزمن عن مرحلة حرجة من تاريخ الجزائر الحبيبة، فظهرت عدة نماذج روائية واكبت هذه المرحلة وعبّرت عن مأساتها وأحزانها، مُحاولة تضميد جراحها ومن هذه النماذج نذكر على سبيل المثال: "ضياع في عرض البحر "، سنة 1990، لـ:" حفناوي زاغر " ورواية " فاجعة اللّيلة السابعة بعد الألف " لـ: واسيني الأعراج " ورواية " فوضى الأشياء " لـ:" رشيد بوجدرة " سنة 1990 ورواية " الإسلاميون بين السلطة والرصاص " سنة 1992م، لـ:" حميدة العياشي " ورواية " لونجة والغول " لـ:" زهور ونيسي " عام 1993م، ورواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي وروايتها –أيضًا– "فوضى الحواس " سنة 1996م ورواية " ذاكرة الدم ".

لكن هذا الشكل الروائي التقليدي لم يظل على ما هو عليه لكنه ما لبث أن مسَّه التطور والتبدل والتجدد، وهذا نتيجة لعدة أسباب منها الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وغيرها من

[1]– آمنة بلعلي، التخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 153 – 154.

الأحداث الكبرى التي لم تألفها الأفراد والمجتمعات –عامة– والأدباء –خاصة – ولذا «فالظروف الجديدة لا بدَّ أن تنعكس على تقديم مضامين جديدة»[1]، ذلك أنها تترك أثارا بارزة على الإنتاجات الأدبية للكتاب، ومنها الرواية التي ظهرت بوجه جديد وقالب فريد متميز ومختلف عن سابقه (الكلاسيكي) من حيث البناء (الأحداث، الشخصيات، الزمان، المكان واللغة) وهذا نتيجة لما أفرزته التطورات الحديثة المواكبة لروح العصر كالحرب العالمية الأولى والثانية والتي كانت نقطة تحول في مسار الإبداع الروائي وتطوره من شكل إلى شكل جديد، وكذلك الآثار التي خلقتها حركة النهضة الصناعية في أوروبا، وطغيان المادة، كلها تعد من الظروف الجديدة التي لابدَّ أن تنعكس على الكتابات الأدبية –عامة– الرواية–خاصة– التي هي « تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير»[2]، ذلك أنها انعكاس لتغيرات المجتمع وتطوراته وتحولاته، فهي تعمل جاهدة على مواكبة مستجدات العصر التي تعرف حركية دائمة ومستمرة، ممَّا أدى إلى ظهور أشكال أدبية جديدة، و«تفرز الأحداث الكبرى خلق أشكال أدبية وفنية جديدة»[3]، مما يهيأ لها الحياة والإستمرار فلولا عامل التطور لظلت هذه الأجناس الأدبية على ما هو عليه ولحقها الأفول والزوال والإندثار، لأنها تفقد وظيفتها بتغير الأحوال والظروف والمستجدات، ولذا يجب على هذه الأشكال الروائية «أن تتطور حتى تظل حية.»[4]. –إذن– فما المقصود بالتطور، أو فيما تتمثل هذه الأشكال الروائية الجديدة؟ وهل هناك شكل روائي تقليدي (كلاسيكي) وشكل روائي جديد؟ وما هي نقاط الإختلاف والتمايز بين هذين الشكلين الكلاسيكي والجديد؟ وبتعبير آخر ما المقصود بالرواية الكلاسيكية والرِّواية الجديدة؟

---

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 85.

[2]– شكري عزيز ماضي ، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978م، ص21.

[3]– نفس المرجع، ص ن.

[4]– ألآن روب جرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى ابراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، دط، دت، ص18.

- **مفهوم الرواية الكلاسيكية:** هي ذلك الجنس الروائي الذي يعتمد على تقنيات سردية تختلف في بنائها عن تقنيات نظيرتها الجديدة، وهذه التقنيات هي:

الحدث، الشخصية، الزمان، المكان، اللغة، تختلف من حيث بناؤها عن الرواية الجديدة هذا الإختلاف كان نتيجة لفعل التطور الذي يكاد يتفق النقاد على أن أساسه هو المجتمع نظرا لقابليته للتغيير، وخاصة حين مراعاة تطور الجنس الروائي لأنه يعد أكثر الأجناس الأدبية مسايرة لتطور المجتمع لما تملكه من مقدرة على مواكبة أشكال التطور الاجتماعي، وأشد مفاعلة مع ما يلحقه من تطور وتجّدد فهي «الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة.»[1]

إن تغير ظروف الواقع المفاجئة والسريعة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي أو الفكري –حتمًا– ستفرز أشكالاً أدبية جديدة، ومناسبة وملائمة لذلك الواقع الجديد «بل لعلّ الرواية أكثر الأشكال الأدبية تبدلاً لأنها دائمة التغيير والتشكل في سبيل الإستجابة لظروف بيئتها المحيطة.»[2]، إذن فالرواية الجديدة هي ذلك الشكل الفني الجديد الذي أفرزته ظروف عديدة وأحداث تاريخية عظيمة كالحرب العالمية التي ألقت بظلالها على الفنون والآداب، وعرف ما يسمى بتداخل الأجناس الأدبية نتيجة ما عرفته البشرية من انهيارات نفسية سببتها عملية التقيل والتجريح والتشريد عبر العالم بأسره التي لم تول إهتمامًا إلى الذات البشرية.

فالروائي يعمل جاهداً على مواكبة ما تنتجه هذه التطورات بإختلافها مثلما تأثرت الرواية العربية بنكبة الستينيات وإنكسار حلم الخمسينيات، وقد يكون هذا التطور نتيجة لتطور المستوى الفكري والثقافي لدى الأدباء أو الأديب الواحد وهذا ما نجده ماثلاً في العديد من النماذج الروائية الجزائرية الجيدة، على سبيل المثال ففي هذه الحال لا يظل التبدل يمس الشكل الروائي لوحده، فقد يتجه الروائي إتجاهًا واقعيًا فينعكس ذلك على شكل الرواية وعلى بنائها الخارجي، مثل: رواية "ريح

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص23.

[2]– شكري عزيز ماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص21.

الجنوب"للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة" ذات الإتجاه الواقعي التي تصور حياة الريف الجزائري في مرحلة بدأت تلوح مظاهر التطور والثورة الزراعية، وكذلك الأمر مع الروايات التاريخية –مثلاً–.

أما الناظر في نماذج روائية جزائرية أخرى نأت بنفسها عن هذا الإتجاه وأدارت له ظهرها، ونحت نحو اتجاهات أخرى فأثّر ذلك على بنائها الفني كرواية "البحث عن الوجه الآخر" للروائي الجزائري "محمد العالي عرعار" ذات الإتجاه الفلسفي التأملي ممّا إنعكس ذلك على أحداثها وشخصياتها، ورواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للروائي الجزائري "الطاهر وطار" أو روايته "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" ذات الإتجاه "السير ذاتي"، وهكذا «فإن ظهور الأنواع الأدبية الجديدة ما هو إلا إستجابة لحاجات إجتماعية في واقع تاريخي محدد مع الإشارة إلى أن النوع الأدبي لا ينشأ بإرادة أديب ولا باتفاق مجموعة من الأدباء وإنما هو ينمو بتفاعله مع البناء الثقافي العام الذي يعكس كل مرحلة إجتماعية من مراحل تطور المجتمع.»[1]

وقد يكون التطور حتمية تفرزها رغبة الأدباء أنفسهم في الرقي بأفكارهم والارتفاع بأساليبهم فيلجأون إلى البحث عما يولد قيما جمالية في نصوصهم الإبداعية، ومنها الرواية التي لا تستقر على حال ولا يهدأ لها بال «ولم تكن قد إنتهت ولم تنته بعد وتدخل الآن مرحلة جديدة.»[2] ذلك أن سيرورة تشكل الرواية تظل في تغير مستمر دائم لا يعرف التوقف، يتأثر بكل ما يحيط بالعالم وهذا ما يجعل «تطور الشكل الروائي سريع النبض، واسع الخطى، متأرجح الأساليب.»[3]

[1]– شايف عكاشة، إتجاهات النقد المعاصر في مصر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 1985م، ص29.

[2]– إبراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية، دار الشروق للطباعة والنشر، ط1، 1996م، ص 15.

[3]– شكري عزيز ماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص: 10.

وهذا ما أوجد شكلين روائيين –كما أشرت من قبل– في الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة، وهذا نتيجة أوضاع مختلفة سالفة الذكر «فالرواية ما كانت لتوجد لولا وجود أوضاع إجتماعية وإقتصادية وثقافية ملائمة لوجودها.»[1]

لأن فن الرواية يتطور باستمرار كسائر الفنون الأدبية –بعامة– نتيجة تطور هذه الظروف التاريخية والإجتماعية والثقافية والإقتصادية بل لعلها «أكثر الأشكال الأدبية تبدلا لأنها دائمة التغير والتشكل في سبيل الإستجابة لظروف بيئتها المحيطة بها.»[2] ولملامسة شغاف قلوب الأدباء –عامة– والروائيين –خاصة– ذلك «أن العالم الذي نحيا فيه يتحول بسرعة مذهلة، وإنَّ التقنيات التقليدية للحكي إغتدت عاجزة عن إستيعاب كل العلاقات الجديدة.»[3]

إنَّ ما يتضح من هذا الرأي أن التقنيات السردية التقليدية للرواية لم تعد قادرة على استيعاب العلاقات الجديدة على اختلافها وتباينها والتفاعل معها بوجه يتماشى وهذا التطور الذي أدعى إلى إفراز تقنيات سردية جديدة تختلف عن تقنيات السرد التقليدي –إذن– فما المقصود بهذه التقنيات السردية؟ وما مواطن الإختلاف بينها وبين هذه التقنيات الجديدةُ البناءِ التي أفرزتها روح العصر المتطور في شتى المناحي؟

إن المقصود بالتقنيات السردية هي تلك العناصر الأساسية المكونة للبنية السردية وهي الحدث، الشخصية، الزمان والمكان واللغة، بالإضافة إلى تقنية الوصف والحوار الذي يندرج ضمن اللغة وينضوي تحتها.

---

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– شكري عزيز ماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص 22.

[3]– عبد الملك مرتاض، بنية السرد في الرواية العربية الجديدة، تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، العدد 03، 1994م، ص 06.

إن هذه العناصر في السرد التقليدي عرفت عجزا في مواكبة هذه التطورات، فلجأ الروائي إلى عملية تطورية لهذه العناصر السردية دون إتلافها، أو محقها أو الإستغناء عن عنصر منها، فظهر مصطلح جديد يدعى"الرواية الجديدة" "Nouveau Roman" أو يوسم بـ "ضد الرواية" " Anti roman" وأصبح هذا المصطلح متداولا بين الباحثين والنقاد ومنهم "عبد الملك مرتاض" الذي عبّر عن ذلك بقوله:«ونحن مضطرون إلى اصطناع هذا المصطلح في مقالات هذا الكتاب لنميز بين شكلين مختلفين للرواية، اختلافا بعيدًا أو اختلافاً ما، ولكنه ثابت بلا ريب.»[1]

-إذن- فما حقيقة هذين الشكلين الروائيين؟ وما أوجه التباين والإختلاف بينهما؟ وفيما تكمن طبيعة الإختلاف والمفارقة التي لولاها لما أوجد شكل روائي جديد يختلف عن صنوه القديم؟ أو بتعبير آخر: ما الرواية الجديدة؟

هذا الشكل السردي الجديد أفرزته حتمية التطور، ولكن هذا لا ينفي ظهور تيارات فكرية وفنية خاصة -بعد الحرب العالمية الثانية وتحديداً في فرنسا مثل مسرح صمويل بكيت S. Beckett

وفي الرواية الجديدة "ميشال بوتور" "M.Buttor"، و"آلان روب غرييه" "A.R.Grillet" و"ناتالي ساروت" و"كلود سيمون" وهذا ما سنتعرف عليه من خلال قراءتنا لنصوص روائية جزائرية كلاسيكية وجديدة.

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 09.

الفصل الأول

تطور بنية الحدث في الرواية الجزائرية الحديثة

يعد الحدث الروائي من أهم العناصر المكونة للبنية السردية، إلى جانب الشخصيات والزمان والمكان واللغة، نظرا لأهميته القصوى في الأعمال السردية، لأنه لا يمكن تناول بنية أي عمل سردي دون اللجوء إلى هذا الركن الأساس في البنية السردية سواء في القصة أو الرواية.

إذن ما المقصود ببنية الحدث؟ وما طبيعته؟ وما أنواعه؟ وهل تختلف طبيعة بنائه من الأعمال السردية ذات البناء الكلاسيكي إلى الأعمال السردية ذات البناء الجديد؟ وهل يلحق هذا الأخير التطور شأنه شان بقية العناصر السردية الأخرى؟.

إن محاولتنا تحديد مفهوم بنية الحدث يقتضي منا تحري الدقة في الوقوف على هذه التعريفات، نظرا لتعددها وكثرتها وتمايزها واختلافها في أحيان أخرى، كما يصادفنا في بعض المرات مصطلح "بنية Structure"، وفي مرات أخرى مصطلح طبيعة، نظرا لعلاقة اللفظين ببعضهما البعض، إذن فما المقصود ببنية الحدث؟.

يجب الكشف أولا عن طبيعته، ثم الكشف عن علاقة هذا الأخير (الحدث) ببقية العناصر الأخرى في الخطاب الروائي، ثم علاقة كل عنصر ببقية العناصر الأخرى المكونة للحدث الواحد على مستوى الخطاب الروائي، لأن جوهر البنية يتمحور حول إثبات العلاقة الموجودة بين هذه العناصر المكونة للبنية أو البناء، وليس المهم الكشف عن هذه العناصر، أي:«البحث في بنية الحدث من حيث الجوهر ومن حيث النسق الذي تظهر به الأحداث بشكل عام في الرواية، لأن بنية الحدث بهذا المفهوم تمكننا من تصنيف الرواية إلى شكلين مختلفين هما الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة.»[1]

«ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، ويعتني الحدث بتصوير الشخصية أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان

[1]– بشير محمودي، بنية الحدث في الرواية الجزائرية، البحث عن الوجه الآخر، نموذجا مجلة دراسات جزائرية، ص131.

والزمان، والسبب الذي قام من أجله كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل، لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين»[1]، ذلك أنه يهتم بتصوير الشخصية الروائية أثناء عملها، فهو بمثابة اللبنة الأساسية التي تتمحور حولها بقية العناصر السردية الأخرى، وترتبط ارتباطا وثيقا «كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكل قطعة قماش»[2]، ذلك أن «الحدث اقتران الفعل بالزمن، وهو عنصر الحركة والتشويق في القصة، ويلعب الحدث دورا هاما في تسلسل القصص الطويلة أو الرواية، فهو يربط بين أجزائها»[3]، وهو العنصر الأساس فيهما، لأنه يبعث فيهما الحركة والقوة والنشاط، ذلك أنه بمثابة المحرك الرئيس للشخصيات الروائية على اختلافها وتفاعلها معه، «ويعد (ستيفنسون وكليج) من أبرع الكتاب وأقدرهم على الاستئثار بتشويق القارئ وتطلعه المستمر أثناء قراءة القصة، وتعتبر قصة (كم) لكليج من روائع القصص العالمية وهي لم تنل هذه المكانة بسبب تلك الصورة الصادقة التي ترسمها للهند ولاسيما لما فيها من دقة وشمول في رسم الشخصيات، ولكن لما فيها من براعة في سرد الحوادث وتنسيقها بحيث تستأثر بانتباه القارئ»[(4)]، لأن عنصر التشويق أهم عنصر أو أهم وسيلة من وسائل إدارة الأحداث، لأنه يشد اهتمام القارئ ويدفع به نحو التطلع لما سيحدث.

وللحركة في الحدث الروائي أثر بليغ في نفوس القراء، ويشترط في فهم النصوص الروائية الوقوف على النسيج المحكم للأحداث، ذلك أن الحدث «هو الموضوع الذي تدور حوله القصة ويعد العنصر الرئيسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات»[5]، فهو بمثابة المحور الأساس الذي يرتبط مع باقي العناصر السردية، لأن «السرد هو الممون الرئيسي لحركة الأحداث

---

[1]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، د.ط، 1400هـ/1980م، ص22.

[2]– عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2000م، ص124.

[3]– محمد زغلول سلام، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته وروادة، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1981م، ص111.

[4]– محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت، نشر وتوزيع دار الثقافة د.ط، د.ت، ص32.

[5]– محمد زغلول سلام، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته وروادة، ص26.

الوجودية»[1]، ويعتبر العنصر الأول في بناء العملية السردية، كما انه يعد الركيزة الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنهما، كما يكون له تأثير بليغ في شخصيات الرواية.

كما يعمد الروائي إلى إحداث عنصر التشويق و المفاجأة للقارئ فيتتبعها بشغف ولهف ولذة وتحرق.

وتدور الأحداث الروائية في إطار مكاني وزماني معينين تديرها شخصيات معينة، ذلك أن «الحدث هو أساس البناء الروائي وبؤرة عناصر البنية السردية كالشخصيات والزمان والمكان، وهو الذي يمدها ببعد معين، وهو الرباط اللاحم حتى يبدو البناء بناءا متكاملا.»[2]

وهذا بناءا على حسن صياغة الأحداث، ولا يتحقق ذلك إلا بالوقوف على طاقات الكاتب التعبيرية، ونجاح الأحداث سبيل إلى نجاح العمل الروائي برمته، خصوصا إذا توفر عنصر التشويق في الرواية من أجل شد انتباه القراء إليها، فهو «شرط الجاذبية في تسلسل الأحداث ، أن تندرج في أجزاء موضوع القصة، تبدأ ضعيفة ثم تنمو كما نما العمل تعقدت الحادثة حتى تنتهي مع الحل.»[3]

فالأحداث الروائية تعمل على تحريك الشخصيات وتدفع بها إلى الأمام كما يقوم بالإخبار والوصف والتحليل، وهي «أكثر الطرق التي تدعم الحدث بطاقات إخبارية وتحليلية ووصفية التي تلزمه»[4]، كما تأتي الأحداث متنوعة بتنوع شخصياتها.

فالحدث هو ذلك العصب الذي تقوم عليه الرواية، حيث لا يمكن تجاهله أو التخلي عنه، فيعتبر «البؤرة التي تكشف حولها كل الأبعاد المعبرة عنها داخل البناء» [5]، وهو –أيضا– «شريان

---

[1]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في لخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 2001–2002، ص80.

[2]– محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية، دار النشر،حلب، الجزائر ط 2007م، ص192.

[3]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص25.

[4]– عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في القصص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط 1993م، ص33.

[5]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص120.

يزودنا بالتدفقات الحياتية، وهو الحدث المؤسس الوحيد لمفاهيمها وتدخلاتها عبر حقب زمنية، والمبلور الفعال لعملية الاحتفاظ بالحوادث داخل ذواتنا، منها جعله جديرا بالهيمنة على عنصرين أساسيين آخرين للرواية هما: الزمن والشخصية»[1].

ويشترط لوجود العملية السردية توفر شخصيات تدير هذه الأحداث التي تتضام فيما بينها مشكلة ما يسمى بالحبكة.

- إذن فما مفهوم الحبكة؟.

مفهوم الحبكة لغة: «الحبكة: (بفتح، سكون)، من حبك حبكا، أي أحكم صناعة الشيء، وحبك الثوب، أي: أجاد نسجه، وحبك الحبل شد فتله، وحبكة (بضم، سكون)، الحبل يشد به على الوسط.»[2]

مفهوم الحبكة اصطلاحا: هي عبارة عن سياقات تدور فيها أحداث القصة أو الرواية «وتتسلسل بأحداثها وتندفع بشخصياتها، وتتسارع وتستولي أثناء هذا كله على لب القارئ بإحكام الروابط بين هذه العناصر كلها حتى تبلغ النهاية، وتكون الأحداث -عادة- مرتبطة برباط السببية»[3]، أي أنها تخضع لمبدأ السببية، في نظام محكم أشبه بعملية النسيج، التي تلتزم الدقة اللازمة للوصول إلى صناعة محكمة.

«وبعض النقاد يستخدم مصطلحا آخر هو العقدة»[4]، وتبقى الحبكة أو العقدة في نظر الكثير من الباحثين بأنها حشد من الحوادث، التي تعتمد على الترتيب المنطقي التسلسلي، وهذا ما أشار إليه "فورستر": «بأنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا»[1].

---

[1]- المرجع نفسه، ص121.

[2]- المعجم الوسيط، مادة حبك، مطابع المعارف، مصر، ج1، ط2، 1972، ص153.

[3]- عزيزة مريدن، الرواية والقصة، 117.

[4]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص128.

ويتشكل في النصوص الروائية ما يعرف بالحبكة أو العقدة، نتيجة لتشابك الأحداث وتداخلها"، مثيرة بذلك شجون القارئ ومشاعره، ولافتة انتباهه.

وترتبط الأحداث ببعضها، وخاصة إذا أراد الكاتب الجمع بين عدة مضامين في النص الروائي.

وكل حدث في الرواية إلا وتحركه شخصية ما، وهذا ما يطلق عليه بالحبكة الفنية، أي «ارتباط الأحداث بالشخصيات ارتباطا منطقيا، يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة»، لعل القارئ يقوم بطريقة تلخيصية لعملية الحبك في الرواية، بحيث «نعبر عن كل حدث من أحداث القصة بعملية إخبارية (قضية)، والحد الأدنى من الحبكة الكاملة يتكون من الانتقال من توازن إلى توازن آخر»، ويتوقف ذلك على عملية جريان الأحداث في زمن معين، أو بتعبير آخر هي عبارة عن «سلسلة مترابطة من الأحداث»[2]، يفضي تلاحمها وتشابكها إلى توليد ما يسمى بالعقدة والأزمة.

طبيعة بناء الحبكة: من أكثر الأساليب شيوعا في بناء الحبكة (العقدة)، هو أن تفتح الروايات بمقدمات قد يطول حجمها إلى أن يبلغ فصلا أو يزيد، والغرض منها «أن تهيأ لفهم ما سيأتي»[3]، وبعد هذا تتولى الأحداث في الرواية، وبهذا التوالي تبدأ عملية بناء الرواية، وتتخلل هذا العمل ظهور حوادث منطقية وأخرى مفاجئة يؤدي تواجدها إلى احتدام الصراع في الرواية، حتى تصل إلى ذروة التعقيد، وتتأزم الأمور وتدعو إلى شد انتباه القارئ وتشويقه.

والتشويق عنصر هام في عملية القص، وفائدة هذا العنصر «تكمن في إثارة اهتمام المتلقي، وشده من بداية العمل القصصي إلى نهايته، وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة والعاطفة.»[4]

---

[1]- المرجع نفسه، ص ن.

[2]- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ص12.

[3]- محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974م، ص24.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

ويلح النقاد على ضرورة وجود الحبكة في العمل القصصي، لأنها السبيل الأوحد لتوفر عنصري الفن والتشويق.

وينادي «تشارلتن بأهمية الحبكة، وتعتمد عنده على التوقيت والإيقاع والتشويق»[1].

هذه الأركان الثلاث التي أشار إليها "تشارلتن"، وهي: التوقيت والإيقاع والتشويق.

فالتوقيت: يقصد به ضبط عملية سير الأحداث في العمل الروائي أو القصصي، سواء في بطئها أو في سرعتها أو في انطلاقها أو في تجمعها.

أما **الإيقاع:** فيتعلق بعامل الانفعال على اختلاف درجاته، حيث ترتفع نسبة الانفعال وتنخفض من عمل روائي إلى آخر.

أما عن **التشويق:** فيتعلق بمدى مقدرة الكاتب ومهاراته في محاولة لفت انتباه القارئ وشده إلى عمله، وذلك باستعمال وسائل عدة في عرضه للأحداث، وإذا كان النص الروائي ذا بناء كلاسيكي، فإن الحبكة تعمل في تصاعد مستمر نحو الذروة، وهي ما يطلق عليها بالعقدة، نظرا لتجمع الأحداث عندها وتعقدها.

«وتقوم الحبكة على اختيار الحكاية، فلابد أن تكون مشوقة تستحق ما يبذله الكاتب من المجهود في القصة» [2]، لتستأثر بانتباه القارئ وتستولي على فكره وعقله، وتجعله يتطلع إلى النهاية التي ستؤول إليها هذه القصة أو الرواية.

---

[1]- محمد زغلول سلام، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته وروادة، ص118.

[2]- علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، المملكة العربية السعودية، ط1، 1401هـ، 1981م، ص122.

«ويفرق النقاد بين الحدث والحبكة، حيث إن الحدث يعتمد على عملية السرد المتتابع، أما الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث، بمعنى آخر يكون السؤال في الحدث، ماذا بعد ذلك؟، أما في الحبكة فالسؤال هو لما حدث ذلك؟.»[1]

أنواع الحبكة في العمل السردي: يكاد يجمع النقاد على أن للحبكة ضربين أساسيين في الأعمال السردية، وهي: الحبكة المفككة (Loose)، والحبكة العضوية (Organie).

1– **الحبكة المفككة:** ويعتمد هذا النوع من الحبكة على سلسلة من الحوادث التي لا تعتمد على التسلسل المنطقي، وعلى المواقف المنفصلة والمشتتة دون أن يربط بينها رابط سري، رابط الشخصية أو بيئة العمل السردي، بدلا من القيام على التسلسل المنطقي للأحداث، ذلك أن الشخصية أو البيئة الزمكانية تعتبر الرابط الوحيد بينها وبين الأحداث، لأن وحدة العمل الروائي موقوفة على البيئة التي تتحرك فيها الشخوص الروائية، أو«على الفكرة الشاملة التي تنظم الحوادث والشخصيات.»[2]

ومن الأمثلة على النصوص التي تحتوي على هذا النوع من الحبكة في الروايات الغربية، رواية "الحرب والسلام" لـ "تولستوي"، أما النصوص الروائية العربية، فنجد ثلاثية "نجيب محفوظ" الشهيرة "بين القصرين، قصر الشوق، السكرية"، لأن هذا النوع من الحبكة (الحبكة المفككة) يوجد في النصوص الروائية التي تعالج قضايا نفسية واجتماعية تتعلق بشخصيات الرواية.

2– الحبكة العضوية: (Organie) هي خلاف للحبكة المفككة، نظرا لقيامها على أحداث مترابطة متماسكة «تسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها.»[3]

وتسمى –أيضا– بالحبكة المتماسكة، لأن الأحداث فيها تكون متماسكة ومترابطة ومتفاعلة فيما بينها، وقد أشار بعض النقاد الباحثين إلى تواجد هذا النوع من الحبكة في العديد من النصوص

---

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص162.

[2]– محمد زغلول سلام، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته ورواده، ص 117.

[3]– محمد زغلول سلاّم، النقد الأدبي، ص 117.

الروائية والقصصية، مثل رواية "مدام فلوبير" و"بداية ونهاية" و"دعاء الكروان" لطه حسين، وغير ذلك كثيرٍ، والقارئ للنص الروائي هو من يتولى عملية استنباط نوع الحبكة، ولكن لا يعني أن كاتب الرواية مطالب بالالتزام بها، لأن هناك من يعتمد على ما يسمى بـ"تيار الوعي"، بدلا من الالتزام بهذين النوعين من الحبكة (الحبكة المفككة، الحبكة العضوية).

ورغم أن العديد من النقاد يكادون يجمعون على أن للحبكة نوعين أساسيين هما: الحبكة المفككة والحبكة المتماسكة، إلا أن هناك أنواعا أخرى منها: الحبكة المتوازنة والحبكة النازلة والحبكة الصاعدة والحبكة الناجحة والحبكة المقلوبة.

3- الحبكة المتوازنة: تبدأ بالعرض ثم تعمل الأحداث على التصاعد والتنامي لتصل إلى الذروة أو الأزمة، وهي التي يطلق عليها "أرسطو" النقطة الوسطى، ثم تشرع في النزول نحو الأسفل وصولا إلى النهاية.

وفي العرض يتم التعرف على شخصيات القصة وزمانها وبيئتها، ثم وصف بداية الأزمة.

أما بالنظر إلى طبيعة الأحداث في العرض، فتظل غير واضحة المعالم، وفي ذلك دعوة لتشويق القارئ وشده إلى تتبع الأحداث، ومعرفة النهاية التي ستنتهي إليها الرواية، إلا ما يأتي عرضا وبمقدار ما تشير إلى الخيوط الخفية التي تؤلف ما يسمى بالحبكة.

وباختصار شديد، فهي تتألف من الحدث الصاعد: ويتم عبر الانتقال من العرض ثم الأزمة، التي هي بدورها تمثل لحظة تأزم الأحداث، وصولا إلى الحدث النازل: وهو بداية نقطة الانفراج والحل.

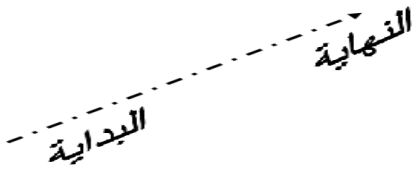
إلا أن هذا لا يعني أن كل لحظات التأزم تفضي في الأخير إلى الحل، وإنما هناك لحظة تأزم لا تنتهي إلى الحل، وفي ذلك فرصة للقارئ كي يشارك في إيجاد حل لهذا التأزم الحدثي.

4- الحبكة النازلة: وتسمى بذلك لأنها تعبر عن لحظة انهيار البطل في العمل السردي وفشله، وتظل في تنازل مستمر، وهذا الفشل والانهيار قد يتعلق بشخصية البطل وأحواله النفسية كالإحباط –مثلا- أو ما يتعلق بأحواله الاجتماعية، وهي خلاف الحبكة الصاعدة.

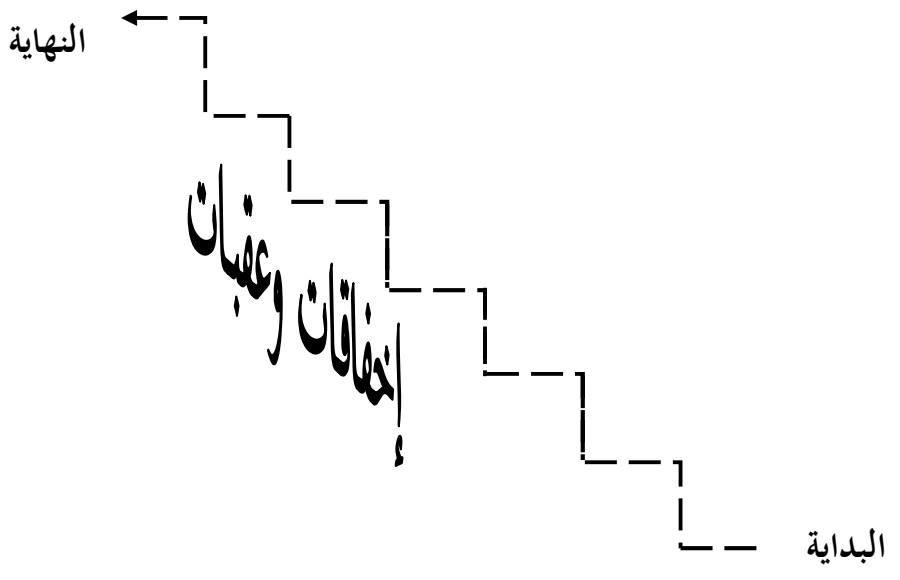
ونمثلها بالشكل التالي:



5- أما **الحبكة الصاعدة:** فتتعلق هي الأخرى ببطل الرواية، حيث يستمر في النجاحات سواء على المستوى النفسي أو الاجتماعي، وهذه خطاطة توضح ذلك:



وهذا النوع من الحبكة يختلف عن الحبكة الناجحة في النهاية، ويكمن الفرق بينهما في أن الأولى وأعني بها الحبكة الصاعدة، يعرف -أثناءها- نجاحات متتالية، بينما الثانية وأعني بها الحبكة الناجحة في النهاية، فقد يعرف البطل فيها إخفاقات متتالية في بداية الأمر، ثم في النهاية يتوج بنجاحات باهرة، وإليكم ترسيمة توضح ذلك:



6- الحبكة المقلوبة: في هذا النوع من الحبكة تظهر شخصية بطلة مزيفة لأنها تبدي نجاحات وانتصارات-جمة-، ولكنها في الأخير تؤول إلى الفشل، لأنها في حقيقتها بنيت على طرق مخالفة لطرق النجاح والفلاح.

هذه أشهر أنواع الحبكة في الأعمال السردية، فبقي أن نجيب عن طرق تنظيم الحبكة وترتيبها، وذلك حسب طبيعة أزمنتها، وكذلك بحسب طبيعة بناء النص السردي.

فإذا كان النص السردي المحلل نصا روائيا كلاسيكيا قديما، فيفترض أن نجد الزمن التاريخي هو الذي يتولى عملية تنظيم سير الأحداث أو الحبكة في الرواية، حيث تبدأ بالعرض ويتم من خلاله التعريف بشخصيات الرواية وأزمنتها وأمكنتها كما سلف الذكر، ثم الاهتداء إلى الأزمنة وصولا إلى الحل.

ويبقى سير الأحداث مرتبطا بحسب التسلسل الزمني لهذا النوع من الأزمنة (الزمن التاريخي)، ولهذا «فالأحداث تكون مرتبطة بحسب الزمان حدثا بعد آخر دونما ارتداد في الزمان، وهو أبسط أشكال النثر الحكائي.»[1]

أما إذا كان النص الروائي المراد تحليله نصا جديدا، فيمكن أن ينظم الحبكة الزمن الاستشرافي أو الزمن التنبؤي (Temps de la contemplation)، أو ما يشار إليه في بعض الكتابات بالتنبؤ القصصي (Foreshadoue)، وفيه يشرع القاص في تهيئة الجو العام للقارئ، وذلك عن طريق ترتيب الأحداث بطريقة معينة تمهيدا لورود أحداث أخرى تخبر عنها.

---

[1]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص134،135.

وهناك طريقة أخرى لتنظيم الحبكة، وهي طريقة الارتجاع الفني (فلاش باك Flash Bak)، وهي تبدأ الرواية من النهاية لتعود إلى البداية، وتسمى الأحداث المقطوعة لأنه يحدث قطعا في تسلسل الأحداث بالتوقف والعودة إلى الوراء، ثم الاستئناف والعودة إلى الوراء، أو إلى الزمن الماضي، يكون بهدف تفسير حدث في الزمن الحاضر.

وإذا كان النص الروائي يعتمد على أسلوب التداعي الحر، فيمكن أن ينظم الحبكة نوع من أنواع الزمن وهو الزمن النفسي (Temps psychologique)، لأنه في هذه الحال لا يمكن الاعتراف بالزمن الميقاتي أو بل وأكثر من ذلك تفقد التواريخ والساعات والدقائق معناها المعياري، وهذا في مقابل الاهتمام بالزمن النفسي على حساب الطبيعي، «لأن تتحرك عقارب الساعة أو تتوقف مسألة ليست ذات أهمية.»[1]

وإنما الزمن —ها هنا– تؤطره الذات البشرية حسب إحساساتها، وهو ذو علاقة بما يسمى بـ"تيار الوعي" أو "المونولوج الداخلي".

طرق عرض الأحداث: هناك طرق مختلفة لعرض الأحداث في الرواية، منها: الطريقة التقليدية المبسطة التي يعتمد فيها الروائي على التسلسل الطبيعي للأحداث، البداية: بداية تأزم الأحداث متجها بها إلى نهايتها المعهودة، «بل إن هذه الطريقة غدت قديمة مكرورة، فالأحداث والأشخاص جميعا يسيرون في خط مستقيم ذي بداية ونهاية واضحتين»[2]، وهذا ما نجده في العديد من النصوص الروائية الجزائرية الكلاسيكية البناء، مثل رواية "ريح الجنوب" ورواية "نهاية الأمس" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة"، وغيرها من النماذج التي لم تعرف التطور والتجدد في بناء أحداثها وغيرها من عناصر البنية السردية.

---

[1]– ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000م، ص129.

[2]– جورج سالم: المغامرة الروائية، دراسات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب–دمشق، د ط، 1973م، ص71.

فالراوي قد يعتمد على طريقة معينة في عرض أحداثه، وقد يتطور إلى طرق أخرى لعرض أحداث رواياته.

ومن هذه الطرق، ما يسمى بوجهة نظر الراوي، بمعنى أن راوي الأحداث قد يكون احد شخوص الرواية، وقد يكون غير شخوص الرواية، ويختلف هذا الراوي في نسبة تقديم المعلومات، فهناك راوٍ عليم بكل شيء، يعلم عن شخصياته الكثير، وهناك راوٍ أقل علما من شخصياته، وهناك راوٍ متساوي في درجة علمه مع علم شخصياته.

ويمكن اختصار ذلك فيما يلي:

الراوي> الشخصية، الراوي< الشخصية، الراوي= الشخصية.

1- الراوي العليم بكل شيء: وهو الراوي الذي يعلم الكثير عن شخصياته، كما أنه يتمتع بحرية التصرف فيها، حتى إنه يلجأ إلى الأسلوب التعليمي في ذلك، كالتعليقات والشروحات-مثلا-، وهذا ما ورد في شكل جلي في رواية "ريح الجنوب" للروائي عبد الحميد بن هدوقة، هذا الأسلوب الذي كان سائدا في روايات القرن الثامن عشر في الأدبين الانجليزي والأمريكي، ويمكن أن نرمز إليه بالمعادلة التالية: الراوي > الشخصية.

«وكان ابن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان رابحا راعي الغنم على الخروج بها من الممر الضيق الذي يشق بعض بساتين القرية،...وتنهد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أن الإشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، حول الإصلاح الزراعي قضّت مضجعه.»[1]

[1]- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر 2012م، ص05.

كما أن الراوي في هذه الحال يكلف نفسه «حق تفسير الأحداث أو إبداء الرأي في سلوك الشخصيات.» [1]

وهذا ما نجده ماثلا في رواية "ريح الجنوب".

«ما يدفع نفيسة للنوم في هذه الحجرة كلما رجعت من الجزائر شيئان: أولا الكوة الخارجية التي تفسح للنظر مشهدا خلفيا جميلا، نهايته القصوى جبال جرجرة، ثانيا أنها لا تستطيع النوم مع أمها وأخيها في الفراش العائلي، كما هي العادة لدى سكان القرية، فهي تفضل هذه الحجرة الضيقة على الذوبان النهائي في الأسرة، وهناك سبب ثالث يدفعها للانعزال في هذه الحجرة وهو مراجعة دروسها السنوية، ومطالعة بعض الكتب والقصص التي جلبتها معها من الجزائر»[2].

فالراوي–ها هنا– يكلف نفسه عناء الشرح والتفسير، والهدف من ذلك توضيح ما غمض للقارئ أو المتلقي، فهو يتبع الأسلوب التعليمي.

هذا النوع من الرواة يحول بين القارئ وعالمه الروائي، فهو المتحكم في زمام الرؤية وهو العالم بكل شيء، وتظل شخصياته تجهل مصائرها لأنها محدودة العلم، «أما الراوي فهو القوة الخارقة التي تكشف حولها الحجب»[3]، ويوسم –أيضا– بالسارد المتخفي، وهو سارد يعتمد "الرؤية من خلف" ويختفي «وراء ضمير الغائب، وهو إذ يرسل الخطاب بشكل مسترسل لا يأشر على ذاته»[(4)]، ولا يومئ إليها، وإنما يكتفي بالحديث عن شخصيات روايته دون أن يشارك في جريان الأحداث، معتمدا أسلوب الإضمار والتخفي وراء ضمير الغائب، ويوسم حكيه هذا بـ"براني الحكي hétérodiétique" من منظور الأنواع السردية وعند (جاب لينتيفلت).

---

[1]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص103.

[2]– المصدر السابق، ص07.

[3]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق د.ط، د.ت، ص88.

[4]– أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1996، ص52.

ويمتلك هذا الراوي خصائص تميزه عن غيره من السّراد، منها معرفته الكلية بخبايا العالم الروائي، لوجوده في أماكن مختلفة من الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، فهو يعلو عن الأحداث وبالتالي يعلو ويرتفع فوق وقوعها في الزمان والمكان، و-أيضا- من خصائصه ومميزاته كذلك أنه يسبر أغوار شخصياته ودواخلها، فهو سارد حيادي يوهم القارئ أنه غير موجود، فالشخصيات هي التي تحرك عجلة الأحداث، وتدفع بها نحو الأمام، وهذه الطريقة «تعتبر وسيلة ماكرة لتمويه ذاتيته المبطنة داخل النص، وتروم بالتالي تحقيق إستراتيجية تبدو فيها الاستنتاجات والتعليقات والانفعالات، وكأنها تنبعث من داخل المادة المسرودة، وليست مفروضة على القارئ عبر سارد دكتاتور.»[1]

فهو -إذن- يترك الحرية لشخصياته كي تقول ما تشاء، وتفعل ما تريد، فكأنه مراقب وملاحظ وشاهد على الأحداث دون أن يشارك فيها، ومتتبع لأفعال شخصياته وتحركاتها، فهو لا يريد الكشف عن نفسه داخل العمل السردي، حيث نجده يتخفى وراء شخصياته، فهو سارد عالم بكل شيء يلقي بتدخلاته وتعليقاته وتفسيراته بغية إيصال رسالة إلى المتلقي، ولكنه في الآن نفسه لا يترك للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج النص من جديد، «ذلك أن القراءة العادية تشد بخناق القارئ، وتجعله يبتلع الأحداث بدون مضغ، ويقفز على الصفحات، لكي يصل أخيرا إلى النهاية التي يتلهف على معرفتها.»[2]، ونتيجة لطبيعة النص الروائي ذي البنية المثلثة مقدمة، عقدة، حل (إنفراج)، وخصوصا في النصوص الروائية ذات البناء الكلاسيكي، كما سنرى مع الجانب التطبيقي في النصوص الروائية التي تعتمد على «خطية السرد المرتكز على الوحدات الثلاث (مقدمة، عقدة، انفراج)، والمحترم لتسلسل الأفعال السردية، إذ هي لا تقبل ما يسميه "عبد الفتاح كيليطو" بالقراءة العالمة، تمييزا لها عن القراء العادية.»[3]

إن هذا النوع من الرواة يوصف بالخبرة والعلم، ولهذا شبهه "فلوبير" في هذا بالإله في الكون.

---

[1]- المرجع نفسه، ص53.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1982م، ص35.

[3]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص43، 44.

2- الراوي محدود العلم (الرؤية من الخارج): وهنا يعمد الراوي إلى عملية الإنتقاء؛ انتقاء معلومات قليلة عن بعض شخصياته، ولهذا هناك من يطلق عليه "الراوي الإنتقائي"، لأنه يلجأ إلى عملية انتقائية لرسم مواقف شخصياته وانفعالاتهم وتوجهاتهم وجميع تصرفاتهم.

فالراوي في مثل هذه الحالة مجرد منتق لمعلومات قليلة حول شخصياته.

وقد تنتابك الشكوك وتراودك خواطر جمة حول مدى مصداقية ما يقدمه من معلومات حول شخصياته، وسبب ذلك أنه يعمد إلى تحليل أفكار شخصياته بناءا على ثقافاته الخاصة، وهناك من الباحثين من رأى أنه «لا يصلح لتقديم كافة المعلومات وعلى القارئ أن يكون حذرا أمام هذا الراوي، فقد يكون غير صادق أو دقيق لأنه يقدم تحليلا للأحداث من ثقافته»[1]، ويتخذ الراوي أشكالا وألوانا، فقد يكون «هذا الراوي واحدا من شخصيات الرواية، أو من المشاهدين، أم من المستقلين متخذا لنفسه مستوى زمنيا أو مكانيا أو إيديولوجيا خاصا به»[2]. ويمكن أن يرمز إليه بالمعادلة التالية: الراوي < الشخصية.

3- الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات: وهو راوٍ متساوي العلم مع شخصياته، فهو لا يعد مجرد واصف ومقدم لما تقوم به الشخصيات.

ويمكن أن نرمز له بالمعادلة التالية: الراوي= الشخصية.

4- الراوي الجماعي: وهو سارد أكثر تخفيا من نظيره الأول، لأنه يعتمد في سرده على ضمير الجمع، ليجعل القارئ يذهب بعيدا باحثا عن شخصية السارد في نفسه.

وهناك أسلوب آخر لسرد الأحداث، ومنها الاعتماد على ضمير المتكلم ويسمى بالسارد الشخصية، ويعتبر الشخصية الرئيسة في الرواية، لأنه ليس شرطا أن يكون شخص السارد هو نفسه

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة: مصطفى لافي قزق، تحليل النص الأدبي، ص126.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص88.

شخص الكاتب، ويختلط الأمر على القارئ وتتشابك خيوطه بين أن ينسب العمل إلى الفن الروائي أو إلى فن السيرة الذاتية، ويظن القارئ أن الكاتب يسرد أحداثا تتعلق بذاته وتخص حياته، ولكن كان قد تنبه إلى هذه القضية العديد من الباحثين الغربيين–خاصة– «إن مارسيل بطل رواية (البحث عن الزمن الضائع)، يستعمل صيغة المتكلم، ولكن "بروست" نفسه يصر على أن هذه الصيغة (أنا) هي شيء آخر، ويقدم على ذلك حجة دامغة إنها رواية»[1]، وهذا ما يدعو القارئ إلى الإمعان والتأمل في النص الروائي، والولوج إلى خباياه، وعدم الوقوف عند البنية السطحية التي لا تحيل المتلقي إلى المعنى المراد من النص المقروء، وهذا الإمعان والفهم الدقيق أوعز بعض النقاد إلى نسبة الصفات الذكورية في رواية "مدام بوفاري" إلى شخص "فلوبير".

ويسمى –أيضا– راوي الرواة، لأنه سارد مرئي مكشوف للقراء، ومعلنا عن نفسه، ومعربا عن وجوده، معتمدا مبدأ الصدق والواقعية والحقيقة، حيث «يحقق في صدقية الأحداث ويعيد قراءة الوقائع من منظور مغاير، بشكل يربك الإطمئنان الذي ترسخ لدينا عن الرواة، وبهذا المعنى فهو مطلق الحضور والمعرفة، إذ يملك من دقائق الكون التخيلي ما يغيب عن السارد الشاهد الذي وسمناه بالمتخفي.»[2]

وفي هذه الطريقة لا يملك الكاتب المقدرة على الإفصاح عما يختلج بنفسية شخصياته لأنه يعبر بضمير المتكلم، وهناك طريق آخر لسرد الأحداث الروائية عبر ما يسمى بالسارد الضمني، وهو «سارد له علاقة وطيدة بكاتب النص الروائي، ولهذا وصفه "بوث Booth" بالذات الثانية للمؤلف.»[3]

---

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص63.

[2]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، ص57.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

فطريقة السرد –ها هنا– طريقة غير مباشرة، إنه سرد مشهدي يجعل من طريقة السرد طريقة جمالية ضمن عالمه التخيلي.

كما توجد طريقة أخرى لسرد الأحداث تسمى بطريقة السرد الواصف، وهي طريقة جديدة تختلف عن طريقة السرد الكلاسيكي، لأن هذا النوع من أنواع السرد تمثله الروايات الجديدة أو ما أطلق عليها "سعيد يقطين" بـ"الميتارواية" [1].

ويطلق عليها آخرون بـ:"ضد الرواية" وغيرها من التسميات الجديدة.

وهذا النوع من السرد يجعل من النص الروائي المقروء أو المحلل عالما مكثفا بالدلالات، عالما مفتوحا للقراء للإدلاء بآرائهم وتأويلاتهم.

وقد تختفي هذه الطرق كلية، ليتم الاعتماد على طرق وأساليب مختلفة، كاعتماده على الحوار الداخلي أو ما يسمى بأحلام اليقظة، ولا يتوقف سرد الأحداث على الطريقة المباشرة، وإنما يتعدى ذلك إلى طرق أخرى حسب طبيعة النص الروائي، ومن هذه الطرق «طريقة الترجمة الذاتية أو طريقة الرسائل أو طريقة تيار الوعي (المونولوج الداخلي)» [2]، وما يمكننا أن ننوه إليه أن الحوار كان من الأدوات التقنية الموظفة بإتقان، حيث لم يعد عنصرا خارجيا أو تخاطبيا، ويحدث تشابك وتعقيد في خيوط العقدة نتيجة لما يحدث من تساؤلات وتأويلات، مما يحصِّل «ما يعرف في بنائية الحدث بانعدام التوازن.»[3]

---

[1]– سعيد يقطين، الميتاروائي، في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، العدد 07، 1993م، ص192،191.

[2]– علي علي محمد صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ص122.

[2]– رشيد بن يمينة، بواكر الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في الخطاب، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، جامعة وهران، قسم الفنون واللغات والآداب، 2001، 2002، ص 13.

وقد تخضع هذه الأحداث إلى منطق السببية، حيث «يكون السابق سببا في اللاحق نتيجة لما سبقه.»[1]

وهذا ما نجده في الروايات ذات البناء الكلاسيكي.

فقد يتبع الأسلوب المباشر أو أسلوب اللاوعي ومبدأ التداعي الحر، وقد تكون هذه الأحداث تاريخية أو سياسية أو اجتماعية أقرب إلى الواقع، وقد تلامسه وقد تشابهه، «إن الحدث التاريخي هو في جوهره حدث يراد به ما وقع بالفعل في الزمن الماضي، لذلك فأبرز سمة تلازمه هي واقعيته.»[2]

ذلك أن الروائي يكون بصدد عرض أحداث حقيقية، وقد تكون أحداثا تاريخية توهم بواقعية ما يجري في النص الروائي، وقد يجعلك تعايش هذه الأحداث بجوانحك، وتعيرها سمعك واهتمامك، لأنه يضع في الحسبان أن القارئ سيظل له بالمرصاد، مما جعله «يرغب أحيانا في الالتزام بالمادة التاريخية وتغليب الحقيقي والواقعي على المتخيل، والسرد هو الطريقة التي يقدم بها المؤلف الأحداث للقارئ، وقد يلجأ الروائي أثناء تعبيره إلى أمور أخرى، فيبقي على المادة التاريخية بمضمونها وهيكلها الخارجي، ولكنه يقدمها بمنظور يضمن إيحاءها بالحاضر، وقد يهمل التاريخ الرسمي ويلتفت إلى المجتمع في الماضي.»[3]

وقد حدد بعض النقاد كـ"سيد قطب" –مثلا–، شروطا في بنية الحدث داخل العمل السردي، ولا يتحقق هذا المطلوب إلا بعد إجابة الكاتب على أسئلة أربعة، وهي كيف؟ أي: كيف وقعت أحداث الرواية؟.

ومتى؟ أي: يجب أن يحدد الكاتب من خلال هذا التساؤل الإطار الزماني لوقوع الأحداث.

---

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات مركز النشر الجامعي، تونس د.ط، 2004 ، ج1+ج2، ص194.

[3]– سمر روحي فيصل، الرواية العربية، الرؤيا والبناء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط، 2003، ص72.

وأين؟ ومن ثم يكون الكاتب مطالبا بتحديد الإطار المكاني لوقوع الأحداث.

ولما وقع الحدث؟ أي: يجب الوقوف على الأسباب التي أدت إلى وقوع هذه الحوادث.

1- المزاوجة بين الحوادث الكبرى والصغرى في العمل السردي.

2- عدم لزوم الواقعية في نقل الأحداث، بل عليه أن يضفي عليها لمسة من خياله دون التقيد برصد الأحداث الواقعية الحقيقية.

3- حرية الكاتب في طريقة سرد الأحداث، بل عليه أن يغير الطريقة التي يراها أنسب لعرض أحداث روايته، نظرا لأهمية الحدث، فهو بمثابة اللبنة الأولى أو الركيزة الأساسية التي تتمحور حولها بقية العناصر الأخرى، وترتبط به ارتباطا وثيقا، كما يكون له تأثير بالغ في شخصيات الرواية، ذلك «أن الحدث مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا، تدور حول موضوع عام، وتصور الشخصية وتكشف أبعادها، وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن الشخصيات الأخرى.»[1]

وعلى القارئ في مثل هذه الحال تتبع جميع الأحداث في الرواية بحثا عن الحل أو النهاية، سواء كانت نهاية سعيدة أو مأساوية، مستعملا ذكاءه وفطنته عبر مجريات الأحداث، لأن «الحدث هو رصد للوقائع التي يفضي تلاحمها إلى تشكيل مادة حكائية في حد ذاته، لأنه لا يعدو أن يكون كالمعاني المطروحة في الطريق، بمفهوم "أبي عثمان الجاحظ" لو لا يتم له من كيفية النسيج وطريقة الربط المتسلسل لعملية السرد» [2]، مكونة انسجاما منطقيا مؤدية إلى نتائج مقنعة للقارئ، وهذا ما نجده في النصوص الروائية ذات البناء الكلاسيكي، لأن الحدث في الرواية الجديدة لا يعرف التسلسل المنطقي الذي يفضي إلى العقدة فالحل، وهذا نتيجة للنسيج المحكم الذي يجمع بين العناصر السردية المكونة للبناء السردي، كالشخصيات التي تقوم بإدارة الأحداث في بيئة معينة، وفي زمن خاص.

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ص124.

[2]- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ص13.

وينبأ عن ذلك كله لغة الرواية، إذ الأحداث وخاصة في الروايات الكلاسيكية، تتصاعد حتى تشكل الذروة، وهي القمة التي تبلغها أحداث الرواية، ومنها يتولد التشويق وهو عامل أساس لجذب القارئ ولفت انتباهه.

فالذروة هي نقطة التأزم، ثم تشرع في التنازل لتصل في النهاية إلى نتيجة حتمية أو خاتمة جامعة.

ولكن نظرا لاختلاف المضامين وهذا نتيجة لتحولات المجتمع وتطوراته وتغيراته، تغيرت نظرة الروائيين في طريقة بناء الحدث وتطورت هي الأخرى، ولم تعد تسير على وتيرة واحدة في بنائه.

فلم يعد الروائيون الجزائريون يعتمدون طريقة السرد المباشر والتي تعتمد على تصوير الأحداث تصويرا دقيقا، أو سرد الأحداث مما يؤدي بهذه الروايات إلى خلوها من قيمتها وجماليتها وتتمثل في «السرد بالمعنى الحرفي للكلمة»[1]، وفي هذه الحال يكون الكاتب على علم بكل شيء يعلم عن شخصياته الكثير فهو كما يصفه "فلوبير Flauber" «كالإله في خلقه، خفيا لا تدركه الأبصار وقادرا على كل شيء.»[2]

فالسارد في هذه الحالة سارد شخصي يعبر عن وجوده من خلال التدخلات والتعليقات وهذا ما نجده في الروايات الكلاسيكية. مثل رواية "ريح الجنوب" أو "نهاية الأمس" وغيرها من النماذج الروائية، وهو يسرد لنا حادثة زواج "مالك" شيخ البلدية من "نفيسة".

«وخطرت بباله فكرة قديمة، وهو يرى نافذة حجرة نفسية ما تزال مغلقة، فكرة بعثت في نفسه سرورا غامضا، وكان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته نفيسة بمالك شيخ البلدية، طبعا الفكرة

---

[1]- عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002م، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

كانت جميلة، ومسرة في نفس الوقت ولكن تحقيقها ليس هينا، فقد لا يرغب شيخ البلدية في هذا الزواج...» [1]

فطريقة السرد المباشر تعد من أهم الطرق لعرض الأحداث عرضا دقيقا، وفي الحقيقة هذه طريقة بعيدة عن عمل الروائي، بل هي أقرب إلى عمل المؤرخ، وهذا شأن الرواية التقليدية بشكل عام من حيث طبيعة الحدث «وغيرها من الإبداعات ذات البناء الجمالي المميز، على الرغم من توفر أغلبها على جوانب تقليدية للسرد التي من مميزاته صياغة الأحداث صياغة أفقية.» [2]

ويعني هذا أن الروائي يتبع -في الروايات الكلاسيكية- طريقة أفقية في صياغة الأحداث، كالتزامه القضايا التاريخية، وهيمنة هذه المعطيات على أحداث الرواية، كالتزام المؤرخ بها وكذلك التزامه بالقضايا الاجتماعية من وجهة أخرى ومن ذلك نجد بأن عمل الروائي في مثل هذا أشبه بعمل المؤرخ، والحقيقة أن وظيفة الروائي خلاف وظيفة المؤرخ، «والخلاصة أن المؤرخ يسجل بينما الروائي يخلق، ومن هنا يمتاز الفن عن التاريخ، إذ أن الإنسان يستطيع عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظر أو فلسفة خاصة، من أجل تطوير اللحظة الآنية، بدلا من أن يكون أداة تسجيلية في يد التاريخ.» [3]

وعليه وانطلاقا من رأي "طه وادي" يتبين أن عمل الروائي يختلف عن عمل المؤرخ، فيجب على الروائي كأديب ومبدع أن يتحرر من الصياغة الأفقية للأحداث حتى يخرج بعمله من التاريخ إلى الفن، وهذا لا يعني أنه يجب أن يتحرر كلية من تبني القضايا التاريخية الكبرى، بل عليه أن يعيد بناء التاريخ وتشكيله تشكيلا فنيا دون أن يقع في شباكه، فيضفي عليه ملامح الفن متجنبا بذلك التسجيل التاريخي الحي، لأن اعتماد النظرة الأفقية يؤدي إلى تكرار ما هو مستهلك، وما هو

---

[1]- ريح الجنوب، ص 06.

[2]- بشير بوجمرة، الزمن في الرواية الجزائرية، (1970-1986)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 1990-1991، ص 90.

[3]- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1980، ص 170.

مهضوم، وما هو متداول معروف، فيسقط فيما يسمى بانغلاقية المعنى، وتلك ميزة الرواية الكلاسيكية يقول "بارث Barthes" «تعتمد الرواية الكلاسيكية على ما يشارك فيه الكاتب والقارئ من أعراف، فالمعنى فيها متجمد نسبيا ومغلق.» [1]

وقد تحدث هذه الانغلاقية في المعنى وعدم الانفتاح على معان أخرى نتيجة تتبع الروائي للأسلوب التعليمي، فيجب على الروائي –إذن– أن يعيد صياغة التاريخ صياغة جديدة لا توقع في إنسدادية المعاني وضيقها وهذا ما أشار إليه الكاتب والروائي الجزائري "واسيني الأعرج" عن رواية "اللاز" للطاهر وطار، وكيفية تصويرها لوقائع الثورة التحريرية المباركة صياغة تشي بأدبيتها.

ذلك أن «هذه الملحمة التاريخية أعادت النظر في التاريخ بشكل ملحمي صحيح ولم تعتمد على المستهلك وعلى ما هو قائم وجاهز لتعطي أحكامها في القضية المحورية للرواية.»[2]وهذا ما وعاه الروائي "الطاهر وطار" في رواية "اللاز" يقول: «رغم أن بعض الأحداث المروية التي وقعت أو وقع مايشبهها...إنني قاص وقفت من زاوية معينة، لألقي نظرة بوسيلتي الخاصة على حقبة من حقب ثورتنا»[(3)] المجيدة، المباركة التي كانت النبع الصافي الذي نهل منه الأدباء بعامة، والروائيون بخاصة لإبداعاتهم وتدفقاتهم الشعرية والشعورية وخلاجاتهم وإحساساتهم.

هذا عن بعض ملامح الحدث وطبيعة بنائه في الروايات الكلاسيكية ولهذا ومن أجل الوقوف على بنيته وتطورها في الرواية الجزائرية الحديثة بين البناء الكلاسيكي والجديد انتخبت جملة من النصوص الروائية الجزائرية التي تخللت مرحلة السبعينيات إلى غاية 2009 (1970–2009) وهي كالأتي "ريح الجنوب"سنة 1971م، لـ: عبد الحميد بن هدوقة ممثلة لمرحلة السبعينيات أي من سنة 1970 إلى غاية 1980 .ورواية "سباق المجد" سنة 1985م للروائي "محمد العالي عرعار" سنة 1980. ممثلة لمرحلة

---

[1]– سيد إبراهيم، نظرية الرواية، (دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 1998م، ص 212.

[2]– واسيني الأعرج، الطاهر وطار وتجربة الكتابة الواقعية، دراسة نقدية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1989، ص41.

[3]– الطاهر وطار، اللاز، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص7، 8.

الثمانينيات (1980-1990)، وكذلك "حمائم الشفق" سنة 1986 م، ورواية " بوح الرجل القادم من الظلام" "لإبراهيم سعدي" ممثلة لمرحلة التسعينيات، ورواية "عابر سرير""لأحلام مستغانمي "سنة 2009م ممثلة لمرحلة الألفية.

هذه جملة الروايات التي اتخذتها كنماذج للدراسة وأخرى كثيرة لا يسعني الوقت لتتبعها من حيث البناء السردي، وعليه يمكننا طرح السؤال التالي: ماطبيعة الحدث في الروايات الجزائرية الكلاسيكية؟ وهل مس التطور والتجدد والتغير هذا البناء ؟ أو بعبارة أخرى ما خصائص الحدث في الروايات الكلاسيكية والجديدة على حد سواء؟ وهل يمكن أن يمس التطور إنتاج أديب بعينه؟ ثم ما طبيعة الحدث في رواية "ريح الجنوب"؟ باعتبارها النموذج الممثل للرواية الجزائرية المكتملة من حيث البناء الفني «وهي الرواية التي تكاد تجمع قطعيا أراء النقاد والباحثين على أنها البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان الأمة اللغة العربية.»[1] حيث يرى بعض الباحثين أن رواية «"ريح الجنوب" قد تكون أول رواية جزائرية ظهرت بالعربية في عهد الاستقلال»[2] ثم ما طبيعة بنائه في رواية "سباق المجد" باعتبارها رواية جزائرية عكف صاحبها على كتابتها ما بين سنتي 1984-1985م؟. ثم ما طبيعة بنائه في رواية "حمائم الشفق" للجيلالي خلاص ثم في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" باعتبارها نموذجا للإنتاج الروائي الجزائري في مرحلة العشرية السوداء في الجزائر، وأخيرا ما طبيعة بناء الحدث في رواية " عابر سرير" وما مظاهر التجديد فيها؟.

إن الحدث في الرواية الكلاسيكية يكون حدثا واقعيا يصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا مستمدا مادته من عادات المجتمع وتقاليده، كما قد يكون مشاكلا للواقع ومضارعا له، أي أنه يكون عبارة عن جملة الأفعال والوقائع المستمدة من بحر التجارب الواقعية اليومية والخاضعة للترتيب السببي

---

[1]- عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تأريخا..وأنواعا..وقضايا....وأعلاما، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط، 1995م، ص168.

[2]- ينظر: عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، نشر معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1979، ص99.

والتسلسل المنطقي «بحيث تسير في خط مستقيم حتى تبلغ غايتها»[1]، وذلك في إطار زمني معين، وبيئة مكانية معينة، لأن «الحدث هو اقتران الفعل بالزمن، وهو عنصر الحركة والتشويق»[2]، «الذي هو عبارة عن روابط منطقية مؤثرة تربط جوانب الحدث بعضها ببعض لشد الانتباه.» [3]

هذا العنصر الذي يعمل الروائي جاهدا على تحقيقه في النص الروائي –خاصة– لأن عنصر التشويق يعتبر من أهم الوسائل التي تعمل على إدارة الأحداث فيلجأ الروائي إلى اعتماد جملة من الشروحات والتساؤلات مما يجعل طبيعة الحدث تتسم بالسطحية والبساطة حيث «يلتزم الروائي التسلسل المنطقي والتدفق الطبيعي للأحداث.»[4] ليحقق ما يسمى "بالحبكة" وهذا ما نلفيه وبشكل جلي في رواية "ريح الجنوب" باعتبارها الرواية التي اتخذناها نموذجا لمرحلة السبعينيات في الجزائر هي الرواية التي يمكن «اعتبارها فعلا النشأة الجادة لرواية فنية جزائرية حدثا وشخصيات وأسلوبا.» [5]وهذا مقطع سردي من هذه الرواية.

«ما يدفع نفيسة للنوم بهذه الحجرة كلما رجعت من الجزائر شيئان: أولا الكوة الخارجية التي تفسح للنظر مشهدا خلفيا جميلا، نهايته القصوى جبال جرجراء، ثانيا: هي لا تستطيع النوم مع أمها وأخيها في الفراش العائلي، كما هي العادة لدى سكان القرية، فهي تفضل هذه الحجرة الضيقة على الذوبان النهائي في الأسرة، هناك سبب ثالث يدفعها للإنعزال في هذه الحجرة وهو مراجعة دروسها السنوية ومطالعة بعض الكتب والقصص التي جلبتها معها من الجزائر».[6]

---

[1]– محمد زغلول سلام، النقد الأدبي، أصوله واتجاهاته ورواده، ص117.

[2]– محمد زغلول سلام، النقد الأدبي: أصوله واتجاهاته ورواده، ص 117.

[3]– أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة مابين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص 204.

[4]– نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص 185.

[5]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، (تاريخا–أنواعا–قضايا، وأعلاما، ص 201.

[6]– ريح الجنوب، ص 07.

إن مانلاحظه من خلال هذا المقطع السردي من رواية "ريح الجنوب" هو استعمال الروائي للأسلوب التعليمي الذي يعتمد التفسير والشرح، والتدخل المباشر، باستعمال كلمة أولا، ثانيا، ثالثا، فهذه طريقة تعليمية معتمدة على الشرح والتوضيح وهو ما نجده متوفرا وبشكل جلي في النصوص الروائية الكلاسيكية، كذلك يعتمد الروائي في النصوص الروائية الكلاسيكية طرقا أخرى، حيث يلجأ في أحيان كثيرة إلى التدخل المباشر الذي لا يترك فرصة للقارئ لخلق المعني داخل الرواية أو داخل النص الروائي، فهو بهذه الطريقة يدعو إلى القراءة الاستهلاكية وهذا يعد «عيبا من عيوب الرواية الفنية»[1] وهذا ما نلاحظه في المقاطع التالية: «شعرت نفيسة بمضايقة العجوز لها ولم تجد بماذا تفسر ذلك، فهي تدرك أن العجوز ليست ثرثارة ولا ملحاحا ولكنها بخصوص تعلم إعداد أطعمة البادية ها هي ذي تلح إلى حد بعيد، طبعا لم تفكر أن أمها هي السبب وأن ما يجري من إشاعات حول خطبة مالك لها له دخله في هذا الإلحاح من طرف العجوز...»[2]

وللتدليل –أيضا– على ما ذهبنا إليه نستدل بالمقطع الآتي «سكت الشاب، فهو كان في واد والشيخ في آخر...كان الشاب يفكر في حياة أخرى، غير التي عرفتها القرية،...حياة تقوم على العجلة والمحرك، لا على الأقدام والفأس، كان يفكر في السيطرة على الأرض، في استغلالها بلا شفقة، في جعلها أرضا مطواعا لا تئن ولا تشكو. »[3]

بالإضافة إلى التدخل المباشر، نجد الروائي يعتمد الأسلوب التعليمي، مما يجعل الحدث يتصف بالوضوح والانكشاف ذلك أن الرواية الكلاسيكية ذات الاتجاه الواقعي تلزم الروائي اعتماد الأسلوب المباشر في عرض الأحداث بصورة تعاقبية وسطحية بعيدا عن كل رمز أو إيحاء أو تلميح أو تأشير، لأن سيطرة النزعة التاريخية والاجتماعية، وحتى الإيديولوجية يولد ذلك لأن الرواية الكلاسيكية ذات

---

[1]– صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي على الرواية العربية الحديثة، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980، ص 98.

[2]– ريح الجنوب، ص 39.

[3]– المصدر نفسه، ص 51.

مرجعية تاريخية أو اجتماعية أو سياسية وفي ذلك تقول الباحثة "فاطمة الزهراء سعيد": «فهو يقدم الشخصيات ويسرد الوقائع والأحداث بالطريقة التقليدية للفن الروائي دون أن يكون هناك غموض في الشخصيات أو في الأحداث.» [1]

إن الباحثة "فاطمة الزهراء سعيد" تنفي فكرة الغموض في طريقة سرد الأحداث وتقديم الشخصيات في الرواية الكلاسيكية، وذلك راجع إلى طبيعة اتجاهها (واقعي)، لأن الغموض نلمسه في النصوص الروائية ذات الاتجاه الفكري التأملي مثل رواية "البحث عن الوجه الآخر" للروائي الجزائري "محمد العالي عرعار" أما في الرواية الكلاسيكية، فالأمر غير ذلك، لأن الروائي يعمد إلى التسجيل الدقيق، متى يجعله يتورط في انغلاقية المعنى وجموده على حد قول "بارث Barthes" الذي أشرنا إليه سلفا.

وللتدليل على ما ذهبنا إليه من تبيان لخصائص الحدث في الرواية الكلاسيكية، نأتي بمقاطع سردية من نص روائي جزائري كلاسيكي، وليكن رواية "ريح الجنوب" ليكون حجة على ذهبنا إليه.

«وخطرت بباله فكرة قديمة، وهو يرى نافذة حجرة نفسية ما تزال مغلقة، فكرة بعثت في نفسه سرورا غامضا، وكان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته نفيسة بمالك شيخ البلدية، طبعا الفكرة كانت جميلة ومسرة في نفس الوقت لكن تحقيقها ليس هينا، فقد لا يرغب شيخ البلدية في هذا الزواج.» [2]

ما نلاحظه من خلال هذا المقطع السردي أن الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" يلجأ إلى الطريقة المباشرة في سرد الأحداث دون أن نجد غموضا في المعنى الذي يستدعي التأمل الطويل والدقيق والتأويل وفك الرموز والشفرات مما يوقع في انغلاقية المعنى وجموده، كما أشار إلى ذلك "بارث Barthes" حتى لا يترك فرصة للقارئ للمشاركة في إنتاج النص من جديد وتوليد دلالات موحية لم

---

[1]- فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981م، ص12.

[2]- ريح الجنوب، ص 06.

يقل بها النص، فهو يعتمد على القراءة الاستهلاكية التي لا تتجاوز البنية السطحية للنص، ولأن مثل هذه النصوص قد لا تمدك بمعان مغيبة عن المعنى الظاهر، ولا تحتاج إلى البحث في معنى المعنى كما سماه "عبد القاهر الجرجاني" بالمغزى "لأن طبيعتها لا تتطلب ذلك ولا تدعو إليه.

ذلك أن الأحداث في الرواية الكلاسيكية واضحة متسلسلة، تفصح عن القضايا التي يصبو الروائي إلى توضيحها وتجليتها ملتزما بذلك التتبع والترتيب والتعاقب الزمني (الكرونولوجي) متجها نحو النهاية كاشفا عن آمال المجتمع وآلامه طامحا دائما إلى تصوير «حياة أفضل لتلك النفوس الجائعة المقهورة، فيلجأ إلى تصوير ذلك بخبرته وفنه فتظهر الرواية وكأنها مجتمع متحرك».[1]

وهذا ما وجدناه بالفعل في رواية "ريح الجنوب" التي تصور حياة الريف الجزائري ومعاناته، وأحوال الإقطاعيين ذوي الثروة والجاه أمثال "عابد بن القاضي" والد "نفيسة"، والمقاطع التالية توضح ذلك.

«فهم ابن القاضي أن زوجه تخاصمت مع ابنتها وخشي أن لا تعطي للموضوع ما يستحق، طبعا هو لم يصارحها بما يرمي إليه من زواج نفيسة بشيخ البلدية، ذلك سر لا يمكن أن يطلع عليه أحد.» [2]

«أيقول لزوجه أن شيخ البلدية يمثل له أكبر خطر بالنسبة لمصالحنا؟ هل تستطيع أن تفهم امرأة لا تعرف من الحياة إلا الحياة المنزلية ما تعجز عن فهمه أشد العقول دهاء؟ إن مصير الملكية رهيب بالنسبة للملاك، وهو واحد منهم، فإن لم يتبع الوسائل الكفيلة بالحفاظ على أرضه، من الآن فستضيع منه، وحينئذ أي معنى يبقى لحياته؟ حياته تستمد كل قواها من هذه الأرض بين أيديه، والوسيلة لإبقاء ما كان على ما كان عليه هي مصاهرة شيخ البلدية.» [3]

---

[1]- أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، بيروت، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1980م، ص22.

[2]- ريح الجنوب، ص 106.

[3]- ريح الجنوب، ص 106.

«كانت هذه الخواطر كلها تدور في ذهن ابن القاضي وهو يرى زوجه في حالتها تلك التي تعبر عن تذمرها من ابنتها ومن كل ما يتصل بها.» [1]

إن القارئ لرواية "ريح الجنوب" يدرك حق الإدراك أنها بنيت «على معطى واقعي أو تاريخي»[2]، ولذلك «فإنها تبقى حسبية القالب التقليدي أو الكلاسيكي»[3]، لا تتعدى الرؤيا الشفافة حتى لا تفتح المجال للتأويل، لأنها تصور الواقع بكل بساطة وسطحية، والمقطع التالي يوضح ذلك.

«وكان مالك عندئذ جالسا في مكان قرب الدار فأدهشه ما يرى من جموع القادمين نحو بيت العجوز، وما يحملونه معهم، وأحس بالدموع تملأ عينيه تأثرا من روح الشهامة التي أبداها السكان، رغم ما يحيون فيه من بؤس وخصاصة، وشعر بأن حزنه على العجوز الذي كاد يبلغ اليأس أخذ يخف شيئا ما، وهو يرى ذلك التعبير الجماعي الرائع من طرف السكان نحو اِمرأة وهبت حياتها للعمل حتى آخر لحظة».[4]

إن رواية "ريح الجنوب" باعتبارها رواية كلاسيكية تصور أحداثا من صنع واقعنا المعيش وتتكئ على مرجعيات تاريخية واجتماعية وواقعية وبذلك تتنوع أحداثها –خاصة– بين الأحداث التاريخية والأحداث الواقعية.

الحدث التاريخي في رواية ريح الجنوب:

أما عن الأحداث التاريخية التي شغلت بال الروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة" هي أحداث ثورة التحرير المباركة رغم أن موضوع الرواية يتحدث عن الريف الجزائري في بداية مرحلة البناء

---

[1]– المصدر نفسه، ص 107.

[2]– بشير محمودي، بنية الحدث وطبيعته في الرواية الجزائرية، البحث عن الوجه الآخر نموذجا، مجلة دراسات جزائرية، ص31.

[3]– المرجع نفسه، ص.ن.

[4]– المصدر السابق، ص 200.

والتشييد، «في فترة كان الحديث السياسي جاريا بشكل جدي عن الثورة الزراعية فأنجزها في (5 نوفمبر 1970م) تزكية للخطاب السياسي الذي كان يلوح بآمال واسعة للخروج بالريف من عزلته.»[1]

حيث بارك الكثير هذا المشروع؛ مشروع قانون الثورة الزراعية سنة 1971، حيث نجد أحداثها تجري في الريف الجزائري إلا أن ذلك لم يمنع الروائي من تصوير جوانب حية من أحداث ثورتنا المجيدة لأنها الينبوع الثري الذي لا ينضب كمصدر إلهام و«لهذا فينبغي معرفة كيفية استيعاب هذه المادة الثورية وإلا فسوف تتعرض للتجميد ... وإن الجزائر لن تكون سوى فردوسا مفقودا.»[2]

ولذلك يجب على المبدعين الملهمين التعبير عن مواقفهم المتألمة والآملة من هذه الأحداث والوقائع.

«طبعا قبل أن يصلوا إلى هذا اليوم المشهود وقعت بينهم مشادات عنيفة كادت أن تؤدي بالقرية إلى حرب أهلية وكان السبب هو أن أحد الذين شاركوا في حرب التحرير مشاركة فعلية أراد أن يضم رفات أخيه الذي قتل أثناء الثورة لسبب لا يتصل بحرب التحرير، إلى رفات الشهداء.»[3]

ومن الأحداث التاريخية التي رصدتها الرواية، -أيضا- ما يوضحه المقطع السردي التالي:

«وكان عام البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية، وعملية بيع المواد الغذائية على السكان اِمتدت من حوالي 1941م إلى سنة 1949، وكانت معظم سنين الحرب سنين جذب ومجاعة فشمل ذلك التقسيط القرى والمداشر.»[4]

«وكما أنها كانت تعرف كل ما جرى في القرية من أحداث منذ أكثر من نصف قرن، فهو — أيضا- يعرف حياة السكان فردا فردا، ويدري أخبار القرية وما تعاقب عليها من أيام منذ مطلع

---

[1]- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي في الجزائر، 1925-1967، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، د.ت، ص 73، 74.

[2]- عمر ابن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تأريخا، أنواعا، قضايا، أعلاما، ص 198.

[3]- ريح الجنوب، ص48.

[4]- ريح الجنوب، ص 28.

القرن، لكن هناك صفة لا يشارك فيها أي شخص من سكان القرية، فهو الوحيد من جيله الذي شارك في الحرب العالمية الأولى، وكاد أن يضيع فيها حياته لولا لطف الأقدار، فقد أصيب في رأسه بإحدى شظايا قنبلة مدفعية وكان حينئذ مرابطا في خط "درب دام" الشهير...» [1]

فهذا المقطع السردي الأول يسرد أحداثا تاريخية تتعلق بالظروف التي عاشها السكان أيام الحرب العالمية الثانية، أيام عرفت معيشة السكان إجحافا وشحا، سميت بأيام البون.

أما عن أحداث الثورة التحريرية الكبرى فتوضحها المقاطع الآتية:

« خمسمائة ألف قليلة في سبيل الثورة، ولكن جمعها بالنسبة إلي عسير، يجب أن أبيع غنمي لدفعها، وهي تهون مهما عزت، ولكن أخشى ما أخشاه، أن تطلع السلطة الحاكمة على الأمر فتذهب الغنم وأذهب أنا، ولن تنال الثورة من ذلك أي كسب.»[2]

إن هذا المقطع السردي يوضح السياسة التي فرضها العسكريون والسياسيون على السكان الذين ظل أمرهم غامضا اتجاه الثورة، وهي السياسة التي تمثلت في فرض غرامات مالية على هؤلاء السكان.

وكذلك المقطع التالي يسرد أحداثا تتعلق بثورة التحرير المباركة.

«كان مالك بعد وقوع الحادث متأكدا من أن السلطة الاستعمارية ستنتقم أشد انتقام، ولكن لم يكن يدري أن تكون هذه القرية هي محل سخطها، فليس هناك ما يجعلها قبل غيرها أقرب إلى التهمة، ولما جاءت الطائرات في ذلك الصباح كان مالك في دار ابن القاضي هو وحماه والطفل الحسين الذي كان حينئذ في سن الثانية عشرة». [3]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 187.

[2]- المصدر نفسه، ص 57.

[3]- ريح الجنوب، ص 63.

«ولم تكن ظروف الثورة تسمح لمالك بإمضاء العقد، ولا مكنته من الاتصال المتعاقب في ذلك الحين بخطيبته».[1]

الحدث الجنسي في رواية "ريح الجنوب":

ويقصد به تلك العلاقات الجنسية التي تقوم بين شخصيات ما، سواء كان هذا الجنس ناتجا عن رغبة مشروعة أقرّ بها الدين ورضي بها العرف، وإعترف لها القانون، أو قد يكون عن رغبة غير مشروعة ولا مباحة، تأتي لغرض إشباع الغريزة التي نستطيع أن نسميها بالحيوانية البهيمية أي: الجنس المحرم.

وحينما تكون الرغبة في الجنس دون تحقيقه فعلا وممارسة يسمى بالبنية الشبيقة ذلك «أن مفهوم الشبقية يقتضي التطلع إلى علاقة جنسية غير مشروعة، ولا مباحة... يضاف إلى ذلك أن الشبقية التي هي تطلع وتوثب، ورغبة جامحة لا ترقى إلى مفهوم الجنسية التي هي "فعل" وممارسة.»[2]، وقد يكون هذا نتيجة ظروف عدة، منها الظروف الإجتماعية والإخلاقية والنفسية، فقد تتفشى هذه الآفة السيئة في المجتمعات نتيجة لغياب الوازع الديني من جهة، ونتيجة لأسباب أخرى، منها الجهل أو نتيجة للإنحلال الخلقي، أو نتيجة عقد نفسية يعانيها بعض أفراد المجتمعات، وهذا ما نجده بالفعل في رواية "ريح الجنوب"، والمقطع التالي يصور ذلك الموقف الشبقي الذي صدر عن شخصية رابح الراعي.

«رأى رابح السرير الذي تنام فوقه نفيسة، فاقترب منه فإذا هي عارية، فأحس كأن شيئا عنيفا هز كل كيانه، وأحس أن كل خلايا جهازه العصبي بدأت تشتغل.»[3]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 61

[2]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص34.

[3]- ريح الجنوب، ص 124.

«... ورابح كان ينوي ذلك، بدأت الفكرة تتهيأ في رأسه منذ أن قابل نفيسة، فهم من رجائها إياه أن يذهب برسالتها إلى البريد فهما ضالا، حرارة الغريزة الجنسية الطاغية في شرايينه فتحت في تصوره نافذة إلى الممتع من الخيالات واللذيذ من الأحلام، لم تكن نفيسة في نظره ولا امرأة أخرى سوى مطلب جنسي.»[1]

يتبين من خلال هذين المقطعين الروائيين أن فكرة الجنس في الرواية الجزائرية الكلاسيكية – بعامة– و"ريح الجنوب" –بخاصة– لم يتجاوز دلالته المعروفة إلى دلالات إيحائية كما هو الحال في الروايات الجديدة، الذي أضحى فيها الجنس يحمل دلالات إيحائية عميقة.

هذا عن طبيعة الحدث وأنواعه في رواية "ريح الجنوب" باعتبارها رواية كلاسيكية، وهذا عن بعض خصائص الحدث في الرواية الكلاسيكية بصفة عامة.

و–أيضا– من خصائصه:

الترابط بين الأحداث الذي يؤدي بها إلى الظهور المنتظم حتى تبلغ الذروة أو النهاية، ذلك أنها تسير في نسق خطي، بالإضافة إلى تدخلات الراوي في الكثير من الأحيان، وهذا ما نلاحظه في المقطع السردي التالي الذي يروي طريقة اقتحام "رابح الراعي" لغرفة "نفيسة" مبديا تدخلاته في الكثير من الأحيان.

«وبمجرد أن وقعتا رجلاه على الأرض أسرع إلى الباب الخارجي فأزال العمود المسند إليه، ليتمكن من الخروج بسرعة إن حدث ما يدعو إلى السرعة، ثم عاد إلى باب نفيسة الذي كان مغلقا ولحسن حظه أن الباب لم يكن مغلقا بقفل فحالما دفعه قليلا انفتح، فدخل فاتجه إلى النافذة

---

[1]– المصدر نفسه، ص114.

ففتحها، فعاد إل الباب فأغلقه، ثم وقف قليلا يستعيد أنفاسه، لم يشعر في حياته بتعب وإرهاق أبلغ مما يشعر به الآن.»[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي أن الراوي أعطى لـ«نفسه تفسير الأحداث أو إبداء الرأي في سلوك الشخصيات وهذا يدل على أن الرواية لا تقوم على نظامها الذاتي الداخلي، وإنما هي محتاجة إلى التدخل؛ تدخل الراوي لتوضيح ما غمض، ولهذا يكون الحديث متبوعا بتفسير أو تعليل وهذا ما يظهر في مثل قوله.»[2]

وبمجرد أن وقعت رجلاه على الأرض أسرع إلى الباب الخارجي فأزال العمود المسند إليه، ليتمكن من الخروج بسرعة إن حدث ما يدعو إلى السرعة.

حيث إننا نلاحظه يلجأ إلى تعليل سبب إزالة العمود المسند إلى الباب وذلك ليتمكن من الخروج بسرعة إن استدعى الأمر ذلك، مما اِضطر الراوي إلى اِستعمال "لام التعليل" للتدليل على ما ذهبنا إليه، لأن الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" بصدد تغليب الواقع على الفن، مبتعدا عن الخيال ما استطاع، كما أنه «يرغب –أحيانا– في الالتزام بالمادة التاريخية، وتغليب الحقيقي والواقعي على المستحيل، والسرد هو الطريقة التي يقدم بها المؤلف الأحداث للقارئ، وقد يلجأ الروائي أثناء تغييره إلى أمور أخرى، فيبقي على المادة التاريخية بمضمونها وهيكلها الخارجي، ولكنه يقدمها بمنظور يضمن إيحاءها بالحاضر، وقد يهمل التاريخ الرسمي ويلتفت إلى حركة المجتمع في الماضي»[3] وهذا ما نجده في الروايات الكلاسيكية –عادة– حيث نجد رواية "ريح الجنوب" تميل إلى تغليب الواقعي على المستحيل، وذلك من خلال التعريف بحالة الريف الجزائري في تلك الفترة، ورصد معاناة الفلاح الجزائري بخاصة، الإنسان الريفي عامة– الذي يطمح إلى حياة التحضر والترف، وإلى حياة أفضل،

---

[1]– ريح الجنوب، ص 123.

[2]– الصادق قسومة، الرواية: مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، 2000م، ص103.

[3]– سمر روحي فيصل، الرواية العربية، الرؤيا والبناء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م، ص73.

بالإضافة إلى معالجة قضايا الثورة الزراعية كمشروع يلوح في الأفق، ولهذا السبب تأتي أحداث هذه الرواية مستمرة متدفقة بشكل عضوي لا يعرف إلى الالتواء والغموض سبيلا.

لكن واقعية هذه الأحداث لا تنفي عن الرواية فنيتها وجماليتها «فإذا كان الفن يقدم تمثيلا دقيقا للعالم الواقعي فهو من خلال ذلك إبداع فيه، يتجاوز قشرته إلى أعماقه وامتداداته، وظلاله، وهو ما عبر عنه (أرسطو) بالحقيقة الفنية أو الشعرية التي تتجاوز الواقع التاريخي.» [1]

وهذا ما نجده ماثلا في هذا المقطع السردي من رواية "ريح الجنوب" الذي يكاد أن يكون الوحيد في هذا النص الروائي لاحتوائه على الرمز والإيحاء.

«الأفق هنا محدب، لكن ليست كل الآفاق محدبة ...يتعين عليّ أن أختار مهما كلفني الاختيار، هل غضبي هذا الصامت يفيد أمام غطرسة هؤلاء، (تعني أهلها) لا لا يفيد.» [2] فالظاهر من هذا المقطع السردي أن نفيسة تتحدث عن الطريق الذي ستشقه وهي في رحلتها في البحث عن الخلاص، فارة من بيت أبيها نحو وجهة مجهولة، محفوفة بالمخاطر، قد تكون بيت خالتها بالجزائر العاصمة، هذا عن المعنى الظاهر في الخطاب، أما عن المعنى الخفي الذي أوحت به هذه العبارة، فهي تبحث عن الطريق الذي يخلصها من عجرفة أبيها، ومن قسوة مجتمعها، كما أنها هي من تتولى عملية اختيار الزوج بنفسها، لا عن طريق أبيها الذي يفرض عليها الزواج من "مالك" شيخ البلدية" لتكون كبش فداء لممتلكاته وعقاراته، ولتكون –أيضا– بمثابة صمام أمان لما سيواجهه نتيجة تطبيق قانون الثورة الزراعية الذي يقضي بمصادرة الأراضي الزراعية من ملاكها الإقطاعيين إلى الفئات المحرومة المقهورة تحت شعار "الأرض لمن يخدمها".

---

[1]– عمر بن قنية، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواع، وقضايا، وأعلاما، ص 202.

[2]– ريح الجنوب، 237–238.

ويكاد يتفق «أغلب الباحثين في مجالات الحدث المختلفة على أن فضاءاته وبناءاته المتنوعة كانت تستقى دائما من الخبرات والتجارب والمحن التي تمر بها الشعوب والأمم.»[1]

وهذا ما نلفيه بالفعل في رواية "ريح الجنوب" التي صورت محنة الريف الجزائري وهو يتخبط في شرك الجهل والظلم والتخلف معتمدة في ذلك مبدأ التتبع والترتيب، والتعاقب الزمني.

هذه الرواية الكلاسيكية البناء ذات أحداث مباشرة يغلب عليها الطابع التاريخي والاجتماعي بخاصة.

«لم يسقط المطر طوال شهري فبراير ومارس وجزءا من شهر أفريل، وأصيب الضرع والزرع باليبس، كان الربيع ولكن في العد فقط، أما الدنيا فقد كانت شهباء لهباء مجدبة، وكالعادة فكر "الدراويش" أن يقيموا حضرة يرقصون فيها، حتى يسقط المطر، وجمعوا كل مايلزم من خبز وسمن وزيت لإعداد "الزردة" وشرعوا في الرقص على أنغام "الزرنة" والبندير.»[2]

إن هذا المقطع الروائي يسرد حدثا اجتماعيا يتمثل في ظاهرة الجذب والجفاف التي أصابت الريف الجزائري في تلك الفترة من الزمن و-أيضا- الحادثة التي فكر فيها الدراويش من أجل أن يسقط المطر، وهي إقامة الحضرة والرقص وإقامة الزردة والأمثلة عن هذه الأحداث الاجتماعية كثيرة ومنها -أيضا-

«وسكت ابن القاضي فلم يجد ما يقول، لقد بلغت به جرأته مع مالك في هذه الليلة حدا بعيدا، وهو كان يود في الواقع أن يحاول الحديث معه في موضوع آخر، موضوع الزواج بابنته، ولكن كما يقولون للحديث شجون، فلم يجد إذن ما يقول بعد الذي قاله، ورأى أن يدع موضوع الزواج

---

[1]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي، 2002م، ص122.

[2]- ريح الجنوب، ص152.

إلى فرصة أخرى مناسبة، ولعله فعل خيرا إذ لو حدث مالكا عن الزواج في هذه الليلة لكان أسمعه مالا يروق سمعه وقال مستأذنا: "سأعود إلى البيت أمازلت مقيما هنا؟ فأجاب مالك:"مازلت".»[1]

إنّ هذه الرواية تصور جوانب من حياة الريف الجزائري، ومنه المجتمع الجزائري، تصور حركة الإنسان فيه، «والتعبير الفعلي عن ذلك هو ترجمة الزمان إلى حدث أو سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث»[2] تجسد هذا الواقع تجسيدا شبه واقعي، مما أدى إلى رتابة حركة هذه الأحداث وسكونها وعدم نشاطها وحيويتها، لأنها تركز على الفعل الإنساني، على الذات الإنسانية، كما أن النزعة الاجتماعية «ساعدت على تجميد أحداث الرواية وقتلت حيويتها.»[3]

وحين حاول بعض الكتاب أن يتحدثوا عن الواقع، وقفوا عند محاولة التأثير على القارئ بتصوير هذه الجوانب الحية من المجتمع للإيهام بواقعية ما يصورون ولشد انتباهه إلى ذلك يلجأ الروائي إلى تصوير حوادث مفاجئة في الرواية ليشتد حولها الصراع ويحتدم حتى يصل إلى النهاية المنشودة من هذا العمل الروائي.

إن أهم ما يميز أحداث الرواية «ذلك الصراع العنيد بين مخلفات الماضي ومستجدات الحاضر، بين قيم عتيقة وقيم جديدة، بين أنماط حياتية ريفية وأنماط حياتية عصرية مدنية...» [4]

إن أهم ما ميز أحداث رواية "ريح الجنوب" هي انتهازية "عابد بن القاضي" سواء في زمن الثورة التحريرية أو في زمن الاستقلال، حيث لجأ أثناء الثورة التحريرية إلى الاستنجاد "بمالك" المجاهد وذلك بانتهاز فرصة تزويجه من ابنته "زوليخة" التي ذهبت ضحية تخطيط خاطئ لقطار عسكري ولكنه وقع بقطار المسافرين الذي كان يقل "زوليخة" وكان قد أودى بحياتها، ولم تنجح خطته

---

[1]- ريح الجنوب، ص 215.

[2]- ألان رون جرييه، نحو رواية جديدة، ص09

[3]- عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دراسة تطبيقية، دار المعرفة، ط1، 1971م، ص88.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 110.

الانتهازية اللئيمة، بينما راح في زمن التحرر يخطط من جديد من أجل حماية أراضيه من التأميم وذلك بالاستناد ثانية إلى مالك شيخ البلدية، ومحاولة تزويجه مرة أخرى بنفيسة شقيقة زوليخة للخروج من المأزق الذي يتخبط فيه، والخطر الذي يحدق به المتمثل في مصادرة أراضيه وتأميمها، أمام عناد هذه الأخيرة (نفيسة) ورفضها المطلق.

ويمكننا أن نجمل القول عن أحداث هذه الرواية "ريح الجنوب" باعتبارها رواية كلاسيكية هو أنها تتميز بالترابط المحكم والمنطقي الذي يحصل من مجموعها لحمة واحدة ذات دلالة محددة وتشعرك بواقعيتها إلى حد تصديقها نظرا لتوفرها عل المنطق الداخلي الذي يصيرها تتسم بالانسجام المحكم مما يخلق في مثل هذه النصوص وحدة التأثير والانطباع خلال هذه المحطة التاريخية الهامة في مسار الرواية العربية الجزائرية الحديثة، وهي تمثل مرحلة الانبعاث والتجديد والتفرد، مرحلة عرفت نضجا فنيا، ذات طبيعة كلاسيكية تقوم على مجموعة من الخصائص والتقنيات السردية «تتميز البنية السردية في الرواية التقليدية بالتزام المنطق القائم على تعليل الأشياء وربط بعضها ببعض»[1] إذ لا يمكن أن يقع فيها حدث ما، إلا ويجب أن يرتبط بعلة ما أو بعاطفة ما، وهنا يتوخى الروائي مبدأ السببية في بروز الأحداث السردية متسلسلة مترابطة تحاكي العقل والمنطق، ذلك أن البنية السردية في رواية السبعينيات «خضعت إلى التركيب الكلاسيكي، وخضع الخطاب السردي بدوره إلى النسق التتابعي، فضلا عن هيمنة السرد والوصف على سائر مكونات هذا الخطاب»[2] لارتباط هذه الإبداعات الروائية بالبعد الاجتماعي-خاصة- لأن فترة السبعينيات تعد مرحلة الظهور الحقيقي للرواية الجزائرية مواكبة لظروف كثيرة عاشتها الجزائر الحبيبة.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص208.

[2]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص208.

«فعقد السبعينيات الذي شهد تغيرات قاعدية ديمقراطية كبيرة، كانت الولادة الثانية والأكبر عمقا للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.» [1]

اتسمت هذه الفترة بتنوع النصوص الروائية تتصدرها رواية "ريح الجنوب" التي عرفت النور عام 1971م، وتلتها رواية "اللاز" سنة 1972 للروائي الجزائري "الطاهر وطار" واستمر الإنتاج الروائي في الظهور إلى أن بلغ ثمانية عشر نصا روائيا مع نهاية 1979م، ومعظم هذه الإبداعات الروائية تعالج قضايا تتصل –عادة– بالثورة أو الأرض أو المرأة أو فيها دعوة صريحة إلى الإصلاح والتجديد.

هذا عن فترة السبعينيات في الجزائر وما صاحبها من خصائص ميزت هذا البناء الروائي ومنه عنصر الحدث باعتباره لبنة أساسية من لبنات البناء السردي بعامة والروائي بخاصة.

هذا عن طبيعة الحدث في الرواية الجزائرية الكلاسيكية في مرحلة السبعينيات ممثلة برواية "ريح الجنوب" فماذا عن طبيعته في الرواية الجزائرية في مرحلة الثمانينيات؟ وهل مس التطور بنيته أم أنه ظل قارا ثابتا لم يتجدد ولم يتطور؟

إن مرحلة الثمانينيات اِتسمت بغزارة الإنتاج الروائي وتنوعه مقارنة بمرحلة السبعينيات، حيث بلغ عدد النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة إبان هذه المرحلة تسعا وستين (69) نصا روائيا، وهذا منذ بداية الثمانينيات إلى غاية نهايتها (1980-1989)، مع جيل جديد من الروائيين اِنظموا إلى جيل السبعينيات محاولين من خلال ذلك تجاوز نمط الكتابة السابقة والتحول بها نحو التجديد والتبدل والتغير بغية تجاوز النموذج الكلاسيكي إلا أن الكثير من الروائيين وجدوا أنفسهم مجبرين على أن ينحوا نحوا كلاسيكيا والسير على وتيرته ونهجه، إلا مع القليل من النصوص الروائية التي حاول أصحابها طبعها بطابع التجديد والخروج عن النمط القديم، ولكن هذا التطور والتجديد لم يطل جميع هذه العناصر السردية بل حدث على مستوى بعض العناصر دون أخرى، أو على مستوى عنصر

---

[1]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص90.

واحد، أو يمس هذا التطور نماذج روائية دون أخرى سواء لروائي واحد أو لروائيين مختلفين، والنماذج الروائية كثيرة وقد وقع اِختياري على رواية "سباق المجد" لاعتبارات عدة منها أن هذه الرواية لم تنل حظها من الدراسة شأنها شأن العديد من النماذج الروائية التي أرهقتها الدراسة والبحث.

تتألف رواية "سباق المجد" من ثلاثة فصول كل فصل مستقل بذاته، ولكنه يروي الأحداث نفسها من منظور شخصية من الشخصيات بحيث قسم كل فصل إلى أجزاء وكل جزء يحمل اسم شخصية معينة، وكل شخصية تقوم بسرد جملة من أحداث الرواية مع بعض الامتيازات التي تمنح لشخصية "محمد" الذي افتتح به الفصل الأول، وجعله الجزء الأول من أجزائه باعتباره الشخصية التي تستحوذ وبشكل كبير على أحداث الرواية وتظل هذه الشخصية "محمد" دائمة الحركة عبر فصول الرواية الثلاث (الانطلاق)، (الذروة)، (الوصول)، والظاهر من عناوين هذه الرواية هو التسلسل في أحداثها.

الفصل الأول موسوم "بالانطلاقة" وهي البداية، ثم الفصل الثاني "بالذروة" وهي المرحلة التي تتأزم فيها الأحداث، والفصل الثالث والمعنون "بالوصول" وهي النتيجة التي يفضي إليها جريان هذه الأحداث، فالتسلسل شمل عناوين الفصول.

فالناظر في طبيعة الأحداث في رواية "سباق المجد" يجدها متسلسلة، مترابطة تسير في خط لا يعرف الالتواء والاعوجاج، ولم نلف في هذه الرواية أحداثا غريبة ولا عجيبة ولا أحداثا أسطورية، ذلك أن أحداث رواية "سباق المجد" لم تعرف التطور والتجديد، لأن مثل هذه الأنواع من الحدث نجدها في الروايات الجديدة ذات المرجعيات الفكرية التأملية والفلسفية، أو غيرها من المرجعيات التي تفرز أحداثا متشابكة ومعقدة أما عن روايتنا "سباق المجد" فإنها ترتكز على مرجعيات اجتماعية واقعية، فلم نجد فيها أحداثاً غامضة تدعو إلى التأمل والتفكير، لأن الروائي حرص على الربط بين الأحداث ولم شتاتها والعمل على انتظامها.

كما لجأ الكاتب في هذا النص الروائي إلى أسلوب جديد في سرد الأحداث لم نعثر عليه بهذه الكثافة في رواية "ريح الجنوب" وهو أسلوب "السرد الحواري" «وفي هذا النوع من الأسلوب يختفي المؤلف وراء الشخصيات، ويتركها لتتحرك وتعبر عن نفسها بالتحادث والحوار الدائر بينهما ولا دخل للمؤلف في ذلك»[1]، وهذا ما وجدناه وبشكل جلي في رواية "سباق المجد" لأنها اِعتمدت كثيرا على ما أسماه "بوريس إيخنباوم B. Eichenbaum" بـ"السرد المشهدي" لأن السارد في مثل هذه الحال يهب سلطة الحكي للشخصيات فهي التي تدير الأحداث بطريقة مباشرة في سبيل تحقيق ما يسمى بالأثر الواقعي، وهذا ما نلحظه في رواية "سباق المجد" من كثافة في الحوار بين العديد من شخصيات الرواية وهذا المقطع السردي يوضح ما ذهبنا إليه.

«قرب إحدى هذه البيوت توقف محمد وسأل رجلا خرج لتوه: أين دار الشيخ الأزهر من فضلك؟ فاقترب منه مدققا النظر، كأنه أدرك فيه شبها بشخص يعرفه تماما..هناك ..قرب ذلك البيت ياسيدي.

ثم استطرد بعد تردد قصير.

لن تجد هناك من ذكرته...لكن البيت آهل على كل حال.

أعرف.أعرف.شكرا

إلا أن الرجل كان ملحاحا، فأضاف وكأنه متأكد من وصوله إلى حقيقة هامة:

ألست أيها الرجل..محمدا؟

ودون أن ينتظر ردا..أكمل"

والله لقد عرفتك، لم يخدعني بصري.

---

[1]- علي علي مصطفى صباح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ص126-127.

فرد عليه محمد مؤكدا ومسرورا في آن واحد:

بلى أنا هو.

أهلا بك.كيف أحولك وأحوال أهلك؟ لقد عرفتني ولا شك فأنا محيو، محيو البهلول كما كنت أكنى، لطالما أضحكتك وأنت صغير.

أجل، أجل، لقد عرفتك، لكن. لا تلمني، فأنا ما نسيت تلك الأيام التي عشتها وأنا صغير، هنا لكن الظروف هي....

ذلك هو فضل الزمن، لكن لا بأس عليك.. إذا رغبت جئت معك إلى دار الشيخ الأزهر.

لا شكرا.» [1]

إن المتأمل في هذا المقطع السردي المطول يلحظ أنه يحوي شكلا من أشكال الحوار، وهو الذي يدعى بـ"الحوار المراقب" وهو نوع من الحوار «يتخذ شكلا مقنعا للحكي، حيث يحيطه الراوي بالشرح والتعليق على شاكلة المثال التالي.» [2] من رواية "سباق المجد".

«أبعد الرجل الكلاب النابحة بإشارة بسيطة من يده، وهو يقول:
إنها تثيرني وتزعجني...وإذا استمر وضعها هكذا فسأخنقها في يوم ما.

فرد عليه مداعبا:

لا عليك إنها حيوانات صديقة.

ثم غير حديثه بسرعة:

---

[1]- محمد العالي عرعار، سباق المجد، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م، ص 13، 14.

[2]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان".

-صباح الخير يا عمي مبارك.أنا محمد. ابن أختك باية. أرجو أن لا تكون نسيتني.

- إبتسم الرجل بعد برهة من التفكير والتركيز، ثم أجاب"

- تعإلى يا محمد. كيف لي أن أنساك؟

تصافحا طويلا، وعانق أحدهما الآخر بحب ومودة...

-تعإلى ندخل قليلا، نشرب شيئا من القهوة ونتجاذب أطراف الحديث.

فجأة ...سأل محمد:

أهذا هو بيت جدي الأزهر القديم؟

أجل هو نفسه، ما تبدل منه شيء، غير أنه أصبح هرما، مشرفا على السقوط.

دخلا إلى غرفة صغيرة، مفروشة بحصيرة من الحلفا.

-هذه الحجرة كانت جامع جدك، هنا كان يعلم القرآن وهنا كنت تجلس أنت لتحفظ منه...هل تتذكر؟

-أتذكر تماما، لكن يلوح لي أن القاعة كانت كبيرة على ما هي عليه الآن.

-أجل كانت بالفعل أكبر...فقد قسمتها إلى اثنين لظروف طرأت في وقت سابق عن اليوم.

جلسا على الحصيرة متكئين على وسائد صغيرة.

دخلت عليهما امرأة في الخمسين من عمرها...فسلمت وأخذت بيد محمد مصافحة، وقد عرفته:

-كيف حالك؟

-كيف حالك أنت يا رقية؟

كما ترى ... مادمنا في هذا الجحر باقين، فلن نفلح لكن المهم هو أخبارك أنت.

-أحمد الله على الصحة والعافية.

-كيف أهلك؟

-إن أهلي بخير جميعا.

وكيف حال أطفالك؟

إنهم بخير –أيضا-»[1]

ما نلاحظه من خلال هذا المقطع الروائي المشبع بالحوار هو تعليقات الراوي وشروحاته المكثفة على مستوى هذا المقطع الحواري أو بعبارة أخرى: إن هذا النوع من الحوار «أبسط صورة له تتمثل في تدخلات السارد وتعليقاته.»[2]

إن هذه الرواية مثخنة بهذا النوع من الخطاب تاركا الحرية لشخصياته، إنها تركز على الحوار المشهدي وتتقاسم الشخصيات الحوار فيما بينهما، والمقاطع السردية كثيرة مما تدل على ما أشرنا إليه.

«إرتاح محمد إليه ووجد فيه رفيقا أنيسا، قال له مداعبا باسما:

-أنتم في المدينة تركبون العربات، أما نحن فنركب الحيوانات، ثم أضاف:

-لكن نحن من جهة ثانية نمتطي جيادا ونجلس على السروج الجلدية، أما أنتم فتجلسون على الكراسي المعدنية.

أليس كذلك؟ الآن وقد جربت، فما الأفضل... السرج أم الكرسي؟

---

[1]- سباق المجد، ص 15،16.

[2]- عبد الحميد بورايو، التحليل السيميائي للخطاب السردي، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير بالجزائر، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003م، ص06.

-السرج بطبيعة الحال.

-نحن إذن خير منكم.

-أكيد».[1]

نلاحظ من خلال هذه المقاطع السردية أن وظيفة السارد اختلفت عن وظيفته في رواية "ريح الجنوب" واتخذت طريقا مغايرا يتصل بعلاقة السارد بالشخصيات الساردة «لتكف عن كونها مجرد "مرسلة" تمارس فعالياتها خارج المجال النصي من خلال تفاعلية المرسل (المقروء) مع المرسل إليه الذي تصله أصوات تفكيرها، وطبائعها وذلك ما عبر عنه (باختين) بالسرد الحواري أو الحوار السردي الذي يتجاوز الحوار المفتوح والذي يفصح بدوره عن كوامن الشخصيات.» [2]

وهذا الأخير تتمثله المقاطع السردية التالية:

«إكتشف رفاقه أن موضوعا معينا يشغله منذ مدة ليست بالبعيدة، أجروا تحريات، إلى أن وصل بهم البحث إلى أن صاحبهم مغرم متيم، لم يتندروا عليه، بل أخذوا الأمر مأخذ الجد في الحديث معه.

-إنك أصبت الاختيار جيدا، ولكن منذ متى كانت هذه المودة؟

-لا أقول لكم.

-وهل تبادلك هي نفس المشاعر؟

-لا أقول لكم.

-وهل هناك من هو على علم؟

---

[1]- سياق المجد، ص 42.

[2]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1996م، ص41.

- لا أحد.

- ليس لهذا الحب أي سند، بل هو مجرد وهم، تحس به وحدك.

- ليس كذلك.»[1]

إن المقطع السردي يكشف عن كوامن شخصية "محيو" ودواخلها وخلجاتها وعواطفها ومواقفها اتجاه محبوبته والمقطع الآتي يوضح ذلك أيضا:

«وجد محمد نفسه مدفوعا إلى تقديم حمايته وحبه لها، خاصة وقد اقتنع أن لا أحد من أهلها، أو من أهل القرية قد فهم فعلا ما تعانيه هذه البنت.

أخذ يتطلع كل يوم إلى لقائها أو على الأقل رؤيتها وبذلك جعل أخته سامية تفهمه وتجاريه دون أن تفصح عن شيء قال لها:

-غزالة من أرق وألطف البنات، إلا أنها مسكينة.

- أتقول مسكينة؟

- نعم، لا شك أنها مريضة...فعيناها تدمعان وجسمهما الرقيق يرتعد.

- يظهر أنك لم تعرفيها جيدا؟

-بل العكس.

- لكن لا بأس من أن تعرفيها جيدا...وأنا بدوري أفعل.» [1] إن طبيعة السرد في هذه المقاطع الروائية من رواية "سباق المجد" لم تعد تعتمد على طريقة السرد الكلاسيكي الذي «يقوم على مفهوم الراوي العالم بكل شيء المحيط علما بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته دون إشارة إلى معلوماته.» [2]

---

[1]- سباق المجد، ص 50،51.

وإنما توشح (السرد) بوشاح المسرح وأضحى يعتمد على ما يعرف بتقنية الحوار، الذي ألقى بظلاله على جل صفحات الرواية حتى يخيل للقارئ أنها نص مسرحي، مانحة للشخصيات سلطة الحكي والمقطع الآتي يؤكد ما أشرنا إليه.

«إلا أن خضراء كانت تعارض ابنها وهو يتجه في هذا الاتجاه:

-إن ما تفعله يدل كامل الدلالة على أنك طفل...فلماذا تسال كل من هبّ ودبّ؟ وهل تراهم فعلا يعرفون شيئا؟ بل الحقيقة، إنهم يهزؤون ويسخرون...فلا أحد منهم يعرف شيئا... ولهذا فالأحسن أن تكف عن البحث في هذا الجانب، أو بالأحرى فلتتركه إلى أن يحين الوقت المناسب

-بل الوقت المناسب قد فات، وعلي أن ألحق به.

-لا، لم يأت بعد ، ولم يفت طبعا .

-ومتى سيأتي إذا؟

- سيأتي يوم أن يزول هذا الظلم ونصبح أحرارا في أنفسنا وفي أعمالنا.

-إذا كنت تقصدين الانتظار إلى حين خروج الاستعمار من البلاد، فأعتقد أن هذا الانتظار سيطول كثيرا جدا.

-بل لن تنتظر يا بني ...ستجعل بخروجه وتغلبه في أمره... إن هذا هو ما يفعله كل الناس.

-أعرف...أعرف.

-إذا كنت تعرف، فما عليك إذا إلا بالإخلاص لهذه القضية إلى أن تنجح، وعندها بإمكانك أن تعمل ماتحب.

-أنا جد مخلص، بل مستعد للتضحية ...لكنني أريد أن أعرف أحوال أبي وأسمع أخباره...فلعله حي، ونحن لا ندري.

---

[1]- سباق المجد، ص52.

[2]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص41.

-يجوز ذلك، ولكن لماذا لم يحاول هو من جهته الاتصال بنا، لو كان حيا فعلا؟

-ذلك أمر آخر، لكن المهم اليوم هو أنني متأكد من أن أبي مازال حيا...ولابد أن أذهب إليه وأراه.

نعم لابد أن أذهب إليه.

-وأين تذهب حتى تراه؟ فلا علم لك بمكانه.

-ذلك أمر سهل، سأبحث وأنقب عنه إلى أن أعرف وأصل ..لا تخشى شيئا من هذا الجانب.» [1]

إن هذا المقطع يحوي شكلا جديدا من أشكال الحوار وهو ما يسمى بالحوار الحر الذي «يعتمد خاصية مشهدية توهم بتخلق الأحداث أمام المتلقي، في "غفلة" عن الراوي الذي يتنازل – ولو مظهريا- عن سلطة الحكي والتعليق»[2]، وإلى هذا النوع من الحوار دعا "زاكو سكين" يقول: «عندما يتحدث الجميع فإن السرد لا يكون في مكانه المناسب، فهذه العبارات الشارحة: قال أحدهم، وقاطعت إحداهن، واعترض آخر، وواصلت أخرى، لا تؤدي إلا إلى بلبلة أو تشتيت ذهن القارئ، ولهذا فلتسمحوا لي باللجوء إلى الشكل المسرحي العادي فإنه أوضح وأبسط».[(3)] وهذا ما نلاحظه من خلال الحوار الذي جرى بين شخصيتين.

وهذا لا ينفي اعتماد الروائي على سرد بعض الأحداث باعتماد ضمير الغائب إلا أنه في الغالب الأعم يعتمد الحوار الدائر بين شخصيتين، توهم بأن الرواية بدون راو نظرا لكثافة الحوار.

وضمير الغائب يعتبر من أبسط صيغ السرد وأكثرها شيوعا وانتشارا في النصوص الروائية على غرار ما نشهده في هذه الرواية.

«مرت سنوات عديدة، لم تثبط فيها عزيمة صالح ولم تجد دعوته المسلحة نداً يوقفها، لكن هذا النجاح الباهر أوجد في نفس صالح نزوات غريبة، لا تليق بزعيم حركة، فقد مالت نفسه إلى طلب الراحة والمتعة، كما مالت إلى الاستخفاف والمجاراة، فتطلع شبان محتمسون إلى منصبه، بأن حاكوا

---

[1]- سباق المجد، ص 215، 216.

[2]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص64.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

المؤامرات والخطط، بينما ذهب آخرون إلى الانفصال أو الانقطاع...وقد تبع هذا طبعا انتشار أخبار وحكايات، هدفها تأليب الناس وإعلان عصيانهم.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يسرد حدثا سياسيا كان قد انبرى له "صالح" لكنه مالبث أن مالت نفسه إلى الفتور وركنت إلى الراحة حينها وجد جماعة من الشباب تكيد له المكائد من أجل الظفر بمنصبه، وذلك من خلال تحريضهم الناس على رفع التحدي والعصيان اتجاه هذه الشخصية التي قدمت الكثير لمجتمعها ووطنها.

بالإضافة إلى أنواع أخرى من الحدث منها.

الحدث التاريخي في رواية سباق المجد: وهو عادة يهتم بالثورة وأوضاع الحرب للتعبير عن المأساة التي عاشتها الشعوب الثائرة إبان هذه الحقبة التاريخية حيث اعتبرت هذه الأحداث الثورية منطلقا أساسا للمبدعين ذلك أن «ظروف النضال كشفت للكاتب عن إمكانيات ضخمة وتجارب جديدة دفعتهم للبحث من جديد، سواء أكان في الموضوع أو في المضمون أو في الشكل.»[2]

والمقطع التالي يسرد لنا حدثا تاريخيا ثوريا يتعلق بمناهضة المستعمر:

«فكر صالح في كيفية دعوته لتنفيذ كلامه... فوجد أن مناهضة المستعمرين والنضال بالسلاح والاتحاد هو أفضل وسيلة ...إلا أنه عندما طرح ما توصل إليه، لم يلق ما كان يتمناه من دعم ومبايعة بل لم يتحصل إلا على وعود مبهمة، لا يمكن أن تكون مجدية عند الضرورة.» [3]

«اِتفق صالح مع زمرته على كيفية التخطيط والتنفيذ..ثم ما إن مرت أيام قليلة حتى غادر برفقتهم قرية (س) ولم يعد أحد يراهم»

«بعد مرور أيام أخرى، وصلت أخبار مفادها أن صاحبهم وقع في كمين وفقد الكثير من أنصاره، بل انتشرت إشاعة تقول إنه قتل في هذا الكمين.

---

[1]- سباق المجد، ص 66.

[2]- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977م، ص159.

[3]- المصدر السابق، ص 63.

اِطمأن الناس بعدها عندما رأوا صالحا يعود إلى بيته حيا رغم كونه مصابا بجروح عديدة.»[1]

يتجلى من خلال هذه المقاطع الروائية الحدث الثوري أما عن الحدث الاجتماعي فنلفيه في المقاطع السردية الآتية:

الحدث الاجتماعي في رواية سباق المجد.

فالمقطع الآتي يسرد لنا حدثا واقعيا اجتماعيا يتمثل في دخول الفتاة رافعة صينية عليها إبريق وفنجانان وسكرية،.

«في هذه اللحظة دخلت هذه الفتاة ترفع صينية عليها إبريق وفنجانان وسكرية، ألقت على محمد نظرة استطلاعية سريعة، وبعدها وضعت الصينية على الحصيرة ودارت على عقيبيها ذاهبة»[2]

«نعم...لكن الأجمل هو أن ابنتي الصغرى ستكون عروسا الأسبوع القادم، فقد أعطيتها لفتى صالح، ستكون هنيئة معه بحول الله.» [3]

إن هذا المقطع يسرد حدثا اجتماعيا واقعيا يتمثل في زواج الفتاة عما قريب.

وهناك حدث اجتماعي آخر يسرده المقطع التالي:

«تبعت هذه الأحداث الخارجية أحداث داخلية أمَّر منها...إذ توفي والداه واحدا تلو الآخر في ظروف غريبة وكأنهما قصدا ذلك قصدا تأليما وتعذيبا له أو خلاصا منه بعد أن أصبحا لا يطيقانه وهو اِبنهما الوحيد، رغم ذلك رضي صالح بما حدث دون محاولة رفض أو صمود...لكن إذا كان بعض محبيه المخلصين قد تأسفوا على ما آل إليه حال رحيلهم، فإذن هو قد اقتنع أن يمر به اختبار جديد لإرادته... فعليه أن ينجح ويؤكد قدرته وإمكاناته... والحل الأمثل هو الصبر والجلد.» [4]

فهذا المقطع السردي يعرض حدثا اجتماعيا مؤلما يتمثل في وفاة أبوي "صالح" هذه الشخصية البطلة في هذه الرواية، يكشف عن مأساة حقيقية تعرض لها وهي في أوج ابتلاءاتها جراء ما تتعرض

---

[1]- سباق المجد، ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 65.

[4]- سباق المجد، ص 66، 67.

لها من أحداث مأسوية بعيدا عما يحدث داخل الأسرة، ومنه يجسد صورة كئيبة للبيئة والمجتمع الذي يحياه هؤلاء الأفراد.

ومجمل القول عن طبيعة هذه الأحداث في هذا النص الروائي أنها تتميز بالالتزام بالتتابع والتعاقب الزمني والترتيب، و«ترجم ذلك شكلها المبني على الحبكة في مستوياتها التدريجية الثلاثة، المأخوذة عن الفكر الأرسطي القديم الذي يرى أن الحركة الدرامية ينبغي أن تكون لها نهاية أو تكون لها بداية (عرض) ونقطة الوسط (العقدة) والنهاية (الحل)» [1] مشكلة هرما متكونا من البداية والوسط الذروة والنهاية وهذا البناء وتكشف عنه عناوين فصولها، الانطلاق والذروة والوصول، فعناوين الفصول الثلاث تشكل هي الأخرى هرما تصاعديا «وهكذا فإن الموقف الحواري واللغوي والروائي ظل منطلقا داخل حيز ضيق.» [2]

هذا عن طبيعة الحدث وأنواعه في رواية "سباق المجد" فماذا عن بنيته وطبيعته في رواية" حمائم الشفق" للروائي الجزائري " جيلالي خلاص" باعتبارها نموذجا ممثلا لمرحلة الثمانينيات في الجزائر، وهي عبارة عن عمل مميز وجهد معتبر مقارنة بالنماذج الروائية التي سبقتها، لأنها ورغم ميلادها في فترة الثمانينيات إلا أنها اتسمت عناصرها السردية بملامح التجديد والتطور.

فالناظر في بنية الحدث في رواية "حمائم الشفق" يلحظ أنه تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية، شأنه في ذلك شأن باقي العناصر السردية الأخرى، فلم يعد يلتزم بذلك التتبع والترتيب والتعاقب الزمني (الكرونولوجي)، ولم يعد الروائي السارد فيه ملزم بالانطلاق من الماضي إلى الحاضر «وقد يكون الصراع في أوجه منذ الصفحات الأولى»، [3] مما يجعل القارئ يشارك في إنتاج المعنى، والبحث عن تأويلات مقنعة لطبيعة الأحداث وبنيتها في مثل هذه النصوص الروائية الجديدة، ذلك

---

[1] – أدريس بودية، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، ص28.

[2] – المرجع نفسه، ص43.

[3] – تجليات الحداثة والتراث في الرواية الجزائرية، مقولة من مقالة في الإنترنت. www.cultur@alboyan

أن الرواية الجديدة « تعتمد على مبدأ الجدة والتجديد والتجريب والبحث عن أدوات جديدة للتعبير»[1] عما يعتبر المجتمعات منه تغير وتبدل وتجديد.

ومن خلال قراءتنا لهذه الرواية (حمائم الشفق) وجدنا أن الأحداث تتنوع كما يلي:

أ- الحدث التاريخي في رواية " حمائم الشفق"

لقد كانت الثورة المجيدة؛ ثورة الفاتح من نوفمبر، فاتحة الهام لكثير من الشعراء والكتاب المبدعين، فلجأوا إلى تصوير ألام الشعب الجزائري وأماله، من خلال أحداثها (الثورة) إلا أن فكرة التصوير وطريقته قد اختلفت من جيل إلى آخر ومن مرحلة زمنية إلى أخرى، فقد اعتمد الجيل الأول، أي: كتاب الرواية الأوائل على تقنية النقل الحرفي للأحداث، (أحداث الثورة) كما سمعوها أو شاهدوها من شهود عيان عايشوا أحداثها لذا تجلت النزعة التاريخية وبشكل واضح في كتابات الجيل الأول وأصبحت السمة الغالبة على إبداعاتهم وإنتاجاتهم الأدبية، وكأن الروائي مؤرخ يرصد الأحداث التاريخية ويسجلها بأمانة ويصفها بدقة، والحقيقة أن الفرق

بينهما واضح فـ " المؤرخ يسجل بينما الروائي يخلق"[2]، وعن ذلك يقول "عبد الله الركيبي" «لابد أن نفرق بين الأدب الثوري وأدب الثورة، بين أدب الحرب ووصف الحرب فهذا الأخير يعني وصف حوادث وآثار الحرب ووصف الحرب، فهذا الأخير يعني وصف حوادث وآثار الحرب والوقائع التي جرت أثناء الثورة....أما أدب الثورة فأعتقد حينما نذكر ذلك فإنما نعني الأدب الذي تحدث أو عبر عن فترة معينة، وهي التي بدأت بقيام ثورة نوفمبر حتى الاستقلال.»[3]

ولقد كان معظم الروائيين ينظرون إلى الثورة التحريرية نظرة تقديس تبجيل الارتباطها بهموم الإنسان العربي -عامة- والجزائري -خاصة- إلا أن الروائي "جيلالي خلاص" في روايته هذه (حمائم

---

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح قراءة في المكونات الفنية والجمالية، ص13.

[2]- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الأدبي الحديث، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون،2001، 2002، ص36. (أطروحة دكتوراه مخطوطة).

[3]- محمد الطاهر يحياوي، أحاديث في الأدب والنقد، الجزائر، شركة الشعاب، د.ط، 1990م، ص287.

الشفق) لا يتحدث عن ثورة التحرير وإنما يتحدث عن الغزو الإسباني والتركي للجزائر والذي دام خمسة قرون، فالمقصود عنده هو رفض الوضع القائم ومقاومته فقد صور لنا في روايته، هذه صمود مدينة القصبة وتحديها للغزاة.

«لقد باغتناهم فستولى عليهم الرعب بحيث لم يعودوا يفرقون بين بعضهم البعض وبين أعدائهم.» [1]

«كتلك التي رأيت فيها (المشاهد) بعض جنودي يبقرون بطون غزاة عزل، رموا بأسلحتهم النافذة الذخيرة.... إنها الحرب التي لا ترحم، أعتقد أن الإنسان يتحول خلالها إلى وحش أسطوري أو آلة جهنمية لا تبقي على شيء في طريقها ومضينا، مات منا الكثير وجرح الكثير، أما الذين نجوا فلم يكن ذلك سوى مجرد صدفة لا غير.»[2]

«... أجل مجرد صدفة أن خرجت من تلك الحرب حيا.»[3]

«حي أترى أم مازلت حيا أم أنني عبرت إلى الساحل الأخر وأنا الآن أعيش الذكريات من وراء الغيب؟

لا أدري لم أعد أشعر بشيء، صور غريبة تلح علي، ذكريات خاطفة لا أستطيع حتى مجرد الإمساك بخيوطها علي أترتاح لحظة إيقافها.»[4]

إنها مجرد أحداث ترسبت في الذاكرة يحاول استرجاعها في الحاضر، وذلك عن طريق السرد الإستذكاري أو السرد الخلفي التراجعي للأحداث (للارتداد) وهي خاصية من خصائص هذا الجنس الروائي الجديد.

---

[1]- جيلالي خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- حمائم الشفق، ص 15.

إنه ينظر إلى الثورة بعين الإعجاب والتعظيم فهو فاعل في الحدث الثوري وهذا مما يدل على ايجابيات الفعل الثوري أو أي إعجاب أكثر من الإعجاب بهذه الثورة التي تعصف بالظلم والظالمين.

« الكفاح، الكفاح، وهل هناك أسمى من الكفاح لاجتثاث براثين الظلم، لاسيما إذ كان يعشش (الظلم) في زوايا مدينة كمدينتنا الأسطورية».

وتدور أحداث هذه الرواية حول تلك الحروب والتطاحنات التي نشبت بين الغزاة وحضر المدينة والتي دامت حقبة طويلة من الزمن، كما تصور الرواية حب هؤلاء الحضر لمدينتهم وتعلقهم بها وصمودهم في وجه الأعداء الظالمين.

« لَكَم نكروا حياتي ونغصوا سعادتي (إن كانت سعادة في هذه المدينة) فشلوا في كل ما جربوه، حتى الأشرار الذين اختاروهم لمصاحبتهم فشلوا في اختيارهم، لكنهم وقود... ولا بد للثورة من وقود ثورتنا الطويلة التهمت الملايين خلال قرونها الخمسة، والثورة المقبلة محتاجة للملايين أمثالهم لتغذية ثيرانها قصد إنارة عالم أخر بضياء ولهب».[1]

«في سبيل مدينتي، رفضت كل شيء إلا أن أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها، الأغبياء، لم يفهموا موقفي طبعا وهل فهموا شيئا في هذه الحياة؟ الملذات طغت على أفكارهم».[2]

فالراوي –هنا – يمثل ذلك البطل الثوري الذي يدافع عن وطنه بكل بسالة مضحيا من أجله بكل ما يملك من أجل أن يبقى وفيا مصمما على تحرير هذا الوطن الذي تجسد في المدينة، تلك المدينة الأسطورية التي تحوم حولها النوارس البيضاء مبشرة بشروق شمس الحرية عما قريب.

«عاشقا للمدينة حتى الموت، (وهل يوقفني الموت عن عشقها»[3]؟

---

[1]- المصدر نفسه، ص16.

[2]- حمائم الشفق، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

إن الحدث التاريخي ظاهر بصورة جلية من خلال تلك الشخصيات التي ساهمت في صنع التاريخ كشخصية " بوجبل" الذي أطلق عليه هذا الاسم لالتحاقه بالجبل فهو يمثل شخصية ايجابية حاملة لشعار التمرد والثورة والتحدي والذي كان يأمل في ابنته جميلة" تلك المهندسة المعمارية التي كانت تحاول التخطيط والتصميم للمدينة من جديد».

«...جميلة.. جمي...لة...أين أنت.. جميلة أمل حياتي ؟ الوحيدة التي لم تخيب ظني بعد أمها ! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة...حدثتها عن أحلامي فكشفت لي أن الأحلام التي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنها أكبر وأعظم من أحلامي هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية، والأكيد أنها ستبلغ مبتغاها أمّا أنا فعمري ما تجاوزت الشهادة الابتدائية.. الظروف... الفقر.. الحرب... والنضال! صحيح أنني قارئ شغوف لكل ما تقع عليه يدي، لكنني لا أعتقد أنني أفهم شيئا كبيرا، عدا التاريخ وقصص الشعوب العظيمة وبعض ملامح الحضارات الكبرى التي رسمت طريق البشر».[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي أن الروائي لم تسعفه العبارة في البوح بما يختلج في ذاتيته وما يخفيه بين جوانحه وبداخله، فترك نقاطا لتعبر عن المسكوت عنه إنه –إذن– في حالة فقدان الوعي حيث تتداعى عليه جملة من الأفكار والأحلام والمكبوتات التي يتمنى تحقيقها في الواقع المعيش، لكن الظروف حالت دون ذلك ليبني حلما أخر يتحقق بفضل "جميلة" والتي يرى في عينيها الخضراوين رمز التفاؤل والمستقبل السعيد، الذي طالما حلم به أبوها ومن قبل جدها، إلا أنه يتنبأ بتحقيق ذلك الغد الجميل على يد المهندسة المعمارية والتي هي في حد ذاتها تمثل المدينة.

«قرأت بريقا لم أقرأه في عيون أخرى. شيء فريد فعلا جميلة، جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنها قادرة على خلق هذه الأخيرة، بينما لا أعتقد أن المدينة تستطيع خلق جميلة كجميلتي فلذة كبدي...أه الجلاوزة اللعنة عليهم... لا لن يقووا عليها».[2]

---

[1]– المصدر نفسه، ص16.

[2]– حمائم الشفق، ص16.

ب- **الحدث الدال على البنية المعتقداتية:** إن المقصود بالبنية المعتقداتية هي اعتقاد الشخصيات بالغيب اعتقادا أعمى، وإيمانها بالخرافات والأباطيل والخزعبلات، كالإيمان ببركة الأولياء الصالحين وزيارة أضرحتهم والتضرع لها والتنبؤ بالغيب من خلال أقوال المنجمين مثلا، والتصديق بما يقولون، «والدافع الذي يفضي إلى الوقوع تحت سلطان هذه البنية، إنما التطلع إلى التخلص إما من القهر أو الفقر من وجهة أو اكتساب المال من وجهة أخرى».[1]

ونحن -هنا- بصدد الحديث عن الحدث الدال على اعتقاد شعبي دون الحدث الديني، فلا نعالج وجهة نظر الروائي إلى الدين كما لا تهمنا أراء الشخصية تجاه هذا الأخير (الدين) وإنما نريد الإشارة إلى الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات على أساس أنها تنتمي إلى شعب له معتقداته وعادته التي توارثها عن أجداده، وهذا ما نجده حاضرا في رواية — حمائم الشفق- حيث لجأ الروائي إلى توظيف الحدث المعتقداتي ليدلنا على عقلية بعض الشخصيات خاصة عقلية الطبقة الكادحة الضعيفة المظلومة، «فالشخصية تقبل على الفعل المعتقداتي، لأنها تنتمي إلى طبقة غير متعلمة أو مثقفة».[2]وتناقلنا الأساطير الحائمة في سماء المدينة، كما تناقلنا منذ ثماني عشر سنة خلت أخبار المجنونة "جميلة" التي قيل أنها وضعت ولدا أم أنها مجرد أسطورة؟ حالما يكبر ، إذ قال جميع المنجمين أنه سيكون نابغة المدينة ومحررها الأكبر، ولكن أية أسطورة ستكون أسطورتنا نحن وقد أرمدت الرطوبة أشفارنا ورسمت الحمى خطوطا دموية في بياض عيوننا، لكن الشفق الذي غيبنا في ذلك اليوم خلف الأسور، قد بقي يقاوم الخمود من على مرايا مآقينا سيما ونحن لم نر له مثيرا منذ ثماني عشر سنة قضيناها ههنا مرتجفين مقرورين، عصافير غضة داهمها شتاء قارص وسكن عظامها

---

[1]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، (معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص34.

[2]- بشير محمودي، البنية السردية المعاصرة، البحث عن الوجه الآخر نموذجا، رسالة مقدمة لنيل درجة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 1997-1998م، ص28.

العارية حتى النخاع مجمدا غضاريفها حتى تيبست فلم يعد بإمكان الربيع أن يفتحها براعم خضراء تزهر وتتورد ثم تفوح بأريجها معطرة النسيم العليل».[1]

ج- **الحدث الأسطوري:** هو عبارة عن حدث خيالي يشتمل على أشخاص وحوادث وأعمال خارقة للعادة تمتاز بطابع خيالي تصوري للأشياء، كما أنها عبارة عن رموز ومجازات لقوى ومثل ومعان، فهذا النوع من الحدث لم يكن معروفا ولم يكن متداول الإستعمال في الروايات الكلاسيكية ولأنها عرفت بأحداثها الواقعية التي تصور المجتمع تصويرا فوتوغرافيا دقيقا على خلاف الأسطورة التي تعتمد علي الخيال المحض الذي يعيد بناء الموجودات الطبيعية بناء مسيحيا بعوالم سحرية بعيدة كل البعد عن الواقع الذي نعيشه ذلك أن «الأسطورة تعتمد عادة تقاليد العامة وأحاديثهم، وحكاياتهم فتتخذ منها عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد... وبالتالي ترتفع وتعلو على ماله علاقة بالواقع المعيش»[2]، وتصبح طبيعة الأحداث تتسم بالغرابة والعجائبية والوهمية والهولامية مما يجعلها تثير شجون القراء، وانفعالاتهم وتدفع بهم نحو المغامرة والإستكشاف، والوقوف على طبيعة هذه الأحداث.

«نازلا بتؤدة هناك من على قمة الجبل المتربع حاضنا المدينة البيضاء في سفحه، كأنها عجوز يباركها قبل اندثاره في حلكة الليل الذي سيبرنس لا محالة الدنيا بعد برهة، الشيء الذي يدفع بالدم الفوار، رمز التوفر القصي والإستنفار الأعظم، إلى أديم المدينة فإذا البياض الأسطوري الوهمي الخلود يجلو مسماتها بنوافذها ذات الفتحات الحالكة المضادة قبل ساعة بإنعكاس الأشعة الشمسية المتكسرة على نيلية البحر المجلو مفسحا؛ أي البياض المجلو للإحمرار الشفقي ليغزو آخر التعرجات التي طبعت سكان المدينة إلى الأبد فأغرقت كل من سولت له نفسه مغازلة شواطئها.[3]

---

[1]- حمائم الشفق، ص99، 100.

[2]- محمد تحريشي، في الروية والقصة والمسرح، قراءة في مكونات الفنية والجمالية السردية، ص65، 66.

[3]- حمائم الشفق، ص101.

«وإذ العمارات العالية التي بنيت للجلاوزة تتهاوى يمنة ويسرة كشموع أسطورية أشعلت بنار حامية لا من فوق حيث التفاعل الليفية وإنما من تحت حيث كانت تتركز على شمعدان تحولت أذرعه فجأة إلى أغصان أخطبوط رهيب ناسف، لكأنه تزاوج والتنين فنتجت عن انصهارهما قوة غريبة مدمرة كن هن فتيات المدينة المغوارات يظهرن بوضوح والآلاف على امتداد الأغصان الأخطبوطية عاريات (وهل كان لهن شيء يسترهن في الواقع ؟)»[1]

لقد وظف الروائي كلمة "أخطبوط" رمزا للتحدي والصمود الناتج عن تحول أذرع الشمعدان "كانت تتركز على شمعدان تحولت أذرعه فجأة إلى أغضان أخطبوط رهيب ناسف" حيث يتجلى الحدث الأسطوري الخارق للعادة كذلك استعماله لعبارة "التنين" هذا الرمز الأسطوري الذي يوجه القدرة العظيمة والقوة الفتاكة، ولا غرو في ذلك إن ساهم في ميلاد حدث أسطوري، إضافة إلى صورة الفتيات اللاتي صورهن السارد وكأنهن مزودات بقوة خارقة ساحقة، لا تبقي ولا تذر، والتي يفصلها تطهرت المدينة من الظلم الذي سكنها لقرون عدة.

«شعورهن فتائل مشتعلة تقضم نيرانها بلا هوادة أجساد الجلاوزة المتذاوبة زبدا حامضا نتنا في صفرة محبا مقززة وأيديهن كلابيب هاصرة، تهرس بقضبانها الغولية ما غنمه الأثرياء والمشايخ من حلي مسروقة، وجواهر مسلوبة، ومتاع كانوا يعتقدون أنهم سيأخذونها معهم، كاحتياط يضمن لهم رغد الحياة، في الضفة الأخرى، بعد أن ضمنوه (أصحيح؟) في هذه الدنيا التي أردوها لهم وحدهم بينما أحواضهن (الفتيات) تضع أجنة تبدو فصفورية الشفافية وسرابية الجمال، في تركزها حيث كانت الهوة التي نسفت بقوتها قلب المدينة».[2]

إن الروائي وظف الحدث الأسطوري في آخر مقطع أي الخاص بالضمير (هن) ليدل بذلك على أن تحرر المدينة من الغزو كان بمثابة الأسطورة، أما فيما يخص الصراع الذي دام لمدة خمسة قرون

---

[1]- المصدر نفسه، ص102.

[2]- حمائم الشفق، ص 102.

بين أولئك المعتقدين وسكان المدينة، فهو صراع بين الحياة والموت وبين الحق والباطل، لتنتصر الحياة على الموت والحق على الباطل في آخر المطاف،ويعود الأمن والسلام بعودة النوارس والحمائم.

«بينما كانت أخر النوارس العائدة من البحر بحثا عن مبيت في الميناء مثلها مثل الحمائم العائدة من الجبل للمبيت بأعشاشها المبنية داخل البيوت تظهر نقاطا ذهنية تلمع أجنحتها في تحويمها المتمادي بكل لمعان المعدن لثمي إذ حمدت عنه نار الصهر موسعة لهبوب الرياح يقشع عنه ذرات الرماد الأخيرة»[1].

د- الحدث الدال على السيرة الذاتية: مما لا شك فيه أن السيرة الذاتية هي محاولة استحضار ما يود الإنسان استحضاره من ذكريات الماضي، وهي دراسة طريفة لها دلالتها، وكثيرا ما تتسع الترجمة الذاتية لتتحول إلى سيرة فتشمل رواية الرحالات الجغرافية والإكتشافات العلمية، فهي أشبه بشهادة ميلاد صاحبها، فيما يذكر نسبه وتعليمه وعوامل ثقافته، والبيئة التي احتضنت كل ما ذكر، وقد يلتبس الأمر بين السيرة الذاتية والراوية خصوصا في العصر الحديث، بعد انتشار الفن الروائي، فالسيرة الذاتية هي عبارة عن مناجاة طويلة يخلقها الكاتب ويغلب عليها تقرير الحقائق، ليتحدث فيها عن نفسه وعلاقته ببقية الشخصيات والأحداث، إذن فيمكن القول عن السيرة الذاتية بأنها عبارة عن مجموعة من الأحداث المتتابعة التي لا يوحد بينها سوى ضمير المتكلم، وعلى الراوي أن يلتزم في السيرة الذاتية بالواقع الذي عاشه أو واقع الشخصيات التي تناولها فقد يتدخل صاحب السيرة بالحذف أو النسيان أو بالإضافة، أما في العمل الروائي فالواقع مستبعد لطبيعة العمل وعملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية.

وإذا تصفحنا هذه الرواية التي بين أيدينا نجد السيرة الذاتية جلية خاصة في الجزء الخاص بضمير المتكلم حيث يلجأ الروائي إلى توظيف أحادية الصوت، فلا نجد أصواتا أخرى تتدخل إلا نادرا لتكمل موقف الشخصية الرئيسية (البطل) والمقاطع الآتية توضح ذلك:

---

[1]- المصدر نفسه، ص211.

«... كنت نقابيا قبل اللجوء إلى الجبل رفقة الجوهر، فلأبقى نقابيا، رجل عدل يكافح في سبيل الحق حتى أخر رمق من حياته..».[1]

«صممت أن أمضي لن أبالي بما يخططون له، كما لن أبالي بالعذاب والتعذيب الذي يمدونني به، لا أعتقد أن تعذيبهم سيكون أقسى مما عانيت فجاج الجباب وذراه أيام تلك الحرب المدمرة...[2]»

«ثم أو لم أقل أنني إن كنت مازلت حيا (أصحيح)؟ فذلك محض صدفة لا غير؟.».[3]

«مرة أخرى أظن أنني غفوت، الجو باردٌ جدا... ترى أين الجوهر، لماذا لا تغطيني؟ لأحاول النهوض... رباه، كأن سلاسل العالم بأسرها تكبلني وتشدني إلى الأرض !»[4]

«في السجن البارد الرطب، كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز من الأسوار العالية المحصنة إلى زنزاناتنا آبية عبر ذرات النسيم المثلج».[5]

«بينما كنا في تلك الليلة نرافق بغنائنا الأجش طقطوقة عجلات القطار، فتصفيرته الحادة من حين لأخر، كنا قد قتلنا أكبر رسام عرفه البلد وأخبلنا إحدى طاقات الوطن الفذة في الهندسة المعمارية».

إن الأفعال جاءت بصيغة المتكلم (مازلت)، (غفوت)، (كنا)، لأن تقنية السرد جاءت بصيغة المتكلم " الرؤيا المصاحبة" مما يثبت السيرة الذاتية.

«بينما تلك الحاسة المنجدة المنبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكر قضيتي بكل مآسيها فأروح أمثل دور المتماوت مخذلا جسدي كله وقالبا بؤبؤي عيني حتى البياض التام (الشيء الذي

---

[1]- حمائم الشفق، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

[5]- حمائم الشفق، ص75.

برعت فيه منذ كنت صغيرا حتى صار جميع أترابي يرتاعون كلما داهمناهم بمقلتين بيضاوين تجحظان من بين جفون مقلوبة بشكل فضيع فعلا.»[1]

فلا بطل يقص علينا أحداثا وقعت له أو تعلمها في صغره أي يسترجع أو يتذكر ماضيه.

كما نجد الراوي –أيضا– يستشرف المستقبل من خلال ابنته "جميلة" التي يرى فيها مدينته (وطنه) وهي أمله الأكبر في تغيير الأوضاع السائدة.

«جميلة ستكون أحسن مني، أكيد، الثقافة والنضال، ستحصل على الإثنين في عينها الخضراوين (كعيني أبي، كلا أجمل من عينيه، آه لو رآها، هو الذي أمل في تزويجي ورؤية أولادي قبل أن يموت، لكن الحياة القاسية أبت إلا أن تغدر به)»[2]

قرأت بريقا لم أقرأه في عيون أخرى، شيء فريد فعلا، جميلة جميلة كالمدينة، بل أجمل منها لأنها قادرة على خلق هذه الأخيرة بينما لا أعتقد أن المدينة تستطيع خلق جميلة كمجميلتي فلذة كبدي»[3]

إنها السيرة الذاتية التي تهتم بالفرد بالدرجة الأولى، فهو يمثل البؤرة، أما بقية الشخصيات فهم يمثلون البناء الروائي، لذا نجد صوت الراوي هو المسيطر على الرواية ولعل عودة السارد إلى ماضيه لدلالة على أن هناك شيئا يحز في نفسه دلالة على تركيب نفسي معقد للشخصية، يلجأ إليه السارد لإضاءة بعض الجوانب المظلمة في نفسه وللكشف خباياها، معتمدا ضمير المتكلم (أنا) في عملية السرد «فجل الروايات تقرأ كما لو أنها سير ذاتية، وخاصة تلك التي تستعمل ضمير المتكلم»[4]، كما أن هناك روايات خيالية تخلو من هذا النوع من الأحداث وأحيانا تندمج الرواية مع السيرة الذاتية في

---

[1]– المصدر نفسه، ص12.

[2]– المصدر نفسه، ص20.

[3]– حمائم الشفق، ص20.

[4]– محمد الباردي، انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2004م، ص277.

التوازن بحيث لا تطغي إحداهما على الأخرى، وأحيانا عكس ذلك أي أن الرواية خيالية فقط، والسيرة الذاتية واقعية حقيقية»[1].

«ويعد استخدام ضمير المتكلم في السرد الذي يعد من أحداث تقنيات السرد الروائي وهذا لا يعني أنه إنعدم في الأعمال السردية العربية القديمة، وإنما وجد في افتتاحيات حكايات شهرزاد، حيث إنها كانت تفتح حكاياتها بقولها: "بلغني" فهو ضمير للسرد المناجاتي "interieur monologue le" يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية، فيعريها بصدق ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي لا كما يجب أن يكون».[2]

ويبرز أسلوب السيرة الذاتية من خلال تواجد وطغيان ضمير المتكلم في المقاطع السردية السالفة الذكر من رواية "حمائم الشفق".

«إن السيرة الذاتية وإن كانت قصة إستعادية تعتمد على الأحداث الماضية في عملية السرد، إلا أنها في الوقت نفسه محكومة بذاكرة تسنى وتتوهم، وتشوه، ويعسر عليها احترام الترتيب الزمني للأحداث، وتعاقبها الواقعي».[3]

إن عملية تداخل الأجناس الأدبية وتمازجها وتماهيها أفرز تداخلا بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية، ولم تعد كلاهما تعرض الأحداث وفق التتابع الزمني والترابط المنطقي، وذلك حسب ما تمليه الذات الكاتبة.

ووفق ضرورات العملية السردية.

هـ – **الحدث المقطوع** : وهو نوع من الأحداث، والمقصود به عدم إتمام عملية السرد، أي القيام ببتر بعض الأحداث فالراوي –إذن– ينصرف عن مواصلة سرد الأحداث فيخفف بذل نسبة التشويق ويبدد عنوان الحدث»[4] فهو بمثابة الاستطراد أو الاستدراك ويتم ذلك غالبا فالمفاجأة الارتداد، فكأن

---

[1]– يمنى العبيد، فن الرواية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص74، 75.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص185.

[3]– خليل شكري الهياس، سيرة جبران ابراهيم جبرا، منشورات اتحاد الكتاب، العرب، دمشق، 2003، ص 12، 13.

[4]– بشير محمود، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة البحث عن الوجه الأخر نموذجا، رسالة مخطوطة، ص32.

شخصا ما، ثم يترك ثم يترك ذلك وينتقل إلى سرد أحداث لا علاقة له بها، على خلاف ما نجده في الرويات الكلاسيكية، أي التقليدية البناء، حيث نجد الحدث قائما على التسلسل والتعاقب، يشد القارئ بخيط سحري من البداية إلى النهاية، يتتبع تنامي الأحداث وتسلسلها.

أما في رواية "حمائم الشفق" فنجد الراوي يصف الرسام "ولد لحومة" كما كان يعرف في ذلك الحي الشعبي" ثم يفاجئنا محدث آخر، وهو ضرب الآباء لأنبائهم، ومطاردتهم لعدم اهتمامهم بالدراسة ثم يعود ليواصل حديثه من جديد.

«لم نكن نعرف إلا ولد الحومة، الرجل القارئ الذي لا يشبه آباؤنا في مشيته، إذ كان يبدو ساهيا دائما حتى أننا نابزناه بلقب غريب كعادتنا في الحي وأطلقنا عليه يوما حكما بالساهي نظرا لتشبيه بصره في الأرض كلما مر أمام حلقاتنا الاخبة لكأنه لم يكن يرنا قط غير أننا كنا نحترمه بل نرهبه على التغيض من باقي رجال الحومة بما فيهم آباؤنا»[1]، وهنا برز القطع بصورة حلية حيث يظهر لنا معاملة آبائهم لهم.

«الذين كانوا إذا ضربونا لعدم نجاحنا في الدراسة تحلقنا هنا في زوايا الأزقة للصعلكة (البريئة لا غير)، رددنا عليهم أحيانا واش درتوانتو... كيف كيف.... كيما حنا...لا قراية لا دراية...غير ربي يجيب مما كان يثير غضبهم فيطردوننا نقضي الليالي الباردة في الشوارع حاملين على أنوفنا لمتجلطة من البرد نكد الأيام الضيقة»[2]

ويستمر الراوي في سرد هذا الحدث وكيفية معاملة الجلاوزة لهم اثر مطاردتهم من قبل أبائهم ووجودهم في الشوارع ليلا فيتهمون وينقادون إلى السجون ويمكثون فيها مدة معينة ثم يطلق صراحهم فيعودون إلى بيوتهم وقد انطفأ غضب الأولياء، ثم يستدرك (الراوي) لإتمام الحديث عن الرسام مواصلة السرد، مما يؤكد انقطاع الحدث.

---

[1]- حمائم الشفق، ص90.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

«..دون أن يكون في إمكاننا إفهام جلاوزة المشيخة لما كانوا يداهمون حلقاتنا بدورياتهم الليلية فيقودننا إلى حاميلهم لبحثنا فتحرير محاضر يجبروننا على توقيعها بتهم لم نكن ندري من ارتكبها ثم يحبسوننا أسبوعا أو أسبوعين أو ثلاثة ثم يطلقوا سراحنا فنعود إلى بيوتنا وقد خمد غضب أبائنا الذين كانوا إذا سألونا عن هذه التغيبات قلنا لهم أننا كنا عند خالتنا أو عماتنا أو كنا قد سافرنا (إذا صادف وأن كانت فترة الحبس نهاية الأسبوع) لمناصرة فريق البيضاء لكرة القدم».[1]

«هكذا إذن كنا نحترمه في خشوع ربما كان يبدو أنه (القارئ) الوحيد في الحومة" ولم يدر بخلدنا يوما أنه غني (وكيف يكون غنيا هو الذي لا يلبس إلا تلك الثياب البسيطة ولا يملك إلا سيارة صغيرة قديمة قد تنخر وتصدئ هيكلها....».[2]

فالبتر أو القطع واضح بصورة جلية في هذا المقطع السردي حيث نجد الراوي يعمد إلى قطع الحدث ثم يعود إليه ثانية، فإن المتلقي يستقبل ذلك ببرودة، وكأن بالراوي يقطع ذلك التواصل بين القارئ وما كان يلقاه من قبل فتشتت الأفكار ويتشرد الذهن.

الحدث الجنسي في رواية "حمائم الشفق"

لقد لجأ الكثير من الروائيين إلى تطعيم نصوصهم الروائية بهذا النوع من الحدث لإعتبارات عدة.

وتختلف دلالة الحدث الجنسي من نص روائي إلى آخر، فقد يحمل مفهوم الجنس أفكارا عميقة تحتاج إلى تحليلها والوقوف على دلائلها الخفية.

ورواية "حمائم الشفق" لا تخلو من هذا النوع من الحدث (الحدث الجنسي، الشبقة)، وهو **ينقسم إلى قسمين:**

أ- بنية شبقية ناتجة عن رغبة مشروعة في الجنس.

ب- جنس ناتج عن رغبة غير مشروعة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص90، 91.

[2]- المصدر نفسه، ص 91.

فأما النوع الأول الناتج عن رغبة مشروعة، ولكن مجرد شبقية دون أن يتحقق فعل الممارسة نجده في هذه الرواية، (حمائم الشفق)، متجسدا لدى زوج الجوهر (بوجبل)، والجوهر التي كانت تثير فيه الغرائز الهاجعة وتحرك فيه رغوة الشبق من خلال تلك الأوصاف الجسدية التي ذكرها، كالمحيا البارق الثغر، خصلات الشعر الفحمية، الجسد الأهيف، البشرة القمحية، وغيرها من الأوصاف الجذابة.

«...جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر... إلى هذا المكان بالذات! حيث هاهو محياها ينبجس من تحت الماء بارق الثغر إثر غطسة ما زال ماؤها من بين ثنايا خصلاتها الفحمية، بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متجاوزا آخر المويجات الناعمة المداعبة للبشرة القمحية الضاربة للسمرة، مثيرة كوامن غيرتي المخبأة إلى أن تمددت بكامل طولها الفارع جنبي مصعدة رغوة الشبق، لم أتمالك نفسي، ورحت أمتص ريق شفتيها النديتين المملحتين الكاسرتين لقحط النكراء ثم أبحرت بأناملي في أعماق الشعر الفحمي، أعصره من تلك القطرات اللجينية.»[1]

هذا المقطع يشير إلى وجود بنية شبقية في هذه الرواية، أما عن الجنس فيجسده "الرسام" "جميلة"، اللذان كانا يرغبان في إنجاب جنين يمثل جيل الحرية، وبزوغ فجر الإستقلال من أول صرخة يصرخها إعلانا عن بداية مرحلة ترفض كل ما هو سائد من قبل، فتوظيف الجنس في الرواية الجديدة أصبحت له أهداف ومرام بعيدة على عكس مفهوم الجنس بمعناه الحقيقي، ففي الرواية يأخذ بعدا فكريا، لا لغاية إشباع الغريزة وإنما يحمل فكرة الإتحاد والتحدي، ف"الرسام" كان يمثل الشعب و"جميلة" كانت تمثل "المدينة" (الوطن)، فإتحادهما وتحديهما للإستعمار يؤدي بهما للتحرر والإنعتاق من قيود الظلم.

«"مصارين" التي ما إن فسرتها حتى داهموك في تلك الليلة، وكنت تنام في حضن جميلة وهي تغني مع صوت المطربة الذي يصدح في أذانكما، لنمارس الحب مرة أخرى.»[2]

---

[1]- حمائم الشفق، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

«عما قليل سيندلع من صلبك العريض رأس الجنين الذي سيهز أرجاء المدينة بصراخه الحامل لألف نبأ خفي.»[1]

فإذا كان الحدث الجنسي في الرواية الكلاسيكية يمثل رغبة جامحة في الإتصال والتواصل بين شخصين، فإنه في الرواية الجديدة تطور عما كان عليه، وأصبح يحمل أفكارا يود الروائي إيصالها للقراء.

هذا عن طبيعة الحدث في رواية "حمائم الشفق" ممثله لمرحلة الثمانينيات في الجزائر، وما أفرزته من تطور على مستوى هذه البنية، فما طبيعته في "رواية الرجل القادم من الظلام" ممثله لمرحلة التغيير والتطور والتجديد، مرحلة العشرية السوداء في الجزائر، والسؤال المطروح هو : هل أثرت هذه الأحداث الدموية في الجزائر سنوات الجمر على البناء الفني النصوص الروائية الجزائرية؟.

أو بعبارة أخرى ما طبيعة البناء السردي في رواية التسعينيات في الجزائر بصفة عامة؟ والحدث بصفة خاصة؟ إن الرواية الجزائرية الجديدة «ظهرت مع بداية التسعينيات لم تختلف اختلافا كليا عن الرواية الكلاسيكية، وإنما خرجت عن بعض الأشكال المألوفة».[2]

حيث تماهت الأجناس الأدبية في الرواية وأصبحت «فنانثريا تخيلا يعكس عالم الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة التي تجمع بين مختلف الفنون كالقصص، والأشعار، والمقاطع الكوميدية والرسم والموسيقي والبحث... الخ، أو العلوم كالنصوص الفلسفية، التاريخية والدينية ودراسات سلوكية».[3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص ن.

[2]– يحي بعطيش، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الأداب واللغات، محمد خضير، ع8، جانفي 2011، ص05.

[3]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربة للطباعة، المغرب، د.ط، 1999م، ص357.

إن الخروج عن المألوف واكب مشكلات الرواية الحديثة مما جعلها «تسعى إلى تجاوز السائد من أسئلة المتن الروائي التاريخي منها، والواقعي والإنزياح عن الأشكال الفنية المعهودة برفضها ، ومن ثمة تمرده على كل تنميط يمثل نوعا من التقييد الذي يحد من حرية ممارسة الكتابة الروائية».[1]

فهي تهدف بهذا التمرد وهذا الرفض إلى تحقيق المغايرة والتجديد أو ذلك بظهورها في ثوب جديد بُنية وشكلا وأنساقا وذلك بـ «مراجعة السائد من مفاهيم الممارسة الروائية، وإعادة النظر في المألوف من أدواتها الفنية وأدوارها، في مرحلة تاريخية تميزت بتحولاتها العميقة على أكثر من صعيد، تفاقمت التحديات التي أصبحت تشهدها بلدان المغرب على مدى السبعينيات والثمانينيات.»[2]

لقد كانت بعض النماذج الروائية الجديدة في التسعينيات تمثلا خرقا للمتعارف عليه بكل ما هو جديد «فالرواية الجديدة تعبير فني عن الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان، فالذات المبدعة تحس غموضا يعتري حركة الواقع ومجراه».[3]

ومن هنا يجرنا الحديث إلى نوع مرحلي جديد ظهر خلال فترة التسعينيات يسمى بأدب المحنة أو الأدب الإستعجالي نظرا لأن الرواية الجزائرية الجديدة هي التي كتبها جيل التسعينيات والتي امتازت بظهور صفة الإستعجالية والتسجيلية التي أطلقت على تلك الفترة التي جسدت معالم الأزمة "العشرية السوداء" في قالب روائي جميل. تسرد أحداثا عاشها الجزائريون خلال عشرية الدم[4] وسنوات الجمر، وأيام المحن يوم أن وقع الشعب الجزائري في دوامة من الخوف والحزن والحرمان والظلم والمعاناة والبطش والغدر والظلام الذي أرخى سدوله على جزائرنا الحبيبة طيلة عقد من الزمن، مما ألهب مشاعر الأدباء فراحوا يحتضنون جراحات الوطن و مآسيه التي نسجتها يد الإرهاب الأعمى، إذ نجد

---

[1]- المرجع نفسه، ص357.

[2]- شكري عزيز ماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، ط1، 2003م، ص94.

[3]- أمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل الى المختلف دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص153، 154.

[4]- ملاح كيساء ميساء، كتابة العنف (عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس الأحلام مستغانمي)، الملتقى الدولي الحادي عشر،للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، دراسات المتلقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر، ص234.

عدة أعمال روائية صورت هذه المآسي بشكل جلي يقرع شغاف القلوب قبل الأذهان، مفصحين عن مرحلة حرجة مر بها وطننا العزيز. ومنه اخترنا رواية " بوح الرجل القادم من الظلام" للروائي الجزائري" إبراهيم سعدي" باعتبارها تسرد أحداثا العشرية السوداء في مرحلة التسعينيات.

إذن فما طبيعة بناء الحدث في هذه الرواية ؟

- وهل تغير عمّا كان عليه في رواية الثمانينيات ؟
- وإذا كان كذلك فما هي مواطن التجديد في بنيته ؟

لقد رصدت رواية "بوح الرجل القادم من الظلام " جزء مهما من أحداث أليمة عاشها الشعب الجزائري اصطبغت بصبغة واقعية مأساوية تجلى فيها العنف والصراع الذي انبثق عنه واقع مرير ومستقبل مجهول مترامي الأطراف لتنتقل من «عنف التقاليد إلى عنف المشهد والإنفعالات، عنف النص، عنف التخيل، عنف اللغة، هذا التعدد الدال على تعالق هذه الرواية بالواقع الإجتماعي الذي أنتجها وكشف عن عنف الجماعات الإسلامية والقمع العاري لسلطة عنفية كما أن هذا التعدد يعبر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة».[1] في ظل ظروف مترديه، ظروف قاسية حتّمت على الأديب وبشكل جدي- التعامل مع هذا الواقع الأليم ومحاولة ملامسة الجراح الغائرة التي أفضت إلى تشظي البنية السياسية والاجتماعية وحتى الدينية لأفراد المجتمع الجزائري الذي عرف أشكالا مختلفة وأنواعا متنوعة من العنف خلال هذه العشرية السوداء، عشرية الدم، عشرية المحن عشرية المآسي، عشرية الغضب، ممّا دفع بالروائيين الجزائريين إلى التعبير عن هذا الواقع المأساوي المرير، وهذا القدر المحتوم، ممّا أفرز نماذج روائية جديدة كنتيجة حتمية للظروف التي واكبت مرحلة التسعينيات في ظل عشرية سوداء، ومن هذه النماذج رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لإبراهيم سعدي" التي نحن بصدد تحليل بنيتها السردية بداية ببنية الحدث.

إن طبيعة بناء الحدث في هذه الرواية يختلف عن طبيعة بنائه في النماذج التي تناولتها من قبل (ريح الجنوب، سباق المجد، حمائم الشفق) وهذا الإختلاف والتباين ناتج عن الأوضاع التي أدت إلى

---

[1]- ملاح كيساء ميساء، كتابة العنف، (عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي)، ص234.

ميلادها كالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، بل لعل الرواية من أكثر الأشكال الأدبية تبدلا لأنها دائمة التعبير والتشكيل في سبيل الاستجابة للظروف البيئية التي أحاصك بميلادها، وهذا المعنى كان قد أشار على " ميشال بوتور" "Michel Buttor" بقوله: «إن الرواية هي الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة.»[1]

إن هذه الرواية حاول صاحبها –من خلالها– رصد جانب من جوانب سيرته الذاتية، بالإضافة إلى تصوير حوادث والإطلاع على الأحداث الدموية التي عرفتها الجزائر أثناء العشرية الحمراء، إذ تعد هذه الرواية من الروايات الإستعجالية التي سعى أصحابها سعيا حثيثا من أجل معايشة تلك الأحداث والمآسي التي صاحبت مرحلة التسعينيات في الجزائر إن هذه الرواية ترصد جملة من الأحداث التي عرفتها الجزائر منذ زمن الثورة إلى تسعينيات القرن الماضي، تسرد أحدثا تتعلق بالشخصية الرئيسة منذ طفولتها إلى وفاتها، كما تسرد أحدثا تخص الشخصية الساردة، وهذه الأحداث يمكن أن نطلق عليها الأحداث الفارقة، لأنها تفرق بين ما في هذه الشخصية الطائش وحاضرها المتأزم، ولذا فإن هذه الأحداث يمكن إدراجها ضمن الأحداث الدالة على السيرة الذاتية.

كما يمكننا أن نصنف الأحداث التي تتضمنها هذه الرواية إلى ثلاثة أصناف وهي: الأحداث التاريخية الكبرى، الأحداث الدالة على السيرة الذاتية، وأحداث دالة على العنف والإرهاب.

الأحداث التاريخية الكبرى: وهي الأحداث التي تروي ما جرى أثناء ثورة التحرير المباركة، أحداث تاريخية عظمى ظلت تترى في أذهان الشعب الجزائري –بعامة– والروائيين –بخاصة– «البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون حرب أخرى، بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة، "سبعة أعوام من الحرب كافية" يهتف الشعب.»[2]

---

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص23.

[2]– إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م، ص43.

إن هذا المقطع السردي يكشف عن بدايات زمن العنف أو التقتيل زمن التصادم والتباغض، زمن المآسي والأحداث.

«تعرف، منصور عائلتي موجودة في الجزائر منذ 1832م، أحد أسلافي كان ضابطا برتبة كابتن في الجيوش التي نزلت في سيدي فرج مع الجنرال دوبورمو، قبره موجود في مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى، هناك –أيضا–.. يوجد قبر جدي وأبي وأمي والعديد من أقاربي وأنا ولدت في حسين داي ولم أضع قدمي ولا مرة في فرنسا.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يسرد حوادث تاريخية تتعلق بشخصية " كيلر ردمان" الفرنسية التي ولدت في الجزائر وتربت في أحضانها لأنها تنحدر من عائلة غازية دخلت عبر شاطئ سيدي فرج"

«... بدا لي أمرا لا يمكن تصديقه رغم أن منازل الأقدام السوداء كما كانوا يسمون، ما لبث إن احتلت في معظمها من طرف الجزائريين وجدتي نهبا لنوع من الإحساس بالذنب واللاشرعية، كما أن السيدة " كلير ردمان" لم تترك لي المفاتيح من تلقاء نفسها ولم تطلب مني أن أتصرف في "فيلاروز" كما أشاء.»[2]

إنه يسرد أحداثا من صنع الماضي تتعلق بالفترة التي كان قد استوطن فيها المستعمرون مساكن الجزائريين، ولكن اليوم استرجعت من قبل أهلها الجزائريين.

هذه بعض المقاطع التي تسرد أحداثا تاريخية كبرى، بفضل الاسترجاع أو الإستذكار محاولا الربط بين ماجرى من أحداث في الماضي العتيق وبين ما يجري في الحاضر التعيس.

هذا عن الحدث التاريخي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" .

أما عن **الحدث الدال على السيرة الذاتية:** فنجده بكثافة في هذه الرواية، ولأدل على ذلك من لفظ "البوح" الذي يطالعنا من خلال عنوان هذه الرواية "بوح الرجل القادم من الظلام".

---

[1]– المصدر نفسه، ص47.

[2]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 66.

فالبوح –عادة– يكون مصحوبا بإفشاء الأسرار وهو مضاف للفظ "الرجل"، مما يوحي بأن هذه الأسرار والأخبار تتعلق بشخصية الرجل نفسه، خاصة وأن عودة هذه الشخصية كانت من فضاء مظلم، فما دلالة هذا الظلام –إذن– في هذه الرواية؟ أهو أحداث العشرية السوداء أم هي الأحداث المأساوية التي عاشتها هذه الشخصية –خاصة– في صغرها؟.

وذلك باستخدام تقنية الإسترجاع أو الإستذكار، إستذكار صور من ماضيه الغابر، ومحاولة استنطاقه ومساءلته وبعثه من جديد، معيدا بذلك الإعتبار إلى الواقع المعيش ومعلنا عن موقفه من الراهن، فهو حاول صياغة ماضيه صياغة تشي بالجمالية، حتى يمكننا تصنيف النص الذي بين أيدينا ضمن فن "رواية السيرة الذاتية"، لأن هذه الرواية يغلب عليها التقرير والبوح وتغليب ضمير المتكلم، ذلك أن السيرة الذاتية هي «جنس أدبي يبرز الأنا ويؤكد حضوره وتفرده»[1]، أو هي «سرد إحالي يركز فيه الكاتب على تاريخه الشخصي.»[2]

وهذا ما نجده بشكل جلي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".

فالراوي يعترف من البداية أنه بصدد سرد ذكرياته معربا عن سبب كتابته لهذه المذكرة التي تبدو هذه المقدمة الوجيزة في بداية الأمر غير ذات أهمية، ولا يعيرها القارئ أدنى اهتمام، لكن بعد القراءة المتأنية تفصح عما هو مخبأ في ثناياها، وهذه مقاطع من توطئة هذا المؤلف:

«أما بعد فإن تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها ضاوية، بعد أن لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي ولا خفف عني ذكريات ذنوبي ولا أبعد عني سطوة كوابيسي، ويشهد الله —عز وجل– بأن الأمر شق علي تصديقه في بدايته بل جعلني أظن بضاوية الظنون،

---

[1]– فاطمة الزهراء أنرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر "الفنك" الدار البيضاء، و"لافوسيك" الجزائر 1989، ص103.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكاتب اللبناني، وسوشيريس، الدار البيضاء 1988، ص29.

فخمنت أن لا غرض لها-رغم عشرتنا الطويلة على سنة الله ورسوله عليه أزكى الصلاة والسلام- غير البحث عن معرفة أسرار جديدة عن الحياة التي كتبها الله لي.»[1]

ويقول -أيضا- مبينا سبب كتابة هذه المبررات وإخراجه في شكل رواية:

«هكذا -إذا- قر عزمي على تأليف هذا الكتاب لكن ليس سعيا وراء شهرة أو مكسب أو خلود فلا خالد غير الله، بل بحثا عن راحة الضمير -إن شاء الله عز وجل- والحق أنه ما تصورتني في يوم من الأيام أن أرفع قلمي لتأليف كتاب سيكون بلا ريب الأول والأخير أتحدث فيه عن نفسي، وأني ألتزم أمام الله سبحانه وتعالى لن أغفل عن أي شيء ولن أحجب أي أمر، إيمانا مني بأنه لا حياء في الدين وأن لا خافية تخفى عن الله —عز وجل- فإذا ما حدث وأن سكت عن الحقيقة هنا أو هناك، فلن يكون إلا بسبب النسيان أو الخطأ أو لسوء التقدير، وعليه فإن ما سأذكره صدق لا غبار عليه، إلا في ما يتعلق باسمي -أنا العبد الضعيف- وباسم زوجتي وبأسماء الأشخاص الآخرين الذين سيرد ذكرهم -أيضا- باسم المدينة التي تزوجت وعشت فيها مع ضاوية على سنة الله ورسوله العزيز.»[2]

فهذا النص الروائي -يفصح منذ البداية- على أنه عبارة عن اعترافات وبوح وإفصاح عن حقائق في بعض الأحيان، مشكلا بذلك سيرة ذاتية لشخصية الراوي من مرحلة الطفولة المضطربة التي قد تكون هي العامل الرئيس لتلك التقلبات المزاجية لما بعد الطفولة، -إذن- النص الروائي يجسد «تجربة فردية ينقلها الراوي والبطل معا، من المعيش إلى المحكي بأسلوب سردي، أما الضمير المخاطب فيتراوح بين ضمير المتكلم الذي يغلب التصريح، وضمير الغائب الذي يغلب الإيماء والتلميح»[3]، فالراوي —ها هنا- ينقل تجربته من دون حياء ولا تردد ولا خجل، كما أشار إلى ذلك في التوطئة،

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص09.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص10.

[3]- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار ، ط1/1999، ص109.

كما بين أن ذلك السرد السير ذاتي يحتمل الصدق فهو أقرب إلى الوثيقة التاريخية التي تؤرخ لحقائق وتوثقها، وقد يكون هذا من أجل إيهام القارئ بواقعية ما يكتب، لأن خلفية النصوص السردية هي فنية متخيلة، فلا داعي لأن تتسم بالصدق والواقعية.

كما يتبين لنا من خلال تلك التوطئة التي افتتح بها السارد قصة حياته، أنه يمكن أن نطلق عليها "سيرة ذاتية للحاج منصور"، لأنها تروي بضمير المتكلم شارحا بذلك سبب كتابته لهذا المؤلف نافيا عن نفسه حب الشهرةّ أو حب كسب المال، وأن ما بحث عنه راحة الضمير؛ الضمير الجارح، الضمير الوخّاز، مما يبين أن هناك أنواعا أخرى من الأحداث في هذه الرواية، لأن هذه التوطئة تستدرجنا إلى طرح عدة تساؤلات تظل تشغل بالنا وتأرق مآلنا وتترك في أذهاننا هذا السؤال.

ماذا اقترف هذا الذي يريد إراحة الضمير؟ وما هي طبيعة هذه الأفعال التي جناها على نفسه؟ ولماذا سببت له هذه الويلات والآلام النفسية؟ ووخز الضمير؟ وما سبب كل هذه الجنايات؟.

أهي تلك الأعراض المبكرة التي وضعت حدا لطفولته البريئة؟ أم هي تلك الإبتزازات التي تعرض لها أثناء ثورة التحرير المجيدة؟ أم هي تلك الإنقلابات التي عرفتها الساحة السياسية في الجزائر منذ تنصيب أول رئيس للجمهورية؟ أم هي آثار الهجرة السلبية ومخلفاتها؟ أم هي أحداث العشرية السوداء؟. خاصة وأن الروائي اعتمد فن السيرة الذاتية لكشف المخبؤ وهتك المستور من حياته.

«فعنوان "بوح الرجل القادم من الظلام"، يحيل اللفظ الأول من عنوانها على فن الإعترافات، في حين يحيل المتن الروائي على اتخاذ السيرة الذاتية إطارا فنيا يصب فيه السارد مجريات الأحداث.»[1]

والمقطع التالي يسرد لنا حدثا دالا على السيرة الذاتية:

---

[1]– الخامسة علاوي، العنوان العلامة في بوح الرجل القادم من الظلام، ص239، الخطاب، دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات تحليل الخطاب، دار الأمل، العدد 03، تيزي وزو 2008.

«لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت، الإبن الوحيد لوالدي رحمهما الله، ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما، فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة وخصوصا من وجود شقيق يكون أكبر مني سنا، يحميني ويقف بجانبي في خصوماتي مع غيري من الأطفال، فكل صبي في الحي رزقه الله بأخ وفي معظم الأحيان بعدة إخوة إلا أنا، وربما هذا ما جعل أبي –غفر الله له– رغم كل شيء يرفض دائما وعن حسن نية قبول فكرة أن أكون المعتدي في كل خصومة من الخصومات الكثيرة التي كانت تجري بيني وبين أطفال الجيران أو بيني وبين أولاد الحي عامة، فلا أحد أمكنه في يوم من الأيام أن يقنعه بأنني ظلمت أحدا، ولهذا ظل دائم الشجار مع الناس.»[1]

إن المقطع الروائي يسرد أحداثا تتعلق بشخصية الراوي في مرحلة الطفولة، معتمدا أسلوب الإسترجاع أو الإستذكار، استرجاع أفكار حدثت له في طفولته كالمخاصمات التي كان يتعرض لها من قبل أقرانه وأترابه، الذين كانوا في الغالب الأعم يستعينون بأشقائهم، وهو الوحيد وحيد لا شقيق له ولا معين حسب ما يفهم من هذا المقطع السردي، وملازمة والده له في السراء والضراء وإحساسه بالشفقة والرحمة اتجاهه، ونصرته له سواء كان ظالما أو مظلوما، والمقطع التالي خير شاهد على ما ذهبت إليه:

«لأنه بلا إخوة تحسبون أنه يحق لكم أن تفعلوا به ما تشاءون يا ظالمين! سمعت المرحوم يعيط أكثر من مرة...»[2].

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

إن هذه الرواية حافلة بالمقاطع السردية التي تروي أحداثا تتعلق بالشخصية البطلة (شخصية منصور)، تلك الشخصية التي عانت الويلات في مرحلة الطفولة حتى إنك –وأنت تقرأ هذه المقاطع السردية– تخامرك الشوك في مدى تصنيفها ضمن فن السيرة والترجمة أم ضمن فن الرواية.

إن هذا التداخل والتمازج بين الأجناس الأدبية ومنها الرواية أفرز جدلا حادا ونقاشا محتدما وإشكالية من الإشكالات الكبرى التي واجهها النقد الأدبي المعاصر، وعن ذلك يقول "ميخائيل باختين" "M Bakhtine": «الرواية هي الجنس الأكثر تحررا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له، ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز عن الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته»[1]، ومنها فن "السيرة الذاتية"، باعتبار أن الرواية فن مستمر التطور والتجدد، مما جعل السيرة الذاتية تستند عليها وتستفيد منها في أحايين كثيرة، مثل لجوئها إلى اعتماد ضمير المتكلم في عملية السرد، «فجل الروايات تقرأ كما لو أنها سيرة ذاتية، وخاصة تلك التي تستعمل ضمير المتكلم.»[2]

«تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني إثني عشرة سنة، لأنه بعد ذلك بدأت تظهر علي أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي، النتيجة أنني صرت أمقت المدرسة وأعاني حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص، السيدة "كلير ردمان" التي كان وجهها يحمر احمرارا بينا، تظل حينئذ حائرة بين أن توقفني عن القراءة مسيئة لي أكثر فأكثر، أو تتركني أواصلها فيستمر الإضطراب في القسم، كانت تدري أن تلك الحالتين خليقتان بإثارة الشقاء في نفسي، لهذا السبب قررت في الأخير جعل القراءة اختيارية، فصارت في كل مرة تسأل من يريد ذلك، فيتسارع التلاميذ

---

[1]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سوريا، ط1،1988، ص220.

[2]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس ط1،2004، ص277.

إلى رفع أصابعهم إلا أنا، هذه الطريقة لم تخفف معاناتي كثيرا بسبب ما كانت تثيره في نفسي من شعور بالعزلة، خاصة في الأيام التي كان يتطوع فيها التلاميذ جميعهم للقراءة.

ذات مرة اقتربت مني السيدة كلير ردمان، وقالت لي بصوتها الطيب: أنا أعرف منصور أنك تحسن القراءة فلا تقلق.

نظرت إليها دون أن أنطق بكلمة، ثم خفضت بصري حاسا بوجهي يحمر، كنت الأول في القسم دائما، لكن ذلك لم يحل دون أن أصير محل سخرية الجميع رغم كل مجهودات السيدة ردمان -جزاها الله خيرا-، هكذا وجدت نفسي في الأخير أعمد إلى التغيب أخرج بمحفظتي من البيت لأذهب إلى المدرسة طبعا لظن والدي المسكين، بينما مقصدي في الواقع هي الطرقات، أتسكع فيها...»[1]

إن هذا المقطع الروائي يسرد أحداثا تتعلق بشخصية منصور تلك الشخصية البطلة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".

إنها سيرة ذاتية روائية، يروي من خلالها ذكريات محزنة مؤلمة تتعلق بذاتيته، في بداية مرحلة البلوغ والرشد وتخطي مرحلة الطفولة، والتي لم تكن طبيعية تظهر عليه أعراض غريبة لم يسبق أن شوهدت عند أقرانه من الأطفال ذوي الإثني عشرة سنة، مما سبب له الشقاء الدائم والحسرة التي لا تزول، مما أثر سلبا على مستواه الدراسي، وحتى ولدت له مكبوتا داخليا وعقدا نفسية مستديمة، مما أفرز نتيجة حتمية وهي تسربه من المدرسة وتسكعه في الشوارع والأزقة، لا لشيء إلا انه عانى من تلك الأعراض المبكرة التي ظهرت عليه، -وخاصة- تضخم صوته الذي جعله محل سخرية الجميع.

«ذات يوم قالت لي السيدة ردمان بصوت حرج لكنه طيب كعادته وحاسم -أيضا-:

اسمع منصور، إذا استمرت غياباتك ...سأضطر إلى إشعار والديك.

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 12-13.

أومأت برأسي أن نعم دون تقديم أي عذر لها، لأن ذلك كان سيضطرني إلى الكلام، الحقيقة أنه كانت تنازعني إزاء المدرسة في تلك الأيام رغبتان متضاربتان، الأولى تدفعني إلى النفور منها، إذ صرت أميل إلى العزلة والصمت والإبتعاد عن الناس، والثانية تجذبني إليها وبالتدقيق إلى السيدة كلير ردمان.»[1]

إن هذا المقطع السردي يروي أحداثا تتعلق بهذه الشخصية (منصور) ذلك أنها أصبحت تعاني صراعا نفسيا عنيفا، حيث أضحت تتجاذبها نزعتان، نزعة النفور النفسي من المدرسة، لما يعانيه من أعراض جعلته محل سخرية جميع التلاميذ، ونزعة الإندفاع نحو هذا الفضاء الذي يحوي ذاتا محببة إلى نفسه وهي السيدة "كلير ردمان"، تلك المعلمة الطيبة القلب التي تحاول بشتى الطرق دفع هذا الشعور النفسي عنه.

الحدث الخرافي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

إن الحدث الدال على السيرة الذاتية في هذا النص الروائي جرّنا إلى البحث في طبيعة أحداث أخرى، كالحدث الخرافي الذي يبقى هو الآخر له علاقة وطيدة بسيرة الراوي الذاتية، ذلك أن النص مُغرق في الذاتية، بحيث نجد أن أحداثا خرافية تخللت هذا النص الروائي كقصة "الولي الصالح سعيد الحفناوي" صاحب البركات والكرامات والمقامات، وما حيك حوله من حكايات خرافية وما نسج حوله من خزعبلات من مثل مجيء الغزلان والطيور المهاجرة القاصدة إلى مربعه من أجل أن تكون لقمة سائغة لهذا الولي الصالح، وكذا انشقاق الأرض من أجل أن تنفجر منها ينابيع من الماء بغية أن تكون سقيا لهذا العبد الموهوب، وكذا تقرب الناس منه ومحاولة لمس قندورته الرثة البالية من أجل النيل من بركاته، والمقطع الروائي التالي خير شاهد على ما ذهبت إليه:

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص13.

«يعود إليّ الشعور بالتشاؤم حين أسمعه يصيح كعادته: أنا الولي الصالح سعيد الحفناوي، أنا الحي الواصل صاحب البركات والكرمات، تحج إلي الغزلان والطيور وتنشق لي الأرض بالينابيع وتنمو لي في الصحراء أشجار البرتقال...لا يزال يرتدي تلك القندورة الرثة المهلهلة التي لم تبق بقع الدم الجافة المسودة العالقة بها شيئا من بياضها، تبعث في نفسي رغم ذلك إحساسا بالخشوع والمهابة والرهبة، كل ما كان يحمله في الواقع يثير في نفسي ذلك الإحساس، أي كذلك القبعة القديمة المصنوعة من القش والعكاز المنتصب بين يديه لكن الألم هو ما أشعر به أكثر، أجزاء من جسمه تبدو ظاهرة للعيان تلوح بدورها قد فقدت بياضها وأصبحت أقرب إلى السواد كعادته، لا يرتدي شيئا تحت تلك القندورة البائسة الشبيهة بفزاعة أنهكها الزمن، قدماه حافيتان، ممزقتان وخشنتان، أتوقف أمامه، منحنيا على ركبتي.

صادق، أنا الحاج الدكتور صالح نعمان، هل تتذكرني؟»[1]

إن هذا المقطع الروائي يكشف عن نوع آخر من الأحداث وهو الحدث الخرافي من خلال تلك التصرفات التي لا تعقل، وهندام رث بائس يكشف عن أن صاحبه ليس شخصا عاديا.

«القبة البيضاء بدت لي أبعد ممّا خيل لي يوم أن رأيتها أول مرة من شرفة "فندق المسافرين" أحيانا كانت تغيب عن بصري تماما، في الأخير تأكدت أن الشيخ مبروك كان على حق عندما أخبرني بأنني لن أستطيع الإهتداء بمفردي إلى الصوفي "سعيد الحفناوي"، لا ريب أنني كنت سأضيع في هذه البقاع القاسية، الحجرية، الساكنة، الملتهبة تحت الشمس الدامغة لولا مساعدة صادق الأحدب.»[2]

هذا عن الحدث الخرافي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" فماذا عن الحدث الدال على العنف في هذه الرواية؟

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص311، 312.

[2]- المصدر نفسه، ص313.

العنف من المواضيع الهامة في حياة الأفراد والمجتمعات نظرا لانتشاره في حياة البشر، ولاستخدامه كوسيلة لحل المشاكل التي تعترض طريقهم بعد الإخفاق في الحلول السلمية، والأهم من ذلك أنه يعتبر غريزة مودعة في الإنسان، وجدت منذ الأزل والقرآن الكريم خير شاهد على ذلك.

يقول الله تعالى: بعد أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ﴾[1].

«تلك هي حقيقة النفس الخسيسة التي صاحبت الإنسان منذ القديم، فكان اهتمامه متواصلا في البحث عن أنوع الأسلحة الفتاكة لقهر الطبيعة في بداية الأمر، ثم غدا استعمال العنف أمرا مقبولا كوسيلة ضرورية لبلوغ تلك الغاية.»[2]

ولكن سرعان ما تطور إلى أن أصبح يستعمل ضد الإنسان وهو ما يعرف في علم النفس بالعدوانية أو الهجومية، وهو كامل في الذوات الطبيعية، لأنه ميل طبيعي في البشر، تمثله قوى كامنة في أعماق النفس الإنسانية، ولكن عند اصطدام الإنسان بعوالم تؤدي إلى التوتر والقلق، تنفجر تلك المكنونات ويستيقظ العنف، فيؤدي إلى الهيجان.

---

[1]- سورة المائدة، الآية: 27-31.

[2]- محمد ملياني، ثنائية الصراع والعنف في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، قسم اللغات والآداب، 1999-2000م، رسالة مخطوطة، ص33.

لقد أصبح العنف من أهم المواضيع التي تنتاب الحياة الاجتماعية، وأضحى من أمهات القضايا التي طبعت حياة المجتمعات فقد «يقتل المرء أخاه الإنسان من أجل امرأة قوية الحس فيتشعب العنف ويتسرب في حشايا الأسرة ولا يعرف الرحمة.»[1]

«ولأن العنف هو إحدى الصور المتحركة الدينامية للمجتمع، فإنه موجود في كافة أشكاله، داخل جميع قطاعات المجتمع». [2]

وإذا«كان العنف بكل درجاته يتولد من مستصغر الشرر فيتقد ويشعل ويسري في الهشيم متدفقا لا موقفا له، فإن الإنسان هو أول ضحايا هذا العنف بعد أن زرعه ووضع له بذورا سريعة الإنبات.»[3] –إذن– فما هي مظاهر العنف في رواية بوح الرجل القادم من الظلام؟

ولا يقتصر العنف على استعمال الوسائل غير القانونية، وإنما يتخذ شكلين:

العنف غير المباشر والعنف المباشر: فالعنف النفسي مرتبط بحالات القهر التي يتعرض لها الإنسان ولا يستطيع التخلص منها فينتابه العجز والتخاذل والخور، فيرتد على نفسه ينثر عليها أنواع اللّوم والعتاب أملا في التأثير في النفوس وإثارة كوامن المشاعر الدفينة لإيقاظ الضمائر الحية بمديد النجدة إليه، وهذا ما سنراه من الشخصية الرئيسة في هذه الرواية " شخصية الحاج منصور نعمان" وما اقترف في حقها خاصة في زمن الطفولة، وما عانته من صراع نفسي حاد « وهو نتاج مأزق علائقي بين الأنا والأخر ويتمظهر على الصعيد النفسي بشكل خفي حينا، مقنعا بلباس السكون والإستكانة الخادعة حينا أخر بشكل صريح ومذهل في شدته واجتياحه لكل القيود والحدود، إلاّ أن بين الحنين هناك العديد من الإحتمالات التي تتفاوت شدة ووضوحا، فهي قد تأخذ طابعا رمزيا على شكل سلوك مرفوض أو قد تتخذ طابع التوتر الوجودي...»[4]

---

[1]– محمود قاسم، العنف في السينما المصرية، مكتب السينما المصرية، دار الأم للطباعة ، 1418 هـ، 1991م، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص09.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

[4]– مصطفى حجازي، سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت، منشورات معهد الإنماء العربي، ط4، 1986م، ص179.

«تلك هي المدة التي أراد الله أن تستغرقها طفولتي، أعني إثني عشرة سنة، لأنه بعد ذلك بدأت تظهر علي أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال بدأ ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي والنتيجة أني صرت أمقت المدرسة.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يكشف عن طبيعة الضعف الذي تسلل إلى نفسية" الحاج منصور نعمان" منذ سن مبكرة حيث سببت له تلك الأعراض المبكرة عنفا نفسيا وصراعا داخليا مما نتج عنه عقد نفسية ومكبوتات داخلية.

إن هذه التغيرات والتطورات الجسمانية المبكرة ولدت له إحساسا بالتفرد والوحدة، لأنها لا توجد بين أقرانه، وهذا التوحد والتفرد أفرزا مقتا للمدرسة وكرها للتعلم، لما كان يعانيه من عنف نفسي ناتج عن انفجار زملائه ضحكا حين يأتي دوره للقراءة نتيجة لما رزقه الله من خشونة في الصوت وهولا يزال في مرحلة الطفولة، وما انجر عنه –أيضا– من عنف نفسي للسيدة المعلمة "كلير ردمان" هي الأخرى، لأنه كان يسبب لها حرجا، وأيضا– خشية أن تسبب له عنفا نفسيا.

«النتيجة أنني صرت أمقت المدرسة وأعاني أثناء حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر حتى يأتي دوري لقراءة النص، السيدة كلير ردمان التي كان وجهها يحمر إحمرارا بينا، تظل حينئذ حائرة بين أن توقفني عن القراءة، مسيئة لي أكثر فأكثر، أو تتركني أو اصلها فيستمر الاضطراب في القسم، كانت تدري أن الحالتين خليتفتان بإثارة الشقاء في نفسي»[2]

إن هذه العوارض الجسمانية ولدت الصمت والإستكانة في نفسية " الحاج منصور نعمان" مكبوت، فقد أعراض عن الكلام، وانفض عن مجالسة الأصدقاء ومحادثتهم، كما ولدّ له أيضا ما يسمى بنكران الذات، أو انفصام في الشخصية،

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص11.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

«نظرت إليها دون أن أنطق بكلمة، ثم خفضت بصري، حاسا بوجهي يحمر، كنت الأول في القسم، لكن ذلك لم يحل دون أن أصير محل سخرية الجميع.»[1]

«ذات يوم قالت لي السيدة ردمان بصوت حرج ، لكن طيب كعادته وحاسم – أيضا– اسمع منصور، إذا استمرت غياباتك سأضطر إلى إشعار والديك.»[2]

إن السيدة "كلير ردمان" ورغم ما يحمله خطابه من نبرة النصح والإرشاد والخوف على مستقبل الطفل "منصور" إلا أنه سبب له عنفا نفسيا لأنه جاء على سبيل المعاتبة.

إن دوامة العنف النفسي التي عرفتها هذه الشخصية ألزمته الصمت.

«أومأت برأسي أن نعم دون تقديم أي عذر لها، لأن ذلك كان سيضطرني إلى الكلام.»[3]

كما قد يكون على شكل توترات عاطفية، وعقد نفسية قد يكون منشؤها الأسر، وقد تكون لها أسبابها المتعددة التي تؤدي إلى انفجارها.

«لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحانه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت، الابن الوحيد لوالدي، رحمهما الله ورغم أن هذا الأمر جعلني محل حنان ورعاية بالغتين منهما، فإنه لم يعوضني قط إحساسي بالحرمان من وجود شقيقة، وخاصة شقيق، يكون أكبر مني سنا، يحميني ويقف بجانبي، في خصوماتي مع غيري من الأطفال، فكل صبي في الحي رزقه الله بأخ، وفي معظم الأحيان بعدة إخوة، إلا أنا وربما هذا ما جعل –أبي غفر الله له– رغم كل شيء يرفض دائما، وعن حسن نية، قبول فكرة أن

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

أكون المعتدي في كل خصومة من الخصومات التي كانت تجري بيني وبين أولاد الحي عامة، فلا أحد أمكنه في يوم من الأيام أن يقنعه بأنني ظلمت أحدا، ولهذا ظل دائم الشجار مع الناس.»[1]

«لأنه بلا إخوة ، تحسبون أنه يحق لكم أن تنفعلوا به ما تشاؤن ياظالمين.»[2]

«أمي –رحمها الله– اعتادت بدورها أن تتشاجر مع الجيران بسببي فقد جعلها الله هي –أيضا– عاجزة عن الشك في براءتي مهما حدث، كنت في نظرها –غفر الله لها– ملاكا من ملائكة الله، وربما و–الله أعلم– كانت أشد خوفا علي من أبي وأكثر شقاءً في سرها بسبب عدم إنجاب غيري»[3].

إنّ هذه الشخصية (الحاج منصور نعمان) عاجزة عن دفع الشرور وأذى الآخرين الذين يسمونها سوء العذاب، ممّا ولد فيها هذا الشعور النفسي العميق، لأن هذا الإحساس وهذا الصراع النفسي سببه أنه ولد وحيد (من غير أخ أو أخت) ولا نصير له من خصومات أولاد الجيران ومازاد من معاناته من هذا النوع من العنف –أيضا– هو وقوف والديه الدائم إلى جانبه وإشعارهم له بأنه هو المظلوم دائما، وهذا ما ولد فيه ذلك العذاب النفسي والشعور اللعين في أنه دائم الحاجة إلى أخ علّه يدفع عنه نقمه والمظالم التي تلحق به.

«ذات يوم وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:

أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي؟

قلت لها:

أخا أكبر مني يحميني.

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص12.

ضمتني إلى صدرها وأحسست بها تبكي»[1]

ولهذا نجد شخصية "الحاج منصور نعمان" تعاني صراعا نفسيا، دفع بها إلى الكبت، ثم لما حاول التحول من حال إلى أخرى اضطر إلى أسلوب البوح والكشف والإخراج وأدرك بعد حين من الدهر أنه كان يعيش في فضاء مظلم، فضاء الكبت النفسي والصراع الداخلي ممّا انجر عنه أنواع أخرى من العنف منها العنف اللفظي.

العنف غير المباشر: ويتمثل في.

العنف اللفظي:

أما العنف اللفظي فيتمثل في العبارات الكلامية الحاملة لنبرات خطاب عنيف لغرض التهديد أو الوعيد والزجر والسب والشتم دون استعمال وسائل العنف المادية ولو أنه يعتبر عملية سابقة لحدوث العنف الجسدي أو ممهدة له أو لسبب من أسباب حدوثه، فقد يتطور العنف اللّفظي وثورة بركان العنف والتعنيف إلى عنف جسدي باستعمال وسائل كالضرب والقتل والجرح والعراك كما قد «يكون محصورا في الإطار الكلامي، فتغدو فيه لغة التخاطب عنيفة وتأخذ شكل الضغوطات والتهديدات والنقد من غير أن توسم بطابع التنفيذ الحسي والمادي.»[2]

«أما احتفاظي بعلاقتي مع شريف، فلأن حبه للثرثرة كأن يعفيني من الكلام إلى جانب أن نزوعه الفطري إلى الخيال، الأمر الذي جعله لا يميز بين الصدق والكذب أدى إلى إضعاف قدرته على الملاحظة، لهذا لم أحس في يوم من الأيام بأنه أدرك ما حل بي، ربما لهذا السبب شعرت معه بالراحة دائما، ولم أجد ما يدفعني إلى الإبتعاد عنه بدوره الحقيقة أنه هو نفسه لم يكن له صديق آخر غيري ميله إلى قول أشياء لا يصدقها العقل جعل منه محل سخرية الأطفال أنفسهم، كان يلقب بـ "شريف الكذاب.»[3]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص12.

[2]- محمد ملياني، ثنائية الصراع والعنف في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص44.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

إنَّ هذا المقطع الروائي يشير إلى العنف اللفظي الذي كان يمارس على "شريف" من قبل الأطفال الساخرين منه والملقبين له "شريف الكذاب".

كذلك المقطع الروائي الآتي يشير إلى هذا النوع من العنف نفسه.

«في كثير من المرات كانت تبادر بتوجيه التحية إليَّ والسؤال عن أحوالي بهذه المعاملة خصتني دون غيري من تلامذتها السابقين، بالرغم من أنَّ كره المدرسة لم يفارقني بتاتا منذ أن طرأت علي التغيرات التي وضعت حدا لطفولتي قبل الأوان فقد بدا لي العام الذي قضيته معها أحسن عام دراسي، خاصة بالقياس إلى تلك السنة الأخيرة التي أمضيتها مع السيد أندري كاستلان، صاحب البيري الأسود الذي كان يكرهني بلا سبب ولا يناديني إلا بصاحب "الصوت الخشن"»[1]، هذا عن العنف اللفظي.

العنف المباشر:

يقصد به كل تصرف عنيف يوجه من شخص لآخر، باستعمال وسائل مرئية للعيان وملحقة الضرر، تعبيرا عن مكبوت وهيجان نفسي، أو قد يكون ملحقا الضرر بأحد ممتلكاته، بهدف إخضاعه لأوامره أو بغية رد الإعتبار أو الحق المسلوب ورجاء سلب حقوقه بأي وسيلة كانت، كالضرب أو «صفع أو دفع أو إحتكاك بجسم المجني عليه سواء ترك بجسم المجني أثرا ماديا أم لم يترك وبغض النظر عن الآلة المستعملة.»[2]

وهو –أيضا– «وسيلة لإمتلاك الغير والتعبير عن الكبت المدفون في نفسية المعتدي منذ زمن متجاوزا في أبعاده العنف اللفظي القائم على التهديد والوعيد»[3]، باستعمال وسائل وطرق متعددة،

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص28.

[2]– عبد الله سليمان، دروس في شرح قانون العقوبات الجزائري، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1990م، ص183.

[3]– محمد ملياني، ثنائية الصراع والعنف في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص44.

وهذا النوع من العنف نجده بكثافة في هذه الرواية لأنها تجسد معالم أتعس وأخطر مرحلة زمنية مرَّ بها وطننا العزيز وهي مرحلة التسعينيات، مرحلة التقتيل والتعذيب والتنكيل.

إنها سنوات الجمر، جسدت العنف المباشر خير تجسيد، بعدما صورت الوضع المأساوي الذي آلت إليه البلاد وحتى على المستوى الدولي الخارجي من تهميش وإقصاء مواطنيها.

«لا يوجد بلد أوروبي يعطي في هذه الأيام تأشيرة دخول ترابه الجزائري، العالم بأسره صار يغلق أبوابه في وجهنا.»[1]

«أمر أمام حطام مبنى تهدم تحت تأثير قنبلة وضعت في مقهى داخل علبة حلوى، لا أدري لماذا لا تنفجر القنابل إلا على الأبرياء ولا تصيب أمثالي قط؟

أفكر بأن ولدي الشحاذ ربما صار إرهابيا من يدري؟

فكيف لمثله أن يحب مجتمعه؟.»[2]

«أكف عن السير، أتأمل أنقاض المقهى، لا تزال حجاراتها المتفحمة متراكمة على بعضها البعض، أسمع الإنفجار في ذهني، أسمع الصراخ والأنين، أرى الدم والجثث، وبقايا بعضها مسحوبة من تحت الحجارة والخراب، أجل قتلوا كلهم إلا أنا لماذا؟ لم تنفجر القنبلة إلا بعد خمس دقائق من مغادرتي المقهى؟ لماذا لا يوجد عدل حتى في الموت؟ لماذا أنا فقط، أنا المذنب من بينهم جميعا، أبقى حيا؟ لماذا الدنيا هي هكذا؟

أغادر الأنقاض بعد حوالي عشر دقائق من الوقوف أمامها.»[3]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- المصدر نفسه، ص253.

«جريمة أخرى بشعة يذهب ضحيتها مواطنون أبرياء، الجريمة وقعت يوم الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لاكلاسير، بضواحي العاصمة في منتصف الليل، الضحايا من عائلة واحدة، أحدهم طفل في الثالثة من العمر، اسمه فيفوش، وجد في مهده مقطوع الرقبة، مما يعني أنّ الدمويين ذبحوه وهو نائم، أخته المسماة حنان البالغة من العمر أربع سنوات، عثر على جثتها في الرواق مرتدية سترة النوم، كانت قد استيقظت من نومها وراحت تجري نحو أمها، ولكن مصيرها لم يكن أفضل من مصير شقيقها، جثة والدتها س.غ البالغة من العمر 24 سنة كانت ملقاة على بعد مترين منها قرب مدخل غرفة نومها، متمرغة في دمها الذي انتشر-أيضا- على جدارين متقابلين، ذراعاها مفتوحتان أمامها، كما لو أنها تمتدان نحو ابنتها لضمها، في الممر القصير المفضي إلى الباب المطل على الباحة، وجدت جثة جد فيفوش وحنان، الضحية إطار سابق في وزارة الصحة، إسمه صالح الغمري، يبلغ من العمر 65 سنة، أخذ تقاعده منذ بضعة أشهر فحسب، لم يتعرض فقط للذبح مثل حفيديه وزوجة ابنه، بل نكل به ببشاعة لا توصف.

ابنه الذي يشتغل ممرضا، كان مداولا في المستشفى أثناء وقوع المجزرة عندما عاد في الصباح، وقع على المشهد المريع، حالته النفسية الناجمة عن الصدمة استدعت وضعه تحت المراقبة الطبية، السكان الذين يقيمون في أقرب المنازل إلى بيت الضحايا، يقولون أنهم لم يسمعوا أي شيء أثناء الليل، الملاحظ أن الباب الخارجي ليس به أي ضرر ممّا يدعو إلى الإفتراض بأن المجموعة الإرهابية استعانت بشخص يكون السيد صالح الغمري يعرفه، ويثق فيه جاءه ليلا، ففتح له الباب»[1].

«الناس يمرون أمام أنقاض "مقهى المنفيين" من غير إلقاء نظرة نحوها، من غير التفاتة يمينا أو شمالا، أبقى وحدي هناك نهبا لأسئلة خرساء، لماذا أنا فقط نجوت من الموت؟ كيف حدث وبمجرد خروجي انفجرت القنبلة، كما أنها لم تكن تنتظر ، إلا أن أخلي المكان لكي تفعل فعلها ؟ كيف حدث وأنه في ذلك اليوم كان جميع المنفيين في المقهى كما لو أنهم جمعوا هناك قصد تفجيرهم عن

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص255.

بكرة أبيهم؟ كيف فات النادل الأعرج؟ المخبر السردي، الذي لم ينجو بدوره من الإنفجار أن ينتبه لوجود القنبلة؟.» [1]

«سيارات متفحمة وأخرى محطمة، محلات مهمشة ومفرغة، عجلات مطاطية محترقة، شظايا الزجاج، وعلب ممزقة ونفايات أخرى مترامية على جانب الطريق وسط ذلك متظاهرون يرمون قوات الأمن بالحجارة، عناصر الأمن يردون عليهم بغازات مسيلة للدموع رائحتها لم تبرح تغمرنا، مختلطة برائحة العجلات المطاطية المحترقة.»[2]

إن هذه المقاطع السردية، تصور العنف المباشر بشتى ألوانه، في زمن قد يطلق عليه زمن العنف والتقتيل والإرهاب، حيث بلغ هذا الأخير ذروته، هذا عن الحدث الدال على العنف، أما عن **الحدث الجنسي** فنجده هو الأخر في هذه الرواية.

الحدث الجنسي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

ويتجسد في تلك العلاقات غير الشرعية التي أقامها مع العديد من النساء، سواء مع معلمته "كلير ردمان" تلك المرأة الفرنسية التي تعد من الأقدام السوداء الذين نزلوا على شاطئ "سيدي فرج" وكان من أولئك أهلها وذويها ممن نزلوا هذا المنزل، أو مع الفتاة اليهودية "سيلين" أو مع "نصيرة" أخت أقرب أصدقائه إليه ومع غيرهن كثيرات ، نظرا لنشأته غير السوية وعقده ومكبوتاته .

«... بحيث أحسست بنفسي بعيدا عن العالم، في جزيرة نائية مارست الجماع مع معلمتي السابقة.»[3]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص274.

[2]- المصدر نفسه، ص86.

[3]- المصدر نفسه، ص53.

في هذا المقطع السردي نجد الحدث الجنسي تمثله الرغبة الجامحة إلى ممارسة الجنس وهو يقوم على علاقة غير متكافئة بين أحد طرفي هذه المعادلة، معادلة التواصل، (الحاج منصور نعمان والسيدة كلير ردمان).

كما نجده-أيضا- أقام هذه العلاقة المحرمة أيضا مع " وردية " المرأة التي يزيد سنها عن سنه بخمس وعشرين سنة.

«يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه»[1]

إن عديد صفحات الرواية احتوت هذا النوع من الحدث الذي قد يأخذ مناح عدة «فإذا كان الجنس في الحالات الطبيعية تعبيرا عن رغبة مشتركة بوصفه شكلا من أشكال التواصل الجسدي والروحي واللغوي»[2] فإنه في هذا النص يربطه الروائي بفكرة انتشار الرذيلة وسوء الأخلاق وتفشي الأفعال الدنيئة والصفات القبيحة أمام عثرات التاريخ وكلوم الوطن وجراحه التي لا تندمل؟ فوا عجبا لأشخاص يغضون الطرف عن أوطانهم وينساقون وراء الرذيلة والفساد.

وفي ذلك رمز لتجسيد الرذائل والفساد من بعض أبناء الوطن أنفسهم ، ومن ثم يمكن القول: إن الروائي في توظيفه للحدث الجنسي كان مبنيا على خلفية فكرية، وهي محاولة تحقيق الحدث الجنسي كانت في حالة غياب الضمير.

أما عند هبوب ثورة الضمير، الضمير الجارح، تداركت الذنب وأقلعت عنه شخصية "حاج منصور" وهنا يسقط أحد طرفي هذه المعادلة، والذي تمثله شخصية، "الحاج منصور نعمان".

لأن التفكير في مثل هذه السخافات أمام مايعانيه الوطن من هموم ومشاكل ووقع في قبضة التقتيل والترهيب ينافي هذه الأفعال والأحداث .

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص103.

[2]- شكري عزيز ماضي ، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص 48

ولو أن الرغبة في تحقيقه بدت في المراحل الأولى من حياة هذه الشخصية لأنه أصبح في النهاية يمثل خيبة أمل وحسرة وندم وبكاء على ما مضى.

«داخل شاحنة الركاب، قاصدا "عين.." قلت في قرارة نفسي إنني لن أستطيع الرجوع الآن إلى الوراء حتى لو أردت حينا الذي كنت أعيش فيه بـ: (لا كلاسير) بعته خشية ألا أطيق العيش في عين...»[1]

وقد يمثل الجنس في هذه الرواية مجرد رغبة تعود إلى توكيد الذات، لأن شخصية "الحاج منصور نعمان" عاشت طفولة مضطربة، طفولة التفرد والتوحد والكبت وربما أدركت هذه الشخصية بأن وجودها لا يتحقق بمفردها ، فلا بد من وجود طرف ثان لتكون كلا موحدا متكاملا «والذي لن يكتمل الوجود الحق لأمن خلاله.»[2]

«وهذا يعني إمكان تعدد التجارب الجنسية عبر الرواية بالرغبة المتواصلة في توكيد الذات وإثبات الهوية الوجودية.»[3]

«عد بسرعة، منصور قالت وهي تعانقني، بين السماء والأرض، في اتجاه الجزائر، أحسستني وحيدا في الكون»[4]

كما أن هناك مرام أخرى يوظف الحدث الجنسي من أجل تحقيقها كأن «يحاول بعض الكتاب أن يتحدثوا عن الواقع وقفوا عند محاولة استهواء القارئ والتأثير عليه بالتركيز على الناحية الجنسية، وعرضها في صورة حادة صارخة أو وقفوا موقف الواعظ منها أو المتعلم منها»[5]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص239

[2]- ثناء أنس الوجود، قراءات في القصة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2000م، ص63.

[3]- المصدر السابق، ص169.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

[5]- عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والوقائع، دراسة تطبيقية، دار المعرفة ، ط1، ص88.

وهذا ما نستخلصه من توظيف الحدث الجنسي في هذه الرواية «أن ما يكشفه السرد في هذه الرواية أن كلا من الرجال والنساء في العالم العربي هم ضحايا الكبت الجنسي ، على الرغم من حقيقة أن سلوك الرجال الجنسي لا يؤثر على شرف العائلة.»[1] وهذا ماينطبق على شخصية "الحاج منصور نعمان" التي كانت ضحية الكبت الجنسي المبكر.

هذا عن طبيعة الحدث رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" ممثلة لرواية السبعينيات، فماذا عن الحدث في رواية "عابر سرير"

تطور بنية الحدث في رواية "عابر سرير": تعتبر رواية "عابر سرير" من الروايات الجديدة التي تتنوع فيها الأحداث وتختلف عن نظيرتها الكلاسيكية.

أ/ **الحدث الأسطوري في رواية "عابر سرير"**: هو عبارة عن حدث خيالي يعتمد على الخوارق والعادات والرموز.

فالأحداث الأسطورية هي «سرد قصصي مشوه للأحداث التاريخية، تعتمد على المخيلة الشعبية، فتبتدع الحكايات الدينية والقومية والفلسفية لتثير بها الجمهور.»[2]

وهذا النوع من الأحداث لم يكن معروفا لدى الروائيين التقليديين والمقطع التالي يوضح ذلك:

« هي بخير، لقد خلعت أخيرا حداد صالح باي، لا ملاءة في قسنطينة، كلما ماتت عجوز كفنت بملايتها، وولد حجاب مع صبية.»[3]

---

[1]- بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، 1899،1999م،:emial daladbaàcyberia.net.
ص39.

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص65.

[3]- أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2013م، ص 112.

إن الحدث الأسطوري واضح في هذا المقطع الروائي، وذلك من خلال عبارة « وولد حجاب مع صبية»، فهل يعقل أن يولد مع كل مولودة صبية حجاب، وللتوضيح أكثر نأتي بالمقطع الآتي:

«لأن وريدة التي حسب تعبير "مارغريت دوراس" في إحدى رواياتها عقدت قرانها على الريح.» تخونه في كل رواية مع مظلي، وفي كل الروايات يموت خالد مرتين: مرة بسبب جيناته القسنطينية..... ومرة بذكائه!.»[1]

فاستخدام الرمز والأسطورة في الرواية الجديدة، يدفع القارئ إلى المشاركة في إنتاج النص.

ب/ **الحدث التاريخي في رواية عابر سرير**: وهو الحدث الذي يهتم برواية محطات تاريخية ولكن بأسلوب أدبي حتى نفرق بين الأحداث التاريخية في الرواية وبين الوثيقة التاريخية.

ويهتم الحدث التاريخي عادة بالحروب والثورات تعبيرا عن معاناة الإنسان عبر الحقب التاريخية.

لكن الروائية "أحلام مستغانمي" هنا لا تتحدث عن ثورة التحرير المباركة ولا عن الثوارات التي سبقتها ولا عن غيرها من فترات الغزو التاريخي، وإنما تتحدث عن محطات تاريخية أخرى، منها ما يتعلق بأحداث الشغب عام 1988م، وما تلتها من الأحداث الدموية في فترة التسعينيات، وغيرها من المحطات التاريخية التي لا علاقة بتاريخ وطننا.

« في مارس 1942م سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، –وهو الفقير المشرد– شراؤها.»[2]

«لكنهم جاهدوا ضد فرنسا ودفعوا أكبر ضريبة في قسيمة الإستشهاد فقط لتكون لهم بلدية كتب عليها شعار " من الشعب وإلى الشعب" يرفرف عليها علم جزائري، وتتكفل بتوفير قبر لجثثهم المنكل بها بأيد جزائرية.»[1]

---

[1]– عابر سرير، ص121.

[2]– المصدر نفسه، ص25.

« من يقتل من؟ مذهولا يسأل الشجر، ولا وقت لأحد كي يجيب جبلا أصبح أصلع، مرة لأن فرنسا أحرقت أشجاره حرقا تاما لا تترك للمجاهدين من تقية ومرة لأن الدولة الجزائرية قصفته قصفا جويا شاملا حتى لا تترك للقتلة من ملاذ.»[2]

إن هذه المقاطع الثلاث تروي أحداثا تاريخية بعضها يتعلق بشخصية فرنسية شهيرة، وبعضها يتحدث عن الشهداء الذين بذلوا أرواحهم الطاهرة فداءا لهذا الوطن، وبعضها الآخر عن المراحل التاريخية التي مرت بها عملية حرق الأشجار سواء من قبل فرنسا المستعمرة، أو من قبل الدولة الجزائرية في زمن العشرية السوداء.

«حدث ذلك ذات ديسمبر 1978م عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته الغامضة تلك ورحل.»[3]

«ذات 29 ديسمبر، بينما العالم يحتفل بأعياد الميلاد، كنا نودع جثمان الرجل الذي ولدت على يده مؤسسات الجزائر وأحلامها الكبرى.»[4]

إن هذين المقطعين السرديين يرويان حدثين تاريخيين يتعلقان بالرئيس الراحل " بومدين".

«صدقني، منذ اغتيال بوضياف أصبحت أكره حتى السفر إلى الجزائر، فبموته مات شيء فينا، عندما جاءوا به متضرعين كي ينقذ الجزائر، ويكون رئيسها، ما ظنوا أن ذلك الرجل الذي جبلته السجون والمنافي وخيانات الرفاق على هزاله، ما كان يصلح لإبرام صفقة فوق الجثث فحولوه إلى جثة كي نتعلم من جثته.»[5]

---

[1]- عابر سرير، ص36.

[2]- المصدر نفسه ، ص36، 37.

[3]- المصدر نفسه، ص 38.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

[5]- عابر سرير، ص 142.

« قرأت أن إحدى الرسائل المشفرة التي كانت توجهها إذاعة المقاومة الفرنسية التي كان يشرف عليها ديغول في لندن أثناء الإحتلال الألماني، كانت تحمل مساء 5 حزيران 1944 هذه الرسالة المشفرة.»[1]

يسرد هذا المقطع الروائي حدثا تاريخيا يتعلق بالمقاومة زمن الإحتلال الألماني، وعن الرسائل المشفرة التي كان يوجهها ديغول عام 1944.

هذا عن الحدث التاريخي في رواية عابر سرير.

ج/ **الحدث الدال على السيرة الذاتية:** رغم أن رواية " عابر سرير" رواية جديدة بكل المقاييس، إلا أنها لا تخلو من الحدث الدال على السيرة الذاتية، حدث يروي جانبا من حياة الروائية الجزائرية " أحلام مستغانمي "، والمقاطع التالية توضح ذلك:

« ولأننا كنا أول من أدخل التلفزيون إلى الحي، كانت الجارات يتقربن إلينا بإرسال طبق من الحلوى عصرا مع أولادهن، كي نسمح لهم بمشاهدة التلفزيون معنا.»[2]

«كانت لنا أنماط حياة متداخلة بحكم فرحة الإستقلال، التي لمت شملنا وجعلتنا نتعلم المساكنة دون أن ننعم بالسكينة.»[3]

في هذين المقطعين سرد لأحداث تتعلق بالذات الكاتبة أثناء طفولتها بعد الاستقلال، حينما تم اقتناء جهاز تلفزيون لمشاهدة الأحداث التي تجري في العالم.

وأنهم كانوا السابقين إلى إقتنائه في حييهم مما جعل جاراتهم يتوددن إليهم ليسمح لهن بالمشاهدة معهم.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 189.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

فلقد لجأت إلى استحضار ذكريات عاشتها مع عائلتها في السنوات الأولى للإستقلال.

«في ذلك الزمن الأول للإستقلال، بينما كان كل الجيران، مشغولين بالتفرج على التلفزيون... وعلينا، كنت من الجانب الآخر للشقة، أترقب بصبر مراهق، أن تنفتح نافذة تلك السيدة البولونية.»[1]

الحدث الجنسي في رواية "عابر سرير": إن الحدث الجنسي في هذه الرواية لم يعد تعبيرا عن رغبة ممكنة التحقق أو غير ممكنة، وإنما أصبحت له خلفيات فكرية وسياسية عميقة،وهذا ناتج عن ابتعاد الروائية عن المرجعيات السطحية والعودة إلى تأطير عملها بمرجعيات عميقة ومتداخلة ومتشابكة ومعقدة –تحاول الروائية– من خلالها عرض فكرة اجتماعية في قالب إنساني والذهاب بالحادثة التاريخية إلى أبعاد وجودية، وهذا ما أثبتته الباحثة "ثناء أنس الوجود في رواية "التجليات" "لجمال الغيطاني" «وإذا نحن أمام بنية سردية تتداخل خيوطها وتتشابك طبقا لتداخل تلك المرجعيات، وما تؤدي إليه من تشابك للفضاءات داخل العمل.»[2]

وهذا هو حال معظم النصوص الروائية ذات المرجعيات العميقة التي «تجبر القارئ على أن يضطلع بالوظيفة الإبداعية التي بقيت حكرا على سواه، ولا يبقى في دائرة الإستهلاك.»[3] ذلك أن الرواية الجديدة هدفها التعامل مع المتلقي «على أسس إنسانية وثقافية وفكرية عليا.»[4]

كما تهدف إلى مد «المتلقي بمجموعة من الأحداث غير الواقعية التي تدهش إحساسه وتثير مشاعره، وخيالاته.»[5]

والمقاطع الآتية توضح أن لهذا الحدث الجنسي خلفيات فكرية وسياسية كبرى:

---

[1]– عابر سرير، ص 40.

[2]– ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص30.

[3]– السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 213.

[4]– سليمان حسين، مضمران النص الروائي، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1999م، ص 46.

[5]– سليمان حسين، مضمران النص الروائي، ص 46.

« كان للحب مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة، وكنت أحتاج فجأة إلى وحدتي.»[1]

« لماذا ما رست الحب إذن؟ ولماذا كنت على عجل؟»[2]

ف: شخصية فرانسواز رمز للكيان الفرنسي، والشخصية الثانية رمز للجزائر، وعدم التوحد رمز للمفارقة القائمة بين الشعبين.

الحدث الدال على العنف في رواية عابر سرير: لقد صورت هذه الرواية جانبا من أحداث العشرية السوداء تلك العشرية التي حركت صمت الأدباء ودفعتهم للتعبير عن تلك المأساة التي تركت بصماتها القائمة في مجتمعنا الجزائري الجريح.

«وكان حسين عند وصوله إلى قرية بن طلحة، وجد نفسه أمام أكثر من ثلاثمائة جثة ممددة في أكفانها، فتوجه إلى مستشفى بن موسى حيث التقط صورة لتلك المرأة التي فاجأها تنتحب، والتي قيل له، أنها فقدت أولادها السبعة في تلك المذبحة.»[3]

«هو الآن مستند إلى جدار كتبت عليه بدم أهله شعارات لن يعرف كيف يفك طلاسمها، لأنه لم يتعلم القراءة بعد، ولأنه لم يغادر مخبأه، فهو لن يعرف بدم من بالتحديد وقع القتلة جرائمهم، بكلمات كتبت بخط عربي رديء، وبحروف مازال يسيل من بعضها الدم الساخن، أبدم أمه، أم أبيه، أم بدم أحد إخوته.»[4]

---

[1]- عابر سرير، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

[4]- عابر سرير، ص 30

« هو لن يعرف شيئا، ولا حتى بأية معجزة نجا من بين فكي الموت، ليقع بين فكي الحياة، وأنت لا تعرف بأية قوة، ولا لأي سبب، تركت الموت في مكان مجاور، ورحت تصور سكون الأشياء بعد الموت، وصخب الدمار في صمته، ودموع الناجيين في خرسهم النهائي.»[1]

«كانت ظاهرة الحواجز المزورة عمت وانتشرت، وأصبحت مشابهة تماما لحواجز رجال الأمن الحقيقيين، الذين سطا الإرهابيون على بزاتهم العسكرية وأسلحتهم، مما أوقع الناس في بلبلة وحيرة، فقد يفاجأون به مزورا ويقتلون.»[2]

إن هذه المقاطع الروائية تسرد أحداثا تتعلق بزمن العنف والتقتيل، زمن الخوف والإرهاب، هذا عن طبيعة الحدث وأنواعه وتطوره في رواية "عابر سرير" باعتبارها رواية جديدة، فنجد الحدث الأسطوري الذي لا نجده إلا في الكتابات الروائية الجديدة،كذلك بالنسبة للحدث الدال على العنف الذي –عادة– يعبر عن العنف بألوانه في فترة التسعينيات، بالإضافة إلى الحدث الجنسي الذي لم يعد يعبر عن دلالته المعروفة في الكتابات الروائية التقليدية، وإنما تطور عما كان عليه وأضحى يحمل فكرة ودلالة يجب أن يقف عليها القارئ المحترف للنص الروائي.

---

[1]– المصدر نفسه، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص 34.

الفصل الثـاني
تطور بنيـة الشخصيـة
في الرواية الجزائرية الحديثة

تعتبر الشخصية عنصرا هاما وأساسا عند معظم الأجناس الأدبية النثرية على اختلافها (الملحمة، المسرحية، الحكاية، القصة، الرواية)، فلقد عرفت منذ فجر التاريخ تحولات مذهلة عبر فترات زمنية متعاقبة منذ فجر التاريخ منذ عهد أرسطو، ولذلك فالمتتبع للكتابات التي أرخت لها – ونخص هاهنا– الشخصية الروائية التي نحن بصدد الحديث عنها، والتعرض لها في عملنا هذا، فإنه يجدها كثيرة ومستفيضة، ولأدل على ذلك من كثرة الأحكام النقدية التي كتبت حولها، إلى درجة الإفراط في الحديث عنها.

فهي بمثابة العنصر المحرك للأحداث، نظرا لمقدرتها الفائقة على دفع الوقائع نحو الأمام، فـ:« الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب لرسمها، فهي إذا الشخصية السنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الأصوات بأي وجه، إذ لا تعدو أن تكون كائنا من ورق»[1]، كما تعد من العناصر الأساسية في البناء السردي –بعامة– والروائي –بخاصة– فلا يمكن الإستغناء عنها، والتخلي عن دراستها، فهي بمثابة العمود الفقري وخاصة في الأعمال الروائية التقليدية، إلى درجة النفور منها والإعراض عن دراستها لأنه لم يعد يستصيغها الذوق الأدبي، ولم يعد يصغى لها نظرا للإفراط في الحديث عنها، بل وأكثر من ذلك، ذهبوا إلى إهمالها والصد عنها، ويفسر "تودوروف" "Todorov" سبب هذا الصد والإعراض عنها بأنه «جاء رد فعل على الإهتمام الزائد بالشخصية والإنقياد الكلي لها حتى أصبحت قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر».[2]

وهذا ما تنطبق عليه مقولة "إذا زاد الشيء عن حده انقلب إلى ضده».

كذلك تلجأ "فرجينيا وولف" (1941-1982) "verginia woolf" لتعليل الموقف بقولها "دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية، وهذا في حدود 1925م.»[3]

[1]– عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية الحديثة، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1990م، ص85.

[2]– إبراهيم عباس، البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، د ط، 2002م، ص149.

[3]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص149.

فلقد تناولها كل من "ألان روب غرييه A.R. Grillet" من منظور يتماشى وقيمة الفرد في المجتمع، وهو ما دفع به إلى أن يطلق عليها مصطلح "العبادة المفرطة للإنساني" كذلك اهتم بها "بكيت" "Beckett" في أعماله الروائية، أضف إلى ذلك اهتمامات "كافكا" "Kafka" في رواية "القصر" و"بالزاك" "Balzac" وكذلك "لوكاش" "Lukas" حيث عمد إلى تحديد وظيفتها، ثم نحا نحوه "لوسيان جولدمان" "Lucien Goldman" في خضم حديثه عن سيوسيولوجية الرواية – محاولا– إبراز علاقة البطل بالعالم الذي يعيش فيه.

ثم سار على هديهم الناقد الفرنسي "روني جيرار" "René Gerard" وكذلك أولت لها عناية "فرانسوا روسوم" "Française Rossum" أما "آلان روب غرييه" " A.R. Grillet" فقد ربط هذا الاهتمام بصعود الطبقة البرجوازية، أما "فلاديمير بروب" "V.Propp" فقد اختزل الشخصية في وظيفتها التي تقوم بها.

هؤلاء –هم– بعض من تناولوا عنصر الشخصية من زوايا مختلفة، فهناك من ألف روايات مبرزا فيها أهمية عنصر الشخصية في الأعمال الروائية وهناك من قدم قراءات نقدية وأحكاما وأراء ومقالات حول هذا المكون السردي باعتبارها تقع في شبكة من العلاقات السردية، فلا يمكن لها أن تقع خارج هذا البناء، لأنها تعتبر «من أبرز العناصر الهامة، التي ترتكز عليها أحداث القصة فهي النواة التي تنسج من حولها الحبكة، كما تعمل على تحريك مختلف الأحداث وتساعد على تطورها أضف إلى ذلك أن الشخصية تشكل المحور الرئيسي الذي يثير اهتمام القارئ ويشد انتباهه لمعرفة طبيعتها وتطورها، ثم النهاية التي ستؤول إليها.»[1]

وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات، وبفضلها تصطنع اللغة وتؤدي وظيفتها وتبث الحوار بين الشخصيات ويبعث فيها الحياة.

[1]– بن قاسي مليكة، القصة بين محمود تيمور وأنطوان تشيخوف (دراسة مقارنة على مستوى بناء الشخصية)، الثقافة، مجلة تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، الجزائر، العدد 112، 1996م، ص83.

-إذن- فما طبيعتها في الأعمال الروائية الكلاسيكية بعامة، والجديدة بصفة خاصة؟ وهل مس التطور والتجدد بنية الشخصية شأنها في ذلك شأن المكونات السردية الأخرى؟ وما مكانتها كمكون سردي في الرواية الكلاسيكية؟ وهل حافظت على تلك المكانة في الأعمال الروائية الجديدة؟ وما سبب تراجع مكانتها وهيبتها في الأعمال الروائية الجديدة؟ وأي عنصر سردي آخر حل محلها؟ ولماذا هذا التراجع والتقهقر في مركزيتها في الأعمال السردية الكلاسيكية؟

لقد كان الاهتمام بالشخصية خاصة في الأعمال الروائية الكلاسيكية جديا وظل ذلك الإهتمام والحفاوة قائمين إلى بداية القرن العشرين، فقد هيمنت هيمنة مطلقة وبشكل رهيب يستدعي لفت الإنتباه إليها «فهي تمثل وسيلة كل بحث وغاية.»[1]

لقد كانت (الشخصية) ذات مكانة متميزة داخل الأعمال الروائية الكلاسيكية، وذلك ابتداءً من الروايات البلزاكية بحيث كانت تتمتع بحضور دائم داخل النسيج الروائي إذ إنها كانت تمتاز بسلطة مطلقة داخل النص الروائي وخارجه فالزمن هو زمنها، هذا على المستوى الداخلي، أما على المستوى الخارجي، فتبرز تلك السيطرة في أن بعض الروائيين اختاروا أسماء بعض شخصيات رواياتهم عناوين لها، ولأدل على ذلك من رواية "الجازية والدراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" ورواية "اللاز" "للطاهر وطار" حيث طغت طغيانا فاحشا.

حتى أضحت تعامل «على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وأمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها.»[2]

فقد كانت ذات بناء منفرد وفاعل إذ إنها كانت تسخر لإنجاز الحدث، ولاحتدام الصراع، لأنها تعتبر نموذجا مؤثرا وموجها، لذلك يعمل الروائي جاهدا ومسخرا كل طاقاته من أجل العمل

[1]- عبد القادر أوشريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الروائي، ص133.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص86.

على إبرازها بروزا قويا بإعتبارها –عند هؤلاء– العنصر الرئيس الذي تدور حوله الأحداث وتصب في مصبها والبيئة تتناسب وطبيعتها وتخضع لميولاتها، والزمن الحكائي يسير وفق توجهاتها.

أما عن خصائصها في الرواية الكلاسيكية، فإنها امتازت بمميزات معينة تختلف عن خصائصها في الرواية الجديدة، لإنّ كل العناصر السردية في الرواية التقليدية هدفها رسم صورة حقيقية للواقع، ولذلك يعمد الروائي إلى رسمها على شاكلة «كائنات بشرية ترزق وتحيا وتفكر، وأنها لم تكن قط كائنات من ورق.»[1]

وكما يعمد الروائي في الروايات الكلاسيكية إلى وصف ملامحها وصفا دقيقا، إلى درجة تخيل إليك أنها شخص حقيقي «بحيث يوجد لها سيرة وتاريخا ونسبا، لا يفوتها شيئا من الوصفين الخارجي والداخلي.»[2]

كما يلجأ الروائي إلى الإهتمام بأحاديثها وكلامها، حتى يوهم القارئ على أنها شخص حقيقي، ذلك أن: «الشخصية تعبر عن نفسها، وتكشف عن جوهرها، بأحاديثها وتصوراتها الخاصة.»[3]

إن الشخصية في الأعمال الروائية الكلاسيكية هي العنصر المحرك للأحداث الروائية، أو قُل للرواية برمتها، حيث يصطنعها الروائي في بناء عمله الروائي ومن ذلك نستطيع القول بأن «الوظائف هي للشخصيات وليس العكس كما يبدو وذلك من خلال المعطى الظاهري للنص، ومن هنا فإن الوظيفة لا تكترث بالشخصية المنفذة لها، ويجب الإكتفاء بتعيينها من خلال اسم يعبر عن الفعل.»[4]، ومن ذلك نفهم بأن الوظيفة أو الوظائف هي التي تصطنع الشخصيات الروائية،

[1]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، وهران، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م، ص128.

[2]– عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 1999م، ص23.

[3]– محمد يوسف نجم، فن القصة، ص82.

[4]– سعيد بنكراد، مدخل إلى السيمياء السردية، دراسات في الرواية العربية، المركز العربي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ص50.

فالشخصية –إذن– في الرواية الكلاسيكية تأخذ صورة الشخوص الحقيقين الموجودين في واقعنا المعيش، مما أوقع الكثير من النقاد والباحثين في الخلط بين مفهوم الشخصية ومفهوم الشخص فعدوهما شيئا واحدا لعدم التمييز بينهما ولهذا عمد الباحث الجزائري "عبد الملك مرتاض" إلى محاولة التفرقة بينهما «وأيا كان الشأن فإن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابل المصطلح العربي (personnage) هو شخصية وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس يقتضي أن يكون الشخص هو الفرد المسجل في البلدية والذي له حالة مدنية والذي يولد فعلا ويموت حقا»[1]، ذلك أن الكثير من النصوص الروائية ذات المرجعية التاريخية تحتم على القراء الحكم على شخصياتها بأنهم شخوص حقيقيون –لا ريب في ذلك– نظرا لمدى مطابقة أوصافهم وملامحهم أو حتى أسمائهم لشخوص واقعيين يحيون ويموتون، فهم نماذج لأشخاص واقعيين «فقد يوظف الروائي شخصيات تخضع لتصوره العميق أو لفكره البعيد، فتحمل الشخصية ذلك الفكر وتتبناه، دون أن تجد مشاركة الآخرين لها في هذا الفكر، فتبقى معزولة وبعيدة عن الواقع، ومن ثم تفقد ويصبح وجودها غير مقنع، وغير مستصاغ في الوقت نفسه.»[2]، ولهذا يجب أن تشارك الشخوص بعضها البعض في الأعمال الروائية، حتى وإن كانت بعض الشخصيات تتمايز عن الأخرى، وذلك من أجل اكتسابها لصفة الواقعية وإيهامها للقارئ بمدى مطابقتها لشخوص حقيقيين في حياتنا التي نحياها.

وهذا المعنى كان قد أشار إليه الباحث الجزائري "بشير بويجرة محمد" في شأن شخصية "زيدان" في رواية "اللاّز" «فبغير اللاّز وحمو الشيوعيين الخمسة لانكاد نجد لزيدان علاقات أو سلوكات إنسانية عادية تقنعنا بواقعيته، وتدفعنا أن نشاركه وجدانيا أو نتفاعل معه.»[3]

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص

[2]– بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري، ص105.

[3]– بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970–1983) بالجزائر، ديوان المطبوغات الجامعية، دط، 1986، الجزائر، ص 50.

كذلك الأمر بالنسبة للروايات التاريخية التي تهتم بالجوانب التاريخية للشخصية، سواء تعلق ذلك بحياتها الإجتماعية أو العلمية أو أحوالها النفسية.

إن طبيعة نسج الشخوص الروائية في النصوص الروائية على هذه الشاكلة هو الذي أوقع في الغموض واللبس حول محاولة تحديد مفهومها بدقة وإعطائها التسمية المناسبة لها (شخص/ شخصية)، ليس فقط بين القراء وإنما على مستوى النقد، ذلك أن الكثير من النقاد أمثال "محسن جاسم الموسوي" ، و"فاطمة الزهراء سعيد" و"لويس عوض" كل هؤلاء استعصى عليهم التفرقة بين الشخص والشخصية واعتبروا التسميتين تطلق على مسمىً واحد أو بتعبير آخر هجروا مصطلح الشخصية واستراحوا، وربما يعود ذلك إلى مدى تعاملهم مع الروايات الواقعية والتاريخية مبتعدين عن الروايات ذات المرجعيات الفكرية والفلسفية وحتى التأملية الغامضة نوعا ما.

فالروايات التاريخية والواقعية والإجتماعية تجعل القارئ يؤمن إيمانا قاطعا بمدى صدق شخصياتها وواقعيتها، إنها شخصيات من لحم ودم، وهذا هو شأن الروايات الكلاسيكية تجعل من شخصياتها شخصيات واقعية لما تضفيه عليها من ملامح توحي بالصدق والواقعية وخاصة حين وصفها وصفا دقيقا توضيحيا لا يدع شاردة ولا واردة إلا تعرّض لها بالوصف الممحص والمجلي لحقائقها.

لقد أولتها الروايات الكلاسيكية اهتماما بالغا وأهمية فائقة وذلك برسم ملامحها ووصف أحوالها، إنها (الشخصية) تربعت —ردحا من الزمن– على عرش العناصر السردية الأخرى، كالحدث والزمان والمكان واللغة التي أطاحت بها في النصوص الروائية الجديدة، إنها مرت بأزهى مراحلها، مرحلة عرفت فيها توهجا كبيرا وإزهارا وعنفوانا، خاصة في مرحلة إزدهار الرواية التاريخية والإجتماعية ويمثل هذه المرحلة في الغرب كلٌ من "بالزاك" و"زولا" و"فلوبير" وغيرهم.

أما في الجزائر مثلتها كل من رواية "اللاز" لـ"الطاهر وطار" ذات النزعة الإيديولوجية التي تصور جانبا من جوانب المجتمع السياسي و–أيضا– رواية "عرس بغل" للروائي الجزائري "الطاهر وطار" التي

مثلت الملمح الثوري وحتى القومي فهي «ليست رواية فحسب بقدر ما هي غوص في التاريخ العربي والإسلامي، وبحث جاد في واقعه المعقد.»[1]

وكذلك الحال مع الروايات الكلاسيكية ذات النزعة الإجتماعية أو البعد الواقعي، كرواية "ريح الجنوب" التي تصور العديد من شخصياتها تصويرا يضاهي التصوير الواقعي للشخصية الحقيقية كتصويرها للشخصية الثورية ومواقفها النضالية وهي شخصية "مالك شيخ البلدية" وشخصية العجوز "رحمة" صانعة الفخار، وشخصية "نفيسة" الطالبة الجامعية المتمردة على أوضاع قريتها –بخاصة– وأحوال الريف الجزائري –بعامة– والباحثة عن التعويض، وشخصية "رابح الراعي" تلك الشخصية القنوعة بحالها، غير المبالية بما يجري حولها، العازفة نايها الذي يحملها إلى عوالم من صنع الخيال ويسبح بها في فضاءات كلها رضى واطمئنان، وشخصية "ابن القاضي" تلك الشخصية الاقطاعية التي لا يهدأ لها بال ولا يقر لها قرار إلا بعد أن تعبد الطريق أمام أملاكها وأراضيها في زمن عُرِفَ بزمن تأميم الأراضي وفي فترة لاح فيها شعار "الأرض لمن يخدمها".

«ويبدو أن العناية الفائقة برسم الشخصية أو بنائها في العمل الروائي كان له ارتباط بهيمنة النزعة التاريخية والإجتماعية من وجهة، وهيمنة الإيديولوجية السياسية من جهة أخرى.»[2]

وللتدليل على ما ذهبنا إليه تأتي بمقاطع سردية من رواية "ريح الجنوب" لتكون دليلا على ما ذهبت إليه.

«بينما هما في حديثهما وإذا بنفيسة تدخل بوجه مستبشر، فرح القسمات، تلبس فستانا أزرق من الحرير الصناعي، به زهيرات بيضاء كثيرة، من زهر اللوز، أرسلت شعرها في خصلة واحدة على صدرها فوصل إلى حزام البلاستيك الذي تتحزم به.»[3]

---

[1]– عامر مخلوف، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، مقالات نقدية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م، ص66.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص52.

[3]– ريح الجنوب، ص34.

«كانت تتحدث إلى العجوز وعضلات وجهها تنقبض وتنطلق ممّا زاده حيوية وسحر.»[1]

«فها هي ترى خطوطا رقيقة متوازية ترتسم فجأة على جبين نفيسة، تعبر عن حزن لا تصوره الكلمات، وها هي ترى خطا عموديا يرتسم بين حاجبيها في استقامة، يؤيد استقامة حجتها، وها هي ترى على شفتيها الرقيقتين شيئا ساحرا يملأ النفس غبطة وعطفا على صاحبته وهي تتحدث، ثم ذلك الثغر الفاتن لا نشوز لأسنانه ولا انفراج بينها، بياضه الناصع يحدث ببلاغة على أن كبر السن ليس أمرا محزنا فقط...ثم هذان الهدبان الطويلان اللّذان يعطيان للنظرات عمقا وجمالا، ثم هذان الحاجبان الغريبان! ...ليس هناك فتاة فيمن تعرف لها حاجبان كثيف شعرهما بهذه الصورة! ومع ذلك فهما في هذا الوجه نموذج فذ للجمال! وحركات يدها وهي تتكلم ... ما أشد تعبيرها وانسجامها مع الكلام! وهذه الخصلة الكثيفة الناعمة المرسلة على الجهة اليسرى من الصدر، حيث تتقوس قليلا ثم تنزل إلى الحزام الأبيض اللامع الجميل! وهذا الفستان الحريري الأزرق ذو الأزهار اللوزية الزاهرة!...»[2]

«وكانت ابنته زليخة حينئذٍ بلغت سن الزواج، فتاة جميلة لونها يشبه القمح.»[3]

«كانت زليخة تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى!.»[4]

كما نجده –أيضا– يصف "رابح الراعي" وصفا دقيقا يخيل إليك أنه يصف شخصا حقيقيا، حتى تكاد تتقر يداك هذه الأسطر الواصفة بلمس من شدة مضارعتها للوصف الخارجي للإنسان.

« لكنّ رابحا الذي حرمته الحياة ممّا ينمي عقله منحته جمالا لا تستطيع رثاثة أثوابه ولا خشونة معاشه إخفاءه إذا ضحك ارتسمت على خديه حفرتان صغيرتان وارتسمت على نظراته أشعةً تظهر

[1]- المصدر نفسه، ص42.
[2]- المصدر نفسه، ص43.
[3]- المصدر نفسه، ص43.
[4]- ريح الجنوب، ص58.

وراءها عيناه السودوان كأجمل ما تكون عليه العيون، لم يكن في وجهه جزء غير منسجم مع باقي الأجزاء.»[1]

«عندما رجع رابح في المساء إلى بيته، لم يستطع البقاء داخله كعادته، كان فكره بالضفة المقابلة، حيث نفيسة تلك الفتاة التي يشبه وجهها لون القمر.»[2]

والمقطع الآتي يصف حالة العجوز "رحمة" صانعة الفخار، «تحركت العجوز في فراشها، وفتحت عينيها، وإذا بها تجد حلقها جافا كالورق، وفمها مراً مراً كما لو أكلت أغصان أوراق الدفلى.»[3]

والمقطع التالي في وصف "مالك شيخ البلدية" «وبقي صامتا واجما وجوما يصور ما كان يشعر به من حسرة ومرارة.»[4]

كما يعمد الروائي –هاهنا– إلى وصف حركات العجوز رحمة، «ثم قامت متثاقلة في حركة وانية، تجر نفسها جرا إلى الجهة القريبة من الباب، حيث كوم الحطب.»[5]

«كانت العجوز تمشي الهوينا في كلل بين رجلاها تتحركان في بطء وتعثر كأنهما تنتقلان فوق الشوك.»[6]

«زاوية فمه اليمنى أحد من اليسرى حيث يضع الناي أصابع يديه طويلة وغليظة ولكن عندما تلمس الناي كانت ترق وتلين حتى تجعل الألحان أرق وأعذب من الأنسام العليلة، في عينيه بريق حالم

[1]– المصدر نفسه، ص116.
[2]– المصدر نفسه، ص117.
[3]– المصدر نفسه، ص 163.
[4]– المصدر نفسه، ص 170.
[5]– المصدر نفسه، ص 172.
[6]– ريح الجنوب، ص 15.

يعبر عن هذا العالم المجهول الذي أحستاه ولم تدركاه، أنف قصير يعبر عن سذاجة صاحبه، وعن انفتاح نفسه إلى الغير، حمرة تكسو بشرته تشبه حمرة الرمان، صافية صفاء الأشعة المختزنة فيها.»[1]

«وكانت العجوز بالرغم من وهنها يبدو على ملامحها وحركاتها سرور وخفة، ولاحظ رابح أنها كانت تلبس عباءة زرقاء أخذ لونها يحول وتتجلل جلا من صوف مشدودا على صدرها بإبزيم من فضة، أمّا رأسها فكان مغطى بعدد من المناديل وعمة دكناء من فوق تمسك كل ذلك حتى لا يكاد يظهر وجهها من تحت ذلك الكوخ، الموضوع على رأسها، وكانت ذراعاها عاريتين تشبهان عودين واهيين، لم يبق فيهما إلاّ الجلد يضم العظام والعروق، وتذكر رابح ذراعي نفيسة الجميلتين البيضاوين وهو يرى ذراعي العجوز فأحزنته الذكرى والمقارنة وارتسم إحساسه على جبينه أسرة متوازية وقال في نفسه كأنه يحاول التخفيف مما يجده: بياضها من ظل البذخ الذي تحيا فيه.»[2]

«...وراحت تتابع حركاتها بصورة عفوية، فلاحظت أن المرأة تلبس فستانا أزرق اللّون تزينه أزهار صغيرة تشبه أزهار اللوز يوم أن كان جديدا، وكانت تشدُّ وسطها حميلة من صوف محكمة بعقد من خيوط القطن الملون، وفي نهاية خصلتيها المتدليتين باقة من نوار خيوط القطن، كانت هذه الحميلة وردية اللون، وخيوط القطن الملون، وخيوط القطن التي خاطتها وطرزتها جمعت كل ما يصنعه قوس قزح من ألوان هذه الحميلة، وكانت تشد رأسها بمنديل من الحرير المصنوع فيه مناظر لجامع باريس، كان أحمر اللون حمرة الجمر، جميلا، يوم أن كان جديدا.»[3]

ومن هنا يظهر أن الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" يلجأ إلى وصف الدقائق وشرح كل ما يتعلق بالشخصية (على اختلاف هذه الشخصيات)، حيث لا يترك للقارئ فرصة للتأويل واستثمار قراءته، لأن جل الأعمال الروائية الكلاسيكية تقوم على القراءة الموجهة التي تقف حجرة عثرة أمام

[1]- المصدر نفسه، ص 111.
[2]- المصدر نفسه، ص 146، 147.
[3]- ريح الجنوب، ص48.

إنتاج النص من جديد، ولعل ذلك يعود إلى سيطرة النزعة التاريخية والإجتماعية في الرواية الكلاسيكية وذلك ما يدفع بالروائي إلى أن «يأخذ على عاتقه تقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها.»[1]

وهذا الوصف الدقيق لملامح الشخصيات من قبل "عبد الحميد بن هدوقة" لم يتعمده فقط مع روايته التي نحن بصدد دراسة بنائها السردي، وإنما لجأ إليه في جل رواياته نظرا للمرجعية الإجتماعية لهذه الروايات ونظرا –أيضا– لطبيعة بناء هذه الروايات بناء كلاسيكيا تهيمن فيه الشخصية على بقية العناصر السردية الأخرى، بالإضافة إلى النزعة الواقعية لهذه الروايات.

«لقد كان حضور الشخصية في الرواية التقليدية قويا وجليا.»[2]

إذ اعتبرت هي المحرك الرئيس لمقومات البناء الروائي فهاهو الروائي "عبد الحميد هدوقة" يلجأ إلى الوصف الدقيق لشخصيات روايته.

«كما كانت حركة ذراعيها تحدث ضجة من الرنين بلا إنقطاع، كما طوقها من أساور ذهبية من عضلات الكربعتين إلى المعصمين أعدتها نعيمة فوجدتها سبعة أساور في كل ذراع من النوع العريض.»[3]

«كانت فتاة محظوظة منحتها الطبيعة وجها صبيحا وعينين شهلاوين وشعرا أصهب، وأعطتها جسما مستقيما لا عوج فيه ولا أمت، ليس بالرقيق المشين ولا بالغليظ الفاضح، كانت بين بين، كانت قمحية اللون، ممتلئة الصدر، بثغرها فلجة تميزها، وتعطي لابتسامتها سحرا وسذاجة.»[4]

---

[1]– سيز قاسم، بناء الرواية، ص218.

[2]– فايد محمد، سحنين علي، أبحاث في الرواية ونظرية السرد، taksidj.com للدراسات والنشر، ط2014م، ص38.

[3]– عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984م، ص57.

[4]– عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، دت، ص74.

ومهما قيل في أمر الشخصية إلا أنها لا يمكن تجاهل دورها، ولا إنكار أهميتها ولا جحود قيمتها ومنزلتها في تحريك أحداث الرواية.

لقد كانت الشخصية في الأعمال الروائية الكلاسيكية ذات مكانة متميزة، وكانت تتمتع بحضور قوي ودائم في النسيج الروائي، إذ كانت بمثابة الركيزة الأساسية التي تتمحور حولها بقية المكونات السردية الروائية (الحدث، الزمان، المكان، الشخصية)، لذا قيل (القصة فن الشخصية)، لأن الروائيين كانوا يتنافسون في رسم الشخصيات داخل الاعمال الروائية مركزين على رسم ملامحها الجسمانية والنفسية وحتى العقلية، وإبراز انفعالاتها وأحوالها الشخصية وأهوائها، حتى إن بعض الروائيين اختاروا بعض أسماء شخصيات رواياتهم عناوين لها، ولأدل على ذلك من رواية "اللاز" لـ"الطاهر وطار"، ورواية "الجازية والدراويش" لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، كما قد تتوشح الرواية بالشخصية الأكثر حضورا أو ما يسمى بالشخصية البطلة التي «هي من جهة ضرورة لابدّ منها حتى نستطيع أن نبرز صورة العالم المتعاظمة من حوله، وعلاقته بها.»[1] ومن جهة أخرى «فإن مراتب الشخوص وسماتهم تتوضح أكثر من خلال مواقفهم في الرواية.»[2] كتصوير موقف "عابد بن القاضي" المناهض لمشروع الثورة الزراعية، والمعادي لشعار "الأرض لمن يخدمها" ذلك الموقف السلبي الجائر، الغارق في حب الذات وإيثارها على الآخرين، حتى وإن قدم فلذات كبده كبش فداء لأراضيه وممتلكاته.

«فتصافح الفتيان، وكانت زليخة حينئذ في حوالي الثامنة عشر من العمر، تقيم بالجزائر لدى خالتها، ولاحظ مالك ما تتحلى به زليخة من جمال وحيوية، ولاحظت هي ما يبدو على مالك من

[1]- جورج لوكاتش، الرواية، تر: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، د ط، د ت، ص43.

[2]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، ص124.

فتوة وذكاء، ولاحظ ابن القاضي ما يجري بينهما من تبادل نظرات مغتبطة فسر غاية السرور، وأدرك أن حيلته نجحت جزئيا.»[1]

«دخل مالك بدون أن يبدو عليه أي تحرج أو اضطراب، ولكن ما إن وقع نظره على نفيسة حتى أحس كأن شيئا انفتح فجأة في قلبه... إنها زليخة التي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التدشين تقف أمامه الآن حية.»[2]

إن سلبية موقف هذه الشخصية (عابد ابن القاضي) –حينا– سيزول بهبوب موجة التغيير، التي غيرت من موقف هذه الشخصية، وذلك حينما حاولت نفيسة أن تشق طريقا للخلاص من هذه المؤامرات الدنيئة، حيث تحولت هذه الشخصية (نفيسة) من شخصية ذات مزاج منطوٍ إلى شخصية منبسطة إلى شخصية فاعلة.

فلقد كانت حبيسة غرفة ضيقة لا مجال للتنفس فيها واستنشاق الهواء إلا من الكوة الخارجية الموجودة بها، تظل تعد لوحات سقفها للترويح عن نفسها، لا تكلم أحدا ولا يكلمها أحد، إلا من بعض الصرخات التي تصرخها في وجه أمها، ممّا أفقدها عواطفها اتجاه أسرتها، وخاصة اتجاه "مالك شيخ البلدية" فموقفها مع "مالك شيخ البلدية" أشبه بموقف (الفتاة ذات النظارات الطبية) و(ابن عمها) في رواية "حنامينة".

1) نفيسة ⟵ مالك شيخ البلدية.

2) الفتاة ذات النظرات الطبية ⟵ابن عمها.

فكلاهما تعرضتا لقتل العواطف البشرية، ممّا جعل شخصية "نفيسة" في رواية "ريح الجنوب" تتميز بالإنطواء والإنكسار النفسي، شخصية منفعلة، لا فاعلة، سلبية لا إيجابية وذلك نتيجة

[1]- ريح الجنوب، ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص70.

للضغوطات المفروضة عليها، ولو أنها تحمل في ذاتيتها بذور التغيير، وذلك حينما ذاقت ذرعا بأفكار أبيها، فحاولت الفرار.

«بقيت مضطجعة في سريرها الصغير، وعيناها تجولان في سقف الحجرة تعدان الألواح..7..14...21 لوحة... كم عددت هاته الألواح ! عددتها وأعدها بالرغم مني مادمت أحيا هنا...»[1]

لكنها ما لبثت أن تغير مزاجها من الإنطواء إلى الإنبساط لما حاولت الإندماج مع بعض أفراد قريتها –خاصة– العجوز "رحمة" و"رابح الراعي" ومنه إلى شخصية فاعلة، وذلك لما فكرت فيمن يوصل برسالتها إلى البريد من أن تراسل خالتها في الجزائر لعلها تجد آذانا صاغية تنتشلها ممّا تعانيه وتجعلها لا تستسلم لهلوسة الليل والنهار، دائمة الحزن والبكاء، «لم تستطع نفيسة أن تتصور الأسباب التي دعت أباها لاتخاذ هذا القرار، ولا المصير الذي ينتظرها بعد أن تنقطع عن التعلم، فقدت كل سيطرة على أعصابها ولم تقدر على تركيز فكرها.»[2]

«كانت تحس باختناق شديد، ممّا جعلها تتلمس عنقها بصورة آلية، لتتعرف على آثار ذلك فيه، لكن الاختناق كان داخليا يشبه ما تبصره عيناها من غبار في ذلك الحين أحدثته زوابع مفاجئة، لم تكن تفكر، كانت حائرة وحيرتها أكبر من أن تعود إلى سبب واحد، كانت حيرة جافة، صارمة، تعبر عن عجزها أمام هذه الغيبيات الكثيرة الخارجية التي تخط للناس مصائر لا مناص لهم من حياتها.»[3]

[1]- ريح الجنوب، ص07.
[2]- المصدر نفسه، ص 100.
[3]- ريح الجنوب، ص102.

نفيسة هذه الفتاة التي تنشد التحرر من ربقة هذه القيود المفروضة عليها، وهذه الأفكار الأسرية المتزمتة وتتمنى أن تقلب آلامها آمالا، وإذ تفاجئ بقرار والدها بعدم الالتحاق بالجامعة والتوقف عن التعلم، وتبعا لذلك فإنني «أعتبر هموم الفرد واغترابه ومآسيه آتية من القوى الضاغطة.»[1]

ألم تكن هموم هذه الشخصية وأحزانها وليدة الضغط الأسري، ممّا ولّد لها إغترابا نفسيا مزمنا، نفيسة ابنة عابد ابن القاضي «برهان آخر على التغريب الذي تمارسه الأوضاع الإنسانية في مجتمع متخلف بحق المراهقة والمرأة عموما.»[2]

إنّ أسباب قلق هذه الشخصية وحيرتها وإغترابها هو سبب أزمة حادة أضحت تعانيها في فترة المراهقة التي تفتحت على عالم مهزوز مليء بالشرور والآثام، ينضح بالمشاكل الأسرية ليتطلب الأمر من هذه الفتاة البحث عن ملاذ آمن يخلصها مما هي فيه فتجد سبيلها إلى هذا المستجير وهو "رابح الراعي" الذي يجعلها تنتقل من مرحلة العبوس والقنوط والإستسلام إلى مرحلة الانبساط والتفتح على الآخر، ولكن الرياح تجري بما لا تشتهي السفن، فتذهب مساعيها هباءً منثورا وتغدو أحلامها ترابا في تراب.

« ضحكت نفيسة من هذا العطف الذي أبداه لها الراعي، وتعجبت من انفتاح نفسه لها مع أنها لأول مرة تحدثه.»[3]

«وانصرف رابح وعادت نفيسة إلى داخل حجرتها، وأحست بنشوة السرور تغمرها، إذ يد اليأس التي كانت تخنق روحها بعنف –منذ حين– أخذت أصابعها ترق وتلين حتى الأفق أخذ يتّسع و بدأت تعود إليه زرقته.»[4]

---

[1]– شكري عزيز ماضي، إنعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص 103.

[2]– المصدر السابق، ص110.

[3]– ريح الجنوب، ص110.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

إن هذه الشخصية (نفيسة) حركت أحداث الرواية بجد وإجتهاد، نستطيع أن نسمها بأنها – بحق- هي بطلة الرواية.

«إن تعريف البطل الرئيسي للقصة يعني الشخص الذي يتردد ذكره أكثر من غيره، أو هو الشخص الذي يبدو أن المفحوص يتوحد معه بحيث يعبر عن مشاعره وأفكاره الذاتية، وقد يتوحد المفحوص مع أنثى هي البطل الرئيسي في القصة»[1]، كما هو الحال في رواية "ريح الجنوب".

إن هذه الأزمات النفسية انعكست سلبا على تصرفاتها وسلوكاتها وأخلاقها ممّا أوشكت بها على الإنحراف عن الطريق السوي، وذلك برفض أفكار أمها ورفع الصوت في وجهها، «فقاطعتها نفيسة بسخط مكظوم قائلة: التعلم أمر ثانوي؟ ... ترى ما هو الشيء الأساسي الذي تريدونه لي؟.»[2]

«قالت ذلك ونظرت إلى وجه ابنتها تتأمله محاولة أن تعرف التأثير الذي أحدثه فيها تصريحها، لكن نفيسة لم تمكنها من ذلك، قامت بغضب واتجهت نحو حجرتها تاركة أمها تتمتم معاتبة لائمة هذه البنت التي لا تعرف للأمومة إلا ولا ذمة...»[3]

هذه الشخصية (شخصية نفيسة) تستطيع أن توسم بالمتشائمة، وذلك لما نلفيه في هذه الرواية من صور التشاؤم التي تتمثل في الشعور بالاختناق وسيطرة روح الخمول والكسل، وأكثر من ذلك هو ضياع لغة التواصل والتخاطب بينها وبين أمها بل قُلْ بينها وبين أبيها، وأضحى التواصل بينها وبينهما بناءً على لغة مشفرة، لا تعرف للكلام سبيلا، ولا للتحاور دليلا وهذا ما سبب لها ضياعا نفسيا واهتزازا ذاتيا، وبهذا استطاع الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته هذه رسم الأبعاد الثلاث لهذه الشخصية، أولها البعد الجسمي الذي مثلنا له بمقاطع سردية من قبل والبعد النفسي الذي أشرنا إليه

[1]- فيصل عباس، التحليل النفسي للشخصية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص58.
[2]- المصدر السابق، ص100.
[3]- ريح الجنوب، ص100.

بإبراز مظاهر وصور التشاؤم الذي يحيط بهذه الشخصية ويكبلها بقيود من حديد، والبعد الإجتماعي الذي تولدت عنه كل هذه الأحوال النفسية، أو هو الذي أوجد البعد النفسي.

ذلك أن هذه الشخصية استطاعت عبر نمو وعيها التدريجي أن تدرك ذاتها، وتخطط لمستقبلها بذاتها ولذاتها وهذا ما عبر عنه "باختين" "Bakhtin" بقوله: «ليس الوجود المعطى للشخصية ولا صورتها المعدة بصرامة، هو ما يجب الكشف عنه وتحديده، وإنما وعي البطل، وإدراكه لذاته أو بعبارة أخرى كلمته الأخيرة حول العالم وحول نفسه.»[1]

إن موضوع البحث عن الذات وإدراك الموجودات –بحق– دفع بشخصية "نفيسة" إلى التفكير في مخرج للإفراج عما هي فيه، فإذا بها يستقر بها تفكيرها في محاولة الهروب إلى الجزائر العاصمة، حيث العيش الرغيد وحرية التصرف والتفكير والإختيار، لكن هذا التفكير في الخروج من هذا المأزق يقابل بالمعارضة الشديدة من قبل من هو صاحب أعلى هرم في سلطة البيت وأعلى منزلة ألا وهو والدها "عابد ابن القاضي" صاحب الآراء المتسلطة والأفكار المتزمتة بعدما لاح لها بريق أمل يرتعش، حينما وجدت من يوصل رسالتها إلى البريد من أجل الحديث إلى خالتها وهو "رابح الراعي" ولكنه جوبه في الأخير، –لما اكتشف أمره– بالصراع ومحاولة القتل العمدي من قبل "عابد ابن القاضي" وقوبلت هي الأخرى بالرفض الإفتراضي من قِبَل الثعبان الذي عمد إلى لدغها لدغا شديدا، أوقعها أرضا، وعطل مسارها، وحطم مشروع حياتها ومستقبلها، لتبرز في الأخير شخصية ثانوية إن لم نقل هامشية وهي شخصية "العجوز البكماء" والدة "رابح الراعي" وعليه –يمكن تحديد وظائف هذه الشخصيات في رواية "ريح الجنوب" حسب المنهج الصرفي لـ: "فلاديمير بروب" "V.Propp" وهي كالتالي: وظيفة الرحيل، وظيفة منع الرحيل، وظيفة الخرق، واستخبار، إطلاع، إساءة، وساطة، صراع، علامة، رجوع، وتمثل هذه الوظائف المقاطع التالية:

تحديد وظائف الشخصيات في رواية " ريح الجنوب"

[1]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص165.

1/**وظيفة الرحيل** ←"نفيسة" ونمثل لها بالمقطع التالي: «الأفق هنا محدب، لكن ليست كل الآفاق محدبة... يتعين علي أن أختار أفقي، أن أختار مهما كلفني الاختيار، هل غضبي هذا الصامت يفيد أمام غطرسة هؤلاء؟ (تعني أهلها) لا، لا يفيد، ماذا ترى يكون موقفه لو كتبت إليه رسالة أفهمته فيها أني لا أرغب في الزواج به ولا بغيره؟ لكن الرجال مهما كانت مظاهرهم فهم أمام المرأة إمّا ضعفاء منافقون أو أشداء متغطرسون، ثم من يضمن أن لا يستعمل رسالتي سلاحا ضدي؟ وحتى لو لم يفعل فسوف أبقى مدينة له بحريتي إلى الأبد...لا لا أفعل هذا أبدا، يجب أن أختار طريقا آخر...»[1]

إن هذا المقطع السردي يفصح حق الإفصاح عن نية نفيسة في الرحيل عن هذا العالم الذي تعيشه عالم الريف المتخلف الرجعي الأفكار.

«الهروب يقع يوم الجمعة لأنه موعد السوق الذي لا يتخلف عنه أبوها وأخوها عبد القادر في الغالب، لأنه يوم زيارة المقابر، وقلما تتخلف أمها عن ذلك.»[2]

«وهكذا حصلت نفيسة من أخيها على آخر جزء كان ينقصها لترتيب هروبها وتهيئته بكل دقة.»[3]

2/**المنع**: (**منع الرحيل**): وهذه الوظيفة تلحق بالأب "عابد بن القاضي" والد "نفيسة" الذي أصر على منعها من السفر. مرة أخرى إلى الجزائر العاصمة والبقاء في البيت العائلي من أجل تزويجها بـ"مالك شيخ البلدية"

«ما هو هذا الطريق الذي تودّ سلوكه، نفيسة لتنجو مما يريد لها أبوها؟ هل هي حقا في محنة؟ يمكن أن نتصور أنها تتخبط في محنة قاسية للغاية، فهي لم تكمل دراستها.»[4]

---

[1]- ريح الجنوب، ص 238.

[2]- ريح الجنوب، ص280.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص238.

إن هذا المقطع ينبأ عن أن شخصية نفيسة منعت من الرحيل (السفر).

3/ **وظيفة الخرق:** بعدما منعت من الرحيل، لم تستسلم نفيسة إلى ذلك، وحاولت بشتى الطرق والوسائل خرق هذا المنع وهو ما كان لها، والمقطع التالي يوضح ذلك:

«انطلقت نفيسة مسرعة الخطو سائرة في اتجاه المحطة، وما إن ابتعدت قليلا عن الدار حتى بدت لها محطة بأشجارها تطوقها من الشمال جبال حمراء مائلة إلى السواد وبعدما قطعت نحو الكيلومتر أخذ العرق يتصبب من جبينها.»[1]

إن هذا المقطع يحدد نوع الوظيفة التي قامت بها شخصية "نفيسة" وهي وظيفة الرحيل رغم القيود التي منعتها من ذلك «عدم احترام الأمر أو النصيحة أو عدم الامتثال للأمر.»[2]

4/ **وظيفة استخبار:** "عابد بن القاضي" يتقصى أخبارا عن ابنته "نفيسة" وقبله أمها المسكينة الواقعة بين أمرين الخوف والحيرة على مصير ابنتها المجهول، والخوف من زوجها الذي سيحملها تبعات الحادث، (حادث الهروب).

«وتمضي الدقائق والساعات سراعا، فلا البحث الدقيق ولا البكاء الصارخ ولا التألم يعيد نفيسة أو يعطي عنها خبرا.»[3]

«يسمع الأب بالنبأ المفجع، فتتحول الدنيا في عينيه ظلاما صلبا، لا ينفذ منه أي نور، وينتهي به التفكير إلى أن ابنته هربت، إذ كل التقديرات الأخرى بعيدة الوقوع، ويستولي عليه الغضب والسخط...»[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص284.

[2]- محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية،د ط، د ت، ص43.

[3]- ريح الجنوب، ص302.

«هذه الأفكار المظلمة –إذن– أشرفت بابن القاضي على الإنهيار، ولم يستطع أن يخرج ولا أن يفعل شيئا، لم يبد له مجديا أن يبحث في تلك العشية عن ابنته.»[2]

والمقطع السردي الآتي يتضح فيه وظيفة الاستخبار:

«وتقرر بعد تبادل طويل للآراء بين ابن القاضي ورفاقه أن يذهب للقرية المركزية فيخبر بالأمر مَنْ له النظر، لأنه بالرغم من اتفاق الآراء حول الهروب فإن الشك مع ذلك ما يزال قائما، قد تكون هذه الفتاة أثناء غياب أمها اختطفت من طرف أحد المجرمين... ولم يجد ابن القاضي مفرا من إخبار شيخ البلدية ورئيس مركز الجندرمة بالقضية.»[3]

«وبينما هم كذلك وإذا بعجوز من القرية تدخل من الباب الخارجي بدون أي استئذان شأن أغلب عجائز البوادي، ولما رأتها نفيسة اضطربت ووجف قلبها خوفا، واضطربت الأم واضطرب رابح كذلك لهذه الزيارة المفاجئة غير المرغوب فيها...ولكن العجوز قد دخلت ورأت نفيسة وانتهى الأمر.»[4]

5/ **وظيفة إطلاع:** وبعد عملية الإستخبار والتقصي ينكشف أمر الفتاة ويتحصل والد نفيسة على معلومات تفيد بمكان تواجده، ويكتسب –في هذه الأثناء– وصف الشخصية الشريرة لما تحمله من حقد وتمني أن يلحق الأذى بمن ألحق به هذه الإهانة وهذا الذل والمهانة.

«قضى عابد ابن القاضي يومه ذاك بالقرية المركزية ولم يعد منها إلا بعد غروب الشمس، وكأحد سكان القرية قد علم بخبر وجود الفتاة في دار الراعي، وكانت بنيه وبين ابن القاضي عداوة قديمة أيقضها هذا الخبر المدهش فترصده كامل النهار ليطلعه على مخبأ ابنته انتقاما منه وإهانة له،

---

[1]– المصدر نفسه، ص303.

[2]– المصدر نفسه، ص304.

[3]– ريح الجنوب، ص307.

[4]– المصدر نفسه، ص310.

واتخذ مكانا له بالطريق الرئيسي الذي يمر منه ابن القاضي، وإذا رآه مقبلا على حصانه وقف وأشار إليه أن يتوقف قليلا وقال: إذا لم تر مانعا من التوقف قليلا ياسي عابد فإني أريد أن أحدثك في أمر مهم، فنزل ابن القاضي وصافحه، وبعد تبادل التحية سارا سيرا وئيدا وسأله ابن القاضي عن هذا الأمر فقال:

ما عندك من جديد يالشيخ السعيد؟

وكان ابن القاضي يظن أن الرجل يريد أن يكلمه في أمر يتعلق بالفلاحة، وتكلم الرجل فقال:

أحببت أن أخبرك سرا، عن أمر يهمك وقد اطلعت عليه صباح اليوم.

فرد ابن القاضي قائلا:

أهو يتعلق بالفلاحة؟

لا؛ هو أهم من الفلاحة، إني سمعت كما سمع الناس أن ابنتك هربت أو اختفت على كل حال إنك بصدد البحث عنها، ونظرا لصداقتنا، بمجرد أن علمت أين هي بحثت عنك ولكني لم أجدك.

فقال ابن القاضي بدهشة وانفعال:

ابنتي؟ أنت جاد ... تعلم يقينا أين هي؟

أعلم يا صاحبي أين هي.

أهي مختفية هنا بالقرية، أم في مكان بعيد؟ حذار أن تكذب عليّ ستكون العاقبة وخيمة، أين هي؟

إنها –هنا– بالقرية، بدار راعيك السابق.

بدار الراعي؟ من رآها؟ ولماذا ذهبت إلى دار الراعي تختفي فيها؟ قل...

ماذا أقول؟ لقد قلت لك إنها بدار راعيك السابق فإذا لم تصدقني فاذهب إلى هناك بنفسك.

سأذهب...ولكن حذار أن يكون خبرك إفتراءً وتشويها لسمعتي...

ومالي يا أخي وتشويه سمعتك؟ سبحان الله... كل ما أريد هو مساعدتك لأني أب مثلك، والمثل يقول: "اليوم عندي وغدوة عندك"...إنما أنصحك إذا عزمت على أخذ ابنتك من دار الراعي أن تحتاط لنفسك إن هذا الجيل لا نفهمه نحن...

طيب هذا ما أردت أن تقول لي، أم تريد مكافأة؟

لا...لا أبدا، قدمت لك مساعدة لا لنيل مكافأة ولكن لأني كما قلت لك أب مثلك، والسلام.

-إذن- شكرا، أرجو أن لا يكون خبرك كاذبا...

لسوف تتحقق من كلامي وسنتلاقى غدا، إنما أعيد نصحي لك احذر الراعي إذا ذهبت إلى داره، من يدري؟ إن هذا الجيل غريب السلوك...

افترق الرجلان وكان ابن القاضي يتلظى في حمى الغضب، حانقا على الرجل الذي أخبره وعلى الراعي الذي اختطف ابنته وأقسم بأغلظ الإيمان أن يقتله.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يكشف عن وظيفة من وظائف هذه الشخصيات وهي وظيفة الإطلاع، إطلاع "عابد بن القاضي" على أمر ابنته وعن موضع تواجدها.

[1]- ريح الجنوب، ص114.

6/ **وظيفة خداع:** وتترجمها الحيلة التي لجأ إليها ابن القاضي من أجل أن يخادع الجميع ويكشف أمرهم، فكان أن باغتهم بالدخول دون استئذان وفي ذلك تحايل ومكر مكره "عابد بن القاضي" من أجل الإيقاع بهم "نفيسة"، "رابح الراعي"، "العجوز البكماء" (أم الراعي).

«وفكر قبل الوصول أن لا يدق الباب بل يفاجئ من في الدار، فإذا كانت نفيسة هناك فلن تستطيع الإختفاء، ولما وصل دخل مباغتا من باب البيت فرأى ابنته تضحك مع أم الراعي، بينما هذا واقفا يحمل في يده إبريقا، فهجم عليه، دون أن ينبس بكلمة.»[1]

7/وظيفة إساءة: ويترجمها المقطع التالي: «لكن الأم البكماء لما رأته سدد الموسى إلى عنق ابنها قفزت إلى إحدى زوايا القاعة فأخذت فأسا وضربت بها الرجل على رأسه فخر صريعا، وأخذت في الصراخ والنواح بأعلى ما استطاعت...»[2]

8/وظيفة علامة: «وتدفقت الدماء من رأس ابن القاضي، وتدفقت من عنق رابح الذي جُرِح جرحا بليغا.»[3]

9/**وظيفة صراع:** حيث يتصارع "عابد بن القاضي" مع "رابح الراعي" «وضع ابن القاضي ركبته على بطن الفتى معتزما ذبحه كما تذبح الشاة، انتقاما لعرضه "الشريف" وشفاء لسخطه وغضبه، وكان في جنونه ذاك يعتزم ذبح ابنته وأم الراعي ويترك الدار خرابا.»[4]

10/وظيفة وساطة: ويمثلها المقطع السردي التالي: «ومضت دقائق وهي كالمشدوهة ترى الأم آخذة في إسعاف ابنها والدموع تسيل على خديها بغزارة، وترى إباها مطروحا على الأرض، لا اضطراب

[1]- ريح الجنوب، ص314.
[2]- المصدر نفسه، ص 315.
[3]- المصدر نفسه، ص ن.
[4]- المصدر نفسه، ص ن.

ولا حركة تصدر عنه، والدماء تتدفق من رأسه ! وحينئذ تتحرك في أعماقها فجأة نفحة من حنان فتهب إلى إسعاف أبيها الذي كان في حالة إغماء.»[1]

في هذا المقطع تظهر كل من شخصية الأم لتصلح الإساءة وتساعد ابنها في النجاة بنفسه، وفي المقابل تتحرك مشاعر الحنان والعطف، على الأب رغم كل ما كانت تحمله هذه الفتاة من حقد دفين على أبيها.

هذه هي الوظائف (وظائف الشخصيات) التي حاولت استنتاجها من خلال هذا العمل الروائي (ريح الجنوب)، حسب المنهج المرفولوجي لـ: "فلاديمير بروب" "V.Propp".

ثم نحاول بعد ذلك كتابة هذه العينات السردية حسب ما اصطلح عليه "غريماس" بعلاقة الرغبة وعلاقة الصراع، وعلاقة التواصل.

1/ **علاقة الرغبة:** وتمثلها في هذا النص الروائي شخصية نفيسة التي كانت ترغب في موضوع الرحلة والسفر إلى العاصمة ونمثل لها بالمقطع التالي:

« الفرار هو الفكرة التي انتهت إليها نفيسة وهو الحل الذي وقع عليه اختيارها، وهو الذي أنساها بالتالي مرضها، وحزنها وأعاد إليها الأمل العريض.»[2]

2/ **علاقة التواصل:** وتجسدها العلاقة القائمة بين نفيسة و"رابح الراعي" حينما فكرت فيمن يوصل رسالتها إلى البريد، فكان التواصل قائما بينها وبين "رابح الراعي" الذي رحّب بالفكرة وهلل لها، ثم – أيضا– لما انبتّ، حبل التواصل بينهما وبين من يدلها على زمن مجيء القطار كان "رابح الراعي" هو السباق إلى من يدلها على ذلك، والمقطعان التاليان يوضحان ذلك.

[1]– المصدر نفسه، ص 316.

[2]– ريح الجنوب، ص 258.

«ولما انتهت من الرسالة فكرت أن ترسلها للبريد مع الراعي، وهكذا لما عاد رابح بالغنم عند الظهر للقيلولة قررت أن تخاطبه خفية مهما كلفها ذلك، فتحت النافذة الخارجية وانتظرت مروره...وإذا اقترب من الدار أدهشه أن يرى النافذة مفتوحة ونفيسة أمامها! وتعجب أن لم تختف إذ رأته! إنها تشير إليه أن يقترب! لم يكن يصدق المسكين نظره! إنها تشير إليه بالاقتراب لاشك في ذلك!

اقترب رابح من النافذة في حذر فقالت له نفيسة:

"رابح هل تستطيع أن تذهب إلى البريد؟"

"لكن البريد بالقرية المركزية!"

تردد لحظات ثم قال:

"إن شئت أذهب غدا، هذا المساء أطلب من أحد الرعاة أن يرعى الغنم غدا مكاني وأذهب"

"عندي رسالة أريد أن إرسالها، وأود أن لا يعلم أحد بذلك"

"وكيف تريدين أن يعلم بها؟ أنا لا أقول لأحد"

"ها هي الرسالة، احتفظ بها، ضعها بيدك في البريد إن الطابع ملصق عليها."

"كوني هنيئة، سأضعها بيدي... ولن يعلم بها أحد."

"انصرف الآن واحذر أن يراك أحد"

"لا تخشي شيئا فالناس نيام، وهذا الحرّ لا يدع أحدا يتحرك، أنا أعرف كل ما يدب في القرية، أعرف حتى كلابها."»[1]

[1]- ريح الجنوب، ص110.

إن هذا المقطع السردي يوضح –بجلاء– علاقة التواصل بين "رابح الراعي ونفيسة"

3/ **علاقة الصراع**: وتتوضح من خلال العراك الدائر بين "رابح الراعي" وبين "عابد بن القاضي" لأن "رابح الراعي" ظهر كشخصية مساعدة لنفيسة على مغادرة القرية والذهاب إلى الجزائر، إما من خلال إيصال الرسالة إلى البريد، وإما بإصلاح الإساءة عنها بعدما لدغها ثعبان عظيم، وأعاق مسيرتها، بينما والدها "عابد ابن القاضي" كان رافضا عودتها إلى الجزائر العاصمة.

«اقترب رابح من النافذة في حذر، فقالت له نفيسة:

رابح هل تستطيع أن تذهب إلى البريد؟

لكن البريد بالقرية المركزية**!**

تردد لحظات ثم قال:

"إن شئت أذهب غدا، هذا المساء أطلب من أحد الرعاة أن يرعى الغنم غدا مكاني وأذهب"

"عندي رسالة أريد أن إرسالها، وأود أن لا يعلم أحد بذلك"

"وكيف تريدين أن يعلم بها؟ أنا لا أقول لأحد"

"هاهي الرسالة، احتفظ بها، ضعها بيدك في البريد إن الطابع ملصق عليها."

"كوني هنيئة، سأضعها بيدي... ولن يعلم بها أحد."»[1]

إن هذا المقطع يوضح أن "رابح الراعي" ظهر كشخصية مساعدة بينما "عابد ابن القاضي" شخصية معارضة لنفيسة والمقطع الثاني يوضح ذلك:

«إنها ترفض الزواج..

[1]- ريح الجنوب، ص110.

ضحك ابن القاضي وقال:

ترفض؟ ذلك لا يكون أبدا، إن قراري ينفذ مهما كان الأمر.»[1]

حتى "الثعبان" أضحى بمثابة المعارض لنفيسة على الرحيل والسفر إلى الجزائر العاصمة لما لدغها لدغا شديدا كاد أن يودي بحياتها لولا تدخل "رابح الراعي" كشخصية مساعدة وقف إلى جانبها وساندها في محنتها تلك، وسنأتي بمقطعين روائيين يوضحان ذلك.

«وبينما هي تجر نفسها جرا بين هص النبات وهشيم السدرة، والقتاد وتشابك النباتات البرية الشائكة وانخفاض كثير من الأغصان التي تضطرها في الأحيان إلى المشي منحنية إذا بثعبان ينسل من حلفة تخطتها فتصرخ وتقفز إلى أبعد ما تستطيع... ويجف قلبها وجيفا يكاد ينقطع معه نفسها، ويستولي عليها الذعر فلا تستطيع أن تتقدم ولا أن تتأخر...»[2]

«ولكن لسوء حظها كان الثمن باهظا، إذ لم تتقدم بضعة أمتار أخرى حتى أحست بشيء ينهش ساقها اليمنى بنهشة يخالف ما تعرضت إليه من لسعات الشوك منذ دخولها الغابة، كانت النهشة من ثعبان أشعث أعفر رأته وهو يبتعد في هدوء مخيف !»[3]

بينما المقطع التالي يوضح بجلاء بأن "رابح الراعي" ظهر كشخصية مساعدة.

«ولما وصل للمكان اندهش لما يرى! إن الرجل المرمي على الأرض امرأة متنكرة بين الحياة والموت! فاقترب منها وقلبها على ظهرها ليتمكن من معرفتها ومعرفة ما بها فإذا هي نفيسة... الفتاة التي قالت له ذات يوم أيها الراعي القذر...إنها لدغت، وصار ساقها أسود وأسود جسمها ووجهها، هل يتركها في هذه الحالة لينتقم منها لنفسه؟ ولكن الإنتقام بهذه الصورة لم يرقه، وخصوصا وهو

[1]- ريح الجنوب، ص107، 108.
[2]- المصدر نفسه، ص286.
[3]- المصدر نفسه، ص287.

يعرف كيف يعالج الملدوغ ما دام على قيد الحياة، وأخرج بسرعة موسه فشق مكان اللدغ شقا خفيفا فسال منه دم كالقطران سوادا! ووضع فمه على الجرح وأخذ يمتص الدم المسموم ويبصق فترة من الوقت، ثم فتح المنديل المشدود به ساق الفتاة واستأنف امتصاص الدم، ربط من جديد ساق الفتاة وهي في حالة إغماء، وراح يبحث عن عشب يعرفه يستعمل لهذه الغرض، وهو أنجع من كل دواء جربه على الغنم حينما كان راعيا مرات عديدة فكان دائما ناجحا، وأتى بالنبات المطلوب فلاكه ووضعه على الجرح، ثم قطع "اللحفة" التي يشد بها رأسه قطعة فربطه بها وأتى بشنة الماء التي كانت معلقة على ظهر الحمارة فنضح وجه الفتاة وإذا بها تفتح عينيها، فيفرح لذلك.»[1]

1/ علاقة الرغبة: "رابح الراعي" ←——— "نفيسة".

2/ علاقة التواصل: "نفيسة" ———→ السفر.

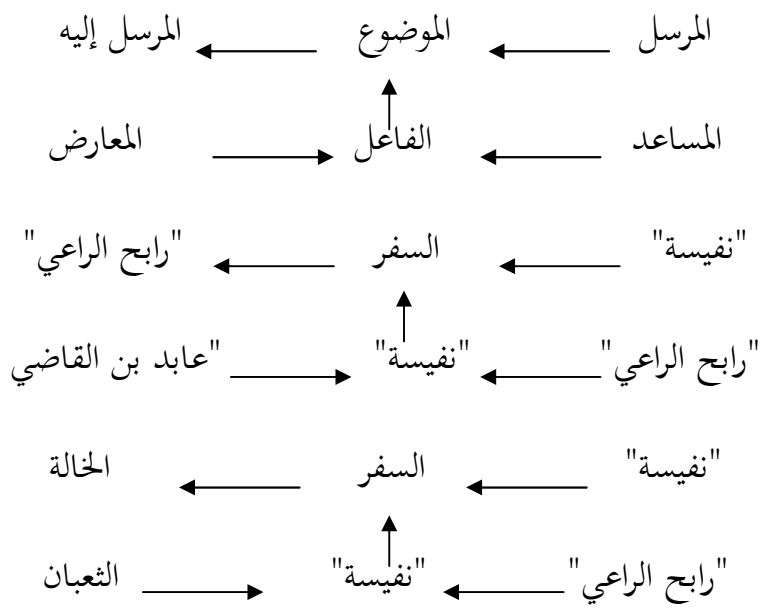
3/ علاقة الصراع: "رابح الراعي" ⟷ "عابد ابن القاضي".

[1]- ريح الجنوب، ص290.

ولتوضيح كيفية اشتغال العوامل في هذه الرواية تأتي بالنموذج العاملي لـ" غريماسGreimas"

النموذج العاملي لـ" غريماس"

Greimas model actantiel



لقد لجأت إلى هذا التحليل المورفولوجي نظرا للإهتمام المبالغ فيه في وصف الملامح الخارجية للشخصية، حيث اهتم بها الكثير من الروائيين الكلاسيكيين وأولوها عناية فائقة، فقد تناولها "ألان روب غرييه" "A.Robbe grillet" من حيث قيمتها الإجتماعية أي من حيث قيمة الفرد في المجتمع الذي يحي فيه ويعيش ويتحرك، وهو ما دفع به أن يطلق عليها مصطلح "العبادة المفرطة للإنساني" رابطا هذا الإهتمام بصعود الطبقة البرجوازية، بالإضافة إلى الاهتمام الذي حظيت به من قبل "بكيت Beckett" و"كافكا Kafka" في روايته "القصر" أضف إلى ذلك إهتمامات "بالزاكBalzac"

وكذلك إهتمامات "جورج لوكاتش George Lukaces" الذي سعى إلى تحديد وظيفتها ثم "لوسيان غولدمان Lucien Goldman" الذي حاول إبراز علاقة البطل بالعالم الذي يعيشه وذلك من منظور "سوسيولوجية الرواية" أمّا "فلاديمير بروب V.propp" فقد إختزل الشخصية في وظيفتها التي تقوم بها كذلك اهتم بها كل من الناقد الفرنسي "روني جيرار Réné Gérard" و"فرانسوا روسوم .Françoise Rossum" هؤلاء هم بعض من تناولوا عنصر الشخصية بالدراسة والبحث من زوايا مختلفة منهم من ألف روايات مبرزا فيها عنصر الشخصية وهناك من قدم دراسات نقدية حول هذا العنصر السردي الذي يعتبر «من أبرز العناصر الهامة، التي ترتكز عليها أحداث القصة فهي النواة التي تنسج من حولها الحبكة، كما تعمل على تحريك مختلف الأحداث وتساعد على تطورها، أضف إلى ذلك أن الشخصية تشكل المحور الرئيسي الذي يشير إهتمام القارئ، ويشد انتباهه لمعرفة طبيعتها وتطورها، ثم النهاية التي تؤول إليها.»[1]

وأصبحت الشخصية في النصوص الروائية الكلاسيكية بمثابة «العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف السردية وكل الهواجس والعواطف والميول، فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي.»[2]

فالرواية الكلاسيكية تجعل من شخصياتها معالم بارزة في النص وذات بناء منفرد وفاعل، باعتباره نموذجا مؤثرا وموجها، إذ إنها تمثل العمود الفقري لأي عمل سردي، حيث «تلتف حولها الأحداث والمواقف وتستقطب عناصر السرد، وتمتص مختلف الأنوية المشكلة لنسيج النص.»[3] وهذا

[1]- بن قاسي مليكة، القصة بين محمود تيمور وأنطوان تشيخوف (دراسة مقارنة على مستوى بناء الشخصية)، الثقافة مجلة تصدر عن وزارة الثقافة والاتصال، العدد 112، ص83.

[2]- عبد الله مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص119.

[3]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص41.

ما تتوفر عليه النصوص الروائية الكلاسيكية باعتبارها أكثر «توفيقا في طرح الأبطال أو الشخوص المركزيين.»[1]

وهذا الطرح يحمل رسالة مقدسة يحاول إيصالها إلى القراء من أجل إدراك حقيقة هذا التوظيف.

فالرواية وإن «اعتمدت الأبطال المركزيين حملت رسالات وهموم وتطلعات وآمال ومدافعين عن قضايا ومتصدين لمواقف.»[2]

إن هذا التهويل من أمر الشخصية والتعظيم من شأنها جعل «السارد يعاضد الشخصية المركزية في روايتها للأحداث وبالتالي فهو لا يضيف شيئا إلى ما تقوله الشخصية الساردة وما تراه.»[3] ذلك أن الرواية الكلاسيكية تعمد «إلى تقديم الشخوص في (ديكور) أو موضع يمنح القارئ ضربا من الإطمئنان والإستقرار في عالم تطرحه الرواية على أنه منسجم، متناسق.»[4]

وهذا نظرا لمكانة الشخصية المرموقة في البناء الروائي الكلاسيكي، ولحضورها المتميز والدائم في الأعمال الروائية الكلاسيكية، فلا يمكن بأية حال من الأحوال الإستغناء عنها أو محاولة زعزعة مكانتها عند رواد الرواية الكلاسيكية، لأن «شأن الشخصية في رأينا عظيم، بالمفهوم التقليدي على الأقل، في العمل القصصي، ذلك بأن العناصر الأخرى تكون مرتبطة بها، متفاعلة معها، متأثرة بسلوكها أو مؤثرة فيها، ولكن صلتها بها تظل في كل الأحوال شديدة.»[5]

---

[1]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص119.

[2]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، ص122.

[3]- محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص74.

[4]- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص151.

[5]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، دار الغرب للطباعة والنشر، د ط، دت، ص127، 128.

ممّا يجعلك تشعر وأنت أمام شخصية ورقية كأنك أمام شخص بشري فيزيقي، «ولعّل هذا المنطق المغالط في تمثيل الشخصية الورقية هو الذي أفضى بالروائيين والقصاصين التقليديين في القرون الأخيرة، بل إلى ما قبيل الحرب العالمية الثانية إلى منح هذا الكائن الورقي الممتاز عناية لا تفوقها إلا عناية النقاد أنفسهم حين يتحدثون عن آثارهم.»[1]

إن هذا الاهتمام الفائق في رسم ملامح الشخصية والذهاب بها كل مذهب، والإفراط في الحديث عنها، ذهب بجيل الروائيين الجدد إلى الصد والإعراض عنها، بل وأكثر من ذلك ذهبوا إلى إهمالها ويفسر "تودروف" "Todorove" سبب هذا الصد والإهمال بأنه «جاء رد فعل على الاهتمام الزائد بالشخصية والانقياد الكلي لها حتى أصبحت قاعدة لدى نقاد أواخر القرن التاسع عشر.»[2] كذلك تزيد "فرجينيا وولف Virginia woolf" (1882-1941) من تعليلها للموقف بقولها: «دعونا نتذكر مدى قلة ما نعرفه عن الشخصية، وهذا في حدود 1925.»[3]

وهذا الوصف المبالغ فيه وجدناه في رواية "ريح الجنوب" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة" والتي اتخذتها نموذجا ممثلا للنضج الفني الروائي في الجزائر، والمتسم بسمات القص الروائي الكلاسيكي، وهذا ما وجدته –بالفعل– من خلال محاولة الوقوف على طبيعة بناء الشخصية في رواية "ريح الجنوب" لأن هذه الرواية ذات بعد اجتماعي واقعي فلا تبتعد في رسمها لشخصياتها عن شاكلة الشخص الحقيقي الموجود في الواقع، باذلا قصارى جهده في رسم معالم شخصيات روايته الورقية رسما شاكل الشخص الواقعي الحي، ملتمسا الصدق والواقعية، باحثا عن الحقيقة، سابرا أغوارها، مكتنها أسرارها، مانحا إياها الحياة جاعلا القارئ يحس «بالشخصية المتخيلة تتحرك أمامنا وكأنها حقيقة واقعية.»[4]

---

[1]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، ص121.

[2]– إبراهيم عباس، تقنيات السردية في الرواية المغاربية، ص149.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

[4]– أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص206.

وذلك –انطلاقا– من «قوة التأثير الكامنة في التشخيص.»[1] ، وهذا ما توفر وبالفعل لدى "عبد الحميد هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" التي امتازت بقوة الشخصية والتصوير «كما نجد ابن هدوقة ينفرد برسم ملامح شخصياته»[2]، والسؤال الذي يطرح ذاته هو: هل يختلف بناء الشخصية في الرواية الكلاسيكية عن بنائها في الرواية الجديدة؟

أو بتعبير آخر هل مس التطور والتجديد عنصر الشخصية في الرواية الجديدة شأنه شأن بقية العناصر السردية الأخرى؟، وإذا كان كذلك فما هي ملامح بناء الشخصية في الرواية الجديدة؟ ومن هم أهم روادها؟ ولماذا لجأوا إلى هذا التجديد في بناء شخصيات رواياتهم؟

قبل أن نجيب عن هذه التساؤلات نلتفت إلى رأي "ألان روب غرييه" "A.Robbe grillet" الذي يميز فيه بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة ذاهبا إلى أن الرواية التقليدية عموما، «آيلة للسقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير البطل، فإذا لم تتماسك من جديد فذلك لأن حياتها مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماما الآن.»[3]

لقد اتسمت الشخصية في الرواية الكلاسيكية بخصائص تختلف عن خصائصها في الرواية الجديدة، أمّا عن طبيعة الشخصية في الرواية الجديدة فقد اتصفت بخصائص تختلف عن سماتها في الرواية الكلاسيكية لأن كل العناصر السردية في النصوص الروائية الكلاسيكية هدفها رسم تلك الصورة الحقيقية أو الصورة الحية للواقع، ممّا جعل الشخصية في الرواية الكلاسيكية «ذات بناء واقعي مركب، تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين، في أشكالهم وطبائعهم وأقوالهم وأفعالهم.»[4]

[1]– أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص206.

[2]– عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، ص136.

[3]– ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص36،37.

[4]– جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص98.

أمّا في الرواية الجديدة فالأمر مختلف، حيث ذهب بعض كتاب الرواية الجديدة في تعاملهم مع الشخصية مذاهب جديدة وأحيانا غريبة مألوفة بل وأكثر من ذلك معقدة التركيب، مجهولة الهوية، وأزيد من ذلك ألقوا بها أشلاءً ممزقة، وخلعوا عنها رداء القداسة والتبجيل، وزحزحوها عنوة عن مكانتها المرموقة، وأصبحت في النسيج الروائي الجديد مضمحلة باهتة شاحبة، فقدت حتى اسمها، وأشير إليها بحرف، كما فعل "ألان روب غرييه" "A.Robbe grillet" في روايته الشهيرة "الغيرة" "La Jalousie" (1957) حيث سمّى شخصيته الرئيسة باسم "A" "B".

كذلك فعل "كلود سيمون C. Simon" في روايته "معركة فارسال" حين أطلق هو الآخر حرف "O" كاسم لشخصيتين مختلفتين.

فالشخصية الواحدة تحمل أسماء عديدة ومختلفة أو العكس أي لتنسلخ عنه فيما بعد، وهذا ما حدث لشخصية "مولواه" في رواية "موالواه" لـ: "بيكيت""Beckett" حيث إن الشخصية في هذه الرواية فقدت اسمها ولم تعد تتذكره لأنها تخلت عنه في النهاية، والحال كذلك مع "وليام بروكسن""William Boroughs" و"رولان بارث""Roland Barthes" و"جان ريكاردو"، كذلك "كافكا" "Kafka" في روايته "المحاكمة" "Le Procès" اكتفى باطلاق مجرد حرف على شخصيته (K)، وأيضا "ميشال بوتور""Michel Buttor" و"فرجينيا وولف""Virginia woolf" (1882-1941) و"أندري جيد""André Gide"(1896-1951)، هؤلاء ثلة من الروائيين الجدد الذين ما فتئوا يحاولون –جاهدين– الحد من طغيانها، وعنفوانها جردوها من جميع العناصر التي تشدها إلى الواقع، من اسم وهوية، وعمر، مهنة، وملامح، سلوكات، طبائع، وأحوال نفسية، ضاربين بذلك عرض الحائط، أفقدوها الثقة المطلقة الممنوحة من قبل الروائي الكلاسيكي والقارئ على حد سواء، وهكذا بدأت في الذوبان والضعف، وشرعت في فقدان كل امتيازاتها، فلقد ضاعت منها أملاكها وألبستها وحتى جسدها على حد تعبير "ناتالي ساروت".

إن الرواية الجديدة لا تقدم الشخصية كاملة وجاهزة دفعة واحدة، والقارئ مطالب بإعادة قراءة جميع العناصر السردية الأخرى كالزمان والمكان والحدث، بينما أضحت اللغة الهاجس الأكبر لدى الروائيين الجدد.

ولم تعد الشخصية ذلك الشخص الحقيقي الواقعي الحي بل صارت ذات مسار دلالي رمزي يمكن تأويله بما يتناسب وباقي العناصر السردية الأخرى المكونة لبنية النص السردي، وأصبحت ذات حركة قلقة متوترة، زئبقية، هلامية، لا يمكن القبض عليها أو وصفها دون تدخل من القارئ.

لقد تراجعت وانحصرت بشكل رهيب في الرواية الجديدة، ولم يعد يلتفت إليها بشيء من العناية والاهتمام وعملوا على التسوية بينها وبين المشكلات السردية الأخرى بل وأكثر من ذلك عدوها مجرد شيء من الأشياء وفي ذلك يقول "ميشال بوتور""Michel Buttor" «إن كتابة الرواية لا تقوم على الجمع بين أعمال بشرية فحسب، بل كذلك على الجمع بين أشياء مرتبطة جميعها بالضرورة بأشخاص إرتباطا بعيدا أو قريبا.»[1]

وهذا التشكيل لبنية الشخصية على هذا النحو لا نجده إلا في الروايات الجديدة، ولنستدل على ذلك نأتي بمقطع سردي من رواية"البحث عن الوجه الآخر" للروائي الجزائري "محمد العالي عرعار".

«تجسدت هذه الأفكار واتخذت من سحيبات الدخان أجساما لها، تمرح وتلعب ...في رقصات سريعة غير منتظمة كأنها تقدم صلاة وثنية لإلهها المجهول.»[2]

وهذه الأشياء قد تبدو من القراءة الأولى مجرد أدوات ولكن عند تواترها تتحول إلى ذوات فاعلة وتكتسب قيمة دلالية معينة.»[1]

[1]- عبد المالك مرتاض، صوت الكهف، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1986، ص22.

[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص59.

«والصوت الذي جاء متكورا على الأمواج، الأمواج الهائجة نفسها هي أغرقت أباك، لفته في ثناياها، جاء الصوت على الأمواج ماشيا، حافيا، عاريا، ثم امتطى واحتذى واكتسى، أصبح الخيار المتحكم.»[2]

كما نجدها ممثلة بضمائر، كما هو الحال في رواية "حمائم الشفق" "للجيلالي خلاص"، ونجدها ممثلة -كذلك- بالصيغ العامة وهذا ما نجده –أيضا- في رواية "حمائم الشفق" ورواية "البحث عن الوجه الآخر" لـ"محمد عرعار".

«دنت ساعتك يا بوجبل.»[3]

وهناك من الشخصيات من فقدت إسمها تماما.

«أنا دون اسم يا سيدي.»[4]

وفي ذلك يقول"عبد القادر أبو شريفة" «ربما يظهر البطل دون اسم وربما يشير له الكاتب بحرف، وربما يشير له بضمير وذلك لأن كل هذه الأمور أصبحت حشوا في نظر الروائيين المحدثين»[5]، وهذا من أجل الحد من غلوائها والإخماد من توهج نيرانها، والتضئيل من عنفوانها وتسلطها على حساب العناصر السردية الأخرى (المحدث، لزمان والمكان، وللغة).

«فالنظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة، والمشكلات السردية الأخرى، من أجل ذلك، ربما، عدت الشخصية مجرد كائن من ورق، وأنها:

---

[1]- تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، العدد 3، ص185.

[2]- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص13.

[3]- جيلالي خلاص، حمائم الشفق، ص14.

[4]- محمد العالي عرعار،البحث عن الوجه الآخر، ص06.

[5]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص13.

أولا وقبل كل شيء مشكلة لسانياتية، بحيث لا ينبغي أن يوجد شيء خارج ألفاظ اللغة.»[1]

لقد عرفت الشخصية عبر مراحل ميلادها نوعا من «التشكيك والهز والمسآلة والخصومة، فهناك من شرع ينادي بضرورة إبطال دور الشخصية في العمل الروائي، والعمل باللغة أولا وقبل كل شيء.»[2] أمثال كل من " أندري "جييت"" و"فرجينيا وولف""Virginia woolf"، وأصبح الاهتمام بها أمرا ممجوجا تستقبحه نفوس القراء الجدد، إلى أن بلغت حد الإنكار إنكارها لأنها في نظر هؤلاء ما هي إلا مجرد عنصر سردي لا امتيازات له على حساب العناصر الأخرى وهؤلاء هم رواد الرواية الجديدة أمثال "ناتالي ساروت" N. Saraut ، "ألان روب غرييه" A.R.Grillet و"ميشال بوتور Michel Buttor"، "وليام بروكسن William Boroughs" و"كلود سيمون K.Simon"«الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية الروائية زهاء منتصف القرن العشرين.»[3]

إن الشخصية عند هؤلاء الروائيين الجدد «أصبحت شديدة التعقيد وكأنك أمام جهاز ضخم من الأفكار والعواطف والهواجس واللواج، والتطلعات والتوثبات والقابلية العجيبة للسيرورة في أي مسار غير منتظم ولا مألوف.»[4]

«كما أضحت تركيبا جديدا يقوم به القارئ أكثر ممّا هي تركيب يقوم به النص.»[5]

فمفهوم الشخصية في الرواية الجديدة انصهر مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى، حيث ترتسم ملامح الشخصية على المكان، فيحتضن همومها وآلامها وآمالها وطموحاتها، وهذا ما يسمى في النقد المعاصر بأنسنة المكان.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص93.

[2]- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، ص35.

[3]- المرجع السابق، ص92.

[4]- المرجع نفسه، ص93.

[5]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية الغربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001م، ص174.

ولقد أثبت الباحث "عمار زعموش" العلاقة الموجودة بين الشخصية والمكان، مما"ا يحقق التكامل والتداخل في رواية "ذاكرة الجسد" «فقد اتجهت الكاتبة إلى إضفاء ملامح الشخصية الروائية على المكان، وإعطائه البعد الأنثوي، لتتخذ العلاقة بين المدينة والشخصية الرئيسة طابع الأمومة – أحيانا– وطابع الحبيبة والوطن –أحيانا أخرى– وبذلك تلتقي المدينة مع الشخصية (أحلام) التي تندمج معها في كثير من المواقف، بوصفها ترمز إلى الكل والوطن.»[1]

«...يا امرأة كساها حنيني جنونا، وإذا بها تأخذ تاريخيا ملامح مدينة، وتضاريس وطن...»[2]

إن الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها تلك تلجأ إلى الرمز للكشف عمّا هو قابع ومتخفي داخل ذاتيتها وتعبيرا عن أحوالها النفسية، «فامتزجت بالمدينة امتزاجا عضويا، وأصبحت المدينة تحمل أبعادا عالية من الصدق الفني وسرُّ هذا الصدق والجودة مبعثه الإنفعال الوجداني بين الداخل الجانب النفسي والخارج الواقع المحسوس ومن هنا "قسنطينة" كأم وحبيبة وكوطن وكامرأة مثلما حملت أبعادا سياسية وإيديولوجية.»[3]، ذلك أن شخصية "حياة" في الرواية هي قسنطينة، تارة، وهي الوطن الجزائر تارة أخرى، وهذا ممّا لمسانه على لسان الراوي "خالد بن طوبال".

يقول "خالد بن طوبال": «لم تكوني امرأة ...كنت مدينة، مدينة بنساء متناقضات... مختلفات في أعمارهن وفي ملامحهن، في ثيابهن وفي عطرهن، في خجلهن وفي جرأتهن، نساء من قبل جيل أمي إلى أيامك أنت... نساء كلهن أنت...»[4]

نلاحظ من خلال هذا المقطع السردي على لسان الراوي "خالد بن طوبال" أن المرأة تتحول إلى رمز للمدينة، فمثلما شكلت ظاهرة الوقوف على الأطلال في مقدمات شعرنا القديم رمزا، من

---

[1]– عمار زعموش، الثقافة، ص208.

[2]– أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، منشورات دار الآداب، د ط، 2004م، ص212.

[3]– لخضر بالسايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، مجلة الآداب واللغات، مجلة أكاديمية تعنى بالبحوث اللغوية والأدبية يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 1، 2003م، ص21.

[4]– ذاكرة الجسد، ص158.

حيث إنّ الشاعر الجاهلي حينما يقف ويستوقف، ويبكي ويشتكي، فهو في الحقيقة لا يبكي مكانا قفرا خاوٍ خالٍ من أهله، إنما يبكي الأحبة الذين ارتحلوا عن هذا المكان الدارس، فكان رمزا للمكان، بينما في الروايات الجديدة –عامة– وذاكرة الجسد –خاصة– نلفي الأمر على خلاف ذلك، حيث نجد "حياة" رمزا للمكان، فحياة هي المدينة، هي الوطن، هي الجزائر الحبيبة.

«...كنت في النهاية كالوطن، كان كل شيء يؤدي إليك، –إذن– مثله كان حبك، تواصلا حتى بصده وبصمته، مثله كان حبك حاضرا بإيمانه وكفره...»[1]

فحبه للحياة هو حب للوطن نفسه، فحياة هي قسنطينة، وقسنطينة جزء من مساحة وطننا الكبير.

إن تعدد أسماء هذه الشخصية ينبأ عن أن هذه المحبوبة ليست شخصا واقعيا وإنما هي مجرد رمز، فتارةً "حياة" وأخرى "أحلام"، ذلك أن «الأمكنة في الرواية حين تؤنسن تصير هذه الفتاة "أحلام"، والوطن حين يتحول إلى رمز يصير هذه المرأة الطالبة، التي لا ترمز للوطن كجغرافيا، بل ترمز للوطن بمختلف الأوجه والأبعاد فهي أحلام الشهداء، وسيلة الثوار، وكلاهما للوطن والمرأة يتعرضان للانتهاك على مرأى التاريخ.»[2]

إن فكرة تداخل الشخصية مع المكان فكرة تتجسد في النصوص الروائية الجديدة، «فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيها.»[3]

[1]– المصدر نفسه، ص28.

[2]– صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان، مجلة العلوم، منشورات صالح منتوري، قسنطينة، العدد 13، 2000م، ص32.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009م.، 30.

وعليه فإن محاولة إثبات وجود للشخصية الروائية يشترط وجود بيئة جغرافية تحيط بها وتمارس عليها حضورها.

وهذا ما يؤكده رأي "فليب هامون" بقوله:

«إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتى إنه يمكن القول بأن وصف البيئة وصف مستقبل الشخصية.»[1]

وقد يأتي رسم الأمكنة في الأعمال الروائية موافقا لرسم الشخصيات وسلوكاتهم وتصرفاتهم، وطبائعهم وطبعها بطابع المكان، لذلك «فإن تقديم الأمكنة في الرواية يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات، وهي لا تخضع كليا للمكان بل العكس هو الذي يحصل، إذ إن الأماكن في هذه سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية.»[2]، لأنه لا يمكن للقارئ الوقوف على دواخل الشخصية وخباياها وأحوالها النفسية إلا باللجوء إلى المكان، لذا «يعمل الروائي على أن يكون بناء المكان بناءً منسجما مع مزاج وطبائع شخصياته، وأن لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها.»[3]

فإذا أراد الروائي —مثلا– وصف الحالات النفسية لشخصياته وأزماتها يلجأ إلى التعبير عن طريق الوصف المكاني الرامز إلى ذلك، كأن يصف المكان بأنه شديد الضيق، مكان مغلق، مكان سلبي، وهذا تعبيرا عن انطوائية الشخصية، وانغلاقها على نفسها، «فكلما زاد المكان ضيقا حول الشخصية ازدادت مبررات الذهاب إلى الداخل النفسي.»[4]

---

[1]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص108.

[2]– إبراهيم عباس، البنية السردية في الرواية المغاربية، ص53.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.

[4]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان ضيف، ص102.

إن هذا الرأي يوحي بوجود علاقة وطيدة بين الشخصية والمكان وعلى القارئ فك هذه الشفرة في النص الروائي الجديد.

«دعيني إذن أحشر معك يوم الحشر، حيث تكونين لأكون نصفك الآخر، دعيني أحجز مسبقا مكانا لي إلى جوارك مادامت كل الأماكن محجوزة حولك هنا، ومادامت مفكرتك ملأى بالمواعيد حتى آخر أيامك.»[1]

«يا امرأة على شاكلة وطن...»[2]

هذا عن علاقة الشخصية بالمكان في الرواية الجديدة.

كذلك أصبح وصف الشخصية يعوض بوصف أي عنصر سردي آخر، يقول "ميشال بوتور Michel Buttor" «إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه.»[3]

ولم يعد الإنسان هو الذي يحمل دلالة الشخصية ويمثلها، وإنما أصبحت ممثلة بأشياء عديدة.

«وإذن هذه الشخصية طورا إنسانا وطورا آلة وطورا شيء، وطورا آخرا عدم وهلم جرا.»[4]

ولم تعد تضطلع بإنجاز الحدث حيث أضحت «الرؤية مستوية بين المؤلف والشخصية التي أحل محلها السيميائيون ما يطلقون عليه الفاعل الذي هو في حد ذاته كائنا إنسانيا خالصا، وإنما قد يكون مجرد شيء.»[5]

---

[1]- ذاكرة الجسد، ص330،331.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص53.

[4]- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لرواية حمال بغداد، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1993م، ص80.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

وهذا إن دل إنما يدل على «رد الفعل الذي حدث إلى اهتمام مبالغ فيه بالشخصية.»[1]

ونتيجة ذلك لجأ الروائيون الجدد إلى طمس معالم الشخصية وتحويلها إلى مجرد رمز يحمل دلالات مختلفة.

إن هؤلاء (الروائيين الجدد) جعلوا من الشخصية نسيا منسيا، وهباءً منثورا، حتى وُسِمَت الرواية الجديدة برواية اللاشخصية.

كما اتخذت طريقة السرد في الرواية الجديدة أسلوبا خاصا ورؤيا جديدة «حيث يغيب السارد هذا الكائن الخارق الذي يبتدع المؤلف منه قناعا ليشرح ويفسر ويؤول ويرتب الأحداث.»[2]

ولهذا نجد اختلافا كبيرا بين الروائيين في رسم شخصياتهم، والنقاد والباحثين في تتبع هذه الشخصيات عبر النصوص الروائية.

فهناك من يعتمد النموذج الوظائفي لـ: فلاديمير بروب (V.Propp) .

ويتجلى ذلك من خلال دراسة وظائف الشخصيات وكان " فلاديمير بروب " (V.Propp) قد توصل إلى اكتشاف (31) وظيفة.

وهناك من يعتمد على النموذج العاملي لـ: " غريماس " (Greimas) الذي يتكون من ستة عوامل: المرسل، المرسل إليه، الموضوع، المساعد، المعارض، الذات، والتي قسمها إلى ثلاث علاقات

1- علاقة الرغبة التي تقوم بين الذات والموضوع.
2- علاقة التواصل بين المرسل والمرسل إليه.
3- علاقة الصراع تقوم بين المساعد والمعارض.

[1]- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية في مصر، 1870- 1938م، دار المعارف، د ط، 1963م، ص167.
[2]- محمد الباردي، في إنشائية الخطاب الروائي في الرواية العربية الحديثة، ص117.

وفي ذلك يقول " تودروف" "Todorov" « على أننا نعتقد في المقابل أن العلاقات بين الشخصيات داخل كل سرد يمكن إختزاله إلى عدد صغير وإن هذه الشبكة من العلاقات ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي.»[1]

"فغريماس" (Greimas) يأخذ بمقولة العوامل بدلا من فكرة الشخصية، في دراسة الخطاب السردي.

وعن ذلك يقول " محمد سويرتي" « الناقد يضع –أحيانا– فئة العوامل مكان فئة الضمائر في اتجاه النحو الوظيفي.»[2]

وقد تتطابق مقولة الأدوار مع مقولة العوامل، ذلك أن مختلف النقاد والباحثين يتجهون اتجاها واحدا وهو محاولة إثبات كشف العلاقة في النص (شبكة العلاقة بين مختلف الشخصيات).

« وتجمع هذه العلاقة بين من يرغب وما هو مرغوب فيه (الموضوع).»[3] وتسمى ب: علاقة الرغبة وتجمع بين عاملين اثنين هما: الذات والموضوع المرغوب فيه.

أما علاقة الصراع ففيها « يتعارض عاملان احدهما المساعد والآخر المعارض، الأول يقف إلى جانب الذات والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من اجل الحصول على الموضوع.»[4]

وحضور هذين العاملين بداعي تحقيق رغبة الذات في الموضوع من عدمها.

فالعامل المساعد يسعى إلى مساعدة الذات من أجل تحقيق رغبتها.

أما العامل المعارض فيبذل قصارى جهده بغية إفشال هذه الرغبة وعدم تحقيقها.

---

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1991م، ص50.

[2]– محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، ط1991م، ص98.

[3]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص36.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

ويعد " غريماس " (Greimas) من الباحثين الذين لم يهتموا بوصف الشخصية، وإنما قام بتقليص وظائف الشخصيات وهو ما يعرف في عرف النقد ب: نظرية العامل التي تبحث في كيفية اشتغال العوامل وشبكة العلاقات والعوامل والأدوار العاملية التي تحكمها عبر المتن الروائي.

ويقترح " غريماس " (Greimas) تعريفا للعامل بقوله: « هو وحدة تركيبية ذات طابع شكلي، بغض النظر عن أي استغلال دلالي أو إيديولوجي.»[1]

أما الذات فيعرفها بقوله: « تبدو الذات كعامل تتحدد طبيعته من خلال الوظيفة التي يؤديها.»[2]

أما تودروف فإنه « يرى بأنها شكل أجوف تملأه المساند (Prédicats) المختلفة كالأفعال والنعوت.»[3]

أما "ليفي شتراوس" (Levis strauss) فيعتبرها كتلة من العناصر المرجعية وبذلك تستطيع أن تحيلنا على خلفيات النص المتعددة، وذات الأبعاد المختلفة.

إن هذا التباين في طرق تناول الشخصية الروائية « تعود في أساسها إلى من نادوا بورقية الشخصية (بارث) »[4] و « نادوا بأن لاشيء يوجد خارج اللغة، وأن الشخصية ليست إلا مجرد عنصر من عناصر المشكلات السردية الأخرى لا طائل من وراء الاهتمام المتزايد بها وتوفيرها على حساب المشكلات السردية الأخرى.

---

[1]- A.J. Greimas, J.courte, Dictionnaire raisonné de la Sémiotique Théorie du Langage , P370، نقلا عن كتاب أبحاث في الرواية ونظرية السرد، محمد فايد، سحنين علي، ص125.

[2]- السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، (دراسة سيميائية) "غدا يوم جديد" ابن هدوقة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر 2000م، ص 17.16.

[3]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص45.

[4]- رشيد بن مالك، مشروع قراءة سيميائية وتداولية، مجلة اللغة والأدب، ع17، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، جانفي 2006م، ص216.215.

إن الطرح المتباين والتناول المختلف بين الكثير من الباحثين والنقاد دفع بنا في هذا البحث إلى التساؤل عن ماهيتها وطبيعة بنائها وأنواعها في رواية "سباق المجد" للروائي الجزائري "محمد العالي عرعار" ممثلة لمرحلة الثمانينيات في الجزائر ثم –أيضا– عن طبيعة بنائها في رواية حمائم الشفق للروائي الجزائري – "جيلالي خلاص" وهل عرفت هذه الأخيرة في هذه الرواية (حمائم الشفق) تطورا تجديدا أم حافظت على بنائها الكلاسيكي؟ ثم ماهي مظاهر التجديد في بناء الشخصية في هذه الرواية؟

طبيعة بناء الشخصية في رواية " سباق المجد"

إن محاولة الوقوف على طبيعة بناء الشخصية في رواية "سباق المجد " يستدعى النظر في عناوين هذه الفصول.

حيث ضمت هذه الرواية ثلاثة فصول عبر صفحاتها البالغة 209 صفحة.

فالفصل الأول تحت عنوان "الإنطلاقة" والفصل الثاني بعنوان "الذروة"، والفصل الثالث موسوم ب: "الوصول" حيث ضم الفصل الأول (الانطلاقة) تسع شخصيات تحمل أسماء لأشخاص واقعيين وهذه الأسماء هي: محمد1، محمد2، صالح1، الازهر1، مبارك1، الصادق1، الهادي1، أحمد1، خضراء1.

أما الفصل الثاني والموسوم بالذروة، فيضم الأسماء الآتية: محمد3، صالح2، أحمد2، الازهر2، الصادق2، الهادي2، خضراء2.

حيث بلغ عدد أسماء هذه الشخصيات ثمانية، حيث سقط الإسم المكرر في الفصل الأول "محمد2"

أما الفصل الثالث بعنوان "الوصول"، فيضم هو الأخر خمسة أسماء شخصيات هي كالتالي: محمد4، أحمد3، مبارك3، الصادق3، الهادي3، حيث سقطت ثلاثة أسماء، هي صالح2، الأزهر2، خضراء2.

حيث نجد الروائي قد قسم روايته إلى اثنين وعشرين شخصية مع وجود التكرار على مستوى أسماء هذه الشخصيات "محمد" يتكرر أربع مرات باعتباره الشخصية الرئيسة والمحركة للأحداث في الرواية، كما تعتبر «نقطة تمركز تلتف حولها الأحداث والمواقف، وتستقطب عناصرها ، وتمتص مختلف الأنوية المشكلة لنسيج القصة.»[1]، مما يشير إلى أن لهذا الاسم دورا هاما وفعالا في بناء الشخصية في هذه الرواية، أي : ما يسمى بسلطة الاسم، حيث يترك لها الراوي حرية التعبير عن نفسها، ومحاورة غيرها من شخصيات الرواية بأسلوب ينبأ عنه مدى مقدرتها الفكرية، ثقافتها الشاسعة، وذلك من خلال الحوار، ذلك أن « الحوار يكسب شخصيات القصة وأحداثها حرارة وصدقا إذا كان يحتوى على طاقات تمثيلية سريعة وطبيعية ويؤدي عمله القيم الهام، بصدق فني، وهذا لا يتحقق إلا إذا نحّى الكاتب نفسه جانبا عن الحوار ليترك الحرية الكاملة لشخصياته وهي تمثل دورها بانطلاق تام.»[2]

حتى أمكن أن نسميها بالرواية الحوارية لطغيان الحوار بين شخصياتها « وقد يكشف الحوار عنه شخصية صاحبة وطريقة تفكيره أو أسلوب تعامله مع الأشياء أو وأفكاره أو قيمه.»[3]

«هذا ما شعر به محمد وهو يتجه إلى قرية (س)، فكأنه يسير في اتجاه ممنوع، مع أنه ليست هناك أية إشارة على الطريق تعلن هذا المنع، بل هناك أمامه سيارات عديدة تسير في نفس الاتجاه ... الطريق عريضة، والشمس مشرقة... الأرض خضراء والنسيم عليل.»[4]

«بقي محمد يقود سيارته على الدرب، ودافع خفي يحثه على المواصلة ويقول له إن الوصول قريب...»[5].

---

[1]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص45.

[2]- أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة المعاصرة، ص221.

[3]- عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص137.

[4]- سباق المجد، ص11.

[5]- المصدر نفسه، ص12.

«قرب إحدى هذه البيوت توقف محمد وسأل رجلا لتوه: أين دار الشيخ الأزهر من فضلك؟

فاقترب منه مدققا النظر، كأنه أدرك فيه شبها بشخص يعرفه تماما.

هناك،... قرب ذلك البيت يا سيدي.

ثم استطرد بعد تردد قصير:

أعرف ، أعرف، شكرا.

إلاّ أن الرجل كان ملحا، فأضاف وكأنه متأكد من وصوله إلى حقيقة هامة.

ألست أيها الرجل محمدا؟

ودون أن ينتظر ردا، أكمل:

والله لقد عرفتك.. لم يخدعني بصري.

فرد عليه محمد مؤكدا ومسرورا في آن واحد:

بلى أنا هو.

أهلا بك كيف أحوالك وأحوال أهلك؟ لقد عرفتني ولا شك فأنا محيو- محيو البهلول كما كنت أُكَنى. لطالما أضحكتك وأنت صغير.»[1]

« انطلق محمد يقود السيارة نحو الدار المذكورة، وهو يشعر بالاضطراب يشل أطرافه، وبنوع من الرعدة تسري في أعماقه وتهزه هزا عنيفا.

لقد عاد القهقرى ثلاثين سنة في لمحة خاطفة...على هذه الأرض كان يمشي في اتجاه هذا البيت منذ ثلاثين سنة، واليوم هاهو يعود يمشي نحو هذا البيت.»[1]

[1]- سباق المجد، ص13.

يتضح من هذه المقاطع السردية أن شخصية "محمد" هي الشخصية الرئيسة التي تحرك هذه الأحداث، فقيادة السيارة نحو المكان الذي يظل في الرواية والذي سمي بـ: (س) يعني بداية الانطلاقة نحو الشيء المنشود والهدف المطلوب.

يعتبر " محمد" شخصية محورية في هذا العمل الروائي، لأنها هي الشخصية التي تتصدر مسافة السباق، في رحلة نحو المجد، متجشما الصعاب، من أجل تغيير الواقع والتجديد.

«ويمكن أن يعتبر الشخصية الحقيقية الوحيدة، لأن بقية الشخصيات (الفردية والجماعية) هي أشبه بدمى تحرك أمامه لتؤدي من الأدوار أو لتنطق من الأقوال ما يمكنه من فهم حقيقة.»[2]

ما يجري في الواقع أفراد هذه القرية التي لا تزال تعاني التخلف والجهل.

ولهذا يمكن أن تعتمد على طريقة التشخيص باستخدام الحوار للكشف عن شخصيات الرواية، وهي طريقة غير مباشرة.

إنّ هذه الطريقة تؤدي إلى كسر رتابة السرد، وتترك الفرصة لشخصيات الرواية لكي تتصرف بحرية.

إن هذه الرواية تحوي شخصيات كثيرة، «تتباين من حيث تصوراتها ورؤياها وأطروحاتها، ونوعية الشروط المجتمعية التي تحتضنها.»[3]

«بعد قليل خرج رجل منحني الظهر...رفع رأسه قليلا، ثم تقدم نحو العربة، لم يتردد محمد في النزول بعد أن رأى الرجل...

---

[1]- المصدر نفسه، ص14.

[2]- الصادق قسومة، الرواية ،مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص148.

[3]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص68.

كما لم ينتابه شك في معرفة شخصيته، إنه خاله مبارك أبعد الرجل الكلاب النابحة بإشارة بسيطة من يده، وهو يقول إنها تثيرني وتزعجني...وإذا استمر وضعها هكذا فسأخنقها في يوم ما.

فرد عليه محمد مداعبا:

لا عليك، إنها حيونات صديقة.

ثم غير حديثه بسرعة:

صباح الخير يا عمي مبارك. أنا محمد . إبن أختك باية، أرجو أن لا تكون نسيتني.

ابتسم الرجل بعد برهة من التفكير والتركيز، ثم أجاب: تعال يا محمد، كيف لي أن أنساك؟

تعال ندخل قليلا، نشرب شيئا من القهوة ونتجاذب أطراف الحديث.

فجأة ..سأل محمد

أهذا هو بيت جدي الأزهري القديم؟

أجل هو نفسه، ما تبدل منه شيء، غير أنه أصبح هرما، مشرفا على السقوط.»[1]

«هذا محمد، إبن عمتك.. عمتك التي تسكن في مدينة (خ) .. إنه جاء لزيارتنا خصيصا.

نعم يا أبي.»[2]

بالإضافة إلى شخصية "محمد" باعتبارها شخصية محورية في الرواية، نجد شخصيات أخرى تشارك هذه الشخصية أفعالها وجهودها ووظائفها هي شخصية " مبارك" وهو أكبر سنا من "محمد" إلاّ أن ذلك يعتبر خالا له.

[1]- سباق المجد، ص15.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

«دخلت عليهما امرأة في الخمسين من عمرها... فسلمت وأخذت بيد محمد مصافحة، وقد عرفته:

كيف حالك أنت يا رقية؟

-كما ترى...مادمنا في الجحر باقين، فلن نفلح، لكن المهم هو أخبارك أنت.

-أحمد الله على الصحة والعافية.

-كيف أهلك؟

-إنّ أهلي بخير جميعا.

-وكيف حال أطفالك؟

-إنهم بخير – أيضا-

-بعد سماع المرأة هذه الأخبار الهنيئة، انسحبت من الغرفة كأنها غير راغبة في سماع شيء أخر، تخشى أن يطرق أذنيها.

فبادر مبارك في التعليق، وهو يبرم لفافة من التبغ:

أصبحت رقية دائمة المرض... لا يعول عليها.»[1]

«هذا محمد، ابن عمتك باية.. عمتك التي تسكن في مدينة (خ) إنه جاء لزيارتنا خصيصا.»[2]

[1]- سباق المجد، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

إنّ هذا المقطع الروائي يحوي شخصيات عديدة منها: شخصية رقية، أطفالها، مبارك، بالإضافة إلى الشخصيات التي يضمها هي: محمد الشخصية الرئيسة في هذه الرواية، بالإضافة إلى شخصية باية.

«إن القارئ لهذه الرواية يقف على هيمنة شخوص مركزية»[1]، وهي: شخصية "محمد1" "محمد2" "صالح"، "الأزهر1" "مبارك1" "الصادق1" "الهادي1" "أحمد1" "خضراء1"، هذا عن الشخصيات الرئيسة في الفصل الأول " فصل الانطلاقة"

أما عن الشخصيات ذات الدور الفاعل والتي يضمها الفصل الثاني "الذروة" فهي: محمد3، صالح2، أحمد2، الازهر2، مبارك2، الصادق2، الهادي2، خضراء2.

أمّا عن الشخصيات التي سيطرت على الفصل الثالث" محمد4 أحمد3، مبارك3، الصادق3، الهادي3.

إن هذه الشخصيات ذات حضور فاعل وقوى حيث تنهض بالفعل السردي في الرواية، مؤلفة بذلك فضاء سرديا كما تتشكل طبقات شخصياته نتيجة للمفارقة بينها، حيث نجد شخصية " محمد" شخصية فاعلة وقوية في النص تسعى إلى التغيير، ذات حضور إجتماعي قوي، نتيجة وعيها المتمثل في الرغبة في بعث الحياة من جديد في قرية طالما احتضنت آباءه وأجداده أحياء وأمواتا عبرت عنها جهوده المضنية رغم تردده في بداية الأمر ولو أن الراوي رمز له بالقيادة. (قيادة السيارة).

«أصبحت قيادة السيارة أمرا مزعجا في هذه الدقائق،.. أمرا مخالفا للعادة.

هذا ما شعر به محمد وهو يتجه إلى قرية (س)، فكأنه يسير في اتجاه ممنوع، مع ، أنه ليست هناك أية إشارة على الطريق تعلن هذا المنع، بل هناك أمامه وخلفه _ أيضا_سيارات عديدة تسير في نفس الاتجاه... الطريق عريضة، والشمس مشرقة.. الأرض خضراء والنسيم عليل.»[1]

[1]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية" لعبة النسيان"، ص68.

«نهض هذا الصباح، عازما على السفر، لم يخبر أحدا، حتى أن زوجته صليحة عندما سألته مستفسرة، أجابها بغموض:

- هناك فقط.

وعندما لم تلح في المزيد من التوضيح، هنأ نفسه وخرج مسرعا.»[2]

« قطعت السيارة الأمتار الأخيرة، إلى أن وصلت إلى مكان معين، هو قنطرة صغيرة، يتفرع منها درب في جهة الشمال تردد محمد قليلا، بين إتباع هذا الدرب أو الرجوع من حيث أتى.

أجال بصره مستطلعا.. ثم بدون قرار واضح أدار السيارة نحو الدرب.»[3]

إن هذه المقاطع الروائية الثلاث تشعر القارئ أن شخصية " محمد" كانت تنوي إحداث تغيير إيجابي في البنية التحتية لقرية (س) التي فضل الراوي تعميتها والاقتصار على الرمز لها بحرف (س)، رغم ترددات الكثيرة والمتتالية إلاّ أنّه واصل الحديث، إنه شخصية إيجابية في هذه الرواية، فهي تشكل قمة الهرم، أمّا عن شخصية " محمد2" فهي نفسها شخصية "محمد" التي أبان فيها الراوي عن دورها الفعال في تحريك أحداث الرواية والدفع بها إلى الأمام، وبث روح التفاعل والنشاط بين بقية الشخصيات في جو من التفاؤل بغد فتي جميل ينعم بالرفاهية، لكن المفارقة بينهما تكمن في أن حديث الراوي عن شخصية "محمد2" كان عن طريق استخدام أسلوب الاستذكار" أو الاسترجاع" "rétrospection"، استرجاع ذكريات ماض غبر، ومنه نستنتج أن الراوي يعرف بشخصيات الرواية وأدوارها وأصنافها بطريقة ملتوية ــ إن صح التعبير" ، لأنه استعمل الرواية بالحديث عن شخصية " محمد" وتحديدا عن وظفتها في النص الروائي ثم يعود ليحدثنا حديثا يعرف بأسلوب السير ذاتي، حيث يعود بنا إلى طفولة هذه الشخصية.

---

[1]- سباق المجد، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- سباق المجد، ص12.

«قبيل اليوم، ومنذ ثلاثين سنة، كان الموسم حار جدا _ أيضا_ على غير العادة.

سمع الطفل محمد جده صالحا يقوله لجدته فاطمة:

منذ زمن طويل لم نر هذا الحر، أعطني شيئا من الماء أتوضأ به.. لقد كان وقت صلاة الظهر.

ونتيجة هذا الحر منع على محمد وأخته سامية الخروج من الدار ظهيرة كل يوم- فكثيرا ما أصيب الأطفال بضربة شمس حادة وكثيرا ما رعف آخرون وأصيبوا بالدوار.»[1]

« منذ ثلاثة أشهر جاء محمد إلى هذه القرية ليمكث عند جده صالح في هذا البيت.. وفي الحقيقة لقد جاء به أبوه أحمد في أحد أيام الربيع.

في صبيحة ذلك اليوم قال له أبوه بمودة ووضوح سنذهب إلى جدك صالح لتعيش معه ومع جدتك فاطمة، ثم لتبدأ تعلم القراءة عند جدك الأزهر.

فسأله مستغربا:

ولماذا؟.

حتى تحفظ القرآن وتصبح شخصا مثل جدك.

لم يرض هذا الجواب الطفل، فطلب النجدة من أبيه، ابق أنت معي.

سأبقي معك، ولكن ليس دائما، لأنني أشتغل، ولكني سأزورك كثيرا، لا تخف.

لم يرض هذا الجواب الطفل _ أيضا...لكن الأب تصرف بشكل حتى لا يسمع احتجاجات ابنه الصغير، أخذه إلى مقهى بسيطة بجوار محطة السفر، ثم اشترى له كأسا من الحليب الساخن، حذار، إنه يحرق.

[1]- المصدر نفسه، ص 29.

الكأس تحرق، والحليب يحرق والسفر يحرق..

بكى الطفل قليلا.

كن رجلا لا تبك؟.

أريد أن أعود إلى البيت.

لا تقل ذلك، بل تعال أشتر لك فطيرة لذيذة...إنك تحبها، بل سأشتري لك اثنتين لك وحدك.

قاده أبوه من ذراعه، واتجه به إلى الرصيف المقابل حيث بائع الفطائر.

اشترى له ما وعده به، ثم عاد الاثنان إلى المقهى. كلها مع الحليب، إنها لذيذة جدا.

بالفعل كانت لذيذة جدا.

بالفعل كانت لذيذة ..وبذلك صدق محمد أباه...وقبل السفر إلى قرية (س) ، تاركا أمه وإخوته ركبا الحافلة.. وبعد ساعة وصلا إلى القنطرة المشورة بموقف القرية.»[1]

إن هذين المقطعين السرديين يرويان جانبا من حياة " محمد" الطفولية، في إسهاب شديد، فحينا عن طريق السرد والحوار، أي أحيانا أخرى عن طريق الراوي وما يرويه عن هذه الشخصية في مرحلة الطفولة، وبداية التحاقه ببيت جده في قرية "س" من أجل حفظ القرآن على يد شيخ القرية "الشيخ الأزهر" وربما اشتق اسمه من وظيفته التي يؤديها تحفيظ كتاب الله وتعليمه للنشء فسمي بالأزهر، وسميت البقرة وآل عمران بالزهراوين، «لأن اسم الشخصية يشكل لوحده برنامجا سرديا يختزل سماتها.»[2]

كما يمكننا أن نطلق على هذه الإيماءات وهذه الإشارات سيميائية الاسم.

[1]- سباق المجد، ص29، 30.

[2]- أحمد شوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص68.

كذلك يطالعنا مقطع آخر من هذه الرواية يكشف عن جانب من حياة "محمد" في زمن الطفولة البريئة.

«بمجرد دخولهم هبت فاطمة تعاتب ابنها أحمد: لماذا سافرت في الحافلة؟ كان الأفضل لو أجرت سيارة، القنطرة بعيدة عن البيت، لقد أتعبت الطفل والله.

ثم أخذت محمدا في حضنها وداعبت رأسه، وسألته: أتذكرني؟ فأجاب بتأكيد:

أنت جدتي فاطمة، أعرفك.

فقبلته على رأسه مسرورة بجوابه، ثم أجلسته على فراش من الصوف ورحبت به...ثم رجته:

اصبر بعض الوقت، وسأحضر لك حليب ماعز طازج.»[1]

إن الراوي يعتمد –هاهنا– على الحوار ليفسح لشخصياته تمثيل أدوارها بحرية تامة

«ومن مزايا الحوار أنه يقلل من رتابة السرد.»[2]، كما هو الحال في هذه الرواية «ولعل الذي يفسد الحوار تعليقات القاص وتعقيباته ونصائحه للقراء.»[3]، وهذا ما وجدناه –بالفعل– في هذا الملفوظ السردي.

ففي المقطع الروائي الآتي نلحظ تعليقات الراوي وتعقيباته حاضرة.

«ننزل هنا يا بني.

أجل يا أبي.

ها قد وصلنا.

---

[1]– سباق المجد، ص32، 33.

[2]– أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

أين؟

ذلك البيت هو بيت جدك، لنتقدم نحوه.

انطلق فجأة نحوهما كلب كبير وهو ينبح بشدة.

لا تخف.

عندما اقترب الكلب منهما كف عن النباح، بل أخذ يقفز نحوهما متمسحا مندسا بين قدميهما.

كم هو كبير هذا الكلب.

وهو كذلك شهم وشجاع، قبيل أن يصلا إلى باب الدار، صرخ محمد فرحا:

هاهو جدي، إنه قادم نحونا.

ثم جرى مندفعا، فأخذه جده ورفعه بين يده بخفة، ثم ضمه إلى صدره بحنان ومودة.

آه لقد جئت يابني، مرحبا بك، كبرت وأصبحت رجلا، هذا جميل جدا.

تبادل الأب والجد التحية بإقتضاب، ثم دلف الجميع إلى داخل البيت مبتهجين.

بمجرد دخولهم هبت فاطمة تعاتب ابنها أحمد:

لماذا سافرت في الحافلة؟ كان الأفضل لو أجرت سيارة.

القنطرة بعيدة عن البيت، لقد أتعبت الطفل والله.

ثم أخذت محمدا في حضنها وداعبت رأسه، وسألته:

أتذكرني؟

فأجاب بتأكيد:

أنت جدتي فاطمة، أعرفك.»[1]

إن هذا المقطع السردي تتخلله تعليقات وتعقيبات، كقول الراوي: «قبيلا أن يصلا إلى باب الدار» وكذلك في قوله: «ثم جرى مندفعا» وفي قوله –أيضا–: تبادل الأب والجد التحية بإقتضاب، ثم دلف الجميع إلى داخل البيت مبتهجين»، وفي قوله: «بمجرد دخولهم هبت فاطمة تعاتب ابنها أحمد» وأيضا عبارة: « ثم أخذت محمدا في حضنها وداعبت رأسه»، وقوله –أيضا–:

«بتأكيد»، كلها تعليقات وتعقيبات أفسدت جدية الحوار وسلاسته، ويبقى الحوار في هذه المقاطع الروائية يتعلق بشخصية "محمد" الذي يتخذ اسمها كدعامتين أساسيتين في الفصل الأول، حيث أخذ كعنوان في موضعين مختلفين، باعتبارها شخصية رئيسة في هذه الرواية "سباق المجد" التي حافظت في رسم شخصياتها على النمط الكلاسيكي التقليدي الذي يوهم بواقعيتها رغم أنها نموذج روائي ولد في ثمانينيات القرن العشرين، هذه المرحلة التي عرفت بغزارة الإنتاج الروائي، لذا نجد بعضا منها ذات بناء كلاسيكي شأنها شأن رواية السبعينيات، وبعضها الآخر نحا نحو التجديد والتطور كما هو الحال في رواية "حمائم الشفق" التي أفرزتها فترة الثمانينيات نفسها.

وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن طبيعة بناء شخصيات هذه الرواية "سباق المجد"

أ–**الشخصية الرئيسة في رواية سباق المجد:** ويقصد بها «الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية داخل مجال النص القصصي.»[2]

هذه الحرية الممنوحة للشخصية من قبل الكاتب هي التي تكسب الشخصية القوة الفاعلة بحيث تجعلها ذات مسار حركي متماشيا وقدراتها وإرادتها، وكما تصيرها تنمو داخل محيطها مولدة

[1]– سباق المجد، ص 32، 33.

[2]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص143.

بذلك الحدث القصصي، وقد يكون هذا دافعا دفع "عبد الملك مرتاض" إلى التساؤل حول امتلاك هذه الشخصية لصفة الرئاسة بقوله: «بأي معيار نحكم برئيسية الشخصية أم عدم رئيسيتها.»[1]

إن رئيسة الشخصية في النصوص الروائية تعود إلى الدور الذي أوكل لها، ومدى أهميتها وهي « تتحرك بفاعلية عبر كافة مراحل السرد، من ضمن المؤشرات التي تدعم مركزها ومحورها هي كونها تحمل هاجس الكل تقود معركة الجميع وتتبنى حلمهم وقضيتهم»[2]

فالشخصية الرئيسة تبقى محور الرواية وعمودها الفقري، ويشترط أن تحرك العمل الأدبي لا أن تكون بطل العمل الروائي، قد لا يملك دورا أساسيا ومحوريا في العمل السردي بعامة، والعمل الروائي بخاصة ، وقد تكون شخصية أخرى لا تملك صفة البطولة ولكنها تجسد معنى الحدث، كالشخصيات الثانوية، فعادة ما تكون سندا للشخصية الرئيسة وعونا لها، على امتلاك هذه المنزلة.

«ومن ناحية أخرى فإن مراتب الشخوص وسماتهم تتوضح أكثر من خلال مواقفهم في الرواية.»[3]

وتختلف طرق عرض الكتاب لأبطال الرواية « فبعضهم يظهرهم بكل ملامحهم ورسم صورهم حتى تلازم القارئ طوال القصة.»[4]

كما « يلجأ بعض الكتاب في التعريف بأبطاله إلى الحوار بينهما أو عن طريق نجوى النفس، المونولوج، أو بالفيض الواعي من الرؤى والأفكار التي يفرزها العقل الإنساني في أحلام اليقظة.»[5]

---

[1]- فهيمة الطويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات 1985.1986، رسالة مخطوطة، ص92.

[2]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص46.

[3]- محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحول، ص124.

[4]- محمد غلول سلام، النقد الأدبي، ص115.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

« إن بطل الرواية هو (شخص) (Personne) في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص.»[1]

وهذا ما يصدق على شخصية "محمد" في هذه الرواية فهي شخصية رئيسة، بحيث تدور حولها كل الأحداث، إذ إنها شخصية حيوية فعالة ومتفاعلة مع الأحداث، كما تعتبر –أيضا– الشخصية المحورية في هذا النص الروائي " سباق المجد "لأن الروائي جعلها نصب عينيه من الرعاية الاهتمام الفائق بها، والعناية الشاملة «كونها تمثل العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها.»[2]

ولهذا اختارها الروائي لتمثيل أفكاره في هذا النص الروائي وتصوراته ورؤاه، «كما أنها تتمتع باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة وهذا ما يجعلها قوية ذات فاعلية داخل النص الروائي»[3]، وخاصة وأن الروائي يختبئ وراء هذه الشخصية ليراقب عن كثب كل تحركاتها وتصرفاتها وصراعاتها وانتصاراتها وإخفاقاتها وكل ما يدور حولها من أحداث تتعلق بهذه الشخصية المحورية لأنها أكثر الشخصيات تأثيرا في النص، « وهذا لا يعني أنها شخصيات تجريدية أو مجرد أفكار ذهنية، فهي شخصيات حية، نابضة، زاد من حيوتها ونبضها، اتخاذ الفنان لمجرد وعيها الداخلي، مركزا أساسيا لنمو الصراع الدرامي وتعميقه»[4]، فهي تكشف عن نفسها بنفسها في الرواية وعن علاقاتها بغيرها من الشخصيات الأخرى وهي الشخصية الأكثر ذكرا وترددا في الرواية بالموازاة مع الشخصيات الأخرى، وهذا ما ألفيناه وبشكل جدي في رواية " سباق المجد " بحيث نجد شخصية "محمد" شخصية رئيسة في الفصول الثلاث، فهي الشخصية المحورية التي تستقطب كل الأحداث من حولها بجزئياتها وتتفاعل مع الشخصيات الأخرى بحيوية ونشاط، وأنها سعت بكل ما تملك من أجل تغيير وجه قرية (س)، هذه

[1]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص50.

[2]– عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط، 1986م، ص07.

[3]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998، ص36.

[4]– المرجع السابق، ص29.

القرية التي احتضنت هذه الشخصية في زمن الطفولة، وبعودتها إليها- بعدما غامرتها الشكوك- لقيت ترحابا من لها- كبارهم وصغارهم.

وهذا ما يدل على مدى حيوية هذه الشخصية، إذ إنها شخصية فاعلة ومنفعلة وفعالة في النص.

« البقاء في قرية (س) أصبح غير مؤكد بالنسبة إلى محمد، فلقد سمع ورأى من جديه صالح والأزهر، ما يدع إلى أن مكوثه معهم أمسى غير مرغوب فيه.

لم يعرف محمد الأسباب المباشرة لهذا الموقف، ولم يجد في نفسه الجرأة على طرح السؤال، إلا انه رغم هذا كان على استعداد لتقبل أي قرار يعنيه دون اعتراض أو مماطلة أوحت له الظروف التي يعيشها يوميا أن هناك كثيرا من الأمور قد حصلت لم يفهمها ولم يعيها... غير أن شيئا دفينا فيه، يملأ صدره ورأسه، قال له إن اليوم غير الأمس، وأن الغد غير اليوم، ولأن البقاء في القرية (س) غير مأمون».[1]

إن هذا المقطع السردي من رواية "سباق المجد" يوحي عن أن شخصية "محمد" شخصية قامت بدور كبير في مجال الإصلاح في قرية "س" مما مكن أهلها لأن تتبوأ مكانة سامقة ومنزلة عالية بين شخصيات الرواية إلاّ أن آمارات التغيير -خاصة- اتجاه مواقفها نحو الآخرين بدأت تلقي بظلالها، إحساسا من الآخرين أن بذور نجاح هذه الشخصية وفلاحها اتجاه ما خططت له بدأت تؤتي أكلها ممّا أرغمها على التفكير في مغارة هذه القرية، وهذا ينبأ عن ذكاء هذه الشخصية وفطنتها.

إن هذه الشخصية "محمد" أصبحت تعاني من صراع داخلي بين اختيار البقاء في قرية (س) رغم ما يحدق بها من أخطار، ستكشف عنها المقاطع الروائية الآتية، وبين نية الرحيل للتخلص من هذا الشعور اللعين، لأنها كانت تسعى -دوما- إلى تحقيق قيم أصيلة في هذه القرية المجهولة (س) المهجورة، ساعيا بذلك إلى خلق جو من التجانس الاجتماعي بدلا من الصراع الاجتماعي.

[1]- سباق المجد، ص131.

«عرفت قرية (س) خلال الأيام حركة لم تعهدها من قبل، إذ حضر إليها أشخاص، قال عنهم جده صالح:

هؤلاء هم المقصودون.

ماذا تعني يا جدي؟

الذين تراهم جاءوا اليوم، هم رجال الإحتلال المسلط علينا.

ولماذا جاءوا جدي؟

جاؤوا يتفقدون ...وقد عرفوا أن الوضع لن يبقى بين أيديهم طويلا.»[1]

«هذا القول من جده صالح جعله ينظر إلى قرية (س) نظرة جديدة فيها عمق واتساع، فقرية (س) ليست مجرد هذا التراب، وهذه البيوت وهذه السماء وهؤلاء الناس، بل هي أكبر من هذا وذاك، فهي تعني ترابا آخر، وسماء أخرى وأناسا آخرين، إذا فما أعظم قرية (س) وما أهمها.

لكن إذا كانت الحقيقة هي هذه، فلماذا الخروج؟ غير أن تدخل الجد صالح في هذه الآونة، قطع حبل نواة أفكار محمد.»[2]

إن المقطع السردي الأول يوضح أن شخصية "محمد" أوكلت إلى نفسها مهمة طرد الاستعمار الغاشم الذي جثم على صدر هذه القرية البريئة، قرية (س)، غير أن هؤلاء المستعمرين كانوا قد تفطنوا إلى مهمة هذه الشخصية النبيلة ونواياها في طردهم ودحرهم، فجاءوا يوما من أجل الوقوف على هذه النوايا والحقائق.

[1]- سباق المجد، ص131، 132.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

إن ما يكشف عن هذه الحقائق حول هذه الشخصية تم عن طريق الحوار، ذلك أن «الحوار عنصر فني يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضفيه من حيوية وحركة على المشهد السردي، لأنه يعطي للشخصيات حضورا مميزا وفاعلا من خلال علاقة التحاور بين شخصين أو أكثر توهم بواقعية الأحداث، كما تخيلها المبدع وصورها، ويسمح الحوار للمبدع بتمرير الخطاب الذي يريد لينطق الشخصيات بما يسمح له لكسر رقابة السرد أو لينقل الحدث وإلى مستوى آخر يكشف فيه عن تفاعل عناصر البنية السردية فيما بينها.»[1]

ثم إن الحوار جزئية مهمة في العمل السردي ولا يقحم إقحاما كأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه، بل على العكس من ذلك فإن الأحداث تنمو بفعل الحوار، ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به، بل إنه يسمح للمبدع أن يضمن للنص ما يريد عبر إنطاق الشخصيات بما يريده هذا المبدع، لأن الحوار هو تلك القدرة على التواصل والاتصال بين الشخصيات داخل العمل الإبداعي.»[2] وهذا ما يكشف عنه المقطع الروائي الأول.

أما عن المقطع الروائي الثاني فإنه يوضح بجلاء موقف الشخصية "محمد" الطامحة إلى تغيير وجه القرية، والآملة في أن يراها في ثوب جديد، مما جعلها تصر على البقاء وتنظر إلى هذه القرية بعين بصيرة، إن هذه الشخصية الآبية تحن للقيم وتستنكر لهذا الوضع، وتسابق الزمن من أجل بلوغ قصب السبق والوصول إلى الهدف المنشود وبلوغ المجد وذروته، وذلك في حديث نفسي شيّق، أو ما يسمى بالمونولوج أو الحوار الداخلي.

[1]- محمد تحريشي، الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص159.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

فمحمد لما سمع كلام جده ووعاه، لجأ إلى محاورة ذاته حوارا داخليا أو مايسمى –أيضا– بالأسلوب الإستبطاني حيث: «يلج فيه الروائي العالم الداخلي للشخصية الروائية.»[1] فيعريها ويكشف عن خباياها، وما يعتري ذاتيتها، وما يدور بخلدها.

وفي الأخير تصل شخصية "محمد" إلى مدينة (خ) بعد صراع مرير مع الاستعمار الغاشم الذي رزحت تحت نيره قرية (س) ردحا من الزمن لولا غيرة أبنائه الغيورين عليه (محمد).

فلقد حققت هذه الشخصية (محمد) نصرا مبينا على المستعمر، وعادت إلى مدينتها يحدوها الشوق بعد فراقها أمدا طويلا، إنها وصلت إلى الذروة، وذلك بانتصار الثورة.

«اشتاق محمد إلى أهله كما اشتاق إلى مدينة (خ) وتراءت له السنوات التي قضاها بعيدا، دهورا طويلة، كان يمني النفس بالعودة إلى ربوع الطفولة، لينعم بين أحضان أهله بالحب والمودة، كان يتمنى –أيضا– نهاية الحرب بالنصر والغلبة، إنه يعرف أن هذا هو الشيء الوحيد الذي سيمكنه من تحقيق حلمه.»[2]

وبعد تحقيق النصر عاد "محمد" إلى مأواه وموطنه وأهله وأحبته، والنصر يحدوه والأمل يجلله.

«عملت الأيام القادمة على تجسيد ما كان يتطلع إليه محمد، فاختصرت المراحل وأعلنت للعالم أجمع انتصار الثورة، ...وهي من وراء هذا الإعلان، إنما كانت تبشر بطلوع يوم جديد، ليس له مثيل، يغمر النفوس الأبية بالبهجة، ويبعث في أعماقها رعشة السعادة الكبرى.»[3]

إن الروائي كان قد اختار عنوان الفصل الثالث من هذه الروايةّ الذروة"، وكان يقصد بذلك ماوصل إليه "محمد" من انتصار مبين ومن جلاء للمستعمر عن قرية أجداده قرية (س) التي رمز إليها

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص20.

[2]– سباق المجد، ص221.

[3]– المصدر نفسه، ص221.

بالحرف (س) يقصد بذلك رمزا للتسابق نحو المجد، وهو النصر وعودته إلى مدينة (خ) التي أومأ إليه بحرف (خ) الذي قد يكون رمزا للجلاء، جلاء المستعمر عن القرية.

«بعد شهور قليلة من الإستقلال تمكن محمد بعد إجراءات معينة من إنهاء مهمته السابقة والعودة إلى الحياة المدنية، وإن كان لا يعتبر نفسه في الواقع داخل حياة عسكرية، فكان يقول:

أنا لم أرتد لباسا عسكريا، ولم أحس أنني من رجال عساكر... إنما كنت أحس دوما أنني بين إخوتي وفي عائلة واحدة، تسود فيها الروح الأخوية الطبيعية... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أننا ساعة قمنا وقفتنا في وجه الإستعمار لم نرم لا لمجد شخصي، ولا لجاه فردي، لم يكن قياما مصطنعا، بل كنا ندافع تلقائيا عن حياتنا، ونحارب قصد بقائنا وحقنا في الحياة الحرة السعيدة، هذه الحياة التي هددها الإستعمار وعمل على القضاء عليها بالتجريح والتعذيب، وعليه فإذا كان السلاح وسيلتنا البارحة لنيل الاستقلال ، فإن وسيلتنا اليوم للرقي والتطور هي العلم والعمل.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يوضح أن شخصية "محمد" بإعتبارها الشخصية الرئيسة في الرواية لم تكتف بالمجد الذي حققته، وبالذروة التي وصلت إليها بل سعت سعيا جديدا إلى مجد آخر من نوع ثان، وهو تحقيق التطور والإزدهار عن طريق العلم والمعرفة، ولهذا أضحى يبذل جهده من أجل نشر دور التعليم والتثقيف والتوعية، وأصبح عنصرًا نشطا وفعالا في التكوين والتعليم.

«دفعته هذه النشاطات إلى الإقتراب من جو التكوين والتلقين، إلى أن وجد نفسه ميالا إلى ممارسته في إطار عمل مقنن مبرمج تحت وصاية وإشراف جهة متخصصة.»[2]

هذا عن شخصية "محمد$_1$" "محمد$_2$" "محمد$_3$" "محمد$_4$" في رواية "سباق المجد" وعن الأدوار الأساسية التي قامت بها بإعتبارها شخصية رئيسة في هذه الرواية، فماذا عن الشخصيات الثانوية؟

[1]- سباق المجد، ص222.

[2]- سباق المجد، ص223.

ب- **الشخصية الثانوية في رواية "سباق المجد"**: هي الشخصية التي تأتي في المرتبة الثانية بعد الشخصية الرئيسة، نظرا لمساهمتها في تطور الأحداث ونموها، وهي أقل قيمة من الشخصية الرئيسة.

وكان "بارث Barthes" قد حدد ثانوية الشخصية بارتكازها على الفعل وعن ذلك يقول: «بأن كل شخصية وبالتالي وإن كانت ثانوية هي بطلة متواليتها الخاصة بها.»[1] رابطا بذلك نسبة حضور الأفعال ، والشخصيات قوة أو ضعفا بنسبة تحوي البطولة، وهي العنصر الأقل تأثيرا مقارنة بالشخصية الرئيسة، «فهي تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسة، أو تكون أمينة سرها، فتبح لها بالأسرار التي يطلع عليها القارئ.»[2]

فالشخصيات الثانوية «تحقق نموذجيتها من خلال روحها المتمردة، ورفضها لأي نوع من الضغط الاجتماعي، إذ أنها بمثابة الشارح والمفسر لأفكار الشخصية الرئيسة.»[3]

أما "ليفي ستراوس Livie Strauss" فيعتبرها كتلة من العناصر المرجعية تحيلنا على خلفيات النص المتعددة.»[4]

أما "تودروف Todorov" فيرى بأن الشخصية شكل أجوف تملأه المساند Prédicats المختلفة والنعوت.»[5]

---

[1]- رولان بارث، طرائق التحليل السردي الأدبي، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 08، 09، 1988م، ص19.

[2]- عبد القادر أبو شريفة وحسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص135.

[3]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1994، ص97.

[4]- عبد القادر فيدوح، شعرية القص، ص44.

[5]- المرجع السابق، ص45.

وبذلك استنتج تصنيف للشخصية سماه بالمحمولات القاعدية مستنتجا ذلك من طبيعة الأفعال ذاتها، رابطا بين الفعل والشخصية.

أما "غريماس Greimas" فقد اعتمد النموذج العاملي في حديثه عن مفهوم الشخصية محاولا بذلك التمييز بين العامل والممثل، مستنبطا ذلك من النموذج الوظائفي لـ " فلاديمير بروب V.propp"

أما "رولان بارث Roland Barthes" فيعرفها بأنها "نتاج عمل تأليفي".»[1]

ولهذا يبقى الاختلاف قائما حول هذه التصنيفات وغيرها من الأمور المتعلقة بالشخصية، مما صعب المأمورية أمام الباحثين، ذلك «أن الشخصية الروائية لها دائما منطقها ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها.»[2]

وخلاصة القول: إن الشخصية الثانوية هي الشخصية التي تلي الشخصية الرئيسة، وتساهم في دفع عجلة الأحداث نحو الأمام، بإعتبارها طرفا مساعدا في نمو الحدث، إلا أنها اكتسبت هذه الصفة (الثانوية) باعتبارها تؤدي وظيفة أقل مرتبة، وأدنى قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، كما نجدها في رواية "سباق المجد".

فكل من شخصية "صالح، الأزهر، مبارك، الصادق، الهادي، أحمد، خضراء"، هي شخصيات ثانوية.

فشخصية "صالح: في رواية "سباق المجد" شخصية ثانوية حاولت المساهمة هي الأخرى في دفع قرية (س) إلى الأمام، حاولت ذلك فترة من الزمن ولكنها تقاعست فيما بعد وركنت ونكثت العهد بعدها عاهدت نفسها على الصمود طويلا في وجه المستعمر، لكنها لم تفلح رغم ما قدمته في المراحل الأولى من هذا النشاط، لأن نشأة هذه الشخصية كانت نشأة غير سوية، وغير طبيعية،

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص50.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط1، 1987م، ص88.

ذلك أنها في زمن الطفولة رفضت أن تنهل من منابع العلم والتسكع في الأزقة والشوارع وتعلم فنيات المصارعة والعراك، وهذا ما لم يرضِ الوالدين وأضحيا ناقمين على توجهاته وتصرفاته، كذلك نشأ في أسرة فقيرة وفي بيئة مغلقة (قرية س).

كذلك نشأ محبا للفروسية وركوب الخيل، رغم فقر والديه وعدم امتلاكهما لحصان يمارس عليه هوايته.

كما نشأ وترعرع وحاول خدمة القرية، ولكن رغم هذا لم يلتفت إليه أحد في قريته، خاصة في البدايات الأولى لهذا المشروع على خلاف الشخصية الرئيسة (شخصية محمد).

إن شخصية "صالح" كانت تسعى إلى إقامة علاقة مباشرة مع شخصية "محمد" والوقوف ندا لند لخدمة قرية (س)، التي احتضنت طفولته هو الآخر، وكانت له علاقة بمدينة (خ) لأن والده كان يعمل خماسا هناك، بينما (محمد) نشأ في هذه المدينة وترعرع فيها، رغم أن مسقط رأسه كان في قرية (س)، والمقاطع الآتية توضح ما ذهبت إليه.

«في تلك الأيام الماضية، كان صالح فتى شابا في تمام الصحة والعافية ولد منذ عشرين سنة لأسرة فقيرة، يرجع أصلها إلى قرية (س)، ولم يذهب أفرادها طوال حياتهم أبعد من نواحي القرية هذه.. وبذلك كانوا يعتقدون أن قريتهم هي العالم، وأنها البداية والنهاية.»[1]

إن هذا المقطع السردي يعرف بشخصية صالح وبنشأتها الفقيرة البائسة، والمقطع الآتي يزيد الأمر وضوحا:

«عرف أباه خماسا عند شخص غني متسلط، يقطن في مدينة (خ) ولا يأتي إلا لماما ... غير أن مجيئه يهز القرية أكثر مما تهزها أفراحها وأحزانها.»[1]

[1]- سباق المجد، ص59.

إن هذه الشخصية (صالح) هي الأخرى ذات وجهتين أحداهما نحو القرية (س) وهي مسقط رأسه ومرتع طفولته، وآخرى نحو مدينة (خ) وهي مصدر لقمة عيشه وعائلته.

وقد تكون هاتان الوجهتان سبب نشأته المضطربة التي لم تستقر على حال ولم يهدأ لها بال.

«ارتاح الوالد بطبع ابنه الهادئ خاصة بعد أن جربه في عدة مواقف تدعو إلى التمرد والعداء، غير أنه عندما حاول أن يجعله يتعلم ما تيسر من كلام الله، ويأخذه زادا فكريا وروحيا، يبعد عنه أمراض النفس والعقل، وجد أن صالحا لم يكن يرغب في تعلم هذا الشيء... وإنما يميل إلى تعلم أساليب العراك والمصارعة بمختلف أشكاله.»[2]

وقد يكون هذا هو السبب في عدم مواصلة صالح للسباق نحو المجد المنشود شأنه شأن الشخصية الرئيسة (محمد)، لأنه محتاج إلى الزاد الروحي، وهذا ما توفرت عليه الشخصية الرئيسة من تعلم القرآن وأحكامه، ثم أدركت أخيرا بعد بلوغها الذروة أنه لابد من سلاح العلم والمعرفة من أجل مجابهة الصعاب وبلوغ المرام.

«عرف صالح مدى أثر شخصيته الجذابة في الناس، فاعتبر هذا راجعا إلى نعمة إلهية، وراءها حكمة كبيرة... أولها هي تأويلات عديدة، لكن تشترك جميعها في هدف واحد هو أنه اصطفاه الله ليخرج قرية (س) من البؤس ويوصلها إلى السعادة.»[3]

«انتظر في بداية الأمر إدراك الناس لدوره قبل أن يبلغهم نفسه، لكن حينما لاحظ انصرافهم عنه وتبرمهم فيه، أعلن في تجمعات عديدة مهمته النبيلة دون أن يبالي بما سمع من نعوت حوله، أطلقها بعض السامعين تنقض دوره وتنتقد شخصيته، قالها بصوت عال:

---

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- المصدر نفسه، ص60.

[3]- سباق المجد، ص61.

أيها الناس، لقد آن لنا أن نتحرك ونعمل.

ماذا تقصد؟

أقصد أن نتحرك لنعمل، نعمل لنغير... أما مللتم أوضاعكم؟

أما كرهتم حياتكم؟ إلى متى تبقون فلاحين فقراء، معدومين بؤساء؟.»[1]

إن هذا المقطع الروائي يوضح رغبة "صالح" في إصلاح حال القرية الجاثمة على كابوس الاستعمار بكل ما أوتي من قوة، وخاصة في الموضع الذي تخلى فيه الراوي عن مهمته ليترك لهذه الشخصيات محاورة غيرها من أجل استنهاض الهمم، وشحذ النفوس، ولهذا بدا الحوار في هذا المقطع السردي حيا وملائما للموقف، ولكن هل وجدت دعوته تلك صدى في الأوساط الإجتماعية التي يستنهضها؟ والمقطع السردي يجيب عن سؤالنا:

«فكر صالح في كيفية تحقيق دعوته لتنفيذ كلامه... فوجد أن مناهضة المستعمرين والنضال بالسلاح، والاتحاد هو أفضل وسيلة... إلا أنه عندما طرح ما توصل إليه، لم يلق ما كان يتمناه من دعم ومبايعة... بل لم يحصل إلا على دعوة مبهمة، لا يمكن أن تكون مجدية عند الضرورة.»[2]

إن هذا المقطع السردي يشير إلى أن دعوة صالح في قومه لم تكن مجابة، مما ثبط العزائم، وفتر الرغبات وضأل الطموحات.

«أحس صالح وهو في ذروة مجده أن كل ما حققه يقوم على أسس غير صحيحة ... فقد أحس بنفسه يتقطع ورأى الأفق أمامه يعتم ويغلق.

[1]- المصدر نفسه، ص61، 62.

[2]- سباق المجد، ص63.

تساقطت أمامه في تلك اللحظة أيامه السعيدة بئيسة، وتهاوت عند قدميه أعماله المجيدة تافهة، حاول أن يرفض ما يحدث غير أنه وجد نفسه غير قادر على الرفض... كأن الأمر حتمي لا مناص منه.»[1]

من خلال هذا المقطع السردي تتضح بأن الصروح التي شيدها صالح في قريته (س) بدأت تتهاوى، ذلك أنها بنيت على أسس غير متينة، واحتاجت إلى ركيزة تثبتها وتقويها –إذن– فما هو هذا الأساس المتين الصحيح الذي افتقرت إليه؟ وماهي الدعامة الأساسية التي لا يملكها صالح؟

إن الأساس الصحيح الذي احتاجت إليه أفكاره ومشيداتها هو العلم والمعرفة، العلم الذي رفض تعلمه ذات يوم، وضرب بأفكار والده عرض الحائط، ولاذ بالفرار نحو الشوارع والأزقة.

«في هذه الأثناء احتاج أشد الحاجة إلى الثقافة والمعرفة، فلم يجد منها الكثير، في هذا الوقت احتاج –أيضا– أشد الحاجة إلى الحب والمودة، فلم يجد منهما الكثير.»[2]

لقد احتاج صالح إلى العلم والمعرفة –أولا– جلب إلى نفسه بغض والديه وكرههما له وبالتالي: فقدان الأول أدى إلى فقدان الثاني –بلا ريب– وبسبب كل هذا نكص صالح على عقبيه مدركا حق الإدراك سبب الهزيمة النفسية النكراء هو فقدانه لهذا السلاح البتار، سلاح العلم والمعرفة، فلا بلوغ للمعالي ولا للمجد إلا به.

لقد أدرك صالح أن الجهل بالقراءة والكتابة أمر فادح يتطلب مراجعة مع النفس والبحث عن سبل تحصيله، بشتى الطرق، حتى يستطيع مواجهة كل الأزمات والأحداث التي تحاك من حوله.

«إزداد تأسف صالح على جهله القراءة، وقوي إيمانه بضرورة اكتساب المعرفة للتمكن من مواجهة الأحداث واستغلالها استغلالا سليما.»[1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص68.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

نستنتج من خلال المقطع التالي أن صالحا استطاع معرفة السبب الرئيس الذي أدى به إلى الإخفاق وهو فقدانه للعلم والمعرفة وعدم اكتسابه للثقافة مما جعله ينتابه الأسى حزنا على جهله حتى القراءة، وراح يبحث عن شتى الطرق الموصلة إلى ذلك، لأنه لا يستطيع الاستغناء عن العلم.

«وجد نفسه في حاجة ماسة إلى هذه المعرفة اليوم قبل أي يوم لاحق... فإذا كان العمل تحقق أمس بمجرد الإرادة والحماس والإندفاع البدني، فإن أي عمل لا يتحقق الآن إلا إذا كان وراءه فكر وفلسفة ومعرفة.»[2]

الأزهر: شخصية ثانوية بذلت كل ما في وسعها لمساعدة الشخصية الرئيسة وحتى بعض الشخصيات الثانوية الأخرى، هي من بذلت ما في وسعها لتعليم "محمد" الشخصية الرئيسة العلم والمعرفة.

«في صبيحة ذلك اليوم قال له أبوه بمودة ووضوح.

سنذهب إلى جدك صالح لتعيش معه ومع جدتك فاطمة، ثم لتبدأ تعلم القراءة عند جدك الأزهر.»[3]

نلاحظ من خلال المقطع السردي أن "شخصية الأزهر" شخصية ثانوية قدمت مساعدة للشخصية الرئيسة "محمد"، حيث أوكلت لها مهمة تعليمها وتحفيظها القرآن الكريم.

كما قدمت مساعدات أخرى لشخصية أخرى وهي شخصية "صالح" لما أدركت هذه الشخصية أن ما ينقصها هو سلاح العلم والمعرفة.

---

[1]- سباق المجد، ص143.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- سباق المجد، ص29.

«كان يمكن أن يأخذ برأي الشيخ الأزهر، المتضلع في إبداء الحكم والإفتاء، المعتمد على الحجة والبرهان، دينا ودنيا، لكن هذا لم يبعث فيه الراحة والاطمئنان، لأن شيئا ما غير مفهوم عنده يجعله ضجرا محتارا...لهذا ارتاح إلى ما يقول له قلبه كما اعتاد أن يفعل.»[1]

إن الشيخ "الأزهر" آل على نفسه خدمة الدين الإسلامي الحنيف، وذلك بتحفيظ القرآن الكريم، مما جعل سكان قرية (س) يكنون له كل الاحترام والتقدير، ولا يخامرهم أدنى شك في أنه يوجد من أفضل منه أو من هو أهل للقيام بمهمته النبيلة.

«واصل الشيخ الأزهر عمله المعهود في تدريس وتحفيظ كلام الله دون هوادة، مما أكد أهليته التي لا يستطيع أحد الشك فيها، كما لم يظهر على ساحة قرية (س) من ينافسه أو يقف ندا له.»[2]

«كل سكان قرية (س) كانوا ينظرون إليه على أنه شيخ القرية وعالمها... يرجعون إليه في كل كبيرة ومهمة...تمس حياتهم الإجتماعية والدينية.»[3]

إن شخصية "الشيخ الأزهر" رغم ما تتمتع به من قدرات معرفية وفكرية ومعارف دينية، إلا أنها انتابها شعورها بالنقص كلما تقدمت به السن مما جعل سكان قرية (س) يفكرون في إيجاد خليفة له، وقد يرشح أن يكون هذا الخليفة من صلبه، أي أحد أبنائه الثلاث.

«كل ما كان ينقص قليلا من قدراته المعروفة، هو الإعتقاد السائد بأن الشيخ الأزهر لن يستطيع البقاء دوما في نفس المكانة، بمرور الزمن وارتسام سمات الشيخوخة على ملامحه، لهذا ساد اعتقاد آخر يتمثل في أنه لابد من تعيين خلف صالح له، يكمل المسيرة ويؤدي الأمانة، في الوقت المناسب.»[4]

---

[1]- المصدر نفسه، ص143.

[2]- المصدر نفسه، ص165.

[3]- سباق المجد، ص165.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

كما لم يكتف الشيخ الأزهر بتعليم تعاليم الدين وتحفيظ القرآن الكريم بل انضم إلى صفوف ثورة التحرير المباركة، والمقطع الآتي يوضح ذلك.

«انضم –إذا– الشيخ الأزهر بكل وعي وتبصر إلى صفوف الثورة، وعبر أن استعداده وتفانيه لأداء كل مهمة تناط به في سبيل تحرير البلاد.»[1]

هذا عن شخصية الشيخ الأزهر باعتبارها شخصية ثانوية فماذا عن شخصية "مبارك" في هذه الرواية؟

مبارك: شخصية ثانوية في رواية "سباق المجد" هي شخصية تنحدر من الشيخ "الأزهر" الذي طالما قدم النصائح لها (مبارك) يدعوها إلى خدمة ثورة التحرير المباركة بالنفس والنفيس من أجل الإستقلال.

وبعدها يتعرض مبارك للتجنيد الإجباري من قبل السلطات الحاكمة، وكان قد تلقى الخبر بنوع من التردد والخوف، وفي الآن نفسه يخشى على سمعته من الخدش إذا رفض فكرة التجنيد ولم ينصاع للأمور، ولم يعمل بنصائح والده "الشيخ الأزهر"، والمقطع التالي يوضح ما ذهبت إليه.

إلتزم مبارك الحذر وهو يرى الأيام تأتي وتذهب على قرية (س) بغير ما كانت عليه.

لم يصدق نفسه وهو يسمع الأخبار تتوالى، تحمل الجديد الذي لم يكن يفكر فيه.

حدثه والده "الشيخ الأزهر" وكأنه يساعده على اللحاق بالأحداث، هذه هي الثورة ياولدي... والثورة لا تتوقف إلا بطريقتين، الفوز والنصر أو الموت والنهاية.»[2]

[1]– المصدر نفسه، ص169.

[2]– سباق المجد، ص175.

«وكان مبارك قد ظهر في قائمة الشباب الذين تنوي السلطات الحاكمة تجنيدهم إجباريا لتقوية صفوفها العسكرية لمواجهة الظروف التي تعاني منها، وهذا ما أصبح معروفا منذ مدة، وقد شمل هذا التجنيد البعض من الشباب الذين رووا فيما بعد تجربتهم وسردوا أخبارهم بكثير من المرارة.»[1]

اكتسب مبارك معلومات عن عملية التجنيد الإجباري وعن الأخبار السيئة والتي تواردت من هنا وهناك والأنباء التي تحمل الكثير من المآسي المرة وخاصة وأن مبارك ظهر ضمن قائمة المدعوين للتجنيد الإجباري مما ولد لها مشكلات جمة بين أن يقبل فكرة التجنيد أو أن يرفضها وما يترتب عن هذا القبول والرفض، والمقطع الآتي يوضح أكثر.

«طرح هذا التجنيد الإجباري العديد من الإشكلات بالنسبة لمبارك، كما جعله من ناحية ثانية يلمس لأول مرة بشكل واضح ضرورة تفهم الموقف وضرورة حله بما يناسب، للحفاظ على النفس وعدم التورط فيما يلطخ السمعة.»[2]

ثم يتولى مهمة والده وهي تدريس القرآن للناشئة وتحفيظهم إياهم لأن الشيخ الأزهر لم يقوى على أداء مهامه.

لقد أصبح مبارك يقدم مهمة عظيمة لقريته (س) خلافة لوالده "الشيخ الأزهر" وللتدليل على ذلك نأتي بالمقطع التالي:

«إثر قيام مبارك بأداء دوره ومواصلة العمل الذي كان يقوم به "الشيخ الأزهر"، عرف البيت نشاطا متزايدا إذ اكتظت حجرة التدريس بالتلاميذ الذين يعلمون القراءة والكتابة ويحفظون كلام الله تعالى، كما نزل على البيت مجاهدون بأسلحتهم وعتادهم.»[3]

[1]- المصدر نفسه، ص176.

[2]- سباق المجد، ص176.

[3]- المصدر نفسه، ص184.

«من وراء هذا، توصل إلى أن دور الشيخ الأزهر قد انتهى، وأن لا مجال له في التدخل على المستوى الذي كان يتمتع به.»[1]

أصبح مبارك شخصية فاعلة في مجال التدريس والنضال مما جعله ينال رضا والده "الشيخ الأزهر" ويعترف بفضله على سائر إخوته إلا أن مبارك كان على يقين أنه لم يقم إلا بما أملاه عليه الواجب، وللتوضيح أكثر نأخذ المقطع الآتي:

«صبر مبارك على هذا، مدركا أنها مسألة أيام فقط، وفي هذه الأثناء واصل عمله في مجال التدريس وفي مجال النضال بكل حيوية ونشاط، مما آثار إعجاب والده الشيخ الأزهر نفسه وجعله يعترف:

أنت أفضل إخوتك، شرفت نفسك وشرفتنا جميعا، قبل مبارك هذا الثناء، رغم أنه جاء متأخرا جدا، وقال مفصحا عن رأيه، معبرا عن موقفه، ما فعلت يا أبتي غير الواجب.»[2]

هذا عن شخصية "مبارك" ودورها في هذه الرواية، فماذا عن شخصية "الصادق"؟

إن شخصية "الصادق" لا تختلف عن نظيرتها شخصية "مبارك"، بل هما شقيقان لبعضهما البعض فها هو "الصادق" ينكب على طلب العلم والمعرفة والهدف من ذلك هو خدمة الثورة وعينه على والده "الشيخ الأزهر" ليتخذ منه عونا وسندا في مهمته تلك، وباستشارة أخويها "مبارك" و"الهادي"

كما كان مرهف السمع من أجل متابعة الأحداث التي تعيشها قرية (س) كما توضحه المقاطع التالية:

[1]- المصدر نفسه، ص185.

[2]- سباق المجد، ص186.

«انكب الصادق هذه الأيام على القراءة والدراسة بشكل لم يعرف عنه من قبل، مما آثار تعجب والده... فتدخل:

أيمكنني مساعدتك في شيء؟

كلا يا أبي... لا شيء يستدعي ذلك.

حسن إذا.

ربما كان بإمكان الشيخ الأزهر مساعدة الصادق، ولو أفصح هذا الأخير عن مراده وقال له بكل صراحة: إنه يحاول فهم وتفسير ما وراء الأحداث الكبيرة التي تعيشها قرية (س) ويعيشها الوطن بأسره.

هل لها مثيل في تاريخ البلاد؟

كيف تنتهي؟ وبماذا تأتي؟

ما هي مكانة الإنسان فيها وما هو مستقبله بعدها؟

وإلى غير ذلك من التساؤلات الهامة.»[1]

«وقف الشيخ الأزهر يرشده إلى ما خفي عنه من أغراض ومعانٍ:

إن ما في هذه الصحف والمؤلفات، لهو في غاية الجدية.

أعرف ذلك، لكنها ليست ما أنشد.

اسمع ... إذا كنت تريد أن تجد الثورة مبسطة ومشروحة في الكتب، فأنت بعيد عن الهدف يابني.»[2]

[1]- سباق المجد، ص187.

[2]- المصدر نفسه، ص188.

«وبهذه المناسبة تدخل أخواه مبارك والهادي، فأعرب الأول عن إستعداده المطلق لحمل السلاح والإنضمام إلى صفوف الثوار بينما عبر الثاني عن فهم جديد، فقال:

إنما الثورة فطرة، جبل عليها الإنسان الحر، وهي برزت وتجسدت، فمعناها إنقاذ حرية الإنسان... لا غير، هذا هو ما أشعر به أنا.»[1]

إن هذا الإختلاف في الأفكار بين شقيقي الصادق يزيد من معاناته النفسية، بذلك يصبح جاهلا للوجهة التي سيتجهها.

إن هذه الرواية تهتم بالبعد الاجتماعي لشخصياتها، وتحاول الكشف عن دور كل شخصية في قريتها (س).

فهاهو "الصادق" يتبع أخبار قريته (س) ويخطط من أجل الخروج بها إلى برّ الأمان.

«سمح هذا الحوار للصادق، أن ينكب بصورة أفضل على متابعة الأحداث التي تعيشها قرية (س)، والبلاد كلها، واستطاع بذلك أن يسايرها ويتفهمها على مستوى أوسع.»[2]

هذا موقف شخصية الصادق من الثورة والنضال ومن تعلم العلم والمعرفة.

شخصية الهادي: هي شخصية ثانوية في رواية "سباق المجد" تعاني انفصاما في الشخصية نتيجة لغرقها في بحر الضياع النفسي؛ هذا الضياع الذي كان له أثر سلبي على سلوكات هذه الشخصية وعلى تصرفاتها، والدافع البليغ لهذا الضياع النفسي من وجهة، والضياع الفكري والثقافي من وجهة ثانية، والضياع الاجتماعي من جهة ثالثة، كان نتيجة لمعاقرته الخمور ومعاشرته النساء، والخوض في مجالات السياسة بلا تضلع ولا معرفة مسبقة بخباياها، مما جعله دائم الحزن واليأس، ناقما على الحياة، مما جعلها تتسم بالسلبية والخنوع، وللتوضيح أكثر نأتي بالمقاطع السردية التالية:

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- سباق المجد، ص190.

«نظر الهادي إلى وجهه في مرآة صغيرة بيده، يمعن النظر في تقاسيمه، لعلها تطلعه بما يمكن أن يستطيع الوصول إلى حقائق مؤكدة، تعكس له ماضيه وحاضره، وتسبر له خفايا مستقبله.

لم تكن هذه هي المرة الأولى التي ينفرد فيها بمرآته المدورة كما لم تكن هذه المرة الأولى التي يطلب فيها هذه الحقائق.»[1]

«كان الهادي بالفعل يأتي إلى مدينة (خ) .. لكن ليس إلى جهة واحدة، مما قاله المعلقون، بل جميعا، دون تفرقة أو تفصيل... وهذا هو ما كان يحيره ويعذبه، إذ وجد أنه لابد من الإختيار والحزم.. فليس هذا وقت الاضطراب والتململ، فمعاقرة الخمر تذهب العقل، ومعاشرة النساء كذلك تذهب بالمال والصحة، أما إحتراف السياسة فخطر يؤدي إلى الحبس والإعتقال.»[2]

إن هذه العوامل جميعها أثرت على نفسية "الهادي" وجعلته يعيش عالما من صنع الخيال يقفز إليه ويسابق المجد.

«أحس –أيضا– من خلال تتبعه لتطور الأحداث على مستوى ماتعيشه قرية (س) ومدينة (خ)، أنه راكب جوادا بريا، ذا قوة وعنفوان، ويطوي الأرض طيا ويسابق الوقت، فيطوي الحاضر ويطلع الآتي في غمضة عين وومضة برق.

لابد في هذا الحين من المسك الجيد والتثبيت الشديد حتى لا يقتلع، فيزلق وينكب.

إعتقد في بداية الأمر أنه سباق في هذا الأمر، ولا أحد مثله... لكنه لدهشته وجد أن كثيرين قد سبقوه أشواطا.»[3]

[1]- سباق المجد، ص190.

[2]- المصدر نفسه، ص201.

[3]- المصدر نفسه، ص203.

يبدو من خلال هذا المقطع أن "الهادي" لم يبلغ ذروة المجد التي بلغتها من قبله الشخصية الرئيسة.

أحمد: شخصية ثانوية وحيدة أبويها، نشأت نشأة دلال وبذخ، حاول والده تعليمه تعاليم الدين الحنيف، وذلك بإلحاقه بالكتاتيب، لكنه رفض مواصلة الدراسة، انحرف –في الأخير– عن جادة الصواب، وأصبح يعاقر الخمر، ويضيع المال في مجالات اللهو والمجون، ولهذا اضطر إلى مغادرة قريته (س) لبساطة العيش بها، وعدم توفرها على الإمكانات اللازمة كالمرافق الترفيهية، «وجد – أيضا– خارج قريته (س) المجالات مغرية لتجربة وإختيار إمكانياته البدنية الوفيرة... فبدأ يرغب في هجرة مسقط رأسه والإقامة في وسط تتوفر فيه فرص النجاح والتفوق.»[1]

خضراء: شخصية ثانوية بدأت حياتها بعلاقة زواج بينها وبين ذلك الشاب الأسمر المدعو "موسى" وتفش الخبر بين أهل سكان قرية (س)، وما زاد الخبر تفشيا هو أنها تربت على يدي "الشيخ الأزهر" على الأخلاق والصرامة رغم عدم قبولها ورضاها في بادئ الأمر بهذا الإقتراح والمقطعان السرديان التاليان يوضحان ذلك:

«يوم تعلق ذلك الشاب الأسمر البشوش المدعو موسى خضراء، أخذت هذه العلاقة أبعادا كبيرة، وأصبحت على كل لسان، وخاصة وقد كان أهل قرية (س)يعرفون أن البنت نشأت على يدي أخيها "الشيخ الأزهر" نشأة أساسها الأخلاق والصرامة.»[2]

«اختلف موقف خضراء عن هذا، واعتبرته تدخلا تعسفيا... وخاصة وهي متيقنة أنه لم يتكون عندها بعد دليل على ميل موسى نحوها... إن كان صادقا أم لا.»[3]

[1]– سباق المجد، ص116.

[2]– المصدر نفسه، ص121.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

كان حلم هذه الشخصية تكوين أسرة وإنجاب أطفال وبذلك تظهر شخصيتها وإمكاناتها كأم ناضجة قوية.

«نما إبراهيم مع مرور السنوات، فأصبح يافعا، يبعث البهجة في نفس أمه خضراء، كلما خطا أمامها، فتحدثه وهي سعيدة:

والله لقد كبرت يا بني وأصبحت رجلا.

قولي ما شاء الله، وإلا وقع لي مكروه.

أعوذ بالله.

طلبت أن تقولي ما شاء الله، وليس أعوذ بالله.

قلت أعوذ بالله من المكروه.

فيبتسم إبراهيم إبتسامة ساحبة ويحول نظره عنها، فتنتهز هي هذه اللحظة لتسرق منه نظرة جانبية وتلوذ بالصمت فرحة، بما رزقها الله، مثلما يفرح الفلاح بما جناه.»[1]

هذا عن الشخصيات الثانوية في رواية "سباق المجد" فماذا عن الشخصيات المعارضة والمهمشة في هذه الرواية؟

الشخصية المعارضة في رواية "سباق المجد":

هي شخصيات تملك قوى في النص الروائي، أو بالأحرى تمثل القوى المعارضة، بحيث تقف «في طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها.»[2]، كما تعد –أيضا– شخصية ذات قوة وذات فعالية في الرواية، وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما إشتد

[1]– سباق المجد، ص209.

[2]– شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947–1985م)، ص34.

«الصراع فيه بين الشخصية الرئيسة والقوى المعارضة.»[1]، والمضادة الحاملة في دواخلها أنواع الكيد والحقد والطمع والجشع، أو بتعبير آخر هي شخصيات تقف في طريق الشخصية الرئيسة أو الثانوية محاولة كبت طموحاتها، وهي ذات فعالية في الرواية ومسايرة للأحداث، كما أنها تشل حركاتها ونشاطها وآمالها، وتقذف بها في بحر الضياع.

كما يقصد بها –أيضا– «الخصم أو الحاجز الذي يعوق غاياتها أو بسط طاقتها في العالم المصغر الذي تعيش داخله.»

ومن هذه الشخصية في هذه الرواية نجد: شخصية "أم أحمد" والمسماة "فاطمة" التي عارضت ابنها "أحمد" وبكل قوة في عدم إتمام مشروعه وهو الإنتقال من قرية (س) إلى مكان آخر يتوفر على المرافق والإمكانات، لكنها رفضت رغبته في الهجرة من مسقط رأسه، والمقطع التالي يوضح ذلك: «عارضت أمه مشروعه، ونصحته بالتروي واستشارة ذوي الرأي، اقترحت عليه –أيضا– التفكير في تغيير نمط الحياة باتخاذ زوجة وتكوين أسرة، كما عبرت عن استعدادها وبهجتها للقيام بالإجراءات الضرورية بطريقة سريعة فعالة.»[2]

إن هذا المقطع الروائي يوضح بجلاء كبير أن شخصية "فاطمة" شخصية معارضة لابنها "أحمد" لإقامة مشروع قريته (س)، وفي الآن نفسه اقترحت عليه التفكير في تشييد عش للزوجية مع مساعدتها له بكل ما تملك من إمكانات، لكن يظهر إبنها "أحمد" في الآن نفسه كشخصية معارضة لإقتراح والدته بإقامة أسرة والبقاء في قريته، قرية (س).

هذا عن بعض الشخصيات المعارضة في رواية "سباق المجد" فماذا عن الشخصيات الهامشية؟ وعن أدوارها في روايتنا هذه؟ وماذا عن مفهومها -أولا-؟

---

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– محمد داود، الرواية الجديدة بفرنسا، (1950-1970م)، مقارنة سوسيو نقدية، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الآداب الأجنبية، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، 2003-2004م، ص167.

الشخصية الهامشية في رواية "سباق المجد" والمقصود بها تلك الشخصيات المعبرة شريحة إجتماعية يتشكل منها الواقع بكل أنواعه؛ الفكرية، والنفسية والأخلاقية نظرا للأسباب العديدة التي تؤدي إلى تهميشها، حيث نجدها تعاني من الإنعزال الروحي والمادي عن مجتمعها وحضارتها.

1– باية: شخصية مهمشة في رواية "سباق المجد"، ولا يعيرها مجتمعها أدنى اهتمام ولا أقل رعاية، لا تدلي بأرائها، وخاصة في بداية حياتها.

«لم يحفل بها أبوها ولم يرعاها إلا من بعيد، وخاصة وأنها بدورها لم تلتجئ إليه ولم تطلب منه عونا، ولكنها كانت تعرف أن أباها هو المسؤول الأول عليها، وله يرجع القرار في البيت في مستقبلها.»[1]

2–رقية: شخصية مهمشة هي الأخرى، ذلك أن الجميع يتجاهل أفكارها وآراءها، لأنها لا مكانة لها في مجتمعها، ولا كلمة لها، مطحونة، مهمشة، مقهورة في وسطها، مطحونة بين أهلها وذويها، مهضومة الحقوق، منبوذة في مجتمعها، وكأنها خلقت لتكون نسيا منسيا، والمقطع الروائي الآتي يوضح ذلك:

«لم يقتنع مبارك بما طرحته رقية من أفكار وأحكام، واعتبر ما سمعه منها مجرد تذمر غلب عليها بسبب الظروف الصعبة التي تمر بها قرية (س) والبلاد.»[2]، إنها شخصية نالتها يد الإهمال والنسيان.

هذا عن تصنيف الشخصيات في رواية "سباق المجد".

إن ما يلاحظ على أسماء الشخصيات الرئيسة والثانوية أنها تحمل دلالة سيميائية.

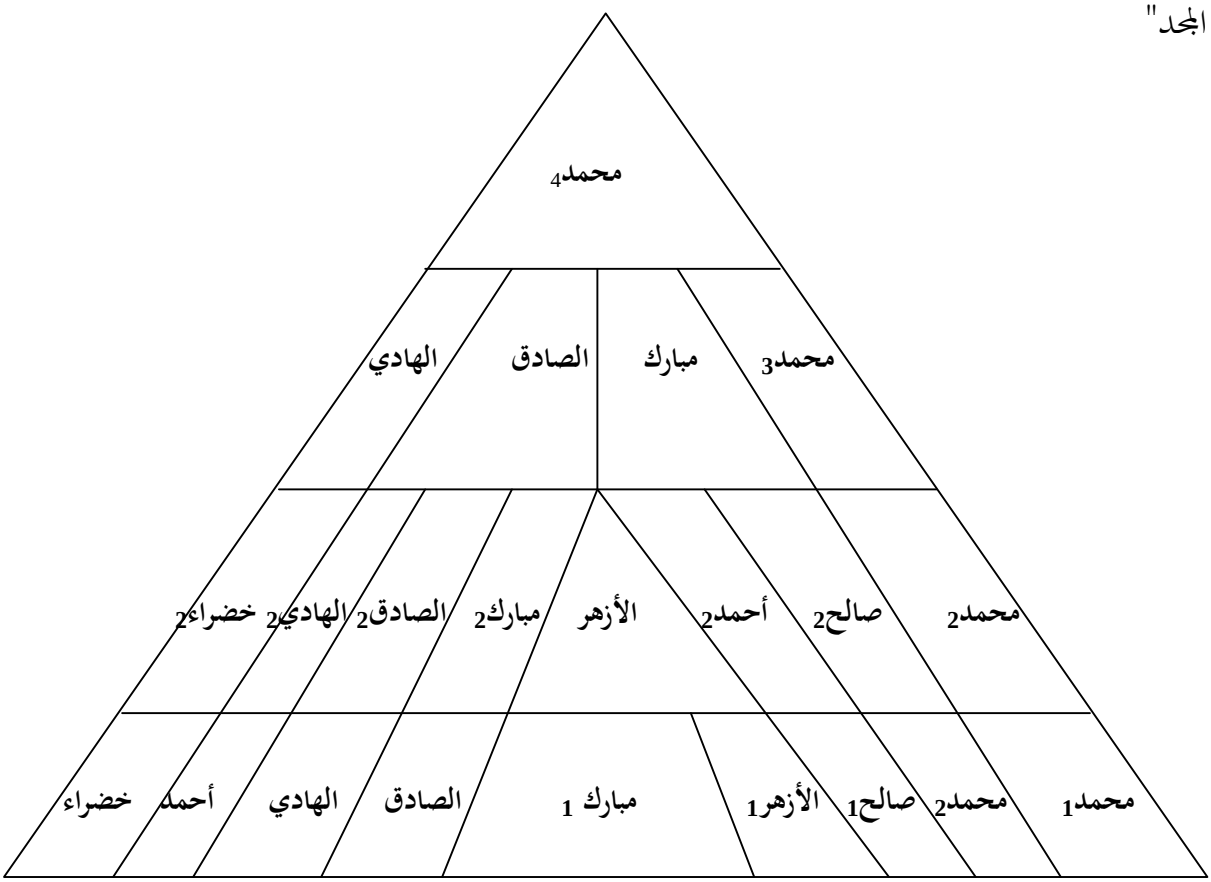
[1]– سباق المجد، ص117.

[2]– المصدر نفسه، ص182.

سيميائية الإسم في رواية سباق المجد:

1) **محمد:** من الحمد وهو من الأسماء المحببة، كما أنه يحمل دلالة اسم الرسول الأعظم ﷺ.
2) **صالح:** يحمل دلالة الصلح والإرشاد وهو –أيضا– إسم من أسماء الأنبياء الذين بعثوا إلى أقوامهم وهو النبي "صالح" في ثمود.
3) **الأزهر:** يرمز إلى النور الأزهر الذي اكتسبه من تعليمه للقرآن الكريم، وسميت البقرة وآل عمران بالزهراوين.
4) **مبارك:** اسم يرمز إلى بركة الوالد الذي نالت هذه الشخصية، وأصبحت هي الأخرى تعلم القرآن الكريم.
5) **الصادق:** اسم يحمل معنى الصدق والأمانة.
6) **الهادي:** تيمنا له بالهداية، لأنه احترف المجون والفجور ردحا من الزمن.
7) **أحمد:** يحمل دلالة الحمد وهو من الأسماء المحببة.
8) **خضراء:** يرمز إلى التفاؤل والسلم والأمن الذي يسود قرية (س).

ولمزيد من التوضيح نأتي بخطاطة على شكل هرم تمثل تصنيف الشخصيات في رواية "سباق المجد"



خطاطة توضح تصنيف الشخصيات في رواية "سباق المجد"

التعليق على الخطاطة: ما يلاحظ من خلال هذه الخطاطة أن شخصية " محمد" شخصية رئيسة تتصدر قمة الهرم وهذا بناء على تصدرها لفصول الرواية الثلاث: الإنطلاقة تعلوها شخصية "محمد1، ثم محمد2، والفصل الثاني "الذروة" تتصدره شخصية "محمد3" والفصل الثالث "الوصول" وتتصدرها – أيضا– شخصية "محمد4" لتظل الشخصية الرئيسة في هذه الرواية تتعقبها شخصية "أحمد3" ، "مبارك2"، الصادق2"، "الهادي3" كشخصيات ثانوية، ثم تتلوها شخصيات أخرى أقل منزلة منها، ودورا في هذه الرواية وهي شخصية كل من "صالح2"، "صالح2"، "الأزهر2"، مبارك2"، "مبارك1"، "الصادق2"، الصادق1"، "الهادي2"، الهادي1"، "خضراء2"، خضراء1، وهذا التصنيف ينبأ عن مكانة هذه الشخصيات وعن دورها في هذه الرواية "سباق المجد"

إن ما يلاحظ على بناء شخصيات هذه الرواية ممثلة لمرحلة الثمانينيات، أنها حافظت على البناء الكلاسيكي ولم تتطرق إلى مظاهر التجديد من أي جانب من جوانب بناء هذه الشخصيات، فلقد حافظت على هيمنتها وتسلطها في هذه الرواية، فهل كل النماذج الروائية الممثلة لمرحلة الثمانينيات حافظت في رسمها للشخصيات على البناء التقليدي أم أن هناك نماذج روائية جزائرية ممثلة لمرحلة الثمانينيات مسها التطور والتجديد على مستوى بنائها السردي –بعامة–، والشخصية بصفة –خاصة–؟ وما طبيعة الشخصية في رواية "حمائم الشفق" للروائي الجزائري "جيلالي خلاص" باعتبارها نموذجا ممثلا –أيضا– لمرحلة الثمانينيات في الجزائر؟

تعتبر الشخصية الروائية من أهم المشكلات السردية التي تكون المتن الروائي، فهو المحرك الرئيس للأحداث والمطور لها، وكانت لها السيطرة المطلقة في النصوص الروائية الكلاسيكية، «فهي تمثل وسيلة كل بحث وغاية.»[1]

إلا أن هذا الإهتمام المبالغ فيه عرف تراجعا كبيرا مع ظهور الرواية الجديدة "Anti Roman" "Le Nouveau Roman" ومهما قيل في أمر الشخصية إلا أنه لا يمكن إنكار قيمتها وأهميتها، فهي أساس التفريق بين الأعمال السردية –بعامة– والروائية –بخاصة–.

«فالرواية الجديدة لم تحطم التقليدية، لأنه مهما تطور الشكل الروائي الجديد فإنه يبقى متصلا بالشكل الروائي القديم.»[2]

فلقد ثارت الرواية الجديدة ثورة عارمة على المكونات السردية التي ألفتها في النصوص الروائية الكلاسيكية «فلم تعد تسيطر على بقية العناصر السردية في الرواية فقد انحصر مجال سيطرتها وتراجع دورها.»[3]

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، 133.

[2]– بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، ص38.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

ولم تعد تحتفي بالبطل وتمجده بل ألقت به أشلاء ممزقة، واتبعت معايير جديدة في بناء الشخصية، حيث «أصبحت شديدة التعقيد وكأنك أمام جهاز ضخم من الأفكار والعواطف والهواجس واللواعج والتطلعات والتوثبات والمطامح والقابلية العجيبة، للسيرورة في أي مسار غير منتظم ولا مألوف...»[1]

فهل تتبعت رواية "حمائم الشفق" لهذا المسار في بناء شخصياتها؟ أم أنها اتخذت شكلا كلاسيكيا محضا؟

إن الشخصية في رواية "حمائم الشفق" مازالت محافظة على القيم الإنسانية التي افتقدتها في الروايات الغربية، ونظرا لطبيعة المجتمعين الغربي والعربي، فهموم ومشاكل الإنسان الغربي تختلف عن هموم ومشاكل الإنسان العربي، وخاصة في عصر النهضة وهيمنة الآلة، فقد الإنسان الغربي كل مقوماته الإنسانية، في حين بقي الإنسان العربي محافظا على إنسانيته وقيمته في الوجود لكن الجديد في "حمائم الشفق" أن الروائي الجزائري "جيلالي خلاص" قام بتقسيم فصول روايته إلى ضمائر (المتكلم، المخاطب، الغائب) وقد ميزها (الضمائر) الكثافة والتنوع والتعدد والتلاعب بها على مستوى النص الواحد وهذه خاصية من خصائص بناء الشخصية في الرواية الجزائرية الجديدة، ولم يعد الاسم التقليدي مهيمنا في هذا النص (حمائم الشفق).

ولم يقتصر الروائي على اصطناع ضمير يعنيه، والمقاطع السردية التالية التي اقتطفناه من هذه الرواية توضح ذلك.

«والحال أن هاجسا أوحى إلى بمجرد انحراف سيارتهم عن الطريق العمومي وغوصها بين القصب الأخضر المحيط بالمسلك الترابي الحصوي المؤدي إلى الشاطئ المرجاني، أوحى إليّ أن قد

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص93.

"دنت ساعتك يا بوجبل" على أيدي الرجال الأربعة الذين كان اثنان منهم يضغطان جسدي النحيل بينهما فوق الدستة الخلفية.»[1]

إن هذا المقطع السردي يدل على التنوع الهائل في اصطناع الضمائر وذلك على مستوى الفقرة الواحدة ذلك أن «المتحدِث يتطلب المتحدَّث إليه.»[2] وقد يكون ذا لمسة جمالية كما أن هذا التنوع في اصطناع الضمائر يعني التنوع في توظيف الشخصيات الروائية، فكل ضمير يشير إلى شخصية معينة تربطها علاقة بشخصية أخرى في الرواية.

أ-**ضمير المتكلم (أنا، نحن)**: إن اصطناع ضمير المتكلم في السرد يعني الإنعتاق من قيود الشكل السردي القديم، واللجوء إلى هذا الشكل السردي الذي يتعلق بالكتابات السردية ذات الصلة المباشرة بالسيرة الذاتية.

«ثم عمم فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة، وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها، وإذن هناك ضمير المخاطب الذي لعل أول من اصطنعه في الدفق السردي ميشال بيطور في روايته (التحوير).»[3]

حيث قام بإدخال وجهة نظر معينة لم تكن مألوفة من قبل في النصوص الروائية كما هو الشأن مع ضمير الغائب.

«ومن الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل بالطبع، صيغة المتكلم في كل مرة نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة و إثباتا.»[4]

---

[1]- حمائم الشفق، ص10.

[2]- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيمولوجيا، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م، ص55.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص93.

[4]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص65.

«والمعروف عن ضمير المتكلم أن السرد ينطلق فيه من الحاضر ليعود إلى الوراء وهو مايطلق عليه بالسرد الإرتدادي، واصطناع ضمير المتكلم (أنا) في رواية "حمائم الشفق"، يمثل شخصية الراوي، (بوجبل)، ذلك الرجل الثوري المناضل الذي أفنى حياته في خدمة وطنه رافضا للعدو، ومحبا لمدينته (وطنه) مصورا لنا بذلك معاناته كاشفا لنا عن حالته التي آلت إلى الوهن والضعف من جراء اعتداءات العدو الغاشم الذي غزا مدينته واستوطنها ردا من الزمن/ ولهذا نجد هذه الشخصية المناضلة الثورية تحاول قدر المستطاع تحطيم القيود، وتحقيق النصر، ولكن سرعان ما تخمد ثورتها، وتستسلم للواقع، وتنهار قواها، وهذا ما يوضحه المقطع الآتي:

«في سبيل مدينتي رفضت كل شيء إلا أن أبقى وفيا لها، خادما في بلاطها.»[1]

«وفجأة شعرت بوحشة قاتلة، كابوس غيهبي مقيت داهمني على حين غرة، مالئا الأفق بظلال أخطبوطية مرعبة أين أنا؟ ماذا وقع لي؟ والجوهر والأولاد أهم نيام قربي أم لا؟ ...»[2]

«وإذا كانت القصة بصيغة ضمير المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط، أما الحوار الداخلي فذلك يتقلص بإزدياد إذ لا يمكنه أن يروي إلا ما يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات، فنحن إذن أمام ضمير مغلق.»[3]

وهذا ما وجدناه بالفعل مع رواية " حمائم الشفق"، فالضمير "أنا" يكشف عن الأحوال النفسية –خاصة– شخصية "بوجبل" ذلك الذي اتخذ من الجبل موئلا له ومسكنا يحميه، وهذا من أجل النضال لدحر العدو الغاشم، الغزو الاستعماري الذي جثم على صدر مدينة القصبة العتيقة قرابة خمسة قرون من الزمن.

---

[1]– حمائم الشفق، ص18.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

أما عن الضمير نحن و«الذي هو جمع ضمائر ثلاثة، فهو ضمير الغائب (هو) الذي يشير به البعض إلى المتكلم (أنا).»[1]

وهو يمثل (نحن) في رواية "حمائم الشفق" إخوة جميلة الأربعة الذين زج بهم في السجن بتهمة القتل؛ قتل الرسام الكبير، اتهمهم الشيخ الأكبر وجلاوزته بذلك وقد قضوا في السجن قرابة ثمانية عشرة سنة، وهم بذلك يمثلون الطبقة الكادحة المظلومة المغلوبة على أمرها.

«نحن مجرمون –إذن– ولا مفر من التوقيع على محاضر اتهامنا بقتل الرسام الكبير وسرقة لوحاته الشهيرة قصد تهريبها إلى الخارج لبيعها (وهو مس بالتراث الوطني) العبارة تعلمناها في الاستجواب ولم نفهمها إلى بعد سنوات من تواجدنا في السجن.»[2]

ويهدف الروائي من وراء استخدام هذا الضمير في السرد إلى إقامة مقارنة بين زمني الحكي والخطاب أي وضع بعد زمني أو مسافة زمنية بين زمن الحكي، وهو زمن الحدث حال كونه واقعا، والزمن الحقيقي للسارد وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردي.»[3]

فضمير المتكلم «يفسح المجال لولادة اللغة الشعرية الذاتية التي ترى العصفور طفلا مذبوح العنق.»[4]

ولهذا يحتل ضمير المتكلم المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، وهذا حسب رأي الباحث والناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" في قوله: «وربما يأتي ضمير المتكلم في المرتبة الثانية من

---

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دراسة أدبية، كلية منوية، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص 28.

[2]– حمائم الشفق، ص94.

[3]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص196.

[4]– عبد الله رضوان، البنى السردية، (دراسات في القصة القصيرة الأردنية، من منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، د ط، دت، ص18.

حيث الأهمية السردية، بعد ضمير الغائب، ذلك بأنه استعمل في الأشرطة السردية من القدم، فشهرزاد مثلا، كثيرا ما تفتح حكاياتها في ألف ليلة وليلة بعبارة "بلغني".»[1]

ولضمير المتكلم القدرة على إيهام القارئ بأن المؤلف هو نفسه إحدى شخصيات الرواية ويجعله لا يكاد يقف على حقيقة المؤلف في النص الروائي، ويختلط عليه ويلتبس لأنه يتعلق بالجوانب الداخلية أي يتعلق بالذات على خلاف ضمير الغائب الذي يتعلق بالجوانب البرانية (بالموضوع)؛ ولهذا فإن ضمير المتكلم ذو صلة وطيدة بالسيرة الذاتية ذلك أنه «ضمير للسرد المناجاتي (السرد القائم على ما نطلق عليه نحن "المناجاة Le Monologue intérieur" يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياه بحق؛ ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون.»[2] وبهذا تتساوى معرفة الراوي لمعرفة شخصياته، وهي مايطلق عليها بالرؤية المصاحبة أو الرؤية مع. "La Vision Avec"

ب- **ضمير الغائب (هو، هي، هما، هم، هنّ)**: إن استخدام ضمير الغائب في السرد يعد من أقدم وأبسط التقنيات التي عرفها السرد الروائي، فاصطناع هذا الضمير يعني أن السرد يتجه نحو الأمام انطلاقا من الماضي، السير في مسار خطي مستقيم، وكل ضمير من هذه الضمائر "هو" يمثل شخصية (ابن الرسام) الطامح إلى تحرير المدينة، والضمير "هي" يمثل شخصية "جميلة" المثقفة والتي تجسدت في صورة المدينة فقد حل المكان محل الشخصية وأصبح يعبر عن آلامها وآمالها، «فتغدو هي بمثابة هو، أو هو بمثابة هي.»[3]، والمقطع التالي يوضح ذلك:

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص184.

[2]- المرجع نفسه، ص185.

[3]- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، ص41.

«عرف أن أمه كانت وحيدة جدته بين أخواله الأربعة المسجونين في معتقل المدينة بتهمة تؤكدها كل محاضر الجلاوزة منذ ثماني عشر سنة خلت.»[1]

وعادة ما تكتب الروايات بصيغة الغائب قبل استحداث صيغة المتكلم، وتعد هذه الصيغة من أبسط الصيغ الأساسية للرواية.

«وفي كل مرة يستعمل الكاتب فيها صيغة أخرى يكون ذلك نوعا ما، على سبيل "المجاز" فعلينا ألا نتقيد بها حرفيا، بل أن نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة، وهكذا نرى أن ما رسيل بطل رواية "البحث عن عالم ضائع" يستعمل صيغة المتكلم، ولكن "بروست" نفسه يصر على أن هذه الصيغة "أنا" هي شيء آخر، ويقدم على ذلك حجة دامغة بقوله: "إنها رواية".»[2]

إن اصطناع ضمير الغائب يجعل الراوي عالما بكل شيء، يعلم عن شخصياته الكثير، ولا يترك فرصة للقارئ للمشاركة فيما يروي.

روايتنا هذه التي هي قيد الدراسة لم تخل من هذه الصيغة والمقاطع الروائية الآتية توضح ذلك:

«...كتلك الطحالب التي تقول جدته أن أباه أهداها لأمه قبل وفاته.»[3]

«كالأم الثكلى راحت المدينة تنظر إلى الجرافات العملاقة والرافعات الغولية تداهم أحياءها التاريخية مغرقة عماراتها وأزقتها وحاراتها وحدائقها في غياهب الدمار.»[4]

«وحين أقبل شتاء ذلك العام استقبلته المدينة على غير عاداتها بحبور متفحم، لم تخف النار الحارقة في صلبها.»[1]

---

[1]- حمائم الشفق، ص57

[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص63.

[3]- المصدر السابق، ص59.

[4]- المصدر نفسه، ص82

أما الضمير (هما) الأول فإنه يمثل الرسام وصهره (أب جميلة) "بوجبل" اللذين كانا يتشابهان في كثير من المواقف والصفات البطولية، واللّذين كانا حلمهما أن تبقى المدينة دوما شامخة، فهما يكادان يتطابقان لذلك لجأ الروائي إلى الجمع بينهما في ضمير واحد.

«كان الأول قد تعزى قليلا بنبوغ ابنته البكر جميلة... تماما مثل الثاني، حيث لم يكن يجد حوله سوى لوحاته يتعزى بألوانها قائلا في قراراته أنها الشيء الوحيد الذي لا يغني إذا عصفت الأيام بالمدينة.»[2]

كذلك الضمير (هما) الثاني فإنه يمثل شخصيتي "الجوهر الأم" و"جميلة البنت" اللتين ولعتا بالرجلين الفحلين، الأول "بوجبل" شخصية ثورية والثاني"الرسام" شخصية مثقفة تطمح إلى تحرير المدينة من خلال تشييده لتلك اللوحات الموحية، ومن خلالهما تفطنت المرأتان إلى أن حب الأفكار متعة، وإن لم تحققا آمالهما مع الأول فقد يتحقق مع الثاني، سببها وأنهما رأتا في لوحاته ملامحهما، (ملامح المرأتين) الحزينة الكئيبة تعلوها بشائر أمل جديد تبشر بميلاد يوم جديد، أما فيما يخص العلاقة بينهما فهي علاقة أمومة، ولهذا جمع الروائي بينهما في ضمير واحد وكانت "الجوهر" أمية تمثل شخصية المرأة الجزائرية أثناء الغزو الإسباني والتركي.

«أما هما "الجوهر الأم وجميلة البنت" فلو لم تكن الأولى أمية (ولكن تجربة رجلها الوحيد والوحيد ثقفتها بمسجع التمرد والتحدي والثورة) لكانت صورة طبق الأصل عنها، لكن منطق الحياة الذي لا يني يصهر مسحوقاته، المعقدة كثيرا مايمنح البنت تلك المسحة أو اللمسة الإضافية، مثلما يفتح الأستاذ لتلميذه، في غالب الأحيان أفاقا أوسع من آفاقه هو ذاته.»[3]

---

[1]- حمائم الشفق، ص80.

[2]- المصدر نفسه، ص125.

[3]- حمائم الشفق، ص137.

أما الضمير (هم) فإنه يمثل شيخ الجلاء الأكبر وجلاوزته الذين كانوا يصدون سكان الحضر السذج بوعود كاذبة ساخرين منهم، فهذا الضمير يمثل طبقة البرجوازيين الذين استولوا على الحكم.

«لم يخفّ المشايخ" المندلقون من مخاضات التناحرات الأحشائية نواياهم المكبوتة طيلة استنزاف نواتئ الصخور الجبلية لماخات أقدامهم وملامس أكفهم، وإنما أعلنوا على فور "تشييخهم" واستتاب أمور مشيختهم، حيث خطب شيخهم الأكبر ذات يوم في حضر المدينة قائلا بنبوة توعودية أبحها الانفعال "إن لنا مع هذه المدينة حسابا لن نتوانى في تصفيته **!**" لكن سكان المدينة العزل لم يعوا يومها مدى مقصد شيخ الجلاء الأكبر.»[1]

أما عن الضمير "هن" فإنه يمثل تلك الفتيات اللواتي رفضن الخضوع والخنوع للجلاوزة وشيخهم، وحملن لواء الحرية، وقد كنّ متأثرات "بجميلة" المجنونة "برسام" المدينة، والذي جسد حلمه في لوحات رمزية (الفيضان المعطاء) حيث صور فيها جمعا حاشدا من الفتيات المتظاهرات وهن يكتسحن شوارع المدينة مطالبات بالثورة والتمرد، رافضات الإنصياع والذل، حاملات شعلة الغد القريب، مصممات على أن يكن رمح الثورة القادمة.

«وإذا كانت أمهاتهن قد عانين الدهر كله خلف أسوار متسلحة متغطرسة فهن لا يردن البتة أن ينصعن لنفس المصير، ولمَ الإنصياع وقد ولدن والتمرد توأمين؟ لقيطات هن في نظر رجال المدينة، إذن فلم نكران روح التشيطن الكامنة في أعماقهن.»[2]

«المظاهرة، التمرد، فالثورة الآتية التي كنّ نسخها الباحث لروحها من العموم، كما رسمها حالم المدينة "الساهي" بحثا عن نبش متاهتها، لتصويرها إلى أن تأكد أن لا تغيير ينجح من دونهن، فكانت

[1]- المصدر نفسه، ص194.

2- المصدر نفسه، ص199.

لوحته الشهيرة "الفيضان المعطاء" حيث صور حشدا رهيبا من الفتيات الكواعب وهن يكتسحن المدينة منحدرات من الجبل عاريات كما ولدتهن أمهاتهن.»[1]

«من الجبل سينحدرن ومن البحر سينبجسن زاحفات على أسوار المدينة وحامياتها وحصونها حتى إذا التقين نسفن هذا الزمن الغاشم مفجرات ينابع رقراقة تروح تغسل المدينة وتغسلها إلى أن تخرجها في صورة رائعة، لا مكان للقبح في شوارعها ومبانيها وساحاتها.»[2]

فالضمير (هنّ) له علاقة وطيدة بعنوان الرواية "حمائم الشفق" فحين أوشكت المدينة على الغروب أو السقوط ظهرت هذه "الحمائم" لتعيد الأمن والسلام، واستعمل الروائي لفظة "حمائم" بدل "حمامات" لأن الحمامات تحتمل أن تكون هذه الحمامات بألوان مختلفة، أما حمائم والتي مفردها "حميمة" فهي تلك البيضاء رمز السلام والأمان، والمقصود بها هؤلاء الفتيات رمز الثورة المقبلة، والمقطع الروائي الآتي يوضح ذلك:

«خطأ إذ يعتقد الرجال أنهم ثوار الزمن مغفلين في غرورهم دورهن الحاسم، خاصة وقد نضجن اليوم وصممن على أن يكن رمح الثورة القادمة،... سيقدن الرجال، جاء دورهن المنتظر منذ طلعت شمس الخلق.»[3]

فاصطناع ضمير الغائب في السرد «بالنسبة للكاتب الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها.»[4]

مادام أنه يعرف عن عالمه السردي كل شيء، حتى إنه يوهم القارئ بحقيقة ما يروي، ويوقعه في شباكه كما أنه يحمي "السارد" من إثم "الكذب" بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو

[1]- حمائم الشفق، ص194.
[2]- المصدر نفسه، ص206.
[3]- المصدر نفسه، ص ن.
[4]- عبد الله رضوان، البنى السردية، ص89.

مبدع يبدع ، ولقد يتولد عن هذا الإعتبار إنفصال النص عن ناصه؛ وذلك بحكم أنه وسيط أدبي ينقل للقارئ ما سمعه أو علمه من سوائه.»[1]

ضمير المخاطب (أنت، أنتِ، أنتما، أنتم، أنتن): إن استخدام ضمير المخاطب يعد من أحدث التقنيات السردية، ومن أشهر من اصطنعه غربا في الرواية الجديدة "ميشال بيتور" في روايته "التحوير La modification"[2]

كما يعد ضمير المخاطب من أقل الضمائر اصطناعا في السرد مقارنة بالضميرين الآخرين؛ ضمير المتكلم وضمير الغائب فهو يأتي –إذن– في المرتبة الثالثة بعد ضمير المتكلم وضمير الغائب، نظرا لحداثة نشأته من جهة، وقلة اصطناعه في الأنواع السردية، «ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون "ضمير الشخص الثاني Pronom de la deuxième Personne".»[3]

وهناك من يرى أن "ميشال بوتور Michel Buttor" لم يكن السباق إلى استخدام هذا الضمير (المخاطب).

«وبالزاك هو الذي كان أسبق إلى إستعمال هذا الضمير في روايته "الزنبقة في الوادي la lys Dans la Vallée"، وتأتي الكتابة بنص قصير، من رواية بالزاك، لتستشهد به على ذلك.»[4]

واصطناع هذا الضمير يعتبر جمعا بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، ف (الأنت) هو الشخص الغائب هو الذي نروي له قصته، «إن الغاية من اصطناع ضمير المخاطب هي أنها تشطر

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص178.
[2]– المرجع نفسه، ص197.
[3]– المرجع نفسه، ص189.
[4]– لمرجع نفسه، ص191.

الرؤية السردية إلى شطرين إثنين حيث إنّ (الأنت) يقوم مقام "هو" (H) كما يحل محل الشخص المتحدث عنه ويحيل على الآنا (je) نحكم أنه يضمن الشخص الذي يتحدث.»[1]

«إن اعتماد ضمير المخاطب في الرواية ينفرد بجملة من الإمتيازات نورده في ما يلي:

1/ إنه يجعل الحدث يندفع جملة واحدة (العالم والوعي) في العمل السردي، وهي سيرة تجنب انقطاع تيار الوعي.

2/ إنه يتيح وصف وضع الشخصية، والطريقة التي تولد بها اللغة فيها.

3/ إنه يتيح وصف الوعي في حال كينونته، من قبل الشخصية نفسها.

4/ يفترض أنه هناك متلقيا ما، هو الذي يتلقى حكاية الشخصية، أو شيئا من ذاته، لا يعرفه أو على الأقل لا يبرح من مستوى اللغة.»[2]

أما عما يمثله هذا الضمير في رواية "حمائم الشفق" فإنه يمثل شخصية "الرسام"، رسام المدينة، حلمها الأكبر وهو شخصية رئيسة في هذه الرواية، فقد قام برسم مجموعة من اللوحات تدور كلها حول المدينة ومعاناتها من الغزاة ورغبتها في نيل الحرية، حيث أعطى لكل لوحة اسم وهذه اللوحات هي: لوحة بياض والتي ترمز للسلام ، المرأة ذات العيون الطحلبية، رمز الخيرات الموجودة في المدينة، والتي يحاول الغزاة الإستيلاء عليها، ولوحته "حرب" أخرى "مصارين" ترمز إلى ذلك التقوقع والتخلف الفكري لأهل المدينة.

كذلك الأمر بالنسبة للوحة "الفيضان المعطاء" رمز قوة المدينة وقدرتها على الإنجاب والعطاء للتحرر من الظلم والاستبداد والاستلاب، وأخرى "صبح الخلاص" رمز إنبلاج شمس الحرية واقتراب ذلك الصبح الوضاء الصافي لتمزيق الضباب وتلاشي الظلام.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص197.

[2]- المرجع نفسه، ص199،198.

«فإذا ريشتك فيما بعد تحفر السفح الداكن الغارق في الضباب المتحلب المتزيب المتساقط، تحفره بتلك الحفيرات الدقيقة المتعجرفة إلى ما لا نهاية...»[1]

«أنت الفنان لم تخطئ عينك ذلك من أول نظرة من بعيد إذا ما اقترب من المجموعات السكنية البيضاء آتيا من عرض البحر، يظهر (المنظر) له وكأن عملاقا غوليا مرعبا يجثم على شاطئ البحر متدثرا ببرنوس أبيض أسطوري.»[2]

"أنت" يمثل شخصية "جميلة" والتي كان يرى فيها الرسام على أنها تمثل المدينة بل هي المدينة، وكانت مهندسة معمارية تخطط لإعادة بناء المدينة، وترى في الرسام صورة أبيها.

«أنت صورة عن الأب، الذي إعتبر أن الحروب لم تنته، بل إن الحياة ليست إلا حربا دائمة وصراعا دؤوبا بين قوى الخير، وقوى الشر، وإلا ما كانت.»[3]

أنتما، أنتما: يمثل هذا الضمير شخصيتي كل من "الرسام" و"جميلة" وقد لجأ الروائي إلى الجمع بينهما في ضمير واحد، نظرا لعلاقة الحب التي كانت تربط بينهما، واللذين كانا يراودهما حلم هو رؤية المدينة مستقلة هادئة مطمئنة، ولتوضيح ذلك نأتي بالمقطعين الروائيين الآتيين:

«ولو نطقت المدينة لشهدت على أنكما لم تكونا تتخيلانها حلما فحسب، وإنما كنتما تخططان فعلا لتغيير وجهها المنكمش.»[4]

[1]- حمائق الشفق، ص24.
[2]- المصدر نفسه، ص32.
[3]- المصدر نفسه، ص11.
[4]-المصدر نفسه، ص106.

«كنتما منذ أن إلتقيتما، ترسمان بهاء عيونكما الصورة الجديدة، لتلك المدينة الحلموية التي ألقت مرساها، في أشفار عيونكما، فشدت أهدابها منذ أن سرى ذلك التكهرب اللذيذ الممتع عبر أناملكما، عند أول لمسة.»[1]

أنتم: يمثل هذا الضمير في رواية "حمائم الشفق" شخصية الحضر، سكان المدينة المقهورين، المغلوبين على أمرهم، هؤلاء كانوا من طبقة الضعفاء، يحبون وطنهم (مدينتهم)، ويدافعون عنه، وكانوا يقطنون الخيام، حتى سميت ثورتهم "بثورة الخيام".

«وأي مدينة أخرى صمدت صمود مدينتكم لا سيما حين حاصرها ذات فجر مكفهر إمبراطور زمانه، ذاك الذي لم تكن الشمس لتغيب عن أراضيه أبدا.»[2]

«كيف لا وأنتم مازلتم تقفون متقوسي الظهور، جاحظي العيون، لكأنكم أسود تستقصي خشخشة الخطر الداهم، وقد يأتي –فعلا– في غبش الفجر المنقشع شيئا فشيئا.»[3]

هؤلاء النسوة يمثلن زوجات وكن رافضات للوضع المظلم وهن اللواتي وافقن على مشروع "بوجبل" ذلك الرجل الثوري، والذي كان يهدف إلى توقيف مشروع «القطار الي يمشي تحت لرض.»[4]

«كالمدينة أنتن إذن، لا شيء يقنعكن، ولكم بحر في قلوبكن أن تكن إناثا فريدات يستحيل عليهن العثور على فحول الأحلام الذين بإمكانهم إطفاء تلك الجمرات المذكات على الدوام بأصلابكن المعطاء.»[5]

---

[1]– حمائم الشفق، ص106.

[2]– المصدر نفسه، ص153.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– المصدر نفسه، ص170.

[5]– المصدر نفسه، ص175.

إن هذا التنوع في اصطناع الضمائر يضفي جمالية على النص الروائي، ويجعل القارئ يسعى من أجل الوقوف على دلالة هذا التنوع في النص، وعن وظيفته.

«إن التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي أو اللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا نحن.»[1]

يتميز هذا النص الروائي "حمائم الشفق" بتنوع شخصياته وقد يكون هذا ناتجا عن تنوع في الضمائر، وهذا ملمح من ملامح الرواية الجديدة، حيث يختفي البطل، كما هو الشأن في هذه الرواية، حيث تراجع البطل وانزوى وانحصر وتضاءل دورها وانكمش.

وهذا التنوع في شخصيات هذه الرواية وكثرتها ناتج –أيضا– عن كثرة المقاطع (الفصول) حيث بلغ عددها (13) مقطعا كل مقطع يحمل ضميرا معينا، وهذا ملمح من ملامح الجمالية في النص، حيث يسترعي انتباه القارئ ويشده إلى النص، واستثمار هذه القراءات من أجل إعادة إنتاج النص بنفسه وهو –أيضا– خاصية من خصائص الرواية الجديدة.

فالناظر في المقطع الأول يجد أنه يحوي أكثر من شخصيتين، «مرة أخرى، أظن أنني غفوت، الجو بارد جدا... ترى أين الجوهر، لماذا لا تغطيني؟ لأحاول النهوض ... رباه كأن سلاسل العالم بأسرها تكبلني وتشدني إلى الأرض ! آه ... الجوهر... جميلة.... جم...لة...أين أنت ... حبيبتي أمل حياتي.»[2]

ففي هذا المقطع السردي القصير نجد شخصية الراوي، وإلى جانبها شخصية "الجوهر" (الزوجة)، وشخصية "جميلة" (البنت)، كذلك نلاحظ أن تركيب هذه الشخصيات في هذا النص

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الراية الجديدة، ص105.

[2]– حمائم الشفق، ص57.

الروائي ينحو منحىً دلالياً رمزياً يحتاج إلى التأويل وفقدت بعض شخصيات هذه الرواية حتى اسمها وعوض إما بحرفة احترفها أو مهنة امتهنها مثل شخصية "الرسام" أو مكانٍ آوى إليه مثلما هو الحال مع شخصية "بوجبل" الشخصية الثورية التي آوت إلى الجبل وهذه سمة أخرى من سمات الرواية الجديدة.

فبالرغم من الأهمية القصوى التي تلعبها هاتان الشخصيتان في هذه الرواية، إلا أن اسميهما بقيا مجهولين لم يعلنا عنهما.

«لا تندهشي كثيرا، أنا الرسام ... فإذا أنت تعيدين إليه نظراتك رادة في نفس الوقت على بسمته الملازمة لشفتيه.»[1]

«فقد حملك نورسه إلى شواطئ تلك المدينة التي كان يبنيها بلوحاته، راسما إياها بتحويماته المتداورة أو المتزاولة أو المنطلقة إلى ما لا نهاية باتجاه البحر الراكد نليا مجلو كمرآة فريدة لا تعكس إلا جسديكما.»[2]

إن هذه الشخصيات في رواية "حمائم الشفق" تأخذ بعدا فكريا أكثر ممّا هي من لحم ودم، ذلك أن شخصية "الرسام" رمز لكل مثقف جزائري متمسك بوطنه، ومدافع عنه عن طريق تلك اللوحات المعبرة أصدق تعبير، كما أن مواصفاتها الجسدية والنفسية التي حفلت بها في النصوص الروائية الكلاسيكية، ورغم كل ما طرأ على الشخصية من مظاهر التجديد في رواية "حمائم الشفق" إلا أنها ظلت محافظة على كيانها الإنساني، على خلاف ما نجده في العديد من النصوص التي تنحو منحىً جديدا في رسم شخصياتها كما هو الحال مع رواية "البحث عن الوجه الآخر" للروائي الجزائري" "محمد العالي عرعار" رغم أنها هي الأخرى ممثلة لمرحلة الثمانينيات في الجزائر، والتي اغتدت فيها الشخصية مجرد أفكار وأشياء وهواجس ولواعج...

[1]- حمائم الشفق، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

«...تجسدت هذه الأفكار واتخذت من سحيبات الدخان أجساما لها... تمرح وتلعب... في رقصات سريعة، غير منتظمة... كأنها تقدم صلاة وثنية لإلهها المجهول.»[1]

وهذا التجسيد الحي للشخصية في شكل أفكار في رواية "البحث عن الوجه الآخر" وهي رواية ذات مرجعية فكرية تأملية انعكست على العناصر السردية البنيوية لها، لا نلفيه –أبدا– في رواية "حمائم الشفق"، ولتوضيح ذلك نأتي بمقطع سردي للتدليل على أن الشخصية بقيت محافظة على إنسانيتها بالرغم من فقدانها لتلك الهالة، وذلك التعظيم الذي تتمتع به الروايات ذات البناء الكلاسيكي.

«كالمنتظر، نزلت جيوش الغزاة غرب المدينة معتقدة أنها قضت على أول دفعة المقاومين بينما كنتم قد تحايلتم فلم ترسلوا لمواجهتها سوى مرة سرعان ما تراجعت لإعادة الثقة العمياء للعدو.»[2]

إن هذه الرواية جسدت المجتمع الجزائري بكل شرائحه من خلال إحتوائها على الضمائر، فكل ضمير كان رمزا لشريحة من شرائح هذا المجتمع المتناقض، وهذا ما أثر على سلوك الشخصيات، فقد تباينت أفعالها، في هذا النص السردي، فهناك شخصيات كانت تذود عن حياض الوطن، وهي الشخصيات الإيجابية في النص، وتمثلها كل من: شخصية "بوجبل"، "الرسام"، "جميلة"، "الجوهر"، "حضر المدينة"، "زوجات الحضر"، "الفتيات الثائرات"، وهي شخصيات ذات دور إيجابي في هذا النص الروائي، فشخصية "بوجبل" رمز للرجل الجزائري ذلك الثوري المقاوم والمناضل والذي تحمل العذاب والشقاء في سبيل تحرير وطنه، فقد لجأ الروائي «إلى الشخصية الرمزية التي أصبحت علامة بارزة في طريق بناء معمار روائي أصيل، ترقى به الرواية الجزائرية إلى النماذج العربية والعالمية من حيث كثافة الدلالة والصيغة الجمالية.»[3]

---

[1]– محمد العالي عرعار، البحث عن الوجه الآخر، ص06.

[2]– حمائم الشفق، ص154.

[3]– بشير ويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1986م، ص101.

«...وقد يطلقون في صدغي رصاصة حامية تطير بمخي إلى السماء السابعة ثم يردمونني ههنا تحت الصخر أو بين القصب الكثيف المحيط بالشاطئ الموحش في هذه الليلة الحالكة.»[1]

أما عن شخصيتي "الرسام" و"جميلة" فإنهما ترمزان للمثقف الجزائري الذي يحمل رسالة نبيلة.

«سحرتك المدينة وأنت لم تزل صبيا ناعم الأظافر يوم أخذك أبوك الرسام الآخر الكبير، في أول رحلة لك على ظهر باخرة.»

فالمدينة –هاهنا– رمز للوطن الكبير الجزائر، الذي تعلق به "الرسام" منذ نعومة أظافره، إلا أن حياه الله هذه الموهبة الفذة وصار رساما يعبر من خلال لوحاته عن حاضر مدينته ماضيها ومستقبلها.

«... آه، وكيف تنسين البتروس الشاعر الذي حدثك عنه في تلك الليلة قائلا أنه هو ليس ألبتروسا وإنما لوحة تحوم كالنورس حول بياض هذه المدينة التي سكنتها أحلامكما قبل أن تلتقيا.»[2]

أما شخصية الجوهر فإنها تمثل شخصية المرأة الجزائرية الأمية التي لم تنل نصيبها من التعلم واكتساب المعارف، ولكنها تربت في الجبل بين أحضان تلك القرية المنعزلة عن السكان.

«كانت الجوهر قد ولدت في بيت طيني مطلي بالكلس ومسقف بالديس بقرية تلتصق أكواخها المتشابهة في الإنبعاج والعفونة بسفح الجبل الوعر كقواقع حلازين جمدتها عاصفة هوجاء على صفحة جدار أحرش.»[3]

[1]– حمائم الشفق، ص25.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– حمائم الشفق، ص144.

وشخصية "حضر المدينة" تشير إلى تلك الطبقة المهضومة الحقوق، والتي حول لها ولا قوة، والممثلة بالضمير "أنتم" كذلك نجد شخصية "الجلاوزة" و"شيخهم" والتي تمثل الطبقة المتخاذلة الخائنة لأمتها ووطنها بتواطئها مع الغزاة.

«كيف لا وأنتم مازلتم تقفون متقوسي الظهور جاحظي العيون، لكأنكم أسود تستقصي خشخشة الخطر الداهم.»[1]

إضافة إلى نساء "حضر المدينة" واللاتي كنا يمثلن المرأة الجزائرية أثناء الغزو والإحتلال، صامتات، رافضات لهذا الوضع، يعانين من الظلم والجور، وقد مثل لهؤلاء النسوة بالضمير "أنتن".

«منذ استلائهم على أبنائكن بلا رحمة غداة تغيب جسد بوجبل إلى الأبد، بعد اتهامهم لهم بخطفه وتهريبه إلى الخارج لبيعه لعصابات الأمبريالية كما يقولون، تعلمتن أن تشككن في كل المشاريع والحملات.»[2]

وأخيرا نختتم حديثنا بتلك الفتيات الثائرات المنحدرات من صلب "بوجبل" ممثلات لجيل الاستقلال، والحرية والتحرر راود سكان المدينة طيلة خمسة قرون خلت، إلى أن جاء دورهن، وقد مثل لهن الروائي بالضمير (هن) مختتما به جميع الضمائر ليعبر عن مرحلة الاستقلال التي كانت آخر مرحلة بعد مراحل الغزو والاحتلال.

«لا شيء يستحق الكسب في هذه الحياة عدا ذرة ولو متناهية الصغر من الثورة على الجلاوزة»[3]

[1]- المصدر نفسه، ص156.
[2]- المصدر نفسه، ص172.
[3]- حمائم الشفق، ص204.

هذا عن الشخصية ذات الأدوار الإيجابية في هذه الرواية، أما الشخصيات ذات الأدوار السلبية، فتمثلها كل من شخصية "الشيخ الأكبر" وجلاوزته، والغزاة، والسجناء، وهي التي حاولت عرقلة مسار الشخصيات التي لعبت أدوارا إيجابية في النص.

و-إذن- فرواية "حمائم الشفق" نظرت إلى الشخصية نظرة جديدة تنحو منحى لغويا، ولم تول لها تلك العناية المطلقة —خاصة- من حيث رسم ملامحها، ودواخلها.

إن ملامح التجديد ظهرت بشكل جلي في بناء شخصيات هذه الرواية، رغم أنها ممثلة للمرحلة نفسها، مما يدل دلالة قاطعة على أن مرحلة الثمانينيات عرفت غزارة في الإنتاج الروائي ممّا أفرز نماذج روائية كلاسيكية وأخرى جديدة، ينصهر فيها مفهوم الشخصية مع مفاهيم العناصر السردية الأخرى، ومن ثم يمكن أن تتداخل أو تتكامل مع بقية العناصر السردية الأخرى، من حيث إنها طبعت ملامح الشخصية على المكان، فتصبح هي المكان أو المكان هو الشخصية، فيحتضن همومها وآلامها وآمالها، وهذا ما نجده في بعض النصوص الروائية الجديدة هو ما يسمى في النقد المعاصر "بأنسنة المكان"، وهذا ما وجدناه بالفعل في رواية "حمائم الشفق" حيث انعكست ملامح الشخصية "جميلة" على المكان "المدينة"، والمقاطع المعبرة عن ذلك كثيرة، نكتفي بمقطع روائي للتوضيح:

«أسطورة هي بالفعل، ولكم أحبها لهذا السبب بالذات، علاقتي بها تتجاوز ما يسمى بحب الوطن نفسه، أعتقد أنني لا أعشق شيئا كعشقي إياها بأزقتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة، وبيوتها المتسلحفة، حتى النساء اللواتي أحببتهن لم يكن في الواقع سوى صورة لها.»[1]، ومنهن "جميلة" التي نحن بصدد الحديث عنها.

[1]- حمائم الشفق، ص17،18.

هذا أن ملامح التجديد في بنية الشخصية في رواية "حمائم الشفق" ممثلة لمرحلة الثمانينيات – إذن– فماذا عن طبيعة بناء الشخصية في رواية التسعينيات بصفة عامة؟ ورواية "بوح الرجل القادم من الظلام" بصفة خاصة؟.

إن اللافت للإنتباه في هذه الرواية هو إشتغالها القوي على الشخصية الروائية وبنائها الفني، وخاصة أنها تتخذ منحى سير ذاتي، ذلك أنها تسرد جانبا من حياة الراوي من جهة، ومن جهة ثانية أنها تسرد أهم التحولات الكبرى التي عرفتها الجزائر منذ ثورة التحرير إلى تسعينيات القرن العشرين، محاولة من خلال ذلك سرد حياة الشخصية البطلة (الحاج منصور نعمان) منذ طفولتها إلى موتها، تلك الشخصية المحورية في الرواية محافظة بذلك على رسم الأبعاد الثلاث لها: وهي البعد الاجتماعي والبعد السيكولوجي (النفسي)، والبعد الفيزيولوجي لها، وخاصة فيما يتعلق بالشخصية الرئيسة التي عرفت مسارا حياتيا مضطربا منذ ولادتها إلى وفاتها، مما عرف بواقع المثقف الجزائري في تلك المرحلة العصيبة من تاريخ جزائرنا الحبيبة.

إنها تكشف عن واقع مرير أليم ممزق تعيشه شخصيات جزائرية على اختلاف انتماءاتها ومستوياتها وتوجهاتها، وعوالمها الخاصة، باعتبارها تمثل نماذج حية تتحرك تتفاعل وتنفعل وتتأثر وتؤثر في غيرها، «نظرا لما عايشته الرواية من حقيقة واقعية تركت الراوي يصف الشخصيات مما تعيشه من قتل وخراب ودمار.»[1] معبرا بذلك عن جراحات الوطن في فترة التسعينيات، ولهذا وسم هذا الأدب بالأدب الاستعجالي، أو أدب المحنة، المعبر عن مرحلة حرجة مرّ بها وطننا العزيز مما حتم على الروائيين رسم شخصياتهم على شاكلة الشخوص الواقعيين، فهي بمثابة «نماذج إنسانية حية وطريفة.»[2]

1/ **شخصية الحاج منصور نعمان:** بطل هذه الرواية هو الحاج منصور نعمان، هي شخصية أسيرة العنف بأشكاله وألوانه، منذ مرحلة الطفولة المبكرة إلى غاية وفاتها؛ وهو ذاك الرجل القادم من

[1]– بشير بويجرة، الشخصية في الرواية الجزائرية، ص77.

[2]– عزيزة مريدن، القصة والرواية، ص90.

الظلام، يروي لنا أخبار حياته نتيجة وخز الضمير، الضمير الجارح، ولعل هذا الذي يجعلنا نؤمن بحق ونعترف بصدق أن هذه الرواية مسيرة ذاتية لبطلها "الحاج منصور نعمان" حيث يطالعنا فيها بالحديث عن طفولة مضطربة يسودها القلق والتوتر والصراع النفسي نتيجة لما حباها الله بها من أعراض متقدمة جعلته ينكر ذاته، بل و يستهجنها ويمقتها ممّا يؤثر سلبا على حياته ويولد له عنفا نفسيا.

«تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني اثني عشرة سنة، لأنه بعد ذلك بدأت تظهر علي أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدا ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي، النتيجة أني صرت أمقت المدرسة، وأعاني أثناء حصة القراءة عذاب الجحيم القسم بأسره، كان ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص، السيدة كليرردمان أن توقفني عن القراءة مسيئة لي أكثر فأكثر، أو تتركني أواصلها فيستمر الاضطراب في القسم، كانت تدري أن كلتا الحالتين خليقتان بإثارة الشقاء في نفسي.»[1]

إن هذه الشخصية تعاني صراعا نفسيا مريرا في بداية مراحل حياتها، مما جعلها تنشأ نشأة غير سوية، شعوره بالنقص من جراء هذه الأعراض المبكرة أورث له هما داخليا وقلقا نفسيا، مما جعله يعيش حالة من اليأس والتذمر والتمزق الداخلي والنفور من المدرسة.

«إلى تلك الأيام، تعود بداية إحساسي الأليم بأنني مختلف عن الناس، بأنني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري، الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط.»[2]

هذه الحالات النفسية ولدّها هذا الشعور اللعين، وهذا الإحساس المتقزم، ممّا جعله يقيم علاقات جنسية غير شرعية مع العديد من النساء، بداية بمعلمته "كليرردمان"، وأخت صديقه

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص12.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص14.

شريف، نصيرة والفتاة اليهودية "سلين"، والكثير الكثير من النسوة، ثم بعد كل هذه التحولات الذاتية تصطدم هذه الشخصية المضطربة بالأحداث الدموية التي أعقبت أحداث أكتوبر 1988م، مخلفة دمارا كبيرا وخرابا، وأثارا نفسية عظيمة، نتيجة لتفتحها على عالم مهزوز، مليء بالمشاكل الأسرية –أولا– والأحداث الدموية التي عرفها الوطن الجزائري في سنوات التسعينيات –ثانيا– والمقطع السردي الآتي يوضح ذلك:

«أرى الناس يجرون في كل الاتجاهات، أسمع أبواق سيارات الإسعاف والمطافئ، ألاحظ الدخان وهو يعلو في السماء، يساعدني ذلك على تحديد مكان وقوع الإنفجار، أركب سيارتي الموجودة عند مدخل منزلي، أتقدم ببطء بسبب المارة الذين لا يزالون يهرعون في كل اتجاه و–أيضا– بسبب سيارات تسير في الاتجاه الممنوع، فوضى كبيرة، للحظة أفكر في أن أترك سيارتي أخشى أن تسرق.»[1]

إن هذه الأحداث الدموية أثرت سلبا على حياة هذه الشخصية المثقفة المهمشة زرعت الرعب والخوف في نفسها، «دوي إنفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر، على التو أغادر مكتبي، أرى ضاوية في القاعة تسرع نحوي وعلامات الذعر بادية عليها.

ماذا هناك الحاج؟

قنبلة بدون شك.

أفكر في أن أخرج وألتحق بمكان الإنفجار، أتذكر بأنني لا أملك أي أداة من الأدوات التي لا غنى عنها لطبيب عملت دوما في المستشفى العمومي، أحس مع ذلك بأنني لا أستطيع أن أبقى في البيت.»[2]

[1]– المصدر نفسه، ص31.

[2]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص30.

«أخيرا أصل إلى جهنم، جثث متفحمة، أجسام ممزقة، أطراف لحم بشرية، دم، صراخ، دخان، نار، صبي مضرج الوجه بالدم يبكي ويصرخ أمي ! أمي! أمي!، وجوه مذعورة، رجل يتخبط على الأرض، وسط حبات طماطم مسحوقة ومبعثرة، أشخاص يلتقطون بقايا أجسام بشرية، جثث مرمية وسط البطاطس والبطيخ.»[1]

إن هذه الأحداث الأليمة أفقدت الكثير من الشخصيات وعيها ولم تدر ما تفعل، ومنها الشخصية البطلة في هذه الرواية "الحاج منصور نعمان" وصديقه "الهاشمي سليماني":

«يظهر الهاشمي سليماني فجأة بين الأنقاض والجثث، يراني، لا هو يفكر أن يوجه لي إشارة ولا أنا كما لو أنه لا يعرفني ولا أنا أعرفه لا أتساءل ما جاء يفعل هنا.»[2]

«أجري بأقصى ما أستطيع، أدلف إلى سيارتي، أقترب بها من السوق، أفتح أبوابها، امرأة ممزقة الثياب، ملقاة على الأرض، مغطاة الساق بالدم، تئن أحملها بين ذراعي، أمددها على المقعد الخلفي لسيارتي.»[3]

إن بطل هذه الرواية ينتمي إلى فئة المثقفين، طبيب، لعبت به الأقدار، اضطربت حياته، في بدايتها، ثم تأثرت بزمن العنف والتقتيل، زمن لا يعرف الأمن والإستقرار.

أدخل المستشفى وأنا أصرخ، نقالة!نقالة! لا أحد يسمع صوتي، فوضى كبيرة هنا –أيضا– أفكر في التقدم إلى جناح الإستعجالات، لا أستطيع أقول للسيد الذي كان يحمل الطفل المصاب في عينه أنه من الأحسن أن يذهب إلى الإستعجالات راجلا يومئ برأسه أن نعم وينزل فيها الطفل لا يزال يصرخ بين ذراعيه.»[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص32.

وبعد كل هذه الأحداث المأسوية التي عرفها الوطن يقرر "منصور الحاج نعمان" العودة والأوبة إلى الله، بعد مسار مظلم عرفته حياته التي جنى عليها ألوانا من الذنوب يقرر –على الفور– الإنزواء والإختفاء بعيدا عن أنظار بني البشر، حيث هناك في مدينة عين يختفي، ويلقى على نفسه أنواع اللوم والعتاب والندم، حيث لا ينفع الندم إلا مع هذه الحال، حين الرجوع إلى الله، –خاصة– و"الحاج منصور نعمان" فقد كل ما كان يتلذذ ويتمتع به في حياته، فقد مكانته بين النساء، أصبح شخصا منبوذا في مجتمعه وحتى بين الأوروبيات اللواتي كنا قد عرفنه فترة من الزمن.

«جاءت بعد ذلك فترة لم أجد فيها ما أفعله، نصيرة تزوجت، زوجة أبيها أصبحت بعيدة عني، والشقروات الأوروبيات اللائي صرت أدرس معهن في ثانوية "فيكتور هيجو" بحسين داي، لم يكن يقبلن حتى مجرد الكلام معي، ربما كن بتلك الطريقة يخضن مناحيتهن الحرب ضد "الفلاكا" داخل الثانوية.»[1]

بعد كل هذه الاخفاقات قرر "الحاج منصور نعمان" العودة إلى خالقه رغبة في العفو عنه، وبذلك قصد مدينة (عين)، «داخل شاحنة الركاب، قاصدا "عين..." قلت في قرارة نفسي إنني لن أستطيع الرجوع الآن إلى الوراء حتى لو أردت بيتنا الذي كنت أعيش فيه بـ"كلاسيير" بعته خشية ألا أطيق العيش في "عين..." وأخلف العهد الذي أبرمته مع الله.»[2]

إن هذا المقطع الروائي يوضح أن "الحاج منصور نعمان" قرر العودة إلى الله بعد كل الزلات والأخطاء التي وقع فيها، فقرر بعد ذلك قهر ذاته ونفيها إلى مكان غير ذي زرع ولا ضرع ولا ظل ظليل ولا مرافق للترفيه.

«أخيرا، وبعد ساعات طويلة، وصلنا إلى "عين..." مدينة المنفيين، والمغضوب عليهم، مدينة لا شيء فيها، لا شيء ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة وخارج الأمل،

[1]– المصدر نفسه، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص239.

هنا في هذه المدينة الواطئة، الصامتة ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي هنا جئت أبحث عن التوبة، هاأنا ذا، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم، سلام الله عليك "عين...".

سلام عليك يامدينة الضالين والتائبين والمنفيين.

سلام عليك من ذنب كبير.»[1]

2/ **شريف**: شخصية صديقة "للحاج منصور نعمان" يبدو أنه أحبها وكان في حبه لهذه الشخصية دغل، لأنه كان يحب أخته نصيرة، أصيب بصدمة نفسية، أحالته إلى العيش في عالم خاص، أصبح شبه مجنون، حتى وصل به الحد إلى عدم حضور عرس شقيقته "نصيرة"، مما استدعى عرضه على مصحة نفسية من أجل الاستشفاء.

شريف لم يحضر عرس أخته، أصبح يعيش في عالم خاص به، فصل عن المدرسة، عرضه بالمقابل على كل الدراويش وعلى كل الأولياء، الصالحين، وغير الصالحين، منفقا عليهم كل ثروته، وبلا جدوى، محله الذي كان في الماضي، قبل مرض شريف، لا يغلق طوال أيام الأسبوع، وذلك منذ سنين تبدو لا حصر لها، أصبح يشاهد موصدا لأيام متتابع في بعض المرات، لكن ذلك لم يكن يعني بالضرورة أن عمي علي ذهب لعرض علي على درويش أو على ولي من الأولياء، بل للبحث عنه أحيانا، شريف صار يختفي عن البيت، عدة أيام في بعض المرات، في هذه الحالات كان عمي علي يأتي إلى منزلنا ليسأل عما إذا كان معي أو عما كنت أعرف أين يوجد.»[2]

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص241.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص33.

«كان شريف يحب أن يزورني في البيت لأن والدي اعتاد أن يحسن استقباله، خاصة أمي، ربما ذلك لأنه فقد والدته وتزوج أبوه من امرأة ثانية، ولربما لأنهما، أعني والدي لم يرزقا من الله إلا بي.»[1]

3/**ضاوية:** شخصية قوية وناضجة كانت سندا قويا "للحاج منصور نعمان"، كانت بمثابة الضياء الذي يزيح الظلام عن "الحاج منصور نعمان"، كانت تسدي له النصائح، وتخفف عنه من كروبه وآلامه.

«ضاوية تطلب مني أن أغادر المكتب بين الحين والآخر، تقول بأنها طرقت الباب عدة مرات ولم أسمع، ربما يعود السبب إلى عويل الرياح التي تهب على المدينة بانتظام –أحيانا– لا أسمع حتى الآذان.»[2]

«لم ضاوية قلقة من بقائي ساعات طويلة داخل مكتبي من أحداث حياتي الماضية؟ أهي خائفة علي؟ من أي شيء؟ هل بدأ الشك يتسرب إليها؟ هل أحست بلأنني بدأت أبتعد عنها غائصا في متاهات ذكرياتي؟»[3]

"ضاوية" هذه المرأة الدائمة الخوف على "الحاج منصور نعمان" تراودها الشكوك، وتخامرها الظنون، في أن الذكريات الأليمة قد تلهو "بالحاج منصور نعمان" وتصيره ريشة في مهب الريح، خاصة وأنها تدرك حق الإدراك أنه لم يستطع التخلص من صراعاته النفسية.

«أوشك أن أقول لضاوية أن الماضي تركني، أنني شفيت، لكن بغتة أحس بجرح قديم يستيقظ، تبزغ زكية كطيف أليم.»[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص73.

4/السيدة كيلرردمان: تمثل الشخصية الأجنبية في هذه الرواية دلف أهلها إلى الجزائر يوم أن حط الغزاة رحالهم على شاطئ سيدي فرج، وبقوا حقبة من الزمن، مما جعل أبناء هذا الوطن يمتزجون بهذا الشعب المستعمر الدخيل، ويتأثرون به أكثر مما يؤثرون إلا ما رحم ربي، باعتبار إحساسهم بأنهم مستضعفون لا حول لهم ولا قوة، ومن هؤلاء "الحاج منصور نعمان" تلك الشخصية التي احتكت بالسيدة "كيلرردمان" منذ طفولتها يوم أن تتلمذ على يديها، ثم تطورت هذه العلاقة وأصبحت هذه الشخصية بمثابة الشريك لشخصية "الحاج منصور نعمان" التي لا يمكن أن تقوم لها قائمة إلا بها. «وهي تحقيق ذاتها، وتتكامل بعلاقتها المباشرة بشخصية ثانية، فتظهر بذلك دواخلها، ووجودها يفترض وجود الآخرين، لأنها إن شاءت أو أبت ولدت لتلتقي بالآخرين، لتتعرف إليهم، لتخافهم، لتحبهم، لتنظرهم، لتهرب منهم، فلا قيمة للشخصية بلا وجود للشريك الآخر.»[1]، هذا الشريك تمثل في السيدة "كيلرردمان"، لأن هذه الشخصية تأثرت تأثرا شديدا بالسيدة "كيلرردمان" وقاسمتها المشاعر والأحاسيس.

«ذات مرة اقتربت مني السيدة "كليرردمان" وقالت لي بصوتها الطيب: أنا أعرف منصور، أنك تحسن القراءة، فلا تقلق.»[2]

«رجعت إلى "فيلاروز" وأنا لا أرتدي غير المايو، الذي خرجت به، لا أحد سوى المظلة الأرضية التي طويتها، ألفيت الباب غير مغلق بالمفتاح، دخلت دون أن أطرقه، في الفناء تركت المظلة الأرضية السيدة "كيلرردمان" وجدتها واقفة أمام نافذة القاعة المطلة على البحر، تدخن، ماسكة زجاجة خمر، نصفها فارغة، ترتدي فستانا برتقاليا، هفهافا واسعا، يصلح للنساء الجبليات، للتخفيف من حدة الحرارة بلا شك.»[3]

---

[1]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت، لبنان، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994م، ص108، 109.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص12،13.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص57.

«اجلس منصور، قالت لي بصوت ضعيف.

جلست.

وضعت القارورة على المائدة، سألتني إن كنت أريد أن أشرب كأسا، لكنها انصرفت دون انتظار الجواب، فلم أجد داعيا للإجابة بنعم أو لا، سار بوبي وراءها بضع خطوات، قبل أن تأمره بالبقاء في القاعة، فمكث معي هناك.»[1]

«رغم أن الكأس الأول من الشراب كفى لكي يدوخني، أحسست بدعوتها كما لو أنها توقظني لحظات طويلة من الصمت مضت قبل أن أجد ما أقول.»[2]

إن تأثر شخصية "الحاج منصور نعمان" السلبي بدا واضحا من خلال هذه المقاطع السردية، حتى إنه استطاع أن يتخلى عن بعض مقوماته الدينية، وأصبح يعاقر الخمرة بأمر من هذه السيدة الفرنسية، ولو أنه أبدى ترددا طفيفا في بداية الأمر، لكنه في الأخير غلب على أمره، وهذا نتيجة لتأثره الشديد بهذه السيدة، حتى أضحت جزءً لا يتجزأ من كيانه ونقطة تحول في مسار حياته، مما يجعله يحزن لفراقها، ويتخذ من كلبها معادلا موضوعيا يعوضه عنها، ويسليه عن رحيلها.

«بضع ساعات بعد رحيل السيدة كيلرردمان، دلفت إلى "فيلاروز" أحسست لأول مرة بالرغبة في أن أمرر يدي على رأس بوبي، وحتى في أن أحتضنه، كنا نعاني من ألم واحد سيدتنا المشتركة تخلت عنا، غير أن بوبي لم يكن يشاطرني الرغبة كان في حالة شديدة من الهيجان، بالنباح، استقبلني ظل ينبح، يتحرش بي، ويهددني من الواضح أنه كان يرد أن يعرف ما حلّ بالسيدة كيلرردمان.»[3]

[1]- المصدر نفسه، ص58.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص65.

5/**شيراز**: مثال هي الأخرى للفتاة الأجنبية في هذه الرواية، يأتي التعريف بهذه الشخصية على لسان الراوي نفسه، الذي أقام معها علاقة حب شأنها شأن السيدة "كيلرردمان" والفتاة اليهودية المنتحرة "سيلين"، والمقطع الأخير يوضح ذلك:

«ماذا فعلت بي شيراز في تلك اللحظات القليلة التي قضيتها معها، حين التقيت بها أول مرة في حياتي، في بهو الحي الجامعي، حيث سألتني عن مكان وجود المكتبة؟ أي شيء أودعته قلبي حتى أحس بحزن بأن أمرا ما قد جرى لي، وأنا أغادرها، أي حتى أحس بحزن غامض يسري في داخلي؟ أتكون رقة صوتها هي السبب؟ أتكون نعومتها، دفئها أم جمالها البريء الناعم أم عيناها السودوان الكبيرتان العميقتان أم شذا عطرها المسكر؟»[1]

«لكن بعدها رأيت شيراز ثانية، رأيتها ترنو إلى تلك العينين الواسعتين والعميقتين، تبتسم نحوي بنفس النعومة والرقة الغامضتين والمحيرتين كما لأول مرة.»[2]

إن هذين المقطعين السرديين يحويان وصفا دقيقا لشخصية "شيراز" وتحديدا لملامح الوجه، مثلما تقدم الوصف الدقيق لشخصية السيدة "كليرردمان" وخاصة فيما يخص ملابسها.

فالروائي في هذه الرواية اهتم بالوصفين الخارجي (الجسمي) والداخلي (النفسي).

وهذا الوصف الدقيق للشخصية ملمح من ملامح الرواية الكلاسيكية.

6/**سيلين**: شخصية أجنبية في هذه الرواية، كانت نهايتها الإنتحار بعدما فكرت من قبل في قتل "الحاج منصور نعمان"، بعدما أقامت علاقة مطولا معه.

«لقد محقناهم، سيلين أنا سعيدة جدا ! تلك الأيام التي ظننت أنها ستكون أحلك أيام حياتي هي في الحقيقة أسعدها.»[1]

[1]- المصدر نفسه، ص65.

[2]- المصدر نفسه، ص127.

«ظلت سيلين تتحدث عن الهزيمة بلا توقف، كما لم تفتأ تفعل منذ أن عرف العالم أن العرب خسروا الحرب مع اليهود قبل بدايتها.»[2]

«بعد مضي حوالي عام على انتحار سيلين، جرت محاكمة أبي حينها فقط رأيته، كان قد صار هزيلا أكثر من أي وقت مضى، ابيّض شعره، ولاح أكبر من سنه الحقيقي بعشر سنوات على الأقل.»[3]

7/**فرانز بروم:** شخصية أجنبية هو الآخر في هذه الرواية، إنه طالب ألماني تعرفت عليه الفتاة "سيرين" وأصبحت تعاشره بعدما هجرت "الحاج منصور نعمان" الذي أصبح لا يطاق من قبل الكثير من الفتيات، لتفننه في ارتكاب الموبقات والتلذذ باقتراف المحرمات.

«فرانز بروم، إنه الطالب الألماني الذي أصبحت سيرين شيراز تعاشره، علاقتها بي انتهت دون أن يحدث لها مكروه يستحق الذكر، كان ذلك مهما جدا بالنسبة لي، أصبحت أحس بنفسي إنسانا كالآخرين، لا مصدر لعنة تصيب كل من يجازف بأن يحمل لي حبا، كما بقيت أظن إلى ذلك الحين، أجل شيراز لم تدرك في يوم من الأيام أنها أسدت لي خدمة عظيمة.»[4]

إن هؤلاء "السيدة كليرردمان"، "سيلين"، "شيراز"، "فرانزبروم"، كلهم يمثلون الشخصية الأجنبية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وكل هذه الشخصيات كان لها تأثيرها السلبي على حياة "الحاج منصور نعمان" جعلت منه بطلا ممزقا بين الإنتماء والغربة.

كذلك تسلط الرواية الضوء على شخصيات تمثل الطبقة المثقفة في الجزائر طالتها يد الغدر، ومن قبل يد التهميش، والإقصاء والنفي، منهم الفيلسوف "حميدة رمان"، والشاعر المبتور الذراع،

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص155.

[2]- المصدر نفسه، ص156.

[3]- المصدر نفسه، ص217.

[4]- المصدر نفسه، ص137.

الذي يمتاز بموهبته الفذة "قارح قادري" والصحفي "جمال بقة" كذلك لم تستثن فئة الفنانين التي تضررت كثيرا سنوات الجمر، وهذا ما توضحه لوحات "الهاشمي سليماني" التي حطمت من قبل رجال البوليس ضربا بالرصاص، هذه اللوحات التي كانت تعالج موضوع العنف والإرهاب في الجزائر لم تسلم هي الأخرى من التهميش، والمقاطع الروائية الآتية توضح ذلك:

«أراه يمسك اللوحة التي كانت تمثل وجه عبد اللطيف، اللوحة الأكثر تضررا يخطر في ذهني أن أشير له بأنها لوحة "أبو أسامة" لكن أقول في قرارة نفسي بأن ذلك لا يمكن أن يغيب عنه رغم المسخ الفضيع الذي نالها لا يمكن لخالق أن لا يتعرف على مخلوقه مهما كانت الظروف، أفكر، أوشك أن أوضح له بأن كل شيء وقع بسببها، لكن أحس بأنه يخلق بي أن أظل ساكتا، لأبقى إذن صامتا، لكن بدون جدوى في الأخير، إذ تقول ضاوية في نفس الوقت تقريبا فيما لا يزال الهاشمي سليماني ممسكا بما تبقى من "أبو أسامة".»[1]

«دم أجسام بشرية ممزقة، خضر ملوثة، مسحوقة، مرمية هنا وهناك، وجوه يكتنفها الهلع، أنقاض، دخان، نيران، يوم القيامة، غرينكا، يعود إلى ذهني ذلك اليوم، كان هناك هو –أيضا– إنها اللوحة التي ظن أنه لن يمكنه إنجازها أبدا، اللوحة التي جعلت يده ترتجف.»[2]

إن هذه الشخصيات مثلت الفئات المثقفة في الجزائر، كانت تعاني الويلات والاضطهاد والقهر والظلم بسبب فشل النظام السياسي أو بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب في المجتمع الجزائري، مما أثر سلبا على أوضاعهم الإجتماعية وأحوالهم النفسية، بسبب العنف المسلط عليهم.

«إن هؤلاء الأبطال ليسوا بومة تنعق بالخراب بل هم تعبير عن أولئك المثقفين الذين يذوقون مرارة الواقع ولا يرون وسيلة لإصلاحه، وإذا أردنا إنصافهم تماشيا مع التداعي، فينبغي أن نعترف بأنهم حاولوا تغيير الواقع، ولكنهم عجزوا عن إحداث أي خدش فيه.»[1]

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص134.

[2]– المصدر نفسه، ص136.

إن بناء الشخصية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" ممثلة للروايات التي كتبت خلال العشرية السوداء في فترة التسعينيات تم بالطريقة الكلاسيكية، ولم نلف فيه ملامح للتجديد على غرار ما ألفيناه في رواية "حمائم الشفق" لأنها رواية من الروايات التي تنسب إلى الأدب الاستعجالي، أدب يعبر عن أحلك الفترات التي مر بها وطننا الجريح، فعادة ما يغض الروائي الطرف عن الجانب الفني ليلجأ إلى الإهتمام بتصوير الواقع كما هو، بالإضافة إلى أن هذه الرواية بإمكاننا تصنيفها ضمن رواية السيرة الذاتية لأنها تصور حياة بطل هذه الرواية، "الحاج منصور نعمان"، وكل الشخصيات التي سلف ذكرها تربطها علاقات وطيدة بالشخصية الرئيسة في هذه الرواية، ولذا «يمكن وصف هذه الرواية بأنها "رواية شخصية" لأنها تنهض على شخصية.»[2]، "الحاج منصور نعمان" هذا الاسم المستعار لشخص أرهقه وخز الضمير، فراح يبحث عن طريق للخلاص.

[1]- شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، ص100.

[2]- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، الأردن، عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ-2010م، ص122.

طبيعة الشخصية وتطورها في رواية " عابر سرير":

علاقة الشخصية مع المكان في رواية " عابر سرير":

1- الأبعاد الرمزية لشخصية المرأة في رواية " عابر سرير".

أ/ شخصية حياة وأبعادها الرمزية في رواية " عابر سرير".

لقد استعانت الروائية "أحلام مستغانمي" بالرمز، فشخصية حياة رمز المدينة قسنطينة، ومنها رمز للوطن الجزائر، وبذلك تتلاعب الروائية بالدلالة عن طريق الرمز والإيحاء، وهذا هو حال الشخصية في الرواية الجديدة، فلم تعد تحمل دلالة الشخص الواقعي أو الحقيقي وإنما أضحت مجرد رمز مشحن بالدلالات الإيحائية.

والمقطع الروائي التالي يوضح ذلك:

«هو الكاتب المسرحي، لم يتوقع أن تلك المرأة التي أحبها منذ خمسين سنة، وما عاد يعرف ملامح شيخوختها، ستأتي لتحضر العرض الوحيد والأخير لمشهد موته، في مسرحية حياة بدأ فصلها الأول منذ نصف قرن يوم رآها.»[1].

ب- شخصية نجمة ورمزيتها في رواية " عابر سرير": لم يعد إسم "نجمة" في هذه الرواية يحمل معنى المرأة، وإنما أصبح يرمز إلى المدينة ومنه الوطن (الجزائر) مثلها مثل "شخصية حياة" في هذه الرواية، التي تحولت إلى أيقونة رمزية لمدينة قسنطينة، بكل ملامحها وأوصافها و« هنا يتحول رمز المرأة إلى المدينة باعتبار حياة جزءا لا يتجزأ من هذه المدينة تحمل ملامحها وصفاتها.»[2]

[1]- عابر سرير، ص246.

[2]- لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، مجلة الآداب واللغات، ص22.

«لم تفارقني فكرة تطابق الموقفين، مثل " نجمة" ما كان يمكن لحياة أن تحضر جنازة خالد لولا وجود أخيها، الفرق أن ناصر يقف هنا مع المشاهدين، في حين كان أخو نجمة مسجى جوار حبيبها، في قاعة تزانزيت الأموات كهذه.»[1]

ج– البعد الأسطوري لشخصية نجمة في رواية " عابر سرير":

وتظل شخصية " نجمة" الرمز تحمل أبعادا أسطورية، في علاقتها المباشرة مع المكان، وفي تداخلها المريع مع المدينة، إنها الشخصية الأسطورية في هذه الرواية، لا هي بالشخص الحقيقي ولا الواقعي.

«نجمة المرأة المعشوقة المشتهاة، المقدسة، المرأة، الجرح، الفاجعة، الظالمة المظلومة، المغتصبة، المتوحشة، الوفية الخائنة، «العذراء بعد كل إغتصاب» «إبنة النسر الأسود والأبيض» التي «يقتل الجميع بسببها ولكنهم لا يجتمعون إلا حولها.»[2]

«هي الزوجة التي تحمل إسم عدوك، البنت التي لم تنجبها، الأم التي تخلت عنك، هي المرأة التي ولد حبها متداخلا مع الوطن، متزامنا مع فجائعه، حتى لكأنها ما كانت يوما سوى الجزائر.»[3]

من خلال هذين المقطعين الروائيين يتضح البعد الأسطوري لشخصية " نجمة" وبهذا أمكن القول «بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص»[4]

[1]– عابر سرير، ص 247.

[2]– المصدر نفسه، ص 245.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، من متطور النقد الأدبي، ص 51.

لأنها لم تعد مطابقة لما هو موجود في الواقع وإنما أضحت رمزا فنيا نابعا عن خيال الروائي المبدع، مما يجعلها أكثر فعالية في النص، لأنها خضعت لتحولات وتبدلات جذرية بميلاد الرواية الجديدة.

والمقطع الآتي يزيد من توضيح المعنى:

«ذلك أن قصة "نجمة" في بعدها الأسطوري، كإحدى أشهر قصص الحب الجزائري، ولدت إثر تظاهرات 8 مايو 1945م التي دفعت فيها قسنطينة والمدن المحيطة بها أكثر من ثلاثين ألف قتيل في أول تظاهرة جزائرية تطالب بالحرية.»[1]

إن هذه الأبعاد الأسطورية للشخصية الروائية تدفع بالقارئ إلى استثمار قراءاته، فكلما كانت «الشخصية جاذبة ومقنعة زاد إقبال القارئ على قراءة الرواية.»[2]

د- شخصية خالد بن طوبال الرمز في رواية "عابر سرير":

تعتبر شخصية "خالد بن طوبال" شخصية ذات أبعاد تاريخية فهو رمز لكل مجاهد صنديد، غيور على وطنه الجزائر ضحى من أجله وفقد ذراعه في سبيله.

« في معظم الأحيان إسمي خالد بن طوبال ... الاسم الذي يشبهني أكثر، في الواقع أخذته من رواية.

وقبل أن أواصل، قاطعني قائلا كما ليوفر علي جهد البحث عن ذريعة:

أتدري لماذا انتحر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد "رصيف الأزهار لا يجيب؟"»[3]

---

[1]- عابر سرير، ص245.

[2]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2004م، ص119.

[3]- المصدر السابق، ص126.

«اشتقت فجأة إلى خالد، وحده كان سيفهم جملة على هذا القدر من وجع السخرية، فهو من اخترع قبلي (فاجعة اللوحة) ... وهو من سبقني إلى تقاسم هذا البيت مع إمرأة ... لا تنفجع سوى أمام النشرة الجوية.»[1]

«إن شئت الحقيقة، خالد بن طوبال ليس أنا، إنما زيان، ولكن تلك قصة أخرى، حفي الواقع كان هذا اسمه في تلك الرواية.»[2]

«واقفين كنا أمام أسطورة رجل عادي، بأحلام ذات أقدار ملحمية، رجل يدعى خالد بن طوبال، فمنذ اجتمعنا حوله استعاد اسمه الأول، وبهذا الاسم يعود إلى قسنطينة.»[3]

إن هذه المقاطع تنضح بدلالات عميقة تتعلق كلها بالمدينة والوطن، « كما أن السياق يعبر عن الوطن، فالمجاهد " خالد" يريد أن يتلقى المبادئ التي استشهد من أجلها الشهداء يريد أن يرجع هذا الوطن إلى خط المجاهدين والشهداء والمقاييس التي كانت تحكمهم وتضبطهم. »[4]

ولهذا نجد لهذا الاسم " خالد بن طوبال" صدى قويا ليس فقط في رواية عابر سرير، وإنما في ثلاثية " أحلام مستغانمي" برمتها.

هـ– شخصية فرانسواز ودلالتها الرمزية في رواية "عابر سرير":

تعتبر شخصية فرانسواز رمزا للكيان الفرنسي الغاشم، والتي التحمت –فيما بعد– مع شخصيات جزائرية مهاجرة.

[1]– عابر سرير، ص 132.
[2]– المصدر نفسه، ص 239.
[3]– المصدر نفسه، ص 244.
[4]– المصدر نفسه، ص 26.

«كنت أجد شجاعتي في مواجهة شفتيها بالتفكير في زيان، الذي حتما سبقني إلى ذلك، أخاله مثلي كان يعاشر فرانسواز، مستحضرا حياة، فهل اكتشف قبلي أن زيف القبلة أكثر بؤسا من زيف المضاجعة؟!»[1]

«كان للحب مع فرانسواز مذاق الفاكهة المجففة، وكنت احتاج فجأة إلى وحدتي.»[2]

إن هذين المقطعين السرديين يوحيان بمدى رمزية هذه الشخصية. (فرانسواز) رمز لفرنسا وعلاقة المهاجرين بهذه الأرض.

«في الواقع كان هذا مشروعي العلني، أما مشروعي الآخر، فإن ألتقي فرانسواز مرة أخرى، وأواصل استنطاقها، أكثر من ذلك الرسام.»[3]

وتبقي في هذه الرواية شخصية " فرانسواز" رمز لفرنسا وربما مواصلة استنطاقها، هي مجرد رمز لدعوة الجزائريين فرنسا إلى الاعتراف بجرائمها المقترفة في حق الجزائريين.

ثم إن المقطع الأتي رمز لأطماع فرنسا في البقاء في الجزائر، والذي رمز بقسنطينة كجزء من وطننا الكبير.

«فليكن، ربما كان مكانها الأفضل عندها لا عندي، في الواقع، تمنيت لو اشتريت لوحة "الجسر المعلق" التي قلت إن زيان رسمها قبل أربعين سنة، ولكن أظنها بيعت.»[4]

[1]- عابر سرير، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 54.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

و– شخصية الرسام رمز لشخصية المثقف:

تعتبر شخصية الرسام –ها هنا– شخصية رئيسة محركة لأحداث الرواية، ومهيمنة على جل صفحاتها وما تحمله من أبعاد رمزية وإيحائية في هذه الرواية، فهي رمز لشخصية الفنان المهمشة –غالبا– والمهضومة الحقوق.

«يوم قرأت سيرة ذلك الرسام، وجدتني أتماهى معه في أمكنة كثيرة من تلك القصة.»[1]

«ليتك اشتريت تلك اللوحة، إنها أغلى لوحة بيعت أصر زيان على أن تباع لوحاته بأسعار معقولة حتى تكون في متناول الجميع.»[2]

«غيرت هذه اللوحة صاحبها دون أن تغير مكانها، انتقلت من ملكية إلى أخرى، من دون أن تتنبه لذلك.»[3]

إنه رمز للمثقف المهمش الذي اضطره الحال إلى عرض لوحاته للبيع بدل الاحتفاظ بها للمتعة والتسلية.

إن هذه اللوحات لهذا الرسام تحمل أبعادا ثقافية وتاريخية وحضارية، فتهميش هذه اللوحات وبيعها وحتى سرقتها –أحيانا– يوحي بعدم المحافظة على الإرث الحضاري والثقافي والتنكر لتاريخ هذا الوطن.

فتغيير اللوحة صاحبها دون أن تبرح مكانها، يعني تغيير وانزياح عن مقومات وطننا وأمتنا وفقدان لهويتنا وانتمائنا الحضاري، أو قل هو تغيير في المسار السلطوي والسياسي في الجزائر.

[1]– عابر سرير، ص200.
[2]– المصدر نفسه، ص214.
[3]– المصدر نفسه، ص219.

فالجزائر تظل هي هي، لكن كل ما يجري على أرضها وفي ترابها قد تبدل وتغير عما كان سائدا من قبل، سواء على المستوى الإيديولوجي أو المستوى الثقافي أو غيره، بأسلوب مرمز متجاوزة بذلك الواقع وكل ما هو متداول ومعروف ومألوف، لان شخصيات هذه الرواية مجرد رموز.

وتبقى « الرواية –إذن– سيرة معركة أو سلسلة معارك بطلها الإنسان.»[1]

[1]– ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 08.

الفصل الثالث

تطـــــــور بنيــة الزمـــن في الرواية الجزائرية الحديثة

يعد الزمن من القضايا الكبرى التي استرعت انتباه الإنسان منذ القديم، فقد اهتم به الفلاسفة القدماء وضمنوه كتاباتهم " واعتبروه من مقولات الفكر، وآخرون اعتبروه من مقولات الوجود، فهو من الناحية اللغوية يدل على قليل الوقت أو كثيرة، أما من الناحية الفلسفية فهو امتداد غير مرئي يحس به الإنسان دون أن يمر عبر حواسه، يحاربه أو يهرب منه، أنه فعل مشوب بالغموض اختلفت الآراء حول مفهوم الزمن فهناك من اعتبره مرادفا لمفهوم الفلسفة لأنه متعلق بالفكر.»[1] لذا تبلورت لديهم معطيات هامة حول الزمن، متنوعة وثرية منها أنه «مدة تعدها الحركة، فإن كانت حركة كان زمان، وإن لم يكن حركة لم يكن زمان. »[2]، وهكذا ارتبط هذا المصطلح بالفكر الفلسفي، فأفضى عليه هؤلاء الباحثون «أبعادا غاية في التجريد، فكان محورا لعدة أسئلة ارتبطت بالكون، والوجود، بحيث لم يعد ينظر إليه بتلك الحقبة الكرونولوجية التي اعتمدتها النظرة النقدية القديمة»[3]

ويعود اهتمام الفلاسفة والمفكرون والأدباء به، إلى أهمية في حياة الإنسان بعامة والحياة الثقافية بخاصة، فلقد اعتنى به الأدباء والنقد عناية فائقة باعتباره عنصرا فعّالا وفاعلا في العملية السردية بصفة عامة ومكونا جوهريا لأي نص روائي ذلك أنه الأداة التي تضبط الأحداث أو قل هو مشكل أساس من المشكلات التي يقوم عليها فن القص لأن «القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن».[4] لأنه يعتبر من أهم التقنيات السردية المكونة للبنية العامة الرواية، ولذلك فإن محاولة تحديد مفهوم له يعد من الإشكالات الكبرى التي تواجه الباحثين، لأنه مفهوم معقد لأنه «أصبح كل تأمل ما روائي في عصرنا يدور حول مفهوم الزمن لأنه يتضمن فكرة الوجود والعدم، والثبات والحركة، والروح والجسد، والتناهي واللاتناهي، الوحدة والكثرة، الحضور والغياب، الإيمان ولإلحاد، وأهم المشكلات

[1]- ينظر مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، (رجال الشمس نموذجا) موقف للنشر، الجزائر، دط، 2007م، ص14.

[2]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1986/1970، المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والنص، ص04.

[3]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي، (بحث في التجريب وعنف الخطاب الثمنينات)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001م، ص75.

[4]- سيز قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص33.

الفلسفية، كما أنه المحرك الخفي لمشاعرنا الكيانية الفرح، الحزن، القلق، الضجر، الهم، الطمائنينة، الانتظار، والعاطفة الدينية التي هي اتصال مباشر بالله يتم في لحظات التقاطع بين الأبدية والزمان الذي ليس حركة آلية تقيسها عقارب الساعة بل تيار حي تعيره دورة الفلك والتحولات المناخية، والذي لا يسير على وتيرة واحدة بل تدور عجلته وفقا الإيقاع حياتنا الداخلية.»[1] ومدام الإنسان مرتبط بالوجود، فإن الزمن هو العنصر الوحيد تكمن فيه صفة الوجود، ولما يتضمنه من ثنائيات ضدية متعلقة بالكون والحياة والإنسان، والوجود والعدم، والميلاد والموت، والثبات والحركة والحضور والغياب، والزوال والديمومة، كل هذه الثنائيات الضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، « فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذه الوجود، أولا، ثم قهره رويدا رويدا، بالإبلاء ثانيا.»[2]

ويبقى محاولة تحديد مفهوم الزمن صعبا، ليس بالأمر الهين على الباحثين وفي أي حقل معرفي كان علمي أم فلسفي أم أدبي، فيما مفهومه – إذن.؟

«عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف، وعندما يطرح علي فإني يطرح علي فإني آنذاك لا أعرف شيء، بهذه الصرخة عبر أوغسطين عن موقفه من الزمن، وهو على عتبة تأملاته التي ضمنها "الاعترافات"»[3] أنها صرخة مدوية تحمل في طياتها معان موحية ودلالات وأبعاد عميقة تبحث في خبايا الزمن ومكنوناته.

فلقد كان الزمن ولا يزال نقطة تثار حولها الكثير من القضايا والاهتمامات، في مختلف المجالات المعرفية.

---

[1]- سمير الحاج شاهين، "لخطة الأبدية" دراسة الزمان في أدب القرن العشرين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، دط، دت، ص05.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص199.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر،ط1، 1987م، ص06.

فلقد تعامل معه الإنسان عبر العصور من زوايا مختلفة، من تناوله من زاوية تقديسية (الآلهة)، ومنهم من تناوله من زاوية فلسفية أمثال" غاستون باشلار G. Bachlard "ويرجسون" " " "وبروست" "Proust"، "وهيدجر" "وكانط" " "، ومنهم من تناوله من زاوية فنية جمالية، أمثال "فوكنر"" faukenr " و "فرجينيا وولف" " virginia woolf " "ناجويس" " " « ولذا تصبح عملية تعريفه وتحديد معالمه عملية لا تخلو من المبالغة والتهويل.»[1]، حيث «ظل الفكر يؤصل للزمن مفاهيم مختلفة، سعيا منه إلى إدراك ماهيته فلعله أن يفلح يوما في استكناه حقائق ما فوق العقل وكانت التصنيفات من قبيل الزمن الميتافيزقي والواقعي، والوجودي، والنفسي، والذاتي، والخارجي، تخريجات إجرائية، ما فتئ العقل يستنبطها محاولة منه لاستيعاب إشكالية الزمن ببعدها الغيبي.»[2].

فلقد أحس الإنسان منذ القديم بهاجس الزمن وكابد معاناة وماسي من أجل الوصول إلى حقيقة ذلك، ولهذا أدرك الروائيون أهميته في الأعمال الروائية، لأنه « يعتبر من أهم التقنيات التي تؤثر في البنية العامة للرواية.»، فمن خلاله تتحدد السمات الأساسية للرواية، لأن أي عمل سردي لا يستقر على حل ولا يقوم له قائمة في ظل غياب هذا العنصر الشديد الأهمية، فهو بمثابة الروح للجسد.

عند هؤلاء الأدباء لم يعد يقتصر على المفهوم الميتافيزقي، الباحث في ماهية الوجود وأسبابه

مثلما كان شائعا في الفكر اليوناني، من« أن الزمن أساس الوجود وعلته»[3] وقد رأي أفلاطون « أن الزمن هو مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق.»[4]

---

[1]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائرية، ص04.

[2]- عبد الحميد المحادين التقنيات السردية في رواية عبد الرحمان منيف، ص65.

[3]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص06

[4]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1989م، ص261.

«فإذا كان الزمن عند اليونانيين يتكون من أبعاد موغلة في القدم، بأسباب تخضع للتجريد، فإن الإنسان العربي كان يعانق الزمن وظواهره في كل لحظة.»[1] لما له من أهمية بالغة فلقد أقرّ بعض الروائيين الكبار أمثال " نجيب محفوظ بإمكانية الاستغناء عن تحديد المكان في الأعمال الروائية، واستحالة ذلك مع الزمن «بالإمكان رواية قصة من دون تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، واستحالة غياب العنصر الزمني في النص السردي، الذي بواسطته تنتظم العملية السردية»[2] كذلك أدرك أهميته الكثير من النقاد والباحثين ومن هؤلاء الناقد"جيرار جينت" (G. Gentte) أن «من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي ترويها فيه، بينما يستحيل علينا أن لا نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها غما بزمن الحاضر أما الماضي وإما المستقبل»[3]، يعني ذلك أنه بإمكان القاص أن يستغني عن ذكر المكان عند قص الحكاية، بينما لا يمكن سرد الأحداث من دون ذكر زمنها، إمّا لزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل، ولا يمكن إغفال ذلك أبدا.

كذلك نوه به الناقد والباحث الجزائري عبد الملك مرتاض بقوله: «لم يعد الزمن مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة، ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنا وأخطر من ذلك ديدنا، إذ أصبح الروائيون الكبار يعنتون أنفسهم أشد إلاعنات في اللعب بالزمن.»[4] لإدراكه أن الزمن في الأدب هو الزمن الإنساني نفسه، كما أن أهمية الزمن تتجلى من خلال استحضار زمنيين مختلفين هما زمن القصة وزمن الخطاب.

---

[1]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص11.

[2]- نجيب محفوظ، الأعمال الكاملة، (رواية بين القصرين)، مج2، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص375.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص103.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص225.

1- زمن القصة: «وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخييلا، يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعليا أو اعتباريا، وقد يرتبط بالواقع، وقد يرتبط بالتخييل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية، أنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل، كرونولوجيا أو تاريخيا.»[1]

وهو "سابق على عملية الكتابة"[2]، وهو زمن يطال جميع جوانب القصة، من موضوع وشكل ونص وهو وصف هذا الزمن بأنه " زمن زائف" "pseudo time"، « يوصف زمن القصة المدونة بأنه زمن زائف لأن القصة هي نص مكتوب جامد، يحتاج إلى قراءة ليتحول إلى فعل ويكتسب مدة زمنية هي الوقت الذي تستغرقه قراءة القارئ له.»[3]

ويتلون هذا الزمن حسب طبيعة الأحداث المروية، فقد يكون هذا الزمن زمنا طبيعيا وتحده حدود وقد يكون مجرد زمن اعتباري وقد يكون زمنا مسجلا أو غير مسجل، وأحيانا يطلق عليه «زمن الحكاية، أو الزمن المحكي (وهي زمنية تتمخص للعالم الروائي المنشأ.)»[4]

ويتجلى هذا الزمن في المادة الحكائية، في شكلها ما قبل الخطابي ويقصد به الزمن الواقعي أو بتعبير أخر، «هو زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنيا، إنّ زمن القصة خطي، ومادة خام مدركة ذهنيا.»[5] ذلك أنه مرتبط بعالم الخيال الذي يبدعه الراوي عن طريق الإلهام أي أن زمن القصة هو «الزمن الخاص بالعالم التخييلي»[6] وهو زمن تسلسلي وخطي «أنه زمن أحداث القصة في علاقتها

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب، الروائي، ص89.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001م، ص22.

[3]- لطيف زيتوني، " معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، ص104.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص209.

[5]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص47.

[6]- حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، القضاء، الزمن، الشخصية، ص104

بالشخصيات والفواعل.»[1] وهو زمن يسبق عملية الكتابة، ينتقل من التجربة الواقعية التي قد يشرك فيها الكثير، متجها نحو التجربة الذاتية، التي تتعلق بكاتب النص السردي نفسه.

2- زمن الخطاب: وهو من صنع الراوي، حيث يتصرف في زمن القصة- حسب أهدافه- فيغير ويبدل.

ويقصد به (زمن الخطاب) -أيضا- «تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا.»[2]، أي أن الكاتب يسعى من خلال ذلك إلى تجسيد نظرة خاصة به، ترتبط أيما ارتباط بتجربته الذاتية، « يبرز زمن خلالها بعد "تخطيب" الواقع الذهني يسجل "واقعا نفسيا" مدركا من خلال تعامل الذات مع الزمن.»[3]

وزمن الخطاب هو زمن الراوي الذي يضع إسقاطاته وتصرفاته على زمن القصة، حسب الداعي إلى ذلك.

«وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب الذي تبرزه العلاقة بين الراوي والمروي له.»[4]

فزمن الخطاب يتولى عملية سلب زمن القصة خطيته، وتزمين الخطاب عن طريق فعل الكتابة فيتولد هذا الزمن.

---

[1]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص56.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص11.

[3]- المرجع السابق، ص56.

[4]- إدريس بودية، "الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007م، ص162.

ويقصد بالزمن الأول هو زمن القصة بعد يحدث فيه الراوي خروقات وتحديدات وتغييرات وتبديلات.

«وزمن الخطاب هو الذي تتجلى فيه خصوصية الرواية، فلو أن قصة واحدة تعرضت لخطابين حسب الرؤى والسياقات الجديدة التي يخضع لها زمن القصة، جاعلا من زمن الخطاب زمنا متحركا، متشظيا، متجرأ، متكسرا.»[1]

«الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة، فزمن القصة يكون متوازنا، أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد، ولكن حين تحويل هذا الخطاب فإنّ الخطاب لا يكون إلاّ متواليا، مهما تجرأ أو تكسر.»[2]

ويختلف زمن الخطاب عن زمن القصة، فإذا كان زمن القصة خاضعا للترتيب المنطقي للأحداث، فإن زمن الخطاب لا يتقيد بهذا الترتيب والتتابع، بل يحدث فيه التلاعب والقطع والتجزؤ، حسب الأهداف التي يتوخاها الراوي.

وقد يحدث الراوي ما يسمى بالإستباق، بحيث يدل القارئ على أحداث ووقائع قبل آوان حدوثها، وقد يعود به إلى الوراء مسترجعا بذلك أحداث تم حدوثها من قبل وعفا عليها الزمن، وهذا ما عبّر عنه " جيرار جينيت" "Gerard Genette" بقوله: « إنّ مفارقة ما، يمكنها أن تعود إلى الماضي أو المستقبل، وتكون قريبة أو بعيدة لحظة الحاضر.»[3]

3– زمن القراءة: «وهو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي»[4] وهو زمن له أهمية بالنسبة للمسرود، الرواية فهو «ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.»[1]

---

[1]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في رويات عبد الرحمن منيف، ص62.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص74.

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص203.

وإنّ محاولة دراسة البنية الزمنية في السرد يستلزم استحضار هذين الزمنين (زمن القصة وزمن الخطاب).

أقسام الزمن:

الزمن الطبيعي: ويسمي – أيضا– بالزمن الخارجي، وهو بدوره يقيم زمنين اثنين هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني (الزمن المتصل).

«فالزمن الطبيعي خاصية موضوعية من خواص الطبيعية ولهذه الخاصية جانبان هما: الزمن التاريخي والزمن الكوني.»[2]

« وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ، حيث إنّ التاريخ يمثل إسقاطا للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص له استقلاله عن عالم الرواية.»[3]

ويستطيع الروائي أن نعترف منه كلما أراد أن يستخدم خيوطه في عمله.

ويوسم –أيضا– بـ «الزمن الحسي: هو زمن فريقي خارجي، ينظم السرد الأفقي، أنه زمن طبيعي، علمي يعد بالمواقيت ويرتبط بعلاقة مباشرة بالقمر والنجوم، وبعلاقة مداورة بباقي الكائنات لأنها تخضع لقانونه، في حياتها ومماتها.»[4]

وفي الزمن التاريخي تخضع الأحداث للترتيب الزمني.

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص114.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص64.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص64.

[4]– أحمد فرشرخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"، ص80.

أ- **الزمن التاريخي** temps de historique: وهو بلورة لأحداث خيالية خلال فترات تاريخية. و«يتجسد الزمن التاريخي في استثمار النص الروائي لواقائع، تاريخية تؤطر سيرورته، «وتعكس» بالتالي الواقع الخارجي، كمادة حكائية، تبلور ما يسميه «بارث» بأثر الواقعي.»[1]

ذلك أن أيّ عمل روائي يعتمد على حدث ما أو قصة ما، ولاشك أنه وقع في زمن محدد ومكان محدد، أي أن هذا العمل واقع في تاريخ، غير أنّ هذا التاريخ الذي انتقل إلى الأعمال والنصوص المعتمدة على الحياة يعني أنه يعاني من هيمنة التاريخية على السياق التخييلي.

وإنما على عكس ذلك، فنجاح النص مرهون بتوظيف هذه الموضوعية التاريخية على أساس أنها خلفية للأحداث تطعم الحدث دون أن تعطل جمالية الفنية أي: « إنّ الحديث التاريخي من هنا يواجه الواقع مضى بواقع حاضر، مغذيا تطور حديثيه انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية.»[2]

وبذلك يمكن للأديب أن يعالج الأحداث معالجة فنية معتمدة في ذلك التحليل والتأويل والاستنتاج لأنه لا يمكن أن « يتقاسم الحدث الروائي نفس اهتمامات للحدث التاريخي.»[3]

لأن الأول يعتمد عملية انتقالية فنية جمالية في حين أن الثاني يعتمد الشمولية والموضوعية، ومن ثم نستطيع القول: إنّ الخطاب التاريخي خطاب صارم، على عكس ما يتميز به الخطاب التخييلي من مرونة نظرا لتعرضه للتاريخ من جوانب عديدة ذاتية وموضوعية، وهذه النظرة ناتجة عن أفكار ومواقف الروائي، وهذا ما يوضحه " ميشال دوسيرتو" بقوله:

---

[1]- المرجع نفسه، ص80.

[2]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص107.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

« التاريخ معرفة، والرواية تحليل، وهما بهذا يسلكان سبيلين متضاربين حيث يزعم الواحد على أنه يجمع المضمون بالنص، ولكن لإتقاء ايجابيته من النسيان على أن ينسى خضوعه لواجب إنتاج،... خيال أدبي موجه لخداع الموت، وإخفاء الغياب الفعلي للوجوه التي يتكلم عنها، أنه كما كان متحمسا للبناء من الحقيقي، وسدر الثقوب لخداع المفقود من الحاضر، إذ يسمح له في النهاية كمختص بهدف مسح علاقته بالزمن كحديث.»[1]

ونلخص من هذا إلى القول: إنّ الرواية في شكلها العام والنهائي «بينة متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، أو بتعبير أخر، أكبر عينية وتحديدا، وهي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي.»[2]

إنّ العمل الروائي بصفة عامة والرواية بصفة خاصة، لا تنشأ من فراغ، ونعني به الخيال البحت، فقد أصبحت الرواية كما حددها " محمود أمين العالم" «تأريخا متخيلا ذا زمنية متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي، ولم تعد مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي، في بنيته الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن وفيما وراء الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية، والعامة والذاتية والجمالية من مشاعر، وهواجس ورغبات وتطلعات وإيرادات وإيديولوجيات وقيم ومواقف.»[3]

فالزمن التاريخي ينشأ علاقة وطيدة بين التخيل والواقع ويتجه الزمن التاريخي نحو الأمام في شكل خط أفقي مستقيم وهو عنصر من العناصر الأساسية التي يقوم عليها السرد الروائي.

---

[1]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص108.

[2]- المرجع نفسه، ص 97.

[3]- المرجع نفسه، ص107.

ب- **الزمن الكوني:** ويطلق عليه تسمية الزمن المتواصل لأن الزمن الأكبر الذي يظرف الأحياء والأشياء وما عداه مجرّات منه، وشظايا منفصلة عنه، وهو زمن طولي متواصل أبدي، ولكن حركته ذات ابتداء وذات انتهاء.»[1]

3/ الزمن الميقاتي: (الرياضي): إن محاولة تحديد الزمن الرياضي (الميقاتي) لابدّ من الانطلاق من وحدات زمنية معروفة، حيث يتعامل الزمن الرياضي مع التقديرات وهو الزمن القابل للقياس لأنه ذو وحدات معروفة، له طريقة أخرى لتحديده عن طريق الخبرة، إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بواسطة «التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة»، أنه مفهوم الزمن في علم الفيزياء الذي يرمز إليه بحرف "ز" في المعاملات الرياضية وهو كذلك زمننا الشائع "الوقت" الذي نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها لكي نضبط اتفاق خبرتنا الخاصة بالزمن بقصد العمل الاجتماعي والاتصال والتفاهم.»[2]

كما يساعد الأفراد على تنظيم علاقاتهم الاجتماعية، وخاصة بعدما عرف العصر بعصر الساعة « وأصبح الإنسان آلة موقوتة.»[3]

مما دفع بالروائيين إلى تحديد الفترات الزمنية بالسنين والشهور والأيام والأسابيع، والساعات وغيرها من التقديرات الزمنية في أعمالهم الروائية، لأن هذا الزمن (الميقاتي) يتعامل مع الأرقام والتقديرات، وبذلك يتحدد مفهوم التعاقب والتوالي الذي يدفع إلى الأمام.

إن الزمن الميقاتي قابل للقياس وهذا ما نسميه بالديمومة، التي هي عبارة عن «علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي وهو علاقة تحدد بمراعاة زمن قراءة القصص بالقياس لزمن الأحداث.»[1]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص204.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص63.

[3]- المرجع نفسه، ص69.

2/ **الزمن الاستذكاري**: temps de la rétrospection: كل إنسان يعيش فترة من الزمن طالت أو قصرت تمثل له حياة، هذه الحياة التي تكون –أحيانا– مثقلة من حمل ذكريات الماضي، والذي غالبا ما يكون ماض مجيد، حنون مليء بالذكريات السعيدة الخالدة، أنها ذكريات ماض لا يزال مشبوبا في أطوار النفس فتركن إليه (الماضي).

أنواع الاسترجاع: ينقسم الإسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضية والحاضرة إلى قسمي والتي حددتها "سيز قاسم" حسب رؤية "جيرار جينيت" "G.Genette" لتصنيف الإسترجاعات كالتالي: « الإسترجاعات الخارجية –لمجرد أنها خارجية– لا توشك في أي لحظة أن تتدخل مع الحكاية لأن وظيفتها الوحيدة إكمال الحكاية عن طريق تنوير القارئ.»[2]

2– استرجاع خارجي: " analepése Externe" يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

ب– **استرجاع داخلي**:" analepése interne" يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقدمه في النص.

ويعرف –أيضا– الاستذكار حيث يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، فهو يمثل ذاكرة النص ومن ذلك يعمد الروائي من خلاله إلى قطع التسلسل الزمني إذ يتوقف زمن السرد الحاضر لتستدعي الزمن الماضي في الحاضر إذ « أن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة.»[3]

فاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي متسق وإنما يتم الاختيار والانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفصال اللحظة الحاضرة.

---

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص157.

[2]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معهم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003 ص61.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معهم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص47.

وحسب رأي " جينيت" "G.Genette" أن الإسترجاع تعود نشأته إلى الملاحم القديمة، لكنه تطور بتطور الفنون السردية، فانتقل إلى الرواية الحديثة، بحيث أصبح يمثل أهم المصادر الأساسية للكتابة الروائية ليخفف عنها من وطأة الزمن الحاضر، ولذلك يمثل الماضي لديها استمرارية الذات عن طريق استرجاع الذكريات، والبوح بمكبوتات القلب لتستريح بها من حاضر عيشها المكدود، «أنه زمن الإنفصال عن الحاضر السلبي والرجوع إلى المكان والزمان الإيجابيين هذا الهروب من الحاضر يسببه الشعور بالوحدة.»[1]

إن هذا النوع من الزمن يوسم –أيضا– بالزمن الإسترجاعي، هذه التسمية التي ارتضاها له" جيرار جينيت " "G.Genette" وهي من خصائص الحكي الكلاسيكي، لأنه كثيرا ما يتردد هذا النوع من السرد في النصوص الروائية الكلاسيكية، بينما سماه" فاينريش" "H.Weinrich" ويسميه " محمد عزام" بـ:«النسق الزمني الهابط:، الذي يعود فيه الراوي إلى ذكرياته في الماضي.»[2]

والإستذكار والإسترجاع يعني العودة إلى الماضي السحيق وقد تطورت نفسه.

زمن الاستشراف: "le recit proloptique"

إلى جانب هذا النوع من السرد السالف الذكر (السرد الاستذكاري) نجد نوعا أخرا وهو السرد الإستشرافي "le récit proloptique" الذي يمكن أن نسميه بالاستباق " anticipation" الذي «يعني كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما.»[3]، «ويندر قوعه خاصة في نص خاصة حين ينزع إلى الماضي الذاكري.»[4]

[1]– محمد عزام، شعرية الحطاب السردي، ص105.

[2]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص104.

[3]– نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص182.

[4]– حسين سليمان ، مضمرات النص والخطاب، ص245.

كما تمثله مقاطع روائية تحكي أحداثا سابقة عن أوان حدوثها، وإنما ستقع مستقبلا عن طريق «التوقعات والتنبؤات، وصيغ التحذير والتهديد حيث يتم الحديث

وقد تطورت تقنية الإسترجاع في الرواية الحديثة نتيجة لتطور النظريات النفسية التي تختص بدراسة الشخصية الإنسانية ومستويات تشكلها ودرجة وعيها الذهني عبر تطور مراحل الزمن وتغيراته، فعلماء النفس يرون الإسترجاع هو «التطلع إلى الوراء والنظر في التجارب والخبرات التي عاشها المرء في الماضي، يستخدم اصطلاحيا للدلالة على استيطان أي خبرة انقضت ومرت لتوها، وهو يؤلف في ظل ظروف معينة النوع الوحيد الممكن حصوله من الإستيطان»[1] تكمن أهمية الإسترجاع في كونه تتمحور حولها تجربة الذات وكشف خباياها الباطنية.

وصيغ التحذير والتهديد حيث يتم الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه.»[2]، ولهذا جزت تسمية " بزمن المستقبل" وهناك من أطلق عليه «الزمن المتقدم" " la namation antérieur" وهو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصفة المستقبل.»[3] ويقوم برواية «ما لم يقع بعد وهو ممكن الوقوع، لذلك يعتمد أسلوبيا على صيغ التعبير التي تفيد المستقبل المضارع والماضي المشروط أو ما كان في معناهما.»

ويتجلى هذا النوع من السرد في شكل إشارات متعلقة « بأزمنة لم يبلغ السرد بعد، وهي من قبيل الاستباق أو الوعد الذي لم يحن بعد.»[4]

السوابق نوعان: سوابق داخلية وسوابق خارجية.

فا**لسوابق الداخلية** ممكنة الوقوع قبل نهاية الرواية.

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص134.

[2]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت،101.

[3]- فرج رمضان، القص ، التخيل السخرية في رسالة الغفران، سلسلة دراسات في اللغة والأدب والحضارة، عدد2، صفاقس، منشورات دار البيروني للنشر، ط1، مارس 1996م، ص29.

[4]- الصادق قسومة، الرواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ص156.

أمّا **السوابق الخارجية** فهي « تمثل إستباقا إلى وقائع تنتهي الرواية قبل بلوغها، فهي واقعة في مجال خارج عن حدّ الرواية.» [1]

فالروائي من خلال ذلك يستشرف أحداثا ستقع مستقبلا على سبيل التنبؤات والتكهنات.

الاستشراف أو الاستباق Prolepses:

يختلف الاستباق على الاستذكار في أن الثاني يمدنا بمعلومات سبق حدوثها في حين أن الإستباق يكون اقل تزويدا من الثاني لأنه سابق الحدوث، لأنه يصور أحداثا ستقع فيما بعد وقد تكون هذه الأحداث التي يتنبأ بها من أجل التعريف بالحدث الرئيس ولا تتصف باليقينية.

يرى "حسن بحراوي" أن الإستباق هو «القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب الإستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما ستحصل من مستجدات الرواية.»[2]، أي أنه يشير إلى أحداث قبل حدوثها.

«يكون الاستشراف مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي وهذه الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرافات بأنواعها المختلفة.»[3]

هذا عن بعض الأزمنة الخارجية التي يمكن أن تتوفر عليها بعض النصوص السردية، أما عن الأزمنة الداخلية، فيمثلها الزمن النفسي (الذاتي).

الزمن النفسي:"Temps Psychologique":

وهذا الضرب من الزمن ناتج عن أحوال النفس وأوصابها، فإذا كانت النفس في حال الفرح والسعادة يمر الزمن كمر السحاب، أما إذا كانت تعاني حزنا أو سقما أو إحساسا بالفناء أو غيرها أحست بطول الوقت وثقله إلى غير ذلك.

---

[1]- المرجع نفسه، ص156.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م، ص211.

[3]- المرجع نفسه، ص212

وهو الزمن الذي يمكن أن نطلق عليه، أيضا، " الزمن الداخلي"« لأنه يتعلق بالواقع الداخلي والمعاناة الفردية.»[1]

وقد نبه له العرب قديما وإن لم يطلق عليه هذا المصطلح الذي يطلق عليه اليوم، كما يفهم ذلك من قول شاعرنا القديم.

نبئت أن فتاة كنت أخطبها * عرقوبها مثل شهر الصوم في الطول.**

فالمدة الزمنية –في حقيقتها– لا تزيد أو تنقص ولكن الذات هي التي تضيف عليها هالة من الطول أو القصر حسب أحوالها.

كما أنه يعتبر بمثابة الآلة الخفية المحركة لوجداننا ولمشاعرنا الكيانية كالحزن، القلق، والضجر، والهم، والفرج، والإطمئنان، ولا يتأتي هذا الإحساس الشعوري والتعبير الوجداني النابع من أعماق الذات الإنسانية إلا نتيجة المعاناة من الواقع المكدود « وأكثر ما يكون إحساسنا بالزمن في نوبات الحزن البطيئة، سواء تأتت عن ضجر أو شك أو يأس أو بغض،أو أي نوع من العذاب يحمل علته في ذاته، ولا ينتج عن سبب خارجي، بل عن المعاناة الجذرية للشروط الأساسية التي يرتكز عليها الوجود البشري...»[2]

إن الزمن النفسي يمتاز بالعمق، إن تصبح اللحظة الزمنية أثمن من الدهر كله، وعندئذ يتوقف الزمن الطبيعي ليحل محله الزمن النفسي « لأنه يتخطى الأيام والشهور والسينين، ويختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل.»[3]

وهذا لا يعني أن الزمن النفسي منفصل انفصالا تاما عن مؤثرات الوجود الفيزيائية "existence physique ".

« فالزمن هو مادة الحياة السيكولوجية نفسها.»[1]

---

[1]– عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 131.

[2]– سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، ص06.

[3]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص105.

أنه انعكاس لمشاعرنا وأحاسيسنا، أنه تكرار لما تمليه الذاكرة من أفكار دفينة، وأحلام عظام، أنه مجال خصب، لبث ما طال لبثه في طي الكتمان بين خبايا الذات الإنسانية، وهو الأقرب إلى الذوات البشرية، ولهذا اهتم به الروائيون اهتماما بالغا، وبدأوا يزرعون بذور الشك في الزمن الخارجي، والتفتوا إلى الزمن النفسي، « وبذلك فقدت التواريخ والساعات معناها المعياري، وبدأت الوحدات الزمنية الصغيرة غير المحددة تحتل مكانة الوحدات التقليدية العريضة، فأصبحت اللحظة أكثر دلالة وأكبر خطرا من السنة.»[2]

ولهذا وجه "بروست" "proust" احتجاجا حول تقسيم الزمن إلى سنين وساعات، وكان يحكم على الزمن الخارجي بالتبعية والخضوع والانقياد لذاتية الشخصية، ووصف الروائيين الذين يولون للزمن الطبيعي (الخارجي) أهمية بالحمق، فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة ولكنها ليست كذلك عند البشر بأي حال من الأحوال»[3]، حيث «تمتد جذور هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية والمتداولة بين الإنفعال والهدوء حينا، وبين الحدة والفتور أحيانا أخرى»[(4)]، لأن هذا الزمن لا يتحقق وجوده إلا بوجود تلك الشحنات والتقلبات التي تعتري النفس من مشاعر وأحاسيس فياضة نتيجة التأثر بالأثر، وفي هذه الحال يفقد الزمن معناه الموضعي وخطيته ويصبح «منسوجا في خيوط الحياة النفسية.»[5]

ويطلق عليه –أيضا– الزمن الذاتي«لأن الذاتي مناقض للموضوعي»[6]، فهو زمن خاص بالشخص ذاته تؤطره هذه الذات البشرية، لا تحكمه معايير خارجية ولا تخضع لمقاييس موضوعية،

---

[1]– الكسيس كاريل، الإنسان ذلك المجهول، تعريب شفيق أسعد فريد، مكتبة المعارف، ط3، 1980، ص190.

[2]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص63.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص63.

[4]– بشير بو يجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 176.

[5]– المرجع السابق، ص 73.

[6]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 105.

ولهذا فالزمن –هاهنا– «يصبح شيئا ذاتيا بحتا، وحيث يكون الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان يصبح عقله ووجوده الداخلي.»[1]

والزمن النفسي يرتب وفقا لأحاسيسنا، أنه «زمن نسبي يقدر قيما متغيرة بإستمرار، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة، فليس من الضروري أن تمثل ساعة واحدة، قدرا مساويا من النشاط الواعي كساعة أخرى والتميز الحجمي بين وحدات الزمن ليس مطلقا أبدا، ومقياسها النسبي هو مقياس أنفسنا وتكيفنا أو عدم تكيفنا»[2]، أنه يقدر بقيم متغيرة وبمعايير غير ثابتة.

ويعد الزمن النفسي بعدا من أبعاد البناء الروائي في هيكله الزمني، «إذ تستشعره الشخوص الروائية في دخيلائها ممتصة لتعاقبية الزمن المادي الطبيعي، ذلك أن العالم في ما يرى "هيدغر" يحتاج إلى الزمان لكي يوجد، وحين إن هذا البعد (بعد الزمان) يتأبى تماما على كل احتواء، فأنه لا يمكن للعالم أن يوجد إلا من خلال (الإنية) أو "الموجد"Dasein أي من خلال زمانية الإنسان»[3] المالك للإمتدادات النفسية الشعورية، التي غالبا ما تحدث لها تأزمات وانفعالات وتشنجات و–أحيانا– ينتابها اليأس والأنهيار «وكلما تأزمت بؤرة السرد، يكون "انفراجها" في الرجوع إلى الماضي الأمومي.»[4]

وخلاصة القول: «إن هذا الزمن ذاتي غير خاضع للمعايير الزمنية الخارجية.»[5]

---

[1]– آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 11.

[2]– أمندرلاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص 137–138.

[3]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 84.

[4]– المرجع نفسه، ص 85.

[5]– سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤية، ص 131.

زمن الحلم Temps De La Contemplation:

هو عبارة عن صلة وطيدة تربط بين مختلف الأحاسيس والذكريات المترسبة في وجدان الذات البشرية وتأخذ شكل الخيالات والأشباح «لا تستطيع أن ترقى إلى النور إلا إذا انعتقنا عن كابوس العمل الراهن، والحاجة الملحة، وعندئذ تعبر الحاجز الذي كان يصدها عن الخروج وتحطم القيود التي كانت تكبلها راقصة رقصة الأشباح في المقابر متدافعة كلها معا لكنها كبيرة جدا لا ينفذ من الباب الضيق الذي انفتح في وجهها إلا ما كان له علاقة بحالتنا الانفعالية قبل النوم.»[1]

وهو عبارة عن ردة فعل على حالات الضجر والوحدة التي تعاني منها الشخصية في الواقع المعيش، فتحن إلى مكان الحلم، الذي يحقق أمانيها، منفصلة عن واقعها وزمنها الأليم الذي لم يتوان ولم يتوقف ولو للحظة واحدة عن نهش حياتها ولذا نجد زمن الحلم يعبر عن شخصية مضطربة تلجأ إلى اختراع أحلام جميلة تهرب إليها كلما خلت بنفسها لتحقيق ذاتها «فيتقوقع الزمن في الحلم ضائعا.»[2]

ولزمن الحلم علاقة بزمن الاسترجاع والزمن النفسي، فالزمن النفسي ينتج عن هذين الزمنين، زمن الاسترجاع وزمن الحلم.

الزمن الأسطوري: يندرج هذا الزمن ضمن الشبكة الزمنية المشكلة لبنية النص السردي، ولكنه يختلف عن الأنواع الزمنية التي ذكرناها آنفا، إذ يستمد وجوده من الأساطير التي هي «سرد قصصي مشوه للأحداث التاريخية تعمد إلى المخيلة الشعبية فتبتدع الحكايات الدينية، والقومية والفلسفية لتثير بها الجمهور، والأسطورة تعتمد –عادة– على تقاليد العامة وأحاديثهم، وحكاياتهم، فتتخذ منها

[1]– سمير الحاج شاهين، "لحظة الأبدية"، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، ص 87.

[2]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 64.

عنصرا أوليا ينمو مع الزمن بإضافات جديدة، حسب الرواة والبلدان، فتصبح غنية بالأخيلة والأحداث والعقد ...»[1]

ولهذا فالزمن الأسطوري يتكأ على عوالم سحرية لا صلة لها بالواقع، وتجعل من الخيال أداة لنسج خيوطه المتشابكة المعقدة، ويلتصق بالأحداث السحرية والفجائية وحتى الخرافية «وهو زمن لا يتعامل مع الوقائع تعاملا تاريخيا طبيعيا، وهو زمن خارق بقدرات عجيبة، يؤسس لبنية لغوية يسعى من خلالها إلى التأكيد على حضوره في العمل السردي، ويمد النص إيجابية تدفع القارئ إلى تنشيط فعالية القراءة عبر قدرة على التأويل، ويضفي على الرواية مسحة تتأرجح بين عالم الواقع وعالم الأسطورة، هذا الأخير الذي يتصف زمنه بالإمتداد والسعة.»[2]، ويملك القدرة الهائلة على التعامل مع بقية المكونات السردية الأخرى كالشخصية والحدث والمكان واللغة التي يشحنها بشحنات دلالية إيحائية ورمزية.

ومن خصائص هذا الزمن عند "رولان بارث" "Roland Barthes" «أنه ينحي عن الأشياء صنعتها التاريخية ليجعل منها موجودات طبيعية لا تاريخ وراءها فيتقلص ما فيها من بعد إنساني.»[3]

وهناك أزمنة أخرى أشار إليها بعض الباحثين منها الزمن المتقطع، والزمن السياسي.

الزمن المتقطع أو الزمن المنقطع أو المتشظي:

«وهو الزمن الذي يتمخض لحي معين، أو حدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل الزمن المتمخض لأعمار الناس، ومدد الدول الحاكمة، وفترات الفن المضطرمة.»[1]

---

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م، ص 19.

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، ص 66.

[3]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار البيضاء للكتاب، تونس، 1988، ص 17.

الزمن السياسي: هو «الزمن المتعلق بالسلطة والأجهزة الرسمية العليا في البلد وما تسنه من قوانين ومشاريع وحتى خطب مواجهة الأفراد، وهو المسيطر على زمام الأمور وسيد للحظة الآتية.»[2]

إن هذه الأنواع من الزمن قد نجدها كلها في بعض النصوص الروائية وقد نجدها كلها حسب طبيعة النص الروائي المحلل، ذلك أن الزمن في الرواية الكلاسيكية يختلف عنه في الرواية الجديدة.

فإذا كان في الرواية الكلاسيكية خطي لا يعرف التكسر والتجزؤ، فهو يبدأ من البداية ليصل إلى النهاية، ذلك «أن البنية السردية التقليدية التي تحترم التسلسل في صورته الرتيبة وتتقيد به.»[3]

تختلف عن البنية السردية في الرواية الجديدة، حيث إن الزمن في الرواية التقليدية يرتبط ارتباطا وثيقا بالتاريخ، وفي هذا الصدد يرى "طه وادي" «أن التاريخ حين مادة للرواية يصير بعثا كاملا للماضي يوثق علاقتنا به، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة فيها من الفن روعة الخيال ومن التاريخ صدق الحقيقة.»[4]

حيث يعمد الرّوائي إلى حصر أشكال الزمن وتمظهراته كلها في الزمن التَّاريخي الذي تكون فيه الأحداث مرتبة حدثا بعد آخر دونما ارتداد في الزمان وهو أبسط أشكال النثر الحكائي«».[5]

فالرواية التقليدية حافظت على التسلسل الزمني المنطقي الذي يراعي تسلسل الأزمنة حسب ورودها الطبيعي الذي يقوم على الماضي ثم الحاضر وأخيرا المستقبل، أي أنه يتتبع حركية الزمن الفعلية والواقعية دون إحداث أي خلل في هذا التسلسل، أو إضفاء خلق جديد في بنيته، بل يظل النص

---

[1]–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 204.

[2]– بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 48.

[3]– المرجع نفسه، ص 78.

[4]– طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ص 169.

[5]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 98.

الروائي الكلاسيكي محافظا على الشكل الزمني العام الذي يقوم على تتابع الأحداث وترابطها، محققا بذلك عنصر التشويق.

ذلك أنَّ «الكتابة الروائية كانت تجنح لهذا الضرب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعلاقة الزمنية بحيث أن (أ) يضفي إلى (ب)، وبحيث إن (ج) يتلقى التأثير الزمني عن (ب)، وكان ما يخالف ذلك بناء وربما عدّ تشويشا وفوضى.»[1]

فالسارد يلجأ إلى التقيد بالحقب التاريخية الكبرى التي أفرزت أحداثا تاريخية كبرى في الوقت نفسه كثورة التحرير المباركة، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد ذلك عند كل من الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" و "نهاية الأمس" وكذا الروائي "الطاهر وطار" الذي يرى "بشير بويجرة محمد" وفيا للزمن التاريخي أو السياسي «حتى توهم الطاهر وطار نفسه سلطة حاكمة تضاهي السلطة السياسية.»[2]، وللتدليل على ذلك نأتي ببعض المقاطع السردية من رواية جزائرية كلاسيكية وهي رواية "ريح الجنوب" باعتبارها رواية كلاسيكية بامتياز في الجزائر.

«وفي صيف 57 جاء مالك مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة، وإذا به يعلم هناك أن خطيبته قادمة من الجزائر في الغد، وهو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها.»[3]

إن الزمن في الرواية الكلاسيكية ينطلق من عملية قص للماضي متتبعا ذلك بأمانة وصدق على سبيل الإرتداد أو التذكر، وفي ذلك يقول "ميشال بوتور M. Buttor" «لست قادرا على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي، وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبدا.»[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 222.

[2]- بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي، ص 70.

[3]- ريح الجنوب، ص 52.

[4]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 98.

فالروائيون الكلاسيكيون اهتموا «اهتماما خاصا بالزمن التاريخي الذي يمثل المقابل الخارجي الذي يسقطون عليه عالمهم التخيلي.»[1]

«نسيت تماما،... اليوم الجمعة.»[2]

«نعم، اليوم الجمعة، لابد من زيارة موتانا.»[3]

«يوم الإثنين الماضي، سقطت وقفة التراب على ظهري مشدودة.»[4]

نلاحظ من خلال هذه المقاطع الثلاث أن الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" يلجأ إلى توظيف الزمن الميقاتي (الرياضي) الذي يعد الساعات والأيام كما هو الحال في المقاطع الروائية.

فكل من يوم الجمعة ويوم الإثنين يعتبران زمنا ميقاتيا.

«وكان عام (البون) هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية، وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت حوالي 1941 إلى سنة 1949، وكانت معظم سني الحرب سني جدب ومجاعة فشمل ذلك التقسيط القرى والمداشر، وكان لكل أسرة ورقة بها، عدد أفرادها يستظهر بها صاحبها في نهاية كل شهر لدى البائع المعتمد من طرف السلطة الحاكمة لشراء بعض المواد الغذائية كالدقيق والصابون والقهوة والسكر وكان ما يوزع على السكان من غذاء فاسد في معظمه، فانتشر الوباء في القرى، فكان الموت يحصد الناس حصدا...»[5]

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 64.

[2]- المصدر السابق، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 21.

[4]- المصدر نفسه، ص 28.

[5]- ريح الجنوب ، ص 28.

«الريح هي التي حشرت كل هذا الذباب... على كل هو خير من الناموس.»[1]

«ما منعك أنت الذي تنتقد البلدية أن تعلم الناس كقراءة والكتابة طوال شهور الصيف؟ هل تخشى أن ينقص علمك إذا أنفقت منه على الناس، أم تخشى أن تضر الحرارة إذا فتحت في الصيف؟»[2]

«كانت الساعة حوالي العاشرة ليلا، وكان الطاهر المعلم جالسا على السرير، الذي ينام عليه، واضعا رأسه بين يديه، ينظر إلى أرض الغرفة التي صيرتها أفكاره المضطربة مجلدا ضخما معقد الكلمات مستغلق المعاني.»[3]

«كان الطاهر أيام التعلم وأيام التعليم ذا سلوك كله وداعة ولطف ولين، وكان راضيا كل الرضى بعمله في المدرسة، فهو يتقاضى عن ذلك عشرة ألاف فرنك، شهريا.»[4]

«إذا تحركت ريح الجنوب يسميها سكان الناحية (القبلي) وكان الفصل صيفا.»[5]

«هناك شيء آخر يتعلق بحياة الحاج قويدر: أيامه لا تقصر ولا تطول مهما اختلفت الفصول، تبتدئ من الساعة الرابعة صباحا وتنتهي عند العاشرة ليلا»[6].

إن هذه المقاطع الروائية تتضمن زمنا طبيعيا وكونيا (زمنا ميقاتيا) وذلك من خلال توظيف الروائي للأزمنة الميقاتية (الساعة العاشرة، أيام، الساعة الرابعة، صباحا، العاشرة ليلا).

وكذلك لورود الأزمنة الكونية كتوظيفه للفصول (الصيف، صيفا، الفصول..).

---

[1]- المصدر نفسه، ص 93.
[2]- المصدر نفسه ، ص 97.
[3]- المصدر نفسه، ص 87.
[4]- ريح الجنوب، ص 89.
[5]- المصدر نفسه، ص 91.
[6]- المصدر نفسه، ص 91.

«ولم تمر الدقائق الأولى من صباح ذلك اليوم حتى امتلأت الدار وفناؤها بالنساء والعجائز والأطفال، وهي أول مرة عرفت فيها دار العجوز، هذا العدد العديد من الرواد فإذا ما ألفته من سكون طوال الشهور والسنين، صار ضجة عارمة وحياة صاخبة، وإذا موت صاحبها يضفي عليها جوا من الحياة لم تعرفه يوم الزفاف !»[1]

«كان البيت الذي يسكن فيه الرجال ألطف هواء بالليل.»[2]

«وحاولت نفيسة أن تنام عبثا، كانت تشعر بدوار شديد من جراء الهرج وعدم النوم ليلتين متواليتين، وكانت تحس –أيضا– بنوع من الحيرة وضيق النفس لم تعرف أسبابها، بيد أن أسباب ضيق نفسها هي أحاديث النساء المختلفة، التي سمعتها في تلك الليلة والتي كانت في جملتها تدور حول موضوع الزواج، فقد سمعت إحداهن تحكي عن فتاة في السابعة عشرة من العمر.»[3]

«وفي الصباح تفرق الناس وذهب كل إلى شؤونه، وعاد مالك إلى القرية للإحتطاب.»[4]

«كانت الساعة حوالي السادسة مساءً وكانت خيرة بصدد إعداد طعام العشاء تعيد في نفسها ما دار من حديث بينها وبين زوجها حول زواج إبنها.»[5]

«وفي المساء أعدت أم رابح مرق الفول بالدجاج للمريضة كما جرت عادة سكان هذه القرية في مثل هذه المناسبات، وكانت نفيسة طوال العشية معجبة بحيوية المرأة البكماء ونشاطها الذي لا يفتر.»[6]

---

[1]– المصدر نفسه، ص:210.
[2]– المصدر نفسه، ص 220.
[3]– ريح الجنوب ، ص 221.
[4]– المصدر نفسه، ص 234.
[5]– المصدر نفسه، ص 242.
[6]– المصدر نفسه، ص 302.

فالزمن في رواية "ريح الجنوب" زمن خطي لا يعرف التكسر والتجزؤ.

فالزمن الميقاتي في هذه الرواية يتميز بالكثافة والتعدد.

« وتمضي الدقائق فالساعات سراعا فلا البحث الدقيق ولا البكاء الصارخ ولا التألم يعيد نفيسة أو يعطي عنها خبرا.»[1]

4/ الزمن الإستذكاري في رواية ريح الجنوب: "Temps de la Retrospection"

زمن الإستذكار أو الإسترجاع «هو زمن غير محدد، فالأحداث حدثت في الماضي وأتى ذكرها لاحقا في السرد»[2]، فالراوي يلجأ إلى الإنفصال عن اللحظة الآتية ليسرح بخياله في خبايا الذاكرة ومخلفات الماضي، وهو شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي، واستحضار في الحاضر، فهو «أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد»[3]، أنه استحضار للماضي وإستعادة له، وهذا ما نجده في رواية "ريح الجنوب".

«توقفت لحظات عن تحريك القدر وحركت رأسها إلى الأمام مثبتة لنفسها ذكرى بعيدة شقت أسدال النسيان وبرزت إلى الحاضر، وقالت: «بالنسبة إلى أمك طفلة، ولدت بعد ما مضى عامان كاملان على زواجي بالمرحوم.»[4]

في هذا المقطع الروائي يتضح الزمن الإستذكاري من خلال عودة العجوز "رحمة" بذاكرتها إلى الوراء، إلى أيام ميلاد والدة "رابح" الراعي الذي صادف الذكرى الثانية لزواجها، ففي ذلك حنين إلى

---

[1]- المصدر نفسه ، ص:210.

[2]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 103.

[3]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، الدار المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م، ص 166.

[4]- ريح الجنوب، ص 148-149.

الماضي أنه لجأت إلى عملية «إيقاف مجرد للأحداث، وإستذكار أحداث ماضية.»[1]، عفا عليها الزمن وأصبحت في عداد الذكريات الغابرة، ذكريات ماضٍ ولى ولم يعد.

«فتصافح الفتيان، وكانت زليخة حينئذ في حوالي الثامنة عشر من العمر، تقيم بالجزائر، لدى خالتها.»[2]

«... وبقي صامتا واجما وجوما يصور ما كان يشعر به من حسرة ومرارة، وأنسي في نفسه، وفيمن حوله، فرؤية العجوز وبيتها المظلم، والأواني والأثافي والصندوق الأسود، وكل ما بالبيت من أثاث أعاده إلى الأيام الطويلة، التي قضاها جريحا في هذا المكان الذي ترقد فيه العجوز.»[3]

نلاحظ من خلال هذا المقطع الروائي أن "مالك شيخ" البلدية يقوم باسترجاع ذكريات أيام الثورة وهو مقيم عند العجوز رحمة من أجل الإستشفاء والتداوي، في عملية اجترارية تعيد ليلة ذكريات سالفة مما يوقد بين جوانحه نيران الحزن والأسى على هذه المسكينة (العجوز رحمة) التي توشك في هذه اللحظة مغادرة الحياة الدنيا، حتى أنه أنسي فيمن حوله، نظرا لتوقف السرد عند هذه النقطة نظرا لعودته إلى سرد أحداث ماضية، وهذا ما أشار إليه بعض النقاد من «أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان، بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد، ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد، عن مكانها الطبيعي في زمن القصة»[(4)]، وهذا التفاوت الذي يحصل بين زمني القصة والخطاب هو ما يتيح ما يسمى بالإسترجاع، وهو ما عبر عنه "جيرار جينيت" " Gerard

[1]- ياسين سرايعية، علاقة المنطق السردي بالمكونات الداخلية، "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في تقنية السرد، ص:45.

[2]- المصدر السابق، ص 59.

[3]- ريح الجنوب، ص 170.

[4]- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 37.

Genette" بقوله: «وتدل بمصطلح إسترجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة.»[1]

وكذلك المقطع الروائي التالي يسرد حدثا سابقا:

«كانت أمك جميلة، لا كما أنت تراها الآن، كانت بين أترابها تعد أجمل فتاة، لم تولد بكماء (أنها ريح التركة) (التيفوس) هو سببها، هبَّ مرض على القرية في إحدى السنوات العجاف، لم يسلم منه إلا القليل، بقينا حوالي ثلاثة أشهر لا نعرف إلا المأتم، حتى صار الناس لا يبكون موتاهم، من كثرة الموت، إيه يابني...»[2]

«كم أخذ ذلك المرض من شباب وجمال ! بيوت عن آخرها خربت ولم يبق بها من يزند نارا، تلك السنة لا مثيل لها في السنين التي أعرفها إلا سنين الحرب، فيما أخذت من رجال، ومن ذلك الوقت وأمك بكماء، ... كتبوا لها ونشروا وبخروا وأخذوها إلى "حمام الصالحين" ولكن ذلك لم ينفع، وفي تلك السنة المؤلمة مات أبوها وأمها وبقيت يتيمة، لو أحدثك عن كل ما وقع في تلك السنة من مآس وزرايا لما كفتني أيام بلياليها ... أمك يا بني كانت من خيرة الفتيات جمالا ونباهة ونشاطا ...»[3]

إن هذه العجوز "رحمة" تسترجع ذكريات كلها آسى وألم وحسرة على ما مضى من حدوث مصائب وزرايا وكوارث طبيعية أتت على الأخضر واليابس.

«في الجزائر كان المستقبل وحده الذي يهمني.»[4]

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرة، ط2، 1997م، ص 51.

[2]- ريح الجنوب، ص 150.

[3]- المصدر نفسه، ص 150.

[4]- المصدر نفسه، ص 256.

تعيش نفسية الحاضر ولكنها تحن إلى ماضيها، إلى زمن تواجدها في الجزائر فيتوقف زمن الأحداث، وتحدث فجوات في التسلسل الزمني (ordre chronologique) حيث الإرتداد إلى الوراء من أجل إستعادة وإستدعاء ذكريات عفا عليها الزمن لتدق ناقوسها، فتتدفق كسيل العرم لتدل على الحنين والبكاء على زمن ولى وغاب ولم يعد وليته عاد لتستدرك ما فاتها من حياتها.

«حتى الدموع لا يصلح أن تسيل على حياة ليست لي، أبي يملك حياتي وحياة أمي ... حياة المرأة ملك للرجل، قال ذلك الطبيب النفساني: مهما كانت محنة المرء في حرية الاختيار في النهاية تبقى بيد الممتحن أي اختيار هذا الذي أنا حرة تقريره؟ الإنتحار؟»[1]

«رسالة منتحرة لتحرير المرأة.»[2]

وهذا الارتداد الفكري، والرجعات تكشف عن نفسية مضطربة رافضة لواقعها، أنها تعيش قلقا داخليا واضطرابا نفسيا، تلجأ إلى ذلك لتخفف من ثقل الأيام ورتابتها وتستسلم لهلوستها، – ولا غرو في ذلك– فهذا النوع من الإرتداد نجد له جذورا أصيلة في شعرنا العربي القديم في ظاهرة"عبد الحميد بن الهدوقة"، وظف هذا الأسلوب بإسهاب شديد باستخدام تيار الوعي والإرتداد إلى الوراء واسترجاع ذكريات ماضٍ غبر، وكان هذا من أجل أن تنتشل بنات جنسها من قبضة بعض الأسر المتزمتة التي لا تعرف إلى حرية المرأة سبيلا، وتدعوهنّ للنهوض بأفكارهنّ وتحريرها من الشوائب التي ترسبت في ذاكرتهن من جرّاء تسلط الأسر والمجتمعات، وتتابيهنّ بأن يبتدعن عن الأفكار الساذجة، وعليهن بتنوير أفكارهن، ولهذا نجد أن شخصية "نفيسة" في هذه الرواية تعود بذاكرتها إلى الوارء لغرض محو أثار النسيان من موطن الكتمان ممّا ألهب فؤادها وزادها تأملا في ذلك الماضي الذي طوته السنين، حيث تعود إلى عالم الحرية يوم كانت عند خالتها في الجزائر العاصمة، حنين المرضعات على الفطيم، ممّا يجعل قلبها يتقطع حسرات على إجتياز تلك المرحلة، (مرحلة التعلم بالجزائر العاصمة)

[1]– ريح الجنوب، ص 275.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

المرحلة التي تريها كل شيء جميل، بريء طاهر، فيا لتعاسة هذه الفتاة المسكينة التي زج بها في غياهب السجون.

« أمّا هنا فأين هو المستقبل؟ أبي هو مالك مستقبلي، أبي هو الذي أعطاني الحياة.»[1]

« يمكن أن نتصور أنها تتخبط في معاناة قاسية للغاية، فهي لم تكمل دراستها، وكانت قبل مجيئها من الجزائر خالية الذهن تماماً ممّا قد يحدث لها وهي بين أبويها من مفاجآت مؤلمة.»[2]

إنّ هذه الفتاة الباحثة عن التعويض؛ تعويض حنان الوالدين ورعايتهما في كنف عش عائلي الذي لم تحظ به المسكينة أمام والد متغطرس، متجبر، وأم لا تملك حرية للتحدث ولا أسلوباً للمحاورة، أصبحت كريشة في مهب الريح، وذهبت المجهودات التي سخرتها من أجل البحث عن هذا الحنان المفقود هباءًا منثورًا، بعدما منعت من العودة إلى الحضن الدافئ لدى خالتها في الجزائر العاصمة وأصبحت نسيًا منسيا في نظر والدها "ابن القاضي" فتعساً لها من فتاة ذات حظ عاثر، أو بالأحرى ضائع، وفي وسط متعفن.

إن هذا الأسلوب (أسلوب الإستذكار) اِستحوذ على العديد من صفحات الرواية.

ويعد "فلوبير" "Flaubert" أول من كتب عن « الحدث في زمن الواقع الذي يذكرنا بالماضي.»[3]

زمن الإستباق في رواية " ريح الجنوب" Le recilproloptique":

« هي حالة إستشراف وقراءة وإستقدام للآلتين، بأنها في تشكيلها الزمني أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للقصر الزمني ليفسح مكانا للإستباق، أفضل النماذج السردية الصالحة لمثل هذا

---

[1]- المصدر نفسه، ص 256-257.

[2]- ريح الجنوب، ص 238.

[3]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 64.

التوقف الزمني السردي والتنبؤ هو إستقدام أمر غيبي مشروط بحدوثه»[1]وهذا ما سنوضحه في رواية "ريح الجنوب" ولو أنه نادر الوقوع في هذا النص الروائي بإعتباره نصا روائيا كلاسيكيا.

« ولكنها على الرغم من شدة ألم الطيحة، لم تغب عن ذهنها أواني الفخار الجديدة التي تعتزم صنعها.»[2]

«أكتب رسالة أشرح فيها كل الأسباب التي دعتني إلى الإنتحار ثم أنتحر لتكون في ذلك عبرة لمن بعدي، لكن من يطلع على رسالتي؟ سيكون مصيرها بيد أبي كمصيري، لا، الرسالة لا تفيد، ثم لو قدر لهذه الرسالة ألا تقع بيد أبي ووصلت إلى من سينشرها فسوف يقال عني أني كنت مجنونة.»[3]

«...وهكذا إن كان هناك سيعتبرها فضيحة لا يمحوها إلاّ الدم، فيقتلني.»[4]

إن هذه الرواية، تقل فيها الإستباقات، لأن طبيعة الزمن فيها زمن خطي لا يعرف التكسر والتجزؤ وهذا هو شأن النصوص الروائية ذات البناء الكلاسيكي.

فالزمن فيها « يسير نحو المستقبل مؤكدا حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت.»[5] حيث أنه لا يلبث أن يملك خاصية التوازن والسير في إتجاه متوازٍ مع الأحداث، «لأنه زمن مرتب ترتيبا زمنيًا أصلاً.»[6]

أو بتعبير آخر هو بمثابة المعبر الذي تعبره الأحداث وعلى هديه تسجل الوقائع، ولذلك اِهتم به العديد من القصاصين والروائيين وعدوه عنصرًا فاعلاً ومحركًا للأحداث، كقصة "الحرب والسلام"

---

[1]- محمد صابر عبيد سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص 207.

[2]- ريح الجنوب، ص 138.

[3]- المصدر نفسه، ص 257.

[4]- المصدر نفسه، ص 257،258.

[5]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 66.

[6]- وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985م، ص 98.

لتولستوي" " الشهيرة و"البحث عن الزمن الضائع"A la Recherché du temps Perdu لـ: "بروست" "Proust" ورواية "إستعمال الزمن" l'emploi du temps لـ :"ميشال بوتور" "Michel Buttor" فهو –إذن– بمثابة الهيكل الذي « تيشد فوقه الرواية.»[1] مدام أنه يعتبر «حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على، العناصر الأخرى.»[2]

الزمن النفسي في رواية "ريح الجنوب" "Temps psychologique":

وينتج هذا الزمن حينما تنتاب الشخصية حالات مثل الإحساس بالوحدة الإغتراب والنفور من الواقع ورفض كل تداعيته، ولإستجلاء ذلك نأتي بمقاطع سردية من رواية "ريح الجنوب"

«وتذكر رابح ذراعي نفيسة الجميلتين البيضاوين وهو يرى ذراعي العجوز، فأحزنته الذكرى والمقارنة، وإرتسم إحساسه على جبينه أسرة متوازنة، وقال في نفسه كأنه يحاول التخفيف مما يجده.

« بياضها من ظل البذخ الذي تحيا فيه...».

ولكن هذه الكلمة التي جرت في نفسه، لم تستطع أن تصل إلى حيث ينبع ألمه.»[3]

« وواصل حديثه النفسي قائلا:

« لعلّ الفتيات اللواتي تربين في المدن يكون لهن نوايا معينة ! أو لعلهن من سذاجتهن لا يعرفن إذا تحدثن إلا الضحك، وإذا غضبن فلا يعرفن إلا الشتم المفرط..."القذر" مامعنى القذر؟ تعني أنني ذو رائحة كريهة، أو أن أثوابي قذرة، أو أني فقير لست مساويا ؟... أثوابي ككل الرعاة إذا كانت بها رائحة فهي رائحة الغنم وهي لأنها ليست غنمي أنا، لا أنال منها إلاّ العذاب والقر والحر، وهذه

[1]– وليد بحار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، ص 34.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– ريح الجنوب، ص 146-147.

الرائحة الكريهة هي التي جعلتها تقول لـ "الراعي القذر" لا شك أنها تعني الرائحة الكريهة، أنها بدل أن تقول " أيها الراعي الفقير" قالت "أيها الراعي القذر" فهمت لم تقل أيها الرجل، قالت الراعي، كأنَّ الراعي وحده الذي يتصف بالقذارة، لا شك أنها تتصور الراعي كحيوان، ككلب، أو ذئب، أو ضبع،لا رجل لكنها هي الكلبة وهي ابنة الكلب، من قال لها تضحك... لم أضحك لها أنا الأول ولم أفكر فيها، هي التي بدأت بالضحك... الفاجرة... ثم شتمتني.»[1]

إنّ هذا المقطع السردي يكشف عن "نفسية" تكالبت عليها الأحزان وإغتمها الشعور والإحساس بالضعف والعوز وسوء الحال أمام هذه الفتاة التي نشأت في بيت بذح وسطوة وتسلط وتجبر، ثم تأتي على هذا الراعي المسكين فتملأ عليه نفسه حزنا وغما وكآبة لما سلطت عليه من عنف لفظي سبب له جرحًا نفسيا لا يندمل ولامست كلماتها تلك (أيها الراعي القذر) شفاف القلب ممّا جعله يأبى أن يلفظ تلك الكلمات الجارحة وما يزيد إشعارنا بسلبية الموقف هو ذلك البياض الذي تركه الراوي ليدل على مسكوت عنه، والمسكوت عنه أبلغ من المنطوق به، فلما بلغ السيل الزبى نذر هذا الراعي غلى نفسه صوما، وتوقف للحظات ممّا يعبر تعبيرًا مشفرًا على أن نفسية "رابح الراعي" بلغت حد اليأس والحزن.

ثم يختتم الراوي المقطع بقوله "... ثم شتمتني" مجليًا من خلال ذلك وعي هذه الشخصية «بزمن العنف من خلال الزمن النفسي المرتبط أساسا بالشخصية، حيث يمتد في الذكريات والطموح، تعبر عنه الحالات النفسية المتغيرة، أنه الماضي العائد بواسطة الذاكرة مستخدما الومضة المورائية وفي الوقت نفسه هو زمن المستقبل الحلم وبمعنى أكثر دقة هو زمن الديمومة أي المطلق، وليس الزمن الكرونولوجي المقاس لذا يستقر في اللاّوعي، ويخضع لقوانينه المبهمة، وبذلك فمقياسه القيم الخاصة، وليس الموضوعية، يدرك بتعاقب أوضاع الوعي وحالات اللاوعي»[(2)]

---

[1]- ريح الجنوب، ص 147-148.

[2]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 120.

« أنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة بإستمرار.»[1]

والمقاطع التالية توضح ذلك.

« وأخذت صورة فيلم حياتها تترى في نفسها بدون تركيب وهي تعلق عليها في حديث نفسي طويل اكتملت فيه كل أجزاء الفن السريالي: «عندما ركبت القطار مع خالتي وأنا ذاهبة إلى الجزائر لأول مرة كنت أتخيله ثعبانًا مريعاً ضخماً ألف مرة ! كان يلتوي مع السكة إلتواء، ويجوب الأدغال والأغوار جوبا، وفحيحه يدّوي بين الجبال، وشرر النار يتطاير من تحته، وكان منخاره الطويل الذي نبت في أم رأسه ينفث دخانا أسودًا كثيفًا، وكان شخيره يصور سخطه العنيف على من صنعه ويركبه، وعلى الطريق الحديدي، الذي لا مناص له من سلوكه أبد حياته، حياتي –أيضا– أراد أبي أن تكون كالطريق الحديدي، إن خرجت منه وقعت في الهلاك ! أنا قطار أسير بإدارة غيري، لكنني ضعيفة، بينما هو قوي يحطم كل ما اِعترضه، حتى الإنسان الذي صنعه، وخصوصًا الذي صنعه بالجزائر، الشوراع طويلة، بالليل تبدو سماؤها صافية بنجومها المتلألئة اقتربت من الأرض، ألف مرة... عمارتها تتحدى قمم الجبال علوًا، الياسمين عطر، لا تعرفه البادية... البحر مرآة السماء ترى الشمس فيه وجهها بالليل تصير المرآة حوضا للسباحة تستحم به عذارى النجوم، والإستحمام ذريعة للقاء القمر... البحر –أيضا– شوق دائم إلى السفر.البحر –أيضا– حلم حي لمن يبحث عن حلم، والبحر بعد ذلك مستوع للحيوات التي خلقت وجمجها أصحابها... الجزائر، آه، ما أمر حياتي هنا... هناك الفتاة دائما تبحث عن أحداث طريقة لإبراز ما قد يخفى فيها من الجمال، وهنا نبحث دائما عن أقدم طريقة لإخفاء الجمال والقبح معا. هناك نخرج كل يوم، وفي اليوم عدة مرات، وهنا نخرج طوال حياتنا كلها ثلاث مرات... في الجزائر أفكر في كل شيء ماعدا في نفسي، وإذا فكرت فيها،

[1]– مندلاو، الزمن والرواية، ص 137.

فمن حيث إتصالها بالآخرين، وهنا لا أفكر إلاّ في نفسي، وإذا فكرت في الآخرين فالإتصال ذلك بشيء يخصني...»[1]

ثم تواصل هذه الفتاة المقهورة حديثها النفسي فتقول:

«لم أدر أنّ لي ماضٍ طويل بهذا القدر إذ كان يجب أن أحيا هذه الحياة البائسة ، التافهة، لكي أدرك أن السن الثامنة عشرة لا تخلو حياة صاحبتها من الذكريات مهما كانت صغيرة وقصيرة...»[2]

إن هذين المقطعين السرديين يكشفان عن حالة هذه الشخصية نتيجة ألمها الذي لا يبرحها، وبإنشطارية الذات –حينئذ– يصبح الزمن فاصلا للأنا الحاضر عن الأنا الماضي، ممّا يجعل الشخصية تغرق في بحر التشاؤم والإنكسار، فيتوقف الزمن« ويصبح كالمستنقع النائم، الهادئ، لا يتحرك إلاّ إذا حدثت حركة في داخله »[3]، ذلك أن الذات الإنسانية تشعر بالإقتراب النفسي، لأنه يعبر عن «داخلية المرء.»[4]

«عادت لحجرتها لتبكي ولكنَّ البكاء لم يكن دموعًا وإنما إختناقًا وإنقباضًا شديدًا وعرقًا، وأحست وهي واقفة بحجرتها أن ما كان يربط أعضاءها إلى جسمها أخذ ينحل، وأنها لم تعد تقوى على الوقوف، فجلست على سريرها، ولكن الجلوس –أيضا– لم يكن مريحًا، إذ كانت تحس دوارًا وثقلاً في رأسها، فاستلقت على ظهرها، وبقيت كذلك فترة من الزمن بين حالتي شعور وإغماء، وإنهيار قواها جعلها لا تقوى على أي حركة، لم يكن فيها في تلك اللحظات ما يتحرك إلاّ قلبها، الذي كانت حركته حينئذ في إزدياد ونبضه كذلك»[5]

---

[1]– ريح الجنوب، ص 255،256.

[2]– ريح الجنوب، ص 256.

[3]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص64.

[4]– سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، ص 06.

[5]– المصدر السابق، ص 241،242.

إنّ الإحساس بنوبات الحزن الثقيلة وبتشظي الزمن وتفككه داخل الذات الإنسانية ناتج عن تفكك الشخصية داخلياً، والإستسلام للمشاعر المتناقضة -أحيانًا- والمثخنة بالحسرات والآهات والذكريات حينًا آخر، ذلك أن «نظرية تفكك الشخصية البشرية التي كان بروست"Proust" أول المبشرين بها في دعوته إلى قيام علم نفس في الزمان يحل مكان علم النفس القديم السكوني، تجد تابعًا متحمسًا لها عند "لورنس داريل" وتجيء في داخلها كل أنواع الخير والشر، والفرح والحزن، والمزايا والسيئات.»[1]

ولهذا بدأ الإهتمام بالزمن النفسي على حساب الزمن الطبيعي «لأن تتحرك عقارب الساعة أو تتوقف مسألة ليست ذات أهمية إطلاقا.»[2]

زمن الحلم في رواية "ريح الجنوب" "Temps de la contemplation":

نجد زمن الحلم في رواية "ريح الجنوب" يعبر عن نفسية العجوز رحمة صانعة الفخار حينما اِنتابها آلام وأسقام عديدة يوم أن رأت ذاتها وهي تخطط لصنع أواني فخارية لم تصنعها من قبل.

كذلك نجد زمن الحلم في هذه الرواية "ريح الجنوب" يعبر عن نفسية نفيسة المضطربة، المحزونة من جرّاء ما لحقها من أذى معنوي من قبل والدها الذي قابلها بالرفض وأكد لها عدم مواصلة دراستها عند خالتها في الجزائر العاصمة، وفي المقابل لم ترض هذه الفتاة بحياة الذل والهوان، ولم تستطع معايشة واقعها المشؤوم، فلجأت إلى إختراع أحلام جميلة.

والمقاطع السردية توضح ذلك:

«تألمت العجوز رحمة بظمئها وحماها وشيخوختها ووحدتها، ولم يكنَّ بها رحيمات، فلا أوصلنها إلى إغماء حقيقي ينسيها فترة من الوقت ذلك الجحيم الذي ألقيت فيه، ولا إلى الموت...»[3]، بالإضافة إلى حالة العجوز وهي تعاني هذيانا، والهذيان -أيضا- لم يكن بها رحيمًا،

---

[1]- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 52.

[2]- ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص 129.

[3]- ريح الجنوب، ص 164.

فبدل أن تتخيل الينابيع الثرارة والمياه الصافية، تخيلت دارها صارت فرنًا هائلاً لينفث ألسنة من لهب تصل إلى إرتفاعات كبيرة، وتخيلت نفسها آنية، بين الأواني التي صنعتها في جوف ذلك الفرن الرهيب ! « أنا آنية ! أنا فخار، من يشتريني؟... أنا أحسن من كل الأواني...الفخار لا يتكلم وأنا أتكلم... من يشتريني؟ أنا آنية، أصلح للماء، للطعام، للزهور... أنظروا إلى النار التي تلتهمني... أنها تصهرني لأزداد جمالاً أنا آنية أصلح للماء، للطعام، للزهور... أنتم لستم أواني، أنتم مازلتم طيناً لم تصقلكم يد مثل التي صقلتني، ولا صهرتكم نار مثل التي أنا فيها... أنظروا النار، أتستطيعون الحياة فيها مثلي؟ أنتم لستم مثلي، مازلتم طينًا، لم تعرفوا الحمى،.. أنا آنية أصلح للماء، للطعام، للزهور... من يشتريني؟»[1]

« كانت الحمى تزداد شدة كلما تقدّم الوقت، وعاودها الهذيان من جديد... والغريب أنها كانت في هذيأنها أقوى على الكلام، منها في حالة الوعي، وقالت بصوت واضح:

« لست عجوزا... لست عجوزا ! »[2]

« وأضافت هاذية:

« أنا طفلة ظمأى ! ما كان لدي من ماء أصنع به النجوم ! زوجي يعرف ذلك يعرف الحقيقة... اذهبوا إلى المقبرة، زوجي هناك، بالمقبرة القديمة، قبره مغطى بالأواني، هو يعرف الحقيقة... أنا فتاة... الشمس فتاة مثلي فهل الشمس عجوز ! التراب لم يعد صالحا لصنع الأواني الجديدة. الأحسن أن لا ينزل المطر لئلا يغرق الموتى ! أريأتم المقبرة كل القبور تهدمت، الطائرة الصفراء ليست آنية، لا تصلح للماء ولا للقمح، مالك أنا التي ضمدت جراحه، الطائرة الصفراء لا أحبها... أنا آنية... انظروا إليّ كيف ألتهب في هذا الفرن ! انظروا... ألتهب ولا أحترق!»[3]

---

[1]- ريح الجنوب، ص 164،165.

[2]- المصدر نفسه، ص 168.

[3]- المصدر نفسه ، ص 108.

إن هذه المقاطع السردية توضح "زمن الحلم" الذي نتج عن حالة الهذيان الشديد، والحمى اللذين إنتابا العجوز "رحمة" نتيجة لمرضها الشديد، حيث تخيلت نفسها طفلة ظمأى، كما تصورت الشمس –أيضا– فتاة مثلها، ثم عادت بها الذاكرة إلى أيام حرب التحرير المباركة.

هذا عن طبيعة الحدث وأنواعه في رواية "ريح الجنوب" بإعتبارها رواية كلاسيكية تعتمد على التسلسل في بناء الزمن.

وإذا كان بناء الزمن في الرواية الكلاسيكية بهذا الشكل فما طبيعة بنائه في الرواية الجديدة؟ أو بعبارة أخرى هل عرف الزمن تطوراً في بنائه شأنه شأن بقية العناصر السردية الأخرى؟ وهل مس هذا التطور الإنتاجات الأدبية لمرحلة بعينها؟ أم أنه يتعلق بطبيعة النص الروائي؟ ثم ما طبيعة بنائه في رواية "سباق المجد" بإعتبارها ممثلة لمرحلة الثمانينيات في الجزائر؟

إنّ محاولتي الوقوف على طبيعة البنية الزمنية في رواية "سباق المجد" جعلتني أقف على طبيعة بنائها الكلاسيكي.

إنّ هذه الرواية تحمل سمات الرواية الكلاسيكية وخاصة على مستوى بنية الزمن، فمثلما جاء التسلسل منطقياً على مستوى عناوينها الثلاث، الإنطلاقة، الذروة، الوصول، جاء الزمن مرتبا ترتيبا منطقيا، لا يعرف التشظي، ولا التكسر، ذا مسار طبيعي، ماضي، حاضر مستقبل، خالٍ من الإنزياح الحدثي، وعليه فالترتيب الزمني في الرواية (سباق المجد) ورد كالآتي:

1–**الزمن الميقاتي**: وهو أكثر الأزمنة وروداً في هذه الرواية، وهو ينطلق من وحدات زمنية ذات حمولة ميقاتية، (كما سلف الحديث عنه في الجانب النظري)، وللتدليل على ذلك تأتي بالمقاطع السردية الآتية:

«حقيقة سوف لن نذهب إلى أكثر من هنا فقط، كما أجاب زوجته فالمسافة التي سيقطعها لا تتعدى عشرين كيلومترا، أي أن الوقت لن يستغرق أكثر من نصف ساعة... لكن الدقائق الأخيرة أصبح وقعها أكبر على صدره.»[1]

إنّ هذا المقطع الروائي الذي يتحدث فيه الراوي عن الشخصية الرئيسة (محمد) محدداً المسافة التي سيقطعها بسيارته والتي –حسب الراوي– لا تتجاوز عشرين كيلومتراً وأنّ الزمن لا يستغرق نصف ساعة، يوضح أكثر طبيعة هذا الزمن وهو زمن ميقاتي الذي تحدده الساعات والأيام والشهور والسنين.

« أصبحت قيادة السيارة أمراً مزعجا في هذه الدقائق... أمراً مخالفاً للعادة.»[2]

« عفوا، دقيقة واحدة.»[3]

« قبيل اليوم، ومنذ ثلاثين سنة، كان الموسم حاراً جداً، أيضا على غير العادة.»[4]

« في أيام الربيع الأولى، اكتسبت الأرض المحروثة بخضرة خفيفة، ثم ما لبثت أن أخذت تزداد اشتدادا وتتمارج مع علو سيقان السنابل.»[5]

« لكن في الأيام التالية اختفت محبوبة محيو منه وتزوجها شاب آخر .. ولعل والد محيو قد سمع بقصة إبنه وأحس بحزنه.»[6]

---

[1]– سباق المجد، ص 11.
[2]– المصدر نفسه، ص ن.
[3]– المصدر نفسه، ص 23.
[4]– المصدر نفسه، ص 29.
[5]– المصدر نفسه، ص 47.
[6]– المصدر نفسه، ص 51.

« بعد مرور أيام أخرى، وصلت أخبار مفادها أن صاحبهم وقع في كمين وفقد الكثير من أنصاره.»[1]

« وماهي إلا أيام حتى اقترحوا عليه اسما معينا... فأرسل مبعوثا أتينه بالأخبار الدقيقة والأسرار الدفينة، فعرفهم منهن مقدار طولها وعرضها، وعرف –أيضا– لون شعرها وعينيها وكل ما يتعلق بأوصافها.»[2]

«لكن ما إن مرت شهور معدودة على زواجه حتى انصبت عليه أسئلة كثيرة، مردها جميعا زوجته، حيث استعصى عليه تفسير سهولة أخذها، رغم جمالها الساحر وفتنتها الآسرة.»[3]

«وقد ارتاح الشيخ الأزهر إلى هذا الوضع الجديد، ورأى فيه مناسبة لنسيان أيام الوحدة والجفاء، ولكنه من ناحية أخرى وقف موقف المحتار، عندما روجت زوجته إبعاد ولديه مبارك وباية من بيتها.»[4]

«مرت شهور عديدة لم تظهر فيها إشارة تبشر بتحول الزوجة من فتاة إلى امرأة.... من خلال هذه الشهور ظهرت علامات تؤكد تطور شراستها اتجاه مبارك وباية.»[5]

«عدت الشهور واحدا تلوى الآخر، إلى أن أكملت المدة...»[6]

«ومرور الأيام، تأكدت هذه الصفات فيه لحد أصبحت أمه ترى وجهها معكوسا فيه...»[7]

---

[1]– سباق المجد، ص 65.
[2]– المصدر نفسه، ص 78.
[3]– المصدر نفسه، ص 79.
[4]– المصدر نفسه، ص 80.
[5]– المصدر نفسه، ص 80.
[6]– المصدر نفسه، ص 85.
[7]– المصدر نفسه، ص 90.

«لكن مع بمرور الأيام، وتحول الأبناء إلى شباب، طرأت على الحاج ظروف جديدة.»[1]

«ومنذ ذلك اليوم سيقف أبوه معترفا، وسيقف كل واحد مقرا في ذلك اليوم، سيكون أقوى من أبيه، وعند تلك الساعة سيكون أعظم من الجميع.»[2]

لقد تنوع الزمن الميقاتي في رواية "سباق المجد" إلى حد أنه قيس بالدقائق والساعات والأيام والشهور والسينين، وحتى الفصول باعتباره ينقسم إلى زمنين، زمن طبيعي وآخر كوني.

الزمن الإستذكاري في رواية سباق المجد: "prendre après comparable":

وتمثله المقاطع الروائية التالية.

« قبيل اليوم، ومنذ ثلاثين سنة، كان الموسم حارا جدا –أيضا– على غير العادة»[(3)].

« في تلك الأيام الماضية كان صالح فتى شاباً في تمام الصحة والعافية، ولد منذ عشرين سنة لأسرة فقيرة، يرجع أصلها إلى القرية (س) ولم يذهب أفرادها طوال حياتهم، أبعد من نواحي القرية هذه،... وبذلك كانوا يعتقدون أنّ قريتهم هي العالم، وأنها البداية والنهاية.»[4]

« تبعت هذه الأحداث الخارجية أحداث داخلية أمرّ منها... إذ توفي والده واحداً تلو الآخر في ظروف غريبة، وكأنهما قصدا ذلك قصداً تأليما وتعذيباً له أو خلاصاً منه بعد أن أصبحا لا يطيقانه وهو ابنهما الوحيد.»[5]

---

[1]– سباق المجد، ص 85.
[2]– المصدر نفسه، ص 90.
[3]– المصدر نفسه، ص 29.
[4]– المصدر نفسه، ص 59.
[5]– المصدر نفسه، ص 66.

« كل سكان قرية (س) كانوا ينظرون إليه على أنه شيخ القرية وعالمها... يرجعون إليه في كل كبيرة ومهمته... تمس حياتهم الاجتماعية والدينية. »[1]

« وقد نجح في هذا الميدان بإتباعه تخطيطًا وتنظيمًا جيدين، جلبا الإحترام والتقدير، داخل القرية، وكذا خارجها، كما حفظ جميع من عمل معه على عدم إفشاء السر، أو البوح باسمه في أي موقف كانوا فيه... ولو كان ذلك قضية حياة أو موت، وقد ضرب البعض المثل في الاحتمال والصبر والتصدي.»[2]

« كان محمد واعيا بهذا الأمر، إلاّ أنه كان يصرف نظره عنه ويؤجله إلى وقت لاحق.

كان يشعر أن هناك جرحًا مدفونًا في داخله، ينفتح ويرمي كلما استيقظ وإستدار نحو إشباع حياته العاطفية... أحس أن هناك بقعة مظلمة، ملفوقة فيه، غريبة عن نفسه.»[3]

إن هذه المقاطع الروائية تسرد أحداثًا وقعت في زمن معين، وهو ما يعرف « بالإسترجاع الخارجي يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث »[4]

وهذا ما وجدناه في هذه الرواية، لأن الروائي احتاج العودة إلى الماضي ثم يجعله يعيد الكثير من الأحداث السابقة من أجل تفسيرها لتقريبها من القرّاء، ولا يخفى على أحد أن الرواية اِعتمدت ضمير الغائب في سرد الأحداث، لأن الراوي عالم بكل شيء عن شخصياته ولهذا نقول إن هذه الرواية تكاد تخلو من أسلوب المونولوج الداخلي.

---

[1]- سباق المجد، ص 165.

[2]- المصدر نفسه، ص 171.

[3]- المصدر نفسه، ص 228.

[4]- المصدر نفسه، ص 54.

الزمن الإستشراقي في رواية "سباق المجد": وتمثله المقاطع الروائية التالية:

« سأعمل معه هذا، سوف يستقيم، لا تخف.»[1]

في هذا المقطع الروائي يخبرنا شيخ الأزهر عن مهمته مع الطفل هذا (الهادي) من أجل تحفيظه القرآن الكريم، بتوظيفه المستقبل القريب (س) سأعمل وفي الآن نفسه يخبرنا بأنه بعد مدة طويلة سوف يستقيم وذلك بتوظيفه للمستقبل البعيد (المضارع المقرون بسوف).

« غدا ستعرف... ستبقى وحدك في هذه القرية الملعونة، بينما سيحصل الآخرون على أرزاق وخيرات موجودة في كل مكانٍ.»[2]

« سوف لن يكون لك مستقبل كبير يا عزيزي. وواعد لنا ولهذه البلاد جميعا.»[3]

« بل لن يكون لك مستقبل ما، لو لم نخرج ونترك هذه القرية اللعينة.»[4]

« سأفعل ما أراه مناسبا في وقت لاحق، وليس الآن.»[5]

« رفض أن يستجيب لما يطلبه الإستدعاء، وفضل أن يلتحق بالثوار، غير أن دراسته للظروف المحيطة به اليوم، جعلته يدرك أن عصيأنه سينعكس بنتائج وخيمة على أهله لدرجة القبض عليهم أو إعدامهم.»[6]

« سيأتي يوم أن يزول هذا الظلم ونصبح أحرارًا في أنفسنا وفي أعمالنا.

---

[1]- سباق المجد، ص 60.
[2]- المصدر نفسه، ص 182.
[3]- المصدر نفسه، ص 183.
[4]- المصدر نفسه، ص ن.
[5]- المصدر نفسه، ص 191.
[6]- المصدر نفسه، ص ن.

إذا كنت تقصدين الإنتظار إلى حين خروج الإستعمار من البلاد، فأعتقد أن هذا الإنتظار سيطول كثيرا جدا.»[1]

والمقصود به التنبؤ بما سيحدث فهو «مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوأنها أو يمكن توقع حدوثها.»[2]، أو بعبارة أخرى أنه «لحظة تستشرف مرحلة قادمة.»[3] كما هو الحال مع هذه المقاطع الروائية الآتية:

«أعطني ثقتك يا أماه، وسأرجع موفقا بإذن الله.»[4]

«لكن هذه الوضعية لم تثن من عزيمة إبراهيم، بل زادته إصرارا وعزما، فقد أحس أنه يسير على الخط السليم الذي طالما نشد الوصول إليه... لأن به سيتمكن من تحقيق تطلعاته الشخصية... أي في توسيع اطلاعه وتنويع معرفته، ثم في البحث عن أبيه، إلى اللقاء به... وبهذا جميعا سيقتحم أفاقا جديدة ليصبح رجلا مكتملا، صاحب الكلمة المحترمة، والاعتبار والتقدير الكبيرين.»[5]

«سيكون طعم الحياة حلوا، مسكرا... وسيكون للحياة هدف مضبوط، تتضافر من أجل تحقيقه جهوده وجهود أسرته.»[6]

«سأذهب غدا إلى بيت جدي الشيخ الأزهر، لأرى كيف يمكنني الانطلاق في هذا المشروع.»[7]

---

[1]- سباق المجد، ص 215.

[2]- حسن بحرواي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص 132.

[3]- سامح الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، عمان، دار الشروق، ص132.

[4]- المصدر السابق، ص217.

[5]- المصدر نفسه، ص 218.

[6]- المصدر نفسه، ص 226.

[7]- المصدر نفسه، ص235.

فالإستشراف أو الإستباق أهمية بالغة في تشكيل البنية الزمنية إذ «يكون الاستباق مجرد استباق زمني، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرفات بأنواعها المختلفة.»[1]

هذا عن زمن الاستباق في رواية "سباق المجد"

الزمن التاريخي في "رواية سباق المجد": وتمثله المقاطع السردية الآتية:

« وصلت إلى قرية (س) أخبار مفادها أن صالح وثواره قد خاضوا عدة معارك وأنهم انتصروا فيها كلها، وبعد مرور أيام تحققت هذه الأخبار عندما رجع صالح ورجاله طلبا للراحة وجمعا للقوة.»[2]

« الذين تراهم جاءوا اليوم، هم رجال الاحتلال المسلط علينا.»[3]

« فالتاريخ الإسلامي يروي – أيضا– من جهته الأخبار المشرقة في هذا المجال...»[4]

« أرى أنه حان الوقت بالنسبة إلي للانخراط في صفوف المجاهدين.»[5]

«سأنظم إذا إلى أول مجموعة من المجاهدين تأتينا، وأذهب معهم.

كما تشاء، ...بل يمكنك أن تذهب اليوم حتى قبل أن يأتي المجاهدون إلى هنا، فهم في كل مكان.»[6]

---

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 212.

[2]– سباق المجد، ص 65.

[3]– المصدر نفسه، ص131.

[4]– المصدر نفسه، ص168.

[5]– المصدر نفسه، ص191.

[6]– المصدر نفسه، ص 191.

«حدثته نفسه، أن ينظم إليهم في هذه الساعة، وأن يتبعهم حيث كانوا، مادام عملهم نبيلا، وهو تحرير العباد وتحرير الوطن.»[1]

«ويتجسد الزمن التاريخي في استثمار النص الروائي لوقائع تاريخية تؤطر سيرورته "وتعكس" بالتالي الواقع الخارجي كمادة حكائية تبلور مايسميه "بارث" بأثر الواقعي.»[2]، وهذا ما نجده في رواية "سياق المجد" من خلال هذه المقاطع التي اخترتها.

فالمقطع الروائي الأول يكشف عن أخبار تتعلق بـ "صالح" ورفاقه الثوار، بعدما أحرزوا نصرا مبينا بعدما خاضوا عدة معارك، وتم التأكد من ذلك بعودة هؤلاء إلى بيوتهم طلبا للراحة.

أما المقطع الثاني فيقص أخبار رجال الإحتلال على لسان الإحتلال البغيض، ذلك أنَّ «ظروف النضال كشفت للكاتب إمكانيات ضخمة وتجارب جديدة دفعتهم للبحث من جديد، سواء أكان في الموضوع أو المضمون في الشكل.»[3]

ثم يوظف حادثة من حوادث التاريخ الإسلامي المشرفة، ثم يعود لرواية أخبار عن المجاهدين التي تود شخصية الصادق الإلتحاق بهم والإنخراط في صفوفهم، لإيمأنه الصادق بمهمتهم النبيلة المتمثلة في تحرير البلاد والعباد من براثن الإستعمار الغاشم.

إن هذه الرواية تكاد تخلو من الأزمنة الداخلية كالزمن النفسي، زمن الحلم، لأن هذه الرواية تجسد فيها الزمن «في الأدوات التقليدية الدالة عليه مثل القرن، السنة، والشهر، أو في الأزمنة النحوية التي إن كثرت في النحوء (جمع نحو) الأجنبية، فأنها لا تتجاوز في النحو العربي ثلاثة: ماضيا،

[1]- سباق المجد، ص 191.

[2]- أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 80.

[3]- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977م، ص 159.

وحاضرا، ومستقبلا»[1]، ذو مسار طبيعي، ذلك أن هذه الرواية "سباق المجد" حافظت على بنائها الكلاسيكي.

كما أن هذه الرواية غلبت ضمير الغائب في حين أن ضمير المتكلم الذي يصطحب معه ما يسمى بالمونولوج الداخلي مغيب تماما، مما يجعل الأزمنة الداخلية هي الأخرى مغيبة في هذا النص الروائي، ولم يعمد إلى اغتراف الزمن الطبيعي بهذه الأزمنة الداخلية والرمزية، كما أن الأزمنة المتشظية والمتقطعة وكذلك الأزمنة الأسطورية التي عادة ما نعثر عليها في النصوص الروائية الجديدة، لا وجود لها في هذه الرواية «والرواية تتبع شكلا تقنيا بسيطا أقرب إلى الرواية التقليدية منه إلى الرواية الجديدة التي سعى إليها روائيو الثمانينات»[2]، بل أنها تختلف عن رواية "حمائم الشفق" التي تتمتع «بتقنيات شكلية جديدة كانت أكثر قدرة على إثارة مخيلة القارئ»[3]، مما ينبأ عن أنه يمكن تصنيف هذه الرواية ضمن الروايات الكلاسيكية البناء، وهذا يشير إشارة واضحة إلى أن بعض النماذج الروائية الممثلة لمرحلة الثمانينيات حافظت على نمط الكتابة الكلاسيكي على مستوى بنائها السردي في حين نجد نماذج روائية أخرى نحت منحى تجديدا في الكتابة على مستوى بنائها السردي ومن هذه النماذج الروائية رواية "حمائم الشفق" التي نحن بصدد دراستها وتحليل بنيتها السردية والوقوف على طبيعة هذا البناء.

فالبنية الزمانية شأنها شأن بقية العناصر السردية الأخرى عرفت تطورا ملحوظا فلم تعد كما كانت عليه في الرواية الكلاسيكية بتلك الخصائص المذكورة آنفا، فأنه في الرواية الجديدة يختلف بناؤه، إذ أنه يتسم بالتعقيد والعمق، (شأنه شأن الشخصية التي أصبحت عالما غريب الأطوار، بعيد المرامي)، لأنه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من الحاضر ليعود إلى زمن الماضي ثم

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 207، 208.

[2]- رزان محمود ابراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 91.

[3]- المرجع نفسه، ص 91.

المستقبل وذلك «بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية»[1]. التي تنهض على التصور العادي للزمن (ماض، حاضر، ومستقبل)، ولا يجوز للروائي تخطي ذلك، لكن الرواية الجديدة جاءت إلى هذه النمطية في بناء الزمن فعمدت إلى خلخلته وهدمه والتلاعب به، «وعدوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سالفا، وكأنهم يتمثلون إحترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية للذين كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر: جاء إليها الشعراء الجدد فهاروا بنيأنهما، وقوضوا أركأنهما،.. فعمد هؤلاء، أمثال أولئك، إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوا سلاسله، وشوشوا على نظامه، فاتخذوا من الفوضى جمالا فنيا، ومن الخروج عن المألوف جدة في الشكل الروائي وبنائه.»[2]

فالزمن –إذن– في الرواية الجديدة يبتعد عن ذلك الطابع التاريخي، الذي يحترم فيه التسلسل الزمني، (chronologies) في الرواية التقليدية، حيث تتوقع أشكال الزمن وتنزوي تحت شكل واحد هو الزمن التاريخي لاعتماده على الأحداث المترتبة ترتيبا زمنيا، وهذا يعتبر من أبسط أشكال النثر الحكائي، وهذا ما لم تتوفر عليه الرواية الجديدة ذات البنية السردية، المعقدة وهو يعتبر من أهم التقنيات المؤثرة في البنية السردية إذ «لا رواية بغير زمن»[3] وهذا نظرا لأهميته القصوى في الأعمال السردية بعامة، والروائية – بخاصة–

«وهكذا اختلف مفهوم الزمن في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فإذا كان الزمن في الرواية التقليدية يعني الماضي فحسب، فأنه أصبح في الرواية الجديدة يعني مدة التلقي أو القراءة»[4] ومن ثم أصبح الزمن في الرواية الجديدة يشكل شبكة منه العلاقات «لأنه نسج ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية ... فهو لحصة الحدث، وملح

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 199.
[2]– المرجع نفسه، ص 222.
[3]– محمد حسن عبد الله، فنون الأدب، دار الكتب الثقافية، الكويت، ط2، 1978م، ص 187.
[4]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 102.

السرد وصنو الحيز وقوام الشخصية.»[1] ذلك أن الحدث يتغير «من رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتبعها الكاتب.»[2] حيث يعمد في النصوص الروائية الجديدة إلى كسر خطية الزمن.

وإن عملية كسر الزمن ناتجة عنه تقنيات يمتلكها الروائي يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، وذلك تماشيا مع أهدافه كالتذكر والمونولوج، والإيجاز، والمشهد، وقد يختفي الزمن أحيانا كما في تيار الوعي حيث «يصبح شيئا ذاتيا بحتا، وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان، يصبح عقله ووجوده الداخلي »[3]

ولنأخذ مقطعا سرديا من رواية جزائرية جديدة لنستدل على ذلك، ولتكن رواية "صوت الكهف" للروائي "عبد الملك مرتاض"

«ما هذا الغد الطويل اللّيل؟»[4]

فالروائي لم يعبر عن الزمن حقيقة، وإنما أسقطه على الذات المتألمة من جرّاء الاستعمار، والتواقة إلى الحرية، ولذا نرى زمن الحرية بطيء ليس كالزمن الطبيعي الميقاتي، « وهو زمن غير محدد، مفكك غير مرتبط يختلف فيه الحاضر بالماضي وهو تكرار لعالم الذاكرة والأفكار الدفينة والأحلام»[5]

« وإذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يتميز بالتسلسل المنطقي والتتابع، «فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال، والاسترجاع والاستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد.»[6] التي ارتبطت بالتوظيف السطحي والبسيط

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 207.

[2]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، ص 94.

[3]- ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص 207.

[4]- عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، ص 204.

[5]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية على الرواية العربية، ص 276.

[6]- سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص 261.

للزمن، مبتعدا عن التصورات الجمالية له، وعموما فإن الزمن في الرواية الجديدة يبتعد عن الطابع التاريخي الذي يلتزم التسلسل الزمني وفي ذلك يقول "عبد الملك مرتاض" «فإذا المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، بحيث يرتد إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديرا إياه من الماضي، وقد لا يتجسد الزمن أصلا إلا في السياق ضاربا صفحا عنه اصطناع الأدوات الزمنية المألوفة »[1] التي طالما احتفى بها الروائيون الكلاسيكيون أيّما حفاوة ووظفوها في نصوصهم الروائية، حتى إنك وأنت تقرأ مثل هذه النصوص الكلاسيكية تصطدم بتوظيفهم للزمن الطبيعي مبتعدين بذلك كثيرا كثيرا عن زمن الإبداع ممّا يجعل هذه النصوص، شديدة الإنغلاق، ذلك أن الزمن «لم يتجاوز في أكثر الكتابات بعده النحوي فكان أزيح عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن»[2]جانحا نحو مخيلة الإبداع والخلق «لأن القبض على فعل المخيلة الخلاقة بأكثر ما يمكن يستدعي الالتفات إلى الداخل غير المرئي»[3]وكأنهم بذلك يسعون إلى التماس شيء من « الجمالية التي تذوق لما يجسده الفن من روعة وإبداع، أو هي في مستوى أرقى تفكير في ظواهر الفن لا يصل إلى حدّ ربطها بمظاهر الحياة عموما، ولكنه يحاول تعمقها وتقصيها في ذاتية منعزلة عن غيرها من ظاهرات الوجود»[4]

هذا عن بنية الزمن في رواية "سباق المجد" والتي وحدناها إستقرت على البناء الكلاسيكي لهذه الشبكة الزمنية، ولم يظهر أي مظهر من مظاهر التجديد في بنيته.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 11.

[2]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية التونسية للطبع، ص 83.

[3]- جاك دريدا، حوار كاظم جهاد، مجلة الكرم، عدد 17، ص67.

نقلا عن كتاب، عبدالقادر سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد – بحث في التجريب عنف الخطاب – عند جيل الثمانينيات، ص 88.

[4]- ميشال عاصي، مفاهيم جمالية ونقدية في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل بيروت، دط، دت، ص 81.

النظام الزمني في رواية " حمائم الشفق":

إنّ الزمن يختلف من بنية سردية إلى أخرى، مثلما وجدنا الزمن في رواية ريح الجنوب زمنًا خطيًا متسلسلا، يسير سيرا طبيعيا، باعتبار رواية ريح الجنوب تقليدية تحترم التسلسل الزمني، ممثلة لمرحلة النضج الفني الروائي في الجزائر، وأن الزمن في رواية "سباق المجد" باعتبارها رواية ولدت في الثمانينيات من القرن العشرين، لا يختلف عن صونه في رواية "ريح الجنوب"، فإننا نحاول استجلاء طبيعته في رواية أخرى من روايات مرحلة الثمانينيات في الجزائر، وهي رواية "حمائم الشفق" باعتباره رواية جديدة، -إذن- ما هي ملامح التجديد والتطور في بنية الزمن في هذه الرواية؟

وإن محاولتي دراسة البنية الزمنية في رواية " حمائم الشفق" جعلتني أستحضر زمنين متجادلين هما: زمن القصة وزمن الخطاب.

أ-**زمن القصة**: «وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة، أو تخيلا يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعليا أو اعتباريا، وقد يرتبط بالواقع وقد يرتبط تخييلا، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية، أنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا»[1]

أمّا عن **الزمن الثاني**: وهو زمن الخطاب الذي هو من صنع الراوي، حيث يتصرف في زمن القصة حسب أهوائه وأغراضه فيغير ويبدل لأسباب تتعلق بتقنية السرد عنده، وبذلك يقدم روايته في سياق جديد، وعليه يستطيع التأثير في خطية الزمن وارتباطه فيجعله زمنا متجزئًا متكسرًا متوجهًا حيث أراد هو.

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 98.

ومجمل القول إن « الزمن في الخطاب يختلف عنه في القصة، فزمن القصة يكون متوازنا، أي: من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد ولكن حين تحويل هذا إلى خطاب لا يكون إلا متواليا مهما تجرأ أو تكسر، بينما هو في القص يكون متوازيا إذا كانت الأحداث متزامنة.»[1]

وفي هذا الأخير (زمن الخطاب) نستطيع التمييز بين البنية الزمنية في الرواية الكلاسيكية وبين البنية الزمانية في الرواية الجديدة، حيث إنّ البنية الزمانية في الرواية التقليدية تكون واضحة المعالم، ميسورة الكشف، في حين أن النية الزمانية في الرواية الجديدة تكون معقدة، نظرا لتشابكها وتداخلها فيما بينها وهذا ما نجده في رواية "حمائم الشفق"

إن محاولتي الكشف عن البنية الزمانية في هذه الرواية "حمائم الشفق" جعلتني أقف على تلك الثنائية المتمثلة في "زمن القصة" و "زمن الخطاب" إذ يخضع زمن القصة «بالضرورة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.»[2]

أ-**زمن القصة في رواية "حمائم الشفق"**: يتحدد زمن القصة في هذه الرواية (حمائم الشفق) انطلاقا من نزول الغزاة البحريين والبربين الروماني، الفينيقي، الوندالي، التركي.) على أرض الجزائر، وتحديدا في مدينة القصبة التي كانت الواجهة، وكانت قبلة للغزاة القاصدين أرض الوطن، حيث تجاوزت فترة هذا الغزو خمسة قرون، فراحت المدينة تواجه هذا الغزو في تحدٍ وصمود وتجلد، إلى غاية الجلاء والتحرر.

«الوقائع أنستهم بشاعة مجازر قرون التي خاضتها المدينة للتحرر من آخر الغزاة البحريين.»[3]

---

[1]- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في الروايات عبد الرحمن منيف، ص 61.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 72.

[3]- حمائم الشفق، ص 75.

« إذ كيف يمكن نكران نزول الجيوش الفينيقية والرومانية والعربية القطلانية والبيزنطية والوندالية والجنوبية والاسبانية والتركية خلال حقب من التاريخ المتقلب للمدينة.»[1]

«كما كان الحضر قد أبلوا خلال تلك الخمسة قرون بلائا منقطع النظير.»[2]

كان « المشايخ قد أصيب بحمى التناحرات الأحشائية للإستيلاء على عرش المدينة المرمد لطول ما تآكل بلهيب حرب ضروس، دامت خمسمائة سنة كاملة.»[3]

«شيء من مآسي هذه الأخيرة وحرائقها وتأوهاتها تحت ألام المخاض العسير لميلاد زمن الحرية التي طالما تولت في حبلها مفكرة صفو جوها بغيوم البارود وعجاج فرقعات القنابل وأدخنة النيران المحرقة لأحشائها ليل نهار طيلة خمسة قرون كاملة.»[4]

وينتهي زمن القصة مع إخماد نار الثورة بعد جلاء الغزاة وتحرر المدينة، وعودة الثوار من الجيل وتدمير ما شيده الجلاوزة في عهد الإحتلال من عمارات وقصور وحلت محلها الفرحة والاستقلال والحرية.

«في القلب أنبتت الحدائق محل القصور الوصولية المنهارة والعمارات الإستبدادية المنحدرة.»[5]

« بينما كانت آخر النوارس العائدة من الجبل للمبيت في أعشاشها المبنية داخل البيوت تظهر نقاطا ذهبية تلمع أجنحتها المسرحة في تحويمها المتهادي بكل لمعان المعدن الثمين إذا خمدت عنه نار الصهر " موسعة لهبوب الريح يقشع عنه ذرات الرماد الأخيرة.»[6]

---

[1]- حمائم الشفق، ص 186.
[2]- المصدر نفسه، ص 189.
[3]- المصدر نفسه، ص 191.
[4]- المصدر نفسه، ص 193.
[5]- المصدر نفسه، ص 210.
[6]- المصدر نفسه، ص 211.

في هذا المقطع إشارة إلى زمن الحرية والإستقلال انطلاقا من بعض العبارات الرامزة إلى ذلك لفظة نوارس فيها إيماءات إلى السلم انطلاقا من لونها الأبيض الدال على ذلك، وفعل العودة من الجبل يؤكد ذلك، فالروائي كان يقصد بالحمائم تلك الفتيات الثائرات اللواتّي كن يقطن الجبل أيام الثورة والدفاع عن المدينة، وفي ذلك إشارة إلى الحرية، لأن السارد –هنا– لم يشر إلى نهاية الأحداث بأسلوب مباشر، وإنما اكتفى بالإشارة إلى ذلك.

فزمن القصة –إذن– يمتد من بداية الغزو للجزائر إلى غاية الإستقلال.

ب–زمن الخطاب: وهو زمن الراوي الذي يحدث التغيير على زمن القصة، أو هو زمن القصة من خلال رؤى الراوي الذي يقدمها في سياقات جديدة في هذه الرواية.

فزمن الخطاب –إذن– في رواية "حمائم الشفق" زمن مخلخل لا يخضع للبناء الأصلي للزمن السردي الذي « ينهض امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل»[1]، وهذا ما لم يتوفر في هذه الرواية، حيث نجده ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي، خاصة في المقطع الأول (أنا) من الرواية حيث كان الراوي بصدد سرد أحداث ذاتية وتصوير ماضيه الجميل بقصد إدانة حاضره ولمزيد من شحذ الوعي، مرتكزا في –ذلك– على الحوار الداخلي، محققًا ذلك بواسطة تصوير نفسه وحيدًا وغافٍ ومن ذلك استطاع أن ينتشل القصة، من السرد الكلاسيكي الممل، مع لجوئه إلى تنويع ذلك حتى لا يصبح ثقيلا مملا، ولم يقتصر هذا النوع (الأسلوبي الارتدادي) على الضمير (أنا) وإنما تعدى ذلك إلى مقاطع أخرى من الرواية، لينتشر عبر معظم صفحاتها.

كما نجد الروائي يتنحى أحيانا عن هذا النوع من السرد ليعود إلى إستشراف المستقبل، كما سيتضح ذلك من خلال مقاطع من الرواية التي توضح مختلف هذه الأزمنة.

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 221.

1-**الزمن الرياضي "الميقاتي":**

«إن الزمن الرياضي ينطلق في تحديده من وحدات زمنية معروفة من حيث حمولتها الميقاتية، فالزمن الرياضي يتعامل مع الأرقام والتقديرات، فالوحدات هنا معروفة كميا، وهي التي تحدد مفهوم التعاقب الذي يدفع إلى الأمام وهذا الزمن الذي تقع فيه المتعاقبات هو الزمن الرياضي القابل للقياس أو هو ما نسميه بالديمومة.»[1]

وهذا النوع من الزمن نجده في رواية "حمائم الشفق" حيث جاء الزمن الميقاتي ليدل على أحداث وقعت في الماضي تتعلق في معظمها بفترة الغزو وبمواجهة المدينة له، ويتحدد هذا الزمن بتعاقبه وبتقديره مثلا بالساعات، الأيام، السنين، إلاّ أن هذا لا يعني عدم وجود مظهر أخر لهذا الزمن وإنما هناك مظهر آخر يحركه أسلوب السيرة الذاتية (أنا) المعتمد على الاسترجاع واستحضار الماضي، « سحرتك المدينة وأنت لم تزل صبيا ناعم الأظافر، يوم أخذك أبوك، الرسام الآخر الكبير في أول رحلة على ظهر الباخرة »[2]

«كالموجة الولهي إذ يدفعها الصبا عند الشفق المحمر إلى شفاه الصخور الممططة المدية، لثمته أنت ذات يوم... »[3]

« هذا العام، استقبلت المدينة الخريف، على غير عادتها، بضمة مباغتة مثيرة لعجاج دائرية سرعان ما تعالت ناسجة في الأكواء رداءًا رمليًا لكأن عواصف الصحراء الرابضة هناك وراء الجبال، قد اقتحمت مشارف المدينة »[4]

---

[1]- بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 98.

[2]- حمائم الشفق، ص 25

[3]- المصدر نفسه، ص 41.

[4]- المصدر نفسه، ص 73.

« رحلته الأولى إلى البحر كانت صبيحة مضبضبة من صبيحات صيف يتثائب حلمه المزدان بالأعراس الصاخبة »[1]

2- الزمن الارتدادي (الاستذكاري): إنّ غرض الروائي من توظيف هذا الأسلوب هو الثورة على حاضره والتعبير عن شعوره بالوحدة، والحنين إلى ماضيه، ولذلك نلاحظ سيطرة النزعة التشاؤمية على نقيض ما نراه حتى استشراقه المستقبل من غلبة النزعة التفاؤلية، ولأن الراوي "بوجبل" كان يعود بذاكرته إلى الوراء استحضارا لماضيه واسترجاعا لذكرياته، ممّا يثير فيه الحنين إلى عالم الطفولة البريئة، وكان ذلك لحظات غفوته ووحدته.

«بينما تلك الحاسة المنجدة المنبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكر قضيتي بكل مآسيها فأروح أمثل دور المتماوت مخذلاً جسدي كله وقالبا بؤبؤي عيني حتى البياض التام (الشيء الذي برعت فيه منذ كنت صغيرا حتى صار جميع أترابي يرتاعون كلما داهمتهم بمقلتين بيضاوين تجحظان من بين جفون مقلوبة بشكل فضيع فعلا، أخافني أنا ذاتي يوم رأيت الصورة الملونة التي التقطها لي أحدهم غفلة ! ممّا أثار حنقهم بلا شك بتلك اللّحظات.»[2]

«...في ما بعد (أشعر أنني غفوت مدة طويلة) حلا لي التمدد فوق نواتئي الصخر الواخـز (ما ألذ وخزاتها!) والموحية بأول يوم من عهد الجلاء، جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر... إلى هذا المكان بالذات!»[3]

« الدهرية ! أه الدهرية!.. لن أنساها أبدًا... حلما سحريا كانت، خمسة قرون تصرّمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة، وبشحنة تلك الحقبة الزمنية

[1]- حمائم الشفق، ص 12.
[2]- المصدر نفسه، ص ن .
[3]- المصدر نفسه، ص 12.

الطويلة الثقيلة الوزن كانت "الدهريبة ذات شفق أمغز! آه تذكرت لماذا تلح عليّ الصورة المغراء ! هاسرة كاسرة.»[1]

«الآن أتذكر تلك التناحرات المصرانية التي خيبت أمالي غداة الجلاء الأكبر.»[2]

«ليتني أتذكر بيت الشاعر العظيم، ذلك الذي اِدّعى... ماذا؟ ... آه النبوة ! آه تذكرت المتنبي ! بالله درّه من شاعر بلا شك ! إني أختنق أختنق.»[3]

إن لجوء الراوي إلى الزمن الإستذكاري كان لأجل استحضار محطات من حياته الشخصية –حيث كان صغيرا– وفي ذلك نلمح أسلوب السيرة الذاتية، حيث سيطر سيطرة تامة في المقطع الأول من الرواية (أنا) هذا من وجهة، ومن جهة أخرى نجده يتذكر أيام الغزو، وكيف عانت المدينة (مدينة القصبة) من ويلات الإحتلال، وتلح عليه ذكرى الخمسة القرون الماضية، فترة الغزو المتوالي على الجزائر، وكل هذه الإسترجاعات والإستحضارات عن طريق العودة إلى الماضي ولدت للسرد استذكارات و «تحقق هذه الإستذكارات عددًا من المقاصد الحكائية مثل ملئه الفجوات التي تخلقها السرد وراءه.»[4]

وفي هذا النوع من السرد الذي لجأ إليه السارد لغاية الكشف عن الأحوال لنفسية لشخصية الراوي (أنا) تلك التي ميزها الإنطواء والعزلة والإغفاء بعيدًا عن ضوضاء المجتمع وضجيجه، تلك الشخصية الحانة إلى ماضيها، المتضمرة من حاضرها، والمخططة لمستقبلها، ولهذا نجد غلبة النزعة التشاؤمية عليها.

---

[1]– حمائم الشفق، ص:14.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

[4]– إبراهيم عباس، تقينات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص 135.

إن ما نلاحظه على هذا النوع من السرد هو سيطرته على الفصول الأولى من الرواية، وكأني بالسارد يصور فترة الغزو ثم يعقبها بفترة النصر والحرية وهذا ما سنراه في السرد الإستشرافي، وفي ذلك إشارة إلى الحرية، وسيتضح ذلك من خلال الكشف عن المقاطع التي تبرز ما ذهبنا إليه.

3- الزمن الإستشرافي: إلى جانب السرد الاستذكاري، نجد الراوي يوظف نوعا آخر من السرد، يمكننا تسميته بالسرد الإستشرافي، حيث نجد هذا النوع من السرد وظف توظيفا دقيقا، لأنه يحمل فكرة نبيلة، تشير إلى حدثٍ جليل وهو الحرية، ولم يقتصر هذا السرد (الإستشرافي) على هذا التوظيف البسيط، الذي حاول الروائي من خلاله إستشراف المستقبل والإشارة إلى الإستقلال، وإنما تعد ذلك ليوظف بطريقة شديدة التعقيد، ألا وهو فعل النبوءة، الناتج عن المنجمين، الذين كانوا يتنبأون بالإستقلال والحرية.

« قيل أنها وضعت تصميما لمدينة جديدة سيبنيها ابنها (أصحيح أنها أنجبت ولدًا أم أنها مجرد أسطورة؟ حالما يكبر إذ قال جميع المنجمين أنه سيكون نابغة المدينة ومحررها الأكبر.»[1]

إننا نلاحظ في هذا المقطع – سردًا استشرافيًا ناتجا عن تنبؤات وإعتقادات المنجمين بالغيب وذلك حين إعتقادهم في أن ولد جميلة حين يكبر سيشيد المدينة ويحررها ويكون نابغتها الأكبر، كما نجد هذا السرد يتخلل بعض صفحات الرواية وخاصة الأخيرة منها على عكس الإرتداد، وذلك للإيهام بخاتمة سعيدة، وفيه مؤشر للحرية التي تلت فترة الغزو.

كما تجلى –أيضا- من خلال محاولة الراوي الإنعتاق من حاضره ولو في أمانيه التي تجعله يبتعد عن تلك الرتابة، وذلك التضمر و السأم.

[1]- حمائم الشفق، ص 99.

«جميلة، ستنجح، أنا متأكد.»[1]

«جميلة أجمل امرأة دخلت حومتنا، المدينة الجديدة، التي ستبنى على أنقاض مدينتنا المتهاوية.»[2]

«... جميلة... جمي...لة... أين أنت... حبيبتي أمل حياتي، الوحيدة التي لم تخيب ظني بعد أمها !حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها وهي تبني مدينة جديدة ... حدثتها عن أحلامي، فكشفت لي أن الأحلام التي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنها أكبر وأعظم من أحلامي، هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية، والأكيد أنها ستبلغ مبتغاها.»[3]

«جميلة ستكون أحسن مني، الثقافة والنضال، ستحصل على الاثنين بعينيها الخضراوين.»[4]

4- الزمن الذاتي (النفسي) في رواية "حمائم الشفق": وينتج هذا النوع من الزمن عن زمن الإسترجاع، حيث « يختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل، ويتخطى الشهور والأيام ليمنح الرواية الطابع الوجداني.»[5]

وهو (الزمن النفسي) يختلف عن الزمن الطبيعي، حيث إن « الأول هو نفسنا والثاني غريب عنا، ذلك أن الزمن النفسي ناتج عن حوادث حصلت وترسخت فينا و يمثل الزمن النفسي عمر الإنسان المتقدم، المستمر للماضي، هذا الذي تحفظه النفس البشرية، ويتبعها في كل لحظة ولا يطرأ

---

[1]- حمائم الشفق ، ص 20.

[2]- المصدر نفسه ، ص 96.

[3]- المصدر نفسه، ص 16.

[4]- المصدر نفسه، ص 19،20.

[5]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، ص 276.

عليه تعديل بمرور الزمن.»[1] ومن ذلك أضحى الزمن النفسي يعبر عن داخلية المرء ويكشف عن الطابع الوجداني للذات الإنسانية.

وهذا ما نجده ماثلا في "رواية حمائم الشفق" وبالأخص في الضمير (أنا) حين لجأ الراوي إلى تصوير حالته النفسية، خاصة وأنه كان يعني الوحدة والشدة والضيق، فلا يجد ملاذا سوى الهروب من واقعه الأليم لخلق جو من الراحة والطمأنينة، وذلك ما جعله يغرق في بحر التشاؤم والإنكسار النفسي والإستسلام والضياع.

«آه، إني أشعر بشيء لكأن البحر قريب مني، إلى كم تشير الساعة ياترى؟ و أي فصل هذا الذي رماني إلى الشاطئ، أهو الصيف يعرس كعادته، فلم أصبر وجئت الشاطئ أستحم؟ لكن كيف آتى وحدي، والجوهر أين هي؟ كانت ترافقني دوما.»[2]

«...فجأة شعرت بوحشة قاتلة، كابوس غيهبي مقيت داهمني، على حين غرة مالئا الأفق بظلال أخطبوطية مرعبة، أين أنا؟ ماذا وقع لي؟ والجوهر والأولاد، أهم نيام قربي أم لا؟ ...كلاَّ أنا الآن وحدي، عرضة للبرد، للأوجاع للعطش... وحدي أنا إذن، لشد ما يحزنني هذا.»[3]

إن الراوي في هذين المقطعين يعبر عن حالته النفسية، وما يختلجها من سئم وحزن وشعور بالوحدة والإغتراب، وما جعله يعيش فترات زمنية تتماشى مع تلك الأحوال التي هو عليها، تختلف عن الفترات التي يعيشها الشخص العادي.

---

[1]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية، ص 276.

[2]- حمائم الشفق، ص 21.

[3]- المصدر نفسه، ص 13،14.

5- الزمن التاريخي في رواية حمائم الشفق: إنّ للزمن التاريخي « تأثير مباشر في سير الأحداث لأنه السبب المباشر لتغيير معالم المكان.»[1]

ويلجأ الكتاب –عادة- إلى توظيف الزمن التاريخي للدلالة على تاريخية الأحداث التي تجري أثناء العمل الروائي.

وهذا ما نحاول إستجلاءه واستكشافه في رواية "حمائم الشفق"، فقد نجد الروائي "جيلالي خلاص" قد وظف هذا العنصر في روايته.

« غزاة كثيرون رسوا هنا، حيث طالعتهم طبيعة صخرية عارية غامقة الأديم، مغراء الحجارة والتراب، التي تتورد ثم تسمر مساءًا تحت أشعة الشمس المائلة للغروب.»[2]

«تصرمت السنوات طويلة مضنية وتتالت القرون مؤرقة ممضة كما تعاقبت أجيال المحاربين، وهي لا تزداد إلا إصرارًا على إجتثاث أورام المحتلين.»[3]

ومجمل القول: إنّ الزمن في الرواية الجديدة – بصفة عامة- و"حمائم الشفق" -بصفة خاصة- يتميز بالغموض والتعقيد، والتنوع حتى يصيّر البنية السردية للرواية تتميز بالإنفتاح، وتجعله حقلا خصبا للتأويل ولتعدد القراءات، وإن هذا التعقيد يعود إلى نوايا الكاتب الروائي، وأهدافه فالروائي "الجيلالي خلاص" وظف هذا الزمن بهذه الطريقة المعقدة نظرا لتعقد أحداث الرواية الناتج عن اختلاف أجناس الغزاة الذين توالوا على الجزائر هذا من وجهة، ومن وجهة أخرى نظرًا لمرجعيته (الروائي) التي تتمثل في الفن التشكيلي الذي تختلف فيه الألوان وتتعقد ويصعب الكشف عنها وإستجلاء معالمها وخباياها ودلائلها.

---

[1]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الغربية على الرواية العربية، ص 271.

[2]- حمائم الشفق، ص 189.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

إن الناظر في بنية الزمن في رواية "حمائم الشفق" يلمس تطورا ملحوظا، حيث لم يعد الزمن زمنا تسلسليا مرتبطا بالواقع، وإنما أضحى بنية شديدة التعقيد متنوعا ومتشظي، رغم أن رواية "حمائم الشفق" ولدت في ثمانينيات القرن العشرين.

ومنه نستنتج أن إنتاجات مرحلة الثمانينيات الروائية منها من حافظت على النمط الكلاسيكي، ومنها من نحت نحو التجديد والتطور على مستوى بنائها السردي ومن ذلك رواية "حمائم الشفق" التي تجلت فيها مظاهر التجديد بصورة واضحة على مستوى عناصرها السردية المكونة لبنيتها.

هذا عن النماذج الروائية الممثلة لمرحلة الثمانينيات، فماذا عن النماذج الروائية التي مثلت فترة التسعينيات في الجزائر؟ هذه المرحلة الحرجة التي مر بها وطننا الجزائر، وعرفت بالانقلابات السياسية وما أعقبها من أنواع العنف والتقتيل والتشريد؟.

ثم كيف أصبحت مكانة الفنان الجزائري بعامة، والروائي بخاصة؟ وكيف واجه هذه المحنة؟ وهل حافظ النسيج الروائي على خصائصه ومميزاته، أم أنه شابه التبدل والتغير والتطور؟.

ثم هل كانت أهداف الروائي تصبو إلى خدمة القضايا الفنية في الرواية وكل ما يتعلق بالشكل الخارجي، أم أنه كان يهدف إلى تصوير واقعها الأليم؟.

لقد انتخبت رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" كنموذج للرواية الجزائرية المعبرة عن تلك الفترة الحالكة من تاريخ جزائرنا، مرحلة التسعينيات، مرحلة العشرية السوداء، ولو أن صاحبها غلب السيرة الذاتية، ولكني وجدت أن صاحبها وهو يروي أخبارا عن حياته، لم يستثن أحداث التسعينيات السيئة الذكر، والتي شكلت منعرجا خطيرا في حياته، وجعلته يستيقظ بعد غفوة طال مداها، وبعد غفلة ساء ذكراها، أنه "الحاج منصور نعمان" تلك الشخصية المتقلبة المزاج، المتغيرة الطباع التي

استطاعت أن تعي معنى "زمن العنف والتقتيل والتدمير والتجويع والترهيب – إذن- فما طبيعة البناء الزمني في هذه الرواية؟

لقد تنوع الزمن في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وتلونت ألوأنه واختلفت ومنها الزمن الميقاتي:

الزمن الميقاتي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".

إن الحديث عن مفهوم الزمن الميقاتي نظريا سبق هذا وهذا تجنبا للتكرار. لذا سأعرض مقاطع روائية تثبت وجود هذا الزمن في هذه الرواية ومن هذه المقاطع ما يلي:

«لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحأنه وتعالى عن غيري من الأطفال إلا أنني كنت بلا أخ وبلا أخت.»[1]

في هذا المقطع الروائي يظهر الزمن الميقاتي بشكل جلي، وذلك حين توظيفه لسن الثانية عشر.

«ذات يوم وهي تمرر يداها على شعري سمعتها تسألني:

أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي.»[2]

« تلك هي المدة التي أراد الله عز وجل أن تستغرقها طفولتي، أعني إثني عشرة سنة.»[3]

«إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم أنني مختلف عن الناس، بأنني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري.»[4]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص190.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]-المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص 14.

«وردية، زوجة أبيه البالغة من العمر أنذاك حوالي الخمس والعشرين سنة، لم يبد عليها بدورها أنها لاحظت شيئا مريبا في سلوكي، أو في مظهري.»[1]

«كنت أنا –أيضا– أحب الذهاب إلى دار شريف، لكن للأسف ليس لمجرد التمتع بثمار أشجاره أو بفنائه الواسع الهادئ، لكن لرؤية أخته نصيرة التي كانت تكبره سنا، والتي كان وجهها يشرق مبتسما كلما وقع نظرها عليَّ لكن أشهد أمام الله أني لم أر منها في يوم من الأيام شيئا جعلني أشك في براءة سلوكها مع نصيرة التي أرجو الله أن يكون قد يسر لها حياتها وأنار لها دربها وحققت لها مبتغاها، لم أحس في يوم من الأيام بالحاجة من إخفاء أي شيء مما حل بي.»[2]

«بقيت مدة طويلة أنعم بالإعتقاد أن كل أفراد عائلة عمي يعتبرونني طفلا عاديا.»[3]

«دقيقة واحدة فقط، منصور.»[4]

«بعد مرور الأيام صارت أمي تتبادل الزيارات مع بعض الجارات السابقة مع أبنائهن.»[5]

«في تلك الأيام كنت في السنة الأخيرة من التعليم الابتدائي.»[6]

«سأذهب إلى الحمام، اليوم، أسمع ضاوية تقول لي في هذا الصباح.»[7]

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 15.

[2]–المصدر نفسه، ص ن.

[3]–المصدر نفسه، ص 19.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

[5]– المصدر نفسه، ص 27.

[6]– المصدر نفسه، ص 28.

[7]– المصدر نفسه، ص 35.

إن هذه المقاطع الروائية تشير إشارة واضحة إلى توظيف الزمن الميقاتي وذلك بذكر (يوم، اثني عشرة سنة، الأيام، الخمس والعشرين سنة، سنا، يوم، الأيام، مدة، دقيقة، الأيام، السنة). في هذه المقاطع الروائية والمقاطع الآتية كذلك تشير إلى هذا الزمن.

«ذات يوم وأنا عائد إلى المنزل.»[1]

«بضعة أشهر بعد ذلك اختفت.»[2]

«نعم، نصف ساعة في جو الخوف والرعب ساعات لا نهاية لها.»[3]

إن هذه المقاطع السردية كلها تحوي أرقاما وتقديرات معروفة كميا، وبذلك تحدد مفهوم التعاقب الذي يدفع دوما نحو الأمام، وهو ما يطلق عليه "الديمومة"، وهو الزمن في هذه الرواية التي هي محل دراسة وتحليل لبنيتها السردية، ومنها بنية الزمن، ولهذا ما سنراه في المقاطع السردية الآتية:

«أي منذ أكثر من ساعة، خيل لي كما لو أنها كانت تمارس نوعا من طقوس الوداع للبحر، طقوس الفراق والحب والحزن.»[4]

«يا للغباء ! منذ سبع سنوات وهم يحاربون من أجل نيل الإستقلال وبعدما أصبحوا أحرارا يريدون التقاتل فيما بينهم.»[5]

«في ذلك اليوم ولأول مرة في حياتي، في حوالي الساعة الثامنة ليلا.»[6]

«بقية ذلك النهار قضيته على الشاطئ إلى غاية الساعة الخامسة.»[7]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 38.

[3]- المصدر نفسه، ص 50.

[4]- المصدر نفسه، ص 51.

[5]- المصدر نفسه، ص 53.

[6]- المصدر نفسه، ص:52.

[7]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 55.

«بضع ساعات بعد رحيل السيدة كلير ردمان دلفت إلى فيلاروز.»[1]

«كل شيء بدأ بنظرة مني وقعت عليها وهي واقفة وسط زميلاتها عند باب الثانوية التي كانت تدرس فيها، في السنة الثانية، أيام كنت أنا في النهائية في الواقع كنت أكبر واحد عمرا في المؤسسة بكاملها.»[2]

«لم أجرب في يوم من الأيام شيئا من تلك المشاعر، لم أجربها حتى مع معلمتي.»[3]

«بقينا حوالي ساعة، الحديث دار بيني وبينها فقط، كما لو أن سيلين لم تكن موجودة معنا.»[4]

«في تلك الأيام كانت سيلين منشغلة بتكويني السياسي، كانت لا تفتأ تحدثني عن ماركس ولينين وعن تروتسكي وروزا لوكسمبوغ.»[5]

«قالت لي بصوت مهزوم، لحظتها لم نفكر في البائع الصغير الغائب عن مكأنه المعتاد منذ أيام.»[6]

«في ذلك العام، استأنفت دراستي في كلية الطب، لكن في الجامعة الجزائرية.»[7]

«في تلك الأيام بدأت تلوح في الأفق سحابة قاتمة مشحونة بالشؤوم تهدد البلاد والمستقبل صار يبدو غامضا، أسعار البترول تتهاوى.»[8]

«بعد بضعة أيام عدت، وجدت الستار الحديدي للمحل نازا، رحت أدق بقبضتي.»[9]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 65.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

[3]- المصدر نفسه، ص 76.

[4]- المصدر نفسه، ص 140.

[5]- المصدر نفسه، ص ن.

[6]- المصدر نفسه، ص 144-145.

[7]- المصدر نفسه، ص:220.

[8]- المصدر نفسه، ص 225.

[9]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 273.

إن هذه المقاطع السردية كلها لجأ فيها الروائي إلى تحديد الفترات الزمنية بالساعات والأيام في المقطع الثاني والثالث والأعوام في المقطع الرابع، والأيام في المقطع الخامس والسادس.

الزمن الاستذكاري في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

يعني العودة إلى الماضي وهو «دال على الرجوع إلى الوراء بالضرورة ... وليس له معنى التقدم أو المضي نحو الأمام.»[1] ذلك أنه يمثل شكلا من أشكال الرجوع إلى الماضي، وخاصة في هذه الرواية الرواية "بوح الرجل القادم من الظلام" التي تحكي سيرة هذا الرجل بضمير المتكلم (أنا) التي تكثر فيها الإرتدادات نحو الماضي واسترجاع ما فات، سواء في مرحلة الطفولة المبكرة، أو مرحلة المراهقة الفظيعة، أو مرحلة الأوبة والتوبة والرجوع إلى الله.

مما يبرز الأنا مركزا من خلال ذلك على تاريخه الشخصي، عن طريق البوح والإعتراف عبر التذكر، نتيجة للمعاناة والضغوطات التي تعرضت لها هذه الشخصية وعن طريق هذا يحاول هذا الراوي إعادة شريط حياته وصور من ماضيه، عن طريق الاستحضار والاسترجاع والاستذكار؛ إستذكار «أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة عن بداية السرد.»[2]

فالراوي "الحاج منصور النعمان" يقوم باستعادة ماضيه لهذا «نلتقي بالزمن الماضي داخل نصوصنا الروائية وكأنه يشكل رافدا من روافد العملية الإبداعية، حتى كان العنصر الحاسب في عملية الخلق الإبداعي والأساس الجمالي الشرعي لكينونتها فلا نكاد نعثر على نص واحد يخلو من الإرتكاز على فسيفساء امتداداته»[3]، والمقاطع الروائية توضح ذلك:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 217.

[2]- بن جمعة بوشوشة، سرد التجربة وحداثة السرد في الرواية الجزائرية، تونس، دط، دت، ص 166.

[3]-بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 192.

«لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشر، فإلى ذلك السن لم يميزني الله سبحأنه وتعالى عن غيري من الأطفال.»[1]

«ذات يوم وهي تمرر يدها على شعري سمعتها تسألني:

أي شيء تمنيت لو كان لك يا ولدي.»[2]

«إلى تلك الأيام تعود بداية إحساسي الأليم أنني مختلف عن الناس، بأنني وحش، بأنني لا أنتمي إلى الجنس البشري، الإحساس بالرغبة الشديدة والمضنية في أن أشبه الأطفال الآخرين لم يفارقني قط.»[3]

«في تلك الأيام كنت في السنة الأخيرة من التعليم الابتدائي.»[4]

«ذات مرة همست في أذني.»[5]

«في مرة من المرات وجدت الباب الخارجي مغلقا فطرقته، ثم سمعت وقع خطوات وبعدها صوت نصيرة.»[6]

إن هذه المقاطع السردية تحتوي زمنا إستدراكيا، ففي المقطع الأول يسترجع الراوي أخبارا تتعلق بطفولته وتحديدا قبل بلوغه الثانية عشر، في أنه لم يتميز عن الأطفال بشيء، أي أن طفولته كانت طفولة عادية قبل بلوغه الثانية عشر.

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص 14.

[4]- المصدر نفسه، ص 28.

[5]- المصدر نفسه، ص 28.

[6]- المصدر نفسه، ص 29

أما المقطع الثاني: يسرد أخبار ماضٍ عن والدته يوم أحزنه جواب ولدها (الرواي).

أما المقطع الثالث، ففيه يسترجع الرواي "الحاج منصور النعمان" أحداثا تتعلق بالتغيرات الفيزيولوجية المبكرة التي طرأت عليه في مرحلة مبكرة، أي بعد سن الثانية عشرة مباشرة.

ثم يعود بذاكرته إلى الوراء !إلى مرحلة التعليم الابتدائي.

ثم يعاوده الحنين إلى أيام تردده على خالته وردية.

ثم يسترجع ذكرياته يوم أن تردد على الباب الخارجي لكنه وجده مغلقا بإحكام.

«لكنني لم أحضر، في تلك الأيام عدت إلى الاهتمام بنصيرة، لكن هذه الأخيرة كفت عن معاملتي بنفس الحماس السابق، لم أعد أرى وجهها يستقبلني مبتسما أحيانا كنت أغادر بيت عمي علي دون أن نتبادل كلمة واحدة وحتى دون أن تخرج لرؤيتي.»[1]

«ذات يوم أرسلني والدي إلى دكان أبيه، فسألني عمي علي، وهو يناولني علبة السكر التي جئت لشرائها.»[2]

«في تلك الأيام، وأنا أسير في مدينة كيوفيل، رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحاذي مساكن فردية مطلة على البحر، حاملة محفظة يدوية صغيرة سوداء.»[3]

«كنت أعمل في المستشفى، أتقدم نحوه فيقف ويصافحني وأسأله عن أحواله يدعونني إلى الجلوس فأعتذر، وأترك المقهى.»[4]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 33.

[3]- المصدر نفسه، ص 43.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 50.

إن هذه المقاطع الروائية توظف الزمن الإستذكاري توظيفا مكثفا، باعتبار أن هذه الرواية تسرد أخبارا عن حياته الشخصية التي عانت الويلات.

«في ذلك اليوم ولأول مرة في حياتي، في حوالي الساعة الثامنة ليلا، شربت الخمر، وأكلت لحم الخنزير.

السيدة ردمان لا تتحمل مسؤولية ذلك في الحقيقة وضعت على المائدة، في تلك القاعة ذات النافذة المطلة على البحر، شرابا آخر إلى جانب زجاجة النبيذ، ولحما آخر فضلا عن لحم الخنزير، في تلك الليلة الشديدة الحرارة، داخل فيلاروز.»[1]

في المقطع الروائي يسترجع الراوي أيام بداية الإنحراف والميل نحو المحرمات، كشرب الخمر وأكل لحم الخنزير.

ولم يكتف الراوي "الحاج منصور النعمان" بسرد أحداث الطفولة، ولا مرحلة المراهقة المبكرة، وأحداث فترة الضياع والعصيان وارتكاب الذنوب والمحرمات وما لا تحمد عقباه، بل تجاوز ذلك إلى استرجاع أحداث العنف والتقتيل.

«تمضي أيام وأنا لا أستطيع استرجاع الماضي، يعود إلى في فوضى واضطراب لا سبيل إلى الخروج منه، الرأس المفصولة تحجب عني كل شيء لا أرى إلا هي: أقضي ساعات وساعات في المكتب، لكن بدون جدوى، أحس كما لو أنني أصبحت بلا ذاكرة ضاوية تلاحظ، لكنها لا تقول شيئا، ثم يعود إليّ يوم من تلك الأيام الماضية، لماذا ذلك اليوم بالذات؟ لا أعلم.»[2]

[1]- المصدر نفسه، ص 52،53.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 84.

هذا عن زمن الإسترجاع «الذي يشدّ الزمن الروائي إلى الماضي كمرجعية نصية داخلية، ويحول دون استشراف أحداث تمنح الفعل السردي ما يكفي من التوتر للإنتقال من الحالات إلى التحولات.»[1]

ونظرًا لإرتباط الحياة ارتباطا وثيقا بالزمن وكون الزمن طريق زوال، فإن «الإنسان يعمل ليقتل الزمن، أما التحول الحياتي في حياة الشخصية فيتم في الزمن.»[2]، ومنه يمكننا أن نستنتج أن الزمن يمثل عنصر التحول والزوال في حياة البشر، ولهذا ازدادت أهميته في حياة البشر، بل أكثر من ذلك أضحى الإنسان يخشى الزمن، وخشية الزمن ليست مقصورة على إنسان اليوم باعتبار أن الزمن يمثل نقطة زوال في حياته، تقول الخنساء:

"ألا بد من ميتة في صرفها غيرُ * والدهر في صرفه حول وأطوار"**[3]

بل أدرك ذلك الإنسان البدائي بل الجاهلي وأصبح مصدر قلق وهجاء وحتى إلهام وقد أكد القرآن الكريم هذه الحقيقة يقول الله عزَّ وجل: {وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ وَمَا لَهُمْ بِذَلِكَ مِنْ عِلْمٍ إِنْ هُمْ إِلَّا يَظُنُّونَ}[4] وكثيرا ما كان الإنسان الجاهلي يهجو الدهر ويحمله كل مصابه ومحنه وحوادثه، فقد هجاه شعراء كثر، سواء شعراء الجاهلية أو الإسلام تقول الشاعرة المخضرمة الخنساء في زمن جاهليتها:

تبكي خناس وحق لها * إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار**

يا دهر فيما فجعتني بحليلة * كانت خلاصة عدتي وعتادي**

---

[1]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ب 4006، (سيدنا)، بيروت، ط1، 2008م، ص 110.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- ديوان لخنساء، منشورات الأندلس، بيروت، ص117.

[4]- سورة الجاثية، الآية 24.

تبكي خنساء وحق لها * إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار**[1].

فالزمن بعامة، والزمن الإستذكاري بخاصة وجد بوجود ذاكرة الإنسان حيث «يتوقف الزمن في الحاضر ويتجمد، ويتوقف زمن الأحداث، ويرتد إلى الوراء لإسترجاع ذكريات عبرت لا تزال الشخصية تحن إليها، وهذا ما يسمى بزمن الاسترجاع.»[2]

ونزعة الحنين طبع جبل عليه بنو الإنسان، بل وأكثر من ذلك سائر المخلوقات، فقد حن آدم إلى الجنة، وحنين الإبل على صغارها، وحنين الشاعر القديم إلى مرابع لهوه ومسرَّاته.

ولم يقتصر هذا الزمن (الارتدادي) على النصوص الروائية، بل سبق الشعر، فقد تغنى الشعراء بهذا الزمن كثيرا كقول الشاعر المهلهل:

"أهاج قذاة عيني الأذكار هدوءا فالدموع لها انحدار"[3].

وكقول الخنساء:

"يؤرقني التذكر حين أمسي فأصبح قد بليت بفرط نكسي"[4].

إذن فهو مرتبط بالزمن الماضي الذي يمثل محطة لاسترجاع الذكريات.

الزمن الاستشرافي: وتمثله المقاطع الآتية:

«لكن قلبي صار يدق بعنف، خيل لي أن كل شيء انتهى، أن ذلك اليوم هو آخر يوم تطأفيه قدماي أرضية ذلك الدار، أن خالتي وردية ستفضح أمري أمام عمي علي، لأن هذا الأخير سيضربني حتى أصير نتنا، أنا شريف –أيضا– سيضربني، ارتبت من نوايا خالتي وردية.»[1]

---

[1]– ديوان الخنساء، ص 177.

[2]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 272-273.

[3]– إميل ناصيف، أروع ماقيل في الرثاء، دار الفضائل للانتاج الإعلامي بسوريا، ط1، 1430 هـ/2009م، ص 10.

[4]– المصدر السابق. ص ن.

«ذلك لأن خالتي وردية وضعت فجأة ذراعها على ظهري، أحسست بصدرها على كتفي، وسمعتها تقول لي ونحن نجتاز عتبة الباب.

لكن لا تقلق، منصور، سيبقى السر بيننا»[2].

إن هذين المقطعين السرديين يتضمنان زمنين استشرافيين يتضح في المقطع الأول في قوله "ستفضح"، وفي المقطع السردي الثاني في قوله: "سيبقى" استشرافا للمستقبل.

«فيما هي تملأ لي الفنجان بالقهوة، تساءلت في قرارة نفسي أين يكون زوجها وأبنائها ياترى؟ فكرت أنهم قد يأتون بين الحين والآخر، فأحسست من جديد بالقلق.

قلت: إذن ستغادرين الجزائر، السيدة ردمان؟.»[3]

إن في هذا المقطع الروائي استشرافا للمستقبل في قوله: "ستغادرين" استباقا لحدث لم يحدث بعد.

«إن شاء الله تنتهي الحرب بسرعة ويعود كل واحد إلى داره.»[4]

أنه استشراف لحدث سيقع فيما بعد يتمثل في نهاية الحرب سريعا وعودة الجميع إلى ديارهم.

«كثيرون سيشكرون الله لو يحصلون على واحد مثله.»[5]

«سأذهب إلى الحمام، اليوم، أسمع ضاوية تقول لي في هذا الصباح.»[6]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 20.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 46.

[4]- المصدر نفسه، ، ص ن.

[5]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 39.

[6]- المصدر نفسه، ص35.

«يخبرنا غدا أنه ذاهب في الصباح الباكر لحضور جنازة الفنان المغتال.»[1]

«البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية.»[2]

«سيطمئنني ذلك بعض الشيء، منصور.»[3]

يتضح من خلال المقاطع الروائية الزمن الاستشرافي إننا نجده في المقطع الأول يستشرف حدثا سيقع بعد متعلقا بشرط فإن تحقق هذا الشرط تحقق حدوث هذا الزمن، ذلك أن «السرد المتقدم فهو سرد استشرافي يروي ما لم يقع بعد وهو ممكن الوقوع لذلك يعتمد أسلوبيا على صيغ التعبير التي تعيد المستقبل كالمضارع والماضي المشروط أو ما كان في معناهما.»[4]، وهذا ما لاحظناه مع المقاطع الروائية الماضية.

الزمن النفسي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

أنه يمثل لحظة هروب الذات إلى عالمها الخاص، أنه زمن «لا يُرى ولا يرحم، أنه يضربنا بجناحه ويفر، أنه يحفر تجاعيده على وجهنا متلاعبا بحياتنا، متحكما بمصيرنا، أنه عازف بارع يوقع بأنامله المبدعة على أوتار قلبنا، مستخرجا منه كل تلك العواطف الكيانية المبهمة التي لا نعرف لها سببا.»[5]

ولتوضيح ذلك نأتي بمقاطع روائية من رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، وخاصة أن هذه الرواية «كانت أسيرة لقصة العنف التي عاشتها الجزائر، فلم تستطع الخروج عن دائرة العنف ما كان منها إلا أن تتخذها مادة حكائية لها، شكل العنف بداياتها ونهاياتها وزمنها المحوري.»[6]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص42.

[4]- فرج بن رمضان، القص، التخيل، السخرية في رسالة الغفران (سلسلة دراسات في اللغة والأدب والحضارة، ص110.

[5]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 99.

[6]- سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، ص 52.

أنها تصور جانبا من تاريخ جزائرنا الجريحة فترة التسعينيات، زمن العنف والتقتيل.

«أرجع إلى مكتبي، أحاول أن أعود إلى حياتي الماضية، الحاضر يطاردني –أيضا– يختلط في ذهني كل شيء، أحس بنفسي أتخبط في فوضى رهيبة، أشعر بأنني في قبضة كابوس، أحاول أن اهرب، أن أستيقظ، لكن لا أستطيع أفكر في أن أخطر ضاوية بالأمر، لكنني لا أفعل، ساعات طويلة تمضي قبل أن يظهر في ذهني، كما في أفق بعيد، ما كنت أبحث عنه.»[1]

«ولأن الأمر لم يزعجني بالطبع، وإنما باغتني فقط، رجعت على عقبي، سائرا باتجاه منزلها، أثناء الطريق ساورني بعض القلق خطرت في ذهني أسئلة لم أفكر فيها من قبل، فكرت لم أفعل في الأخير على أية حال، لم يكن هناك مدعاة للقلق بهذا الشأن، فقد وجدت منزلها فارغا إلا من كلب لم يكلف نفسه حتى مشقة النباح في وجهي كطفل صغير شغوف بها.»[2]

«نفثت نفسا طويلا من الدخان في الهواء، للحظات بدت بعيدة، شاردة، حتى إذا ما تنبهت إلى انني كنت أنظر إليها ابتسمت، كلما رنت إلي وجدتها تبتسم، وكلما أشاحت عني بدت غائبة وضائعة، استنتجت أن تلك المسحة من الأمان والطمأنينة التي رأيتها عليها عند لقائي بها لم تكن غير مجرد وهم في أكثر من مرة رأيت الدموع تترقرق في عينها الزرقاوين، كزرقة البحر الذي ما فتىء يصلنا وقع أمواجه المتكسرة على الصخور في أسفل المنحدر تحت "فيلاروز".

ما أحس به الآن لم أعرف مثله إلا يوم انفصلنا أنا وجيرار زوجي السابق، منذ ثلاث سنوات خلت.»[3]

---

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 42.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 47.

«نعم نصف ساعة في جو الخوف والرعب ساعات لا نهاية لها، أفكر وأنا أغلق مكتبي على نفسي من جديد، غائصا مرة أخرى في حياتي الماضية والبعيدة، من غير أن أخبر ضاوية بشيء عن الموجه للسكان الملصق بمختلف أرجاء المدينة من أجل المساعدة على إلقاء القبض على الإرهابيين وخصوصا على أخيها.»[1]

ومن ثم «يتجلى وعي الشخصيات بزمن العنف من خلال الزمن النفسي المرتبط أساسا بالشخصية، حيث يمتد في الذكريات والطموح، تعبر عنه الحالات النفسية المتغيرة، أنه الماضي العائد بوساطة الذاكرة مستخدما الومضة الموراثية في الوقت نفسه هو زمن المستقبل الحلم وبمعنى أكثر دقة هو زمن الديمومة أي الزمن المطلق، وليس الزمن الكرونولوجي المقاس، لذا يستقر في اللاوعي، ويخضع لقوانينه المبهمة، وبذلك فمقياسه القيم الخاصة، وليس الموضوعية يدرك بتعاقب أوضاع الوعي وحالات اللاوعي.»[2]

ويفتقد الزمن النفسي إلى التسلسل والتتابع المنطقي كما أنه لا يخضع إلى الترتيب، أنه يتابع تطور الأحوال النفسية للشخصية، أنه من «اختيار الإنسان للحياة التي يريد أي أن اختيار اللحظة المعزولة يؤدي إلى استمرارية الزمن.»[3]

زمن الحلم في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

إن الراوي "الحاج منصور النعمان" يعود بذاكرته إلى الوراء عبر الأحلام مما «يعني انعدام رتابة الزمن بمفهومه الطبيعي والدخول في زمن إبداعي.»[4]، «الذي هو أعمق دلالة، وأرشق امتدادا»[5]. أنه

---

[1]- المصدر نفسه، ص 50.

[2]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 120.

[3]- محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية على الرواية العربية، ص 279.

[4]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث فب التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، ص 78.

[5]- عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983، ص 73.

عملية قفز على الزمن الطبيعي في لحظات معدودات كلمح البصر، والمقطع الروائي الآتي يوضح ذلك:

«في البيت أغلق على نفسي من جديد في مكتبي، لكن الماضي يأبى أن يعود هذه المرة، الآن هو الذي يهرب مني، ترى هل كف عن ملاحقتي؟ هل تخلى عني، هذه المرة أنا الذي أبحث عنه ولا أجده. ساعات طويلة وذهني ليس فيه غير صهري السفاح، قاتل الأطفال، وصور المجازر والكوابيس التي أرى فيها ضاوية تذبح باستمرار ثلاثة أيام تمضي هكذا أوشك أن أقول لضاوية إن الماضي تركني، أنني شفيت، لكن بغتة أحس بجرح قديم يستيقظ، تبزغ زكية كطيف أليم، آه، زكية ! أيها الألم الأبدي !.»[1]

«وقد يتخذ الروائيون الحلم مرجعية فنية بدافع الدخول في عالم أرحب يوفر لهم تلك الأبدية التي تجعل الكاتب يحس أنه استشرف لحظات التصوف الفني.»[2]

وزمن الحلم يتجاوز مميزات الزمن الواقعي وذلك بتمرده على خطبته، فمع زمن الحلم يعيرنا الفنان «ناظريه لنبصر بهما العالم، أو أن الفن هو وسلته لفضلى لبلوغ معرفة الكون المحضة.»[3]

«كنت كلما أغمضت عيني في الشاحنة تحت تأثير العياء والقيظ عاد إلى ذهني الرجال الحاضرون الذين كانوا يعدون على أصابع اليد الواحدة، وهم يساعدونني على وضع جثمان أبي في القبر وعلى إهالة التراب عليه، مفكرا في كل مرة بأنهم بذلك يعينوني على دفن سره، أي على بقائي

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 72-73.

[2]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث فب التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات، ص 89.

[3]- دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 69.

جاهلا إلى الأبد لماذا قتل أمي، لا أحد من هؤلاء كان يعرف بأن الميت هذا أبي، ربما -أيضا- بأنه قتل زوجته.»[1]

أنها لحظة غفوة، ذهبت بالراوي "الحاج منصور نعمان" بعيدا سنة من النوم، جعلته يرحل بعيدا بعيدا إلى عوالم الخيال في ثوان معدودات، يسترجع شريط الذكريات يوم أن حضر نفر من الرجال لمساعدته على موارة جثمان والده التراب واستحضر اللحظة التي كانوا يهيلون عليه التراب.

هذا عن زمن الحلم في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".

الزمن التاريخي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

للزمن التاريخي حضور قوي في الأعمال السردية -بعامة- والروائية -بخاصة- ذلك بأنه يعتبر بمثابة المحرك الرئيس للأحداث الروائية، ولقد «اعتمد الكاتب الزمن التاريخي الموضوعي لأنه مرحلة مهمة في تاريخ الوطن»[2]، أنه يصور مرحلة جدّ حساسة من المراحل الحرجة التي مرَّ بها وطننا العزيز، أنها مرحلة التسعينيات السيئة الذكر، بالإضافة إلى استحضار محطات من تاريخ ثورتنا الكبرى، أنها أحداث مظاهرات 11 ديسمبر 1961م.

وللتوضيح أكثر نأتي بالمقاطع الروائية الآتية:

«للمشاركة في الإضراب العام ليوم 11 ديسمبر 1961م، الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني، تغيبت عن الدراسة طردت من الثانوية، الفصل تسبب في استياء والدي اللذين كانا لا يخفيان اعتزازهما بنجاحاتي المستمرة في الدراسة.»[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص 240.

[2]- محبة الحاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 272.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص40.

هذا المقطع الروائي يوضح توظيف الزمن التاريخي والمتمثل في تاريخ 11 ديسمبر 1961م، وهو تاريخ الإضراب الذي دعت إليه جبهة التحرير الوطني.

أما عن الحديث عن زمن العنف في الجزائر فتمثله المقاطع الروائية الآتية:

«في اليوم التالي لم يشأ والدي أن أذهب إلى الثانوية بسبب طلقات رصاص وانفجار قنابل أثناء الليل خلال النهار ظهرت دوريات عسكرية ظلت تجوب مختلف الأحياء، طائرات مروحية أمطرتنا في آن واحد بمنشورات دعائية تدعو إلى عدم تقديم العون لـ "الإرهابيين" وإلى الإبلاغ عنهم إلى السلطات المعنية، مضيفة بأن نهاية "الفلاكة" ما هي إلا مسألة وقت.»[1]

وهناك توظيف لزمن تاريخي آخر يعود بنا إلى زمن الإحتلال الفرنسي الغاشم.

«السكان الأوروبيون راحوا يسرعون لمغادرة البلاد بعد إحتلال دام قرنا وربع قرن، تاركين وراءهم الديار التي سكنوها والأملاك التي جمعوها، وهكذا صرت أتجول في مدينة حسين داي ولا أرى أي وجه أوروبي.»[2]

يوضح هذا المقطع الروائي كيف راح الأوروبيون يغادرون البلاد بعد الاحتلال البغيض الذي دام ردحا من الزمن، ثم يروح الراوي ليسترسل في الحديث عن زمن الإجرام والتقتيل.

«أغادر المكتب، أراه جالسا في القاعة بلحيته وشعره الطويلين السوداوين، يقوم ويتقدم نحوي من غير أن يبتسم يبدو في غاية الحزن، يصافحني قبل أن نجلس جنبا إلى جنب، أسأله عن الأمر بأناملي، يجيبني بلغته الخاصة، بأن أحد أصدقائه تعرض للإغتيال ليلة أمس في العاصمة، أخبره بأنني سمعت الخبر، لكنني لم أكن أعلم بأن له علاقة بالشخص المقتول، يوضح لي بأنهما شاركا معا في عدة معارض، يضيف بأصابعه بعينيه الكبيرتين السوداوين، اللتين أضفى بكمه قدرة عجيبة على

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص40.

التعبير بأن الشاب المغتال تميز برسم مناظر البحر والطبيعة الميتة وأزقة القصبة، والنساء في أعراس الزواج.»[1]

وفي المقطع السردي الآتي يحدثنا الراوي عن الحرب الأهلية التي أوشكت أن توقد نارها، رغم أن حرب التحرير دامت سبعة سنين ونصف.

«البلاد توشك أن تقع في حرب أهلية بين مختلف فصائل جيش التحرير الوطني، الشعب يخرج إلى الشوارع للحيلولة دون أخرى، بين الجزائريين أنفسهم هذه المرة، "سبعة أعوام من الحرب كافية" يهتف الشعب.»[2]

«تعرف منصور، عائلتي موجودة في الجزائر، منذ 1832، أحد أسلافي كان ضابطا برتبة كابتن في الجيوش التي نزلت في سيدي فرج، مع الجنرال "دوبورمو"، قبره موجود في مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى.»[3]

«داخل السيارة التي سارت بنا نحو الفراق، حيث جلسنا على المقعد الخلفي لم تفتأ تشد على يدي، بين الحين والآخر كان يقع بصري على كتابات جدا بارزة كتب عليها بدهان أسود اللون: "صوتو بنعم للاستقلال"، "يحيا جيش التحرير الوطني"، "الجزائر الجزائرية" "يسقط الأو. أ. أس" "سبعة أعوام من الحرب فيها الكفاية".»[4]

إن هذين المقطعين الروائيين يوظفان زمنين تاريخيين، ففي المقطع السردي الأول تخبرنا السيدة "كلير ردمان" بتاريخ تواجد أهلها في الجزائر منذ عام 1832م.

أما المقطع السردي الثاني يتحدث عن أعوام حرب التحرير الوطني.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 43.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص47.

[4]- المصدر نفسه، ص51.

«جريمة بشعة أخرى يذهب ضحيتها مواطنون أبرياء، الجريمة وقعت يوم الثلاثاء الماضي في بيت منعزل بأحد أحياء لاكلاسيير بضواحي العاصمة، في منتصف الليل، الضحايا من عائلة واحدة.»[1]

«سيارات متفحمة وأخرى محطمة، محلات مهمشة ومفرغة عجلات مطاطية محترقة، شظايا الزجاج وعلب ممزقة ونفايات أخرى مترامية على جوانب الطريق، وسط ذلك متظاهرون، يرمون قوات الأمن بالحجارة، عناصر الأمن يردون عليهم بغازات مسيلة للدموع، رائحتها لم تبرح تغمرنا مختلطة برائحة العجلات المطاطية المحترقة تصلنا –أيضا– صيحات المتظاهرين وشتائمهم بذاءتها جعلتني أطلب في الأخير من ابنتي زكية أن تنصرف في بعض الأحيان تتخلل ذلك زغاريد لا ندري من أين كانت تأتي.»[2]

هذا عن طبيعة الزمن في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" باعتبار أن هذه الرواية ذات علاقة بالواقع، تصور زمن العشرية السوداء تصويرا جميلا، بالإضافة للأزمنة الأخرى كالزمن النفسي الذي يتعلق بشخصية الراوي "الحاج منصور النعمان".

إن هذه الرواية أقرب إلى الروايات الواقعية التي تصور الواقع تصويرا فوتوغرافيا دقيقا، ولهذا حافظ البناء الزمني على النمط الكلاسيكي بعيدا عن التجديد.

واكتست هذه الرواية خصائص الرواية الكلاسيكية بلا تجديد ولا تغيير، وقد يكون ذلك راجع إلى المرحلة التي ولد فيها هذا النص الروائي (بوح الرجل القادم من الظلام) وهي فترة التسعينيات الدموية، وخاصة وأن صاحبها أضفى عليها طابع السيرة الذاتية.

[1]– المصدر نفسه، ص 255.

[2]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 291.

بنية الزمن وطبيعته في رواية "عابر سرير":

لقد أصبح الزمن في الرواية الجديدة –بعامة– و"عابر سرير" بصفة –خاصة– ذا بعد جمالي فني، وذا بنية شديدة التعقيد، وينحصر أشكال الزمن في رواية "رواية عابر سرير" فيما يلي:

الزمن الإستذكاري: وتمثله المقاطع التالية:

«كانت الجزائر الخارجة لتوها من الحرب صبية تقع في حب من جاؤوا من العالم لتهنئتها وإدارة شؤونها، وتعرف مغامراتها العاطفية الأولى العابرة للقارات والجنسيات واللهجات.»[1]

«كنا في العشرين، وكان العالم لا يتجاوز أفق حينا، لكننا كنا نعتقد أن العالم كله كان يحسدنا، فقد كنا نصدر الثورة والأحلام، لأناس مازالو مبهورين بشعب أعزل ركعت أمامه فرنسا.»[2]

«كانت ككل "الرفيقات" من الكتلة الإشتراكية، مشتغلة بجميع القضايا التي كان يقذفها بركان السبعينيات من جميع القارات.»[3]

«لكنني كثيرا ما تذكرت ضاحكا قول جدتي أثناء حديثها عن أبي الذي كان كثيرا ما بذر ثروته على النساء بسبب "فخاخ" تفنن في نصبها له: من تمسك بأذناب البقر، رمين به في الحفر.»[4]

في هذه المقاطع السردية كلها إشارة إلى سرد لاحق للحدث، يروي من خلاله أحداثا وقعت في الماضي ويتم استحضارها في الزمن الحاضر.

«منذ زمن بعيد كأنني عرفته –دوما– عرفته في صغري الأول عندما كان يزورنا في تونس بعد وفاة أبي.»[5]

فالراوي يسترجع أحداثا عرفها في الزمن الماضي، وهو تعرف على صديق له يوم كان يقطن في تونس.

---

[1]– عابر سرير، ص40.

[2]– المصدر نفسه،ص39.

[3]– عابر سرير، ص41.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

[5]– المصدر نفسه، ص113.

«بعض اللّحى عادة تنكرية، كتلك التي حكمتنا في السبعينيات أنت حتما تعرف صاحبها، فقصته معروفة لدى رجال جيله الذين يرون أنه يوم كان شابا تلقى ضربة بالموسى في وجهه في أحد مواخير قسنطينة، فأخفى أثر الضربة منذ ذلك الحين بلحية غطت عاره بهيبة.»[1]

هذا عن بعض المقاطع الروائية التي تشير إلى الزمن الإستذكاري الذي يتم من خلال استرجاع ذكريات تتعلق بالماضي وقد يطغى الزمن الاستذكاري مع أسلوب السيرة الذاتية حينما تلجأ الشخصية إلى سرد أحداث تتعلق بماضيها.

«أعادني المشهد إلى السبعينيات، يوم كان جيراننا الأوروبيون الأتون من أوربا الشرقية، لا ينفكون يخططون بحماسة ولهفة، لنهايات الأسابيع التي يذهبون فيها زرافات الاصطياد الخنازير البرية في الغابات المنتشرة على مشارف العاصمة.»[2]

أنه يتذكر أيام السبعينات يوم كان الأوروبيون يصطادون الخنازير فها هو يعود بذاكرته إلى الوراء محدثا قطعا في الزمن الحاضر وفي المقطع الأتي نلحظ الراوي يسترجع أيام كان النفط محل حديث الجميع، وهو الشغل الشاغل لكل الجزائريين ويوم كانت الرمال الذهبية مجرد حلم أو سراب.

«منشغلين كنا بزمن النفط الأول، وكانت لنا أحلام رمال ذهبية تسربت من أصابع الوطن إلى جيوب الذين كانوا يبتلعون البلاد ويتقدمون أسرع من لهاث الصحراء.»[3]

«كنا في خريف كأنه شتاء، قرّرت بدءا أن أشغل نفسي بتبديد الحياة بخمول من توقف لأول مرّة عن الجري، فحلت به متاعب عمر.»

الزمن التاريخي في رواية عابر سرير: وهو نوع من الزمن تناولناه بالتعريف في الجانب النظري في البحث أمّا في هذه الرواية فتمثله المقاطع التالية:

---

[1]- المصدر نفسه، ص114.

[2]- عابر سرير، ص77.

[3]- المصدر نفسه، ص37.

«في مارس 1942، سجن جان جنيه لسرقته نسخة نادرة لأحد دواوين بول فرلين، بعد أن تعذر عليه، وهو الفقير المتشرد شراؤها.»[1]

«حدث ذلك ذات ديسمبر 1978م، عندما ترك لنا بومدين على شاشة التلفزيون ابتسامته منه الغامضة تلك، ورحل.»[2]

من خلال هذين المقطعين يتضح الزمن التاريخي في هذه الرواية.

الزمن الميقاتي: وتمثله المقاطع السردية التالية:

«سنتان من أعمار الكثيرين ذهبتا في غرس الأشجار لحماية الجزائر من التصحر، كان الشعار الذي يطاردك في كل مكان آنذاك: «الجزائري يتقدم والصحراء تتراجع.»[3]

هذا النوع من الزمن يتعامل مع التقديرات، وذو وحدات معروفة.

ففي هذا المقطع الروائي نجد ذكرا للفظة "سنتين" للتعبير عن الفترة التي قضاها أبناء الوطن في بناء السد الأخضر لحماية التربة من التصحر.

«ساعته التي لم أكن قد تنبهت لها يوم كانت له، والتي مذ أصبحت لي، كأني لم أعد أرى سواها.»[4]

«كانت الساعة الثانية ما بعد الظهر عندما قصدته.»[5]

«في 16 نوفمبر الماضي، شب حريق ليلا في القاعة حيث كان يعرض الرسام المغربي المهدي القطبي أعماله في مدينة (ليل).»[6]

«لي صديق عراقي يقيم في أوربا منذ عشرين سنة.»[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص25

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- عابر سرير، ص 37.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

[5]- المصدر نفسه، ص117.

[6]- المصدر نفسه، ص121.

«لكنه أصبح صديق فجائعي عندما قرأت في الصحف أن معرضه ذاك كان يضم خلاصة خمس وعشرين سنة من أعماله الفنية.»[2]

«ذات 29 ديسمبر، بينما العالم يحتفل بأعياد الميلاد، كنا نودع جثمان الرجل الذي ولدت على يده مؤسسات الجزائر وأحلامها الكبرى.»[3]

«قرأت أن إحدى الرسائل المشفرة التي كانت توجهها إذاعة المقاومة الفرنسية التي كان يشرف عليها ديغول في لندن أثناء الإحتلال الألماني، كانت تحمل مساء 5 حزيران 1944 هذه الرسالة المشفرة.»[4]

«...إبن أخيه اغتاله المجرمون بطريقة شنيعة قبل سنتين، وابن أخيه الأخر اختفى قبل سنوات ويعتقد أنه التحق بالمجرمين، أو مات أخوه الوحيد فقد اغتيل قبل عشر سنوات في أحداث 88.»[5]

«في موسم قطف الرؤوس وحصاد الأقلام، فشلنا نحن الصحافيين في العثور على أسماء مستعارة نختفي خلفها من القتلة.»[6]

من خلال هذه المقاطع الروائية نستشف زمنا تاريخيا.

ففي المقطع الأول تؤرخ الروائية ليوم رحيل الرئيس الأسبق " هواري بومدين" وذلك يوم التاسع والعشرين من شهر ديسمبر، ثم تؤرخ لحادثة اندلاع حريق في قاعة عرض أمّا المقطع الثاني لجريدة شهيرة كان يشرف عليها " ديغول" أثناء الإحتلال الألماني.

أمّا المقطع الرابع فأنه يؤرخ لزمن الإجرام وقبله لأحداث الشغب عام 1988م.

---

[1]- المصدر نفسه، ص122.

[2]- المصدر نفسه، ص121.

[3]- المصدر نفسه، ص38.

[4]- عابر سرير، ص189.

[5]- المصدر نفسه، ص235.

[6]- المصدر نفسه، ص239.

أمّا المقطع الأخير فأنه يتحدث –أيضا– عن زمنا لتقتيل والعنف ولكن بلغة شعرية تختلف عن لغة المقطع الرابع.

والمقطع الأتي يروي أحداثا تاريخيه بشكل جلي:

«ألم يقل في أخر عيد ميلاد له وبعد وفاة أمّه عن عمر التهم فيه الجنون الصامت 36 سنة من حياتها: ولدت في 8 مايو 45 وقتلت هناك مع الجثث الحقيقة بجوار أمي التي انتهى بها الأمر في مصح المجانين.»[1]

الزمن الإستشرافي في رواية "عابر سرير":

وهو عبارة عن عملية سردية سابقة للحدث عن زمن وقوعه، أو هو عبارة عن زمن تنبؤي يشير إلى حدث آت لم يحدث بعد، ممّا يحدث فجوات في السرد التسلسلي الذي عرفت به الروايات الكلاسيكية وكذا التتابع المنطقي «فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل والإسترجاع والإستذكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد.»[2]

ولم تعد الرواية الجديدة ترتبط بتوظيف قاصر ومبسط للشبكة الزمنية، ممّا أكسبه جمالية أدبية وأبعادا فلسفية بدلا من الأبعاد النحوية والتاريخية المحضة، مرتكزة على الزمن الأدبي بعيدا عن الزمن الطبيعي وذلك تبعا للمرجعية العميقة التي ينطلق منها الروائيون الجدد والمقاطع التالية توضح هذا النوع من الزمن.

«في كل مدينة نتوقف فيها، سأشتري لك مصاغا أو ثوبا وعندما سيتعذر عليّ ذلك، سأقص عليك أحدوثة لن أنشرها.»[3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص246.

[2]– سعيد يقطين، القراءة والتجربة، ص261.

[3]– عابر سرير، ص22.

«أرقص، لأنّ امرأة أحببتها خانتك معي، وستخوننا معا لأنّ أشياء سخيفة احتقرتها، ستعيش بعدك لأن حسان سيكون قريبا منك بعد الآن.»[1]

«أجببت هذا الكتاب، حتما سيعجبك.»[2]

«سنأخذها إلى قسنطينة عندما أعود بعد أسبوعين أو ثلاثة.»[3]

«ستبقى بتصرفك. بإمكانك أن تراها عندما تزور قسنطينة.»[4]

هذه بعض أنواع الأزمنة التي حاولت الاقتصار عليها في رواية " عابر سرير" للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي.

ومجمل القول لما سبق: إن الرواية تتميز بهذا العنصر الذي هو زمنيتها، فأهمية هذا العنصر بالنسبة للرواية يتأتى من كونه بمثابة روحها المتفتقة وقلبها النابض لأن انعدام عنصر الزمن يفقد الأحداث حركيتها.

[1]- المصدر نفسه، ص38.
[2]- المصدر نفسه، ص246.
[3]- عابر سرير، ص142.
[4]- المصدر نفسه، ص142.

الفصل الرابع
تطور بنية المكان
في الرواية الجزائرية الحديثة

إنّ أيَّ عملٍ سردي لابدَّ أن يتوفر على عنصرين هامين، هما الزمان والمكان، وخاصة الرواية، إذْ يؤديان دوراً هاماً وفعّالاً، لأنَّ أيَّ عملٍ سردي عبارة عن نقل لأحداث وتصوير لشخصيات ولا يتأتى هذا إلاّ بوجود هذين العنصرين المتفاعلين المشكلين»بنيتين تشركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية.»[1]، وميكانيزمات تقنياتها المتميزة والفريدة التي تبعث على طرح قضايا مختلفة في قالب فني قصصي يجعل القارئ ينحاز إليها وينشد إلى محاورتها ومجاورتها، وذلك بفعل القراءة والتلقي.

«وإنّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ ... إنها رحلة في الزمان والمكان على حدٍّ سواء»[2] ذلك أنك بمجرد قراءتك لرواية ما، مثلاً، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، فإنك تسافر إلى قسنطينة، وأنك بمجرد قراءتك لأعمال "تولستوي" فإنك تسافر إلى روسيا، كما تنتقل إلى باريس مع "بلزاك" وإلى القاهرة مع "نجيب محفوظ" وإلى مدينة القصبة مع "جيلالي خلاص" في "حمائم الشفق"، وإلى شوارع العاصمة زمن العشرية السوداء مع "إبراهيم سعدي" في روايته " بوح الرجل القادم من الظلام "وفي رواية " متاهات ليل الفتنة " –إذن– فما طبيعة هذه الأمكنة المغايرة للأمكنة الموجودة في الواقع، والمؤطرة تأطيراً يختلف عنها؟ وما سرّ اختلافها وتباينها عن نظيرتها في الواقع المعيش؟.

«وإذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان»[3] الذي «يلعب دوراً هاماً وحاسمًا –ومنذ القدم– في تكوين حياة البشر وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم وتأطير طبائعهم وطبعها بطابعه الخاص، أي طابع المكان، وبالتالي تحديد

[1] – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في الجزائرية، ص116.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، نقلاً عن كتاب: Michel Buttor : l´espace du Roman, Essais sur le Roman

[3] – المرجع نفسه، ص99.

تصرفاتهم وتوجهاتهم وإدراكهم للأشياء، وهذا لكونه أشد إلتصاقاً بحياتهم، وأكثر تغلغلاً في كيانهم وأعمق تجادلاً مع ذواتهم.»[1]

وإنّ الحديث عن المكان –بصفة عامة– وعن استمرارية ظهوره في كل الشعر والنثر العربيين – منذ غابر الأزمان– لا حصر له، ولا يمكن القبض عليه، وذلك أنّ تراثنا العربي كان حافلاً بالحديث عن المكان (الطلل) لأنه مكان مؤنس، مكان إجتماعي، إليه يأوي الشاعر، وإليه يبث شكواه، ويذرف الدموع الثِقال، ويقف ويستوقف الرفيقين، ممّا يوحي بتفاعل الشخصية مع المكان، – ومنذ القدم — ممّا يتبين أن الإهتمام به لا يظل حكراً على السرد، وإنما سبق ذلك إلى الشعر، وهذا لا يوحي ولا يعني أن النثر خلو من الحديث عن المكان (الأرض)؛ إنها الأم الرؤوم التي تحتضننا أحياءًا وأمواتاً، منها خُلقنا وإليها نعود.

ولهذا ساهم الفكر العربي في تقديم الدراسات والبحوث حول المكان وجماليته، ممّا دفع بالروائيين إلى تضمينه في كتابهم الرواية، لأنّه يُعد من أهم المظاهر الجمالية في النصوص السردية، وبذلك يرى "باشلار" «بأنّ العمل الأدبي إذا افتقد مكانته، فهذا يعني أنه افتقد خصوصيته، وبالتالي أصالته ولهذا يعد المكان ضرورياً في تكوين البينة السردية وميزة من مميزات الرواية، سواءٌ في العمل الروائي التقليدي أو الجديد باعتباره «الإطار الذي تجري فيه أحداث النص»[2] واللّبنة الأساسية من اللّبنات التي يشاد بها العمل الروائي، ولكنّه ليس مكاناً طبيعياً، إنَّه المكان الذي يقطنه القارئ، إنّه مكان غير ملموس، مكانٌ أطرته الذات الروائية بتصاميم خيالية مع إضفاء لمسات وأبعاد مكانية على حقائق مجردة.

–وأحيانا أخرى– إضفاءات وانعكاسات لتصورات الإنسان للمكان الذي يحويه أو حتى مجرد رموز تجسد تصورات الإنسان لمعالم أمكنة ما «فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة»[3] وصوره ودلالاته وإيحاءاته، وأدواره الإجتماعية لما له من أثر بيّن في

[1] – قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، دراسة إشكالية التلقي الجمالي للمكان، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001م، ص 259.

[2] – بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، منشورات تبيين الجاحظية، دط، دت، ص99.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص100.

تكوين الإنسان وسلوكه «يأتي في النص الروائي ليكون قدرة فاعلة تتجاوز كونها الجامد المنفعل وتنتقل إلى مسرح الفعل لتؤثر وتتأثر، وتشكل وتضيف، وتعدل وتلغي وتخلق، ويكون ذلك على المستوى الشعوري النفسي أو المستوى الوقائعي الحدثي، إنَّ المكان الروائي يصبح نوعاً من القدر إنّه يمسك بشخصياته وأحداثه ولا يدع لها هامشاً محدوداً من الحركة.»[1]

فالمكان الروائي لم يعد ذلك الإطار الجغرافي المحدد بالأبعاد والمساحات، وإنما أصبح له من الأهمية في العمل الروائي ما لغيره من المكونات السردية الأخرى حيث أضحى قدرة هائلة على التفاعل والإنفعال والتأثير والتأثر في بقية العناصر السردية، كالشخصية والأحداث وحتى الزمن ذلك أنَّ «للأشياء تاريخاَ مرتبطاً بتاريخ الأشخاص.»[2] ولا يعني –هذا– أننا أهملنا وظيفة بقية العناصر السردية الأخرى، ولا أوكلنا لها مهمتها النبيلة إلى المكان وحده، كونه الفاعل الوحيد والأوحد في العملية السردية؛ «فبقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث الروائية يكون هو –أيضاً– من صياغتها، إنّ البشر الفاعلين صانعي الأحداث هم الذين أقاموا وحددوا سماته، وهم قادرون على تغييرها، ولكنهم بعد أن يقوموا بذلك: فهم يتأثرون بالمكان الذي وجدوه»[3]، وهذا ما يُحدِث تداخلاً بين الشخصية والمكان، فتصبح الشخصية بمثابة المكان ويصبح الحديث إلى المكان حديث إلى الشخصية، وهذا ما نسميه بأنسنة المكان وتعني «أن يتحول المكان إلى إنسان يتأثر ويؤثر، وهو في ذلك يحاول أن يختلس دور البطولة أو المشاركة في أحداث الحياة اليومية للإنسان.»[4] و»تُعد الأنسنة من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفاتٍ إنسانية محددة على الأمكنة ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس وتعبر، وتتعاطف وتقسو حسب

[1] – حسين سليمان، مضمرات النص الروائي، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، ص303.

[2] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص55.

[3] – المرجع نفسه، ص303.

[4] – إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان، قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، دار عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 1432هـ–2011م، ص07.

الموقف الذي أنسنة من أجله.»[1] حتى تخال أنّه يتحدث إلى شخص بعينه يحاوره ويقاسمه همومه وأحزانه، وأفراحه ومسرّاته ولكنّه في الحقيقة يتحدث إلى مكان إنّه مجرد رمز.

فالمكان الذي يعنيه يحمل هذه القيم، وهذه التعابير، وهذه الملامح، وذلك عن طريق إخضاعها لعملية تفاعل حميمية بطرق شتى، إمّا عن طريق التعاطف معها أو الإتحاد معها، أو الإنعدام فيها.

-إذن- فإذا كانت الشخصية (الجسد) «هو امتداد للمكان الذي يحيا فيه الإنسان ويموت فيه، فإنّ التلاحم مع هذا المكان أصبح وشيكاً وهو لا بدّ منه.»[2]، نظراً لأهميته القصوى في الحياة البشرية «إذْ ما من حركة إلاّ وهي مقترنة به، وما من فعل إلاّ وهو مستوح لبعض دوافعه منه، وهو أعمق وأكبر وأهم من أن ينحصر في ما يمثل من ظرف ووعاء أو أن نقتصر فيه على البيْن الناتئ من مستوياته لأنّ كلّ مناحي الحياة وقطاعاتها بل وكل مناحي النفس -أيضا- تشهد على حضوره الكثيف وتمدد مظاهره وتفصح عن أثره، وتدفع إلى الإقرار بأنّه جزء لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها وسلوكها، ولعلّه ما من قرين للتجربة البشرية مثله، فهو عمادها ومطرحها، وهو مغذيها، وهو منطلقها ومصبها، وهو ترجمتها -أيضاً-»[3] فالإنسان لا يمارس حضوره وغيابه إلاّ من خلاله، فحضوره يحل في مكان وغيابه عنه يدفعه إلى مكان آخر، فوجوده مرهون في علاقته بالفضاء، فهو يمثل كيانه وهويته، «ومن هنا كان ارتباط البحث عن الهوية بالبحث عن المكان، فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، بل تبسط خارج هذه الحدود حيث المكان الذي يمكنها أن تتفاعل معه.»[4]

فالمكان لم يعد يقتصر على كل معنى ملموس، محسوس، ولم يعد ضيق المفاهيم، بل تعد ذلك إلى مفاهيم متعددة، متشعبة، متباينة لتباين مناحي الحياة، بل وكثافة المناحي النفسية -أيضاً- ممّا جعل

[1] – مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2003، ص

[2] – لخضر بن سايح، قراءة في ذاكرة الجسد، قسنطينة، الرمز والمكان، ص28.

[3] – عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصور والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص07.

[4] – نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، د ط، دت، ص140.

مظاهره تتعدد نظراً لعلاقته الوطيدة بكل الموجودات، وأثره البين فيها، ولهذا اختلفت التعريفات حوله وتباينت من باحث إلى آخر.

فقد عرّفه "عبد الملك مرتاض" بقوله «المكان كل ما عنى حيزاً جغرافياً حقيقياً من حيث نطلق الحيز في حدِّ ذاته على كل فضاء جغرافي، أسطوري أو كل ما يعتري هذه المظاهر من حركة أو تغير.»[1]

إنّ مفهوم المكان لا يقتصر على المكان المحسوس المرئي كالريف أو المدينة مثلاً، وإنما يتخذ أبعاداً أخرى قد تكون أسطورية، وقد تكون أبعاداً خيالية، ويكون المكان في الرواية يؤدي دوراً رئيساً، وقد يكون ثانوياً، وهذا حسب الروائي، لأنه هو الذي يبدع فضاءه الروائي، وفي ذلك نجد "عبد الحميد بورايو" يقدم مفارقة بين الحيز النصي والحيز المكاني.

فالحيز النصي لديه –يُعنى به «مجال النص، أي الصورة التشيكلية التي قُدمت بها الرواية للقارئ من حيث ترتيب أقسامها وما يتعلق بعنوانها وعناوين فصولها، ومضامين فاتحتها، وبين الحيز المكان الذي يشمل الأماكن، سواءٌ منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية»[2] وكل حسب طبيعة البناء الروائي الكلاسيكي أو الجديد.

أمَّا "بن طاهر يحي" «فيرى أنّه المكان في الرواية يختلف عن المكان الطبيعي الواقعي، وهذا راجع إلى كون الرواية عملاً تخييلاً بالدرجة الأولى، فالمكان يخرج عن واقعيته الحيادية ليصير في الرواية تعبيراً عن الخلفية التي تقع فيها الأحداث.»[3]

أمَّا "عبد الحميد المحادين" «فيرى أنَّ المكان في أية رواية نوعان: مكان موضوعي، ومكان مفترض.

[1]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب، السردي، ص245.

[2] – عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص116.

[3] – بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، ص102.

وتتلخص خصائص الأول في أنه يبني تكويناته من الحياة، وتستطيع أن تشير إليه، وتجد مواضعه على خارطتها.

أمَّا خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحث الذي تشكل أجزاؤه من الواقع، إلاّ أنه غير محدّد وغير واضح المعالم.»[1]

ويردف قائلاً بأنّ «للفضاء المكاني دوراً ذا دلالة في بناء الرواية، وربط الزمان بالمكان يرشح المكان للتماشي مع الواقع، – وخاصة – إذا كانت الرواية تتكئ على تفاصيله لتصبح فضاء الرواية المكاني، وتتجلى ملامحه من خلال الوصف ليصبح فضاءً ذا خصوصية روائية بالدرجة الأولى.»[2]، ولا يتأتى هذا – في نظر الباحث " عبد الحميد المحادين " إلاّ عن طريق الروائي، فهو الذي يتولى عملية الإبداع والإبتكار، إبتكار فضاء عمله الروائي عن طريق الإنتقاء وحسن الإختيار، وذلك بغية التأسيس لبنية الفضاء في روايته التي هي بصدد الإبداع، متأرجحاً بين مرجعيتين، مرجعية واقعية، ومرجعية من صنع الخيال، دون إغفال الوقوف على العلائقية التي تربط هذه الأمكنة بعضها ببعض وتوحي بتعالقها مع غيرها على مستوى النص الروائي الواحد، ممّا يوميء بواقعية هذه الأمكنة عن طريق الإيهام والتضبيب على القارئ، حتى وإن كانت في حقيقتها مجرد ايحاءات ورموز لا علاقة لها بالواقع ممّا صيّره «عنصراً جوهرياً في تشكيل فضاء الرواية وهو من أبرز تقنيات الرواية الدالة.»[3] لأنه يمثل –في حقيقة الأمر– الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، إنّه من صنع كلمات الروائي، وتقوم دراسته (المكان) في الرواية نتيجة تشكيل وتأطير عالم من المحسوسات قد تصادي عالم الواقع وتطابقه، وقد تخالفه وتنازعه وتنافره، «إنّه يمثل عنصراً محايثاً، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال واعتبر معياراً لقياس الوعي والعلاقات والترتيبات الوجودية والإجتماعية والثقافية ونتيجة لذلك كانت التقاطبات الفضائية التي

[1] – نواف أبو الهيجا، إشكالية الرواية الفلسطينية، خارج الوطن المحتل، الكاتب العربي، لسنة السادسة، 1988م، عدده2، ص 75، نقلا عن كتاب: عبد الحميد المحادين، ص93.

[2] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص19.

اهتمت بدراستها الأنثروبولوجيا في وعي وسلوك الأفراد والجماعات.»[1] إذْ إن سلوكات الأفراد ووعيهم وسائر تصرفاتهم تنم عن تشكلها داخل فضاء ما، فتحدث المبادلة بين الإنسان وفضائه، حيث يحيط المكان بكل أبعاده الهندسية بالإنسان، بينما يحيط الإنسان بوعيه وإدراكه وتشكيله له، وظروفه النفسية والإجتماعية والسياسية والإقتصادية وغيرها ف «الإنسان مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها، ابتداءً من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة، وانتهاءًا بالمكان المطلق (الكون).»[2] ، فهو بمثابة مقياس حقيقي لمعاينة درجة وعي الأفراد والجماعات «إذْ يُعد شرط الوجود الإنساني الذي يحدد ذاته إلاّ به وفيه.»[3]، إلاّ أنه يظل يشكل معضلة حقيقية تواجه الباحثين المحدثين –خاصة– فيما يتعلق بإشكالية المصطلح (المكان، الفراغ، الحيز، الفضاء) من جهة، ومن جهة أخرى، إشكالية خيانة الترجمة حيناً، وركاكتها –أحياناً– أخرى.

إنّ هذه الإختلافات والمفارقات بين النقاد والدارسين والباحثين في مجال السرديات إنّ دلّ على شيء إنما يدلُّ على إدراك الباحثين لأهمية المكان، في البناء الروائي يقول "هنري ميتران" «إنّ إختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة وثائقية.»[4]

كما نلفيه في موضع آخر يتسأل في حيرة وشك حول وجود دلائلية تهتم بهذا العنصر الهام من عناصر الرواية يقول في ذلك «لا أعرف هل توجد دلائلية تهتم بالفضاء المديني، وإن أكد بعض

[1] – حسين نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص05.

[2] – صلاح صالح، فضاء المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص22.

[3] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سيوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الأردن، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط2010م، ص22.

[4] – إبراهيم عبّاس، البنية السردية في الرواية المغاربية، ص35.

المهندسين وجودها، كما أنجزوا في الموضوع عدداً خاصاً من مجلة COMMUNICATION لكن يوجد على كل حال ملفوظ روائي للفضاء.»[1]

وقد ظلت جهود الباحثين والدارسين تترى حول هذه التقنية السردية (المكان) «ومع ذلك تؤكد الدراسات التي تناولت الفضاء في الحكي وهي حديثة العهد أنها ليس بمقدورها تكوين نظرية كاملة، لأنها مجرد جهود وأبحاث مشتت غير موحدة حتى تكون نظرية، لكنها بفعل التراكم يمكنها التأسيس لنشؤ رؤية واحدة تقود إلى تشكيل نظرية في الفضاء.»[2]

وهذا الإهتمام يدل على أهمية المكان كمكون أساس في العمل الروائي، ممّا جعل هؤلاء الباحثين يسعون سعياً حثيثاً من أجل التنظير له واستحداث مفاهيم تتعلق به، ولم يعد الأمر كما هو عليه من قبل حيث كان حكراً على الشعر العربي القديم، ذلك «أن المكان قد احتل حيزاً كبيراً في شعرنا في المقدمات الطللية، وفي وصف الطبيعة الجامدة والمتحركة، فإنه لم يحظ بدراسات هامة في أدبنا النثري حتى جاء الإهتمام به مع التقنيات الحداثية للرواية، فبدأ يحتل مكاناً هاماً، في السرد الروائي ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب دورها في الفراغ، دون مكان من هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية للأحداث فحسب بل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، المكونة للسرد الروائي.»[3] حتى وإن بدا يشكل مكاناً جغرافياً متسماً بالثبات رغم وجود الحركة والنشاط الذي يُزاول فيه من قبل الشخصيات التي تحتضنها، لكنه حينما تحتضنه اللّغة يتجاوز هذه الأبعاد الهندسية والجغرافية التي تكتسبه، ويكتسب أبعاداً ودلالات إيحائية ويصبح مجرد رمز، مجرد شيء هلامي لا يمكن القبض عليه إلاّ إذا تم الإمساك باللّغة والتحكم فيها، فاللغة هي التي سطرته رغم أنه يمثل لحمة إجتماعية، وفي ذلك يقول "غاستون باشلار" «إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل

[1] – هنري متران وآخرون، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب 2002م، ص131.

[2] – حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص53.

[3] – محمد عزّام، شعرية الخطاب الروائي، ص65.

بكل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالجماعة في كمال الصور، لا تكون العلاقة المتبادلة بين الخارج والألفة متوازنة.»[1]

فهذا "غاستون باشلار" " G.BACHELARD" في دراسته الموسومة بـ: "شعرية الفضاء" سنة 1957م، يلوح بأهمية المكان، ومنبهاً النقاد والباحثين إلى مكانته في الأعمال السردية، –بعامة– والروائية –بخاصة– ممّا جعل الكثير من الباحثين يهرعون إلى معانقته، والإهتمام بدراسته، ومن هؤلاء " غالب هلسا " الذي يعتبر من أول الدارسين للمكان، وذلك في كتابه " المكان في الرواية العربية " حاول فيه إبراز مواطن التأثير والتأثر المتبادل بين المكان والسكان إنّه «نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني، مثقل بعواطف، ومشاعر، ومواقف، وهموم وانفعالات الذين أقاموا فيه، أو مرّوا به، إنّه مستودع أسرارهم، إنه تاريخ الإنسان.»[2]، بل يبدو وكأنه حي، يمارس حركته على مستوى النص السردي لأن «إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها وهي مشكلة وجودية، تبدو إشكالية مضعفة ومركبة في حال المبدع.»[3] الذي يتولى عملية إعادة إنتاجها بوعي آخر يتفاعل مع وعي الذات بمكانها والمكان في الوقت ذاته، وهذا ما دفع بـ:"غالب هلسا" إلى استنباط نتيجة وهي أن المكان لا يعرف الإستقرار والسكون مفنّداً بذلك أراء النقاد القدماء الذين وصفوه بالسكونية، ومبعداً عنه تهمة كانت قد ألصقتها به الرواية الكلاسيكية بل هو قابل للتغيير والتبديل بفعل الزمن.

وقد عبّر عن هذا المعنى المستنتج من قبل "غالب هلسا" شعراؤنا القدماء ولو أنه تعبير مشفّر في وصف الأطلال و –أيضاً– ممّن عابهم وهجاهم، عبّروا عن ذلك بتسميات عدة "الرسوم الدوارس" "الطلل المحيل" إلى غير ذلك من التسميات المتعددة والمختلفة لهذا المعنى المتداول –آنذاك–.

فهذا "أبو نواس" يقول: وكأني به لا يعلم رمزية المكان ودلالته

---

[1] – غاستون باشلار، جماليا المكان، تر، لبنان، ط3، 1987م، ص31.

[2] – صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ص41.

[3] – فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1ن 2005م، ص32.

قُلْ لمن يبكي على رسم درس * واقفاً ما ضرّ لو كان جلس.**

ولم يتفق الكثير من الباحثين والدارسين حول طبيعة المكان وأشكاله، وتصنيفاته المختلفة.

حيث نجد "غاستون باشلار" "G.BACHELARD" لجأ إلى تقسيم المكان إلى تصنيفات عديدة منها: المكان المجازي، والمكان الهندسي، والمكان كتجربة معاشة في أحضان العمل الروائي وأخيراً المكان المعادي، ولكل دلالته عند "غاستون باشلار" " G.BACHELARD".

المكان المجازي: يُقصد به المكان المتخذ في الأعمال الروائية كمسرح للأحداث، وتتوفر عليه الأعمال الروائية التي تتميز بتوالي الأحداث، ويوسم هذا النوع بالسلبي والمستسلم، ذلك أنه «يخضع لأفعال الشخصيات.»[1] ويستسلم لها ومن «هنا تتضح العلاقة الوطيدة بين المكان والشخصيات الروائية لا يستطيع الروائي تشكيله بعيداً عنها، ولا يمكنها التحرك خارجاً عنه، فهو بيئتها التي تعيش وسطها تخترقه، فتمنحه قيمتها، فيعطيها حيزاً تحي فيه وبه وله، إذْ لا يمكن للمكان الحضور معزولاً عن باقي مكونات السرد الروائي، الشخصيات، الزمن، والأحداث.»[2] وليس في مقدور القارئ الوقوف على الأبعاد الدلالية والإيحائية والجمالية بعيداً عنها «وأخيراً تؤثر الفضائية على الفعل التأويلي من حيث إنّ النص يخلق حقلاً مطابقاً مولداً بإدماجه القارئ في علاقة دينامية مع النص.»[3] وهو مكان تؤطره الذات بناءً على ما تمليه مخيلة الروائي، وما توحيه أفكاره وهواجسه، حيث «يلعب المكان المتخيل دوراً بارزاً في العمل الإبداعي، فهو ينم عن ملكة فذة متميزة قادرة على أن تجمع بين صور الواقع وجعلها متناسقة ومنسجمة أيما انسجام، فالمكان المتخيل هو من يكشف عن جمالية للاّمحدود واللاّمنطق فيغدو بذلك الغامض والغريب، جميلاً تستسيغه في القلب موقعاً حسناً»[4] إنه يشكل عاملاً رئيساً في الكشف عن

[1] – محمد عزّام، شعرية الخطاب الروائي، ص65.

[2] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص24.

[3] – المرجع نفسه، ص 25.

[4] – سمير خالدي، جمالية المكان في الرواية الجديدة، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، ص08.

جمالية النص الروائي وعن خصائصه ومميزاته الإبداعية والفنية، وقد أشار إليه "رولان بورنوف" "ROLAND BORNOV" عن أهمية المكان في البنية السردية حيث أكد «أن المكان بإمكانه أن يصبح محدّداً أساسياً للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز أي أنه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري مع مفهومه كديكور، بتحوله هذا ليصبح عنصراً متحكما في الوظيفة الحكائية السردية وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها»[1]، فهو مسرح الأحداث وهو الجانب المضيء الذي يساهم في بناء عالم الرواية، وهو كذلك تقنية من تقنياتها، وهو من يمنح الحدث مبرر حدوثه بالشكل الذي يقع به وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث، فهو مجرد مكان مفترض، وليس حقيقياً، لأن وجوده غير مؤكد هذا المكان لا يزيد عن كونه ساحة للأحداث الجارية في أي عملٍ روائي؛ أحداث متوالية، أو دلالة على الشخوص الروائية، من خلال وصف مركزها الطبقي، ونمط معيشتها، فهو بهذا يصبح مكملاً للأحداث، مثل: وصف الأدوات التي تساعد البطل، إلى غير ذلك، وهو بهذا ليس عنصراً من عناصر العمل الفني، بل مجرد توضيح لما يتعلق بتقنيات هذا العمل الفني، وقد يكون -أيضا- وصفاً لأحدى الشخصيات الروائية التي تمر بها مثل: الفقر، الغنى، الشجاعة، الجبن، الكسل، العجز، المرض، الخوف، الروائح، التي قد تحمل هي الأخرى دلالة إيحائية، أو سيميائية معينة، وللتدليل على ما ذهبت إليه نأتي بمقطع سردي من رواية "أنثى السراب" «بالله – للمطر رائحة في هذه البلاد، مثل تلك البلاد التي صارت بعيدة عندما كنا ننزل إلى ساحتها.»[2]

فهذا المكان مكاناً حقيقياً في الرواية لأننا «تدركه ذهنياً، لكننا لا نعيشه»[3] والنوع الثاني: فهو المكان الهندسي، وهو نوع من الأمكنة التي تقدمها الرواية للقارئ بنوع من الدقة والحياد وذلك من خلال وصفها للأبعاد الخارجية بنوع من الصرامة والدقة والحياد، أي أنَّ هذا المكان – عادة – ما يتحول إلى «مجموعة من الألوان والسطوح والتفاصيل التي تلتقطها العين، وبهذا فقد يكون الروائي إتخذ حياد

[1] – إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص34.

[2] – واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2010م، ص359.

[3] محمد برادة، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر، ط1، 1971م، ص 217 – 218.

المفهرس، أو سمسار الأثاث، إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقسيمي ويكثر من المعلومات التفصيلية»[1] وهنا يمكن القول عنه إنّه مكان جغرافي إلى حدّ بعيد ذو أبعاد وصفات ممّا يمليه الفضاء الطبيعي، لكن «الذي يهمنا في موضعنا هذا هو الفضاء المادي بأبعاده الهندسية، تحدده اللغة بما تتضمنه من علامات جغرافية، إنّه المكان الروائي الذي تقدمه الحكاية أي الفضاء الجغرافي، لأنه يعد العنصر الأكثر ارتباطاً بالشخصيات من خلاله يتجلى البعد السوسيولوجي في مستواه اللّساني وهو الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه –أيضاً– الشخصيات»[2]، إنّه يوهم بالواقعية لما يتخلله من وصف دقيق لأهم معالمه وأبعاده الهندسية.

فالمكان الهندسي يعنى به مشاكلة الدلالة المباشرة لمكان الطبيعي، وفي ذلك إشارة إلى الوجود الذي يتحقق عن طريق الإدراك الحسي إضافة إلى أبعاد أخرى كالبعد الإعتباري الخاضع للقوانين الاجتماعية والأعراف، فالشارع مكان والبيت مكان وكذلك المقهى مكان، الجامعة مكان، وغيرها ممّا يكون ذا ثلاثة أبعاد.

هذا النوع من الأمكنة يستعان به في النص الروائي من أجل «الإيهام بالواقعية والإعانة على تصور العالم الروائي أو لإفراج المنظور الروائي في ذهن المتلقي وتدخل في حسبان الروائي –أيضاً– مكونات المكان الأخرى كالأثاث، والأشياء والمأكل والمشرب ومقتنيات البيئة والطبيعة، وكل ذلك خاضع للنمط الإجتماعي والحضاري والطبقي الذي ينتمي إليه المكان، وهذا ما يتعلق بالمكان ذي الأبعاد الهندسية»[3] لأنَّ مجرد الإكتفاء بوصف المظاهر الخارجية للبيت الذي يمكن له أن يستوفي لمختلف

[1] – المرجع نفسه، ص، ص، ن، ن.

[2] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سيوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص23.

[3] – حسين سليمان، مضمرات النص الروائي، ص304.

الدلائل التي يحملها «فالبيت هو امتداد لها، ووصفه هو وصف لها، باعتبارها تعبيراً عن أصحابها»[1] وتعريفا بهم، «وكل حائط وكل قطعة أثاث في الدار هي بديل للشخصية التي تسكن هذه الدار.»[2]

«إنّ المكان الهندسي الذي هو مجرد تجميع صفات خارجية للمكان، وهو مكان محايد، وبالتالي مكان ذهني وليس مكان ينبثق من التجربة المعاشة»[3] فالنوع الذي سأتحدث عنه –لاحقاً–.

أمّا **النوع الثالث: فهو المكان كتجربة معاشة:** ويعنى به المكان المعيش كتجربة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان مكانه، هو عاشه مؤلف الرواية لدى القارئ، وبعد مفارقته أصبح يعايشه عن طريق الخيال، لأنه المكان الذي يثير الذكريات الهادئة، والذكريات المترسبة، والأحاسيس الهاجعة، فيجعل القارئ يعايش هذه الأمكنة من خلال أسلوب الإستذكار والإسترجاع «كإسترجاع مكان الذكريات المفقودة جرّاء الإعتداء على أهله أو تدميره أو ترحيل أهله عنه، بسبب الإقتتال، ومحاولة تغيير معالم هويته، وإغتصاب حق إمتلاكه، وطمس كل ما يشهد لهذا الحق، ويحضر المكان كرمز تعاني الشخصيات في فضاء التحولات الطارئة عليه، فتكسبه هوية التذكر لدى المغربين مكانياً وزمانياً، والشعور بالأمن لدى الخائفين، وشوق استعادة العلاقة بالوطن، والتاريخ لدى المكرهين على نسيانها، رغم حضور كل هؤلاء في حيز وطنهم، وبين أفرادهم وأهلهم.»[4]

فحين يصير المكان خليطاً ومزيجاً في النصوص الروائية، «يشغل حيزاً وجدانياً عاطفياً ينجذب إليه المبدع، فإنّ المتلقي لا شك وأنه يقف على هذا الشعور النفسي الفياض المتدفق حنانا من خلال الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية.»[5]

---

[1] – ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، دمشق، 1972م، ص288.

[2] – آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ص130.

[3] – حسين سليمان، مضمرات النص الروائي، ص304.

[4] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص23.

[5] – مزاري عبد القادر، جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، (مساعد المتقاعد صاحب الخيزارانة) لـ: محمد مفلاح، مجلة المعيار، مجلة محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد 07،2014م

فهو نوع من الأمكنة التي تصيّر القارئ يحنُّ إليها ويستشعر الدفئ الكامن فيها لمضارعته ومشابهته ومقارنته لأمكنة واقعية عاشها المتلقي بحلوها ومرّها، بجميلها ورديئها، وقد أشار إليه "باشلار" " G.BACHELARD" في كتابه "جماليات المكان" بقوله: «المكان الممسوك لن يظل مكاناً محايداً خاضعاً لقياسات وتقييم مساح الأرض، لقد عيش فيه، لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز إجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه.»[1]

إنَّ "غاستون باشلار" "G.BACHELARD" –هاهنا–يريد أن يؤكد على أنّ هذا النوع من الأمكنة لا يخضع لقياسات معينة، أي أنّه ليس مكاناً هندسياً خاضعاً لتقسيمات ومقاسات محددة، بل إنّه مجرد تجربة عاشها الأديب ولجأ إلى إستذكارها عن طريق فعل الخيال، لأنه في مثل هذا النوع من الأمكنة، لا يلجأ الأديب إلى العيش فيه كمكان مجرد ذي أبعاد وصور معينة و» وإنما يعيش في داخل جهازنا العصبي كمجموعة من ردود الأفعال.»[2]

فالمكان من هذا المنظور يعتمد على الحدس المطلق اللاّمتناهي ذلك أن الروائي يتجاوز مجرد التعامل مع الأشياء وتصويرها تصويراً دقيقاً إلى درجة التفكير والتأمل، عاكساً عليه خصوصيات الذات المدركة، وعليه «نستطيع الجزْم أنه لا وجود للمكان الموضوعي، لأنه: إنْ هو إلاّ مكان منظور إليه بعين الذات، مدرك إدراكاً كلياً ومعقداً في الآن نفسه، موحداً بها أو منفصلاً عنها، وبالتالي أليفاً أو معادٍ لها.»[3]

فقد يرتبط المكان بالإنسان فيتوحد به، ويتصل به فيصبح مكاناً أليفا، وقد ينفصل عنه، ذلك لأنَّ «المكان حي بالنسبة لمن يستعمله، وليس من قبيل التمثيل (المدرَك ذهنياً)، وفيما يتعلق بالمكان المجرد للمعماريين والمخططين، وجزاء التعمير، فإنَّ مكان الأداء الذي يحقق الحياة اليومية لمن يستعمله هو

[1] – محمد برادة، الرواية العربية واقع وآفاق، ص 223، 224.

[2] – المرجع نفسه، ص226.

[3] – قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، جدل المكان والزمن، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2002م، ص29.

مكان حسي متعين، ممّا يعني القول، إنّه مكان ذاتي، ومكان ذوات، وليس مكان الحسابات.»[1]، ولهذا أضحى «مفهوم المكان عبارة عن كيان مفعم بالحياة التي تدب فيها الحركة، ويؤثر ويتأثر بل ونجده يتعدى ذلك كونه يتفاعل مع حركات الشخصيات وخلجاتهم، وأفكارهم، فهو يقاسمهم أفراحهم وأقراحهم ولا نتصور عملاً أدبياً ناجحاً ما لم يتعرض إلى وصف للأمكنة، والمساكن، والمناظر الطبيعية، وهو ما يتمظهر من خلاله الملامح الشاعرية والمتجاوزة لحدود لغة الأدب.»[2]

فالطلل –مثلاً– في الشعر العربي القديم، مكان حسي، حيث ارتبط بالشاعر، (الإنسان) ارتباطاً وثيقاً، فأضحى يحزن لأجله، ويخاف بسببه من المجهول، يضجر من تلك الحياة التي تحياها، هجارنه له واقعياً ومادياً، وتعميره والركون إليه نفسياً وذاتياً وخيالياً لأنه لا يزال متعلقاً بذاكرته، كلما تذكره، أو كلما بدت معالمه الدارسة، ذرف الدموع، واستوقف الراحلة، واسترجع الذكريات لأن لهذه المواضع أبعاداً نفسية في قلبه، وفي هذه الحالة «يبدو المكان كما لو كان خزّاناً دقيقاً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[3] لأن ذلك المكان ارتبط بوجود «ماضي حبيب ووجوه أليفة، وعيش هنيء رغيد، فالطلل هاجس القصيدة العربية، خشبة الصلب، التي يحملها الشعر العربي على عاتقه، وإن حاول المحدثون التحلل منها، إلاّ أن الطلل يعمر القصيدة ويسكنها وإن لم يظهر على مطلعها، لأن الغاية انصرفت على الوصف الحسي، ولكنها لم تنصرف عن فلسفة التحول والزوال والنفاذ»[4] ليصبح المكان بهذا المفهوم كياناً زاخراً بالحركة والنشاط، إنّه يبعث الحياة في الأشياء بتأثيره وتأثره فيها، فلا استقلالية له عن جميع الأشياء التي يجوبها، أو قُل هو الحياة نفسها نظراً لتأثيرها البالغ في الإنسان والأشياء والموجودات وطبعها بطابعه الخاص، وإن كان

[1] – المرجع نفسه، ص45.

[2] – مزاري عبد القادر، جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) لـ: محمد مفلاح، مجلة المعيار، دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد 07، 2014م، ص100.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص31.

[4] – حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، دط، 2011م، ص15.

المكان «ذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات الطفولة»[1] والحنين إلى بيت الطفولة حنين إلى الطفولة في حدّ ذاتها.

إنه «ذلك المكان الروائي الذي يجعلنا نتذكر أمكنتنا التي عشنا فيها أو حلمنا أن نعيش فيها»[2] لأنه المكان الذي يصير القارئ ينصهر في بوتقة أمكنة عاش فيها أيام طفولته؛ أيام مسرّاته، وأفراحه، وأتراحه وطموحاته ورغباته وسائر عوائده، فهو ذلك «المكان الأليف، هو ذلك البيت الذي ولدنا فيه أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا وتبعث فينا ذكريات الطفولة ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور»[3] إنّه استرجاع وإستذكار لأمكنة عايشها القارئ، عاش فيها فظلت تترى على ذاكرته وتدور بخلده، ولهذا يلح " غاستون باشلار " " G.BACHELARD " على «أننا حين نقرأ وصفاً لحجرة، نتوقف عن القراءة لنتذكر حجرتنا أيّ إن قراءة المكان في الأدب تجعلنا نعاود تذكر بيت الطفولة.»[4]

هذا عن المكان كتجربة معاشة، فهو جزء لا يتجزأ من كل الوجود في حركته وسكونه «فالإنسان مرتبط بالمكان منذ لحظة وجوده في الحياة بل قبل ذلك إلى ساعة رحيله عن عالم الأحياء وهو في رحلة دائمة وتنقل مستمر من مكان إلى مكان، فعالم الغيب مكان، والرحم مكان، واللّحد مكان، والتجربة البشرية مجموعة أمكنة، والأرض التي خلق منها الإنسان، وإليها يعود هي المكان.»[5]

كما ارتبط هذا النوع من الأمكنة – تحديداً– في الرواية العربية بالمكان الأم؛ أي مجتمع الأمومة ويمكن أنْ يُرمز به إلى الوطن الأم، الوطن الأصلي، حيث «إنَّ المكان العربي مكان أمومي

---

[1] – غاستون باشلار، جماليات المكان،تر: غالب هلسا، ص08.

[2] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص27.

[3] – المرجع نفسه، ص06.

[4] – حمد بن سعود البلهيد، جماليات المكان في الرواية السعودية، رسالة علمية للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب، 1426، 1427هـ، ص22.

[5] – – حمد بن سعود البلهيد، جماليات المكان في الرواية السعودية، ص07.

"MARTVIARCHAL" استعادة المكان بعمق في الأدب الغربي –أيضاً– صورة مجتمع الأمومة الذي كان سائداً في فترة من فترات التاريخ العربي»[1] على خلاف المكان المعادي الذي يمثل مجتمع الأبوة المتسلط المتعجرف سلطوياً.

«وإذا كان الجسد هو امتداد للمكان الذي يحي فيه الإنسان، ويموت فيه فإنّ التلاحم مع هذا المكان أصبح وشيكاً هو لابدَّ منه، ومن هنا كانت المرأة جسداً ملتحماً بالأرض لا يمكن فصله أو تميزه»[2] أمّا النوع الأخير حسب تقسيمات " غاستون باشلار " " G.BACHELARD " فهو "المكان المعادي" واتخذ تسميته من وظيفته فهو لا يقدم منفعة لساكنه ولا يركن إليه، وإنما يمثل له الخطوة والتسلط والجبروت، كالجن مثلاً، مكان سلبي، مغلق، كالمنفي، وكمكان الغربة، وما شابههما من الأماكن التي يوجه إليها الإنسان، وهو غير راغب فيه كالمنفي، فهو مكان سلبي مغلق كما تمثل المدينة مقارنة بالريف أو القرية في الأعمال الروائية الجديدة –خاصة– مكاناً معادياً؛ مكاناً لا يعرف الألفة والسكون إليه سبيل، «بل تجسد –أيضاً– صورة أخرى لتاريخ المعاناة والمقاومة، وإلى تصور أزمة الإنسان في مواجهة هذه الحضارة وإحساسه بالتمرد أو الرفض أو الغربة أو الضياع»[3]، نظراً لإختلاف نمط الحياة وتباينه عمّا كان سائداً في الريف أو القرية التي ألفها الإنسان وتجسد هذا المعنى بقوة شديدة في الشعر المعاصر –خاصة– وهي –أيضاً– «مثال لصورة الصراع بين الأمكنة المتعارضة حضارياً، وكانت مركز السلطة حيث تتجلى كل مظاهر الهيمنة اللّغوية والإجتماعية والثقافية والسياسية، وأنَّها مكان غريب لا تجد فيه "الأنا" الوطنية سوى النفي»[4] وهو من الأماكن التي «ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الإنغلاق في مكانٍ واحدٍ، تعبير عن العجز وعدم والقدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، ويحتل السجن مكان الصدارة، حيث يضيق المكان الحابس، فيصير زنزانة كأنها القبر، وكل ما فيها يوحي

[1] – محمد برادة، الرواية العربية، واقع وآفاق، ص213.

[2] – لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة، الرمز والمكان، 27 – 28.

[3] – عبد القادر القط، في الأدب العربي المعاصر، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001م، ص21.

[4] – قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد الكتاب دمشق، دط، 2001م، ص11.

بالموت، ومع ذلك وبالرغم ممّا تمثله تجربة السجن من مأساوية، فإنّ الحياة في عتمة السجن بالنسبة للشخصية الروائية لم تكن أكثر مأساوية من حياة التنكر»[1] ولهذا النوع من الأمكنة علاقة وطيدة بذكريات الشخصية الروائية، –خاصة– فيما يتعلق بالذكريات الأليمة، فهي تتجسد وتتشكل في هيئة صور أمام ناظري هذه الشخصيات المسجونة المقهورة.

وقد يتكرر السجن في العديد من النصوص الروائية، وقد لا تكون الإحالة إلى مثل هذه الأمكنة إحالة «على فضاءات واقعية فقد يمنح الفضاءات الخيالية أو الوهمية تخيلاً بعدُها الواقعي في ذات الوقت»[2] وذلك «حين يصير الوطن هو السجن... والسجن هو الوطن»[3]، ويصبح الفضاء ضيقاً مهما اتسعت جوانبه لأنَّ أساس التصرفات المشينة كالقمع والتسلط وغيرها هي سبب القمع والقهر في السجن، وهذا الإمتداد (فضاء السجن = فضاء الوطن) ناتج عن العوامل النفسية في أحايين كثيرة، وقد يكون المكان مغلقاً ومفتوحاً أي: سلبياً (معاديا) وإيجابيا في الوقت نفسه حسب تأطير الذات له وقد يتيح هذا التأطير الذاتي، ومنه فكرة الإنغلاق أو الإنفتاح عن تواجد أشياء في المكان تساهم هي في انفتاحيته أو انغلاقيته و«لأن وجود الأشياء في فضاء المكان أبين وأرسخ من وجودها في فضاء الزمن ويصبح الفضاء فضاء رحباً قد يتحقق في البيت توجد به لوحة زيتية أو نافذة، وهذه اللّوحة أو النافذة أو هذا المكان يسمح بأن نعيش فضاء أوسع من البيت أو من الغرفة أو من الساحة.»[4]

ويتعلق الأمر –هاهنا– بالحالة الشعورية للشخصية، فقد يتسع المكان الضيق، وقد يضيق المتسع فقد يضيق المكان في حال الحزن وقد يتسع المكان الضيق في حال الشعور بالفرح والحال بالنسبة للزمن بسيان.

[1] – التبيين، مجلة ثقافية محكمة تصدر عن الجمعية الجاحظية، ع09، ص44.

[2] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص96.

[3] – المرجع نفسه، ص99.

[4] – محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية الفنية، ص35.

إلاّ أنّ لي رأي في المسألة، وتعليق حول هذه القضية حيث إنّ سمة الإنغلاق أو الإنفتاح أو المعادي أو المعيش ليست دائماً لصيقة بأماكن بعينها، أو حكراً عليها، بل هناك علاقة اعتباطية في الكثير من الأحيان بين الكثير من الأمكنة وأوصافها، فقد يتسم السجن بالإنغلاق في الكثير من الأعمال الروائية وقد يكون موطناً للإرتياح والهروب من ضنك العيش في بعض المجتمعات أو الضغوطات المفروضة على الشخصية، وحجتي في ذلك ما ورد في القرآن الكريم في "سورة يوسف" حكاية عن سيدنا "يوسف عليه السلام"، { قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُنْ مِنَ الْجَاهِلِينَ }.[1]

ولهذا تصبح فكرة انغلاقية المكان وإنفتاحيته مجرد مسألة نسبية تحتكم إلى مختلف زوايا النظر فما يبدو لشخص ما أنه مكان مغلق سلبي، قد يبدو لأشخاص آخرين أنه مكان منفتح إيجابي، لأنّ هناك من المساجين، أي: قاطني السجن، ممّن يعيرون لهذا المكان اهتماماً بالغاً، ويرددون عبارة «لقد خلقت السجون للرجال»[2] فلم يشكل في هذه الحال مكان معادياً، ولا سلبياً.

وقد يصدق هذا على مستوى المكان الواحد، فقد يشترك الوصفان للمكان الواحد، فقد يمثل البيت –مثلاً– مكاناً مغلقاً في بعض الأحيان، وقد يكون في أحايين أخرى مكاناً مفتوحاً وهذا ما أشار إليه الكثير من الباحثين.

«وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والأمن والاطمئنان فإنه كان كذلك، وإلى حقبة طويلة في النص الروائي.»[3]

[1] – سورة يوسف، الآية 33، رواية حفص عن عاصم.

[2] – صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان فلي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة العلوم الإنسانية، ع12، 2000م، منشورات منتوري، قسنطينة، ص242.

[3] – رشيد بن مالك، سيمياء الفضاء في رواية ريح الجنوب، مجلة اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع12، شعبان 1419، ديسمبر 1998، ص41.

وهذا في الكثير من الأعمال الروائية، حيث اتخذ رمزاً لكل ما هو جميل، ومريح، وحميمي، أي: أنّه أضحى يشكل عنصراً جمالياً في العديد من النصوص الروائية، ولكن مع تغير الأحوال، واجتياح الحوادث الكبرى الدامية، كأحداث العشرية السوداء في الجزائر –مثلاً– طائفة من الأمكنة تحتم على الروائيين تغيير نظرتهم اتجاه هذا الحيز الآمن، فلم يعد رمزاً للآمان والإستقرار، رمزاً للحماية، بل اتخذت هذه المنازل والبيوت «مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الإنقباض ليتعالق ضدياً مع المنظر الخلفي الباعث على الإنشراح»[1] ليصبح دالاً على اليأس والقنوط والخوف والرعب والتقتيل والتدمير والتهجير وغيرها من معاني العداء والكراهية والانغلاق على الذات البشرية التي تسكنه ويؤويها، وهو يمثل لها الموطن والمؤول، وأمثلة هذا كثيرة، سنتطرق –بحول الله– إليها في الجانب التطبيقي حين آجالها، وهذا ما أشار إليه "غاستون باشلار" حين صرّح قائلاً «وضع هنري ميشوفي داخلنا الخوف من الأماكن المغلقة CLAUSTROPHOBIE والخوف من الأماكن المفتوحة " AGORAPHOBIE" جنباً على جنب وهو بهذا قد حول الخط الفاصل بين الداخل والخارج، وبفعله هذا ومن منطق ستيولوجي – حطّم اليقنيات الكسولة للحدوس الهندسية التي يسعى علماء النفس بواسطتها للتحكم بالمكان وحتى مجازياً لا شيء له صلة بالألفة يمكن احتجازه داخل مكان مغلق »[2] أي أنّه يقصد بهذا أن مفهوم كل من الإنفتاح والإنغلاق متساويان في معناهما السلبي، فقد يكون المكان منفسحاً جداً فيشعُر بالإختناق، وهذا ما حدث لدى العربي الصحراوي –خاصة– الشعراء الذين عاشوا في الفيافي والصحاري الممتدة ممّا أشعرهم بالوحدة، فعبروا عن ذلك صراحة، ومن هنا يتضح بأن المكان يمثل فضاءاً إلهامياً للمبدعين فيحرك قرائحهم، وينمي تجربتهم الفنية، فهو بؤرة العمل الإبداعي وحراكه نحو الإنماء «فالمكان هو الفضاء الأمثل الذي تنهل منه عملية الإبداع لدى الشاعر تصوراتها وشعورها وذلك عبر عملية التجادل بينه وبين الذات»[3] ، فيحدث إحساساً بالضيق والإختناق حيناً فيعبر عنه وأحياناً أخرى يشعر بالسعادة

[1] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص17.

[2] – غاستون باشلار، جماليات المكان، ص197 ، 198.

[3] – قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، ص31.

والفرح والملل كذلك يصدق على الشاعر –مثلاً– المنفتح على القهر والظلم –أحياناً– وحتى الموت وكالمدينة مكان يتسم بالانفتاح ولكنه في –الآن نفسه– تتسم بالضيق وتشعر بالإختناق فهذه أصناف وأوصاف مختلفة للمكان.

هذه التصنيفات كان قد أشار إليها " غاستون باشلار "، إلاّ أنها لم تنلْ إعجاب كل الباحثين فهناك من لم يرض هذه التصنيفات، وهذه التقسيمات ولجأ إلى الإعتراض عليها، ومحاولة استبدالها بغيرها من التسميات والتصنيفات.

فها هو الباحث "جورج بوليه" "G. PULIET" يتناول المكان هو الآخر بالدراسة والتحليل ولكنها دراسة تختلف عن دراسة "باشلار" " BACHLARD".

ف" جورج بوليه " G. PULIET" يتناول المكان لذاته ومن أجل ذاته، دون النظر في العلائقية والروابطية وبين عناصر السرد لإدراكه حق الإدراك أن تقنية المكان ليست بمعزل عن باقي عناصر السرد الأخرى كالحدث والشخصية والزمان واللّغة لوجود علائقية متينة تربط بين هذه العناصر بعضها إلى بعض، فإذا حدث تغير في عنصر يحدث على مستوى بقية العناصر الأخرى.

أمّا الباحث " يوري لوتمان " " YOURI LOTMAN" فقد قدّم دراسة على قدر كبير من الأهمية في كتابه «بنية النص الفني» " LA STRUCTURE DU TEXTE ARTISTIQUE" سنة 1973م محاولة الكشف عن دلالة الفضاء الروائي، حيث بنى روايته على جملة من التقاطبات المكانية المشكلة لثنائيات ضدية جامعة بين عناصر متعارضة معبرة عن العلاقات وكذا التوترات التي –عادة–ما يحدث عند اتصال الراوي أو الشخصيات بأماكن الأحداث مشكلاً بذلك نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية «منطلقاً من فرضية أن الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي تقوم بينها علاقة شبيهة بتلك العلاقات المكانية

المعتادة»[1]، مختلفاً بذلك عن دراسة "باشلار" "BACHLARD" التي تقوم على دراسة جدلية الخارج والداخل.

وأكد "لوتمان" "LOTMAN" على أنّ بعض النماذج في المجتمع تتضمن صفات مكانية كالنماذج الإجتماعية والدينية والأخلاقية وغيرها.

ولم يتوقف مجهود " يوري لوتمان " "YOURI LOTMAN" عند هذا بل تعداه إلى الجانب التطبيقي؛ إلى الممارسة النقدية، وذلك بتحليله لشعر " تيوتشن " و–أيضاً–شعر " زابو لوتسكي " نظراً لتوفره على كم هائل من البنيات المكانية، و –خاصة– في كتابه " خطاب الرواية ".

كذلك حاول "رولان بورنوف" "ROLAND LOTMAN" الإهتمام بتقنية المكان، وذلك من خلال تحليله مظاهر الوصف، لأن الحديث عن تقنية المكان، يتطلب استحضار تقنية الوصف.

كما اهتم هذا الباحث بالكشف عن وظائف المكان.

وكان قد أثار الباحث الروسي "يوري لوتمان" "YOURI LOTMAN" قضية مهمة في كتابه "بنية النص الفني" "LA STRUCTURE DU TEXTE ARTISTIQUE" وهي أنّ الإنسان يلجأ إلى إضفاء العلاقات الإنسانية والنظم على إختلافها لإحداثيات المكان، مستخدماً اللغة كوسيلة لإضفاء إحداثيات مكانية ناتجة عن التصورات العامة للمنظومات التي أفرزها الذهن البشري أي: أن الأفكار المجردة تكتسي صفات مكانية من أجل تقريبها من الأذهان وتجسيدها واكتسابها لمعانٍ متعددة نتيجة شبه تطابقها مع الكثير من المنظومات التي كنت قد أشرت إليها من قبل كالإجتماعية والدينية والسياسية والزمنية والأخلاقية، ويصبح المكان – هاهنا – يكتسب معنى وحقيقة توهم بواقعيته وقد

[1] – قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، ص33.

تكون أوسع من حقيقته الملموسة وقد يحدث هذا نتيجة «إضافة علاقة الإنسان بالمكان الذي يعيش في مجموعة من القواقع، SHELLS/COQUILLES يتميز كل منها بصفات خاصة بالنسبة إلى علاقته بها»[1]

ولا يتوقف الأمر عن هذين الباحثين المعاصرين، بل هناك الكثير من الباحثين الغربيين ممّا أدلوا بدلوهم في هذا الميدان الفسيح، وهذا الحقل الرحب، و-خاصة- الباحثين الفرنسيين، وذلك في غضون الستينيات من القرن العشرين ق20، وسموه بتسميات عديدة.

فمن الباحثين الفرنسيين، نجد الباحث "جورج بولي" "G. PULIET" و"جلير دوران" "G.DURAN"، كذلك الباحثون الألمان اهتموا به حيث حاول هؤلاء الباحثين الفرنسيين وغيرهم تحديد تسمية دقيقة لهذا العنصر الهام في العملية السردية فوقعوا على تسميات مختلفة للمكان /LIEU .ESPACE/ PLACE

فنجد الباحثين الفرنسيين يؤثرون مصطلح ESPACE ويقابله بالإنجليزية PLACE/ TOCATION SPACE/ ويقابل هذه الكلمات المرادفات العربية، المكان، الفراغ، الموقع، ورغم هذا التعدد إلاّ أنّ النقاد الكلاسيكيين، سواء العرب أو الإنجليز أو الفرنسيين يستخدمون مصطلح المكان (LIEU/ESPACE) للدلالة على أنواع المكان كلها لعدم ورود كلمة " الفراغ " بل ونشأتها أصلاً.

بينما ضاق النقاد الفرنسيون ذرعاً بهذه التسمية " LIEU " نظراً لمحدوديتها إلى درجة نفي وجود قضية من مثل هذا القبيل إطلاقاً، حتى وإن كانت هناك جهود تبذل في هذا المجال، وفي هذا السياق يقول "هنري ميتران" "HENRI MITTERAND" «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة.»[2]

[1] - Merca –Eliade , les sacré et la profance, paris, N R . F. 1965. Ch ,I, L´Espace sacré et le sacralisation du mond ,.100ص، سيزا قاسم " بناء الرواية " نقلا عن كتاب

[2] - محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص67.

ولمثل هذه الأسباب، تأخر البحث في هذا العنصر الروائي، رغم أن جميع الباحثين يدركون – حق الإدراك– ما له من أهميته وفاعليته وأثره الواضح والكبير في تشكيل بنية الشكل الفني للنصوص الروائية، حتى لقد ذهب بعض الدارسين إلى البحث عن تسميات جديدة قد تشفي غليلهم وتطفأ ناراً متأججة بين جوانبهم، فاستقر بهم المقام على استخدام كلمة (ESPACE) بمعنى (فراغ)، ولكن هذا الإستخدام لم يرّق ولم يُرضِ النقاد الإنجليزيين نظراً لإتساع هذه التسمية (PLACE)، (مكان / فراغ)، وقدموا إضافة أخرى جديدة تمثلت في إستخدام كلمة (TOCATION) (بقعة) تعبيراً بذلك عن المكان المحدد لوقوع الحدث، وكذلك الباحثون الألمان، ميزوا بين نوعين من الأمكنة؛ مكان محدد، وهو المكان الذي تضبطه الإشارات مثل: الأعداد والمقاسات.

أمّا النوع الثاني: فهو يرتبط ببنية الرواية، ويسمى بالفضاء الدلالي، وتؤطره أحداث الرواية وطبائع شخصياتها، وهو مجموع الأمكنة التي تنتشر على مستوى النص الروائي.

ولهذا يمكن القول: إنّ النقاد المحدثين قابلوا في الإستخدام كلمة (الفراغ لكلمتي) (المكان والموقع) «للتعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني، إحداهما محدد ويتركز فيه مكان وقوع الحدث، والآخر أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع، التي تتكشف فيه أحداث الرواية»[1]، مع محاولة هؤلاء الباحثين تقديم تعريفات محددة لكل مصطلح على حدة، –آملين– من وراء ذلك تحديد الفروقات الدقيقة بين هذه التسميات.

إنّ الحديث عن بعض هؤلاء الباحثين الغربيين، وعن بعض اهتماماتهم بعنصر المكان لا يعني –البتة– أنّ الباحثين العرب وقفوا مكتوفي الأيدي اتجاه البحث حول تقنية المكان، بل هناك الكثير من الباحثين العرب ممّن اهتم بهذا العنصر، السردي وهو المكان نذكر بعضاً من هؤلاء منهم " حسن بحراوي" الذي بنى دراسته على أنقاض دراسة " YOURI LOTMAN" مستمداً لمبدأ التقاطب في دراسته "بنية الشكل الروائي " سنة 1990م، حيث أشاد بعنصر المكان في الأعمال الروائية باعتباره

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص102.

عنصراً فعّالاً ومنفعلا في الوقت نفسه، لما له من قدرة على تنظيم الأحداث، مشيراً إلى علاقته بعنصر الشخصية.

ولقد شكل المكان إشكالية من الإشكالات الكبرى التي واجهت النقد المعاصر من حيث التداخل الكبير بين مصطلحات ثلاث، لها علاقة وطيدة بعالم الرواية، أو قُلْ بنيتها، وهي: المكان، الفضاء، الحيز، حيث إنّ الكثير من الباحثين الغربيين المعاصرين – خاصة – أرقت مسعاهم، ذلك أن المكان يعتبر لبنة أساسية من اللّبنات التي تشكل البناء السردي لأيَّ نص روائي قديم (كلاسيكي) كان أم جديد.

ولو أننا نجد في المقابل الكثير من النقاد العرب ممّن لم يلتفتوا إلى هذه الفوارق ولم يلقوا لها بال والكثير الكثير منهم ممّن استقر على تسمية المكان إلاّ القليل ممّن أشرنا إليه آنفاً كالباحث الجزائري "عبد الملك مرتاض" والباحث المغربي " حميد الحميداني " وبعضهم قليل.

ويعني في مدلوله البسيط، الموضع، والمتسع من المكان، ويطلق –أيضاً– على وكنات الطير ونحو ذلك، ويعني الإستقرار والثبات، وجمعها أمكنة، وهو يدل على الموجود من (منازل، أناس، أشجار ...)، وحتى المشاعر والأحاسيس، فإنه يعبر عنها في إطار مكاني ما، –إذن– «مفهوم المكان في الأدب لا يفهم من خلال الوصف المادي –فحسب– وإنما في العلاقة الجدلية التي بين الإنسان البطل الأديب والمكان، وفي العلاقة الدافئة أو الحادة التي تستشعرها الذات الأدبية، في علاقتها بالمكان»[1] الذي هو بمثابة رسم هندسي للبيئة التي تجري فيها أحداث الرواية أياً كان شأن هذه الأحداث وطبيعتها (واقعية، أسطورية، أو خيالية).

[1] – السيد عطا، المفهوم الحديث للزمان والمكان، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، مصر، 1998م، ص 12.

«وتتأتى أهمية المكان في الرواية من كونه العنصر الذي لا يمكن الإستغناء عنه لتداخله مع المكونات الروائية الأخرى، كالشخصيات والأحداث والزمن التي يتحدد وجودها بوجود المكان»[1] ولوجوده في الرواية، وتصوير ملامحه أثر كبير في إندماج القارئ مع الرواية، وشدِّ انتباهه لها.

لذا فعلى الروائي أن يعي وعياً تاماً بأهمية المكان (البيئة) «وذلك بتبيين تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة كانت أو متأثرة.»[2]

ومعنى ذلك أنه يجب عليه أن يوضح مدى تفاعل المكان مع عنصر من عناصر البيئة السردية، وهو عنصر الشخصية سواء بالتأثير في هذه الشخصيات أم التأثر بها، فيضحى المكان بمثابة الشخصية، والشخصية بمثابة المكان، وهو ما يسمى في عرف النقد المعاصر بـ: "أنسنة المكان"، حيث يلجأ الروائي إلى تصوير «الشخصية في إطار الظروف البيئية المحيطة بها.»[3]

ويكتسب المكان أهميته القصوى في الأعمال الروائية، لا لأنه المسرح الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات – فحسب – بل يعد عاملاً مساعداً في تطوير بناء الرواية ذلك أنّ «المكان يتجاوز كونه مجرد شيء صامت أو خلفية تقع عليها أحداث الرواية، فهو عنصر غالب في الرواية، حامل لدلالة، ويمثل محوراً أساساً من المحاور التي تدور حولها عناصر الرواية»[4]، حيث يعمد الروائي إلى ملئ الفراغات والفضاءات بالأشياء المحسوسة، سواء كانت ثابتة أو متغيرة لتصنع منها شخصيات طافحة بالدلالات والإيحاءات «وعبد الرحمن منيف منح المكان على مستوى النص والخطاب، ملامح خاصة جسّدته شخصية اعتبارية، وجعلته يتصدر واجهة السرد لكونه تجلى بؤرة تشع منها المادة الروائية

[1] – محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002م، ص231.

[2] – محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص31.

[3] – المرجع نفسه، ص31.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية، ص102.

على أنساق النص»[1]، وهذا ما يدل على «مدى الإهتمام الذي توليه السرديات للفضاء المكاني والزماني باعتبارهما من أهم العناصر في كل عمل فني حيث لم يعد ينظر إلى المكان باعتباره مجرد عنصر في بناء أي عمل فني، وإنما يُقدم على أنّه عامل يمتد عليه في تشكل النص سردياً»[2] ولهذا نجد "عبد الرحمن منيف" ألقى إهتماماً بالغاً للبنية المكانية، ممّا جعل الباحثين يتهافتون حول تقديم قراءات لمختلف أعماله الروائية، فهذا الباحث "عبد الحميد المحادين "يقدم دراسة بعنوان" تقنيات السرد في روايات عبد الرحمن منيف".

كما اِتجه بعض الباحثين –أيضاً– إلى المكان فأفردوه بالبحث في أطروحاتهم، ومثال على ذلك «المكان في الرواية المغاربية، (1980 – 1990م)، " لعلوي علي سليمان " من جامعة " محمد الخامس بالرباط " وكذلك " المكان في الرواية الفلسطينية (1948 – 1988م) لـ: مها حسن عوض من جامعة " اليرموك " سنة 1991م، وهذا دليل قاطع على أنّه يشكل حقلاً خصباً للدراسة، والأمثلة كثيرة ومتعددة ولا يمكن حصرها، وخاصة أن المكان في الأعمال الروائية إتخذ أنماطاً عديدة؛ المكان: الفراغ، الحيز، الفضاء، ولهذا يتبادر إلى ذهني سؤال مفاده، لماذا تعددت هذه التسميات ولم يتمْ الإستقرار والإجماع على تسمية واحدة؟ ثم ماهي الأهداف المرجوة من وراء هذا التعدد والتنوع في التسميات: المكان، الفضاء، الحيز، الفراغ؟

وهل هناك إختلاف بين مفاهيم هذه المسميات ولم يتم الإستقرار والإجماع على تسمية واحدة؟

ثم ماهي الأهداف المتوخاة من وراء هذا التعدد والتنوع في التسميات (المكان، الفراغ، الفضاء، الحيز)؟.

[1] – مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2009م، ص09.

[2] – عبد القادر شرشار، بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات، الأولى للكتابة السردية في الجزائر، مجلة دراسات جزائرية، دورية محكمة يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، العدد 02، مارس 2005م، ص180.

وهل هناك إختلاف بين مفاهيم هذه المسميات؟.

أمْ أنها مجرد تسميات مختلفة لمفهوم موحد؟ أو بتعبير آخر: هل مفهوم المكان ينطبق على مفهوم الفضاء ومفهوم الفضاء ينطبق على مفهوم الحيز، ومفهوم الحيز ينطبق على مفهوم المكان أم أنَّ هناك إختلافاً بيناً بين هذه التسميات ومسمياتها؟ وماهي أقسامه، وماهي مسمياته؟.

– تقسيمات المكان:

أ – مكان طبيعي: ويقصد به المكان الحقيق الذي نعيشه في الواقع أو بتعبير آخر، هو المكان الذي لا نصيب ليد الإنسان فيه، ولم تتدل في صنعه أو إقامته أو تشكيله، وإنما وجد بوجود الإنسان على هيئته وطبيعته التي فطره الله عليها، وهو من صنع الله الذي أبدع كل شيء خلقه.

ولا نتصور أنّ طبيعة هذه الأمكنة يتوقف على كل ما يحيط بنا من إنسان، وجبال وسهول وبحار وغيرها، بل هي إلى جانب ذلك كل ما يضفيه الخطاب اللّغوي من قيم إخبارية عن هذه الموجودات الطبيعية وعن هيئتها وطبيعتها ووظيفتها وفي ذلك يقول "بوتور" " BUTTOR" «ليس الآخرون بالنسبة إلينا ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب، بل هم ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم، أو ما اخبرنا بهم غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم بل كل الذين ترامت إلينا أخبارهم، وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن، كالأماكن التي لم أذهب إليها – مثلا– ولكنها وصفت لي.»[1]

كما نجد له تسميات أخرى، منها المكان الموضوعي، والمكان الواقعي، والمكان الخارجي، وكلها تشير إلى الدلالة نفسها.

[1] – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ص05.

والحقيقة تشير إلى أن المقصود بالمكان الطبيعي هو المكان المجسد في الواقع المعيش، ولكن هذا لا يعني –البتة– إنعدام أسماء لبعض الأمكنة الواقعية، في الأعمال الروائية والإيهام بواقعيتها –مثلا– نجد ذلك في "ذاكرة الجسد" "لأحلام مستغانمي " مع قسنطينة، وكما هو الحال –أيضاً– في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" مع مدينة رقان زمن العشرية السوداء، والحال نفسه مع " حمائم الشفق " ووصفها وصفاً دقيقاً لأزقة القصبة، والأمر كذلك مع رواية "مزاج مراهقة" ومدينة باتنة وكذا قسنطينة، والأمثلة لا حصر لها، سواء تعلق الأمر بالأعمال الروائية الجزائرية أو غيرها من النصوص الروائية الأخرى مع إضفاء بعض التعديلات والتحويرات لتضحى مجرد رموز لتسميتها بأسماء شخصيات بعينها، كشخصية "حياة" التي ترمز للجزائر في "ذاكرة الجسد" وكشخصية "زينب" التي هي مجرد رمز مكاني "صوت الكهف"، وشخصية "الجازية" في رواية "الجازية والدراويش".

وهذا ما عبّر عنه " عبد الحميد المحادين" بقوله «إنّ المكان في أية رواية نوعان: مكان موضوعي ومكان مفترض، وتتلخص خصائص الأول في أنه يبني تكويناته من الحياة، وتستطيع أن تشير إليه، ونجد مواضعها على خارطتها»[1] أمّا خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحث الذي تتشكل أجزاؤه من الواقع إلاّ أنه غير محدد وغير واضح المعالم»[2] لأنه من صنع الراوي فهو الذي يبدع فضاءه.

وعادة ما يلجأ الروائي إلى تقسيم فضاءه الروائي إلى قسمين إحداهما يكتسي بالإشارات المبهمة الغامضة الضبابية، إلى حدٍّ يصعب معه على القارئ العادي فك شفراته، وتأويل مدلولاته، والوقوف على معانيه وإيحاءاته، وصنفٌ ثانٍ، يعتمد فيه على مرجعية واقعية، شبه حقيقية، حيث تكاد تطابق الواقع وتلامسه وتحاكيه.

[1] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص93.

[2] – نواف أبو الهيجا، إشكالية الرواية الفلسطينية، خارج الوطن المحتل، الكاتب العربي، سنة 1988م، ص75، نقلا عن كتاب: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص93.

فالنوع الأول: مجرد مكانٍ موهوم، إفتراضي غير واقعي، والنوع الثاني: مكان يبني تكويناته على مرجعية واقعية، شبه محسوس وملموس، قابل للإدراك في مخيلة القارئ وتصوراته حاوٍ لأشياء مستقرة ويمتاز بتنوعاته، شأنه شأن الأماكن الواقعية في الحياة اليومية «لكن ذلك لا يعني أنهما متطابقان بل أنّ هناك تشاباً شكلياً مرّده أن القاص اصطنع أمكنة تشكل الفارغ في العالم الحقيقي الخارجي، كالمقاهي والشوارع والجبال وغير ذلك.»[1]

ب– المكان الروائي: يدل هذا المفهوم على المكان اللّفظي المتخيل أي: من صنع خيال الروائي ولا وجود له في الواقع المعيش وهو –أيضاً– من صنع اللّغة التي هي عبارة عن إفصاح وتعبير عمَّا يختلج بنفسية الروائي، وإنصياعاً وخضوعاً لرغبات الروائي التخييلية في عمله الروائي «فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكاناً خيالياً له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة »[2] حتى يشعرك كأنه مكان واقعي له حدود ومقاسات لكنّه خيالي لا موضوعي كما يعتقد بعض القرّاء البسطاء وتهديهم إلى ذلك القراءات الإستهلاكية التي لا تعتمد على البنى العميقة، بل تلتفي بقراءة البنى السطحية «إنّ المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تمييز.»[3]

وهذا النوع من الأمكنة يتوقف على مدى قدرة اللّغة على التعبير عن هذه التصورات المكانية، كما جعله البنيويون «تشكيلاً يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان، وعنصراً ديناميكياً يتحكم في الشخصيات وتماسكها ويساعد على صيرورة الأحداث في الرواية.»[4]

[1] – أمل منصور، المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشٍ، بيروت، لبنان، د ط، 1994م، ص22.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في " ثلاثية " " نجيب محفوظ "، ص100.

[3] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص24.

[4] – أمل منصور، المكان في الرواية العربية، ص22.

كذلك نجد الباحثة الفرنسية الجنسية، البلغارية الأصل "جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" هي الأخرى قدمت تصورها للمكان باعتمادها على طريقة عرضه في النصوص الروائية، والخطابات الأدبية الروائية، حيث لجأت إلى التمييز بين نوعين من المكان هما: مكان جغرافي قار، ومكان رمزي.

فالأول: المكان الجغرافي القار: يتصل هذا النوع بالبنيات الخطابية التي تتحدد عبرها الفترة التاريخية.

كما أنّ هذه الأخيرة (الفترة التاريخية) تتحدد بالوضعيات الإجتماعية أيّاً كان نوعها.

أمّا الثاني: وأعني به المكان الرمزي فهو» "تحيين" (ACTISALISATION)، معنى ذلك أنّه لا ينفصل ولا يتجرأ في علاقته بالأحداث الآنية، أيّ: أن المكان الجغرافي متصل وبشكل مباشر بالواقع الخارجي انطلاقاً من إشارات النص ووصولاً إلى تلك الظروف السوسيونفسية والتاريخية كبيئة النص»[1]

ولكن من جانب آخر، نجد باحثين آخرين يحددون أربعة أنواع للمكان، ومن هؤلاء الباحثين "مول" "MOL" و"رومير" " ROMAIR" حيث إن جميع أنواع هذه الأمكنة وهي كالآتي:

1–عندي: وهو نوع من الأمكنة التي يمارس فيها الفرد سلطته، وتربطه علاقة حميمية بالفرد الذي يقطنه، كالبيت الذي «يمثل فضاءاً مكانياً هاماً في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة في رؤية فكرية وجمالية» [2] ويحس الفرد بامتلاكه لهذا المكان.

2– عند الآخرين: وهو أقرب إلى النوع الأول (عندي) غير أنه لا يخضع لسلطة الفرد، بل يخضع لسلطة الغير «وعلى الفرد أن يعترف به، كما عليه أنّ يحترمه.»[3]

[1] – ينظر، سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2003 – 2004م، ص99.

[2] – الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص 27.

[3] – سيزا قاسم، يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، المغرب، ط1، 1988م، ص61.

3– المكان اللامتناهي: وهي أماكن تبعد عن بني البشر، كما أنها أماكن لا تُفرض عليها أيُّ سلطة من أي أحد، و«كثيراً ما تقع هذه الأمكنة بعيداً عن السكان لذا فهي تكتسب دلالات خاصة مثل "الغرب البعيد" "FAR. WEST" في الولايات المتحدة الأمريكية، و"غابات الأمازون " في البرازيل وغيرها من الأماكن إلاّ أنها بدأت في التلاشي مع تطور وسائل الإتصال.»[1]

–الأماكن العامة: وهي أماكن ليست ملكاً لأحدٍ وإنما هي ملك للدولة، ويحكمها شخص بعينه في الظاهر وهو في الحقيقة محكوم من جانب ثانٍ.

وتظل هذه التقسيمات التي عرفتها تقنية المكان، قابلة للأخذ والرد و–خاصة– وأنّ بنية المكان تضاربت حولها الآراء وتعددت وتباينت واختلفت: على وجه الخصوص حول إشكالية تحديد المصطلح.

هذا عن تصنيفات المكان وقضية موافقة الباحثين حولها أو إختلافهم وهل استقر المكان على تسمية واحدة أم إختلفت تسميات المكان؟.

إشكالية ضبط مفهوم المصطلح وتحديده بدقة:

مسميات المكان: كما سبق الحديث من قبل عن بينة المكان، وكما قلت بأنه يعد من أبرز العناصر المؤثرة في البنية العامة للرواية، وهو الهدف الرئيس والضالة المنشودة من وجود العمل الروائي نفسه، لأنه قد يكون بمثابة الركيزة الأساسية للعمل الروائي، إنّه «العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض.»[2]

فالمكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية شيئاً محتمل الوقوع، إنه يخيل بواقعيتها، إنّه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والمسرح والخشبة، إنّه من صنع الروائي، حين يلجأ إلى التأطير المكاني، هذا التأطير يختلف من بناء روائي إلى آخر، حسب طبيعة هذا البناء، وهذا يقودنا للحديث عن أهم

[1] – المرجع نفسه، ص61.

[2] – خليل الموسى، أفاق الرواية، بنية وتأريخاً ونماذج تطبيقية، دمشق، ط1، 2002م، ص23، 24.

مسمياته التي من جرائها يكتسب العمل الروائي بنية فنية متكاملة ومتميزة وخاصة بعدما تعددت أراء الباحثين حوله وتباينت واتخذت مشارب مختلفة لأنه لم يعد يمثل مكاناً حقيقياً وإنما أضحى «المكان جزءً من المسرح الروائي، وهو يتصل إتصالاً وظيفياً بالدلالة وهو الذي يحدد دلالة الرواية، وهو الذي يحدد هوية العمل الفني وجديته وأصالته.»[1]

وهل تختلف تسمية المكان من البناء الروائي الكلاسيكي إلى البناء الروائي الجديد أم تظل محافظة على تسمية واحدة؟.

إنّ من نتاج حركة النقد المعاصر الإلتفات إلى مصطلح المكان الذي دخل مجال اهتماماته (النقد الجديد)، حيث لم يسع هذا المصطلح (مصطلح المكان) أفكار النقاد الجدد، فثار حوله الكثير من النقاد خاصة النقاد الغربيين الذين آثروا مصطلح الفضاء من بين النقاد العرب، وإنْ وقفُوا جهودهم على هذا المصطلح (المكان) إلاَّ أنَّ هناك تباينا واختلافاً بين بعض الباحثين منهم، مع عدم اتفاقهم حول مفهوم موحدٍ، وذلك بسبب اختلاف الترجمات وتضاربها حيناً، وتشتتها وخيانتها – أحيانا أخرى – حيث وقع خلط كبير بين مصطلح الفضاء والمكان والحيز وحتى الفراغ – خاصة – أن نقادنا العرب كانوا قد أسقطوا مصطلح "الفضاء" "ESPACE"على مصطلح المكان "LIEU" واستراحوا، وحتى بعض المصطلحات الأخرى كمصطلح "الفراغ" و"الحيز " و "المجال ".

–إذن– فما مفهوم الفضاء –أولاً– والحيز والفراغ –ثانيا– في المنظومة النقدية الجديدة –بعامة– والجزائرية على وجه الخصوص؟ وبخاصة أن مصطلح المكان عرف تحولاً وتغيراً وتبدلاً وتطوراً في الأعمال السردية العربية –بعامة– والجزائرية –خاصة–.

[1] – المرجع نفسه، ص24.

فلم يعد مفهوم المكان يقتصر على أنه مجرد حدود جغرافية ومساحات ومقاسات بل أصبح «ذلك المكان الفاعل والمتفاعل داخل النص، والذي يلف مجموع العناصر السردية.»[1]

-إذن- كيف تعامل النقاد العرب -عامة- مع هذا المصطلح والنقاد الجزائريون -خاصة-؟ وماهي الميزة والخاصية النقدية الجزائرية في مواجهة هذا المصطلح (أعني مصطلح الفضاء) كآلية إجرائية؟.

إنّ الوقت لا يسع للحديث عن جميع نقادنا الجزائريين الذي تعاملوا مع مصطلح الفضاء والحيز ذلك أنهما مصطلحان مستحدثان لم يسبق للنقد السياقي التعامل معهما ومسايرتهما، لكننا نجد أنّ بعض نقادنا البارزين في الساحة النقدية الجزائرية المعاصرة الذين تعاملوا بجدية مع هذه المصطلحات التي واكبت الروح الجديدة للنقد أو قُلْ سايرت متطلبات الحداثة الغربية، بفعل المثاقفة والترجمة والتطور؛ تطور وسائل الإتصال ممّا سهل عملية التثاقف ومما جعل الكثير من نقادنا يثورون على قضايا النقد السياقي، ومن هؤلاء النقاد: عبد الملك مرتاض، ورشيد بن مالك، عبد الحميد بورايو، ومجموعة من النقاد الشباب الطموحين إلى التجديد ومنهم النقاد الجزائري "قادة عقاق" و"أحمد يوسف" "يوسف وغليسي" وبفضل من الله ثم بفضل من هؤلاء «حقق النقد الجزائري من ثمانينيات القرن الماضي قفزة نوعية وتحولاً في تلك المفاهيم النقدية التي لم تعدْ قادرة على مواكبة روح العصر وجريانه السريع والمتجدد، ولقد قاد هذا التحول في بلادنا نقاد ساقهم دافع التجديد والإطلاع عن كثب على الحركة النقدية الغربية بكل مستجداتها.»[2]

[1] – مصطفى بوفانية، المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر، الحيز عند عبد الملك مرتاض، أنموذجاً، ص32.

[2] – قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر، (نظرية غريماس – نموذجاً)، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2003، 2004م، ص301.

– جهود الباحثين في مجال " الفضاء ":

هناك مجموعة من الباحثين قد أولت –بعد الحرب العالمية الثانية– عنصر الفضاء اهتماما لائقاً ونذكر منهم الباحث الروسي "يوري لوتمان" والباحثين الألمانيين "روبيريتش وهيرمان مييز"»[1]، و– خاصة– الباحثين الفرنسيين الذي عُنُوا به عناية تامة، تنظيراً وممارسة خلال الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وهذا ما أدّى إلى تطوره بين مختلف الباحثين ومنهم " جورج بولي " في كتابه " L´ESPACE PROUSTIEN" الصادر عام (1963) و"رولان بورنون" في محاولة له إصلاح وسدّ الثغرات التي تتعلق بالمنهجية التي بدرت من زميله "بولي ودروان" «أمّا عن مصطلح الفضاء في الدراسات الجزائرية فإنه لم يتبلور إلاّ في السنوات الأخيرة، فقد كان استخدامه مختلف من باحث لآخر ومن تجربة نقدية لأخرى، فمرة يرد بلفظ الحيز، ومرة بلفظ المكان، ومرة ثالثة بلفظ الفضاء ولعلّ أكبر مهتم بهذا المصطلح (عبد الملك مرتاض) وذلك في كتابه (ألف ليلة وليلة) تحليل سيمائي تفكيكي لحكاية "حمال بغداد".»[2]

–إذن– فما هي الطريقة التي يتجلى من خلالها الفضاء؟ وهل للفضاء أنواع وألوان؟ وما هي هذه الأنواع؟.

«تتجلى ملامح الفضاء من خلال الوصف ليصبح فضاءاً ذا خصوصية روائية بالدرجة الأولى، فالروائي هو الذي يبدع فضاء الرواية مهما استوحى من فضاءات خارجية واقعية، لأن الإنتقاء هو الذي يؤسس بنية الفضاء في الرواية.»[3]

مصطلح الفضاء: بعدما دخل مصطلح المكان حقل الحداثة وبعدما تبنّى النقاد الحداثيون المناهج النقدية النسقية ثار حوله هذا المصطلح (المكان) لغط كبير وجدل عظيم.

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص16.

[2] – حميد الحميداني، فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، دط، دت، ص16.

[3] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص15.

فالنقاد الغربيون إنحازوا إلى مصطلح الفضاء، بينما نقادنا العرب لم يتفقوا حول مصطلح موحد حيث تضاربت بينهم الأراء وتباينت واختلفت.

وكان من نقادنا العرب من تشبث بمصطلح المكان واستراح –إذن– فهل مصطلح الفضاء مرادف لمصطلح المكان؟

وإذا كان كذلك، فما الداعي إلى استنباط مصطلحات جديدة أم هي مجرد تلاعب بالمصطلحات؟ وإذا لم يكن كذلك فما الفرق بينهما؟ أو ما مفهوم الفضاء –أولاً–؟.

مفهوم الفضاء:

لقد ظل مصطلح الفضاء – ولأمدٍ بعيد– متداخلاً مع كثير من المصطلحات النقدية المعاصرة التي ظهرت بكثافة في الأعمال السردية –بعامة– والروائية –بخاصة– وظل الإختلاف والتنافر بينهما سائدين في معظم البحوث والدراسات التي تناولت هذا المصطلح (الفضاء) ولا تكاد تجمع على مفهوم واحد وموحد وأضحت التصورات حوله متباينة –خاصة– حول قضية التداخل بينه وبين جملة من المصطلحات، «ومن بين تلك المصطلحات التي أسقطها النقاد العرب على مصطلح "الفضاء" نجد مصطلح "المكان" ومصطلح " الفراغ" ومصطلح "المجال" وإن كان هذا الأخير بنسب أقل، لكن الشيء الذي لمسناه في دراستهم هو تحول مصطلح المكان من مجرد مكانٍ عادي عرضي لا يقول شيئاً إلاّ جغرافيته، إلى ذلك المكان الفاعل والمتفاعل داخل النص والذي يلف العناصر السردية المتبقية.»[1]

– إذن– «فالفضاء أهم أداة في يد الروائي»[2] بإعتباره الفضاء الذي يحتضن العناصر الروائية بمنحها أبعادها ودلالاتها ولكن رغم هذا إلاّ أن فريقاً من الدارسين الفرنسيين ذهب «إلى درجة نفي

[1] – مصطفى بوفادينة، المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر، الحيز عند عبد الملك مرتاض – أنموذجاً –، ص32.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص141، 142.

وجود قضية من هذا القبيل إطلاقاً، حتى وإن كانت هناك جهود تبذل في هذا المجال»[1]، وفي هذا السياق يقول "هنري متران" "HENRI MITTERANT" «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط نقط متقطعة»[2] وهذا الجدل حوله وحتى النفور من قبل بعض الباحثين، حول قضاياه لا ينفي دوره البالغ الأهمية وفاعليته المتناهية وأثره الكبير في بنية الشكل الروائي، ودوره في نسيج الأحداث إلى جانب خلفياته المتنوعة كالسياسية والتاريخية والإيديولوجية، وأثره في تحريك خيال القارئ والكشف عن مكونات النص السردي وأسراره وخفاياه ومختلف مظاهره.

ويعتبر الفضاء مصطلحاً حديثاً من المصطلحات التي ظهرت في الساحة النقدية المعاصرة، وكان ظهوره في غضون الربع الأخير من القرن العشرين، على يد النقاد الغربيين، إلاّ أنه لم ينلْ حظه من العناية والإهتمام من قبل النقاد العرب «إلاّ في السنوات الأخيرة من القرن نفسه، وذلك نتيجة إطلاعهم على الثقافات الغربية»[3] لأنه، كما ذكرت سابقاً، ظلُوا متمسكين بمصطلح المكان في اعتقادٍ منهم أنّ مصطلح الفضاء ماهو إلاّ لفظ مرادف لمصطلح المكان، فلا حاجة لهذا التعدد والترادف اللّفظي والمصطلحاتي إلاّ مع النزر القليل من نقادنا.

لقد شغل الفضاء حيزاً واسعاً في الأعمال الروائية، وكان له الدور البارز في بسط وهيمنة الأحداث وتسلسلها على مستوى النص السردي – بعامة – والروائي – بخاصة – وهذا ما أشار إليه الباحث "إبراهيم عبّاس بقوله «له فاعليته وأثره الكبير في بنية الشكل الفني للنص الروائي، وأثره في نسيج سير الأحداث وخلفياته السياسية والتاريخية والإيديولوجية، كما له أثر كبير في تحريك خيال القارئ

[1] – مجلة الحداثة، ص31.

[2] – إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص29

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص122.

وتوجيهه»[1] ، وعليه يبقى تحليل الفضاء الروائي العامل الأوحد، لإدراك مختلف الدلالات التي يشتمل عليها العمل السردي في كليته وكشف خبايا النص وأسراره ومختلف مظاهره.

ولهذه الأسباب أُعترف به –منذ القديم– لكن هذا الإعتراف يختلف ما بين القديم والحديث، ففي القديم كان يُنظر إليه نظرة منطقية على أساس أنه مجرد مكان جغرافي تحدده وتقيسه مسافات، فلم يعد ذلك المكان المحدد والمهندس وإنما أصبحت «تشكل بنية الفضاء الروائي بعداً جوهرياً في الدراسات السردية –عموماً– والروائية –خصوصاً– نظراً لأنّ الفضاء يساهم في تطوير الإبداع الروائي، فلا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدواراً في الفراغ، ودون مكان ومن هنا تأتي أهمية المكان كخلفية للأحداث فحسب.»[2]

وهذا ما جعل الكثير من الباحثين يتخذون منه مادة دسمة للمساهمة في إثراء العمل الأدبي الفني ومسرحاً لفهم مختلف القضايا التي يحملها النص السردي، ولهذا كثرت الآراء والتصورات والأفكار حول مفهومه، ومن هؤلاء الباحثين نجد" جيرار جينيت" " G.GENETTE" الذي اعتبر الفضاء الطريق الوحيد، والسبيل الفريد لإنتاج الدلالة في النص الروائي، مهما كانت غايته، فهو يرى أن دلالة المكان «تعتمد على البنيات اللّغوية المشكلة في الفضاء النصي الحاصل على مستوى المحور الدلالي، فإمّا أن يحمل دلالة حقيقية أو دلالة مجازية، فالفضاء الدلالي عنده يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي يلغي في الآن ذاته خطية الخطاب، وهذا الفضاء هو بالتحديد ما يسمى باسم الموضع، فالصورة في الوقت ذاته الشكل الذي يتخذه الفضاء والشيء الذي تهب اللّغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللّغة الأدبية في علاقتها مع المعنى»[3] لهذا كلّه نجده شغل حيزاً كبيراً في الأعمال الأدبية –بعامة– والروائية –بخاصة–

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص38.

[2] – أحمد محمود فرج أحمد، مستويات السرد وأشكاله في روايات محمد جبريل، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف أحمد حسن جبري ونجوى محمود صابر، جامعة الإسكندرية، بيروت، ط1، 2005م، ص183.

[3] – حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م، ص54.

فهو بمثابة منبّه مغناطيسي للقراء، يشدهم إليه، ويؤثر في مشاعرهم، ويحركهم للتفاعل مع النص الروائي، خالقاً بذلك صوراً تتمركز في أذهان القرّاء، مشكلة بذلك فضاءاً دلالياً للنص، وهو لا ينفصل بأي حالٍ عن اللّغة فهي صاحبة الشأن في صنعه ولهذا أضحت أهم العناصر المكونة للبنية السردية في الأعمال الروائية الجديدة حيث احتلت المكانة التي كانت قد احتلتها الشخصية في الأعمال الروائية الكلاسيكية فهي التي تساهم في صنع الفضاء الروائي لأنه «مثل باقي المكونات السردية لا يوجد إلاّ من خلالها فهو فضاء لفظي في النهاية»[1] تؤطره لغة الروائي.

كما ذهبت "جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" إلى تحديد دلالته وذلك بربطه بالدلالة الخطابية التي ترتبط بحقبة تاريخية ما، فهي ترى أنّه «يتشكل من خلال العالم القصصي الذي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون –عادة– مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية –خاصة– للعالم وهو ما تسميه بـ: "إيديولوجيم العصر" " IDEOLOGEME" حيث تقول:والإيديولوجيم هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائماً في تناصيته»[2]، ولهذا يتوجب على الباحث في هذا الحقل المعرفي دراسة الفضاء في علاقته بالثقافات المختلفة في مرحلة تاريخية معينة أو في فترة زمنية ما لأن «الفضاء المكاني في العمل الروائي لا يتأتى في الغالب منفصلاً عن دلالته الحضارية والتي تكون في العادة مرتبطة بالعصر الذي تنتهي إليه، حيث تسود ثقافة معينة، أو خالصة المعالم، فيما يعرف بإيديولوجيم العصر.»[3]

ولا يمكن إدراك الدلائل الشاملة للعمل السردي إلاّ عن طريق تحليل بنية الفضاء الروائي.

وتحليل الفضاء يتطلب من الباحث جهداً ممنهجاً يتمثل –أولاً– فهل "الفضاء" هو "المكان الجغرافي" "ESPACE GEOGRAPHIQUE" كما يزعم بعض النقاد والباحثين ومن هؤلاء "بورنوف"

[1] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص45.

[2] – عبد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص54.

[3] – ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص47.

"BORNOV " كما يحلو له تسميته؟ أم هو الفضاء النصي، "ESPACE FESCTUEL" كما يراه "ميشال بوتور" " MICHEL BUTTOR"؟ أم هو الفضاء الدلالي كما يسميه "جيرار جينيت" "G.GENETTE" أم هو الفضاء كرؤية أو كمنظور كما ترى ذلك "جوليا كرستيفا" "KRISTIVA JULIA" ؟ أم أنّ كل هذه الفضاءات جميعها تشكل ما يسمى بـ: فضاء الرواية؟.

وللإجابة عن هذا السؤال يجب –أولاً– تحديد هذه المفاهيم بدقة متناهية ثم الوقوف على علاقة هذه المفاهيم في البناء النصي لأي عملٍ روائي وهذا من أجل الوقوف على المفارقات بين هذه المفاهيم وأهم ما يميز أحدهما عن الآخر، ومن ذلك –أيضاً–الوقوف على أنماط الفضاء وأشكاله عند الباحثين والنقاد وأبرزها.

الفضاء الجغرافي ESPACE GEOGRAPHIQUE: وهو مقابل لمفهوم المكان وندٌّ له ويتولد عن طريق الحكي، إنّه الفضاء أو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال؛ أبطال الرواية، حقيقة أو إفتراضاً، كما يقرّ بذلك الكثير من الباحثين والدارسين له، «فالراوي يقدم لنا دائماً حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي يكون فيها مجرد نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ.»[1]

ويتنوع الفضاء الجغرافي بتنوع وظائفه ودلالاته، مثل: البيت، فهو يمثل فضاء الإقامة الإختيارية، السجن يمثل فضاء الإقامة الإجبارية، الشارع فضاء التنقل الحرّ، والأحياء التي تقطنها الساكنة من الناس والمسجد فضاء العبادة، والجامعة تمثل فضاء العلم والمعرفة، وهناك أماكن خاصة كالنوادي «وهذه الأماكن يمكن أن تكون فضاءات راقية أو شعبية.»[2]

ومنه نتوصل إلى مفهوم الفضاء على أنّه المساحة المكانية، «والمكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، وليس لديه استقلال إزاء الشخصية التي يندرج فيها»[3]، وبهذا تشكل

[1] – حميد الحميداني، فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، ص88.

[2] – حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص33 ، 34.

[3] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص60.

بنية المكان شبكة من العلاقات ومختلف الرؤى ووجهات النظر التي تتضامن جميعها مع بعضها البعض لبناء الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث «ولهذا أصبحت البنية الخاصة والعلائق المترتبة عن ذلك تجعل من وجود العمل الروائي في بعض الأحيان، وهذا ما يذهب إليه كل من "بوروف" " BORNOV" و"رويي" "REULLIE" بقولهما: إذا نحن بحثنا عن مقدار التردد والإيقاع والنظام، وخاصة عن سبب التغيرات المكانية في رواية ما، فإننا سنكتشف إلى أي حدٍ تكون هذه الأشياء كلها ضرورية لتأمين وحدة الحكي وحركته في آنٍ واحد.»[1]

2– الفضاء الروائي: «هو فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر»[2] حيث يتشكل من الكلمات ممّا يجعله متضمناً كل المشاعر والتصورات المكانية التي باستطاعة اللغة التعبير عنها مع الإستعانة بالإشارات وعلامات الوقف داخل النص وهذا تقوية من الراوي لسرده.

وبهذا يلتقي فضاءان إثنان هما: فضاء الألفاظ وفضاء الرموز.

3– الفضاء الدلالي "L´ESPACE SEMANTIQUE"«ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام»[3] ذلك «أنّ اللّغة ذاتها تحمل في جدل المفتوح والمغلق فمن خلال المعنى الأحادي تنغلق اللّغة في درجة الصفر (الخطابية) على حدِّ تعبير " رولان بارث" " ROLAND BARTHES" وتنفتح من خلال التعبير الشعري وتعدد المعنى»[4] وهذا ما أشار إليه "جيرار جينيت" "G.GENETTE" " بأن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطرق مبسطة نظراً لتعدد معاني التعبيرات الأدبية، إذْ «الفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي»[5] نتيجة لتوالد معاني الكلمات واختلافها، يؤدي إلى ميلاد ما يسمى بالفضاء الدلالي لأنّ الفضاء الدلالي يتوقف على تواجد مدلولين اثنين معنى حقيقي وآخر مجازي، وهذه الثنائية التضادية تؤدي إلى تعدد مدلولات

[1] – إبراهيم عباس، البنية السردية في الرواية المغاربية، ص32.

[2] – محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص71.

[3] – المرجع السابق، ص ن.

[4] – ريمة برقرق، شعرية الفضاء المغلق " حاضرة إشبيلية "، السجن نموذجاً رسالة ماجستير، باتنة، 2008، 2009م، ص28.

[5] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص16.

الخطابات الأدبية بدل تفردها وتوحدها، وهذا ما أدّى إلى تعدد القراءات وتنوعها، ومنه ما أدّى إلى قراءة القراءة أو ما يسمى بـ: نقد النقد وهذا المعنى بالتقريب أشار إليه "جيرار جينيت" "G.GENETTE"، بقوله: «أنّ لغة الأدب بشكل عام لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلاّ نادراً، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، إنّه لا ينقطع على أن يتضاعف ويتعدد إذْ يمكن لكلمة واحدة –مثلاً–، أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي، وعن الآخر بأنه مجازي هناك –إذن– فضاء دلالي"ESPACE SEMANTIQUE" يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للإمتداد الخطي للخطاب.»[1]

وهو ينقسم إلى قسمين:

الفضاء الخيالي: ويتولد عن طريق الوعي لتضع صورته بين عيني الراوي لأنه كيان مجرد خالص وهو ينقسم بدوره إلى قسمين.

أ–**فضاء غيبي**: ممتد «فيما وراء الحياة والمادة والواقع.»[2]

ب– **فضاء واقعي**: وهو فضاء يوهم بمرجعيته الجغرافية ذات حدود معروفة معلومة، «وهو فضاء متداخل مع أنواع الأخرى من الفضاءات، ولكنه يمنح الرواية الإيهام المطلوب بارتباطها بمواقع محددة في جغرافية العالم وتوهم بواقعية ما يقال.»[3]

ولا يتوقف الحدُّ عند هذا النوع من الفضاءات بل هناك أنواع أخرى منها الفضاء النصي.

3– الفضاء النصي "L´ESPACE TEXTUEL": وهو ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية، وتشمل تصميم الغلاف ووضع مقدمة الفصول وتشكيل العناوين، وعليه فهو ذلك

[1] – حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص60، 61.

[2] – عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، ص16.

[3] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص109.

المكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وهذا النوع من الفضاء يقل فيه دور المؤلف ويبرز دور الطابع والناشر.

كما أنَّ هناك مفارقة بين مفهومي الفضاء الروائي والفضاء النصي باعتبار الأول (الفضاء الروائي) مكوناً سردياً تُوجده اللّغة ذاتها، التي تعبر عن الكلمات، ونظراً لطبيعة الكلمات التي يشوبها الإختلاف والتباين والتداخل، حرص الروائي على وضع علامات ترقيم لها تفادياً لهذا اللّبس والتداخل ومنها نشأ الفضاء النصي، «الذي هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق وتشمل ذلك: تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين، وتغيرات حروف الطباعة، فكل هذه المظاهر داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية ولها دلالة جمالية وقيمية»[1] لأنّ بمجرد إلقاء نظرة فاحصة في غلاف الرواية يذهب بك بعيداً نحو دلالات إيحائية ورمزية، فمثلاً الإرتفاع بالعنوان الرئيس والإنخفاض به على مستوى غلاف الرواية له دلالة معينة، وكتابة العناوين بخط سميك أو رفيع له دلالة إيحائية أخرى، وإختيار الألوان لها دلالة ووضع رسوم معينة توحي بمعانٍ معينة «وهكذا فإنّ الفضاء النصي هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ، إنّه فضاء الكتابة الطباعي ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال»[2] ويُطلق عليه –أيضاً– «فضاء الكتابة، وأعني به طريقة توزيع الكتابة في الصفحات وما تشمله من فراغات أو مساحات بيضاء، ورسوم الغلاف.»[3]

4–الفضاء كرؤية أو كمنظور: وهو ما أشارت إليه "جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" بقولها: «أنّ الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب، والتي تهيمن على مجموع الخطاباتِ بحيث يكون المؤلف متجمعاً في نقطة واحدة وتشبه كرستيفا الرواية بالواجهة المسرحية»[4] فهي تشير إلى طريقة

[1] – محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص72.

[2] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص58.

[3] – ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص73.

[4] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص63.

هيمنة الروائي على عالمه الحكائي مصوراً بذلك حركة الأبطال الشبيهة بحركة الأبطال على واجهة الخشبة في المسرح كما رأت بأن الفضاء مراقب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب.

وفضاء الحكي يمثل بنية معمارية إمّا في الواقع أو على الورق، ويعنى به كلٌّ من الفضاء الجغرافي والفضاء النصي، للوقوف على المغزى الفكري والإيديولوجي والرمزي للنص.

وهذا الأخير يشكل مظهراً تخييلاً أو مظهراً حكائياً، حيث يتعلق بجملة من تقنيات البينة السردية كالشخصيات التخييلية وزمن القصة، والأحداث الروائية وبالمكان، حيث إنّه لا يتشكل إلاّ بإختراق الأبطال (أعني أبطال الرواية) له.

كما تشكل هذه الأمكنة من جرّاء الأحداث التي يقوم بها الأبطال لأنّ للبيئة أثرها البالغ في تحفيز الشخصية بالأحداث وفي ذلك يقول: " فيليب هامون " " PH. HAMON" «إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث.»[1]

إنّ الفضاء –هنا– يتعلق بالراوي أو الكاتب في طريقة إراد الحوار وإقامة الأحداث الروائية بواسطة الأبطال، ممّا دفع بالباحثة البلغارية "جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" تشبيه الرواية بالواجهة المسرحية، ذلك أن العالم الروائي بما يحويه من أبطال وشخصيات وأشياء وغيرها، كل ذلك يبدو مشدوداً إلى آليات ومدركات ودواليب خفية من صنع الراوي وعبر خطة محكمة الصنع، دقيقة التصاميم، وهذا ما يتعلق بزاوية رؤيا الراوي ذلك ما أرادت الباحثة "جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" الإشارة إليه يمتد أساساً إلى موضوع السرد الروائي، وقد أفاض في هذا الموضوع الكثير من الباحثين الشكلانيين الروس "LES FORMALIST RUSS" منهم "بوريس إيخنباوم" " BORIS EIKHENBAUM" و"أتولودفيج" "OTO LUDUVIG" وكذلك "توماشفسكي" " TOMASHVISKI" وكان الناقد الفرنسي " تودروف " " TODOROV"، إلى جانب الباحثة "كرستيفا" كان لهما الدور

[1] – فيليب هامون، مقدمة لتحليل الوصف، سنة 1981م، ص113، نقلاً عن كتاب: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي، ص72.

الأكبر في نشر أعمال الشكلانيين الروس والتعريف بها والإطلاع عليها في الثقافات الأوروبية –عامة– وبين الفرنسيين –خاصة– بعد هجرتهما إلى فرنسا.

أمّا عن "توماشفسكي" " TOMASHVISKI" فإنّه قام بالتفرقة بين نوعين من السرد؛ السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وكان قد أشار إلى ذلك "أتولودفيج" "OTO LUDUVIG" ثم جاء بعده " توماشفسكي" " TOMASHVISKI"، فالسرد الذاتي "LA NARRATION SUBJONCTIF" في نظره أنَّ المتلقي يتتبع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع.

أمّا " السرد الموضوعي " " LA NARRATION OBJECTIF" ففي هذه الحال «يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال.»[1]

– الفضاء التاريخي التوثيقي: وهو فضاء يظلُّ المتتبع فيه يستبطن أحداث التاريخ، فتظهر في ثنايا الرواية سمة في النظم تاريخية «وقد اشتقت ملامح ومادة هذه الأنواع من الفضاء الوهمي في النظم التربوية والذاكرة الجماعية والقوى اللاّوعية والمعتقدات الدينية، ومن الرؤى اللاّهوتية وما اتصل بها الأساطير والأمثال الشعبية، ومن ضغوط الحاضر – أيضاً – وأحوال النفس الراهنة.»[2]

– الفضاء المادي المحسوس: وله أنواع عديدة منها:

أ– الفضاء الإجتماعي: «وهو الفضاء الذي تبرز فيه تلك العلاقات والصدقات بين أفراد المجتمع ومشاركة بعضهم البعض في الأفراح والأحزان والمشاكل.»[3]

[1] – عبد الرحمن مبروك، في نقد الرواية العربية المعاصرة، (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، ص29.

[2] – عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص15.

[3] – المرجع نفسه، ص 29.

ب– الفضاء السياسي: ويخص هذا النوع الفضاءات السياسية وقوانينها والوظائف المتعلقة بها «حيث تزاول السلطة نفسها والعمل على تواصل الدولة واحترام القانون والتنسيق بين مختلف الوظائف التي توجبها حياة الجماعة المعينة.»[1]

ج– الفضاء الإقتصادي: «هو ذلك الذي يتعاطى فيه الناس أعمالهم لتوفير الإنتاج بواسطة النشاط التجاري»[2] أي أنّه يتعلق بكل ماله علاقة بالإقتصاد من إنتاج، استهلاك، تسويق، نشاط، تجارة.

د– الفضاء الذاتي: ويتعلق هذا النوع من الفضاءات بالذات الإنسانية، حيث يلتفت الإنسان إلى ذاته فيقوم بمعاينة نفسه في تفردها ووحدتها، لا من حيث طبيعتها الإجتماعية «وفي كنفه يتحرر من قيود دوره الإجتماعي ويسكن إلى ذاته، ومن أحسن ممثليه المنزل»[3] والأمثلة كثيرة عن أنواع أخرى للفضاءات، كالفضاء العسكري مثلاً.

وخلاصة القول: إنّ أنوع الفضاء تتلخص كالآتي عند الكثير من الباحثين ومنهم الباحث "محمد عزّام" مستنداً في ذلك إلى أبحاث الكثير من الدارسين والباحثين في هذا الحقل –خاصة– الباحثين الغربيين أمثال "جيرار جينيت" "G.GENETTE" و"جوليا كرستيفا" "JULIA KRISTIVA" حيث يمكن تقسيم الفضاء المكاني إلى خمسة ألوان هي كالتالي: الفضاء الروائي والفضاء النصي (الطباعي) والفضاء الدلالي والفضاء كمنظور، والفضاء الجغرافي.

وهل أجمع الروائيون على تسمية "الفضاء" " LESPACE" دون تسميات جديدة؟ وإذا لم يكن كذلك فما هي هذه التسميات؟.

[1] – المرجع نفسه، ص16.
[2] – المرجع نفسه، ص ن.
[3] – المرجع نفسه، ص17.

الحيز: إنّ الكثير من الباحثين كانوا قد لاقوا صعوبة كبيرة في التمييز بين مصطلح الحيز والفضاء أو حتى في محاولتهم تحديد مفاهيم لهذين المصطلحين وتداخلهما مع مصطلح المكان، حيث نجد الدارسين والباحثين في حقل السرديات يخلطون كثيراً بين هذه المفاهيم دون تفرقة أو تمييز «إلى درجة الفوضى في إستخدام أو توظيف المصطلح.»[1]

وهذا المعنى كان قد أشار إليه الباحث الجزائري " عبد الملك مرتاض" بقوله «إنّ مصطلح الحيز لا يبرح غير قارٍ، ولا مجمع عليه في الإستعمال العربي المعاصر، كما سنرى في بعض هذا الفصل، كما أن مفهوم الحيز ينشأ عنه بالضرورة الحديث عن التحييز (SPATIALISATION) الذي هو إنتاج لنوع من الحيز أو كيفية ما للتعامل مع الحيز.»[2]

مفهومه: لم يبق مصطلح الفضاء جاري الإستعمال وهذا شأن الكثير من المصطلحات الأدبية التي جدّت في الساحة النقدية المعاصرة، حيث لجأ النقاد المعاصرون إلى إستعمال مصطلح الحيز بدلاً من مصطلح الفضاء.

ولعلّ أشهر نقادنا الجزائريين ترويجا لمصطلح الحيز، وتبنياً له هو ناقدنا الجزائري " عبد الملك مرتاض " حتى إنّه يلح على استعماله في مواضع كثيرة إذ نجده يقول»لعلّ أهم ما يمكن إعادة ذكره – هنا– حتى لا تكرر كل ما قرّرناه من ذي قبل، إنّ مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس إلى الحيز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل في حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده.»[3]

[1] – بشير محمودي، في نظرية الرواية، ص284.

[2] – عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2004م، ص100.

[3] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص121.

يبدو من خلال هذا القول: إن الباحث الجزائري " عبد الملك مرتاض" يؤكد على أن الحيز أوسع وأشمل من مفهوم الفضاء على الإطلاق معللاً ما ذهب إليه بقوله «إنّ الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز يختلف معناه عن معنى الفضاء لأن الحيز أوسع وأشمل[1]»

لقد شكل التأصيل لهذا المصطلح هاجساً فكرياً قوياً، لدى العديد من الباحثين العرب وعلى رأسهم الباحث الجزائري " عبد الملك مرتاض"، فنجده حيناً يرجعه إلى كتابات الفلاسفة اليونان، وحيناً آخر يرجعه إلى كتابات باحثين آخرين.

ووصلت نتائج البحث إلى أن أصوله غربية –بحتة– حيث يرجع الفضل في توليد هذا المصطلح وانتشاره في الدراسات الحديثة إلى العديد من الباحثين الغربيين فقد «حاول الروائيون المحدثون الإستفادة من تقنيات جديدة، كالتقطيع والإنطاق والأنسنة والتشخيص لتشكيل ما يسمى بالحيز المكاني، من خلال ربطه بالأسطورة، وليس التقنية القائمة على أساس وضوابط معينة، فهو بمثابة الحلّة التي تتزين بها الرواية والأساس الذي تستند عليه باقي المكونات السردي، كما للحيز علاقة وطيدة تربطه بالوصف.»[2]

من أجل ذلك نجد باحثنا الجزائري "عبد الملك مرتاض" يسعى جاهداً لوقوف على أهم المفارقات بين الحيز وغيرها من المصطلحات المتداخلة معه كالمجال والفضاء والمكان «حيث إنَّ هذه المفاهيم تطرح إشكالية وتداخلاً.»[3]

كما أشرنا –سابقاً– على الرغم من وجود باحثين آخرين حاولوا التفرقة بينها، وميل بعض الباحثين إلى تبني مصطلحاً دون آخر، كالباحث " عبد المالك مرتاض" الذي يؤثر مصطلح الحيز «إننا نميز بين المجال والمكان والفضاء والحيز –في رأينا– لمفهوم الحركية الإتجاهية والخطية والطولية والعرضية، معاً، سواءُ أكانت هذه الحركية أفقية أم عمودية أم مائلة، أم هي شكل آخر، وسواء أكانت تجري في

[1] – المرجع نفسه، ص ن.

[2] – المرجع نفسه، ص ن.

[3] – بشير محمودي، في نظرية الرواية، مخطوط دكتوراه، ص285.

فراغ –حقاً– أم كانت حركة تحدث على نحو ما من التصور في ذهن الشخصية»[1] فمفهوم الحيز عند "عبد الملك مرتاض" يعني كل الإضافات والتشكيلات التي تطرأ على المكان من دلالات وصور وخطوط وأبعاد وحركات وأشكال، وامتدادات وكل المفاهيم التشكيلية التي تطرأ على المكان بمفهومه الضيق «حيث نرمي من وراء "حيزنا" هذا إلى تتبع الدلالات والصور والخطوط والأبعاد والإمتدادات والأحجام الحيزية التي نرى أنها تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية والشعرية»[2] ذلك أن الحيز لا يدل على المكان، فهو أوسع منه وأشمل، إنّه مجرد مظاهر جغرافية تضاف إلى المكان، «إنّ الحيز الأدبي –الروائي– ليس جغرافياً، ولو أراد أن يكونها، إنه مظهر من مظاهر الجغرافية، لكنّه ليس بها ... إنّه أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعداً، فهو امتداد وارتفاع وهو انخفاض وهو طيران وتحليق وهو نجوم من الأرض وهو غوص في البحار وهو انطلاق نحو المجهول وهو عالم لا حدود له.»[3]

فالحيز في نظر "عبد الملك مرتاض" أوسع من المكان لكنّه يقترب من مفهوم الفضاء، حتى يصبح كل فعل في الخطابات السردية يحيل إلى حيز ما، إلاّ أن الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأنّ الفضاء جارٍ في الفراغ والخواء.

إنها إشكالية مصطلح، إشكالية توليد المصطلحات وكثافتها، وتدفقها وتداخلها، حيناً، وخيانة الترجمة وركاكتها –أحياناً أخرى– يؤدي إلى غموضها مما يزيد من تعقيدها، إنها مفاهيم سيميائية جدّت في الساحة النقدية الجديدة، ممّا جعل " عبد الملك مرتاض"، يقف اتجاهها موقف المتسائل لماذا الحيز وليس الفضاء الجاري الإستعمال بين نقادنا العرب الجدد؟ ذلك أنّ الفضاء نتج عن ترجمة لمصطلح عن الفرنسية " ESPACE" وعن الإنجليزية "SPACE "، وأنه مصطلح جديد لا يفي بالمعنى المراد و«والحق أن ترجمته إلى مصطلح الفضاء قد لا يفضي إلى دقة المعنى المتوخى في اللغة العربية، ذلك بأنَّ الفضاء اتخذ في

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص102.
[2] – المرجع نفسه، ص103.
[3] – المرجع نفسه، ص144.

العربية الجارية مفهوم الجو الخارجي الذي يحيط بنا، ومن ذلك غزو الفضاء والأبحاث الفضائية، ممّا قد يجعل المعنى السيميائي متصرفاً إلى المعنى الثقافي.»[1]

وممّا ألزم باحثنا على عدم تبني مصطلح الفضاء على الحيز هو رؤيته اتجاهه بأنه قاصر، إذا قورن بمصطلح الحيز، ويؤكد رؤيته بقوله بأنّ النقاد المعاصرين يطلقون " صيغة الفضاء الشعري" هذه الصيغة قاصرة هي الأخرى عن أن تؤدي ما عليها اتجاه الأعمال الشعرية والسردية معاً، ويضرب لذلك مثلاً بحركة العفريت في إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة "، فيرى أنه بإمكان الباحثين أن يطلقوا لفظ "الفضاء" على حركته التي تقوم بها عبر مجال جوي معين، أمّا إذا أرادوا «إلى الخطوط والأبعاد والإتجهات الضارية في الأعلى والأسفل وفي اليمين واليسار، وفي الظاهر من الحيز والباطن منه فكيف نقول؟ فهل تُطلق على غوص العفريت جرجريس في الأعماق من الأرض حيث مستقر عشيقته الأميرة المختطفة مصطلح الفضاء –أيضاً– ؟ وأين هذا الفضاء –هنا–؟ وهل يمكن أن يستحيل الجسم الصلب (الأرض) إلى فضاء أي إلى حيز فارغ؟ من أجل ذلك عدلنا في كتاباتنا النقدية الحداثية عن إستعمال الفضاء إلى الحيز»[2]، هكذا يبرر "عبد الملك مرتاض" نواياه وخفاياه، بإفصاحه عن تبنيه لمصطلح "الحيز" معللاً ذلك بقصور الفضاء مقارنة بالحيز لأنّ الفضاء يكون معناه «جارياً في الخواء والفراغ، في حين أن الحيز عنده ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل»[3] وأنّه عاجز عن إدراك الحركات، وأنّه لا يمكن إدراك وتتبع جميع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد إلاّ باللجوء إلى مصطلح الحيز لدلالته على ذلك وهو يؤكد ذلك بقوله: «... إننا حاولنا إبتداع شيء لم تعرفه الدراسات التي ألفتها

[1] – عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2007م، ص67.

[2] – عبد الملك مرتاض، ألف ،ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2004م، ص173.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص141.

العربية، بحيث نرمي من وراء الحيز إلى تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والإمتدادات والأحكام الحيزية»[1] «والحيز في تصوره ليس مكاناً بالمفهوم التقليدي للزمان.»[2]

ولكن حديثه عن الحيز لا ينفي وجود أنواع من الفضاءات في الأعمال السردية –بعامة– والروائية –بخاصة– لكنّ الباحث آثر إستخدام مصطلح الحيز وأحجم عن إطلاق مصطلح الفضاء«ولا نقول بالفضاء لأنه غير ملائم لكل أطوار هذا المفهوم السيميائي الحداثي، ممّا حملنا على التفرد بالتعبير عن الفضاء بالحيز»[3] كما أنّه لا ينبغي وجود أمكنة شبه واقعية، ولم يحجم عن إستخدام مصطلح المكان لأنّ طبيعة النصوص الروائية قد تفرض إستحضار مصطلح المكان رغم أنّ مصطلح المكان مصطلح عافته الدراسات النقدية الجديدة، ولفظته لفظاً ومجته مجًّا لأنّه لا يتماشى والمفاهيم الحداثية، إلاّ أنه يلجأ إلى إستخدامه في بعض تحليلاته النصية كقوله: «أطلقنا المكان على هذا العنوان الفرعي من باب التغليب الذي لم نجد له بدُّ ... وتجنبنا قصداً إصطناع الحيز –هنا– لوجود أمكنة جغرافية حقيقية في النص، مثل القاهرة، وسيدنا الحسين، والأزهر وهلمَّ حيزاً، أمّا الحيز في حدِّ ذاته فيطلق على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، ويزيد في الإيضاح: أنه لما كان النص هنا تعامل – أصلا – مع المكان، ولم يكن مفهوم الحيز في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية قد تبلور في الأذهان بعد، فإننا اضطررنا إلى المراوحة بين الإستعمالين معاً، المكان لكل ما هو جغرافي، والحيز لكل ما هو غير ذلك في النص.»[4]

هذا عن ميله لمصطلح الحيز بدلاً من مصطلح الفضاء أو المكان.

أمّا عن مصطلح الفراغ فلم يمرّ عليه الباحث مرور الكرام وإنما أشار إليه أنه لا يميل إلى مصطلح الفراغ الذي هو أقل إستعمالاً مقارنة بمصطلحي الفضاء والمكان، معللا ما ذهب إليه بقوله: «ونحن لا

[1] – عبد الملك مرتاض، ألف ،ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي، لمحمد العيد آل خليفة، ص175، 176.

[2] – المرجع السابق، ص185.

[3] – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999م، ص79.

[4] – عبد الملك مرتاض، ألف – ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ص176.

نميل إلى لفظ الفراغ للعلل التالية: إنّ الفراغ يحين حالاً خاصة تتمثل في انعدام وجود جسم مادي ما كالفراغ الذي نجده من حول الأرض، وعبر الكون الخارجي، فكأنَّ الفراغ هو أخص من الفضاء الذي هو أشمل لأكبر مساحة وأشسعها من الفراغ مساحة وأدنى مدى من الفضاء ... والفراغ لا يسمح للجسم بالإستقرار، ولا للأحجام من الإرتكاز إلاّ بإضافة عامل حيزي آخر هو وجود أرضية ما، أو ما يضارعها من الأجسام المادية.»[1]

يبدو أنّ هذا التعليل يبرر موقفه اتجاه المجال، إنه ينحو به منحى الفضاء، وهذا ما أشار إليه الباحث "محمد عزّام " من أن تفضيل مرتاض لمصطلح الحيز دون سواه من خلال ما ذهب إليه الباحث في تمييزه بين المجال والمكان (LIEU) والفضاء (ESPACE): فرأى أن «مصطلح المكان يعني الجغرافيا، والفضاء يعني الأجواء التي لا سيادة لأي بلد فيها، وهو يعني الفراغ بالضرورة بينما مصطلح الحيز الذي تشبث به مرتاض قادر على أن يشمل جلّ هذه المصطلحات اتجاهها وبعداً ومجالاً وفضاءً وجواً وفراغاً وامتلاءً»[2] بل «هو عوالم لا حدود لها، ولكن دون أن يتخذ شكل الجغرافيا التي تجسد واقعاً من حيث كونها مكاناً.»[3]

وقد يكون الحيز الروائي عبارة عن قرية أو مدينة أو غير ذلك من أنواع الأمكنة، ويتسم –عادة– بالإيحاء والجمالية، لأنه يجسد نظرة الشخصية الروائية في لوحة سيمفونية أساسها الخيال موشحة توشحاً جغرافياً؛ إنه مجرد تأطير لها، يقول عبد الملك مرتاض «على الرغم من أهمية الحيز وجماليته في أي عمل سردي–عموماً– وفي أي عمل روائي –خصوصاً– فإننا لم نر أحداً من كتاب العربية ممّن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي أو تنظير للكتابة الروائية، خصص فصلاً مستقلاً لهذا الحيز أو الفضاء بالمصطلح الشائع

[1] – عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989م، ص90.

[2] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ص245.

[3] – مصطفى بوفادينة، المصطلح النقدي في النقد الجزائري المعاصر، الحيز عند عبد الملك مرتاض، أنموذجاً، المعيار، العدد، ص36.

في النقد العربي المعاصر، ما عدا "حميد الحميداني" الذي اختص في هذه المسألة بفصل مستقل تحت عنوان "الفضاء الحكائي" ولكن "حميد الحميداني" إتجه بناءً على قراءاته الفرنسية متجها يعني بحيز الصفحة وحروفها، وفراغها أو بياضها»[1]، وقد يتساوى الكاتب والقارئ في نسبة المعرفة (معرفة الحيز) وخاصة و«أن الروائيين الجدد تعاملوا مع الحيز بحذر وقلق وجهل متعمد، فكأنَّ الكاتب نفسه لا يعرف معالم حيزه، كما لا يعرف نوايا شخصياته وأهوائها بدقة فهو وقارئه في ذلك سواء»[2]، أيّ أن درجة معرفة الكاتب لحيزه لا تتعدى مستوى معرفة القارئ له.

كما أن هناك الكثير من الباحثين الذين لا يكادون يميزون بين الفضاء والحيز، ويرون بأنهما وجهان لعملة واحدة وكذلك يحسبون الفضاء كمعادل للمكان «وهو الحيز المكاني في الرواية أو الحكي –عامة– فالفضاء –هنا– معادل لمفهوم المكان في الرواية.»[3]

وقد يكون سبب هذا التداخل والخلط بين المصطلحات الحداثية هو وجود علاقة وطيدة تربط بين هذه المصطلحات، إذْ إنّ الفضاء يعتبر طريقة الراوي في إضفاء أبعاد خيالية على الواقع، من خلال تحويل الواقع الجغرافي إلى واقع أدبي، وظلت حلقات البحوث العلمية مضطربة حول هذه المصطلحات بل إنصرف بعض الباحثين إلى حقول معرفية أخرى، وهذا لا يعني أنّ الكثير من الباحثين قد انفضوا عن البحث في مثل هذه المصطلحات الحداثية التي جدّت في حقل السيميائية المعاصرة، بل هناك «مجموعة من الباحثين قد أولت بعد الحرب العالمية الثانية عنصر الفضاء وإهتماماً لائقاً ونذكر منهم الباحث الروسي "يوري لوتمان" والباحثين الألمانيين "روبير بيتش" "هيرمان مير".»[4]

كما اتخذ الحيز مظاهر وأشكال مختلفة.

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 125، 126.

[2] – المرجع نفسه، ص132.

[3] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص55.

[4] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص16.

-إذن- فما هي مظاهر الحيز عند النقاد العرب -بعامة- والناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" -بخاصة-؟.

كما سبق الحديث، فإنّ الناقد "عبد الملك مرتاض" كان إنزاح وبشكل واضح جلي إلى مصطلح الحيز، وأعلن تبنيه لهذا المصطلح الحداثي دون غيره من المصطلحات (المكان، الفضاء، الفراغ) معللاً موقفه ذاك من الإنزياح والإختيار والميل الصريح، -إذن- -فلا غرو- في ذلك من أن يحدد له مظاهر، وهي مظاهر كنّا قد أشرنا إليها من قبل في دراستنا هذه، ولم تختلف عمّا حدّده جلُّ النقاد والباحثين في هذا المضمار، وهي كالآتي:

1/المظهر الخلفي: ومنبع هذا المظهر من مظاهر الحيز في نظر الباحث " عبد الملك مرتاض" يعود إلى أصل كلمة جغرافيا ذات الأصل اليوناني (Gè) ومعناها "الأرض" " GRAPHIE" بمعنى علم الأرض، وهذا ما يعني -أيضاً- أن المكان يتشكل في مظاهر مختلفة وأشكال متباينة ومتعددة.

«غير أن الجغرافيا أصبحت تنصرف إلى تحديد أمكنة بعينها، ذات حدود تحدها، وتضاريس تتسم بها، إلا أن الحيز الروائي ، مثول الإنسان في صورة خيالية ، هذه الشخصية ما كان لها لتضطرب إلا في حيز جغرافي أو في مكان.»[1] إلا «أن الجغرافيا حددت هذه الأمكنة، وجعلت لها تضاريس تتصف بها وحدود تقف عندها لتميزها عن غيرها.»[2]

كما يعني "علم المكان" وهو مركب من جرأين إثنين، سابقة ولاحقة، سابقة (Gè) ومعناها الأرض ولاحقة " GRAPHE" " GRAPHIE" ومعناها " الكتابة أي بمعنى " علم الأرض أو " علم المكان " لأنّ" هذا العلم يتفق على دراسة كل ما له علاقة أو مشتقات الأرض -إنْ صح التعبير- كالسهول والجبال والوديان والمرتفعات والوهاد والمنخفضات، وغير ذلك ممّا يمت بصلة إلى معنى الأرض، وكلما إتصلنا بالواقع كلما تجسد لنا الحيز.

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، 186.

[2] - المرجع نفسه، ص 123.

أمّا عن الحيز الروائي فهو تجسيد لنظرة الشخصية في صورة خيالية ذات طابع خاص مؤطرة تأطيراً دقيقاً في شكل حيز جغرافي، لأنّ الحيز الروائي في حدِّ ذاته، ما هو إلاّ مظهر من مظاهر الحيز الجغرافي ذلك أن الحيز الجغرافي هو حيز طبيعي، أو قل هو أكبر مساحة وأوسع بعداً من الجغرافيا»فهو امتداد وارتفاع وانخفاض، وهو طيران وتحليق، ونجوم من الأرض، وغوص في البحار، كما أنّه إنطلاق نحو المجهول، وعلى هذا الأساس فإنّ الإنسان بخياله يستطيع أن يصل إلى أبعد مكانٍ في هذا الوجود على عكس الجغرافيا التي تتقيد بما هو موجود في الواقع»[1] ولهذا فإنّ مفهومه ينحاز إلى كل ماله علاقة بالجغرافيا.

2/ المظهر الخلفي: ويُطلق عليه –أيضاً– المظهر غير المباشر باستعمال لغة إيحائية رمزية غير مباشرة، لغة إيحائية تلمح ولا تصرح، فلا تعبر عن الحيز بـ: عبارة جبل، أو سهل ... وإنما تطلق على ما يدل على هذه الأخبار «وكلها أمكنة إلاّ أننا نعبر عنها بما يحيل إليها أو سماعك للآذان فإنك في حيز حي يسمع ويرى، وأنّه في بلاد الإسلام فكل يمر بين يديك أو ما يحول في خاطرك فهو حيز.»[2]

كما يمكن أن يتمثل هذا النوع في الكثير من التعابير اللغوية الدالة دلالة غير مباشرة «مثل قول القائل، في أي كتابة روائية، سافر، خرج، دخل، أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن، مرّ بحقل»[3]، ذلك أن الشخص الذي يسافر؛ يتحرك؛ يتنقل؛ فإنّ هذا الفعل لا يخلو من الدلالات التي تعبر عن الحيز دون سواه.

فالحركة تحيل على وجود مكان ما، تتم فيه، كذلك «الآذان فهو يحيل إلى وجود مكانٍ ألا وهو المسجد والزمان الذي يمثل وقت الصلوات الخمس المفروضة على المسلمين يومياً، فذلك الآذان ينبع من

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص187.
[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص187.
[3] – المرجع نفسه، ص 123، 124.

حيز غير بعيد نوعاً ما، أمّا المسافة بين مصدر الصوت (آذان المؤذن) وبين نهاية صداه (إلتقاط السامع له)، تحيلنا بالضرورة إلى وجود حيز.»[1]

لكنّ الناقد ّ عبد الملك مرتاض " يجعل مفارقة بين هذا الحيز (الخلفي) والحيز الإيحائي كما وسمه "جيرار جنيت " G. Genette «ولما كانت تنظر إلى العالم الحسي بكثير من القلق والتوجس فلا تلمح منه إلاّ رسوماً أو أصداءاً لعالم آخر غير منظور تكمن فيه الحقيقة الجوهرية.»[(2)]

ولقد اهتم به " جيرار جينيت " كثيراً مسمياً إياه بالحيز الإيحائي، ثم تحدث عن الحيز الأمامي، ذلك ليفتح الباب واسعاً أمام إنتاج أنواع أخرى من الحيز، وأطلق عليه" النشاط الحيزي" أو "الحيززة" "SPATIALISATION" ينشأ هذا الأخير عن مرور حركة المشي، ومنه ينشأ عن هذه الحركة إمتداد غير محدود الحيز، «وإذا كان هذا الحقل ممتداً في الطول والعرض والإرتفاع، فإنّ المرور يستحيل، سواء بالنسبة إلى حيز متحرك أو ممتد في عدة متجهات»[3]، «ذلك بأنّ ما لا يبدو حيزاً في التصور التقليدي للأشياء، ليس إلا حميمي الحيزية في التصور السيميائي لها، فالفراغ لا ينبغي له أن يتم خارج الحيز مثله مثل المحيا، والقتل، والرّسل، والغدُو والقرب والبعد فهذه كلها مقومات لا تضطرب إلاّ في المكان الذي لولاه لما كانت»[4]

وانطلاقاً من هذه التسمية يتبادر إلى أذهاننا أنّ هناك مظهراً آخراً من مظاهر الحيز مسماً نقيض هذه التسمية وهو الحيز الأمامي، ونشأة الحيز الخلفي مرتبطة أشدَّ الإرتباط بنشأة الحيز الأمامي، فوجود الأول مشروط بوجود الثاني، و«العلاقة الرابطة بينهما هي ما نطلق عليه تحييزًا – أي إنتاج الحيز أو

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص124.

[2] – لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، مجلة الآداب واللغات، ص21.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ، ص125.

[4] – عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، (دراسة في الجذور، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001م، ص124.

إفرازه، أو استخلاصه أو استخراجه طوراً وتحايزاً، وهو تفاعل الحيز الأمامي مع الحيز الخلفي، الذي لا تكشف عنه إلاّ دقائق هذه العلاقة – طوراً آخر، بناء على الظرف العارض والموقف المائل.»[1]

إشكالية التداخل بين الحيز والفضاء والمكان.

مفارقات بين الحيز والفضاء والمكان:

إنّ الحيز ينصرف مفهومه إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل ولا حدود تحدّه، ولا نهاية له «حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي، كالزمان والشخصية واللّغة ولا يجوز لأي عملٍ سردي (خرافة، قصة، رواية ...) أن يضطرب بمعزلٍ عن الحيز الذي هو من هذا الإعتبار، عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللّغة والحدث ربطاً عضوياً»[2]، فإنّ بالمقابل للسكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، غير أن جلَّ النقاد والباحثين يطلقون مصطلح المكان بصفة – عامة– على أنواع الفضاءات والأحياز في الأعمال الروائية نظراً لعمومية وشمولية استخدامه بين نقادنا العرب، كما يعد الحيز من العناصر السردية المركزية والرئيسة في العمل السردي –عموماً– والروائي – خصوصاً– حيث يعمد الروائي إلى رسم الحيز «وغرس الزمن فيه، أو تقويم الزمن في الحيز ... وعلى الرغم من أنهما متلازمان لا يفترقان ومتقاربان ولا ينزلان فإن جمهور الدارسين ومحللي الروايات يميزون بينهما على سبيل التسيير الإجرائي ولا حيز بلا زمان، ولا زمان بلا حيز، ولا يجوز أن ينفصل أحدهما عن الأخر في العمل السردي.»[3]

وهو يحمل دلالة المكان، ولكن لا يقصد به الدلالة على الحيز الجغرافي، ذلك أن الحيز أوسع وأشمل من المكان الجغرافي «وإذا كان المكان نريد وقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي –

[1] – المرجع السابق، ص188، 189.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ، ص125.

[3] – المرجع نفسه، ص128.

وحده- فإنّ الحيز هو الحركة في اللامحدود.»[1] الحيز لا يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض، كالمدينة أو القرية، أو الريف أو غيرها «على حين أن الحيز هو مفهوم مكاني دون أن يكونه على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي الصميم، ولقد توسعنا نحن في بلورة هذا المفهوم إلى أن بلغنا به إلتماس الحيزية الخلفية أو الحيزية الناشئة عن الإطار المحيط مع محاولة التحسس الشديد للحيزية المتسلطة على كل النصوص الأدبية مع إختلاف في طبيعة الثراء والضحالة، إنّ معظم النقاد العرب ومحللي النصوص الأدبية لا يتوقفون إلاّ لدى المكان الصراح فيتناولونه، وربما اقتصر ذلك بحكم هذه السيرة على الأعمال السردية وحدها، وهم حين يذهبون إلى أبعد من ذلك، وربما لم يفصلوا ذلك قط، يقفون مساعيهم على الخطوط والأبعاد المكانية الصريحة... وهي سيرة، إن حدثت، مقتبسة من الأنشطة التحليلية العربية كما ورد بعضها في أعمال "جيرار جنيت" " G. Genette" مثلاً.»[2]

من خلال هذا القول يتضح لنا»أن الفضاء أكثر شمولاً واتساعاً من المكان فهو أمكنة الرواية كلها»[3] ليصبح الفضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها، ذا قيم فنية ويتعلق بزاوية نظر الشخصية «والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة.»[4]

أمّا عن تواجد هذا المصطلح –مصطلح الفضاء- في الدراسات الجزائرية أو في المنظمة النقدية الجزائرية فإنّه لم يحظ بالإهتمام والدراسة الائقين به إلاّ في السنوات الأخيرة، نظراً للإختلاف الوارد بين مختلف الباحثين الجزائريين ومن ناقد إلى آخر، ونظراً للخلط والإمتزاج والتداخل الوارد بين المصطلحات فمرةً يرد بتسمية المكان ومرة الفضاء وأخرى الحيز «وقد يكون الحيز الروائي عبارة عن قرية أو مدينة أو غير ذلك من الأمكنة، ويهم هذا الأخير في معظم أطواره بالجمالية والإيحاء، وقد يتفاوت الروائيون لدى

[1]- المرجع نفسه، ص190.

[2] - Gerard. Genette ; Figures ; p43 ; 48. نقلا عن كتاب " عبد الملك مرتاض"، الأدب الجزائري القديم، ص166، 167.

[3] – سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص128.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص32.

بنائه ورسمه وتحديد معالمه، وعند مجيء العرب في القرن العشرين في كتابة الرواية، لم يغفلوا التعامل مع الحيز بوعي فني كامل، فبينما كان الحيز يعني لدى "عبد الحميد بن هدوقة" و"الطاهر وطار" وغيرهم... فكانوا يبالغون في وصفه ويبرعون في بنائه حتى لا يشك أحدٌ من المتلقين في أنه حيز حقيقي "مكان جغرافي".»[1]

ولقد أشار "عبد الملك مرتاض" –في الأخير– إلى أن مصطلح المكان هو الأنسب، والأقرب لمصطلح الحيز الجغرافي وهو الأنسب لترجمة المصطلحين الفرنسي (ESPACE) والإنجليزي (SPACE).

و –عادة– ما نجد الباحث الجزائري "عبد الملك مرتاض" يستعير مصطلحات ومصطلحات غربية حديثة ويبحث عن مقابلاتها في التراث العربي مثلما استعار مصطلح التشاكل (IZTOPIS) من حقل الفيزياء والكيمياء –وتحديداً– استعاره عن "غريماس" "GREIMAS" نجد هذا الأخير قد اهتم بمصطلح الحيز إذْ يقول "غريماس" "GREIMAS" «هو الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقاً من الإمتداد المتصور، هو على أنّه بعد كلي ممتلئ دون أن يكون حل لإستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة» [2] ، فهو ينظر إلى الحيز على أنّه عبارة بناء هندسي متكامل.

وإنَّ اهتمام الباحثين الغربيين كـ(غريماس) "GREIMAS" –عامة–والجزائريين –بخاصة– يؤكد أهميته في الكتابات الروائية والنقدية المعاصرة «كما أنّه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحديثة.»[3]

«وإذا كان المكان بالمفهوم المادي المحسوس لا يكاد يُعنى به إلاّ الجغرافيون، وإذا كان المكان بالمفهوم العام الموحد لا يُعنى به إلاّ الفلاسفة، فإنّ الحيز كما يتصوره عالم شديد التعقيد، متناهي

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص32.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص126.

[3] – المرجع نفسه، ص ن.

التركيب، يتشكل بلا حدود، ويتنوع في أفق مفتوح ... ومن العسير الإنتهاء فيه نتيجة لذلك إلى تعريف صارم وحكم قائم ... ولعلَّ سعة مفهوم الحيز وامتداد أبعاد مدلولاته هما ما جعلان نُعنى به من الواجهة الأدبية الخالصة فتجتهد في بلورة مفهومه ضمن إطار الخيال المجنح، لا ضمن إطار الواقع المحدد.»[1]

أمّا الفضاء فيدل على الخواء والفراغ، وله هو الآخر مظاهر وأشكال، إلاّ أن قضية التداخل تظل سائدة في الساحة النقدية والأدبية، وكان قد أشار الناقد " حسن بحراوي " إلى إشكالية التداخل بين الفضاء والمكان وأنها تظل تؤرق الباحثين والنقاد على حدٍّ سواء نظراً لترابطها وتداخلها فيما بينها، ويظل مفهوم الحيز مماثلاً لمفهوم الفضاء في تصور الكثير من النقاد والباحثين الذين يعتقدون «أن الفضاء أوسع من أن يشمل الحيز شمولاً تفصيلياً وأشسع دلالة من أن تحتوي هذه المساحة الضيقة، أو المحدودة الأطراف التي نود إطلاقها على مكان جغرافي ما، أو على ما له صلة بالمكان الجغرافي على نحوٍ أو على آخر.»[2]

فالفضاء في نظر الباحث " عبد الملك مرتاض" وفي نظر الكثير من الباحثين – أنّه يشمل كل الفراغات الشاسعة الواسعة التي تحيط بنا وتمتد من حولنا «ويصطنع النقاد العرب المعاصرون مصطلح الفضاء الذي لا نراه ملائماً لكل أطوار هذا المفهوم السيميائي الحداثي ممّا حملنا على التفرد بالتعبير عن الفضاء بالحيز، وقد اجتهدنا في تبرير هذا الإستعمال في مواطن أخراة من كتباتنا الحداثية، عن المكان الذي هو ذو مفهوم جغرافي خالص، أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض كأن يكون بلداً أو مدينة أو قرية، أو حياً أو شارعاً، أو بناية أو جبلاً أو حقلاً وهلمَّ جرّاً ممّا لا يكاد يُحصى من أضرب المكان.»[3]

[1] – عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها، جماليات الحيز في المعلقات، منشورات إتحاد الكتاب العرب السورية، 1998م، ص90.

[2] – عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، (دراسة في الجذور)، ص166.

[3] – المرجع نفسه، ص166.

ويبقى «الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.»[1]

إنّ تعدد التسميات وإختلافها لمفهوم المكان كتسمية الفضاء والمجال والحيز يدل على تطور هذا المفهوم (المكان) في البناء السردي نظراً لأهميته في الأعمال الروائية وهذا ما جعل " هنري متران" "HENRI METTRIN" «يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة»[2] بمعنى أن المكان في الروايات الواقعية يتشكل في خيال القارئ (المتلقي) وليس في العالم الخارجي.

ولما كان العمل الروائي، تعبيراً عن إحساس الأديب، ونقلاً لأحداث، وتصويراً لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة، فإنّه لا يمكن تصور هذه الأحداث إلاّ ضمن إطار مكاني ودراسة المكان ومحاولة فهمه مرتبط بعناصر البنية السردية، لما يوجد بينهما من علائقية، وإتصالات عن طريق اللّغة، إذْ يعتبر مشكلاً رئيساً في الكتابة الروائية، ومن المستحيل على أي عملٍ روائي أن يستثني تقنية المكان من ضمن مكونات البنية السردية، إنّه مميزة من مميزات الرواية، وخاصة عند الكتاب العرب؛ كتاب القرن التاسع عشر، حيث كانوا في كثير من الأحيان وفي غالب الأوقات يلجأون إلى التعريف بالأمكنة الرئيسة في الرواية، ويمدون قرّاء رواياتهم بالمعلومات المفيدة، والمهمة، حول هذه الأمكنة، ووصفها للقارئ، حتى وإن كانت أمكنة ثانوية ليست بالأساسية، ولا يقتصر ذلك على الأمكنة الرئيسة في العمل الروائي مثل وصف «البيئة التي يعيش فيها الإنسان وهو حيز له كيان شبه مكتمل في نظر سكانه، إذْ له حدود فعلية وأخرى مجازية»[3] ذلك أن المكان يمثل وعاءاً للحدث والشخصية وبدونه لا

[1] – إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص68.

[2] – حميد الحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص65.

[3] – أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة الأثر، دورية محكمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة– الجزائر، العدد 04، ص68.

يمكن للأحداث أن تجري ولا للشخصيات أن تتفاعل فيما بينها – إذن – فما طبيعته في الرواية الكلاسيكية والجديدة على حدٍّ سواء؟.

وما هي المفارقات التي يمكن رصدها من خلال تطور هذا البناء؟.

وهل بنية المكان تخضع للتطور والتجديد شأنها شأن بقية العناصر السردية الأخرى؟.

إنّ الإجابة عن هذه التساؤلات تتطلب منّا جهداً جهيداً للوقوف على هذه المفارقات الدقيقة وهذه الإختلافات بين البنائين أو البنيتين أعني، بنية المكان في الرواية الكلاسيكية وتطورها في الرواية الجديدة، ذلك أن هناك بوناً شاسعاً، وفرقاً واسعاً بين التصميم المكاني في البناء الروائي الكلاسيكي والبناء الروائي الجديد، وهذا بإجماع الكثير من الباحثين الذين يكادون يتفقون على أن هناك إختلافات حول بنية المكان في الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة، حيث نجدهم يقيمون فوارق أساسية بينهما.

إن طبيعة بناء المكان في الرواية التقليدية يختلف عن بنائه في الرواية الجديدة.

إن الرواية الكلاسيكية ذات الإتجاه الواقعي تعمد إلى تصوير الأمكنة تصويرا شبه واقعي، كاشفة بذلك عن مكنونات هذه الأمكنة وذلك عن طريق وصفها وصفا دقيقا يبرز معالمها الهندسية وكأنه مكان طبيعي، يذكرنا بأمكنة عشناها أو عاشها غيرنا، ملتفتة إلى الشخوص التي تتحرك فيها، «وتصور لنا ما حدث لهؤلاء الأشخاص وما أثروا في البيئة التي كانوا يعيشون فيها، والأثر الذي طبعتهم البيئة به دون أن نغفل الإحساس بالزمن والتطور.»[1]

وهذا مانجده بارزا وبشكل جلي في رواية "ريح الجنوب" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة"، باعتبارها رواية جزائرية كلاسيكية حاولت الوقوف على أهم الإنجازات في الجزائر، باعتبارها واكبت مرحلة التحولات الكبرى في الجزائر في فترة السبعينيات، كما إلتفتت إلى الريف الجزائري

[1]- محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص19.

بالعناية والإهتمام، وعالجت –أيضا– موضوع الثورة الزراعية، وموضوع المرأة (ممثلة بشخصية نفيسة)، وموضوع الإقطاع، فالنص الروائي الكلاسيكي حاول أن «يعطي للمتخيل مظهر الحقيقة.»[1]

فإذا كان في الرواية الكلاسيكية بسيطا، سهل المنال، ذا واقعية ملموسة، نتيجة لـ«دقة الوصف وتفصيله والإسهاب فيه.»[2]

فهو أشبه بالحيز الجغرافي الواقعي، لأنه يخضع للتصوير الواقعي المباشر ومن ذلك تقول "سيزا قاسم": «تقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه.»[3]

فالأمكنة في الرواية الكلاسيكية تحاكي الأمكنة الموجودة، ولكن لا تطابقها مطابقة تامة، لأنها تظل من صنع الروائي حتى وإن نزع منزعا واقعيا.

ويلجأ الروائي في النصوص الروائية التقليدية إلى الوصف المفصل للإيهام بواقعية هذه الأمكنة الموصوفة، بالإضافة إلى إضافة بعض العلامات التي تطبعه بطابع الواقعية كتسمية بعض الأماكن بأسماء لأمكنة حقيقية موجودة في الواقع المعيش، وهذا ما نجده في النصوص الروائية الجزائرية التقليدية التي ارتبطت بالريف الجزائري «فكانت القرية كما في واقع الحياة، المجال المفتوح الموحي بالحرية، والفضاء المركزي الخاص للهوية.»[4]

---

[1]– سليمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003م، ص128.

[2]– المرجع السابق، ص65.

[3]– سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ)، ص103.

[4]– ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، مجلة الأثر، كلية الآداب الإنسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع4، ماي 2005م، ص277.

واستعانة الروائي بوصف المكان وتصويره تصويرا دقيقا لا تعني تصوير المكان الواقعي، وإنما سعي منه إلى تصوير المكان الروائي محاولة المطابقة بنيه وبين المكان والواقعي، والمكان في الرواية الكلاسيكية فهو المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات، كالمقاسات والأعداد والعلامات، ويعرفون بهذه الأمكنة تعريفا شاملا وكاملا بوصفه أشبه بالمكان الجغرافي «وقد يكون الحيز الروائي عبارة عن قرية أو مدينة أو غير ذلك من الأمكنة.»[1]

حيث يلتزم الروائي بمعطيات مكان بعينه، فيشعرناا بواقعيته.

ويشكل الريف أو القرية عنصرا هاما في تصور الحيز المكاني في الرواية التقليدية، ويشكل الريف مركز السلطة، وعليه «فالرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية لم تخل من هذا التصور لأن كتابها في الغالب من أصول ريفية، صدموا بالمدينة حين دخلوها فتحولت الصدمة إلى نقمة.»[2]

لقد بالغ الروائيون التقليديون في تحديد معالم الحيز وبنائه حتى يُخيل إليك أنه مكان حقيقي، مكان جغرافي، ممّا جعل «الكتابات الروائية الجديدة تتخذ لها منحى آخر في التعامل مع هذا الحيز؛ وخصوصا حين الروائيون الجدد يُكلَفون بتعويمه في الأسطورة وحمله على النطق، ودفعه إلى الوعي، وإدعاء ما لا يجوز له عقلا، من السلوك.»[3]

وهذا ما يؤكد الأهمية القصوى التي يكتسبها هذا الأخير –وخاصة– في العمل الروائي الجديد لأنه لم يعد ذلك المكان الواقعي، أو ذلك المكان الموصوف وصفا دقيقا شبيها بالوصف المكاني الحقيقي، أو المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات فحسب، بل إن مفهومه اتخذ أبعادا أخرى، فقد تحول وتطور في الكثير من الأعمال الروائية الجديدة، وأصبح فضاءً يحتوي كل

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص143،151.

[2]– مخلوف عامر، المدينة في الرواية (بوح الرجل القادم من الظلام) نموذجا، لإبراهيم سعدي، الملتقى الدولي الثامن للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، ص143.

[3]– المرجع نفسه، ص152.

العناصر السردية الأخرى، نظرا لوجود علائقية تربط بين هذا المكون السردي وبقية العناصر السردية الأخرى، كالأحداث والشخصيات والزمان، وأضحى عاملا مساعدا على تطور البناء الروائي، وبهذا المفهوم يصبح المكان «ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معان عديدة، بل إنه يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.»[1]

وبهذا المعنى أضحى المكان في الرواية الجديدة ذلك «المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة إنصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته.»[2]

فالنص الروائي يصنع عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة، فهو مكان تستشيره اللغة وتستنطقه من خلال قدرته على الإيحاء، ولهذا نلاحظ اختلافا واضحا بين المكان في الرواية التقليدية (الكلاسيكية)، وبين المكان في الأعمال الروائية الجديدة «وإذا كانت انطلاقة الروائي في التقاليد الواقعية هي الواقع، فإن نقطة الوصول ليست هي العودة إلى عالم الواقع، إنها خلق عالم مستقل له خصائصه الفنية التي تميزه عن غيره.»[3] فلم يعد الروائي في مثل هذه النصوص الروائية الجديدة يسعى سعيا حثيثا إلى تصوير المكان الروائي تصويرا يكاد يطابق تصوير المكان الخارجي، وهذا التصوير الذي يظهر فيه المكان مجرد خلفية تتحرك فيه الشخصيات وتقع فيها الأحداث دون أن يلتفت إليه الروائي بالعناية والإهتمام وبنائه على خلفيات معينة، وإنما أضحى محض مكان هندسي وفي هذه الحالة «يبدو المكان لو كان خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة، ومؤثر فيها كل طرف على الآخر.»[4]

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص33.

[2]- سمير روحي الفيصل، بناء الرواية السورية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1995م، ص125.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص31.

[4]- المرجع نفسه، ص ن.

كما يمكن للروائي في نصوصه الروائية الجديدة أن يجعل المكان فضاءً «يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها.»[1]، وهذا ما نلفيه في الكثير من النصوص الروائية الجديدة كرواية "حمائم الشفق" لـ"لجيلالي خلاص"، التي هي من ضمن الروايات المتخذة للتحليل.

إن عنصر المكان في الرواية الجديدة قد تطور تطورا ملحوظا، فلم يعد الروائي في مثل هذه النصوص الروائية الجديدة يهتم برسم معالمه، لأنه لم يعد في الرواية الجديدة «مجرد أبعاد هندسية تقاس بالآلات الحاسبة وبالمساطر والأمتار، ولكنه يستنتج من تدخلات شكلية معقدة، بل هي شديدة التعقيد، ومنوعة، وكثيرة التنويعات، وربما تفارق الفضاء المألوف، والذي ينطوي على سمات يعرفها الجميع.»[2]

وللتدليل على ما ذهبت إليه نظريا، انتخبت مجموعة من الروايات الجزائرية الحديثة بعضها كلاسيكية البناء والأخرى جديدة البناء، وكل نموذج روائي ممثلا لمرحلة من المراحل التي رصدتها للبحث، كما تطلب منا قراءة في أكثر من نموذج روائي في مرحلة الثمانينيات نظرا لأن التطور مس بعض الإنتاجات الأدبية لبعض الأدباء أو للأديب الواحد، بينما البعض الآخر حافظ على البناء الكلاسيكي ونفتتح ذلك برواية "ريح الجنوب" للروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة"، باعتبارها رواية كلاسيكية.

«إحدى وعشرون لوحة بهذا السقف ! لو كان به ثماني عشرة لوحة فقط لبقيت ثغرة فيه، أو لو كانت الألواح أعرض قليلا مما هي لكفت الثماني عشرة لوحة...»[3]

[1]- المرجع السابق، ص25.

[2]- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في الروايات عبد الرحمان منيف، ص89.

[3]- ريح الجنوب، ص08.

في هذا المقطع السردي يصور الروائي "عبد الحميد هدوقة" هذه الحجرة تصويرا دقيقا، أو بالأحرى سقف هذه الحجرة الذي به إحدى وعشرون لوحة.

«الحجرة ضيقة، طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون سنتمترا، وعرضها خمسون سنتمترا.»[1]

يصف الروائي الحجرة مجسما أبعادها الهندسية، وكأنك أمام غرفة حقيقية لا هي من صنع الخيال.

حيث خضع هذا الوصف للمقاسات، حيث حدد طولها بثلاثة أمتار وعرضها كذلك، وارتفاعها بسبعين سنتمترا وعرضها بخمسون سنتيمترا، وحتى الكوة الخارجية التي تطل على البستان لجأ إلى وصفها.

«بقيت مضطجعة في سريرها الصغير، وعيناها تجولان في سقف الحجرة تعدان ألواحه... 7...14...21 لوحة ... كم عددت هاته الألواح ! عددتها وأعدها بالرغم مني مادامت أحيا هنا...»[2]

ولم يكتف الروائي بوصف المكان وتصميم هندسته وأبعاده وإنما لجأ إلى وصف أثاث هذه الأماكن ليوهم القارئ بحقيقة ما يصف.

«...وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة، وخزانة أشد قدما منه، حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها، وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي.»[3]

[1]- المصدر نفسه، ص7.

[2]- ريح الجنوب، ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

«دفع الباب الأسود الغليظ برجله فانفجرت أمامه قاعة بيت زواياها مظلمة، انبثت فوقها أواني فخارية جديدة وقديمة ومتعددة منها الجاهز الإستعمال ومنها ما يزال في الطور الأول من التهيئة، ومنها ما يزال طينا، ووضع العجوز فوق حصير من حلفاء كان مطروحا في مكان مقابل للباب، ثم أخذ غطاءً خشنا من صوف رآه معلقا في وتد بالحائط فطرح نصفه فوق الحصير.»[1]

لقد لجأ الروائي –أولا– إلى وصف أثاث غرفة نفيسة حتى يكون هناك تلاؤمٌ بين وصف حال هذه الغرفة وما تحتويه.

كما لجأ في المقطع الثاني إلى وصف غرفة "العجوز رحمة" هذه الغرفة المظلمة زواياها لانعدام الإنارة والمبثوثة فيها الأواني الفخارية تعبيرا بذلك عن مهنة "العجوز رحمة" وهي الملقبة بصانعة الفخار.

«إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه.»[2]، ذلك أن أمورا كثيرة يستعصي على القراء والمتلقين لمثل هذه النصوص الروائية ويعسر عليهم فهمها إلا بالإستعانة بـ: «الديكور وتوابع العمل ولواحقه.»[3]

فالأثاث القديم البالي رمز للطبقية السائدة في المجتمع الجزائري –بعامة– والريف الجزائري –بخاصة–

ووصفه لأثاث هذه الحجرات دليل على وعيه التام بعلاقة المكونات السردية ببعضها البعض والمكان مكون من هذه المكونات، مبينا بذلك تفاعلها مع الشخصيات، لأنها المكان الوحيد الذي تتفاعل فيه كل فئات المجتمع وخاصة في هذا المكان (الريف) المتصف بالإنغلاق، ولقد لجأ الروائي

[1]– المصدر نفسه، ص140.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص53.

[3]– المرجع نفسه، ص ن.

"عبد الحميد بن هدوقة" في هذه الرواية «إلى وصف الملامح، وتحديد الحيز تحديدا دقيقا، ورسم معالمه رسما واضحا، أو رسما معماريا، يجعلك تحس بحقيقة الحيز وواقعيته وتاريخيته جميعا.»[1]

فالروائيون الكلاسيكيون لم يتعاملوا مع التسميات الجديدة للمكان، الحيز والفضاء والفراغ وغيرها، وإنما صبوا جام اهتمامهم على المكان كمكون جغرافي لا غير.

-إذن- فهل تغيرت نظرة الروائيين في مرحلة الثمانينيات إلى المكان وتطورت أم بقيت محافظة على النمط الكلاسيكي؟ أم هناك من الروائيين من نحا منحىً تجديديا؟ وهناك من حافظ على البناء التقليدي للمكان؟ وماذا عن بنية المكان في رواية "سباق المجد" باعتبارها رواية من رواية الثمانينيات في الجزائر؟

إن أول ما يستدعي انتباه القارئ وهو ما يحاول الولوج إلى بنية المكان في رواية "سباق المجد" هو تقاطع طابعين متميزين من الأمكنة، هما: القرية بطابعها البسيط الساذج، والمدينة بطابعها المعقد، ولكل منهما سمات ومميزات يتميز بها.

فالقرية تعتبر «منطقة قرب الطبيعة، وهي حضن الخلاص من تناقضات المجتمع المدني.»[2]

أما المدينة فهي المكان المقابل للقرية، فهي «إذن، مثال لصورة الصراع بين الأمكنة المتعارضة حضاريا، وكانت مركز السلطة حيث تتجلى كل مظاهر الهيمنة اللغوية والإجتماعية، والثقافية والسياسية، وأنها مكان غريب لا تجد فيه الأنا الوطنية سوى النفي والنشوة والضياع.»[3]

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص153.

[2]- بركة الأخضر، الريف في الشعر العربي المعاصر، دراسة في جماليات المكان، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة وهران، 1995،1996م، ص63.

[3] -قادة عقاق، دلالة المدنية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، ص11.

إن هذا الإمتزاج في اختيار الأمكنة (الريف، المدينة) يدل على وعي الروائي بدلالة الصراع المحتدم بينهما وبدلالة التعارض الحضاري بينهما.

ولقد شاع الريف في الكتابات الروائية الكلاسيكية، بينما شاعت المدينة في الكتابات الروائية الجديدة.

«فالمدينة بوصفها حيزا مكانيا شاع في الكتابة الروائية، فإنها تتميز بجملة من الصفات لا تختلف عن الريف، إذ تعد تحولا حضاريا أرقى.»[1] من الريف.

ولهذا نجد الروائي وظف قرية (س) التي أعرض عن ذكر اسمها الحقيقي ولجأ إلى مجرد الرمز له بالحرف (س).

ووظف –أيضا– مدينة (خ) دون الإفصاح عن ذكر اسمها الحقيقي دون أن يشير إلى أبعادها الفيزيائية إلا قليل ومن هنا تنشأ مفارقة المكان الروائي للمكان الواقعي الذي توصف خصائصه كذكر اسمه ووصف أبعاده وتصميم هندسته، ف «ربما كان المكان أو العلائق بين أمكنة معينة، أحد أسس هذه الفضائية التجريدية، لكنها ليست هي كل شيء عند تحديد الفضاء... لا ينبغي بالفعل للتفاصيل الطبوغرافية، لأسماء وعلائق الأمكنة، للمشاهد الجغرافية الحضرية والطبيعية، للتأنيث والديكور سوى إمكانية لعب أدوار ثانوية ضمن بنية الفضاء الأدبي.»[2]

بينما مدينة (خ) رمز لإجابية هذا المكان على أهله وخاصة الذين ارتحلوا من قرية (س) نحوه، ذلك «أن رمزية المكان تختزل كثيرا من المعاني والألفاظ المتداولة، فتغلف بعضها برداء لم تعرفه وتضع

[1]– عامر مخلوف، المدينة في الرواية، "بوح الرجل القادم من الظلام"، ص143.

[2]– حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص86.

البعض الآخر في مناخ جديد لم تعهده.»[1]، فيجعل من «الرمز معبرا عن الأمكنة، موحيا بها مبرزا لها إبرازا كبيرا حتى ينتج عن ذلك الإيحاء والخفاء والغموض أو الإشراف للمعاني.»[2]

«هذا ما شعر به محمد وهو يتجه إلى قرية (س)، فكأنه يسير في اتجاه ممنوع، مع أنه ليست هناك أية إشارة على الطريق تعلن هذا المنع.»[3]

وفي المقطع الآتي يصف الراوي بيوت قرية (س) التي توحي باليأس والفقر والضنك.

«البيوت المقامة هنا لها شكل واحد... بيوت طينية، بعضها مسقف بالقرميد، وبعضها الآخر بالتراب، تنطق جميعها على البؤس والضنك...»[4]

«بيت عاد، لا يمتاز عن غيره في شيء، بل إنه عبارة عن كوخ طيني... جزء منه مسقف بالقرميد الأحمر... والجزء الآخر مسقف بالطين... جدرانه مائلة نحو الإعوجاج ومعراة في أماكن عديدة... بل إنه خربة، لا يمكن أن يكون سكنا لإنسان.»[5]

إنه وصف توضيحي لهذه البيوت الواقعة بقرية (س) وهذا النوع من وصف الأمكنة نلمحه في الروايات الكلاسيكية البناء.

وكم تعدد هذا الوصف التوضيحي للأمكنة في هذه الرواية، حيث نجده في مواضع كثيرة.

«أجال نظرة في البيت يستطلع حاله، فوجده بيتا من الطين، أرضه تراب، وسقفه تراب، خال من كل أثاث ... ما عدا سدة في الطرف الأقصى، وضعت عليها كومة من الأشياء من غير نظام... كما علقت بالجدران بعض الثياب وبعض الأدوات المنزلية والفلاحية.»[1]

---

[1]- ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وإنعكاسات، ج2، الرمزية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م، ص30.

[2]- المرجع نفسه، ص 30.

[3]- سباق المجد، ص13.

[4]- سباق المجد، ص14.

[5]- المصدر نفسه، ص ن.

«وينقسم البيت إلى حجرتين، لا يوجد بينهما باب، بل مجرد فتحة تسمح بالدخول والخروج بين الحجرتين.»[2]

«بعد قليل برزت أشكال بعض بيوت القرية، سوداء، منخفضة، كأنها ارتفعت للتو على السطح.»[3]

«أرى القرية هادئة، يسودها صمت شديد، كأنها إنسان نائم يغط في نوم عميق.»[4]

لا تختلف طبيعة بناء الأمكنة في هذه المقاطع عن طبيعة بنائها في الرواية الكلاسيكية.

وفي هذا المقطع الروائي تبرز العلاقة الحميمية بين المكان والشخصيات التي تتحرك فيه وتترك أثارا في هذه الأمكنة.

«توطدت العلاقة حتى أصبح يلوح لمحمد أن البيوت التي كانت متباعدة متناثرة في أرجاء القرية قد تحولت من أمكنتها وتقاربت وتوادت، فإذا بها نفوس، تحس وتشعر وتعبر»[5]

وهذا ما يؤكد الأهمية القصوى التي يكتسبها هذا الأخير، وخاصة من خلال هذا المقطع، لأنه لم يعد ذلك المكان الواقعي أو ذلك المكان الموصوف وصفا دقيقا، بل اتخذ بعدا آخر إذ أصبح هذا الأخير «المكون الثاني لأي وجود ببعده الكوني، والحد المهم في تكوين الإنسان وسلوكه في بعده الإجتماعي.»[6]

---

[1]- المصدر نفسه ، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 31.

[4]- المصدر نفسه ، ص31.

[5]- سباق المجد، ص47.

[6]- يحي بن طاهر، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، ص99.

وبالتالي تصبح قرية (س) بهذا الشعور الوجداني فضاءً حميميا يبعث على التقارب والتواد والتلاحم.

ذلك أنها ظلت تشكل مكانا «شبه مغلق، معزول، يفتقر لأبسط المرافق، لذا يكون إيقاع الحياة فيها سكوني، نمطي، متكرر، قلما يتسع، أو يتغير أو ينفتح.»[1]

وتتمثل عزلة هذه القرية وسكونيتها في هذه المقاطع الوصفية التي يطالعنا بها الراوي في هذا النص (سباق المجد).

«لا يمكن القول إن القرية (س) بلد يعيش في رفاهية وبذخ، تنبت فيها الخيرات كلما أراد رجالها ونساؤها ذلك...

لا يمكن القول –أيضا– إن قرية (س) بلد محظوظ من الشمس والمطر والريح... تأتي أو تذهب بمشيئة رجالها ونسائها.

لا يمكن القول –أيضا– إنها منطقة معزولة تعيش لنفسها، لا تشرك غيرها من القرى والمدن... بل إن القرية (س) عرفت في ماضيها كما تعرف في حاضرها بؤسا وشقاء... نضبت خيراتها واشتدت شمسا وقل مطرها وعصفت ريحها، حتى أن الرجال يرون أنه في سنوات سابقة كاد أن يموت سكانها جوعا، وكاد أن يفنى عبادها بسبب إنتشار الأمراض والأوبئة.»[2]

إنها صورة للحياة في قرية (س)، بؤس وشقاء وجوع، وشمس محرقة، وجفاف، ورياح هوجاء، عوامل بشرية وطبيعية قاسية زادت من معاناة سكان هذه القرية، مما أنتج مستوى اجتماعي متدنٍ ناتج عن القهر والعوز وعن سلطات هذه القرية أحيانا.

[1]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص49.

[2]– سباق المجد، ص 55،56.

«نحن مجرد فلاحين قرويين، ثرنا على الأوضاع عدة مرات، حملنا السلاح وخضنا الكفاح، لكن السلطات اعتبرتنا قطاع طرق ووصفتنا بالخارجين عن القانون... منا من رجع ومنا من بقي.»[1]

وبسبب البؤس الذي تعيشه القرية (المكان) فقد شكل هاجسا للعديد من شخصيات الرواية لتفر منه إلى مدينة (خ) لتجعل منها ملاذا تفر إليه من قهر هذه القرية (س).

تفاعل الشخصيات مع المكان: بعدما شكلت قرية (س) مصدرا للبؤس والفقر، فترة من الزمن، يتحول بعد عملية تفاعلية مع بعض الشخصيات التي عاشت فيها إلى ملاذ للأمن والسعادة والاستقرار وذلك بعدما انعكست مجهودات هؤلاء الشخصيات (محمد، صالح، الشيخ الأزهر) على هذا المكان.

«عاد الهناء يغطي قرية (س) باعثا فيها السعادة، جاعلا أهلها ينعمون بالصحة والعافية.»[2]

لقد ساهمت العديد من الشخصيات في تغيير فضاء القرية من فضاء مغلق، فضاء سلبي، إلى فضاء منفتح إيجابي يوفر الأمن لساكينيه، والمقطع الآتي يوضح ذلك.

«استبشر سكان قرية (س) خيرا وهم يرون الأزهر شيخا في ريعان الشباب، يتولى مهمة تعليم أبنائهم كلام الله.»[3]

القرية (س) رمز للوطن: إن جهود الشخصيات ومساعيها ومحاولة الخروج بها إلى النور وطرد المستعمر ليس إلا رمز للخروج بالوطن من نير الاستعمار إلى نور الاستقلال، وبذلك تسجل بعدا تاريخيا في هذه الرواية.

[1]- المصدر نفسه، ص57.
[2]- سباق المجد، ص73.
[3]- المصدر نفسه، ص77.

«جاء إليه –أيضا– رجال من خارج قرية (س)، تحادث معهم في أمور تهم الوطن ومستقبلة... واتفق معهم على على مواضيع كثيرة، إلا أن الحاج أصبح من جهة ثانية يثير الريبة عند النظام المستعمر، مما جعله موضع المراقبة والتقصي.»[1]

فالمكان (قرية س) يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى آخر، يوهم بواقعيتها، لكن الروائي "محمد العالي عرعار" لجأ إلى اختيار مكانيين مختلفين هما: القرية والمدينة.

فالقرية في هذه الرواية رمز للقهر والظلم والإستبداد، أما المدينة فإنها تحمل دلالات أخرى، إذ تشكل في هذه الرواية فضاءً مكانيا هاما –خاصة– في حياة الكثير من سكان القرويين، والذين ارتحلوا إليها، وغيروا نمط الحياة ولكن عند بعض الشخصيات رمزا للإنغلاق، ولكن في الكثير من النصوص الروائية نجد القرية تمثل ملاذا للأمن والإطمئنان، بينما المدينة تمثل فضاء للتفكك والتدمير، حتى عند الكثير من الشعراء المعاصرين، لكن الأمر غير ذلك في هذه الرواية.

تحتل المدينة الفصول الأخيرة من الرواية خاصة الفصل الثاني الموسوم بـ"الذروة"، والثالث الموسوم بـ"الوصول".

«عرف أباه خماسا عند شخص غني متسلط يقطن في مدينة (خ)، ولا يأتي إلا لماما...»[2]

فمدينة (خ) كانت تمثل لوالد صالح مصدر رزقه، بينما تمثل بعض الأماكن المدينية مصدر دمار وانغلاق.

دلالة السجن في مدينة (خ): يرمز السجن إلى الإنغلاق والتقوقع، كما يرمز إلى القمع والقهر والتسلط.

[1]– المصدر نفسه، ص85.

[2]– سباق المجد، ص59.

«نقل صالح إلى مكتب الإستعلامات في مدينة (خ)، ليخضع إلى الاستنطاق، عله يدلي بمعلومات مهمة.»[1]

«وفي المعسكر الذي سيق إليه، رأى عددا كبيرا من المساجين يتم استنطاقهم بأقسى الأساليب دون مراعاة سنهم وحال صحتهم.»[2]

«إكتشاف البندقية كان الضربة القاضية على كل أمل في الخروج من السجن بالنسبة لصالح...»[3]

«بعد انقضاء أيام، انقطعت أخبار صالح عن مدينة (خ) إذ نقل إلى سجن خارجها.»[4]

يتحول السجن من مكان مظلم مغلق إلى مكان مفتوح متسع لإتساع صدور المسجونين الذين استطاعوا تغيير نمط وطبيعة هذا المكان، حيث استطاعت الشخصية المعتقلة فيه السيطرة على بنية هذا المكان.

«قبيل تلك ساعة، يستيقظ كل المسجونين، ويرحون يرتلون بعضا مما تيسر من القرآن الكريم، بصوت منخفض وبخشوع كامل.

يتحول أثناءها السجن بجدرانه العالية، وأبوابه الموصدة، ودهاليزه المظلمة، إلى مكان فسيح، تنطلق فيه النفوس والأرواح، فترتفع إلى السماء وتخترق الآفاق ... لا تكف الألسنة عن التسبيح والتكبير سرا وجهرا إلى أن تبزغ شمس ذلك اليوم، وينقضي موعد ...الإعدام.»[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 148

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 149.

[4]- سباق المجد، ص 149.

الزنزانة في رواية "سباق المجد":«حبس في زنزانة مظلمة، ومن يوم لآخر للإستنطاق عن طريق استعمال أساليب التعذيب الجسدي والمعنوي.»[2]

إن هذا الإنتقال المفاجئ للروائي من توظيف القرية (س) كفضاء مهزوز، يحتاج إلى إلتفاتة من أبنائه، إلى المدينة (خ) كفضاء متنوع المشارب بشخصياته المختلفة وانعكاساته عليه، ولهذا نجده يتأرجح بين السلب والإيجاب، فقد نجده ذا دور سلبي مع الكثير من الشخصيات وأحيانا ذا دور إيجابي مع بعض الشخصيات، ويبقى السؤال واردا حول توظيف الأمكنة في هذه الرواية، في أيهما يمثل المركز أهي القرية (س) أم (خ)، أم أن ذلك يتعلق بطبيعة بناء هذه الرواية في حد ذاتها حيث نجد المكان من دون المكونات السردية الأخرى لمحت فيه للتجديد وذلك من دون ذكر لأسماء الأمكنة والاكتفاء بالرمز فقط ذلك أن «تسمية الأماكن ليست مهمة بل ما يجري في هذه الأماكن.»[3]

ونحن نعلم أن الرواية الجزائرية الكلاسيكية اهتمت بالريف ووظفت القرية بينما توظيف المدينة إقتصر على النصوص الروائية الجزائرية الجديدة، وحاول الروائي أن يعتمد في بنائه للمكان على ثنائية الإنغلاق والإنفتاح، كما أن القارئ لهذه الرواية يحاول قدر المستطاع تحديد هوية القرية والمدينة، فأيهما يعتبر المركز وأيهما يعتبر الهامش، لأنه –عادة– مايكتفي الروائي بالحديث عن القرية وتصبح هي المركز في الرواية، أما الروايات الجديدة فنجدها توظف المدينة كمركز، فهل وظف الروائي "جيلالي خلاص" المدينة كمركز في روايته "حمائم الشفق"؟ وماسبب ذلك؟

تطور المكان في رواية حمائم الشفق:

يعد المكان في هذه الرواية عنصرا هاما، حيث نجد الروائي "جيلالي خلاص" يهتم به اهتماما بالغا، حيث اتخذت المدينة خصوصية لأنها كانت تمثل الوطن، وكأن الروائي عمد هنا إلى تقليص

---

[1]– المصدر نفسه، ص151.

[2]– المصدر نفسه، ص 150.

[3]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص92.

المكان من الوطن (الجزائر) إلى المدينة (القصبة) حيث احتضنت الشخصية، وأصبحت تمثل همومها وآلامها وطموحاتها، بالإضافة إلى هندسة هذه المدينة، وهذا ماجعلها تتميز عن باقي الأمكنة.

تداخل الشخصية مع أنسنة المكان في رواية "حمائم الشفق":

أنسنة المكان في رواية "حمائم الشفق":

وقبل الحديث عن المدينة كحيز مكاني يجب الإشارة إلى شخصية من شخصيات الرواية، ألا وهي "جميلة"، التي تحمل في قسماتها تلك المدينة العتيقة، بالإضافة إلى أنها كانت تحمل من خلال قسماتها ملامح مكان آخر وهو البحر، ولهذا أصبح المكان في هذه الرواية ذا دلالات عميقة، كما أصبح ذا علاقة ببعض الأمكنة الأخرى.

أ-المدينة (مدينة القصبة في رواية حمائم الشفق):

هي المكان الأساس الذي تجري فيه أحداث الرواية، وتتميز بالإنفتاح، وتعتبر مسرحا للحروب البحرية والبرية التي كانت تجري بين سكانها وبين الغزاة.

«وكعادة المدينة عند شعورها بالخطر المحدق، راحت تتحسس أسس أسوارها، خاصة تلك الشخصيات المرصوصة على ساحل البحر.»[1]

فالمدينة كانت تمثل الوطن بأجمعه، فهي منبع الدفاع عن الشرف والعز، وهي المكان الأساس الذي تجري فيه الأحداث والمعارك الدامية الضارية.

إن المدينة كانت تتميز بشكلها المعقد، شوارعها ملتوية وبيوتها متقوقعة.

[1]- حمائم الشفق، ص75.

«أسطورة هي بالفعل ولكم أحبها لهذا السبب بالذات، علاقتي بها تتجاوز ما يسمى بحب الوطن نفسه، أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إياها بأزقتها المتشعبنة وشوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة، حتى النساء اللواتي أحببتهن لم يكن في الواقع سوى صورة لها.»[1]

من خلال هذه المقاطع نستنتج أن الروائي لجأ إلى أنسنة المكان، فاتخذت المدينة ملامح امرأة، ليخضعها بعد ذلك إلى عملية تفاعل حميمية مع الإنسان، ألم تر أنه جعلها الشيء الوحيد الذي يعشقه في حياته، بجميع مشكلاتها؛ أزقتها، شوارعها والتي بث فيها الحياة والحركة (المتشعبنة، المتحلزنة، المتسلحفة)، «لتحقق الدور الإنساني الذي أسنده إليها حين طمح إلى تشكيلها تشكيلا إنسانيا ذا ملامح محددة، وتعابير بينة، في عمله الإبداعي، يمنحها وهو في ذروة حالته الإنفعالية خاصيته الإنسانية.»[2]

فالمدينة كانت تمثل القضية التي تدور حولها الرواية، وكانت –أيضا– تعبيرا عن مشاعر وأحاسيس الروائي، فالروائي في استخدامه للضمائر، كان يتحدى الروائيين، فكذلك المدينة كانت تتحدى الغزاة، كما تحدت –أيضا– أفكار وحوادث (ثورة الأرحام)، تلك التي قامت بين سكانها والجلاوزة وتحدت انقسامها عن نفسها، فقد كان له أبناء عصاة وأبناء بررة.

كالأم الثكلى راحت المدينة تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة، وهي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازلهم جارفة حطامها المجبول بالدماء السخية.»[3]

فالمدينة ذات أهمية كبيرة في هذه الرواية، لأنها ترتبط بالإنسان "جميلة" لأنها كانت تمثلها "المدينة" بل تمثل الوطن فهي تمثلها في بعدها الحضاري وفي بعدها المعماري، تمثل عراقة المدينة

[1]– المصدر نفسه، ص 17، 18.

[2]– مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص07.

[3]– حمائم الشفق، ص50.

وهندستها وأصبحت هي بمثابة المدينة وتتجسد في ملامحها، فأصبحت "جميلة" تمثل جمال المدينة ولون عينيها يمثل لون البحر.

«جميلة كالمدينة، بل أجمل منها، لأنها قادرة على خلق هذه الأخيرة.»[1]

إن اختيار الروائي لمدينة القصبة لم يكن عبثا، وإنما لأنها مدينة عتيقة، تحوي الإرث الحضاري بأقواسها وبأحيائها الشعبية المتحلزنة، وكذلك لأنها كانت واجهة للغزو الإسباني وحتى الغزو الفرنسي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت محطة للتحدي والمواجهة وهذا تماشيا مع أبعاد الرواية.

لقد تمكن الروائي في نصه هذا أن يجعل من المكان فضاءً «يتسع ليشمل العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والحوادث كلها ليصبح نوعا من الإيقاع المنظم لها.»[2]، وهذا ما نلفيه في الكثير من النصوص الروائية الجديدة، ومنها رواية "حمائم الشفق" حيث نجده في الرواية يرمز للوطن الأم (الجزائر) بشخصية "الجوهر" مجرد رمز لا حقيقة بالإضافة إلى مدينة القصبة التي تعامل معها الروائي تعاملا جديدا، لأنها لم تعد بالنسبة إليه مجرد فضاء مادي محسوس فحسب، بل أصبحت كائنا حيا بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ، لقد نفخ فيها الروح فأحياها، وجعلها تتحرك في صورة حيوان تارة، وتارة أخرى في صورة إنسان، إنها اكتسبت أبعادا جديدة، ومعانٍ عديدة، وأشكالا فريدة.

لقد لجأ الروائي إلى "أنسنة المكان" ليجعل القارئ ليعمل الفكر، ويوسع الخيال، ويوهمه بحقيقة ما يقرأ وأنه يعيش عالم الواقع لا عالم الخيال، ذلك أن «عملية نقل عالم الرواية عملية مكر وحيل.»[3]، وأن محاولة الروائي بناء فضائه الروائي يقتضي منه إحداث عملية تقاطع بين الفضاءين الواقعي والفني.

---

[1]- المصدر نفسه، ص51.

[2]- سمر روحي فيصل، بناء الرواية العربية السورية، ص25.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص18.

إن المدينة في هذه الرواية اكتسبت ملامح جعلت منها كائنا حيا، لا مجرد أبعاد هندسية فحسب، وهذا ما يصطلح عليه بأنسنة المكان «التي تعد من أروع القيم الجمالية في الفن، يضفي الفنان فيها الروح الإنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات والطيور والأشياء.»[1]

ففي الرواية الجديدة لا تواجه فضاءً خاص، وإنما أجزاءً وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، فالرؤية هي التي ستمدنا بالمعرفة الموضوعية أو الذاتية التي تحملها الشخصيات عن المكان.

إن المدينة في الرواية الجديدة –بعامة– و"حمائم الشفق" –بخاصة– لم تعد ذلك الكائن الجامد، بل أضحت كائنا متحركا، يحس، يتألم، يئن.

«ولم يعد المكان ديكورا ورسما له بعض المعالم والتضاريس، بل عضوية حية داخلة في الناس داخل الرواية، وقد صارت شخصية روائية في ذاكرة القراء، قد تكون الأسماء ذات مرجعية واقعية.»[2]

مثلما هو الحال في هذه الرواية، خاصة بالنسبة لتسمية "بوجبل" فهي بالفعل تسمية ذات مرجعية واقعية، فشخصية "بوجبل" في هذه الرواية رمز لأولئك الأبطال الذين سكنوا الجبال دفاعا عن الأوطان مما أكسبهم هذه التسمية.

البحر في رواية "حمائم الشفق":

يمثل البحر في رواية "حمائم الشفق" حيزا خياليا أكثر منه واقعيا، يبثه الراوي أشجانه وهمومه، كما يمثل العطاء، الثراء، ثراء المدينة وغناها، مما جعلها مطمعا للغزاة، كما أنه يعتبر بوابة للغزو الإسباني، التركي وغيره، فقد تم دخولهم عبر السفن عن طريق البحر حتى إنه هو الآخر أصبحت له علاقة وطيدة بالشخصية.

[1]– أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص08.

[2]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف، ص3.

فذكر هذا المكان مرتبط في كثير من الأحيان بذكر "الجوهر" التي تمثل الوجه العريق للمدينة وخيراتها، غداة الغزو الإسباني في عهده الطويل قبل أن تطمس معالمها ويتشوه وجهها التراثي.

«آه، إني أشعر بشيء، لكأنّ البحر قريب مني، إلى كم تشير الساعة يا ترى؟ وأي فصل هذا الذي رماني إلى الشاطئ؟ أهو الصيف يعرس كعادته ! فلم أصبر وجئت الشاطئ أستحم؟ لكن كيف آتي –وحدي– والجوهر ! أين هي؟ كانت ترافقني دوما ! لا يحلو البحر إلا معها هي وجميلة، والأولاد الآخرون، آه...خيبة؟.»[1]

لقد كان البحر يمثل مملكة إلهام، حيث تسترسل الأفكار، وفيه تنطوي الأسرار، ولهذا اقترن بلون عيني "جميلة" وما يحوي من أفكار.

«الطحلب أنت ! وإلا ما هذا الذي ترى في عينيها؟ الطحلب أنت يا جميلة وبت تقول لها ذلك، وهي مندهشة مستغربة، ربما ظننت أنك جننت فعلا لو لم تستدرك الأمر فتقول لها أن في عينيها تسبح طحالب الأعماق البحرية.»[2]

وكان لهذا المكان علاقة بالمدينة، فكلاهما يمتازان بالانفتاح، وفيه يصف الراوي نباتاته "الطحالب" وحيواناته "الأخطبوط" ووقع اختياره على هذين لعلاقتهما بأحداث الرواية، فالطحالب رمز لعيون "جميلة" أمل المدينة، والأخطبوط رمز للتحدي، تحدي المدينة للأخطبوط.

الجبل في رواية "حمائم الشفق":

يتميز الجبل في هذا النص السردي بالانفتاح المطلق، فهو مركز للثوار يقصدونه من مختلف الأرجاء والنواحي لتشتيت الغزاة في الوهاد، وهو رمز للتحدي، رمز للصمود، حتى إن الشخصية لقبت بـ"بوجبل" نظرا لأهمية هذا الحيز في الرواية، وكذلك هو الشعاع الذي ينير السبيل للحرية، وهو

[1]- حمائم الشفق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

فتيل الثورة، كما أن شخصية "بوجبل" شخصية إيجابية، وهنا تبرز لنا العلاقة الموجودة بين الجبل كحيز جغرافي ذي أهمية كبرى وبين شخصية "بوجبل" الثورية النبيلة الطموحة إلى مستقبل زاهر تنعم فيه المدينة بالحرية والإستقلال.

«حتى دخول الطريق الترابي المحجر، والغوص بين الأشجار البرية الكثيفة، لم يكن يتصور أن المرور عبر الجبل للوصول إلى البحر يتطلب كل ذلك العناء، وكل ذلك الوقت.»[1]

السجن في رواية "حمائم الشفق":

يتميز السجن في هذه الرواية بالإنغلاق، وبتحديد حرية الحركة (حركة المقيمين فيه)، مع خضوعهم للقانون المطبق عليهم، مما جعلهم يعيشون عيشة تسودها المرارة والألم، وهم الذين مثل لهم الروائي بالضمير (نحن) وهم إخوة "جميلة" الذين وقعوا في أيدي الجلاوزة الذين أودعوهم في هذا المكان الذي يمتاز بالرطوبة العالية.

«رطوبة الجدران العتيقة تنز مياهها المتقاطرة باردة مقززة كقيوح القروح إذا استفحلت هاته البشرة الجرباء، ومحددة عروق القلب الهش إذ توخزه تمزقات الشرايين، وكيف لا ندفأ نحن الذين تعلمنا السياسة في السجن ففرقنا أن الوطن هو ذلك الهواء العليل الذي ينعش الرئات.»[2]

«في السجن البارد الرطب، كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزانتنا آتية عبر ذرات النسيم المثلج الذي يكنس غبار الأغطية المهملة.»[3]

[1]- حمائم الشفق، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص89-90.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

الزنزانة في رواية "حمائم الشفق":

إن ما يميز هذا المكان هو الإنغلاق والضيق، ومع ذلك فإنها كانت تسمح لذرات النسيم بالمرور إلى أولئك السجناء المقهورين، الذين كانوا يعانون قساوة العيش، ومع هذا فإنها كانت تقوم بدور إعلامي وذلك من خلال تلقي السجناء أخبار المدينة عبرها (زنزانة).

«في السجن البارد الرطب كنا نتلقف الأخبار وهي تقفز، من على الأسوار العالية المحصنة إلى زنزانتها آتية عبر ذرات النسيم.»[1]

الحومة في رواية "حمائم الشفق":

يمتاز هذا المكان بضيق مجاله، وتحديد حرية سلوك أفراده وفقا للتقاليد الإجتماعية، هذا الحيز الذي كانت تربطه علاقة بشخصية، شخصية الرجل "القاري" الذي كان يلقب بـ"ولد الحومة"

« لم نكن نعرف إلا "ولد الحومة" الرجل "القاري" الذي لا يشبه آباءنا في مشيته، إذ كان يبدو ساهيا دائما، حتى أننا نابزناه بلقب غريب كعادتنا في الحي فأطلقنا عليه يوما حكمنا بال"ساهي" نظرا لتيه بصره في الأرض...»[2]

فهذا المكان كانت تربطه بمكان آخر هو الشارع، لأن أبناء الحومة لما كانوا يطردون من قبل آبائهم حين ارتكابهم الأخطاء لا ترضى عنها القيم الأخلاقية والاجتماعية، فكان يحتضنهم الشارع.

«مما كان يثير غضبهم فيطردوننا نقضي الليالي الباردة في الشوارع.»[3]

[1]- حمائم الشفق، ص89.

[2]- المصدر نفسه، ص 90.

[3]- المصدر نفسه، ص90.

إن ما يلاحظ على هذه الأمكنة هو اختلافها من حيث الانفتاح والانغلاق وتبقى المدينة، تمثل الفضاء العام في هذه الرواية.

وللتوضيح أكثر نحصي هذه الأمكنة وبعض آخر في جدول إحصائي:

	الأمكنة	عدد الصفحات الكلية	عدد الصفحات الممثلة	النسبة (%)	المقاطع الضمائر	الرتبة
تقنية المكان	المدينة	204	88	%43.13	1،2،3،4،5 ،6،7،8،9،10، 11،12،13	01
	الجبل	204	33	%15.17	2،4،5، 8،10،12، 13	02
	البحر	204	24	%11.76	1،2،3،4،5 ،6،7،9،10، 12،13	03
	السجن	204	04	%1.97	06	04
	الحومة	204	04	%1.97	06	05
	المقاهي	204	01	%0.49	08	06

جدول يوضح إحصاء الأمكنة

التعليق على الجدول: من خلال ما يلاحظ على الجدول نستنتج أن المدينة كفضاء جغرافي تشكل النواة الأساسية التي أقيمت حولها بقية الأمكنة، نظرا لأهميتها في هذا النص السردي، فهي تشكل مادة أساسية، وفضاءً جغرافيا عاما في هذه الرواية، وهذا على عكس ما يراه "حميد الحمداني"

من أن المقهى –عادة– تكون له خصوصية في الرواية، سواءٌ كانت واقعية أو جديدة، لكن هذا لا يتوفر في روايتنا هذه، فلو تأملنا مراتب الأمكنة في هذا الجدول، لوجدنا أن المقهى يحتل المرتبة الأخيرة على عكس ما يراه "حميد الحمداني" بأن «بعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها مادة أساسية في الرواية ومنها المقهى، ولو تتبعنا تاريخ الرواية في الغرب أو في العالم العربي، لوجدنا لهذا المكان حضورا كبيرا، وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية، ولكن –أيضا– الروايات الجديدة.»[1]

وهذا لا يعني أن الاهتمام انصب كله على المدينة فحسب، ولكن هناك أمكنة أخرى ساهمت في تحريك عجلة الأحداث بنسب متفاوتة، فالجبل هو الآخر كان له أثر بالغ في إثارة الهمم، وفي شحنها وفي نشر الوعي الثوري وفي بعث الحياة من مثالب الموت، ولهذا المكان علاقة تنافر اتجاه مكان آخر وهو البحر حيث إنهما كانا يشكلان ثنائية "الحياة والموت"، فالجبل رمز للحياة والبحر رمز للموت والهول والدمار، مما يوحي حسب ما يستنتج من الجدول أن الحياة تنتصر على الموت، مما يشير إشارة خفية إلى انتصار المدينة على الغزاة، وذلك من خلال النسب المئوية التي يتوفر عليها كل من الجبل والبحر، فالجبل كانت نسبته 15.17% في حين أن نبسة البحر تتضاءل –مقارنة بنسبة الجبل– إلى 11.76% فهذه أهم الملاحظات والتعليقات، إلا أن هذا لا يعني أن بقية الأمكنة لا طائل من ورائها، وإنما لها دورها الآخر في تنشيط مسرح الأحداث، فالسجن –على سبيل المثال– رغم ما يمتاز به من انغلاق وضيق، إلاّ أنه يتحول إلى مكان لتعليم دروس في الوطنية، وبالتالي نشر الوعي الوطني والتحرري، وهذا ما لاحظناه –أيضا– مع رواية "سباق المجد" ولهذا نستطيع القول: إن لهذا العنصر الفعال في هذه الرواية دورا هاما، حيث اهتم به الروائي اهتماما بالغا على عكس ما وجدناه في الروايات الجزائرية والكلاسيكية (ريح الجنوب)، لأنه يشكل «شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث.»[2] على عكس ما نعرفه من أنّ المكان والزمان تضاءلت أهميتهما في روايات الواقعية الإشتراكية، لأن النظرية

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص72.

[2]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص67.

الماركسية تتجاوز المكان، وترى أن الصراع الطبقي كان موجودا منذ القدم وسيظل موجودا إلى أن تسود الإشتراكية العالم كله.»[1]

ومجمل القول لما سبق: إن المكان هو الذي يكون فضاء الرواية، الذي يتشكل من مجموعها، مما يجعله يحتضن جميع الأحداث الروائية، فالمدينة والجبل والبحر والسجن كل واحد يشكل مكانا محددا، لكل هذا فإن شمول الرواية، ولهذا الأشكال جميعها، يشكل ما يسمى بفضاء الرواية، ولهذا يقول "حميد الحمداني" «إنّ الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التي تدرك بالضرورة، بطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية.»[2]

إنّ عنصر المكان في رواية "حمائم الشفق" قد تطور تطورا ملحوظا، فلم يعد ذلك المكان الهندسي، بل تعددت دلالاته واختلفت وأصبح ذا وظيفة جمالية في النص الروائي.

ولهذا يمكن الإشارة إلى أنواع أخرى ظهرت مع النصوص الروائية الجديدة وهي الحيز والفضاء، فلم يعد الحيز مقتصرا على الأشكال والأحجام وغيرها وإنما يحمل دلالة النص.

الحيز الدلالي في رواية حمائم الشفق:

إنّ دلالة الحيز في نصنا هذا يحمل فكرة الوجود، إذ إنه تؤطره النفس البشرية في صراعها مع الواقع، حيث إنها ترسم عالما خاصا ناتجا عن رؤيتها وأفكارها حول هذا العالم المجهول في الواقع المعيش، ولكن الروائي لجأ إلى ذلك ليدل على معنى التشاؤم من الحياة والخوف من المجهول نتيجة اضطراباته النفسية.

[1]- المرجع نفسه، ص67.

[2]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص33.

ولعلّ هذا الإهتمام الجديد بالمكان ينطبق على الرواية الجديدة إذ تجعل منه وسيلة لطرح الأفكار واللواعج والتأملات في هذا الوجود، فأصبحت له علاقة وطيدة بمضمون الرواية، وهذا ما يؤكده " رولان بورنوف" في سياق حديثه عن أهمية المكان في البنية السردية أن «المكان بإمكانه أن يصبح محددا أساسيا للمادة الحكائية، ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنه يتحول في النهاية إلى مكون جوهري يحدث قطيعة مع مفهومه كديكور، بتحويله هذا يصير عنصرا متحكما في الوظيفة الحكائية والرمزية للسرد وذلك بفضل بنيته الخاصة والعلائق المترتبة عنها.»[1]

والحكم نفسه يؤكده "حميد الحمداني" بقوله: «إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون تابعا أو سلبيا، بل إنه –أحيانا– يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم.»[2]

«ولد الإنسان حزينا وإلا ما صرخ تلك الصرخة المدوية، روعة الحياة الأولى، وصدمة المروق لمصارعة السنين عبثا، إذ ما هي إلا أيام أو شهور أو سنوات معدودات وتنطفئ الشمعة وتودع في تراب مجهول هما وحدهما أم الجميع كان يدرك رعب هذا العالم الذي لا ندري إلى أين؟.»[3]

الفضاء النصي في رواية "حمائم الشفق":

إن محاولتنا إلقاء نظرة عابرة على الفضاء النصي في رواية "حمائم الشفق"، يجعلنا نقدم حوصلة حول هذا العمل الأدبي، المتناول برمته وخاصة وأن له (الوصف الخارجي) علاقة بمضمون الرواية.

وفيه –عادة– نتناول تصميم الغلاف، عدد الفصول ونظامها وتحديد عدد الصفحات، والكشف عن نظام الكتابة من خلال تشكيل السطور وحجمها، وقد تعرض "حميد الحمداني" إلى

[1]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص24.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص70.

[3]– حمائم الشفق، ص125.

ذلك في قوله: «ويقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة –ذاتها– باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطابع، وتنظيم الفصول، وتغيرات كتابة مطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها.»[1]

1–**تصميم الغلاف**: إن تصميم الغلاف في رواية "حمائم الشفق" له علاقة وطيدة بمضمون الرواية، فهو يشير إشارة عابرة إلى أحداث الرواية ذلك إنطلاقا من الصور الموجودة على وجه الغلاف والألوان الواردة بها، حيث إن هذه الرواية تحمل اسم مؤلفها مكتوبا بخط سميك (غليظ) وارد بلون أسود ليدل على الهموم والأحداث الأليمة (أحداث الحروب) وكذلك تحمل عنوانا مكتوبا –أيضا– بخط سميك ورد باللون الأحمر للدلالة على الدماء القانية نتيجة مواجهة الغزاة، كما أن هذا العنوان يشير إلى النهاية المتفائلة بعد حروب ودماء كثيرة أوشكت المدينة خلالها على الدمار، فهذا العنوان –إذن– انقسم إلى شقين؛ الشق الأول يحمل إشارة للشق الثاني، بالإضافة إلى وجود كلمة (رواية) لتطلعنا على الجنس الأدبي المصنفة ضمنه، ولكنها مكتوبة بخط أقل سمكا من خط العناوين السالفة الذكر، وبلون أحمر يلمح للدلالة نفسها، ضف إلى تلك المعطيات المتفق عليها في التصنيف ترد شروحات أخرى تجعل المتلقي يقف على مضمون الرواية، وتلمح لبعض أحداثها دون قراءتها، فالصورة الموجودة على الغلاف التي تعبر في جزئها السفلي عن صورة البحر الذي يعكس حدثا من أحداث الرواية لأنه كان يمثل المكان الأساس الذي تم من خلاله دخول الغزاة وقد وردت صورته باللون الرامز إلى الحروب، بالإضافة إلى هذا صورة الحمائم التي كانت تمثل شخصيات ذات أدوار إيجابية في الرواية، وهن الفتيات الثائرات اللواتي حررن المدينة، أما عن الجزء العلوي الذي ورد باللون الأبيض تخالطه زرقة تلمح إلى انقشاع اللون الأزرق (الحروب) وظهور اللون الأبيض لون السلام.

2– **نظام الفصول**: تتألف الرواية من ثلاثة عشر فصلا، جاءت في شكل ضمائر، وكل ضمير يمثل شخصية أو شخصيات، وكنا قد أومأنا إلى دلالة كل ضمير في الفصل الثاني.

[1]– إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، ص33.

3- **نظام الكتابة:** مايلاحظ على هذه الرواية أنها مكتوبة أفقيا، ذات سطور طويلة ناتجة عن الجمل الطويلة نظرا لتأثر الروائي "جيلالي خلاص" بالروائي (مارسيل بروست M.Proust) في روايته "البحث عن الزمن الضائع"، وهذه الأخيرة تسمى بالكتابة الأفقية لأنها تتخلل الصفحات من اليمين إلى اليسار، وخاصة في الفصل الأول مع الضمير –أنا– حينما لجأ الراوي إلى سرد أحداث حياته متتبعا أسلوب السيرة الذاتية.

«لم أصدق أنهم تخلو عني نهائيا، لذلك حاولت ما استطعت لزوم مكاني متماوتا أطول مدة ممكنة، حتى إذا حدث وأن عادوا التفقد جسدي المتآكل الأطراف وجدوه على الحال التي تركوها عليها.»[1]

الكتابة العمودية: هي عبارة عن نظام يخترق الرواية عموديا قد يمثله الحوار، وهذا ما لم نجده في رواية "حمائم الشفق" وإنما مثلته مقاطع مأخوذة من أشعار "على محمود طه" التي استعان بها الروائي.

«هذه ليلتي وحلم حياتي

بين ماضٍ من الزمان وآت.

فاملأ الكأس بالغرام وهات.»[2]

بالإضافة إلى استعانته بالمثل الشعبي (تناص مباشر).

«اللي اخرج منا مايعود غير لينا.»[3]

[1]- حمائم الشفق، ص09.

[2]- المصدر نفسه، ص155.

[3]- المصدر نفسه، ص35.

4- **نهاية الفصول**: إن نهاية كل فصل في الرواية يحتوي بياضا، قد يتجاوز الصفحة وهذا ليدل على نهايته.

5/**علامات الترقيم**: «يعلن البياض -عادة- عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الإنقطاع الحدثي والزماني بأن توضع ختمات ثلاث كالتالي (...) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر.»[1]

«...فيما بعد (أشعر أنني غفوت مدة طويلة **!**)، حلالي التمدد فوق نواتئ الصخر الواخزة، (ما ألذ وخزتها) والموحية بأول يوم من عهد الجلاء، جئت رفقة الجوهر إلى البحر... إلى هذا المكان بالذات **!**»[2]

هذا عن طبيعة المكان وتطوره في رواية "حمائم الشفق" فماذا عن طبيعة المكان وتطوره في رواية التسعينيات بعامة وفي رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" -بخاصة-؟

بنية المكان وتطوره في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

لقد نشأت الروايات الجزائرية الكلاسيكية مرتبطة بالريف ارتباطا وثيقا، حتى لا تكاد تقرأ رواية ما إلا وتجد أن شغلها الشاغل هو الريف الجزائري وقضاياه وهمومه ومشاكله، خاصة في فترة السبعينيات، أما في فترة الثمانينيات، فالأمر مختلف نوعا ما، حيث إن بعض الروائيين لجأوا إلى الاهتمام بالريف على حساب المدينة، في حين نجد البعض الآخر يهتم بالمدينة على حساب الريف، أما عن مرحلة التسعينيات فإن روائيي هذه المرحلة لجأوا إلى الإهتمام بالمدينة على حساب الريف،

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص58.

[2]- حمائم الشفق، ص12.

وأصبحت هي المكان المركزي في الأعمال الروائية الجديدة –خاصة– «وألفت الرواية نفسها حبيسة المدينة، لكنها لهذا السبب أضحت أكثر قدرة على التقاط الجزئي واليومي والهامشي.»[1]

وأضحت الرواية الجديدة تدور أحداثها وتتحرك شخصياتها في إطار مكاني واحد هو المدينة، كما استطاعت المدينة التأثير على الشخصية وطبعها بطابعها الخاص، و«بقيمها التي تزداد تعددا واختلافا بفعل نمو المجتمع المدني وتعقده.»[2]

وهذا ما نجده بشكل جلي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" إذ تهيمن المدينة كفضاء مكاني على رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"، هيمنة تامة، ولكنها تمثل مكانا سلبيا بالنسبة لشخصية الراوي "الحاج منصور نعمان" الذي ذاق مرارة العيش وويلات العنف والتدمير منذ طفولته المبكرة في مدينة الجزائر التي يصورها الروائي تصويرا ينم عن سلبيتها، لعدم توفرها على أدنى شروط الحياة، وقد يكون ذلك راجع إلى عامل الإستعمار من جهة ومخلفاته، ومن جهة ثانية لإنعدام القيم الخلقية والروابط الروحية، والنقاء والصفاء الذين يتوفر عليهما الريف، وانفتاحها على أنواع من الظلم والبؤس، والحرمان والتشرد، وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن انفتاحية المكان ليس دوما إيجابيا، لنقف في هذه الرواية «على مدينة أخرى تعاني الإختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الإجتماعي القاتل، الذي قاد الأشياء لتحتل المرتبة الأولى في سلم القيم، وما على المرء سوى تقديسها، مما جعله ينفق ذاته من أجلها، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها.»[3]

ولهذا انطبع هذا الوضع الإجتماعي على حياة السكان، خاصة شخصية الراوي، الذي اضطر إلى البوح والتصريح بما يكنه في ذاته، سواء اتجاه مدينة الجزائر العاصمة التي بدأ فيها حياته أو المدن الغربية على اختلافها التي غيرت مزاجه أو مدينة (عين) التي اكتف الروائي بالرمز لها، والتي أنهى فيها

[1]– نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، (من التأسيس إلى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص568، 569.

[2]– أحمد غريب، علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1984، ص272.

[3]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص59.

حياته التعيسة، لقد ظلت شخصية الراوي بين مدن مختلفة ولم يجد ضالته حتى في مدينة (عين) التي اتخذ منها ملاذا لتغيير بيئة العصيان والفسق والمجون وجاعلا منها أرض التوبة والأوبئة والرجوع إلى الله.

مدينة الجزائر في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

لقد صور لنا الروائي أحياء العاصمة التي كان يقطنها الراوي "الحاج منصور نعمان" ثم انتقاله هو وعائلته إلى "فيلا روز" وبعدها إلى أحياء أخرى وأخرى متعددة لتعدد أهواء هذه الشخصية وطباعها، ولتعدد النساء اللواتي تعرف عليهن، وكن مصدر محنه وأحزانه، وتشرده أحيانا أخرى.

«كان منزلنا يقع في الطابق العلوي لحارة تراكمت فيها البيوت وتشابكت بطريقة معقدة وبدون تخطيط، كانت تؤدي إليها أدراج وممرات ضيقة شبيهة بالدهاليز.»[1]

«...أي في الحارة أو في ممر من ممراتها الكثيرة الملتوية والضيقة، فقد كانت مسعودة المطلقة تتصرف معي كالأخريات هناك في تلك الأدراج الحلزونية الضيقة.»[2]

يصف الروائي في هذين المقطعين موقع منزله المتواضع وحيه الحقير وأدراجه الضيقة في شكل حلزوني، مما أثر سلبا على نفسية الراوي "الحاج منصور نعمان" مما أنشأه نشأة متذبذبة في مدينة الجزائر العاصمة.

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص27

[2]- المصدر نفسه، ص27

المستشفى في مدينة الجزائر العاصمة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

فالمستشفى هو الآخر لم ينج من البيروقراطية والإهمال واللامبالاة، وهو مكان تأدية شخصية "الحاج منصور نعمان" لوظيفته في زمن عرف بزمن الإجرام والتقتيل، بإعتبار المستشفى جزء من المدينة كمكان مركزي في هذه الرواية.

«أدخل المستشفى وأنا أصرخ، نقالة! نقالة !... لا أحد يسمع صوتي، فوضى كبيرة هنا – أيضا– أفكر في التقدم إلى جناح الإستعجالات، لا أستطيع.»[1]

أرى المصابين بأجسامهم المشوهة والدامية متروكين في الرواق على نقلات يدوية أو ذات عجلات على الأرض، تتناهى إلي موجة من الأنين والعويل والصراخ من الواضح أن المستشفى تجاوزته الأحداث، يقع نظري فجأة على المدير وهو بدوره يراني، لكنه يشيح عني توا ويختفي أطلب من ممرضة ملطخة البزة بالدم، تعرفني أن تخبره بأنني أتطوع لوضع نفسي تحت تصرف المستشفى، تهز رأسها أن نعم، تستدير على عقيبيها وتختفي حيث سبقها المدير، تعود إلى الظهور بعد لحظات وتتقدم نحوي خافضة رأسها تقول لي محمرة الوجه بأن المدير يريد مني أن أخلي المستشفى فورا.»[2]

«لم ينس، بأنني رفضت أن أوقع على شهادة طبية مزورة لإرسال أخيه إلى الخارج للمعالجة من مرض بسيط، كنا نعالج غيره من الناس المصابين به بنجاح داخل مستشفى المدينة، لن ينسى أبدا.»[3]

إن هذه المقاطع الروائية ترصد لنا واقعا اجتماعيا مزريا، انعكست على الفضاء المديني.

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص32

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص 32.

ثم يصف لنا الراوي حيا آخر من أحياء العاصمة التي سكنها في فترة الجلاء، في فترة شرع الفرنسيون في مغادرة الجزائر.

«السكان الأوروبيون راحوا يسرعون لمغادرة البلاد بعد احتلال دام قرنا وربع قرن، تاركين وراءهم الديار التي سكنوها والأملاك التي جمعوها، وهكذا صرت أتجول في مدينة حسين داي ولا أرى أي وجه أوروبي.»[1]

«المدينة يسودها جو ثقيل وقائم، أحس كما لو أن داء الطاعون ينهشها.»[2]

ثم ينتقل الراوي إلى منزل معلمته "السيدة ردمان بعدما كان يسكن حيا حقيرا في "لاكلاسير"

«رجعت إلى "فيلا روز" وأنا لا أرتدي غير المايو الذي خرجت به، لا أجد سوى المظلة الأرضية التي طويتها»[3]

«رأيت والدتي خارجة من "فيلا روز" مرتدية ملابس معلمتي كل شيء تدثرت به كان لها، الطايور الأسود، القميص الأبيض المطرز عند الصدر، الحذاءان الأسودان، ذا الكعبين العاليين، والجوربان الطويلان، حتى أحمر الشفاه من تركات معلمتي»[4]

وبانتقال الراوي "الحاج منصور نعمان" إلى بيت معلمته الذي لم يجر إليه إلا المحن والويلات، تغير كل شيء والدته التي كانت قارة في بيتها، أصبحت دائمة الخروج إلى الشارع، لا لا يقر لها قرار في البيت، أمه التي كانت متدثرة في حائكها الفضفاض، ألقت به أرضا، وأصبحت مرتدية ملابس معلمته، والدته التي لم تجلس يوما على مقاعد الدراسة أصبحت تتكلم الفرنسية، وتنكرت لغتها.

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص40.

[2]-المصدر نفسه، ص 55.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

[4]- المصدر نفسه، ص76

«لست أدري لماذا تظلم الدنيا أمامي حين أراها لابسة ثياب معلمتي، هذه المرة –أيضا– لم يمكنني إلا أن أحس بالإحتقار لها وبغثيان مشوب بشعور بالعار، منذ أن صارت في حوزتها، أصبحت تخرج إلى الشارع، أيام كنا نسكن في لاكلاسير، لم يحدث قط أن تركت البيت بمفردها، اللهم إلا لكي تذهب إلى الحمام، اليوم تخلت عن استعمال الحائك وصارت تتكلم بالفرنسية، هي التي لم تجلس في يوم من الأيام على أي مقعد من مقاعد الدراسة لو علمت في الوقت المناسب أن الأمر سيؤول إلى هذا الحال، لكنت رميت بملابس معلمتي إلى البحر أو أحرقتها أو بعتها في السوق أو تصدقت بها.»[1]

إن تغير المكان هو الذي أحدث تغيرا في طباع هذه الشخصية (الأم)، ذلك أن للمكان دورا هاما في التأثير في شخصيات الرواية، ولهذا لم يشعر دوما بالأمن والإستقرار والراحة، ولهذا ظل دائم الحزن لما آلت إليه أمه بعد رحيل معلمته "ردمان عن بيتها "فيلاروز" التي خلفت وراءها فراغا رهيبا لا يعوضه للراوي شيء سوى كلبها "بوبي" الذي لم يلبث إلا قليلا حتى دهسته سيارة فأردته قتيلا.

«بضع ساعات بعد رحيل السيدة "كلير ردمان" دلفت إلى "فيلا روز" أحسست أول مرة بالرغبة في أن أمرر يدي على رأس بوبي، وحتى في أن أحتضنه، كنا نعاني من ألم واحد سيدتنا المشتركة تخلت عنا، غير أن بوبي لم يكن يشاطرني الرغبة، كان في حالة شديدة من الهيجان، بالنباح استقبلني، ظل ينبح، يتحرش بي ويهددني من الواضح أنه كان يريد أن يعرف ما حل بالسيدة كلير ردمان.»[2]

رغم أن "فيلا روز" تتوفر على كل متطلبات الحياة إلا أنها تركت أثرها السيء في حياة "الحاج منصور نعمان" ووالديه.

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص76، 77.

[2]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص123.

«لماذا غادرنا كوخنا في لاكلاسير؟ لماذا لم نحمد الله؟ كنا بخير فما الذي جاء بنا إلى "فيلا روز" هذه؟»[1]

ولم يكتف الروائي بتوظيف مدينة الجزائر العاصمة، بل مدن أخرى غربية بالإضافة إلى مدينة (عين) المجهولة ذلك أن المدينة تحتل مساحة واسعة في هذه الرواية، بل هي الفضاء المركزي في هذه الرواية، نفيها تتحرك الشخصيات وتجري الأحداث.

كما نجد الراوي "الحاج منصور نعمان" ينتقل من مدينته الموجودة إلى مدن غريبة كثيرة أشدُّ وباءً منها، وأكثر قهرا له، «وأنا في السماء، لا أزال أبتعد عن الأرض، تاركا المدينة أسفلي أحسست لأول مرة منذ عدة سنوات بأن لا أحد يطاردني، بأن لا أحد بوسعه أن يلحق بي، بقيت أرنو إلى مدينة الجزائر، وأنا لا أفتأ أعلو عنها نائيا.»[2]

إنه يشعر دوما وهو في رحلته إلى مدن أخرى أنه دوما مطارد ملاحق، لأجد الراحة والخلاص هذا هو حال المدينة وأثرها على شخصية الراوي.

«ذلك ما أحسست به وأنا أتوغل في السماء بعيدا عن الأرض، أنا الذي كنت أشعر بنفسي دوما مطارد، دوما ملاحقا، دوما غير آمن.»[3]

يشعر بكل هذا في كل مدينة حلّ فيها أو ارتحل عنها، وقد تكون ذنوبه هي التي تطارده وتلاحقه، وقد يكون شعوره بعدم الأمن من مكر الله، لقد ضاقت به كل هذه المدن بما رحبت، وراح يبحث عن ملاذ يخلصه من ظلام الذنوب والخطايا.

«في شوارع باريس الخالية، المغلقة محلاتها، الحزينة في ذلك الوقت، الذي تجاوز منتصف الليل، رحت أمشي لا ألوي على شيء، صدمة الإكتشاف ظلت تسحقني.»[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص97.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

«كل شيء ألفيته مغلقا في شوارع باريس في ذلك الوقت المتقدم من الليل إلا محل مغربي، محل ألفيته خاليا إلا من صاحبه الذي رفض أن يرد على تحيتي.»[2]

لا تزال صدمة المدينة كفضاء مركزي تلاحق الراوي "الحاج منصور نعمان"، فهو يشعر في هذه اللحظات بلعنة الإغتراب والغربة والإحساس بالوحدة واليأس.

«واصلنا السير في شارع شاتلي، يدي في يدها، بين الحين والآخر كنت ألتفت إلى الخلف.»[3]

إن هجرة "الحاج منصور نعمان" إلى فرنسا وتحديدا إلى مدينة "باريس" لم يخفف من معاناته، ولم يجد فيها ضالته المنشودة، بل ظلت المدينة كابوسا يلاحق الراوي، وأضحت في مخيلة الراوي فضاءً خياليا أكثر منه واقعيا، ذا وظيفة خيالية في النص وذلك من خلال صورة المدينة التي تراءت له من خلال لوحة نسجتها أنامل الفنان.

«**لوحة أخرى**: جانب من المدينة القديمة بمنازلها الواطئة، المتداخلة، والمتشبعة وبمآذنها العالية والقديمة، تبدو الآن كما لو أنها تمثل منظر مدينة أصابها الخراب والدمار.»[4]

إنها صورة لمدينة تلوح بالبؤس ولخراب والتدمير، مدينة طرقاتها مظلمة، خالية من البشر، أبواب بيوتها موصدة، نوافذها مغلقة، طرقاتها مهترئة، مما جعله يشعر بالوحدة والوحشة ويهم بالهروب، ولكن إلى أين؟.

«طرقات لاكلاسير العديمة الإنارة صامتة موحشة، خالية لا أثر لأي كائن حي، منازلها المتشابكة والمتداخلة إلى ما لا نهاية موصدة الأبواب والنوافذ، قبور..قبور.. في طرقاتها غير المعبدة،

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص130.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص155.

[4]- المصدر نفسه، ص135.

الصاعدة والنازلة، الملتوية والمستقيمة، الضيقة والعريضة، أسير لا ألوي على شيء إلا الهروب من نفسي، من مشاهد أرى فيها أبي يقتل أمي، من تلك الجدران البشعة وهي تروي الجريمة.»[1]

إن الراوي "الحاج منصور نعمان" يفكر في الهروب من نفسه، بحثا عن ملاذٍ يقيه شر هذه المدينة التي تبعث على النفور والاشمئزاز والتقزز من مظهرها القذر مظهر استفحلت فيه الحيوانات والحشرات وحتى روائح النبيذ، وأنواع القاذورات.

«في طريق عريض، مدبب، تترامى على جوانبه أكوام من القاذورات تعلوها الجرذان، أصادف كلبا ضامرا يدب نحوي بوهن، يخطر لي إتخاذه رفيقا لي في هذا الليل الذي جعلته جريمة أبي مظلما.»[2]

«رائحة نبيذ حادة تعترض طريقي، صوت متهالك، غامض يتناهى إليّ.»[3]

«حاولت أن أهرب من نفسي، لكن إلى أين؟ الحانات وحدها فتحت لي صدرها، حانات حقيرة، تعيسة، قذرة، مكتظة على الدوام بالبؤس البشري، وأقصدها فور خروجي من العمل وأغادرها وسط الليل، عندما تغلق أبوابها حينها أجدني سائرا بلا هدف في طرقات العاصمة الموحشة، الخالية، الصامتة، القذرة، المغلقة المحلات والأبواب والنوافذ والقلوب، والنفوس المطفأة الأنوار، المظلمة السماء، طرقات ما كنت أرى فيها عادة سوى زوايا مظلمة، أو سائرين حفاة الأقدام، مشعثي الشعر، مرتدين خرقا بالية.»[4]

لقد وجد الروائي في جنبات المدينة جميعها اتجاها معاكسا له، بل عدوا لدودا، مدينة تفوح بالروائح الكريهة، حانات حقيرة بائسة، أصناف بشرية يائسة لا أمل لها في الحياة، أبواب موصدة،

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص178.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص211.

قذرة هي الأخرى، نفوس وقلوب حائرة، الظلام يلف الجميع ظلام سرمدي، بؤس، يأس، فقر،...الخ.

«إن مدينة توصف بهذه الأوصاف لا مدعاة فيها للراحة والطمأنينة لا يمكن للمرء فيها إلا أن يظل يبحث عن ملاذ آخر يقيه التعاسة والشقاء.»[1]

«صباح اليوم التالي رأيت سجن الحراش بجدرانه العالية والعريضة، متربعا على أعالي المدينة.»[2]

مدينة (عين) في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام":

لم يعد واقع المدينة، سواء مدينة الجزائر العاصمة أو مدن أخرى هاجر إليها الراوي "الحاج منصور نعمان" محتملا لديه، ولا منصفا له، بل أصبحت المدينة مصدر همومه ومشاكله، بل هي عين الضياع، والخراب والدمار، إنه ينظر إلى هذه المدن نظرة سوداوية، نظرة قاتمة، تذكره بأحبته الذين ارتحلوا عنه مرغمين أو طائيين وقد يكون هو سبب هذا الرحيل مثل: هروب مسعودة المطلقة، انتحار الفتاة زكية، مقتل زوجة الضابط، كل هذا كان في مدينة الجزائر العاصمة، أما عن المدن الغربية، فتصادفنا انتحار الفتاة اليهودية "سيلين"

وكل هذا التنافر الذي حدث له في هذه المدن جعله يبحث عن مكان آخر يجعل منه ملاذا يخفف عنه وخز الضمير ،ويبحث عن مكان أشد قسوة من هذه المدن، ليكفر عن ذنوبه الكثيرة، وليذيق نفسه ألوان العذاب المهين، ليشعر بعذابات الآخرين، وآلامهم، فيلجأ إلى تلفيق لتهم حول نفسه من أجل أن يعتقل إلى هناك، فيجعل من نفسه منخرطا أو منتميا إلى حزب إسلامي محظور، في فترة الهزات السياسية والإجتماعية في مرحلة التسعينيات في الجزائر.

[1]- عامر مخلوف، المدينة في رواية "ابراهيم سعدي"، "بوح الرجل القادم من الظلام" نموذجا، ص146.

[2]- المصدر السابق، ص186.

«تلك الأيام بدأت تلوح في الأفق سحابة قاتمة مشحونة بالشؤوم، تهدد البلاد، المستقبل صار غامضا، أسعار البترول تتهاوى، الشبان لا تفكير لهم إلا في الهروب بعيدا عن الوطن.»[1]

فهذه الأحداث الفوضوية والتي تلتها الأحداث الدموية هي التي خولت لمدينة (عين) منفى لهؤلاء وأمثالهم، ذلك أنها مدينة تفتقر لأدنى شروط الحياة، حرها الشديد وشعبها قليل، وماؤها نادر، وخبزها يكاد ينعدم، وأما اللحم؛ فلا يخطر على بال إلا في المنام، لا شجر ولا مدر، لا نساء يتجولن، سكانها لا يألفون الغرباء، هذه هي المدينة التي كان الراوي "الحاج منصور نعمان" ينسج من حولها آماله ولتزيل عنه آلامه وهواجسه لقد اختار مدينة (عين) وكله رجاء أن تكون طاردة لكل ما يعكر عليه صفوه، معاهدا ربه على التوبة والأوبئة وعدم الرجوع إلى المعاصي.

لقد عزم الراوي "الحاج منصور نعمان" على عدم الرجوع إلى مدينة الجزائر، مما دفع به إلى بيع منزله هناك، حتى إذا خولت له نفسه الأمارة بالسوء العودة إلى أرض السوء والمعصية، لا يجد منزلا ينزله هناك مقررا عدم العودة.

«الأمل هنا، في هذه المدينة الواطئة، الصامتة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت، العارية والخالية من الأشجار، سوف أقضي بقية حياتي هنا، جئت أبحث عن التوبة، ها أنا ذا، إلهي، أفي بعهدي، ها أنا أنزل إلى الجحيم.»[2]

إنه أمر غريب أن يبني "الحاج منصور نعمان" آماله على مدينة تتصف بهذه الأوصاف، مدينة ذات بنايات منخفضة، يلفها صمت قاتل، منازلها متلاصقة تمنع تسرب الهواء إليها، لونها أسمر باهت، تنعدم فيها عملية التشجير، فالراوي لا هم له في هذه المدينة سوى التوبة والأوبة لهذا اختار هذا المكان الخالي القفر لينقطع عن الدنيا وزخارفها.

«سلام عليك (عين)..

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 255.

[2]- المصدر نفسه، ص241.

سلام عليك يامدينة الضالين والتائبين والمنفيين..

سلام عليك من مذنب كبير..»[1]

حتى مدينة (عين) لم تسعف الراوي "الحاج منصور نعمان" ولم ترحمه، «لا أدري في أي اتجاه أسير، ما لفت انتباهي لأن الحرارة الدامغة لـ(عين) حذرني منها، صالح الغمري، هو خلو المدينة خلوها من أي حركة، بما في ذلك حركة المرور، بدت لي مهجورة، بلا سكان، بلا حياة، أجل، شعرت كما لو أنني جئت للعيش في مدينة غادرها أهلها، غادروها هروبا من كارثة ما، كالمجاعة أو وباء الطاعون أو نحو ذلك.»[2]

إن المدينة في هذه الرواية أضحت رمزا للموت، رمزا للفناء، رمزا للدمار، أينما حللت، صادفت الموت في طريقك.

«أحسست كما لو أن هذا الصقع ليس مكانا للحياة، وإنما للموت، الموت البطيء الهادئ، بعيدا عن الأنظار، عن الضجيج وعن العويل، أي للموت في وحدة مطلقة، نعم ، أحسستني جئت إلى هنا لكي أموت بالتدريج، وحيدا كما كنت دائما، دون أن يعلم بي أحد، دون أن يحزن عليّ بشر، أي لكي أموت كما تموت نملة، أو حشرة، أو كما يموت الكلاب على أحسن تقدير.»[3]

«السيارة كنت قد تركتها أمام مدخل منزلي، أدلف إليها، وأنطلق عشر دقائق بعد ذلك أجدني في الشارع الرئيسي لـ(عين) أتوقف على بعد حوالي مئتي متر من (مقهى المنفيين)، أواصل الطريق على قدمي.»[4]

«أكف عن السير وأتأمل أنقاض المقهى لا تزال حجارتها المتفحمة متراكمة على بعضها البعض أسمع الإنفجار في ذهني، أسمع الصراخ والخراب، أجل، قتلوا كلهم إلا أنا لماذا؟ لماذا لم تنفجر

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص241.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص253.

القنبلة إلا بعد خمس دقائق من مغادرتي؟ لماذا لا يوجد عدل حتى في الموت؟ لماذا أنا فقط؟ أنا المذنب من بينهم جميعهم أبقى حيا؟ لماذا الدنيا هي هكذا؟.»[1]

المدينة، الموت، هكذا هي المدينة في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام" لا تنحصر في معنى المكان الروائي، أو الفضاء الروائي، وإنما تكتسب دلالات أخرى، فتصبح المدينة رمزا للوطن الجزائر، لأن هذه الأحداث الأليمة وأنواع العنف منذ الفترة الاستعمارية إلى غاية التسعينيات من القرن العشرين تعرض لها وطننا العزيز.

كما تشكل المدينة في هذه الرواية حيزا دلاليا، لأن كلمة "الظلام" الواردة في عنوان الرواية تمثل حيزا أو فضاءً، أي أن هذا الرجل قدم من فضاء مظلم، فما دلالة الظلام إذن؟ أهو ظلام المعاصي والذنوب المقترفة؟ أم هو ظلام المدينة؟

لقد تناول الروائي المكان من منظور جديد يختلف عن المكان في الرواية الكلاسيكية فلقد كان الروائي يهتم بالريف في النصوص الكلاسيكية.

لكننا لا نجد ذكرا للريف في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" كما لا نجد وصفا دقيقا لهذه الأمكنة الموظفة في هذا النص الروائي إلا في بعض المقاطع الروائية، لأن الروائي في نصه هذا (إذا أمكن تصنيفه ضمن أدب المحنة من جانب ومن جانب آخر ضمن أدب السيرة الذاتية)، فإنه لا يعمد إلى تعمية النص لأنه ينطلق من الواقع.

تطور بنية المكان في رواية "عابر سرير".

رمزية المكان في رواية " عابر سرير"

[1]– المصدر نفسه، ص ن.

إن الأمكنة في هذه الرواية تأخذ أبعادا رمزية إيحائية ذات دلالات خفية، مما اكسبها شعرية وجمالية لم توجد من قبل في الروايات الكلاسيكية.

الأبعاد الرمزية لمدينة قسنطينة في رواية " عابر سرير":

فقسنطينة التي كثيرا ما تردد ذكرها في هذه الرواية تحمل أبعادا رمزية، فتارة شكل رمزا للمحبوبة، وتارة أخرى تشكل رمزا للأم الرؤوم، وأحيانا أخرى تحمل دلالة المرأة، « ولذا استعانت أحلام مستغانمي بالرمز " فقسنطينة" صدى لأبعاد رمزية خلقتها الحالة النفسية المتأزمة للكاتبة فامتزجت بالمدينة امتزاجا عضويا وأصبحت المدينة تحمل أبعادا رمزية تعاملت معها الكاتبة من واقعها الشخصي والقومي والسياسي.»[1]

ولتوضيح ذلك نستعين بالمقاطع الروائية التالية:

«عندما دخلت فرنسا، بعد سبع سنوات من الوقوف ذليلة أمام تلك القلعة المحصنة كعش نسر في الأعالي، راح خيالة قسنطينة وفرسانها الذين لم يعتادوا مذلة الأسر، يقفزون بخيولهم من على الجسور عائدين إلى رحم الوديان، كان آنذاك الموت قفزا نحو منحدراتها الشديدة، أخر نصر لرجال لا مفخرة لهم سوى أنهم أبناء الصخرة.» [2]

«بحشمة قسنطينة عندما ترقص لأول مرة في حضرة رجل، راح جسده يتهدى.»[3]

«لأنها قسنطينة التي عشقتها أشاحت عنك كما كانت الآلهة الإغريقية تزور عنه رؤية الجثث.»[4]

[1]- عابر سرير، ص 201.

[2]- لخضر بن السايح، قراءة في رواية ذاكرة الجسد، قسنطينة الرمز والمكان، ص21.

[3]- عابر سرير، ص 182.

[4]- المصدر نفسه، ص 238.

ففي المقطع الأول ترمز مدينة قسنطينة إلى المرأة الجزائرية ذات الحياء والحشمة ومنها المرأة القسنطينية ذات الملاءة السوداء، الكثيرة الذكر في هذه الرواية.

أما في المقطع السردي الثاني فنجد قسنطينية ترمز إلى المحبوبة، فيتحول رمز المكان إلى إنسان، وهذا ما أطلق عليه في النقد المعاصر " بأنسنة المكان" .

ويمكن –أيضا– أن نطلق عليه "بأنثنة المكان" أو أنثوية المكان لأننا نجد قسنطينة رمزا للمرأة ككل وللمحبوبة كجزء.

«كقسنطينة الجالسة منذ 25 قرنا في حضن التاريخ، تمشط شعرها وتمد من علو عرشها حديثا مع النجوم، كان يلزمها عشيق يتغزل بها، يحني قدميها المتدلين في الوديان، يدليلها يغطيها ليلا بالقبل كي تنام... لا زوجا ساديا يعود كل مساء بمزاج سيء فيتشاجر معها ويشبعها ضربا.»[1]

أنثوية المكان في رواية " عابر سرير": لقد لجأت الروائية إلى تأنيث المكان في هذه الرواية، سواء مع مدينة " قسنطينة " أو مع مدينة " باريس" لإضفاء جو من الحميمية والدفء على هذه الأمكنة لتحضن ساكينها وزوارها ومحبيها بحب وحنان، مما يجعل هذه الأمكنة تستقطب اهتمام القراء، حتى أسماء الأمكنة في هذه الرواية وردت مؤنثة (قسنطينة، باريس).

«ألم يقل عبد الحق متحسرا على قدر قسنطينة « هذه أنثى أكثر فتنة من أن تكون إمرأة لأحد.»[2]

أسطورية (أسطرة) المكان في رواية " عابر سرير":

تكتسي بعض الأمكنة ملامح أسطورية تضفي عليها هالة من الخيال.

«...كقسنطينة الجالسة قرنا في حضن التاريخ، تمشط شعرها وتمد من علو عرشها حديثا مع النجوم.»[1]

[1]– المصدر نفسه، ص 226.

[2]– المصدر نفسه، ص 226.

يتضح البعد الأسطوري لهذه المدينة (قسنطينة) في عبارة (تمد من علو عرشها حديثا مع النجوم).

وهل يعقل أن يتحدث المكان مع النجوم، إنها عملية أسطرة للمكان.

أنسنة المكان في رواية "عابر سرير":

لقد منحت الروائية "أحلام مستغانمي" المكان «ملامح خاصة جسدته شخصية اعتبارية.»[2]

«لا أريد أن أكون هناك عندما تخلع قسنطينة حجارتها ... وتنزلق نحو الهاوية.»[3]

«جلست رفقة قسنطينة أنتظرها، أو هكذا ظننت، حتى أطلت كبجعة سوداء... كأنها في كل ما ترتديه سوى ملاءتها، وإذا بها قسنطينة.»[4]

ففي هذين المقطعين السرديين نلمح بعض سمات الشخصية الإنسانية وكأني بقسنطينة إنسان يخلع عنه ثيابه، وكأني بها في المقطع الثاني صديقة تجلس إلى جانبها.

ومن خلال هذه السمات تتجلى أهمية المكان في هذه الرواية، كشخصية إنسانية.

«كنت أتجول مكتشفا مساحيق فرح نهايات الأسبوع على وجه باريس المرتجفة بردا.»[5]

لقد لجأت الروائية إلى أنسنة المكان وذلك بتصوير مدينة "باريس" في صورة إمراة تزيين وجهها بمساحيق الفرح، وجها بدا مرتجفا من جراء البرد الشديد.

---

[1]- عابر سرير، ص 226.

[2]- أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص 09.

[3]- المصدر السابق، ص 142.

[4]- المصدر نفسه، ص 180.

[5]- عابر سرير، ص 76.

وهذه العملية تسمى بالأنسنة، والأنسنة تعد من أروع قيم الفن الجمالية، لأن الروائية جعلت من هذه الأمكنة تقوم بدور إنساني فعال، وبهذا تكتسب الأمكنة قيما فنية وجمالية.

بالإضافة إلى أنسنة الطبيعة الجامدة، كالأشجار والبحر «ماذا يستطيع الشجر أن يفعل ضد وطن يضمر حريقا لكل من ينتسب إليه؟ وبإمكان البحر أن يضحك: لم يعد العدو يأتينا في البوارج، إنه يولد بيننا في أدغال الكراهية.»[1]

شعرية المكان في رواية "عابر سرير":

لقد لجأت الروائية إلى صياغة المكان صياغة شعرية انزياحية تضفي عليه اللغة الشعرية المكثفة بالإيحاءات دلالات رمزية.

فإنزياح اللغة عن واقعيتها أحدث تغييرا على مستوى العناصر الفنية ومنها المكان.

وموضوع الشعرية من الموضوعات الشائكة وخاصة في علاقتها مع المكان، وخاصة فيما يتعلق بالعتبات المكانية، كالعناوين وطبيعة الفصول ونظامها وطبيعة الكتابة وتصميم الغلاف.

فالعنوان من العتبات المكانية الهامة التي تسترعي انتباه القارئ في هذه الرواية ذلك أن هذا العنوان مركب من لفظتين اثنتين هما: (عابر) و(سرير) من مضاف ومضاف إليه، ولعل المتأمل في هذه الإضافة يكتشف مواطن الشعرية والانزياح اللغوي والانحراف عن الدلائل المألوفة المعروفة لدى القراء.

فهذه الإضافة انحرفت عن الدلالة المألوفة وأحدثت نشازا في المعاني المعروفة والمتداولة، فمن غير المعقول أن تضاف كلمة سرير إلى كلمة عابر، في اللغة المعيارية، ويظن بالأديب الظنون، فقد يكون به مس أو جنون، لأن لفظة (سرير) توحي بالإستقرار وعدم الحركة والجمود ولفظة (عابر)

[1]- المصدر نفسه، ص 37.

توحي بالاستمرار والحركة والانتقال من فضاء إلى فضاء أخر، وعادة ما تضاف إلى كلمة عابر لفظة سبيل بدلا من سرير.

ولكن في عرف الشعرية فإن المعاني تزداد عمقا وتوترا كما تصالح بين الأضداد والمتناقضات، وتكثف الدلالات، مما يوحي بأن هذا الشخص العابر دائم وملازم للسرير، فهو يعبر من سرير إلى سرير، وذلك ما أوحت به الكثير من المقاطع السردية في هذه الرواية، حول مرض "زيان" ومعاناته في مستشفيات عديدة، حبيس الأسرة البيضاء، حتى وسم بالعابر للسرير، بالإضافة إلى شخصيات عبرت أسرة عديدة.

«فقد أهدت إلى مصادفات الحياة الموجعة موعدا مع رجل ينام في سرير بمستشفي (villejnif) إدعت أنه غير موجود إلا في كتابها.»[1]

«سريري لم يخل منها، تلك التي بعد كل زيارة يتجدد عبقها، أخفي ثوبها كما نخفي، ليلة العيد ثيابنا تحت الوسادة.»[2]

« تمددت جواري في ذاك السرير، أنثى منزوعة الفتيل.»[3]

«أذكر يوم انفتحت حقيبة تلك المرأة أمامي لأول مرة كنت يومها على سرير المرض في المستشفى.»[4]

«كان الصغير جالسا كما لو أنه يواصل غيبوبة ذهوله، أخبرني أحدهم أنهم عثروا عليه تحت السرير الحديدي الضيق الذي كان ينام عليه والده، تسلل من مطرحه الأرضي الذي كان يتقاسمه مع أمه وأخويه وانزلق ليختبئ تحت السرير.»[5]

---

[1]- عابر سرير، ص 87.

[2]- المصدر نفسه، ص 112.

[3]- المصدر نفسه، ص191.

[4]- المصدر نفسه، ص17.

[5]- عابر سرير، ص29.

إن تكرار لفظ "السرير" عبر هذه المقاطع المذكورة آنفا يوحي بأنه يشكل بؤرة المتن الروائي، ومناط اهتمام الروائية.

فلفظ "السرير" تخلل جميع فصول الرواية الست، ليظل هذا العابر مجهول الحال، متنوع الأحوال والأطوار عبر هذه الفصول ليشحذ همم القراء ويزيد من ولعهم وشغفهم بقراءة هذه الرواية.

تصميم الغلاف في رواية "عابر سرير":

إن تصميم الغلاف له علاقة بمضمون الرواية، فهو يشير ضمنا إلى ما يجري داخل هذه الرواية انطلاقا من اسم مؤلفتها المكتوب بخط أقل سمكا من خط العنوان بلون أسود (أحلام مستغانمي) ليدل على أن الروائية تحمل الكثير من هموم الوطن ومأسيه وأحزانه مما انعكس سلبا على حالتها النفسية.

بالإضافة إلى عنوان الرواية "عابر سرير" المكتوب بخط سميك وباللون الأزرق رمز الحروب التظاهرات وزمن الإجرام وتصارع الأفكار السياسية والثقافية.

بالإضافة إلى وجود كلمة (نوفل)لتشعرنا بالدار التي تكفلت بنشر هذا الكتاب، ضف إلى تلك المعطيات المتداولة عبر النصوص الروائية نجد رسما أسفل العنوان ذا لون رمادي باهت وينتشر في كل اتجاهات الواجهة وفي ذلك تلميح لتعدد وجهات هذا العابر للسرير.

نظام الفصول: يتخلل هذه الرواية ستة فصول دون عناوين، ليجتهد القارئ في استنتاج عناوين لها.

أما عن نظام الكتابة: فإن هذه الرواية مكتوبة أفقيا، وهو ما يطلق عليه بالكتابة الأفقية وهي الأكثر تداولا في الكتابة السردية.

الكتابة العمودية: وهذا النوع من الكتابة ورد قليلا في هذه الرواية إلا ما جاء في شكل أبيات شعرية لأمثال شعبية استعانت بها الروائية أو في شكل حوارات قصيرة.

ومجمل القول: إن فضاء الكتابة يعنى به «طريقة توزيع الكتابة في الصفحات وما تشمله من فراغات أو مساحات بيضاء، ورسوم الغلاف.»[1]

كما أن المكان كمكون من مكونات السرد خضع للتطور والتجدد، واتسم بالتوتر واكتسب هذه الخصائص والمميزات التي لم تكن موجودة في الكتابات الروائية الكلاسيكية.

[1]- ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ص 73.

الفصل الخامس

تطور بنية اللغة

في الرواية الجزائرية الحديثة



تعتبر اللغة من المسائل التي شغلت الفلاسفة والمفكرين والأدباء إلى حد سواء منذ غابر الأزمان «ابتداءً من سقراط وأفلاطون وأرسطو طاليس (322-384) إلى هيدجر Martin heidegger (1889-1996) مرورا بابن جني (ت 392هـ)، ابن سينا (980-1037)، ابن خلدون (1332-1406)، وما ذلك إلا لأن اللغة هي التفكير، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذا إلا داخلها أو بواسطتها.»[1] لأنها الوسيلة الوحيدة التي يلجأ إليها المبدع عامة والروائي خاصة لإيصال أفكاره إلى جماهير القراء، ولذلك نجد الروائيين يعملون – جاهدين– على اختيار اللغة المناسبة لما يريدون التعبير عنه.

ولقد كانت عناية الروائيين باللغة الروائية مختلفة فمنهم من أعرض عن الإهتمام بها ملتفتا إلى بقية العناصر السردية الأخرى خاصة عنصر الشخصية، وهؤلاء هم الروائيون الكلاسيكيون، ومنهم من جعل منها الوسيلة والغاية في الآن نفسه وهم الروائيون الجدد، التي حلت اللغة عندهم محل الشخصية في الأعمال الروائية الجديدة، ومن هذا المنطلق نطرح التساؤل التالي: هل مس التطور والتجديد عنصر اللغة شأنها شأن بقية العناصر السردية؟ وما الدافع إلى هذا التطور والتجديد؟ وما هي ملامح التجديد في معمارية اللغة في الأعمال الروائية الجديدة؟.

وإنا ليتبادر إلى أذهاننا سؤال كان قد سبقنا إليه ناقدنا الجزائري عبد الملك مرتاض، بأي لغة يكتب الروائي رواياته؟ أيكتبها باللغة الفصحى المرصعة بجواهر البلاغة، أم يكتبها باللغة العامية لتكون سبيلا لفهم العامة؟ أم يكتبها بلغة وسطا بين اللغتين؟ أم يتخذ له مستويات من اللغة مختلفة عبر النص الروائي الواحد؟.

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص107.

ثم لماذا هذا المفارقات في توظيف اللغة؟ ثم بأي مستوى من هذه المستويات اللغوية تكتب الروايات الكلاسيكية؟ ثم بأي لغة تكتب الرواية الجديدة؟ وهل تشترك لغة كل من الرواية الكلاسيكية البناء والرواية الجديد في الخصائص الأسلوبية والسيميائية التي تحظا بهما؟

وإذا كان كذلك فما هي الخصائص الأسلوبية والسيميائية في كل منهما؟ وما هي أوجه الإختلاف بينهما؟ وهل هذه الخصائص والمميزات محافظة على ذاتها رغم ما يلحقها من تغيير وتجديد وتطور؟.

«في موضوع اللغة حديث كثير وأراء متضاربة، وجدال حاد»[1]، يصل إلى حد نشوب حرب كلامية بين مختلف الباحثين –أحيانا– والنقاد، فهناك من ينتصر للغة البسيطة المبتذلة والمطعمة بالعامية وتجعل منها شريكا لا غنى عنه في الأعمال الروائية الكلاسيكية، وهناك من ينتصر للفصحى الملغمة بالإيحاء والرمز جاعلة من النص علامة كبرى تحتاج إلى فك شفراتها، وهؤلاء هم رواد الرواية الجديدة الذين نادوا بتحطيم سلطان الشخصية ومكانتها، تلك المكانة التي منحوها بدورهم للغة، وجعلوها محط اهتمامهم، وردوا هذه الأهمية «إلى شيئين رئيسيين اللغة والأسلوب، ولكل من هذين قيمته التي لا تنكر.»[2]

وإن الحديث عن معمارية اللغة وعن طبيعتها في النصوص الروائية الجزائرية الحديثة، يجعلنا نقف على نمطين مختلفين، حيث إن طبيعة بناء اللغة في النصوص الروائية الجزائرية الجديدة عرف تطورا وتجديدا عما كان عليه في النصوص الروائية الجزائرية الكلاسيكية.

[1]– محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دراسات ووثائق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2/1981، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

فالناظر في لغة النصوص الروائية الجزائرية الكلاسيكية يلفيها حريصة كل الحرص «على الظهور بمظهر التقرير الحقيقي عن التجارب الفعلية التي يعيشها الناس.»[1]

وإن محاولة الرواية كشف التجارب الفعلية والواقعية التي يعيشها الناس ينم عن طبيعتها الكلاسيكية، فالرواية الكلاسيكية هي التي تصور الواقع «بأسلوب نثري يضفي مصداقية تامة على هذا التقرير وذلك عبر لغة سهلة التناول، طبيعية عارية ما أمكن من أنماط المحسنات والزخارف والمبالغات اللفظية، لغة تحتفي أيما احتفاء بتقديم العالم السردي وشخصياته وحواراته بأقرب التعابير وأكثرها قدرة على إيصال معرفة الأشياء»[2].

فالرواية الكلاسيكية تحرص كل الحرص على أن تظل لغتها لغة مرجعية من أجل الإيهام بواقعيتها (واقعية الرواية)، تعبيرا عن علاقتها المتينة بالواقع الذي أفرزها.

-إذن- فلغة الرواية الكلاسيكية لغة نثرية «سهلة، قريبة، غنية بتفصيلاتها الواقعية، تحقق إشباعا مشهديا للقارئ»[3]، مضيفا إليها بعضا من الألفاظ العامية المخاطبة عامة الناس بما فيهم الطبقة مدقلي الشعبية لمعالجة قضاياهم وإيصال الأفكار لديهم، والتأثير فيهم، لذلك يلجأ إلى توظيف لغة الحياة اليومية، لغة متموقعة في حدود ضيقة، ذلك أن الروائيين التقليديين يصرون على «أن الإبداع يفترض التقليد وأحادية التعبير، والنظرة إلى اللغة والشكل الفني على أنهما وعاء جاهز أو مجموعة من المفردات القابلة للتكرار»[4]، إنه لغة البوح والإعتراف لا لغة الترميز والتلميح.

لكن البناء اللغوي لم يظل على ما هو عليه في النصوص الروائية الجديدة، بل مسه التطور والتجديد والتبدل.

---

[1]- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص115.

[2]- جهاد عطا تعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص34.

[4]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، ص 31.

وإن التطور الحاصل في البنية اللغوية للنصوص الروائية الجديدة ، جعلها تتمنع عن السهولة في الفهم،كم سيرها تستعصي على القارئ العادي الإستهلاكي فهمها بيسر واختراق حجبها والوصول إلى ضالته المنشودة، لما تتميز به مثل هذه الكتابات التي تحفل بها اللغة الإبداعية من حفاوة وإهتمام ولما تتميز به من السيولة الشعرية التي تجعل من اللغة في مثل هذه النصوص وسيلة وغاية في الآن نفسه، تنطلق من اللغة للحكم على اللغة من أجل اللغة، مما تدفع بالقارئ الحذق، القارئ الفذ، القارئ الخبير، كما يحلو:"تودوروف t.todorov" تسميته إلى حب المغامرة والإستكشاف والتطلع لما تحويه مثل هذه النصوص الإبداعية التي ألقت بالشخصية أشلاء ممزقة، والتفتت إلى اللغة التي أضحت في مثل هذه الإبداعات «شلالا من الأحاسيس تحمل أبعادا نفسية وجمالية، فهي تهرب من حصار المدلول لتعانق التخيل ثم تسعى للهروب من التعقيل الذي يفقدها متعة هذا الإمتداد الجمالي.»[1]

لكن السؤال المحير هو: ألا تشكل هذه اللغة معضلة بالنسبة للقارئ؟ ألا تشكل عائقا أمام هذه النصوص؟ وخاصة أن القراء تعودوا على نمط قراءة معينة تعتمد السرد المباشر والأسلوب الميسر، القراءة التي كانت لا تلقي بالا لبنية النصوص بالقدر من الاهتمام الموجه إلى المضمون والمحتوى، نظرا لإختلاف تقاليد القراءة التي أضحت فيما بعد تبحث عن الجمالية الفنية، فهي تصبو إلى تحقيق شعرية تقوم على الإنزياح والإيحاء، لغة أضحت تعانق ذهنية الثبات «فيسعى إلى تمثل فكرة الخرق والتخطي لترسيخ ديناميكية الحركة والصيرورة»[2]، حيث تتكثف الدلالة اللفظية وتتعدد، لغة تهدف إلى التأكيد على «مدى قدرتها على التجريب الباني للمشتت والمتشظي.»[3]

لقد أضحت اللغة في مثل هذه النصوص أمرا ذا أهمية، نظرا لما تضفيه على هذه النصوص الإبداعية من جمالية وتزويق وتنميق يستهدف من وراء ذلك خرق البنية المعمارية لهذه النصوص الروائية الجديدة، والإنحراف بها نحو الخيال والجنوح إلى المجاز «لأن الخلق الأدبي العظيم، إنما هو تجاوز

[1]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، بحث في التجريب وعنف الخطاب، ص31.

[2]- خالد سعيد، حركية الإبداع، دار العودة- بيروت دط/1979، ص13.

[3]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص24.

للقواعد الفنية التقليدية والتمرد عليها»[1]، متجاوزة بذلك القاعدة النحوية حتى إنها تشعرك أنك تقرأ مقطعة شعرية أو قل هي شعر، وإن شئت فهي تراتيل موسيقية،إنها لغة الرواية الجديدة التي زجت بالقارئ في غياهب مجهولة، إنها فرضت عليه التسلح بثقافة واسعة أخاذة وإلا سيظل حبيس تقاليد القراءة الإستهلاكية؛ القراءة التي لا تتجاوز حدود الشرح والتفسير، لا حدود التأويل والتقريع، القراءة المنتجة التي تعيد إنتاج النصوص وتهيئتها للفهم والتأويل المتسق والإيحاء المثمر، إنها لغة الرواية الجديدة التي لم تعد «أمرا ميسورا إذ هل أن نراعي، ونحن نكتب مستويات المتلقين الذين نفترض وجودهم افتراضا ما، وذلك على مذهب الأدب التعليمي الذي يذهبه النقاد العرب التقليديون والمتمثل في أن الأدب يجب أن ينهض بوظيفة تنويرية في المجتمع، ومع أننا لا نذهب هذا المذهب العليل، مع أننا – أيضا– نرى بأدبية اللغة حين تنشط عبر نفسها من أجل نفسها، فإننا مع ذلك نميل إلى أن لا تكون هذه اللغة عامية ملحونة أو سوقية هزيلة أو متدنية رتيبة، ولكننا نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن، موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن، وتكون مفهومة.

«...إننا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية، ولكن ليست كالشعر، ولغة عالية المستوى، ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعرا وتفيقها، غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها وفسادها وهزالها وركاكتها، وذلك على أساس أن أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء.»[2]

إذ لا يختلف إثنان على أن اللغة هي التي «تلملم سمات مجموع مكونات النص وترتبط بها بعلاقة التأثير المتبادل»[3]، إذ إننا في النصوص الروائية الجديدة نلفي تداخلا كبيرا بين الشخصية والمكان، وبين المكان والزمان، «وبهذا المعنى فإن اللغة لم تعد علامة ممتلئة، تكتفي بنسخ الواقع المتوهم، بل غدت جزءا من مغامرة الكتابة وعنصر بحث عن محتمل الرواية وممكناتها المتعددة»[4].

[1]– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين، ص51.

[2]– المرجع نفسه، في نظرية الرواية، ص125،126.

[3]– محمد برادة، التعدد اللغوي في الرواية العربية، مجلة مواقف، عدد1992/09، ص167.

[4]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية، لعبة النسيان، ص93.

لقد استعارت الرواية الجزائرية الجديدة أسلوبية شعرية لم توجد من قبل في النصوص الروائية الكلاسيكية متجاوزة المعنى الجمالي، والأبعاد الإيحائية والإنزياحية، الذي تتمتع به النصوص الروائية الجديدة متحررة من «عبودية اللغة التصنيفية»[1]، منطلقة نحو الإنفتاح على التعددية الدلالية «حيث النص يتموضع ضمن إنزياح لا محدود، كون اللغة الموظفة عند هؤلاء الكتاب لغة سيميائية تخترق الإصطلاح السائد لتؤسس نظاما جديدا ينبثق من داخل النص»[2]، بعيدا عن أي إحالة على التاريخ أو البيئة أو الظروف المحيطة بميلاده وإنما يلجأ القارئ له إلى محاورة ومساءلة بنائها الداخلي، محاولا بذلك اختراق حجبه باعتباره خطابا ثخنا عصي عن الولوج إلى بنيته العميقة بأقل جهد، وذلك لغلبة الوظيفة الشعرية على مثل هذه النصوص، إنها تمتلك ما يسميه الشكلانيون الروس بأدبية الأدب، ذلك «أن اللغة الأدبية هي مجموعة من الانحرافات عن المعيار، ونوع من العنف اللساني، أي أن الأدب نوع خاص من اللغة مقابل اللغة العادية، التي نستعملها عادة»[3]، هذه الانحرافات والتوترات النصية وهذه الخروقات تجعلنا أمام حتمية التأويل، وهذا ما يفتح الباب واسعا أمام التساؤلات التالية:

«ما الذي يفرض ضرورة التأويل؟ هل هو (معنى المؤلف) ومقصديته النصية أمام النص بوصفه كيانا ملبس الدلالة ومعطى ذا طابع رمزي؟ أم هو القارئ باعتباره ذاتا تمتلك معنى النص أو تمنح له معانيه المشخصة؟.»[4]

إننا الآن أمام إشكالية الإختلاف السائد في طرق الكتابة بين الرواية الكلاسيكية والرواية الجديدة، التي كانت في الرواية الكلاسيكية «تجسيدا لا يجادل ووحيدا للمعنى وللحقيقة، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة.»[5]

---

[1]- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي ط1/2001م، ص34.

[2]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص48.

[4]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، بيروت- لبنان، ط 2003، ص67.

[5]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1/1987م، ص131.

وتمتلك كل من لغة الرواية الكلاسيكية ولغة الرواية الجديدة، خصائص أسلوبية وأخرى سيميائية –خاصة– فيما يتعلق بلغة النص الروائي الجديد.

فمن الخصائص الأسلوبية نجد كلا من: الوصف، التشبيه، الحوار والتكرار بأنواعه وغيرها.

أما عن الخصائص السيميائية فيمكننا الإشارة إلى بعض منها: كالتناص، الروائح، سيمائية الإسم، سيمائية السن، اللون، العدد، التيمات الجوية، إلى غير ذلك –محاولين– بذلك الوقوف على مفاهيم مقتضية لهذه الخصائص.

أ– الخصائص الأسلوبية:

1)–الوصف: لقد حفل الأدب منذ عصور غابرة بزخارف من الأساليب الفنية والتعبيرية، ومنها الوصف الذي يعتبر «من أبرز وأهم الأساليب الفنية والتصويرية والتعبيرية التي حفل بها الأدب في مختلف العصور في شتى أشكال القول الأدبي إلى الحد الذي جعل منه تقليدا أدبيا يتفاضل فيه الأدباء ويتمايزون ويتميزون عن بعضهم البعض.»[1]

ولهذا اعتبر الوصف «حتمية لا مناص منها، إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد ولكن لا يمكن أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جينيت.»[2]

والوصف في السرد خاصية لابد منها«فالوصف لا يعد خادما للسرد بل ندا له.»[3]

[1]– عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث 1997–1998م، جامعة الجزائر (رسالة مخطوطة)، ص52.

[2]– عبد الملك مرتاض، المرجع السابق، ص264.

[3]– عبد الرحيم المودن، الرحلة المغربية في القرن 19م، مستويات السرد، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، ط20001/1، ص271.

-إذن- فالوصف نمط من أنماط السرد إلا «أن السرد حركة والوصف سكون، فالسرد مرتبط بالحدث ومرتبط بالزمن، بينما الوصف هو تأطير الحدث في لحظة زمانية ومكانية ساكنة، والسرد يتوقف عند البدء بالوصف.»[1]

وتوقف السرد عند البدء بالوصف، راجع لتوقف الزمن والحدث، وهذا لا يعني وجود الوصف بمعزل تام عن السرد، وفي المقابل لا يوجد سرد دون وصف.

وهو«عملية يلجأ إليها الراوي عند إيقافه للسرد، فإذا كان السرد ذكرا للأحداث وإيرادا لحركات وأفعال تقوم بها الشخصية، فإن الوصف تصوير لحالات ووضعيات تتعلق بهذه الشخصيات، وبالأمكنة التي وقعت بها الحركات وتمت بها الأفعال، فالوصف -إذن- هو الذي يتكفل بتأطير الأحداث وهو الذي يأخذ على عاتقه رسم أجوائها، وبعبارة أخرى نقول: إن الوصف عملية تهيئ الديكور اللازم للحدث»[2]، كما يساهم -أيضا- في خلق جو ضروري لتجسيد مواقف الشخصيات وتحليل أبعادها النفسية وحتى الجانب الخارجي لها.

وأدق تحديد للوصف ولوظائفه هو أنه «شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف يكن مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره.»[3]

ويتخذ الوصف أشكالا مختلفة، منها: وصف الأشخاص، وصف الأفعال والحركات، ووصف الأماكن والأثاث، إلا أن الوصف يختلف من حيث طبيعته ووظيفته من النصوص الروائية الكلاسيكية إلى النصوص الروائية الجديدة.

[1]- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص54.

[2]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، رواية المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الأفاق-الجزائر ط1/1999، ص101.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 294.

فإذا كان في الرواية الكلاسيكية ذا طبيعة جامدة ووظيفته لا تتعدى التوثيق والتوضيح والشرح، فإنه في الرواية الجديدة إتخذ طبيعة متحركة ووظيفة جمالية فنية ولهذا فقد يصبح«الوصف» هو الحديث نفسه، لأن «هناك علاقة متجاذبة بين ما ينهض به السرد وما يقوم به الوصف.»[1]

2–التشبيه: لون من ألوان التصوير الأدبي، يقوم على إحلال شيء مكان شيء آخر، لوجود رابط يربط بينهما، حيث «إن العلاقة بين النص والقارئ قائمة على صورة مشابهة، ومعهما كانت نوعية الصورة، يبقى التشبيه هو المنبع الأصلي الذي يستلهم منه العلاقات التي يتم من خلالها حمل معنى واقعه العادي إلى الواقع المنتظر المتخيل.»[2]

ولقد اتخذه الكثير من النقاد مقياسا للمفاضلة بين الأدباء ذلك أن «التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين الطرفين اتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال.»[3]

فالتشبيه يكشف عن دلالتين إحداهما المقارنة والأخرى الوصف «يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ويوصفان بهما، افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بعفتهما ويبين أن أحسن التشبيه مما كان بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الإتحاد.»[4]

–فعادة– ما يلجأ الأديب بصفة عامة والروائي بصفة خاصة إلى التشبيه من أجل تقريب المعاني إلى ذهن المتلقي، «وبذلك تصبح الصور التشبيهية في النص الروائي متكأ فكريا كأنها تأخذ

[1]– عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص 54.

[2]– ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دحلب، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط/2007م، ص79.

[3]– جابر عصفور، الصورة الفنية، دار التنوير، ط1982/2م، ص172.

[4]– يوسف أبو العدوس، التشبيه والإستعارة، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط2007/1م، ص15.

الحسي إلى المجرد أو تعود بالمجرد إلى الحسي، وكأنها تلخص المسار القصصي في الرواية بأسرها، فتخلق وحدات إيقاعية صغيرة، وتنقلها من حالة إلى حالة أخرى.»[1]

ولم تعد أهمية التشبيه تقتصر على الكتابات الحديثة، كالروايات الجديدة مثالا، التي تتسم بالغموض والإيحاء والرمز، مما تدفع بالقراء إلى التهافت من أجل الوقوف على دلالة هذه المعاني الغامضة، المستعصية على الفهم.

وتكمن أهمية التشبيه أيضا في أنه «يوسع المعارف، ويسهل على الذاكرة عملها، فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي تستطيع بفضل القليل منها استحضار الكثير.»[2]

مما يجعل القارئ لمثل هذه النصوص الموشحة بالتشبيهات، يستثمر قدراته في فهم طبيعة هذا التشبيه والغرض الذي وظفه من أجله.

3-التكرار: يعتبر التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية ذات القيمة البالغة في العمل الإبداعي، كما يعد -أيضا- خاصية من الخصائص اللغوية التي تلازم الأعمال الأدبية سواء كانت سردية أو غير سردية، فهو ميزة من مميزات الأعمال الأدبية الخالدة، كما يمكن اعتباره في الأعمال الروائية من أهم الأدوات المستخدمة للولوج إلى نفسية المبدع وتحليل شخصيته، غير أن ذلك عند نقادنا القدماء عد عيبا من عيوب الشعر، إذا تكرر اللفظ بمعناه قبل سبع أبيات لعدم إدراك المغزى من التكرار، وقد يكون ذلك لأسباب عدة منها «أن اللغة لا تسعف الكاتب بالسعة والتبحر، أو قل إنه هو الذي لا يسعفها بالتبحر فيها، والتمكن من كل معجم ألفاظها، فيقع التكرار الذي ما منه بد.»[3]

---

[1]- ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970-2000، نقد أدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ط1/2004م، ص196.

[2]- رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم: الجزائر، د ط ، دت، ص153.

[3]- عبد الملك نرتاض، في نظرية الرواية، ص268.

كما أن هناك بعض المعاني والأفكار التي تفرض طبيعة الموضوع تكرارها، إلا أنه (التكرار) يوظف بطريقة فنية وتقنية محكمة، يرى "رومان ياكبسون R. yakobson" «أن التكرار أهم ملمح للغة الشعرية، قد يكون على مستوى الصوت والكلمة والتركيب النحوي، ويعد خرقا للقواعد المعيارية، وبذلك يشد انتباه القارئ لها كشيء غير معهود»[1]، لأن إلحاح الأديب عامة على تكرار عبارة ما أو جملة أو لفظة على مستوى النص تشد انتباه القارئ إلى هذا التكرار وتشحذ همته على متابعة هذا التكرار، والوقوف على أغراض الأديب من إلحاحه على تكرار هذه اللفظة أو العبارة أو الجملة، وللتكرار وظيفة إيحائية هامة، ذلك أن الأديب وأخص –هاهنا– بالحديث الروائي، حين يلجأ إلى هذا التكرار فإنه يلمح إلى شيء خفي يحتاج إلى الكشف والتوضيح والإفصاح.

أنواع التكرار:

التكرار نوعان: بسيط ومركب، فالبسيط يتمثل في تكرار الكلمة اسما أو فعلا، أما المركب فيمثل في تكرار الجملة أو العبارة.

فهناك حدث يتكرر في النص السردي إلا أنه ليس هنا نفسه الحدث الأول «وإنما تجدد الرواية يؤدي إلى تجدد الحدث وذلك بتجدد اللحظة الزمنية على الأقل.»[2]، و«المقطع المكرر لا يظهر أبدا بنفس المعنى.»[3]

أما النوع الثاني: فإنه يتعلق بتكرار مفردة، بمعناها في النص السردي، وفي معظم صفحاته، مما يؤدي إلى الانتشار الواسع للدلالة الكلية لهذه المفردة المكررة عبر الفضاء النصي مما يؤدي إلى تسلسل المعاني وترابطها.

---

[1]– بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة " قذى بعينيك للخنساء"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط/200م، ص60.

[2]– بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، البحث عن الوجه الأخر نموذجا، ص 126.

[3]– جوليا كريستيفا ، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار تو بقال للنشر، ط 2، 1997 م، ص 81.

1/تكرار الكلمة: وعن ذلك يقول "غريماس Greimas": «ثمة ما يبرر للتكرار وجوده، إنه يسهل إستقبال الرسالة.»[1]

إن "غريماس" –هاهنا– أراد أن يوضح وظيفة التكرار في النص، بحيث يصبح كمؤشر للمتلقي على وجود طلاسم ورموز في النص، وموضع تواجدها هو موضع وجود التكرارات.

2/تكرار الجملة: «إن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص.»[2]

فمن خلال الجملة نستطيع أن نقف على ما يدور بخلد الروائي وعلى ما يستحوذ على فكره، و قد يحدث تكرار لألفاظ الجملة دون معانيها، كما قد يحدث تكرار للمعاني دون اللفظ، أو بعبارة أخرى: فقد «يكون تكرار جملة أو عبارة بذاتها، ويتم ذلك بإعادة صياغتها مرة أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين الجملة.»[3]

وقد يأتي التكرار لتوصيل المعنى ودلالته، مؤديا وظيفة إبلاغية.

3/الحوار: يعتبر الحوار من أهم الأدوات التقنية في الأعمال السردية عامة، والروائية خاصة، التي يقوم عليها البناء السردي.

والحوار مرتبط أساسا بالشخصيات الروائية، فعن طريقه تعبر الشخصيات عن أفكارها وأرائها وعواطفها وهواجسها ولواعجها وخواطرها، ذلك أن وظيفة الحوار في الرواية تتلخص تحديدا بـ«رفع الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الباطن اتجاه الحوادث والشخصيات

[1]– منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب– سوريا، ط1/2002م، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص84.

[3]– نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر، ص 108 نقلا عن بكاي أخذاري تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة قذري بعينيك للخنساء، ص67.

الأخرى، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الإعتراف»[1]، لأنه السبيل الأوحد للكشف عن أغوار النفس ومكنوناتها وخباياها، والحوار وسيلة أخرى لكسر نمطية السرد ورتابته.

«فالحوار عنصر فني يساهم في تجسيد أحداث الرواية بما يضفيه من حيوية وحركة على المشهد السردي، لأنه يعطي الشخصيات حضورا مميزا»[2]، ويترك لها فرصة التعبير عن أهوائها باللغة التي شاءت وكما شاءت، فيكون بذلك التعبير متفاوتا بين المتحاورين.

«فالحوار المجال الوحيد الممكن لحيوية الكلام»[3]، كما يرى ميخائيل باختين.

«والحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي.»[4]

ويشترط في الحوار حتى يكون جميلا وجذابا أن يكون مقتضيا تجنبا للوقوع في إشكالية التصنيف والتجنيس التي تتعلق بالنص السردي المدروس، أهو روائي أم مسرحية؟.

وتختلف لغة الحوار من نص روائي إلى آخر، فهناك بعض النصوص الروائية تؤثر أن تكون لغة الحوار عامية، وهذا ما كان متداولا منذ القديم، وهناك من يميل إلى أن تكون لغة الحوار فصيحة أنيقة.

وهناك من النقاد من تنبه إلى أن لغة الحوار يجب أن لا تختلف كثيرا عن لغة السرد، وذلك تجنبا لشعور القارئ بنشاز قول وهو يقرأ النص السردي، ومن هؤلاء النقاد، ناقدنا الجزائري "عبد الملك مرتاض"، الذي يرى بأنه «أيا كان الشأن، فإن لغة الحوار في رأينا لا ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة السردية.»[5]

---

[1]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت- لبنان، دط، دت، ص117.

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص159.

[3]- تجليات الحداثة، مجلة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، وهران العدد 2،1993م، ص36.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص134.

[5]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص135.

كما يشترط في لغة الحوار أن لا تكون رفيعة المستوى فصيحة ولا عامية فجة، وعن طريق الحوار يتم بناء المواقف والكشف عنها، وعن مختلف القضايا والوقائع التي تختبئ داخل بنية النص، ومنه نستنتج أن «للحوار وظيفة بنائية، تضيء الحدث وتوصله بمساره القصصي، وتحشد فعالية السرد لإختراق وقائع جديدة، تطورا بالحدثية إلى منتهاها السردي»[1]، كاشفا عن مواقف متباينة للشخصيات الروائية.

إن محاولة الروائي خلق مشاهد حوارية تجعل من شخصيات الرواية تتواصل فيما بينها.

أنواع الحوار: الحوار نوعان حوار خارجي وحوار داخلي.

أ-**الحوار الخارجي**: هو ذلك الحوار المتداول بين الشخصيات، ومن خلاله ينبه الروائي قراءه إلى أنه انتقل إلى نوع جديد من تقنيات العمل الروائي، فهو (الكاتب) يترك الحرية المطلقة والفرصة الكاملة لشخصياته لكي تعبر عن ذاتها.

وينقسم الحوار الخارجي بدوره إلى قسمين:

حوار يقع بين شخصيتين اثنين أو بين شخصية وشخصيات، والحوار يكون عبارة عن خطاب يتولى نقله الراوي إلى شخصية مباشرة، ويعد «من أهم الأدوات الفنية لرسم الشخصية وتحديد مواقفها، مما يضفي على القصة طابعا واقعيا لا شك فيه»[2]، ولا يلجأ الراوي إلى توظيف تقنية الحوار من أجل التنويع الأسلوبي والتزويق والتنميق «وكأنه شيء ثانوي يمكن الاستغناء عنه، بل على العكس من ذلك، فإن الأحداث تنمو بفعل الحوار، ولا يتحقق وجود الشخصية إلا به»[3].

[1]- سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 2001م ص186.

[2]- محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص376.

[3]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص159.

كما يستطيع القارئ عن طريق الحوار، إدراك قيم جمالية وفنية، لم تكن لتوجد لولا توظيف تقنية الحوار.

فبواسطة الحوار نتعرف على أفكار الشخصيات ومعتقداتها، وثقافاتها وتصوراتها المختلفة، إذ الهدف الأسمى من الحوار هو التعرف على طبائع الشخصيات، وهو ما سماه "باختين" بـ"الحوارية" أو "التهجين" أو "تعدد الأصوات"، إذ يقول «والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر، أمثال، رسائل، حكم)، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي للشخص لتنوع الملفوظات، والمستحضر لخطاب الآخر يفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله حوار غير مباشر، كما أنه يحول خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي»[1]، أي أنه يجعل من الخطاب الروائي خطابا متنوعا.

وقد يجنح "باختين" من خلال هذا القول إلى التقابل الحواري بين اللغات في العمل الروائي الواحد، «والحوار في الرواية بوصفه شكلا تأليفيا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا، بحوار اللغات المتردد في التراكيب الهجينة وفي الخلفية المشيعة للحوارية في الرواية، ولهذا فالحوار في الرواية حوار؟ فهو قبل كل شيء، لا يمكن أن يستنفد كما قلنا سابقا في حوارات الشخوص العملية المتصلة بالموضوع (Sujet).»[2]

ب–المونولوج (المناجاة): هو حوار الذات مع نفسها، للكشف عن طبائعها النفسية والفكرية، ما يختلج بدواخلها، مما يؤثر في المتلقي ويجعله يحس بما تحس به الشخصية نفسها.

إذن فهو «حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة تندس ضمن اللغة المشتركة بين السارد والشخصيات وتمثل الحميمية والصدق والإعتراف والبوح.»[3]

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص67.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص152.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص138.

هذا النوع من الخطاب المباشر يوفره الروائي للغوص في العوالم الداخلية، وفي تصوير ما وراء الوعي، «فإذا كانت القصة بضمير المتكلم، فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط»، وخاصة حينما يلجأ الروائي إلى أسلوب السيرة الذاتية، الذي يفرض العودة إلى الماضي، ماضي الشخصية بكل آمالها وآلامها، وذلك باستخدام تقنية الارتداد، جاعلا من ذاته ذاتا ثانية يجاورها ويحاورها ويقاسمها همومه وأحزانه، لأنه السبيل الوحيد لكشف عوالم الذات الباطنية لأنه حوار مع الأنا، بإستخدام ضمير المتكلم.

وتعتبر المناجاة حوارا أحادي الصوت، «فإذا كان الديالوج –في جوهره– يقوم بين طرفين أو عدة أطراف، فإن تقنية المونولوج تتمحور حول أحادية الصوت، إنه حوار باطني أكثر غورا في أعماق النفس كشفا عن المشاعر والخلجات الداخلية، التي تعتمل في مكنون النفس.»[1]

إلا أن هذا المصطلح أثار جدلا في الدراسات النقدية المعاصرة، وذلك لتنوع دلالته وتعددها، فمنهم من يسميه "بالمونولوج الداخلي" ومنهم من يطلق عليه "الحوار الباطني".

ومن النقاد والباحثين من استهجن التسمية الأولى "المونولوج" وأكد على أنها تسمية دخيلة على لغة العرب، وإنما هي تسمية استعيرت عن الفرنسيين، ومن هؤلاء النقاد الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"، الذي نجده يتساءل: «ما المناجاة؟ ولم أطلقنا هذا المصطلح العربي القح على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، تحت مصطلح "المونولوج الداخلي" وهو مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير "إدواردي جردان Eduoard Dujardin 1861-1949"."»[2]

وربما فكتور هيجو كان سبق إلى استعماله في «آخر يوم لمحكوم عليه (Le dernier jour

[1]– فاطمة بوهنوش، بنية الخطاب السردي في رواية "غدا يوم جديد" لـ عبد الحميد بن هدوقة، مقاربة سيميائية، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تيارت 2005-2006م، ص165.

[2]– عبد الملك، في نظرية الرواية، ص138.

[1] «.(d un condamne 1829)

ويبقى الحوار بنوعيه من أهم التقنيات السردية التي يلجأ إليها الراوي.

الخصائص السيمائية:

«الرواية هي سرد لمجموعة من الأحداث ورصد لشخصيات ولعلاقات معينة، تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم الرواية، ولا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين.»[2]

انطلاقا من هذا يتضح أن مفهوم السرد لا يقتصر على عرض الأحداث وحشد الشخصيات التي بتفاعلها وبعلاقاتها ببعضها البعض تشكل عالم الرواية، وإنما هناك شبكة من العلاقات الرمزية المنتظمة تساهم هي الأخرى في الكشف عن خبايا النص وتوصله بقارئه، مشكلة بذلك حقلا دلاليا قابلا للإيحاء والتأويل، وقد حددت من طرف بعض الباحثين في الخطاب السردي بمظهرين:

«مظهر يهتم فيه الدارسون بالعناصر الأساسية في السرد فيدرسونها دراسة سيميائية مفصلة، كدراستهم للشخصية مثلا، ومظهر آخر يهتم فيه الدارسون بالمعطيات الثانوية التي تأخذ ملامح سيمائية.»[3]

فقد تشكل الشخصية في العمل السردي علامة سيميائية من خلال مظاهر عدة قد تكون خارجية وقد تختص بالبناء الداخلي للشخصية، وقد يتعدد ذلك، لتصبح مجرد حرف أو مجرد رقم أو عبارة، هذا عن المظهر الأول.

أما عن المظهر الثاني، والذي يقصد به الخصائص السيميائية ذات الدلالات المختلفة، فإنها تشمل: التناص، اللون، الروائح وهلم جرا.

---

[1]- المرجع نفسه، ص138.

[2]- تجليات الحداثة، العدد 3، ص73.

[3]- بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الجزائري الحديث، ص276.

وهذه الخصائص وغيرها توظف في النص السردي توظيفا يتصل مع الواقع اتصالا جديدا.

1/التناص intertextualité: هذه الخاصية السيميائية التي كثر الحديث عنها من قبل الباحثين والمنظرين لها، حتى إن بعض النصوص أصبحت تشكل ترصبات نصية، فهي عبارة عن جمل من النصوص، «وقد كشفت البحوث السيمائية عن أن هذا التناص للنص الإبداعي كالأكسجين لا يشم ولا يروى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الإختناق المحتوم.»[1]

ويعد التناص من المصطلحات السيمائية التي جدت في الحقل النقدي المعاصر، وكان له رواد غربيون كثر أحرزوا قصب السبق في استكشاف هذا المصطلح، ومن هؤلاء النقاد نجد "ميخائيل باختين" وأشار إليه بمفهوم "الحوارية Dialysme" وصولا إلى الناقدة البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية "جوليا كريستيفا Julia Kristiva"، ليظهر تحت تسمية جديدة "التناص"، كما اطلقت عليه أيضا إسم "الإيديولوجيم" وذلك في بداية اشتغالها النقدي.

كذلك نجد "جيرار جينيت G . Genette" أولاه عناية بالغة حينما عده جزءا من المتعاليات النصية باحثا عن كل ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص الأخرى، وهذا ما جعل "سعيد يقطين" يعتمد على هذا المفهوم، مستثمرا بحوث "جيرار جينيت"، «مفضلا استعمال "التفاعل النصي" بدل "التناص" لأن " التفاعل النصي" أشمل وأعم من التناص، واعتبره مبحثا من مباحث التفاعلات النصية.»[2]

وكذلك "غريماس Greimas"، دون أن ننسى مجهودات "تودوروف todorov" في العمل التناصي، والذي أشار إليه بمصطلح "الحوارية"، حيث لجأ إلى محاورة نصوص الباحثين محاولا التعرف على مختلف مراحل تفكيرهم من خلال علاقة هذه النصوص بتيارات فكرية مختلفة، «واقترح تسميته

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص278.

[2]- نور الدين السد، تحليل الخطاب الشعري، رثاء صخر، ص 106-107.

عملية إنتاج النص انطلاقا من نص آخر (تعليقا)، كنوع من تمثيل الفهم وعلى هذا يقوم التعليق على إقامة علاقة بين النص الخاضع للتحليل وبقية العناصر التي تشغل سياقه، وهذه العناصر هي معرفة لسان العصر الذي يمكن إخضاعه لرموز أعجمية وقواعد لغوية.»[1]

كذلك نجد "رولان بارث" Roland.Barthes صاحب فكرة النص الجماعي مؤكدا على فكرة النص وتداخل النصوص.

ولقد قام بدراسة لـ:رواية الكاتب الفرنسي، "مارسيل بروست" « M.proust» "البحث عن الزمن الضائع" A la recherche du Temps perdu "دراسة تناصية في ضوء النصوص الغائبة.

ومصطلح التناص يعني التداخلات النصية أو التبادلات النصية، و« لقد قام مفهوم التناص على محاولة دراسة النص الأدبي في –إذن– فالتناص هو إمتزاج وتداخل تعالق لجملة النصوص في نص واحد «إنه حوار الكتابة داخل في كتابة أخرى.»[2]، مما يجعل القارئ مطالب بمعرفة هذه التعالقات النصية المغيبة «لأن النص يمكن أن يكون عبارة عن لوحة فسيفسائية مليئة بالإقتباسات.»[3] النصية أو قل الإستشهادات النصية السابقة مشكلة نسيجا نصيا جميلا مما جعله يشكل محور دراسة الكثير من الباحثين.

[1]– محمد عزام، النص الغائب، تحليلات التناص في الشعر العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 2001 م، ص33.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 26.

[3]– موسى ربابعة، الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، جامعة اليرموك، دار جريد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ/2008م، ص110.

إذ «يشكل مظهرا من مظاهر إنتاج النصوص وتناسلها، وهذا يعني أن القارئ ينبغي أن يكون على معرفة بالنصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد أو تتنافر حتى يتحقق تفاعله مع النص المدروس.»[1]

ولهذا أضحى التناص يشكل خاصية مميزة تحظى بها النصوص ذات الفنية والجمالية.

2- **البياض**:«إن البياض أي وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين بعيدتين في الزمن، يظهر كأنه الشيء الأكثر سرعة تمحو كل شيء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية، وخصوصا لإقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن المغامرة.»[2]

بمعنى أنه يكون البياض في النص بمثابة فاصل بين حدثين مختلفين زمنيا، فيحدث تسلسلا بينهما في شكل سريع مما يحتم على القارئ إهدار وقته في محاولة إقامة مقياس بين زمن القراءة وزمن الكتابة.

«ويعلن البياض –عادة– عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يفصل بين اللقطات بإشارة دالة على الإنقطاع الحدثي والزماني، كأن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاثة كالتالي (***) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها، وللتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقط أو أكثر، وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى، وقد يكون هذا الإنتقال دالا على مرور زمني أو حدثي.»[3]

[1]- المرجع نفسه، ص109.

[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص101.

[3]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص58.

يعني هذا أن وجود البياض يحيل-عادة- إلى نهاية فصل وبداية فصل آخر، أي تحول من فصل إلى فصل آخر، وقد يكون الإعلان عن هذا الإنقطاع أو التحول بإستعمال تلك الختمات الثلاثة (***)، وقد يحيل هذا البياض إلى نهاية حدث ما والإنتقال إلى حدث آخر، أو انتقال إلى نهاية نمط زمني جديد.

والبياض يدل في الغالب الأعم على مسكوت عنه، والمسكوت عنه أبلغ من المنطوق به.

3- سيميائية الإسم: إن دلالة الإسم لا تقف عند مجرد العلاقة بين الإسم والمسمى، بل تشكل حقلا خصبا من الرموز والإتحادات وفي ذلك يقول "بشير إبريز": «إن كل اسم من هذه الأسماء يمثل علامة من هذه العلامات، يجعل القارئ يتواصل مع النص انطلاقا من فضاءات دلالية تتعدى مجرد العلاقة بين إسم ومسمى، إن كل هذه الأسماء هي حقول للدلالة، فضاءات من الرموز والإيحاءات.»[1]

فالأسماء تستعمل كأدوات –في النص الروائي- لتحقيق غاية ما، حيث «يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته»[2]، وبذلك فعلاقة الاسم بالمسمى (الشخصية) ليست علاقة إعتباطية، وإنما تنتقى انتقاءً دقيقا، وتختار اختيارا جميلا بغية الوصول إلى المبتغى المنشود والهدف المطلوب والغاية المرجوة.

4- سيميائية العنوان: يعتبر العنوان المحطة الرئيسة التي يجب على القارئ التوقف عندها، فهو المنطلق أو الأساس أو العتبة الأساسية للولوج إلى عوالم النص الخفية، وأعني -هنا- العناوين التي تحمل

المعاني والدلالات الموحية والرموز وهذا ما جعل للعنوان دورا مهما في التحليل السيميائي لبنية النصوص الأدبية بعامة والروائية بخاصة.

[1]- تجليات الحداثة، العدد 2، ص172.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص18.

حيث يرى السيميائيون أن العنوان «أول مفتاح إجرائي به نفتح مغالق هذا النص سيميائيا من أجل تفكيك مكوناته، قصد بنائها من جديد، بالإضافة إلى أنه يعلن مقصدية ونوايا المبدع.»[1]

حيث إنه في الكثير من الأحيان يمدك العنوان بما لا تمدك به بنية النص، إذ يعول عليه في فك شفرات النص حيث يمكن القول: إنه «نص مختزل ومكثف ومختصر، إنه نظام دلالي رامز.»[2]

فلا يمكن قراءة أي نص، قراءة متفحصة، واعية، خاصة –القراءة السيميائية– دون التطرق إلى العنوان.

«والعنوان يظل المحور الأساس الذي ينفتح على النص وينفتح النص عليه، إن كثيرا من العنونات تكون الشرارة الأولى التي تجعل المتلقي يغرى بالقراءة.»[3]

ومنه يمكن اعتباره (العنوان) بمثابة إشارة المرور أو اللافتة الإشهارية التي تلفت إنتباه المتلقي إتجاه النص الذي هو بصدد الدراسة والتحليل.

فالعنوان لم يعد أمرا ثانويا بل أضحى إشكالية من الإشكالات التي تواجه النقد الأدبي المعاصر باعتباره مكونا نصيا لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، إنه يشكل علامة كبرى تحمل دلالات مختلفة تضيء عالم النص، وتجذب إليها القراء الأفذاذ من كل حدب وصوب.

«فالعناوين لا توضع إعتباطا، فكل شيء بمعنى وحساب، وكل كلمة لها دلالاتها.»[4]

---

[1]– جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، 1997م، ص 107.

[2]– ذوبي خثير الزوبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفرشات والغيلان، لعز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر، ط1، دت، ص 21.

[3]– موسى ربايعية، جمالية الأسلوب والتلقي، ص160.

[4]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف، ط1، 1431، 2010م، ص226.

وتكمن أهمية العنوان في أنه «يعطي اللمحة الدالة على النص المغلق ويصبح نصا مفتوحا على كافة التأويلات، ونظرا لهذه الأهمية البالغة التي تلقاها العنوان من طرف المبدعين شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من إهتمام النقاد.»[1]

ولقد أدرج ضمن المتعاليات النصية من قبل الناقد الغربي "جيرار جينيت" «إذ هو يؤشر إلى بنية معادلة كبرى تختزل النص عبر علاقة توليدية générative تنهض بالتحفيز الدلالي، وتشهد على إنسجام عناصر الخطاب، محققة عبر اشتغالها النصي لوظائف عدة، تشمل الوظيفة المرجعية المبئرة للموضوع، والوظيفة الإفهامية المستهدفة للمتلقي، وكذا الوظيفة الشعرية المحيلة على الرسالة ذاتها»[2].

لا يكتفي القارئ بقراءة العنوان قراءة تفسيرية بل عليه بتبني القراءة التأويلية التي تحيل إلى الدلالات الخفية للعنوان وللنص في حد ذاته، إذ العنوان بمثابة الحلقة التي تربط المتلقي بالنص، بل «إن العنوان يسم النص ويسميه، بل ويشرف عليه كما لو أنه ثريا يضيء العتمات، فيما النص ذاته يسهم بدوره في خلق معان متعددة للعنوان، بحيث يتحول إلى فضاء تتلاقى عنده العديد من أنماط القول: إنه صوت حواري.»[3]

ونظرا لأهميته البالغة في الدراسات النقدية الحديثة استقل بذاته كعلم له قواعده وأصوله التي يقوم عليها، لأنه يعتبر نواة أساسية للنص الأدبي ولم يعد العنوان مجرد «زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص»[4]، فقد أصبح يشكل حقلا معرفيا قائما بذاته.

«كل هذا –إذن– يجعل عنوان الرواية منسكنا بمضمون مرهن ليحولها بتعبير "جون بول سارتر" إلى خذورف دوّار، أي في حركة بين العنوان والنص»[1]. فهو بمثابة الروح للجسد.

---

[1]– رحيم عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي (أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، بسكرة، الجزائر، العدد 2، 3، 2008م، ص11.

[2]– أحمد فرشوخ، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 22.

[3]– المرجع نفسه، ص 22.

[4]– رحيم عبد القادر، العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، ص 13.

5- **سيميائية السن**: «إن تحديد السن لأي شخصية، أو عدم تحديدها -أيضا- يجب أن يحتمل دلالة سيميائية»[2] بحيث إن إختيار سن معينة لشخصية ما يكون لهدف معين، من خلال تأويله تأويلا يتلائم والمغزى العام للرواية، وهذا ما نجده ماثلا في العديد من الأعمال الروائية.

6- **سيميائية اللّون**: إنّ اللون في الدراسات المعاصرة لم يعد مجرد لطخة من صباغ تقف عند مدلول واحد، وإنما أصبح لكل لون دلالة معينة، وقد أشار إلى ذلك الناقد "عبد الملك مرتاض" في قوله: «فاللون —إذن- في الذهنية المعاصرة للإنسان، لم يعد مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى سيميائية إلى عالم من الرموز التي بعضها يجسدها العلم الوطني لكل شعب أو أمة، وبعضها الآخر يتجاوز ذلك تفصيلا.»[3]

ولم يقتصر الإهتمام بالألوان على الفنان المعاصر فحسب، بل «إن الإهتمام بالألوان وتوظيفها قديم قدم الإنسان، فهي لها مكانة هامة في عالم الأساطير والفن التشكيلي على العموم.»[4]

ولهذا نجد هذه الخاصية السيميائية اعتمدت في النصوص السردية، «وهكذا فعل بلزاك، فإنه لما أراد أن يصف لنا نزل فوكيه بدأ يغرقنا باللون البني»[5]. ليعبر عن العمق بحيث لا يمكن الفصل بين الأشياء الموصوفة كما يعتبر اللون «خاصة أهلها تموجات ضوئية تنعكس على سطح الأشياء حسب الإنطباع البصري الذي تحدثه، وتقسم الألوان إلى ألوان أساسية وهي الأزرق والأخضر عند الرسام، والأحمر والأخضر والأزرق عند والفيزيائي، وألوان ثانوية يمكن الحصول عليها من خلط الألوان الأساسية.»[6]

---

[1]- المرجع نفسه، ص 27.

[2]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 285.

[3]- المرجع نفسه، ص 297.

[4]- مريزق قطارة، الألوان في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة إحصائية تأويلية، الأسود نموذجا، الخطاب، دورية أكاديمية تعني بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الامل للطباعة والنشر والتوزيع، ع3، ماي 2008م، ص 291.

[5]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، 44.

[6]- المرجع نفسه، ص 291.

هذه الألوان تشكل بهجة الحياة لأنها السبيل إلى عالم الجمال حيث أضحت كذلك في النصوص الأدبية ومنها الرواية، التي أصبحت الألوان فيها تكتسي دلالات مختلفة تحتاج إلى التأويل.

وتقسم الألوان من ناحية جوهرها إلى صنفين مختلفين، «الألوان الساخنة، وهي مشتقة من ألوان الشمس (أصفر، أحمر، وتدريجاتها) وألوان مخففة ومهدئة التي تهب الإحساس بالراحة وتدعي الألوان الباردة المتفرغة من الألوان التي تذكر بالليل، بالماء وبالموت الأسود، تدريجات الرمادي، الأزرق، الأبيض.»[1]

وتعتبر الألوان مفاتيح هامة لقراءة أي نص روائي كلاسيكي كان أو جديد، سواء وظفت توظيفا جماليا، عميق الدلالة، يأخذ أبعادا مختلفة.

7– **سيميائية الروائح: الرائحة نوعان:** رائحة منتنة، ورائحة عبقة، ولكل رائحة دلالة معينة، وهي ما يطلق عليها "الأيقونة الشمية" وهذا النوع من الأيقونة (الرائحة) «تطلق على المنتنة والعبقة معا، بناءً على السياق الواردة فيه، وللرائحة دلالات تفصيلية داخلية هي التي تمنحها وظيفة سيميائية.»[2]

والرائحة خاصية من الخصائص السيميائية ذات الحضور المكثف في النصوص الروائية وقد تتعدى دلالاتها الطبيعية المعروفة غلى دلالات إيحائية متعددة.

لقد إهتمت السيميائية بالكثير من العلامات والإشارات الرامزة والمهربة في النصوص الأدبية إهتماما بالغا، وذلك من أجل البحث والوقوف على دلالاتها المتباينة.

ولا تتوقف الخصائص السيميائية عنده هذه التي ذكرت من قبل، فمنها –أيضا– سيميائية العدد التي عادة ما يتكرر عدد بعينه في النص تكراراً ملحوظاً مما ينبئ على أنه له دلالة في النص خفية مثل العدد سعبة (7) الذي كثيراً ما يتكرر في بعض النصوص الروائية الجزائرية مثل رواية الجازية والدراويش والعدد خمسة وعشرون (25) في رواية حمائم الشفق.

[1]– المرجع نفسه، ص ن.

[2]– عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 281.

وكذلك الأيقونة الذوقية والسمعية (الصوتية) والأيقونة البصرية وغيرها بالإضافة إلى التيمات الجوية.

هذه الخصائص السيمائية التي أنا بصدد الكشف عنها في جملة إنّ التطور الحاصل في البناء السردي للنصوص الروائية الجزائرية الحديثة جعلني أنتخب جملة.

من النصوص الروائية، الكلاسيكية منها روايتنا هذه "ريح الجنوب" كنموذج للنصوص الروائية الكلاسيكية في الجزائر في سبعينيات القرن العشرين محاولة الوقوف على البناء اللّغوي في هذه الرواية ثم الكشف عن الخصائص الأسلوبية في هذه الرواية ثم الخصائص السيميائية إن وجدت.

أ- طبيعة اللّغة في رواية ريح الجنوب:

إنّ الناظر في طبيعة اللّغة في رواية "ريح الجنوب" يجدها لغة تقريرية، سهلة، ميسورة، لا تعقيد فيها، ولا غموض، معبرة عن المعاني بدقة متناهية، يحاصرها الواقع من كل جانب، لغة تبتعد عن المغالاة في إستعمال الألفاظ ذات الدلالة الموحية، لغة فصحى، مبسطة ومفهومة.

إنه يميل إلى اللغة المعيارية مبتعداً كل البعد عن اللّغة الشعرية إلاّ ما ورد في عبارة على لسان نفيسة تحمل دلالة رمزية إيحائية في قولها:

«الأفق هنا محدب، لكن ليست كل الأفاق محدبة... يتعين علي أن أختار افقي، أن أختار مهما كلفني الإختيار، هل غضبي هذا الصامت يفيد أمام غطرسة هؤلاء؟ لا، لا يفيد.»[1]

ففي ظاهر القول تتحدث عن الطريق الذي تسلكه حين الفرار من منزل أبيها نحو بيت خالتها الخزائر العاصمة، أمّا المعنى الخفي، فيدل على البحث عن الخلاص من مشكلاتها تلك، وهي محاولة أبيها أن فصلها عن الدراسة وتزويجها بمالك "شيخ البلدية"

[1]- ريح الجنوب، ص 237.

وكاد الروائي توضيح هذا المعنى من خلال الجملة الأخيرة في قولها:«هل غضبي هذا الصامت يفيد أم غطرسة هؤلاء؟.»[1]

الخصائص الأسلوبية في رواية "ريح الجنوب":

1)– **الوصف:** يعتبر الوصف عنصراً من العناصر الفنية التي تساهم في خلق جو من الإنسجام بين الشخصيات الروائية ومواقفها وأبعادها النفسية وحتى بيئتها، وجميع ما يحيط بها من أثاث وأغراض، وغيرها من مستلزمات وقد يلجا الروائي إلى الوصف من أجل أن « يصف الأشياء والشخصيات من الخارج.»[2]

وقد يكون الغرض من الوصف «هو زرع الديكور وتحديد إطار الحدث، وإبراز المظهر الفيزيقي للشخصيات، وذلك بقصد مماثلة العالم الواقعي، لأن ذلك يضمن أصالة الأحداث، والأقوال والحركات»[3]، إنه يشعرنا هذه الأحداث، بل بواقعية العمل الروائي ذاته، وهذا ما نجده ماثلاً في رواية "ريح الجنوب" متخذاً أشكالا عدة، منها: وصف الأشخاص، وصف الأفعال والحركات ووصف الأمكنة والأثاث،

«ويمتاز أسلوب "ابن هدوقة" كذلك بهذا الميل الكبير إلى وصف ما يتعلق بالمحيط ومظاهر الناس، أي هذا الوصف المادي الدقيق الذي لابّد أن يؤثر على نفسيات الأفراد.»[4]

والمقاطع التالية توضح وصف الشخصيات في رواية "ريح الجنوب" «...وكانت العجوز بالرغم من وهنها يبدو على ملامحها سرور وخفة، ولاحظ رابح أنها كانت تلبس عباءة زرقاء أخذ لونها يحول، وتتجلل جلاً من صوف، مشدوداً على صدرها بإبزيم، من فضة، أمّا رأسها فكان مغطى بعدد من المناديل وعمة دكنّاء من فوق تمسك كل ذلك، حتى لا يكاد يظهر وجهها من ذلك الكوخ

[1] – المصدر نفسه، ص ن.

[2]– صبري مسلم، أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص 222.

[3]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير، ص 67.

[4]– محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، ص 148.

الموضوع على رأسها ! وكانت ذرعاها عاريتين تشبهان عودين واهيين، لم يبق فيهما إلاّ الجلد يضم العظام والعروق»[1]

إنّ ما يلاحظ من خلال هذا المقطع السردي هو إسترسال الروائي في وصف العجوز وصفا يخيل إليك أنها شخص آدمي من لحم ودم.

« زاوية فمه اليمنى أحدُّ من اليسرى حيث يضع الناي، أصابع يديه طويلة وغليظة، ولكن عندما تلمس الناي كانت ترق وتلين حتى تجعل الألحان أرق وأعذب من الأنسام العليلة، في عينيه بريق حالم يعبر عن هذا العالم المجهول الذي أحستاه ولم تدركاه، أنف قصير يعبر عن سذاجة صاحبه، وعن إنفتاح نفسه إلى الغير، حمرة تكسو بشرته تشبه حمرة الرمان، صافية صفاء الأشعة المختزنة فيها.»[2]

ففي هذا المقطع السردي وصف "لرابح الراعي" إنه وصف خارجي يصف ملامح وجه وتقاسيمه وصفاً دقيقا.

«كان رأس العجوز في القفة، ونصف جسمها عاريا والحبل مشدود على ذراعيها وعنقها وظن بادئ الأمر أنها قد قضت نحبها ولكنه حينما قطع الحبل بموسى كان معه لاحظ إرتعاش صدرها قليلاً، وخفقان شفتها السفلى، ففرح أن لم تفارقها الحياة.»[3]

يصف الروائي في هذا المقطع السردي العجوز رحمة صانعة الفخار حين سقوطها وهي تحمل قفة من الطين لغرض صنع الأواني.

[1]- المرجع نفسه، ص 148.
[2]- ريح الجنوب، ص 111.
[3]- ريح الجنوب، ص 139.

وصف الأثاث في رواية ريح الجنوب: أمّا عن وصف الأثاث في هذه الرواية فكان لغرض إبراز الطبقية في المجتمع، ومنه وصف أوضاع هذه الشخصيات وليساعد القارئ بعض القضايا التي لا يمكن إلاّ إنطلاقاً من وصف الأثاث والأغراض.

«إنّ وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه.»[1]

فحين يود الروائي "عبد الحميد ين هدوقة" وصف حالة العجوز رحمة للمزرية، والمنتمية إلى الطبقة الكادحة في هذا الريف الجزائري يلجأ مباشرة إلى وصف أثاث منزلها البالي القديم، خاصة ذلك الصندوق الخشبي الذي تفتن في وصف جنباته، بالإضافة إلى وصف الأواني التي ستعد فيها الأكل.

«أخذت صفحة من طين فوضعت فيها دقيقاً، ثم أعادت جلد الدقيق إلى مكانه، وراحت تبحث عن قدر صغيرة من طين –أيضا– لا تستعملها إلاّ نادراً فأخذتها وغسلتها، ثم أوقدت النار وقربت الأثافي من الموقد في وضع مثلث وضعت القدر عليها، ثم إتجهت إلى الصندوق الأسود حيث تخزن كل ما هو ثمين عندها، فأخرجت منه جرّة سمن صغيرة وأربع بيضات، ورجعت إلى مكانها قرب الموقد فجلست وفتحت الجرة وأخذت ملعقة من خشب ووضعت ثلاث ملاعق سمن في القدر،ثم وضعت الدقيق فيها وقليلاً من الملح، وكانت نار الموقد معتدلة ما عدا عوداً واحداً أخذ يتأرجح فأزاحته لئلا يحترق الدقيق الذي وضعته في القدر قبل نضوجه وأخذت البيضات الأربع فغسلتها ثم راحت تكسر في القدر البيضة بعد الأخرى، وبعد ذلك أخذت الملعقة وشرعت تحرك البيض والدقيق تحريكاً متوازناً.»[2]

لقد أسهب الروائي في هذا المقطع السردي، في وصف الأثاث العجوز "رحمة" حيث الصفحة من طين وكيس الذي يخبأ فيه الدقيق من جلد، والقدر صغير ومصنوع من طين والموقد عبارة

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص53.

[2]– ريح الجنوب، ص 145.

عن أثاف أثاث؛ صخور صغيرة يوضع عليه القدر لا وجود لغاز البوتان ولا لغاز المدينة. والصندوق أسود اللّون، من شدة قدم الخشب المصنوع منه، والملعقة هي الأخرى خشبية الصنع، والنار الموقدة من أعواد خشبية ألا ينبأ هذا عن أن والعجوز رحمة تنتمي إلى الطبقة الكادحة في مجتمعها؟، أليس هذا وصفا للعجوز –كشخصية محركة لأحداث الرواية– في حد ذاتها؟ ولكن هذا الوصف يؤدي وظيفة توضيحية لا غير، إنه يوحي بحال هذه العجوز، ومنه حال الريف الجزائري. إذ «إنّ الأثاث في الرواية لا يلعب دوراً "شعريا" إقتراحياً فحسب، بل دوراً إيحائياً، لأن هذه الأشياء مرتبطة بوجودنا أكثر ممّا نقر ونعترف.»[1]

«وكانت العجوز رحمة منذ أن سقطت بقفة التراب قد ساءت حالتها الصحية، وبالرغم من ذلك لم ترد الإستسلام وظنت أنها تستطيع أن تواصل عملها إلى ما نهاية، وهذا عندما أتمت التراب الحر الخاص بصنع الأواني، وعندما رجعت لبيتها شعرت بعياء بالغ وبثقل في رأسها، فأخذت سجّادة قديمة من حلفاء كانت في فناء الدار فوضعتها في مكان ظليل ونامت فوقها، ولما استيقظت وجدت جسمها يكاد يلتهب ناراً من كثرة ما تعرضت للشمس، قامت تتعثر وكانت تحس أن أعضاءها لم يعد بينها إنسجام في الحركة ولا قوة فيها، ودخلت البيت تجر نفسها جرّاً أخذت عيداناً من حطب فوضعتها في الموقد فحركتها فإذا هي فارغة، رمت العلبة بغضب، ثم قامت بجهد بالغ واتجهت نحو صندوق إشتراه لها أبوها يوم أن زفت إلى زوجها عروساً ! عندما كان لها أب وكان لها زوج، وكان حينئذ هذا الصندوق أخضر اللون جميلا، وكانت به رسوم مختلفة تمثل وروداً وأسماكاً مذهبة ودوائر هندسية كثيرة... وكانت هي حينئذ فتاة عروباً تحمل عمرها في صدرها الممتلئ وفي شفتيها الباسمتين وفي عينها الممتلئتين، أحلاما وآمالاً، وفي صوتها الصافي العذب... أما الآن فأين تلك الفتاة من هذه العجوز المحطمة، وأين هو ذلك الصندوق الأخضر الجميل من هذا الأسود المشقق !..»[2]

[1]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية العربية الجديدة، ص 53.

[2]– ريح الجنوب، ص 161.

«والفراش حصير قديم ووسادة محشوة بالرقع الفانية والخرق البالية...»[1]

وفي هذا المقطع الروائي –أيضا– «لا ينسى المؤلف أسلوبه المفضل، وهو الأسلوب الذي أسس استعماله في رواية "ريح الجنوب" هذا الأسلوب هو أسلوب الوصف الذي تغلب عليه المادية.»[2]

حيث يلجأ إلى وصف الأثاث والعجوز (الشخصية) في مقطع واحد، وهذا نظرا للتداخل الكبير بين وصف الأثاث والأغراض ووصف الشخصية ونظرا للعلاقة الوطيدة بينهما، وهذا ما أشار إليه "ميشال بوتور" بقوله: «وهكذا، فعندما يصف لنا بالزاك أثاث قاعة ما، فهو يصف تاريخ الأسرة الذي يشغله.»[3]

وصف المكان في رواية "ريح الجنوب":

لقد لجأ الروائي إلى وصف المكان وتشخيصه تشخيصا عينيا، مما يزيد من إثراء هذه الرواية بالوصف التوضيحي الذي يجسد وعينا بالحياة في علاقتها بالمكان «وهكذا نرى أن وصف المكان في الرواية له مدلوله النفسي.»[4]

ولوجوء الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" إلى الوصف الدقيق كان من أجل الإيهام بواقعية هذه الأمكنة الموصوفة حينا وواقعية هذا العمل الروائي برمته –حينا آخر– نظرا لأن طبيعة ما يجري في هذه الرواية من أحداث من قبل شخصيات معينة في بيئة مكانية وفي زمن معين، مستمد من واقع المجتمع الجزائري –بعامة– والريف الجزائري –بخاصة–

[1]– المصدر نفسه، ص 162.

[2]– محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، ص 123.

[3]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 54.

[4]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص 160.

«ذلك وقد توزع الوصف في هذا النص، بكيفية جعلته مبثوثا بثا متباعدا، ولم يأت إعتباطا وإنما من أجل غايات فنية منها إمداد المتلقي بمعلومات تتصل بالشخصيات وصفاتها وطبائعها وما يحيط بها.»[1]

وهذا ما يجسده المقطع التالي:

«كان الموقد حفرة صغيرة في الأرض بزاوية البيت وإلى جانبه أثافي ثلاث ما تزال نظيفة لم يسودها الدخان، وعلى أثفية منها قنديل صغير مصنوع من علب أغذية المصبرات التي راجت بالجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، ذبالته ترسل بصيصا من نور أحمر مائل إلى الصفرة، يظهر وجه العجوز من خلاله كورقة تين في أواخر أيام الخريف، تعلوه صفرة داكنة، وكانت خطوطه وإنكماشاته تدل بوضوح على أن السبعين سنة التي صاحبته لم تمض مضيا كريما، وكانت عيناها الكليلتان تنظران إلى الموقد نظرات فيها غضب حزين، وكأن رأسها مغطى بمناديل حشيفة من قماش، مربوطة ربطا وثيقا بعصابة من (شاش) صار لونها الأبيض رماديا لشدة ما تعرضت للدخان، بينما وضعت على ظهرها حائكا من صوف مشدود إلى صدرها بإبزيم من فضة على شكل هلال، وكانت العباءة الوحيدة التي تلبسها في ذلك الحين لا لون لها توصف به من شدَّة القدم، إنما هي قطعة بالية مرة تظهر سوداء، وأخرى قسطلية وثالثة زرقاء، حسب ما يحلو لضوء الموقد و القنديل.»[2]

«كانت عناية العجوز بالموقد فائقة الحد، لم تنفك تحرك هذا العود وتنفض عن الآخر رماده، وتقرب هذا من ذلك حتى إحمرَّ جوفه بالجمر، وصفت ناره من الدخان، وابتسمت ألسنتها بالدفء والحرارة، أزالت عن العجوز وحوحتها وحشرجتها، وأشاعت في البيت جوا من الإنطلاق فإذا بالصمت الذي كان سائدا منذ قليل تحل محله دقات خفيفة متتالية ناعمة تنطلق من كل جهة وجانب دقات أحدثها الموقد الصغير.»[3]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص265.

[2]- ريح الجنوب، ص 173-174.

[3]- ريح الجنوب، ص 174.

لقد أمدنا هذا المقطعان السرديان بمعلومات تتصل بشخصية العجوز رحمة وذلك من خلال وصف موقدها والقنديل الذي تضيء به بيتها، كما أمدنا بالفترة الزمنية التي راجت فيها أغذية المصبرات بالجزائر، والحالة التي كانت عليها هذه العجوز رحمة التي كانت عنايتها بالموقد فائقة الذي كان يبعث الدفء في المنزل يزيل عن العجوز وحوحتها وحشرجتها وبرودتها الشديدة.

هذا عن وصف الأثاث وعلاقته بالشخصية.

1/وصف المكان: يرد وصف المكان في الغالب حسب تصور الروائي للأمكنة وقدرته على وصفها بتلوينات متعددة.

فالأحداث لا تقع في حيز مفرغ بل لابد من فضاء مكاني حقيقي، يصوره المبدع بواسطة اللغة.»[1]

ويلجأ الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" إلى تطويل مقاطع الوصف « وهو وصف دقيق يحاول الإلمام بأجزاء الصورة كلها، وله وقع في نفس القارئ.»[2] ، وهذا ما نجده في وصف الأمكنة في هذه الرواية وصفًا يجعلك تؤمن بواقعية هذا النص الروائي.

« ليس في هذه الحجرة مايلفت النظر فهي كآلاف البيوت القروية المعدة لإجتماع أفراد الأسرة، في أحد حيطانها ألصقت لوحة مستطيلة، فوقها علب وحقق وزجاجات، وفي الحائط المقابل علقت غرابيل وأوانٍ فخارية من ذات المعاليق، في الزاوية صندوق كبير من خشب أخضر اللون به رسوم لحيتان وورود، هو الصندوق أم نفيسة الذي تحفظ به أثوابها ومصوغاتها وكل مقتنياتها...»[3]

[1]- ينظر إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 195.

[2]- فهيمة الطويل، صورة المرأة في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 139.

3- ريح الجنوب، ص17.

« الحجرة ضيقة، طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، وإرتفاعها سبعون سنتمترا وعرضها خمسون سنتمترا، وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة.»[1]

« وإذا البيت يصير بما فيه من حطب وقمح وأدوات وبما فوقه من ثلج وقرميد وتراب، يصير سمفونية بديعة، ألحانها ثلج وريح.»[2]

والمقطع الآتي يصف بدقة جنبات دار ابن القاضي،

« دار ابن القاضي معروفة لدى الخاص والعام ولكن رابح الراعي كان يعرفها معرفة أخرى، كان مثلا يعرف أن عدد شجرات التين في الجهة الغربية خمس شجرات صفصاف وكرمة، وشجرة رمان، أمّا في الجهة الشرقية فلم يكن فيها شجر ماعدا شجرة لوز سودها ما تعاقب عليها من أزمان، كانت إذا أورقت الأشجار وأزهرت لم تجد هي ما تعطي به شقوقها وقشورها أمّا الجهة الجنوبية فلم يعد الأشجار لأن هناك البستان الذي يتصل ببقية بساتين القرية.»[3]

ويبقى الوصف من أهم التقنيات السردية التي يعتمدها الروائي، سواء في الأعمال الروائية الكلاسيكية أو الجديدة ولكنه في الرواية الكلاسيكية يختلف عنه في الرواية الجديدة.

ففي الرواية الكلاسيكية يتميز بطبيعته الثابتة ووظيفته توضيحية لا غير، كما هو الحال في هذه الرواية "ريح الجنوب".

1- المصدر نفسه، ص07.
2- المصدر نفسه، ص 174-175.
3- المصدر نفسه، ص113.

2– **التشبيه**: ويعد نوعا من ألوان التصوير الأدبي، الذي يعتمده "عبد الحميد بن هدوقة" كثيرا، كما كشف عن ذلك "عبد الملك مرتاض" بقوله « وتكثر التشبيهات لدى ابن هدوقة»[1]، –إذن– سنحاول البحث عن هذه التشبيهات في هذه الرواية من خلال المقاطع الآتية:

« تلك الفتاة التي يشبه لونها وجه القمر.»[2]

«وكانت زليخة تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى.»[3]

«ثم أن نفيسة كانت جميلة، "بيضاء كالقمر" .»[4]

«قالت العجوز وهي ترى مالكا صامتا كالواجم.»[5]

«يظهر وجه العجوز من خلاله كورقة تين في أواخر أيام الخريف.»[6]

«إنَّ الموقد بجمره كالورد.»[7]

«وإذا بي أجدك كالميتة.»[8]

«جميلة كالشهد.»[9]

«لا شك أنها تتصور الراعي كحيوان، ككلب.»[10]

إنَّ هذه المقاطع الروائية تحتوي كثيرا من التشبيهات التي استعان بها الروائي من أجل تقريب الصورة من الذهن والتأثير في المتلقي.

1– عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 290.
2– ريح الجنوب، ص117.
3– المصدر نفسه، ص 62.
4– المصدر نفسه، ص 121.
5– المصدر نفسه، ص 75.
6– المصدر نفسه، ص 173.
7– المصدر نفسه، ص 177.
8– المصدر نفسه، ص 244–245.
9– المصدر نفسه، ص 24.
10– المصدر نفسه، ص 148.

وما لاحظه الناقد "عبد الملك مرتاض" « أن كثيرا من التشبيهات وإن لم نقل معظمها، تنبع من النور أو الضوء أو اللمعان أو البريق أو ما في حكم هذه المعاني الناضجة بالضوء الوهاج.»[1]

التكرار في رواية "ريح الجنوب": وتمثله المقاطع الآتية:

«تلك الفتاة التي يشبه وجهها لون القمر.»[2]

«ثم أن نفيسة كانت جميلة، "بيضاء كالقمر".»[3]

ففي هذين المقطعين السرديين نلاحظ أن الروائي وقع في تكرار اللفظ بمعناه وهو لفظ "القمر" وربما يكون هذا التكرار راجع إلى هوس الروائي بالنور والضوء أو ما في معناهما، وربما راجع إلى أن اللغة لم تسعفه بالتبحر فيها مما أوقعه في هذا التكرار.

« إن المرء لو وصل به الأمر إلى أقصى محنة في حياته فإنه مع ذلك تبقى له حرية إختيار موقفه.»[4]

فنجد –من خلال هذا المقطع– تكرارا للفظي أقسى ومحنة في مقطع آخر من الصفحة نفسها.

«مع أقصى محنة في الحياة تبقى للمرء حرية الإختيار...»[5]

فكثيرا ما يقع الروائيون في التكرار ويكون إما لغاية جمالية أو نتيجة ضعف لغوي ينم عن عدم المقدرة اللغوية للأديب، والتكرار قليل جدا في هذه الرواية باعتبارها رواية كلاسيكية تعتني باللغة المعجمية أكثر من عنايتها باللغة الشعرية، وعنايتها باللغة المعجمية لا يوقعها في التكرار الناجم عن الضعف اللغوي وعدم اهتمامها باللغة الشعرية لا يدعوها إلى اعتماد التكرار لغاية فنية جمالية.

[1]– عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص290.

[2]– ريح الجنوب، ص62.

[3]– المصدر نفسه، ص121.

[4]– المصدر نفسه، ص237.

[5]– المصدر نفسه، ص ن.

4- **الحوار في رواية "ريح الجنوب"**: يعتبر الحوار من أهم الوسائل لنقل الأحداث الروائية جاهزة، ويساهم الحوار الخارجي «في سير الحدث الروائي، بينما يعمل الحوار الذاتي على إضاء الجوانب الداخلية للشخصية التي تختلي بنفسها وتتعمق مشاعرها وأحاسيسها الباطنية وتطلعنا على خباياها وأسرارها وأشواقها وأزماتها النفسية.»[1]

وللتدليل على ذلك من رواية "ريح الجنوب" نأتي بالمقاطع السردية التالية:

«وحاولت نفيسة أن تحمل عنها القفة فامتنعت قائلة:

لا عليك، ليست ثقيلة، فيها بعض الأواني فقط.

ففاهت نفيسة قائمة بضحك وتعجب.

دائما مع الأواني والفخار يا خال !.

فأجابت العجوز بتصميم وبلهجة هادئة ومؤمنة:

أنا والفخار إلى الأبد».

ثم وجهت سؤالها إلى خيرة أم نفيسة وكانت هذه قد أقبلت مرحبة مستبشرة:

كيف أنت يا خيرة؟ لاشك أنك مسرورة بنفيسة إلى جانبك؟ هاهي ذي صارت إمرأة كاملة من كل شيء...!

فقالت الأم وقد بلعت ريقها كالمترددة:

لا ... لا بأس، الحمد لله على ما قدر الله ! وأنت يا خالة كيف أحوالك؟ كيف أنت مع هذه الحرارة؟.

1- موسى بن جدو، الشخصية الدينية في روايات الطاهر وطار، جامعة الجزائر، معهد اللغة والأدب العربي، 1989، 1990م، ص 113.

لاباس، كما يقول المثل: "ناكلو في القوت ونستنو الموت" لا باس...»[1]

في هذا المقطع السردي حوار صريح بين شخصيتين إثنتين هما "نفيسة" والعجوز "رحمة" يكشف عن موقف نفيسة اتجاه العجوز "رحمة" والتي أثرتها على نفسها وذلك من خلال محاولتها حمل القفة عنها، ولكن العجوز هي الأخرى بادلتها الشعور نفسه.

«هذا الكوب لك يانفيسة، أرأيت هذه الوردة المرسومة عليه؟ إنه لك صنعته من أجلك، وهذا الصغير لعبد القادر، أما هذا الذي رسمت فيه عرجونا فهو لسي عابد (أب نفيسة) وهذا المثرد لخيرة.

شكرا ياخالة، شكرا، إنه كوب جميل، سآخذه معي إلى الجزائر عندما أعود في الخريف.

حركت العجوز "رحمة" رأسها حركة لا تدل على نفي ولا إثبات وهي في الواقع بتلك الحركة العفوية أبدت شكها فيما ذكرته نفيسة من أنها ترجع إلى الجزائر في الخريف...

وأقبلت خيرة بالقهوة، وإذا رأتها العجوز قالت:

لماذا القهوة يا خيرة؟ لقد شربت...

كل قهوة ولذتها، إنني أعددتها من قبل، ... لست أدري كيف تجدينها؟

فقالت العجوز:

أجدها لذيذة، لا شك في ذلك: فمتى قهوتك غير طيبة؟.

وملأت فنجانا ناولته للعجوز وثانيا لنفيسة ولكن هذه امتنعت قائلة:

شكرا، لا أستطيع ... إنني لا أحب القهوة كثيرا.

[1]- ريح الجنوب: 17.

فقالت العجوز:

أنا أتعجب ممن لا يحب القهوة ! إنني لولاها لما استطعت القيام ولا القعود.

فنصحت نفيسة قائلة:

إن الإكثار منها مضر يا خالة. لا تصلح لا للكبير ولا للصغير.

فردت العجوز:

دعك يابنيتي من هذا القول، بنت الحسن الشاذلي لا تضر !.

لم تفهم نفيسة جيدا ما تعني العجوز فسألتها قائلة:

من هذه بنت الحسن الشاذلي يا خالة؟.

الشاذلية... ألا تعرفين الشاذلية بنت الحسن الشاذلي؟

إنها القهوة يا بنيتي، وسيدي حسن الشاذلي، هو الذي اهتدى إليها وعرف سرها ... هو يا بنيتي، سيدي حسن الشاذلي رضي الله عنه، الذي عرف الناس بها، وأول من شربها.»[1]

«وأضافت العجوز مبينة بعض أسرار القهوة فقالت:

هي سوداء يا بنيتي وأفعالها بيض !.

وإذ لاحظت أن نفيسة لم تجبها بشيء فهمت أنها ربما لم تصب المرمى فقالت مستطردة:

هنا يا بنيتي لا يضرنا شرب القهوة لأنها عزيزة عندنا، لا نشربها في كل وقت، ثم ليس عندنا ما نشرب سواها ... أما في المدن ربما تضر لأنهم يشربونها في كل وقت، بمناسبة وبغير مناسبة.

فأجابت نفيسة مصدقة:

[1]- ريح الجنوب، ص 18-19-20.

صحيح في الجزائر القهوة كالماء دائما جاهزة.

أرأيت؟ إن القهوة واحدة وسرها لدى الناس يختلف ! كل شيء مع الإسراف يضر»[1].

«أنذهب يا خالة إلى المقبرة؟

نعم، ولذلك جئت، إن اليوم الجمعة، لا بد من زيارة موتانا.

فسألت نفيسة أمها:

وأنا؟ أذهب معكما أم لا؟.

فردت أمها قائلة:

والدار؟ لمن نتركها؟.

فقالت العجوز:

يجب أن تذهب معنا نفيسة يا خيرة. الدار أغلقيها كما فعلت أنا. اليوم السوق، الدشرة خالية، كل الناس تسوقوا... يجب أن تذهب معنا، على الأقل لتسرح رجليها...أليس كذلك يا نفيسة؟.

فأجابت هذه:

أرغب في ذلك ياخالة، أود أن أرى الدنيا، إنني اختنقت في هذا السجن.»[2]

«وقالت نفيسة في امتعاض:

إنه مجرم هذا الذي ترك أحمرته تدوس الموتى !

1- ريح الجنوب، ص20.

2- ريح الجنوب، ص 21.

فقالت العجوز:

«كل السكان يتركون مواشيهم ترعى بالمقبرة».

وقالت خيرة:

لم يحترموا الأحياء فضلا عن الموتى !.

وقالت نفيسة متسائلة:

لماذا لا يقيمون سياجا حول المقبرة؟ وهكذا تصان من كل شيء.

فأجابت العجوز بابتسام حزين:

إيه يا بنيتي إن الناس لم يستطيعوا صيانة دورهم وبساتينهم فضلا عن المقبرة !.

فقالت نفيسة:

من الشح.

فردت العجوز:

من الفقر.

فعقبت خيرة قائلة:

ليس كل الناس فقراء وليسوا كلهم أشحاء ولكنهم جميعا مفرطون، لا يتذكرون المقبرة إلا يوم الدفن.»[1]

«فقالت الفتاة سائلة بدهشة وهي تشاهد القبر مغطى بالأواني:

[1]- ريح الجنوب، ص 22-23.

لماذا كل هذه الأواني يا خالة؟.

لتشرب منها الطير وينال المرحوم ثواب ذلك.

لكنها فارغة.

عندما ينزل المطر يتجمع الماء فيها.

وإن لم ينزل المطر؟.

أجابت العجوز بعد صمت قصير:

وإذا لم ينزل ... حينئذ لن يبقى فرق بين الأحياء والموتى !.

وسألتها نفيسة عن زوجها:

كم مضى على وفاة خالي الأخضر يا خالة؟.

فأجابت العجوز وقد ارتسم سيماء التفكير على ملامحها:

مات في عام "البون" "تقسيط بيع المواد الغذائية".»[1]

والأمثلة عن الحوار الخارجي كثيرة في هذه الرواية، مثل الحوار المطول الذي جرى بين "رابح الراعي" و"ابن القاضي" الذي تجاوز الثلاث صفحات وغيرها من الحوارات المكثفة في هذه الرواية.

وما يلاحظ –أيضا– أن الرواي يتعقب الحوار بتعليقات وشروحات توصد باب التأويل أمام القارئ لإستثمار قراءاته، ثم إن الرواي في هذه الرواية –عليم بكل شيء– يعلم عن شخصياته الكثير ممّا يوقعه في مثل هذه التعليقات والشروحات.

هذا عن الحوار الخارجي في رواية "ريح الجنوب".

[1]– ريح الجنوب، ص27-28.

أما عن الحوار الداخلي أو ما يسمى بالمونولوج أو المناجاة، فتمثله المقاطع التالية:

«... وقالت في نفسها: كل شيء هنا معوج حتى الأفق...

ثم استطردت قائلة: مع أقسى محنة في الحياة تبقى للمرء حرية الاختيار....

الأفق هنا محدب لكن ليست كل الآفاق محدبة ... يتعين عليَّ أن أختار أفقي، أن أختار مهما كلفني الإختيار، هل غضبي هذا الصامت يفيد أم غطرسة هؤلاء؟ (تعني أهلها) لا، لا يفيد، ما ذا ترى يكون موقفه لو كتبت إليه رسالة أفهمته فيها أني لا أرغب في الزواج به ولا بغيره؟.»[1]

إن في هذا المقطع السردي حوار مع الذات، إذ نجد ذاتية نفيسة تنشطر إلى شطرين أي: ما يسمى بانشطارية الذات، حيث تتصورها شخصا ثانيا تحاوره وتشكوه همومها وأحزانها، علَّ هذه الذات الثانية المتخيلة تخفف عنها بعضا مما تعانيه، والمقطع الآتي يوضح ذلك.

«وأخذت صور فيلم حياتها ترى في نفسها بدون تركيب، وهي تعلق عليها في حديث نفسي طويل اكتملت فيه كل أجزاء الفن السريالي: «عندما ركبت القطار مع خالتي وأنا ذاهبة إلى الجزائر لأول مرة كنت أتخيله ثعبانا مريعا ضخما ألف مرة ! كان يلتوي مع السكة إلتواء، ويجوب الأدغال والأغوار جوبا، وفحيحه يدوي بين الجبال، وشرر النار يتطاير، وكان منخاره الطويل الذي ينبت في أم رأسه ينفث دخانا أسودا كثيفا...»[2].

إن هذا المقطع عبارة عن مقتطف وجيز من حوار نفسي طويل جاوز الثلاث صفحات، تلجأ فيه نفيسة إلى نفسها المحزونة المتألمة لتبثها ما يختلج بداخلها إنها تسترجع ذكريات جميلة عاشتها أيام رحيلها عن قريتها وإقامتها عند خالتها بالجزائر العاصمة في حوار نفسي مقارن بين هنا (الريف) وهناك (مدينة الجزائر)، مما يزيد من ألمها وحزنها.

[1]- المصدر نفسه، ص237-238.

[2]- ريح الجنوب، ص 255.

5- توظيف التراث الشعبي في رواية "ريح الجنوب":

لقد لجأ الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" في روايته هذه إلى توظيف الأساطير والمعتقدات الشعبية القديمة، بالإضافة إلى توظيف الأمثال الشعبية.

ومن هذه الأمثال ما يلي:

«لاباس، كما يقول المثل: «ناكلو في القوت ونستنو الموت ! لاباس!.»[1]

«عرس وخياطة بيت.»[2]

«ضرب عصفورين بحجرة.»[3]

وهذا «من ضمن ما يسجل في الرواية كظاهرة فنية تثير الإنتباه من القراءة الأولى للنص، وفرة المثل الشعبي الذي صار قطبا تنبعث منه كل فكرة تساهم في تشكيل الصراع الدائر من جهة إلى أخرى، ومن شخصية تحاور أخرى في (ديالوج) أو (مونولوج).»[4]

هذا عن توظيف المثل الشعبي في رواية "ريح الجنوب" وعن مزايا توظيفه، فماذا عن توظيف الأساطير؟

إن الروائي –هاهنا+ يوظف أسطورة الرجل الذي باع رأسه من أجل أن يسقط المطر.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دراسة منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، دط، 2000، ص43.

والمقطع الآتي يحكي هذه الأسطورة الغريبة الأطوار، مما يجعل القراء يلتفون حولها ويتلهفون لقراءتها.

«فتنهدت العجوز بعد أن امعنت مليا في الرسم:

هذا يا بني العام الذي باع فيه الحاج الصالح رأسه على القرية...

ولم يملك رابح نفسه أن قاطع العجوز بدهشة وفضول:

باع رأسه وكيف ذلك يا عمة؟»[1]

«لم يسقط المطر طوال شهري فبراير ومارس وجزءا من شهر أفريل، وأصيب الضرع والزرع باليبس، كان الربيع ولكن في العد فقط، أما الدنيا فكانت شهباء ولهباء، مجدبة، وكالعادة فكر «الدراويش» أن يقيموا حضرة يرقصون فيها حتى يسقط المطر، وجمعوا كل ما يلزم لذلك من خبز وسمن وزيت لإعداد (الزردة) وشرعوا في الرقص على أنغام «الزرنة» والبندير كانت الوجوه حزينة والقلوب واجفة والنفوس حيرى متسائلة عما سيأتي به الغيب ورقص الدراويش وصرخوا بدعائهم سائلين الأولياء والبدلاء والصالحين، وكان يذكرهم بأسمائهم ويستصرخهم واحدا واحدا فلم يسقط المطر ثم واصل رقصه وبكاءه، وكان أثناء ذلك لا ينفك يطلب المناجل فيلحس بلسانه الواحد بعد الآخر، وقد بيضت بشدة من ما بقيت في النار، حتى ظن الناس أن لم يبق في فمه لسان من نار المنجل... ولكن المطر لم يسقط نظر وكانت الأنظار كلها متشبثة به، فبكى بكاءً طويلا، ثم رمى المنجل الذي كان بيده، وعرى رأسه وقال للناس الحاضرين: إن لم يصب المطر وتخضر الأرض ويدر الحليب وتعود الطمأنينة للنفوس في هذا الشهر شهر أفريل، فإني أبيع رأسي، وصرخ بأعلى صوته: إشهدوا عليَّ أيها الحاضرون والغائبون إنني بعت رأسي من أجل أن يحيا ناسي، من أجل ألا تقصى النواصي، من أجل أن يسقط المطر أخماسا في أسداس، إشهدوا جميعا أني وهبت نفسي بني جنسي" وخرج من الحلقة وكان الناس يبكون عليه، ومن ذلك اليوم لم يره أحد... وذات يوم من أيام مايو عشر

[1] - ريح الجنوب، ص153.

عليه ميتا غرقا في بركة ماء، وفي ذلك الأسبوع صبت الأمطار أياما وليالي حتى ضننا أن السماء أفرغت كل ما فيها من ماء على الأرض.»[1]

«وعادت الحياة غلى الناس والحيوان ونبت العشب فإذا الربيع يتحول من فصله إلى الصيف، وتنشرح النفوس لكل ذلك، ولكنها كانت حزينة لفقد رجلها الحاج حمودة الذي "باع رأسه" من أجل إخوانه ! إيه يا بني كان رجلا ولا ككل الرجال!...»[2]

ومن المعتقدات السائدة بين سكان البوادي أن الجن تلازم الإنسان وتساكنهم إذا ما وقعت رجله في أماكن بها قاذورات أو مياه راكدة أو إذا ما اغتسل في وقت متأخر من النهار، وأن ملازمة الجن للإنسان الممسوس لا تبرح هذا الشخص إلا بتلاوة آيات من الذكر الحكيم بالإضافة إلى وضع بعض التمائم وذبح نوع من الدواجن، ويجب أن تكون الداجنة سوداء اللون سواء دجاجة أو عنزة.

وهذا ما توضحه المقاطع الآتية:

«في البادية يعتقد الناس أن الجن تساكنهم، وتلازم تحركاتهم وسكناتهم، وأنها لا تقهر إلا بتلاوة الآيات والتعاويذ المختلفة وهم يحسبونها أنها أكثر ما تكون بالأماكن القذرة والمستنقعات وأغلب ضنهم أنها تصيب الإنسان وهو يغتسل عند غروب الشمس أو بالليل، أو وقعت رجله بحمأة أو مستنقع.

ولكن هذا الإيمان بوجود الجن وبخطرها على الإنسان لا يقل عن الإيمان بإمكانية التغلب عليها بفضل السحرة والشيوخ من حفظة القرآن.»[3]

«خرج ابن القاضي وابنه إلى مربض الغنم فأخذا معزة سوداء وذبحاها.»[1]

1- ريح الجنوب، ص 153.
2- المصدر نفسه، ص 154.
3- ريح الجنوب، ص253

«أما الأم فقدمت دجاجتها السوداء العزيزة في سبيل شفاء إبنتها استجابة لنداء الأمومة وحنانها الفياض، ثم إنها تعتقد أن المريض الذي لا يتناول مرق الدجاج أثناء مرضه لا يعجل شفاؤه.»[2]

هذه بعض الأساطير والمعتقدات الشائعة بين أفراد الريف الجزائري في تلك المرحلة، وقد لجأ الروائي إلى توظيف كل هذا الذي يتعلق بالتراث الشعبي لإعتبارات عدة والأهداف متوخاة من وراء هذا التوظيف منها:

1- محاولة تفهم العقلية العربية من خلال أمثالها الشعبية باعتبارها مصدرا نابعا عن تجربة إنسانية مريرة.

2- كونها مصدرا حاملا لجمال اللغة الشعبية وشاعريتها وكان لإرتباط الرواية بالأمثال الشعبية يؤدي إلى تعلق القراء بها وحبهم لها»[3]، وهذا -ربما- ما كان يصبو إليه الروائي الجزائري "عبد الحميد بن هدوقة"، وقد وفق إلى حد كبير في نقل هذه الثقافة الشعبية إلى قراءه، «ومن هذا التوظيف الموفق ما ذكره المؤلف على لسان العجوز رحمة بخصوص أسطورة الحاج حمودة "الذي باع رأسه ... ليسقط المطر.»[4]

«هذه هي تقنيات "ابن هدوقة" في روايته "ريح الجنوب" وهي تقنيات جديدة تجعل الرواية تحتل مكانا بارزا من بين الروايات الجزائرية الحديثة.»[5]

فماذا عن الخصائص السيميائية في رواية "ريح الجنوب" وفيما تتمثل هذه الخصائص؟

1- المصدر نفسه، ص250.

2- المصدر نفسه، ص254.

[3]- بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، ص 21.

[4]- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والإلتزام، ص 207.

[5]- المرجع نفسه، ص ن.

إن رواية "ريح الجنوب" مقارنة ببعض النصوص الروائية الجزائرية لا تحفل بالخصائص السيميائية –كثيرا– إنها تفتقر كثيرا إلى هذه الخصائص، وهذا بحكم طبيعتها، فهي رواية كلاسيكية البناء، فمن أين لها من توظيف للغة الشعرية التي عادة ينجر عنها الرمز والإيحاء الذي من يستدعي التأويل لفك هذه الرموز؛ ومن هذه الخصائص:

1- **التناص المباشر**: في قوله:

«مولاي صل وسلم دائما أبدا.... على حبيبك خير الخلق كلهم.»[1].

فهو تناص مباشر لا يرقى إلى مستوى التناص الذي تحدثت عنه "جوليا كريستيفا" "J.Kristiva" و "جيرار جينيت" "G. Genette " و–أيضا– في قوله:

أمن تذكر جيران بذي سلم * مزجت دمعا جرى من مقلة بدم**

أم هبت الريح من تلقاء كاظمة * وأومض البرق من ظلماء من إضم**

فما لعينيك إن قلت اكففا همتان * وما لقلبك إن قلت اشتفق بهم.»**[2]

لقد لجأ الروائي إلى تطعيم نص روايته بمقاطع من الشعر تطعيما مباشرا، حيث إن البيت الأول مقتطف من قصيدة في مدح النبيﷺ، أما الأبيات الثلاث التالية فهي من قصيدة البردة للبوصيري، وفي قوله:

«سوق النساء سوق غرار* ياداخلو رد بالك**

يورولك من الربح قنطار * ويخسروك في راس مالك.»**[3]

فهو من الأمثال الشعبية لـ: "عبد الرحمن المجذوب".

---

[1]- ريح الجنوب، ص 206.

[2]- ريح الجنوب، ص 205.

[3]- المصدر نفسه، ص 240.

هذا عن النصوص الشعرية التي تقاطعت مع نص "ريح الجنوب" تقاطعا مباشرا لا وجود فيه للجمالية ولا الفنية ولا تتطلب من القارئ بذل أدنى جهد لاستحضار النصوص الغائبة.

2- **البياض**: هذه الخاصية السيميائية التي كثر الحديث عنها بين مختلف الباحثين والنقاد، والتي نجد لها مواضع قليلة في هذه الرواية الطويلة، وخاتمة في نهايتها، لأن رواية "ريح الجنوب" رواية ذات نهاية مفتوحة، مشوقة، كل قارئ يتصور النهاية المأساوية التي آلت حياة كل من رابح الراعي، "وعابد بن القاضي" بعد الصراع المرير الذي دار بينهما.

وللتدليل على ذلك نأتي بالمقطع الروائي التالي:

«تحركت الريح، وأخذ دويها يتصارخ بين جبال القرية ورباها فإذا الأرض المقمرة تتلحف بلحاف من غبار... غبار "القبلي"...»[1]

إن الروائي ترك نقاطا ثلاثا في موضعين مختلفين ليعبر عن مسكوت عنه، وعن نهاية مفتوحة إلى الأبد، مما يؤجج نيران الشوق والتطلع إلى معرفة هذه النهاية، فقد تكون هذه "الريح" ريح التغيير تغيير أوضاع سكان هذه القرية، وكانت البداية بقرار نفيسة، ووقوف رابح الراعي في وجه "عابد بن القاضي"، الذي كان من قبل يستحي من أن يبت بكلمة أمامه ويصاب بالذهول والخجل فما هو اليوم يصارعه، ويدافع عن نفسه.

ثانيا: إن لفظة الريح تختلف من حيث الدلالة عن لفظة "رياح"، فلفظة "الريح" تحمل إنذارا بحدوث ما لا تحمد عقباه، بينما لفظة "الرياح" تحمل بشرى سارة ودليلنا في ذلك ما ورد في القرآن الكريم، من معان للفظة "الريح" و"الرياح" كقوله تعالى: { فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ

[1]- ريح الجنوب، ص 317.

لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَعَذَابُ الْآَخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لَا يُنْصَرُونَ }[1] فيها إنذار لهول الواقعة.

أما قوله تعالى: { وَأَرْسَلْنَا الرِّيَاحَ لَوَاقِحَ فَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَسْقَيْنَاكُمُوهُ وَمَا أَنْتُمْ لَهُ بِخَازِنِينَ }[2]. ففيها بشرى.

ونجد البياض يدل على مسكوت عنه، ربما عجز الروائي عن تصوير فضاعة هذه الخيبة الأليمة، لأنه لم يكن "عابد بن القاضي" يدري في يوم من لأيام أنه سيصبح ضحكة بين الناس، وأن نفيسة لم تتوقع وهي تخطط لإقامة مشروع هروبها، أنها ستعود يوما إلى "ابن القاضي" تجر أذيال الخيبة ومرارة الهزيمة مذعورة، مقهورة، محزونة.

وهذا ما يوضحه المقطع الآتي:

«وتذكرت كيف صار كل ما كانت تجده من ولاء هذه العائلة وإعجاب بها إلى خيبة أليمة... وكانت لا تعرف معنى الأمومة ولا طبيعة الريفيات!...»[3].

لقد ترك الروائي نقاطا تلت علامة التعجب مما يجعل «العمل الأدبي حينئذ ليس مجرد مجموعة من الألفاظ وإنما شبكة من الشفرات التي تجعل العلامات الموجودة على الصفحة تقرأ كنص خاص»[4]، ومن هذه العلامات ترك البياض.

3- **سيميائية الإسم في رواية "ريح الجنوب"**: إن الأسماء التي تخيرها الروائي تحمل دلالة تحمل دلالة سيميائية خفية يجب أن يقف عندها القارئ ويستنبط منها أفكارا جديدة، من هذه الإسم التي

---

[1]- سورة فصلت، الآية:16

[2]- سورة الحجر، الآية:22

[3]- ريح الجنوب، ص 317.

4- سيد إبراهيم، في نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، القاهرة، دار الطباعة للنشر والتوزيع، دط، 1998، ص 97.

لعبت دورا هاما وأساسا في الرواية: إسم "عابد بن القاضي"، "رابح الراعي"، "المعلم الطاهر"، "مالك شيخ البلدية"، "الشيخ حمودة" " الحاج".

هذا عن أسماء الرجال، أما عن أسماء النساء فنجد: اسم: نفيسة، خيرة، رحمة، زليخة، ولها دلالتها في النص.

فلو نظرنا في الوزن الصرفي لهذه الأسماء تحمل الوزن الصرفي نفسه والجدول التالي يوضح ذلك:

الاسم	الوزن الصرفي	نوع الصيغة
عابد	فاعل	إسم فاعل
القاضي	فاعل	إسم فاعل
مالك	فاعل	إسم فاعل
الحاج	فاعل	إسم فاعل
رابح	فاعل	إسم فاعل
الطاهر	فاعل	إسم فاعل
حمّودة	فعّول	صيغة مبالغة

جدول يوضح الوزن الصرفي لأسماء الرجال في رواية "ريح الجنوب"

التعليق على الجدول:

ما يلاحظ على الجدول أن هذه الأسماء "عابد" ابن القاضي، "الحاج"، "مالك"، "رابح"، "الطاهر"، "حمودة"، كلها ذات وزن صرفي واحد وهو فاعل ما عدا إسم واحد على وزن فعّول.

فالأسماء الستة الأولى كلها تندرج ضمن صيغة "إسم الفاعل والإسم الأخير فهو صيغة مبالغة، وهذا إن دلَّ على شيء يدل على مدى براعة الروائي اللغوية، وتحكمها في زمام اللغة وخاصة

وأنه يعتني بأسلوبه عناية فائقة، أضف إلى ذلك أنه يميل إلى اللغة المباشرة، اللغة اليومية، لغة التواصل والتخاطب اليومي، خالية من الشعرية والرمز والإيحاء، ذو أسلوب محافظ.

أما عن أسماء الشخصيات النسوية فإنها تحمل دلالات ذلك أنها تحمل صيغا صرفية معينة، منها إسم نفيسة، خيرة، رحمة، زليخة. والجدول التالي يوضح ذلك:

الإسم	الوزن الصرفي	نوع الصيغة
1- نفيسة	فعيلة	صفة مبالغة
2- خيرة	فَعْلَة	صفة مشبهة
3- رحمة	فَعْلَة	صفة مشبهة
4- زليخة	فعيلة	صفة مبالغة

جدول يوضح الوزن الصرفي لأسماء الشخصيات النسوية في رواية "ريح الجنوب"

التعليق على الجدول:

نلاحظ من خلال الجدول أن هذه الأسماء تحمل صيغا صرفية هي الأخرى، فمنها من تحمل صيغة المبالغة، ومنها من تحمل الصفة المشبهة، هذا التشابه في الصيغ يوحي بمدى مقدرة الروائي اللغوية.

هذا عن بعض الخصائص السيميائية في هذه الرواية، والتي لم تحفل بها كثيراً

أمّا عن **سيميائية المكان في هذه الرواية** فقد تعرضنا إليه في فصل تطور بنية المكان في الرواية الجزائرية.

وباعتبار رواية "ريح الجنوب" رواية كلاسيكية فلا عجب إن وجدنا أن طبيعة الوصف ثابتة ووظيفته توضيحية لا غير، على خلاف الرواية الجديدة، فإن طبيعة الوصف متحركة ووظيفته جمالية.

ورواية "ريح الجنوب" رواية كلاسيكية تمثل رواية السبعينيات في الجزائر، فماذا عن رواية "سباق المجد" ممثلة لرواية الثمانينيات في الجزائر.

طبيعة اللّغة في رواية "سباق المجد": تندرج رواية سباق المجد ضمن روايات فترة الثمانينيات في الجزائر، وقد تميزت كتابات هذا بعنف الخطاب، فهل مس هذا العنف شكل الخطاب أم مضمونه وكيف هو حال اللغة في هذه الفترة؟ أي عند جيل الثمانينيات.

تميزت هذه الفترة بتنوع الكتابات الإبداعية، ومنها الروائية على وجه الخصوص ، فهل ساهمت كعنصر فني في بلورة أحداث هذه المرحلة؟ وما رأي النقاد والباحثين في ذلك؟ وهل حافظت اللغة –كمشكل من مشكلات النص الروائي على بنائها الكلاسيكي شأنها في ذلك –شأن رواية السبعينيات في الجزائر أم مسها التطور والتجديد؟ أم أنَّ هناك تباين وإختلاف بين هذه الإبداعات الأدبية؟

إن رواية الثمانينيات ظهرت بوجهين مختلفين والأغرب من ذلك عند الروائي الواحد، فهناك نماذج روائية ذات بناء كلاسيكي، محتذية حذو روايات السبعينيات التي عرفت نضجًا فنيًا، وبناءا كلاسيكيًا، وبعضها الآخر مسّه التطور والتجديد على مستوى بنيته الفنية فعلى سبيل المثال نجد هذه الرواية (سباق المجد) محضة في حين رواية البحث عن الوجه الآخر للروائي نفسه، التي تعد من إنتاجات المرحلة نفسها تتميز بالجدة والتطور في بينتها السردية ولذا اِنتخبت لهذه المرحلة نموذجين روائيين هما "سباق المجد" و"حمائم الشفق".

« ولعلّ أقرب شيء يمكن ملاحظته في عتم هذه المرحلة من حيث بنيتها الفنية هو عجز اللّغة كأداة قوية في تثوير النص، والسير به بعيدًا في عمق الأحداث، فكانت غائبة عن دينامية الحدث، بحيث لا نشعر بان هذا الرصف من الجمل إنما يتوحد ويشكل كلاً متكاملاً مع تجربة

الكاتب، بل نحس أن هناك إنفصالا رهيبا بين اللغة المحكية كنسيج فني، وبين أحداث العمل القصصي.»[1]

وهذا ما نجده–بالفعل– في نص رواية "سباق المجد" ذات اللّغة المعجمية القاموسية التي لا ترقى إلى لغة الخطابات الأدبية الثخنة، إنها مجرد وسيلة لكتابة، يكفي أنها تحقق عملية التواصل، بين النص وقارئه، خالية من كل رمز أو تعقيد أو غموض.

فاللغة في مثل هذا الحال تصير « تجسيدًا لا يجادل، ووحيداً للمعنى وللحقيقة، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة.»[2] لأنها لغة الحياة اليومية، ممّا عل هذا النص الروائي –سباق المجد– يمتاز بخصوصية أسلوبية تختلف عن الخصائص الأسلوبية في النص الروائي الجديد.

1– **الخصائص الأسلوبية في رواية "سباق المجد"**: إن أهم ما ميّز نص "سباق المجد" هو طغيان الحوار وكثافته حتى إنّه ليشعرك أنك أمام نص مسرحي وليس روائياً.

الحوار في رواية سباق المجد: لقد ساهم الحوار بشكل جدي في بلورة شخصيات الرواية وإعطائها بعدها المتميز وحضورها الدائم، ووظيفتها المنوطة بها، كما يسهم في إضفاء حيوية ونشاط على أسلوب النص، بالإضافة إلى تنمية الأحداث لأنه بمثابة التواصل بين الشخصيات بإعتبارها صانعة الأحداث.

«ويشغل الحوار حيزا واسعاً في النص إذْ هو الذي ضمن إمكانات الجدل والسرد والتحاور، كما يشيد مسارات السرد، ويشخص المحكيات ناهضاً بوظيفة التواصل بين الشخوص، مفصحاً عن

[1]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات، ص 22.

[2]– حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دراسات سيميائية لسانية، الدار البيضاء منشورات مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1989م، ص 13.

رؤاها ومواقفها جنب لملمة أسئلة الكينونة، وتغليب رماد الذاكرة المشتعل، فضلا عن صوغ رغائب الذات ولغتها البوحية في تطلعاتها نحو الغير.»[1]

ومن هذا القول يتضح أن للحوار طريقتين هما:

-الحوار الخارجي والحواري الداخلي.

فالحوار الخارجي: يجري إمّا بين مخاطِب ومخاطَب، أي: بين شخصين إثنين، يشكلان طرفي الحوار، وإمّا أن يجري الحوار بين المخاطب ومخاطبين إثنين، وإمّا أن يجري الحوار بين المخاطِب وجماعة من المخَاطَبين وقد تكون لغة الحوار مفصحة ما أمكن، وقد تكون مترهلة مبتذلة «ولا يخفى أن إستثمار الصيغ الشفوية في لغة الحوار يعد غرقاً لنقاوة اللّغة وصفائها، وتحررها بالتالي من عقدة البلاغة التقليدية المنشّدة إلى الخطاب القومي حول اللغة الواحدة والوحيدة.»[2]

وقد يلجأ الروائي-في الكثير من الأحيان- إلى تبسيط الفصحي تفي لحظات جريان الحوار.

كما قد يعمد -أيضا- إلى إعتماد العامية في الحوار من أجل إنفتاح القرّاء على التعدد اللّهجي العربي وبالتالي توسيع نطاق المقروئية، وهذا التعدد اللّهجي نجده في الكثير من النصوص الروائية العربية.

«ولا يخفى أن الإختلاط الحواري، هو الذي يمنح اللّغة مقومات وجودها، مادامت لا تحيا بغير الحوار.»[3]، و « مادامت بالتالي فضاءًا لإلتقاء الباث بالمتلقي ضرورة.»[4]، لا مناص منها.

[1]- أحمد فرشوح، جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"، ص 94.

[2]- المرجع نفسه، ص 95.

[3]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل ناصيف التكريتي، مر، حياة شرارة، دار توبقال للنشر، لبيضاء، 1986م، ص 267.

[4]- ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار طوبقال للنشر، البيضاء، 1986م، ص 267.

إننا نجد في راويتنا هذه "سباق المجد" طغيان لغة الحوار على لغة السرد، ممّا يجعل هذا الشكل الروائي يتداخل مع أجناس روائية أخرى كالمسرحية، وخاصة، أن الحوار في هذه الرواية غير مقتصب ممّا يغيب وظيفة السارد في النص، ويضّيع لغة السرد، إن حواراً ما بين شخصين يتجاوز الصفحتين والثلاث ولست أدري لما لجأ"محمد العالي عرعارً إلى الإكثار من الحوار إلى هذا الحدّ المثير للإنتباه، وهنا يحضرني رأي الناقد "عبد الملك مرتاض" في القضية وعن ذلك يقول: « نرى أنَّ الإكثار في أي عمل روائي يعود إلى أمرين أو إليهما جميعاً: إمّا إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول، ولكنه، لدى نهاية الأمر، يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتغطو لغة الحوار على لغة السرد، فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم تقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم...؟»[1]

وإنّي لا أظن أن الروائي "محمد العالي عرعار" ينطبق عليه الأمر الأول ، ولا الثاني وإنما طبيعة النص طبيعة كلاسيكية حتّمت ذلك، ودعت إليه لأن قلة الحوار وندرته خاصية من خصائص الرواية الجديدة.

وللتوضيح نأتي بالمقاطع السردية التالية:

« فرد عليه محمد مداعبا:

- لا عليك، إنها حيوانات صديقة.
- ثم غير حديثه بسرعة.
- صباح الخير يا عمي مبارك، أنا محمد إبن أختك باية.
- أرجو أن لا تكون نسيتني.

اِبتسم الرجل بعد برهة من التفكير والتركيز، ثم أجاب:

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 125.

- تعال يا محمد، كيف لي أن أنساك؟

تصافحا طويلا، وعانق أحدهما الآخر بحب ومودة..

- تعال ندخل قليلا، نشرب شيئا من القهوة ونتجاذب أطراف الحديث.

فجأة ...سأل محمد:

- أهذا هو بيت جدي الأزهر القديم؟
- أجل هو نفسه، ما تبدل منه شيء، غير أنه أصبح هرما مشرفا على السقوط.

دخلا إلى غرفة صغيرة، مفروشة بحصيرة من الحلفا.

- هذه الحجرة كانت جامع جدك، هنا كان يعلم القرآن..

وهنا كنت تجلس أنت لتحفظ منه... هل تتذكر؟

أتذكر تماما، لكن يلوح لي أن القاعة كانت كبيرة على ما هي عليه الآن.

أجل، كانت بالفعل أكبر ... فقد قسمتها إلى إثنين لظروف طرأت في وقت سابق عن اليوم.

جلسا على الحصيرة متكئين على وسائد صغيرة.

دخلت عليهما امرأة في الخمسين من عمرها ... فسلمت وأخذت بيد محمد مصافحة، وقد عرفته.

كيف حالك؟

كيف حالك يا رقية؟

كما ترى... ما دمنا في هذا الجحر باقين، فلن نفلح، لكن نفلح، لكن المهم هو أخبارك أنت.

أحمد الله على الصحة والعافية.

كيف أهلك؟

إن أهلي بخير جميعا.

وكيف حال أطفالك؟

إنهم بخير أيضا.»[1]

إن هذا المقطع يكشف عن تقنية الحوار وهو حوار مطول إقتصرت على جزء لنص هذين المتحاورين تجنبا للإطالة.

«ولعل من أكثر الأمور التي لجا إليها المؤلف، طرافة فيما يختص بالحوار، إنه يخشى أن تختلط الشخصيات على القارئ للتشابه الكبير في لهجتها، فكان يكتب الحوار –أحيانا– على صورة الحوار في المسرحية، بأن يضع إسم كل شخصية قبل الأقوال التي تنطق بها حتى نستطيع أن نفرق بين ما تقوله كل شخصية من الشخصيات، ونفصل أقوالها عن أقوال الشخصيات الأخرى.»[2]

ولقد تجنب الروائي إستعمال اللغة العامية في الحوار رغم تنوع مستويات الشخصيات المتحاورة وأهوائها وثقافتها، ولقد عاب بعض النقاد على الروائيين الذين يوظفون العامية في الحوار بين الشخصيات المتحاورة، ومنهم "عبد الملك مرتاض" الذي تحامل هؤلاء وعلى فعلتهم تلك مستغربا.

«وإنا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعثوا فسادا في اللغة العربية.»[3]

إنه يتسآل في حيرة، كيف طابت أنفسهم بأن يعيثوا فسادا في اللغة العربية، دون وازع أو رادع أو دون وخز الضمير وفي هذا المقطع الآتي حوار خارجي.

« قال عنهم جدّه صالح:

– هؤلاء هم المقصودون.

[1]– سباق المجد، ص15-16.

[2]– عبد المحسن، حول الأديب والواقع.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص136.

– ماذا تعني يا جدي ؟

– الذين تراهم جاءوا اليوم، هم رجال الاحتلال المسلط علينا ولماذا جاءوا يا جدي ؟.

– جاءوا يتفقدون.. وقد عرفوا أن الوضع لن يبقى بين أيديهم طويلا.»[1]

الحوار الداخلي في رواية " سباق المجد": يكاد هذا النص الروائي أن يخلو من المونولوج الداخلي، لأن الراوي كلف نفسه توزيع الحوارين الشخصيات واللجوء إلى شرح وتفسير بعض ما يصدر عن الشخصيات من حوارات، وكذلك نظرا لطغيان الحوار الخارجي إلا ما ورد من مونولوج مقتضب والمقطع الأتي يوضح ذلك:

« حاول أن يقول بشكل مباشر:

– إن المستقبل لنا نحن، سترحلون أيها الناس وتعودون من حيث أتيتم أول مباشرة.»[2]

وقد يكون هذا هو المقطع الروائي الوحيد الذي يتوفر على الحوار الداخلي، لأن هذه الشخصية لم تبح بما قالته مباشرة بل كان حديثا نفسيا فقط.

«ويلجأ الفنان –غالبا– إلى هذه الوسيلة حين يكون البنيان الداخلي للشخصية هو جل ما يستهدفه من كشف وجلاء في ثنايا العمل الأدبي.»[3] ويكاد الحوار الخارجي أن يستحوذ على جميع صفحات الرواية، مما يدل دلالة قاطعة أن هذه الرواية (سباق المجد) تحمل سمات الرواية التقليدية سواء مع بنية اللغة أم مع باقي العناصر السردية التي سبق الحديث عنها.

2/ **الوصف في رواية " سباق المجد"**: يعد الوصف من أهم التقنيات السردية التي يعتمدها الروائي والوصف هنا لا يختلف عن نظيره في رواية " ريح الجنوب" إذ نجد طبيعته ثابتة، ووظيفته توضيحية لا

[1]– سباق المجد، ض131، 132.

[2]– المصدر نفسه، ص180.

[3]– غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب القاهرة، دار الهنا للطباعة، ط1، 1971م، ص76.

غير لم يعرف التجديد لا من حيث الطبيعة ولا من حيث الوظيفة وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع التالية:

أ- وصف المكان في رواية " سباق المجد":

«يتحول أثناءها السجن بجدرانه العالية، وأبوابه الموصدة، ودهاليزه المظلمة، إلى مكان فسيح، تنطلق فيه النفوس والأرواح فترتفع إلى السماء وتحترق الأفاق.»[1]

في هذا المقطع الروائي وصف مفصل للسجن الذي كان يأوي نفرا من الثوار المجاهدين وهو وصف توضيحي، يوضح للقارئ صفة جدران هذا السجن التي تتسم بالعلو وأبوابه المغلقة بإحكام.

وفي المقطع الآتي وصف لقرية (س) حينما سيجت بسياج من الأسلاك الشائكة.

«أحيطت قرية (س) بالأسلاك الشائكة، وأغلقت كل الدروب، التي تؤدي إليها أو تنطلق منها، باستثناء واحدة.. تثبت عليها حراسة مشددة ليل نهار..»[2]

«البيوت المقامة هنا – لها شكل واحد.. بيوت طينية، بعضها مسقف بالقرميد، وبعضها الأخر بالتراب، تنطق جميعها على البؤس والضنك.. غير أن البساتين المحيطة ببعض هذه الديار، تقلل شيئا ما من وقع هذا الحال.»[3]

إنه وصف لبيوت قرية (س) ممّا يؤدي إلى وصف الحالة الاجتماعية لسكان هذه القرية.

«بيت عاد، لا يمتاز عن غيره في شيء، بل إنه عبارة عن كوخ طيني ... جزء منه مسقف بالطين.. وجدرانه مائلة نحو الإعوجاج في أماكن عديدة.. بل إنه خربة، لا يمكن أن يكون سكنا لإنسان.»[4]

من هذا المقطع يتضح الوصف الدقيق لهذا البيت.

ب- وصف الشخصية في رواية " سباق المجد":

[1]- سباق المجد، ص151.

[2]- المصدر نفسه، ص145.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

[4]- سباق المجد، ص14.

« أجهشت خضراء بالبكاء، وتلعثم لسانها فلم تعد تلفظ كلمات، وإنما تصدر أنينا موجعا فكأنها تتألم من جروح بليغة..»[1]

ففي هذا المقطع السردي وصف لحالة خضراء المحزونة أنها تجسيد لمأساتها.

«في هذه اللحظة دخلت هذه الفتاة ترفع صينية عليها إبريق وفنجانان وسكرية ألقت على محمد نظرة استطلاعية سريعة، وبعدها وضعت الصينية على الحصيرة ودارت على عقيبيها ذاهبة.»[2]

«أصبح فتى مفتول العضلات، واسع الصدر، مثني الساقين.»[3]

هذا عن الوصف وطبيعته ووظيفته في رواية " سباق المجد، فإنه وصف ذو طبيعة ثابتة وذو وظيفة توضيحية ممّا يدل أن هذه الرواية رواية كلاسيكية.

3- التشبيه في رواية " سباق المجد":

لم يعتمد الروائي على التشبيهات إلاّ لماما، ولا غرو في ذلك فلغة الرواية لغة معجمية قاموسية لا تنميق فيها ولا تزويق لغة معيارية بعيدة كل البعد عن اللّغة الشعرية المفعمة بالصور والمحسنات البديعية التي تحدث خروقات وانحرافات والمقطع التالي يوضح تشبيه الفتاة بالوردة في الذبول.

«فأخذت تذبل مثل الوردة المقطوعة عن ساقها.»[4]

فهو يشبه حال هذه الفتاة في مرضها ومعاناتها بحل الوردة المقطوفة والمفصولة عن ساقها.

أمّا عن الاستعارات وهي في الأصل تشبيه حذف أحد طرفيه فقد ورت في بعض المواضيع من الرواية وخاصة حين وصف مشاعر شخصية خضراء المتألمة المحزونة.

«إلاّ أن خضراء في وحدتها وفي سكونها، كانت تعاني وتتألم، وهي ترى شبابها يضيع هدرا ويفلت من بين أناملها.»[5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص212.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- المصدر نفسه، ص114.

[4]- سباق المجد، ص225.

[5]- المصدر نفسه، ص125.

«الحزن عبء ثقيل.»[1]

«السماء الصافية توحي له بالنقاء والإخلاص، المطر المدرار يدفعه على العطاء والإكرام.. الريح العاتية تبعثه على التوبة والاستغفار... والنسيم الرقيق تحثه على المودة والإيثار..»[2]

هذا عن بعض الخصائص الأسلوبية في رواية "سباق المجد" ممثلة لمرحلة الثمانينيات، التي اتسمت بالكثير من خصائص الرواية الكلاسيكية.

الخصائص السيمائية في رواية سباق المجد: أمّا فيما يخص الخصائص السيميائية في هذه الرواية فليس بإمكاننا الحديث عنها كثيرا، لأن لغة هذه الرواية –كما أسلفنا القول– لا غموض فيها إلا ما وجد من بياضات تدل على مسكوت عنه، وللتدليل على ذلك نأتي ببعض المقاطع السردية:

«السماء صافية، توحي له بالنقاء والإخلاص.. المطر المدرار يدفعه على العطاء.. الريح العاتية تبعثه على التوبة والاستغفار... النسيم الرقيق يحثه على المودة والإيثار.»[3]

إنّ الروائي – هاهنا – ترك بياضا يدل على مسكوت عنه، ويدعو إلى التأمل في هذه المخلوقات العظيمة والوقوف عند الشيء المتأمل – عادة– يدعو إلى التفكر والتأمل ممّا يؤدي إلى العجز عن التعبير.

«أحب القرية لأنها ساكنة.. أرضها خصبة حنون، وهواؤها لطيف عليل..كلما مشى على تربتها حافيا أو منتعلا، أحس بها تحمله بمودة ورفق.. وكلما استنشقت هواءها، أحس أنه يزداد صحة وعافية.»[4]

إنّ هذا المقطع السردي يحتوي بياضا يدل على مسكوت عنه، « من النادر أن تحين فرصة مثل هذه أمام الهادي، لينظر فيها إلى، نفسه ويراجع ماضيه.. فهو لم يجد مثل هذه الفرصة منذ زمن طويل.»[1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص99.

[2]– المصدر نفسه، ص54.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– سباق المجد، ص54.

في هذا المقطع لجأ الروائي إلى ترك بياض بعد لفظة ماضيه، وكأني بالروائي عجز أن يوافينا بكل ما يتعلق بماضي هذه الشخصية (الهادي) حين مراجعتها له.

لقد تخلل البياض معظم صفحات الرواية، وبشكل ملفت للانتباه – وذلك للتعبير عن أشياء كثيرة محذوفة أو مسكوت عنها عن قصد أو غير قصد، فإذا كان قصد فذلك لغاية جمالية.

أمّا إذا كان عن غير قصد فذلك لعجز ناجم عن عدم امتلاك الروائي لناصية اللغة.

وفي هذه الحالة نجد البياض يتشكل بين الكلمات في شكل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث نقاط أو أكثر من ذلك حسب ما يرد في كل نص.

ففي هذه النص الروائي نجد النقاط انحصرت في نقطتين فقط مثل هذا المقطع الروائي وغيره ممّا سبق.

«من تعاقد مع الثورة، قيدته الثورة.. والثورة يمكن أن تلبس وجوها عديدة، أو وجها واحدا.. وجه امرأة، وجه أم.»[2]

2- **التناص:** ممّا لا شك فيه أن جمالية النصوص تنجم عن انفتاحها على نصوص أخرى تتناص معها، لكن –قديما– أطلقت عليه مصطلحات عديدة لم تعد مستصاغة في عرف النقد المعاصر، منها: التضمين، الاقتباس، الإستشهاد، السرقة الأدبية، «ممّا يؤكد تنبه التراث النقدي والبلاغي لمثل هذه الظاهرة مصطلحا ومفهوما.»[3]

ففي هذه الرواية نلمح بعض التناصات..إن صح التعبير، وفي المقطع الأتي تناص قرآني من سورة البقرة.

«اختاروا لي عروسا تناسبني، فنكون لباسين لبعضنا.»[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص265.

[2]– سباق المجد، ص264.

[3]– موسى ربايعية، جماليات الأسلوب والتلقي، ص110.

[4]– المصدر السابق، ص78.

فهو تناص مباشر مع الآية الكريمة في قوله تعالى: "هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ..."[1]

أو بعض الاقتباسات القرآنية يستطيع القارئ الكشف عنها بقليل من التمعن.

ففي هذا المقطع الروائي نلحظ تناصا قرآنيا.

«اعتقد البعض اعتقادا راسخا أن صالح مصاب بمس من السحر فهو يهذي ويهلوس.»[2]

فهو يتناص مع قوله تعالى: [قَالَ لِلْمَلَإِ حَوْلَهُ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ][3]

حين وصف الرسول–صلى الله عليه وسلم– بالساحر والكاهن وهناك تناص قرآني –أيضا– لأننا نستخلص بعدا دينيا من خلال المقطع الروائي التالي:

« وهكذا أصبحت دعوة صالح حقيقة واقعة.»[4] حيث نلحظ تشابها في المواقف، بين موقف دعوة النبي " صالح" في قومه وبين موقف شخصية صالح الروائية بين قومه وأهل قريته (س) وهذا في قوله تعالى: « قَالُوا يَا صَالِحُ قَدْ كُنْتَ فِينَا مَرْجُوًّا قَبْلَ هَذَا أَتَنْهَانَا أَنْ نَعْبُدَ مَا يَعْبُدُ آبَاؤُنَا وَإِنَّنَا لَفِي شَكٍّ مِمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ مُرِيبٍ.»[5]

أباؤنا وإننا لفي شك مما تدعوننا قبل إليه مريب، ويتضح هذا المعنى أكثر من خلال المقطع الأتي:

«فكر صالح في كيفية تحقيق دعوته لتنفيذ كلامه.. فوجد أن مناهضة المستعمرين بالنضال والسلاح والإتحاد هو أفضل وسيلة..إلاّ أنه عندما طرح ما توصل إليه، لم يلق ما كان يتمناه من دعم ومبايعة..»[6]

فمثلما قوبل سيدنا "صالح" عليه السلام " بالرفض من قبل قومه، جوبه أيضا – صالح– في هذه الرواية بالرفض والعناد.

---

[1]– سورة البقرة، الآية187.

[2]– سباق المجد، ص62.

[3] –سورة الشعراء، الآية 34.

[4]– سباق المجد، ص63.

[5]– سورة هود، الآية 62.

[6]– المصدر السابق، ص63.

سيمائية الاسم في رواية " سباق المجد": بعد القراءة المتأنية لهذه الرواية، وجدت أن كل فصل مجزء إلى أجزاء، وكل جزء بإسم شخصية معينة، وكان الروائي قد تعمد اختيار هذه الأسماء لتدل دلالات معينة منها اسم الأزهر، الهادي، صالح، مبارك، الصادق.

فالروائي لجأ إلى هذه الأسماء في –روايته هذه– من أجل أن يستخدمها كأدوات لتحقيق غاية منشودة، حيث « يتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص إحتماليته ومصداقيته.»[1]

ولذلك فالأسماء –في هذه الرواية– لم تطلق اعتباطا وإنما لهدف مقصود، فاسم "الأزهر" اسم يحمل معنى التشبع بالعلم النافع والمعرفة، وهو يدل دلالة قوية على الشخصية الحاملة لهذا الاسم، باعتبار شخصية " الشيخ الأزهر" في الرواية يقوم بوظيفة نبيلة جعلته محط اهتمام واحترام وتبجيل من قبل سكان قريته (س)، لأنه كان قد نشأ نشأة صحيحة قويمة في جو ديني بحت، نشأ على حفظ القرآن الكريم منذ صباه ومنذ أن نطق لسانه، كما حافظ على الصلوات وجميع العبادات حتى أضحى أفقه فقهاء قريته وطارت شهرته في الأفاق.

دلالة اسم الأزهر: كما نجد الإسم الأزهر بعدا دينيا مرتبط أشد الإرتباط بوظيفته (تعليم وتحفيظ القرآن).

فنجد في الحديث النبوي الشريف تسمية صريحة لسورتي البقرة وآل عمران بـ: الزهراوين، والمقاطع التالية توضح ذلك:

« أنشأه والده منذ صغره الأول في جو ديني بحت حتى إنه بمجرد أن نطق، علماه البسملة والحمد له والسورة القرآنية القصيرة فحفظها قبل أن يحفظ كلمات الأطفال البسيطة.»[2]

«أتقن أداء الصلاة والعبادة في وقار الكهل المتضلع في شؤون الفقه والشريعة، حتى نفذ .....خارج قرية.»[1]

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م، ص18.

[2]– سباق المجد، ص75.

استبشر سكان قرية (س) خيرا وهم يرون الأزهر شيخا في ريعان الشباب، يتولى مهمة تعليم أبنائهم كلام الله من جهة، ويتولى تسخير علمه لخدمتهم من جهة ثانية،... بل لقد اعتبروا هذا تفضيلا وتبجيلا...»[2]

«تزايد عدد المعجبين به وتعاظمت مكانته في قرية (س) حتى إنّ البعض اعتبروه مصلحا وهاديا.»[3]

فهو –إذن– شخصية ذات دور فعّال وقوي من بين الشخصيات الكثيرة في هذا النص الروائي– فهي ذات دور ايجابي، يتفق واسمها، لأنها شخصية فاعلة في مجتمعها.

دلالة اسم صالح في رواية "سباق المجد": لا ينبغي الحديث عن هذه الشخصية دون الإلتفات إلى إسمها فهناك علاقة تناسبية بين الإسم والمسمى، فصالح شخصية صالحة تسعى إلى نشر الخير والفضيلة، اتخذت من الشيخ الأزهر خليلا، واتخذ منها الشيخ الأزهر صديقا حميما يلازمه ويقف إلى جانبه في مسيرته النضالية التي لاقت أذانا صما وقلوبا غلفا من سكان قرية (س) إلا من شخصية الأزهر النبيلة الزاهرة بالعلم النافع.

«ويمكن القول: إن كل واحد منهما أعجب بالأخر، وتمناه صديقا حميما له، وخاصة الأزهر.. فقد رأى في صالح الوجه الثاني الذي يتفقده.»[4]

من خلال هذا الوجه المقطع الروائي أن شخصية صالح تنطبق على إسمه، فهو شخص صالح اتخذه شيخ الأزهر صديقا له، كما أعجب هو – أيضا – بالشيخ الأزهر.

«وهكذا ففي الأيام التي ظهرت فيه دعوة صالح المسلحة، وقف منها موقف المؤيد المعجب، خاصة وقد عرف صالحا زميلا له على حصيرة الجامع فترة قصيرة.»[5]

---

[1]– المصدر نفسه، ص ن.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– المصدر نفسه، ص76.

[4]– سباق المجد، ص76.

[5]– المصدر نفسه، ص61.

يتضح من خلال هذا المقطع الروائي أن صالحا كان يلتقي مع الشيخ الأزهر في الجامع ويتزود بعلم الشيخ الأزهر ويغترف منه.

«عرف صالح مدى أثر شخصيته الجذابة في الناس، فاعتبر هذا راجعا إلى نعمة إلهية، وراءها حكمة كبيرة، أولها هي تأويلات عديدة، لكن تشترك جميعها في هدف واحد هو أنه اصطفاه الله ليخرج القرية (س) من البؤس ويوصلها إلى السعادة.»

-إذن- إسم صالح رمز لصلاح المسمى.

دلالة اسم الهادي في رواية " سياق المجد": علاقة هذا الاسم "الهادي" بالمسمى هي دعوة تيمن له بالهداية، خاصة أن الهادي، نشأ نشأة غريبة، جعلته متقلب المزاج والطباع، مختلف عن أقرانه، يحترف إلا التصعلك، وتهييج الحيوانات الأليفة في قرية (س) وبعدها بدأ يعاقر الخمر ويسلك مسلك المنحرين، ممّا جعل الجميع يتذمر من سلوكاته، والبعض يدعو له بالهداية، وآخرين حاولوا هدايته وتقويم سلوكاته، ومن هؤلاء " صالح" الذي طالما حاول التغيير من تصرفاته والتأثير في شخصيته، وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع الروائية التالية:

« أثار سلوك الهادي شفقة أمه، فتقدمت نحو رجل معالج، ترجوه منح إبنها علاجا ينجيه ويعيده إلى الصواب، إذ لا ترضى ببقاء ولدها المفضل، مثالا للهزء والسخرية»[1].

« منذ أيام ليست بالقليلة اعتاد الهادي على السفر إلى مدينة (خ)، دون أن يعطي تفسيرات معينة لأحد ما .. لكن غيابه لم يكن يمر دون تعليقات أو إشارات من أهل قرية (س)، البعض كان يقول إنه إنما يذهب لتجنب مراقبة أبيه له، حتى يفعل ما يشاء من معاقرة الخمر ومعاشرة نساء دار البغاء... بينما البعض الآخر كان يقول أنه إنما متورط في أعمال جماعة من الناس، تحترف السياسة

[1]- سباق المجد، ص110.

بطرق غير شرعية... وفريق ثالث كان أصحابه يقولون إنه متورط بامرأة ما، لا يستطيع إن يكون بعيدا عنها طويلا، فلا ينفك يأتيها حتى يطمئنها ويرضيها.»[1]

«كان الهادي بالفعل، يأتي الهادي إلى مدينة (خ) ... لكن ليس إلى جهة واحدة مما قاله المعلقون، بل لها جميعا.»[2]

« وللخروج من هذا الإضطراب، إلتجأ الهادي إلى استشارة صالح، نظرا لسنه المتقدمة وتجربته الطويلة في الحياة.»[3]

كل هذه المقاطع توضح أن هناك علاقة تضادية بين الإسم والمسمى ولقد تم اختيار هذا الإسم لهذا المسمى تمنيا له بالهداية، فسمي بالهادي، مثلما كانت تسمي عرب الجاهلية اللذيع بالسليم تيمنا له بالشفاء والسلامة مما يعانيه.

هذا عن طبيعة اللغة في رواية "سباق المجد" وعن بعض الخصائص الأسلوبية والسيميائية فيها.

فما عن بناء اللغة في رواية "حمائم الشفق" وعن خصائصها الأسلوبية والسيميائية، وخاصة وأن رواية "حمائم الشفق" رواية ولدت مثلها مثل رواية "سباق المجد" في الثمانينيات من القرن العشرين، وهل لحق التطور والتجديد بنية اللغة ومعماريتها في هذه الرواية؟ أم أنها حافظت على البناء الكلاسيكي؟

وهل يمكن أن نجد رواية كلاسيكية وأخرى جديدة في مرحلة تاريخية واحدة؟

إننا سنحاول الإجابة عن هذه التساؤلات بوقوفنا على البناء اللغوي والخصائص الأسلوبية والسيميائية في رواية حمائم الشفق.

---

[1]- المصدر نفسه، ص200.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص 201.

طبيعة اللغة في رواية حمائم الشفق:

مستويات اللغة في رواية " حمائم الشفق": لقد لجأ الروائي " جيلالي خلاص" في روايته " حمائم الشفق" إلى المزج بين اللغة الشعرية واللغة العامية، ودون أن يشعر المتلقي بذلك الإختلاف بين هذه المستويات.

أ- **اللغة الشعرية:** كانت اللغة في عرف الروائيين الكلاسيكين تستخدم لإيصال الأفكار للقراء دون تزويق أو تنميق، تعبر تعبيرا مباشرا عن المعاني المقصودة، إلا أنها اختلفت اختلافا جذريا في الرواية الجديدة، فقد أصبحت هي ذاتها موضوع الإبداع الأدبي، « حيث يصبح للكلمة قانونها الخاص، وإيقاعها المتميز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشعرية على الوظيفة النثرية»[1]

بحيث نجد الروائي استعمل جملا طويلة قد تبلغ الصفحات – أحيانا- وهو متأثر في ذلك بـ" مرسيل بروست (M.prousd) كما انزاح بلغته عن طبيعتها النثرية إلى مستوى الشعرية، فامتاز خطاب هذه الرواية بخصوصيته الأسلوبية، خاصة وأنها يغلب المونولوج، مما يساعد في كثافة ارتفاع مستوى الشعرية، « فبعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية ما يجعله يقترب من الشعر درجات.»[2]

«... نسائم خفيفة تلثم وجهي على ما يبدو... الصمت يلفني في ردائه المرعب، لا شيء أسمعه أو أراه أو أحس به غير هذه النسائم الباردة الواخزة لجسدي، حتى الكوابيس لا تزورني، وهل هناك كابوس يفوق هذا الذي أعيشه، غريب فعلا، لكأنني مسخت مسخا.»[3]

من خلال هذا المقطع يتبين أن الروائي لجأ إلى استعمال ألفاظ تخاطب العاطفة والوجدان قبل مخاطبة العقل، وتلائم نفسية الراوي الحزينة المنكسرة.

---

[1]- تجليات الحداثة، العدد 3 ص79.

[2]- سعيد مصلوح، الأسلوب (دراسة لغوية إحصائية)، القاهرة، دار عالم الكتب للنشر، ط3، 1992، ص68.

[3]- حمائم الشفق، ص20.

« غارق أنا في متاهة لا رأس لها، طيب، سأبقي هكذا، سأتحمل وانتظر، طول عمري وأنا صابر، فلم أقلق الآن؟ لا داعي للقلق إذن.»[1]

«.... التي رأها في طريقه توشي أحراش الجبل المتراجع الساعة، مفسحا لبياض المدينة الأسطوري مجال تحليب خصرته الدكناء فإذا المدينة تلوح بجلال برنوسها القطني المسربل لسفح الجبل حتى شاطئ البحر.»[2]

كما وظف الروائي التشبيهات والصور من أجل تحقيق التجانس الصوتي، وخرق الترابط الدلالي، وهتك البنية الدلالية للغة، و " العدول" عن الإستعمال العادي لها وتكثيفها،كما لجأ إلى إستخدام الرمز الأسطوري- أحيانا- مما يساهم في خلق إنزياحات لغوية داخل هذا النص السردي، تفجر الطاقات اللغوية الكامنة وتكثف الإيحاء، وتجعل المعنى متعددا متنوعا لتحقق اللغة وظيفتها الفنية الجمالية.

«أسطورة هي بالفعل، ولكم أحبها لهذا السبب بالذات، علاقتي بها تتجاوز ما يسمى بحب الوطن نفسه، أعتقد أنني لا أعشق شيئا في الحياة كعشقي إياها بأزقتها المتثعبنة وشوارعها المتحلزنة وبيوتها المتسلحفة.»[3]

فالتشبيه واضح بصورة جلية في (الأم الثكلى والأزقة المتثعبنة والشوارع المتحلزنة والبيوت المتسحلفة.) فتوظيف التشبيه كان لغاية جمالية فنية، تبتعد عن لغة الحياة اليومية.

أما عن الرمز الأسطوري فقد وظف الروائي كلمة " التنين" ليدل بها على القوة الخارقة العظيمة.

«تزاوج والتنين فنتجت عن انصهارها قوة غريبة مدمرة وإن كن هن فتيات المدينة المغرورات يظهرن بوضوح بالآلاف على طول امتدادات الأغصان الأخطبوطية.»[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- المصدر نفسه، ص 70.

[3]- حمائم الشفق، ص 18.

فالروائي أراد التعبير عن تلك القوة الفتاكة المدمرة، وذلك التحدي والصمود فاستعار لفظتي " التنين" رمز القوة و" الأخطبوط" رمز التحدي.

أ- **اللغة العامية في رواية حمائم الشفق:** لقد استخدم الروائي اللغة العامية في عدد كبير من صفحات الرواية، خاصة في الحوار بين الشخصيات باعتبارها لغة التخاطب اليومي، كذلك استعملها في التعبيرات الشعبية كالأمثال مثلا:

« اللي اخرج منا ما يعود إلا لينا. »[2]

« زقاق تتلوى صاعدة التلال عبر عمارات مبعوجة لشدة ما عانت من صدمات القذفات الأتية المسددة من مدافع سفن الغزاة.»[3]

« ما جاش حد؟ تعالي تريحي في مكتبي حتى إيجو...»[4]

أ- الخصائص الأسلوبية في رواية حمائم الشفق:

1/ **الوصف:** من أهم الأساليب التعبيرية والأدوات التصويرية، فهو -إذن- «شكل من أشكال القول، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف يكون مذاقه ورائحته، وصوته ومسلكه وشعوره.»[5]

إلا أن الوصف في الرواية الجديدة -بعامة-، و"حمائم الشفق" -بخاصة- تغير عما كان عليه في الرواية الكلاسيكية، سواء منه حيث الطبيعة أو الوظيفة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 210.

[2]- حمائم الشفق، ص33.

[3]- المصدر نفسه، ص38.

[4]- المصدر نفسه، ص50.

[5]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص293.

فإذا كان في الرواية التقليدية ذا طبيعة مستقرة جامدة ثابتة، ووظيفته توضيحية توثيقية لا غير، فإنه في الرواية الجديدة ذو طبيعة متحركة لا تعرف التوقف والإستقرار، ووظيفته جمالية لا غير، وهذا الوصف بطبيعته ووظيفته نجده في رواية "حمائم الشفق" والمقاطع السردية توضح ذلك:

«وما كاد الشتاء القارس يولي حتى كانت المدينة قد تخددت وجناتها المتوردة فبدت وهي تودع أخر الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء تهدلت خدودها وعلا التسوس الموحل أزقتها وشوارعها الباهية بالأمس، خنادق لن تكفي برمتها جثث أبنائها البررة كافة.»[1]

فالوصف في هذا المقطع كان مرتبطا بالفكرة الأساسية التي يعالجها الروائي، وبالقضية الكبرى التي شغلت باله، والمتمثلة في المدينة (الوطن)، بل إن الوصف هو الحدث نفسه، فقد صور لنا من خلاله الغزو الذي يعاود في كل مرة على المدينة، في صورة إنسان، بل في صورة عجوز هرمة تخددت وجناتها، وتقوس ظهرها مما أظهرها في صورة عجوز العرجاء.

«كالأم الثكلى راحت المدينة، تقف صاغرة في غمرة الأمطار الهاطلة وهي تشاهد بعينيها الدامعتين دما قانيا، فئة متسلطة من أبنائها العصاة تهدم على رؤوس أبنائها البررة عماراتهم ومحلاتهم ومنازل جارفة حطامها المجبول بالدماء السخية على مشارف الضواحي.»[2]

فالوصف –ها هنا– لم يعد يهتم بتلك التفاصيل التي اعتدناها في الرواية التقليدية، وإنما جاء مشحونا بالحركة التي ربطته بالحدث الذي تدور حوله الرواية، كتصور الطبقية في المجتمع، فهناك الطبقة الإقطاعية البرجوازية، (الأبناء العصاة) وهناك الطبقة الكادحة المظلومة حسبما يوضحه المقطع السابق.

كما أن الوصف في هذه الرواية لم يستقل بذاته، وإنما ارتبط ببعض العناصر السردية الأخرى منها الحدث والشخصية.

---

[1]– المصدر السابق، ص83.

[2]– حمائم الشفق، ص82 .

فوصف المدينة هو وصف لشخصية " جميلة" ووصف شخصية جميلة هو وصف للمدينة، وهذا ما يسمى بأنسنة المكان، ولا نجد ذلك في النصوص الروائية الكلاسيكية.

فالوصف لم يعد في الرواية الجديدة- بتلك الرتابة وذلك الإستقرار المعهودين في النصوص الروائية الكلاسيكية.

فالوصف في رواية "حمائم الشفق" ذو طبيعة متحركة، ووظيفته جمالية، فقد صور الروائي المدينة في أشكال متعددة بعث فيها الحياة والحركة، فمرة تظهر في صورة عجوز تخددت خدودها من كثرة الدموع نظرا للأمطار الغزيرة التي تهاطلت عليها (المدينة) وتارة تبدو وكأنها أم ثكلى فاقدة لأبنائها، صامدة متحدية لأولئك العصاة من أبنائها وهم يخربون مساكن أبنائها البررة، فكان الوصف -هنا- هو بمثابة الحدث في حركته واستمراريته، إنه مفعم بالحركة والنشاط.

ويوظف الوصف لغايات وأهداف يتوخاها الروائي، منها تزويد المتلقي بمعلومات تتعلق بالشيء الموصوف.

وقد يرتبط الوصف بالمعاني الإيحائية، ومن ثم يترك الفرصة للقارئ للتأويل واستثمار قراءاته.

«داخل المكتب مد لك كرسيا خشبيا وأشار إليك بالجلوس وابتسامته ما تزال عالقة بشفتيه الرقيقتين المرمدتين بدخان السجائر الكاوية لبشرتهما الغضة، مشققة حوافهما بتلك الشقوق المتناهية التي تهت بتعرجاتها للحظات.»[1]

«هذا العام بعثت المدينة المقبورة من سباتها الشتوي، لتحتضن بشوق الأم الملتاعة ربيع أبنائها البررة، وقد عادوا من المنفى لتفتيق أزهار موسم جذل الطبيعة إذ تحتفل بنجاتها من عواصف الشتاء المجلط دماءها بثلوجه الكاسحة وسيوله الجارفة.»[2]

[1]- حمائم الشفق، ص 51.

[2]- المصدر نفسه، ص 84.

«ولو نطقت الشوارع والأزقة لنقرت بأناملها الخفية على وتيرة خبو خطواتكما وأنتما تذرعان أسفلتها المحفر هنا والمحدب هناك.»[1]

فقيمة الوصف –هنا– تكمن في بثه الحركة والحياة في الجمادات التي لا تبصر ولا تنطق ولا تسمع، وإذا بها تتحرك وتنطق، وتنام، (سباتها، نطقت، تحتضن، نقرت...).

فقد شخص الروائي هذه الأشياء تشخيصا عينيا، وبذلك يخلق الوصف انطباعات متعددة، ومن ثم تظهر مقدرة الروائي على تمكين العمل الروائي من هذه الخاصية التصويرية، مما يجعل لغة الرواية بمثابة الرسم بالكلمات، مثلها مثل اللوحة الفنية المرسومة بلغة الألوان، ونحن نتبع مواطن الوصف في هذه الرواية (حمائم الشفق) وكأننا أمام سمفونية رائعة أو أمام لوحة زيتية مرصعة بألوان زاهية، حيث عمد الروائي إلى المزاوجة بين الفن التشكيلي والفن الروائي، فقارئ هذه الرواية يستطيع رسم لوحة فنية في كل مقطع –تقريبا– وهو السبب الذي جعله يختار شخصية " الرسام "كشخصية أساسية إلا أن ما لاحظناه عن الوصف في هذه الرواية فيما يتعلق –بوصف الشخصيات– أنه عرف تضاؤلا كبيرا، فلم يعد بتلك الدقائق والتفاصيل التي عرفناه بها في زواية ريح الجنوب، ولا عجب من ذلك، فالرواية الجديدة تعمد إلى التقليل من وصف شخصياتها لأنها لم تعد لها الأهمية البالغة.

2– **الحوار**: يعتبر من العناصر الفنية التي لجأ إليها الروائي ليفسح المجال للشخصيات للتعبير عمّا يعتريها وبأي لغة شاءت، عن أحوالها سواء النفسية أو الإجتماعية أو غير ذلك.

والحوار في هذه الرواية نوعان:

حوار خارجي وحوار داخلي (مونولوج).

أ– **الحوار الخارجي**: وتمثله المقاطع التالية:

«حتى باغتك صوته من جديد فارتجفت مرة أخرى كمن يوقظك من ضجعة لذيذة:

[1]– المصدر نفسه، ص105.

- تشربي قهوة ولا شاي...؟ ولأول مرة ابتسمت له....
- قهوة إذا كاين"...كان النعاس ما يزال يثقل جفونك كما كان الارتباك المشوب برهبة الجلوس أمام هذا الرجل الساحر يدوخ حواسك
- "قهوة"، شكرا، أه قهوة ...كقهوة شعرك ومن يومها لم يصف شعرك سوى بالذهب، لماذا يا ترى؟ الشيء الذي دفنه معه دون أن يفصح عنه.»[1]

فبواسطة الحوار نتعرف على أفكار الشخصيات في هذه الرواية أو حتى في غيرها.

كما لجأ الروائي إلى تطعيم الحوار بالعامية للتفاوت الثقافي والفكري بين شخصيات الرواية.

«حيث مبكرة اليوم... ما جاش حد تعالي اتريحي في مكتب حتى يجو...وقبل أن تردي كان قد دار موليا شطر الباب مشغله المقابل فأدار المفتاح في القفل وهو ساهم مطأطأ الرأس وكأنه مرّ دون أن يراك.»[2]

إن المثير للانتباه في رواية حمائم الشفق هو قلة الحوار إن لم نقل ندرته، وما وجد منه فقد اقتصر على صفحتي (50، 51)، وقد لجأ السارد إلى التقليل من الحوار، فتحدث هو بدل الشخصية من أجل التعريف بأفكارها ومعتقداتها، ولكي تكون الرواية جيدة يجب أن يقلل الروائي من الحوار حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية.

وقلة الحوار خاصية من خصائص الرواية الجديدة، وهذه "حمائم الشفق" رواية جديدة فهي تختلف من حيث بنيتها وتقنياتها كثيرا عن سابقتيها، "ريح الجنوب" و"سباق المجد".

وحتى طبيعة الحوار الموجود في هذه الرواية ملفت للانتباه فالإضافة إلى ندرته وقلته –حتى كاد ينعدم– بلغ من الإيجاز ذروته –خاصة– في المقطع الثالث الذي دار بين شخصيتي (جميلة) و(الرسام) فقد كان قليلا لأن جميلة تتمنع عن الكلام، فلم يتجاور كلمات معدودات، وكأني بالشخصيتين كل منهما تحاول إخفاء أشياء عن الأخرى، لذلك لجأ الروائي إلى ترك نقاط للتعبير عن مسكوت عنه.

---

[1]– حمائم الشفق، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

ب- **المناجاة (المونولوج)، الحوار الداخلي في رواية "حمائم الشفق"**:

على خلاف ما وجدناه مع الحوار الخارجي، فإن الحوار الداخلي نجده في مواضع كثيرة في هذه الرواية لأن الروائي كان يستهدف الغوص في العوالم الداخلية للشخصية من أجل تصويرها وراء الوعي، وكشف الأغوار والخبايا، والمكبوتات.

«فإذا كانت بضمير الغائب فإن الراوي يقص ما يعرفه عن نفسه، وما يعرفه عنها فقط.»[1]

وهذا ما نجده ماثلا في روايتنا هذه (حمائم الشفق)، خاصة في المقطع الأول الخاص بالضمير أنا حيث يلجأ الروائي إلى أسلوب السيرة الذاتية الذي يفرض العودة إلى الماضي، «ماضي الشخصية بكل أمالها وآلامها " وذلك باستخدام تقنية الإرتداد.»

«(لا ريب أنهم توكلوا على البحر ليكمل البقية... أكيد...)، لكن أباستطاعتي -حقا- أن أنهض ولو لمجرد تناول ملابسي وارتدائها (ترى أتركوها قربي أم رموها أم....؟) اتقاء للسعات البرد الواخزة لأعصابي بلا رأفة تذكر؟ يبدو أن عقلي وحده هو الذي ما يزال حيا.»[2]

«"الدهريية" أه "الدهريية" ..لن أنساها أبدا..حلما سحريا كانت قرون خمسة تصرّمت بحذافيرها، منذ أن سقطت أول قذفة مدفعية على السور البحري للمدينة.»[3]

«ظننت أنهم تركوني على حافة البحر وذهبوا إلى غير رجعة...الآن تعيد لي النسائم الباردة رحابة عقلي.»[4]

[1]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[2]- حمائم الشفق، ص09.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

«ليتني تذكرت بيت الشاعر العظيم، ذك الذي ادع...ماذا؟... أه النبوة! أه تذكرت المتنبي ! لله درّه من شاعر أه... إنّي اختنق.. أشعر ببرودة ماء أجاج... للبحر بلا شك إني أختنق أختن....»[1]

ويظهر المونولوج هنا من خلال محاورة الروائي لذاته ومناجاته لها، حينما أحس بالعجز ينتابه والخوف يتملكه من البحر، وإحساسه بالوحدة والضياع، فهو – إذن- في حيرة من أمره، يجتر ماضيه، ويعود بذاكرته إلى الوراء، ليعيش على أمل الذكريات، يتذكر الحروب والغزوات التي تعرضت لها المدينة إنّه يجعل من ذاته شخصا ثانيا يجري الحديث معه، إنه يشعر بالتيه والوحدة وفقدان العقل- أحيانا- لذلك لجأ إلى التعبير عما يدور في خلجات نفسه « إذ لا يمكنه أن يروي مالا يعرفه عن نفسه في هذه اللحظة بالذات.»[2]

وعلى العموم فمن خلال الحوار والمونولوج تمكنا من الكشف عن الجانب النفسي لبعض الشخصيات، خاصة شخصية "بوجبل"، فمن خلال الحوار الداخلي نستشف أنها شخصية تعاني الخوف والقلق والرعب والضياع من خلال تلك الغفوات، فبين الحين والحين كان يغفو وكأنه يرى أحلاما، يشعر-تارة- بالوحدة وطورا بالوحشة -إذن- فهي شخصية متوترة قلقة تعيش صراعا داخليا.

«أروح طيح في البحر ! كانت خاتمة تزايدات جدته كلما ثار غضبها من طيشه يوم كان صغيرا»[3].

«إذا لم تفكر قط في أولئك "المصغر" (كما يسمى في حومتنا كل الشباب المتجول عبر الأزقة بلا هدف»[4].

---

[1]- حمائم الشفق، ص22.

[2]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص68.

[3]- المصدر السابق، ص59.

[4]- المصدر نفسه، ص 95.

فإستعمال الروائي للغة العامية التي تميز كل منطقة عن الأخرى نوع من الإيهام بالواقعية، وتقريب اللغة من المجتمع، وهذه اللغة لم تقتصر على الشخصيات غير المثقفة بل تجاوزت ذلك إلى الشخصيات المثقفة مثل: شخصية "الرسام"، فكانت هذه الأخيرة (الشخصية المثقفة) تنزل إلى مستوى الشخصية الأمية، كما كانت اللغة العامية تجري بين المثقفين أنفسهم مثل "الرسام" و"جميلة" المهندسة المعمارية.

«... (فيما بعد أشعر إنني غفوت مدة طويلة) حلا لي التمدد فوق نواتئ الصخر الواخزة (ما ألذ وخزتها !) والموحية بأول يوم عهد الجلاء»[1].

«... وفجأة شعرت بوحشة قاتلة، كابوس غيهبي مقيت داهمني على حين غرة مالئا الأفق بظلال أخطبوطية مرعبة»[2].

«أين أنا؟ ماذا وقع لي؟ والجوهر والأولاد، أهم نيام قربي أم لماذا أصبحت الجوهر الغطاء عن جسدي تاركة البرد يلدغني حتى النخاع.» [3]

فهذه الشخصية –إذن– من خلال مناجاتها لذاتها تبدو أنها عاجزة عن مجابهة الواقع، فتحاول تغييره عن طريق الخيال.

التكرار في رواية "حمائم الشفق": نجد التكرار في هذه الرواية يتعلق بتكرار مفردة بعينها مما يجعل الدلالة الكلية تنتشر عبر الفضاء النصي مما يؤدي إلى تسلسل المعاني وترابطها، لأن هذه المفردات بمثابة المحاور الكبرى بالنسبة لبنية الرواية.

[1]– حمائم الشفق، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص 13.

[3]– المصدر نفسه، ص 14.

أ- **المدينة:** «فلم يسع العائلة الثكلى سوى أن تنحدر باتجاه المدينة، حيث لجأت إلى بيت أقارب بعيدين، لكن داءا سرعان ما خطف الأم.»[1]

«كان بوجبل يدعو إلى الوقوف في وجه مرتهني مستقبل المدينة بلا طائلة يوحي اللهم إلى ضمان ثروات خيالية لأبنائهم ونسائهم وحاشيتهم هناك في بنوك بلاد الصقيع.»[2]

«لا فحل في حياتهم إلا رسّام المدينة وخالق حلمها المقبل بألوان كن رموزها الفاتحة الفتاحة»[3].

ب- **البحر:** «جئت فيه رفقة الجوهر إلى البحر...إلى هذا المكان بالذات»[4].

«لا شك أنهم يرمونني إلى البحر، ولكن كيف لا أختنق»[5].

ج- **الجبل:** «الجبال تتوالى وأفكاره تتوارد صاعدة هابطة كذراها ووهادها»[6].

«... لتقيم وإياه في القرية النائية المتسلحفة المنافذ هناك في السفح الجنوبي للجبل»[7].

فمن خلال هذه الدراسة الفنية يمكننا القول: إن رواية "حمائم الشفق" توفرت على خصائص أسلوبية كثيرة ومتنوعة، تراوحت بين اللغة الشعرية واللغة العامية والحوار الداخلي والخارجي والتكرار والوصف والتشبيه كخصائص فنية، وهذا التنوع ناتج عن انها رواية جديدة متعددة في أساليبها ومتنوعة.

---

[1]- حمائم الشفق، ص 145.

[2]- المصدر نفسه، ص 170.

[3]- المصدر نفسه، ص200.

[4]- المصدر نفسه، ص12.

[5]- المصدر نفسه، ص21.

[6]- المصدر نفسه، ص 65.

[7]- المصدر نفسه، ص 64.

الخصائص السيميائية في رواية "حمائم الشفق":

تتوفر رواية "حمائم الشفق" على حشد من الخصائص السيميائية نجملها فيما يلي:

1- **عنوان النص:** يتكون عنوان هذه الرواية من لفظتين اثنتين: "حمائم" و"الشفق" وهاتان اللفظتان لم تختارا كعنوان اعتباطا وإنما وظفتا لصلتهما الوثيقة بمضمون الرواية.

فلفظة "حمائم" التي وظفت بهذا الوزن بدل "حمائم" وذلك إنطلاقا من معناها المرادف وهي "الحميمة البيضاء" التي هي مفرد حمائم خلافا للحمام الأزرق اللون، لأنه كان يرمز بها إلى "الحرية ولأنه كان يرى أن الوطن بحاجة إلى حرية وإلى التحاب بين أفراده.

أما عن لفظة "الشفق"، فقد كانت رمزا لمدينة أشرفت على الهلاك وأوشكت على الإندثار، لأن الشفق الأحمر يرمز للون الدماء التي كانت تهدر في الحروب أيام الغزو.

ف "حمائم الشفق" رمز لتدارك الحرية بعد أن أوشك الوطن أن يفقد الأمل في ذلك.

2- **التناص في رواية "حمائم الشفق":**

«التناص الذي هو في الأصل تحويل أو اقتطاع من نص إلى آخر.»[1]

إن رواية "حمائم الشفق"، نجدها تحوي التناص المباشر الذي نستطيع أن نكشف عنه دون جهد يبذل، فنجد تناصا من الشعر القديم.

«قصد سحقهم كحشرات دحستها جلاميد حطها السيل من عل.»[2]

يتناص مع بيت إمرئ القيس التالي في الشطر الثاني:

[1]- الهواري غزالي، شعرية الإلقاء ضمن مقولة التوازي، إلقاء محمود درويش –نموذجا- رسالة لنيل شهادة الماجيستير في تخصص لغة، جامعة تلمسان، 1999م، 2000م، ص179.

[2]- حمائم الشفق، ص15.

مكر، مفر، مقبل، مدبر معا *** كجلمود صخر حطَّه السيل من عل[1].

كما نجد تناصا مباشرا من أشعار "علي محمود طه" في العبارة التالية:

«هذه ليلتي وحلم حياتي.

بين ماضٍ من الزمان وآت

فاملأ الكأس بالغرام وهات.»[2]

وكذلك توظيفه للمثل الشعبي «اللّي اخرج منا ما يعود إلا لينا.»[3]

وكذلك توظيفه في موضع آخر بشكل مغاير:

«اللّي أخرج منا
ما يعود إلاَّ لينا.»[4]

كما نجد أمثالا شعبية أخرى مثل:

«عاش ما كسب مات ما خلى.»[5]

ومثلا شعبيا آخر مثل:

«اللي راح أولى واش من بنة خلى.»[6]

[1]- أمرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، بيروت، دار الجيل، ط1، 1989م، ص45.

[2]- حمائم الشفق، ص115.

[3]- المصدر نفسه، ص35.

[4]- المصدر نفسه، ص35.

[5]- المصدر نفسه، ص95.

[6]- المصدر نفسه، ص204.

والملاحظ على هذه الرواية هو استعانتها بالأمثال الشعبية إستعانة كبيرة، ولكل غرض معين من توظيفه، فتوظيف المثل الشعبي القائل: «القطار اللّي يمشي تحت لرض»[1].

هذا المثل يدلنا دلالة قاطعة على مدى كثرة الهموم التي يعانيها السكان دون البوح بها، فهي مدفونة في الأعماق من جراء الغزاة، وفي الوقت ذاته يلجأون إلى التخطيط من أجل وضع مشاريع لتوعية السكان من مخاطر الغزاة، لأن التوعية تقتصر على الكتاتيب.

«... لكن المشايخ الجدد أعقلوا خلال عدّ حبات سبحاتهم شواهد التوعية التي بناها الحضر بصمت منذ ليلة "بوجبل" أولى لبنات التمرد الذي لن يكون حضريا وحضاريا»[2].

وهناك مثل شعبي آخر:

«دير روحك بهلول تشبع كسور.»[3]

واللافت للإنتباه في هذا النص الروائي هو التركيز على هذه الخاصية السيميائية "التناص"، وخصوصا "المثل الشعبي" وهذا يعكس موقف الروائي اتجاه أصالته وتمسكه بتراثه، لأن الروائي وظف المثل الشعبي:

اللي أخرج منا ما يعود إلا لينا.

وهذا المثل ينطلق من نقطة ليعود إليها، وفي هذا إشارة إلى المحافظة على التراث والأصالة من خلال الأقواس في الهندسة المعمارية، كما يتضح ذلك في وجود لفظة الحاجبين المقوسين في أكثر من موضع، «ورغم أنها إرتابت من قوله إلا أنها رأت في مقلتيه، ما أجمل «تقوس» حاجبيهما.»[4]

---

[1]- حمائم الشفق، ص208.

[2]- المصدر نفسه، ص196.

[3]- المصدر نفسه، ص174.

[4]- حمائم الشفق، ص145-146.

3- **العدد خمسة:** ما يلاحظ في هذا النص الروائي هو تكرار العدد الخمسة مرتين، وكان لهذا التكرار غرض معين، ففيه رمز إلى المدة الزمنية التي قضاها الغزو الإسباني والتركي في الجزائر، والذي دام خمسة قرون، مرة وظف على شاكلة شخصيات ومرة على شكل خمسة أبواب، وفي كلتا المرتين نجد رقما من بين الخمسة يرمز للصمود والتفاؤل –فمثلا– "جميلة" من بين الأخوة الخمسة كانت رمزا للتحدي والصمود الذي كانت تتصف به المدينة العتيقة.

«فلا توفيق، ولا "جمال" ولا "عز الدين" ولا "حميد" لا أحد يقف بجانبك يا جميلة.»[1]

«أه، للمدينة خمسة أبواب، بني كل واحد منها، وفتح بمناسبة مرور قرن على الإحتلال، فكان باب البحر، أول باب يخلد به الغزاة مرور مائة عام على نزولهم بالمدينة، تلاه طوال قرون متعاقبة على التواجد الأجنبي باب الجبل وباب الغرب، باب الجنوب.»[2]

فهذا النموذج شأنه شأن النموذج السابق، واعتمد خمسة أبواب، وسمي باب بباب البحر، لأن كلا من الغزو الإسباني والتركي وحتى الفرنسي دخل عن طريق البحر، وذكرت ثلاثة اتجاهات الشرق والغرب، والجنوب وذكر الإتجاه الرابع بإسم باب الجبل رمزا لجهة الشمال والتي كانت أول واجهة للمواجهة والصمود والتحدي والثبات كثبات الجبل، وخمسة أبواب إشارة إلى خمسة قرون، فترة الغزو الإسباني والتركي الذين تعاقبا على إحتلال الجزائر.

الروائح: الرائحة نوعان: رائحة منتنة، ورائحة عبقة ولكل رائحة دلالة معينة، وهي ما يطلق عليها "الأيقونة الشمية" وهذا النوع من الأيقونة نجدها تحتل بعض مقاطع الرواية.

«... ورحت تمرغ شفتيك المالحتين على شفتيها النديتين المشربتين بأريج عطرها الذي لم تشمم مثله قط.»[1]

[1]- المصدر نفسه، ص 46.

[2]- المصدر نفسه، ص 195.

«ذاك السحر المعجج في مخيلته مالئا خياشمه برائحته المفعمة بملوحة عذبه المذاق.»[2]

الأيقونة: إن هذه الأيقونة كان لها نصيب في نصوص هذه الرواية، فلنأخذ هذا المقطع الذي يتوفر على أيقونة ذوقية وأيقونة شمية.

«ذاك السحر المعجج في مخيلته مالئا خياشمه برائحته المفعمة بملوحة عذبه المذاق...»[3]

وكذلك في مقطع آخر.

«... ورحت تمرغ شفتيك المالحتين....»[4]

إن هذه الأيقونات وظفت في النص الروائي لتؤدي وظائف معينة تختلف بإختلاف دلالتها.

فالشفتان المالحتان –على سبيل المثال– ترمز إلى البحر وملوحته.

الألوان: إن المتتبع لنص رواية "حمائم الشفق" يلفيها تتناول هذه السيميائية بتنوع ملحوظ، فمن اللون الأخضر إلى الأزرق، فالأحمر وغيرها، ولكل لون دلالته الخاصة وسيتضح ذلك في المقاطع التالية:

«وقد رست به السفن الشراعية السوداء أو الرمادية بأشرعتها البيضاء المتطاولة إلى السماء عنوة.»[5]

---

[1]– حمائم الشفق، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– المصدر نفسه، ص59.

[5]– حمائم الشفق، ص26.

وما نلاحظه في هذا المقطع هو وجود اللون الأسود الذي يرمز إلى شدة العنف، والظلم المطبق على سكان مدينة القصبة، أما اللون الأبيض ففيه رمز للحرية والتمرد على الغزاة، كما نجد اللون الأحمر الذي يرمز إلى الدماء المسفوكة من قبل الغزاة، وهو يقترن في أكثر من موضع في الرواية باللون الأبيض، رمز الحرية والصمود كما نلاحظ ذلك من خلال المقطع التالي:

«... حدث الموسم الرياضي في ذلك العام والتي جرت بين فريق البيضاء (أكبر فرق المدينة وأكثرها شعبية منذ أن كان تأسيسه هدفا سياسيا إستتربه أوائل الوطنيين لنشر دعواهم الأولى للتمرد على الغزاة وفريق "الحمراء".»[1]

كما نجد اللون الأخضر الذي كان يرمز للتفاؤل بمدينة جميلة متحررة.

«... إذ كثيرة هي اللوحات التي طبقتها بتلك الدكنة الخضراء الحواشي.»[2]

كما نلاحظ دلالة اللون الداكن الزرقة يرمز إلى شدة الحروب بين سكان المدينة والغزاة.

«فتوشي زرقته النبيلة بخدوش وهمية السواد.»[3]

والمتتبع لهذا النص السردي، يلاحظ طغيان الأيقونات اللونية التي لا تكاد تخلو صفحة ما منها.

7- **الإسم**: إن علاقة الإسم لاتقف عند مجرد العلاقة بين الإسم والمسمى في رواية "حمائم الشفق"، ونخص بالذكر إسمين هما لشخصيتين "الجوهر وجميلة" اللتين كانتا ترمزان للوطن الجزائر بما يكابده من آلام وما يعقبها من آمال، وما لاقاه من خيبات وما تلتها من إنتصارات، وذلك على طول فترة الغزو

[1]- المصدر نفسه، ص58

[2]- المصدر نفسه، ص32.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

فالجلاء إلى فترة الإستعمار فالحرية، "الجوهر" كانت رمزا للجزائر أثناء الغزو الإسباني وغيره الذي إجتاح المنطقة عن طريق السفن البحرية، "فالجوهر" تنسب إلى الجواهر الموجودة في أعماق البحر.

«... مرة أخرى، أظن أنني غفوت، الجو البارد جدا... ترى أين الجوهر، لماذا لا تغطيني؟ !.»[1]

«منطقة الإحمرار الشفقي كالشمس يعلو وجنتي الجوهر.»[2]

فالجوهر كانت رمزا لأطماع الغزو الإسباني –أيضا– وقد «ابتدأت الحرب رسميا بين إسبانيا والأمة الجزائرية فوق عباب البحر.»[3]

أما عن الرمز "جميلة"، فكانت رمزا لتحدي المدينة وصمودها ورمز هندستها المعمارية الجميلة ذات الأقواس الرامزة لأصلتها، كما أنها رمز للجزائر عند الكثير من الأدباء.

«لأحاول أن أنهض، رباه، الجوهر، ... جميلة... جمي...لة... أين أنت....حبيبتي أمل حياتي... الوحيدة التي لم تخيب ظني بعد أمها ! حلم هي ولكم أتوق إلى رؤيتها، وهي تبني مدينة جديدة،.. حدثتها عن أحلامي، فكشفت لي أن الأحلام التي تخفيها قد تكون أعظم من أحلامي مستقبلا، بلى الأكيد أنها أكبر وأعظم من أحلامي، هي تنوي أن تصير مهندسة معمارية، الأكيد أنها ستبلغ منتهاها.»[4]

[1]– حمائم الشفق، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص10.

[3]– عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1983م، ص 213.

[4]– حمائم الشفق، ص19.

8- الوجه وملامحه:

«البشرة المذهبة كالقمح البليوني.»[1]

«... فإذا ملامح الحياء الوضاء سمحاء هادئة تنم عن حزن محبب.»[2]

«ولأول مرة ابتسمت له، لكن في صمت بصبغة الحياء المتورد في وجنتيك القمحيتين.»[3]

«بينما أنا منبطح فوق الرمل الذهبي أتأمل جسدها الأهيف يقبل نحوي متماوجا آخر التموجات الناعمة المداعبة للبشرة القمحية الضاربة إلى السمرة.»[4]

إن هذه المقاطع الروائية تكشف عن ملامح مختلفة للوجه، فالمقطع الأول عن ملامح الوجه الوضاء بأنها سمحاء وهادئة.

أما المقطع الثاني فيصف الوجنتين بأنهما قمحيتان أما المقطع السردي الثالث يصف البشرة بأنها قمحية تميل إلى السمرة.

إن ورود لفظة البشرة أو الوجه لا تعني أنها مقتصرة على الشكل الفيزيولوجي (الخارجي) فحسب، وإنما تتعداه إلى مدلولات أخرى مشكلة شبكة من الرّموز، وهذه الخاصية السيميائية لا تقتصر على النص السردي فقط، وإنما نجدها توحي بالتفاؤل.

وإذا تتبعنا مدلول الوجه وملامحه في رواية "حمائم الشفق" وجدنا كل ملمح يوحي بمعنى معين فالبشرة القمحية المائلة إلى السمرة توحي بالصمود والتحدي عند العربي بخاصة، أما عن دلالة المحيا فهو رمز للتفاؤل والصفاء.

---

[1]- المصدر نفسه، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

[3]- المصدر نفسه، ص50.

[4]- المصدر نفسه، ص12.

العيون: إن المتتبع لهذا النص السردي يجده يوظف هذه السيميائية للتعبير عن أغراض معينة كان يصبو إليها الروائي، وقد اقتصر في وصف العيون على لونين، وهذان اللونان هما الأسود والأخضر.

فالأسود كان يرمز لذلك التمزق النفسي وتلك المعاناة والظلم والغضب، وفي الوقت نفسه تعبيرا عن الصمود والتصدي لهذه المعاناة.

«وقد عرفت فيه الوجه الصبوح ذا العينين السوداوين المكحلتي الأهداب بذلك اللون التوتي الخلاب المنعكس في ذات الوقت على الحاجبين المقوسين كأن رساما ساحرا لمسهما بفرشاته العبقرية، ذات ليلة حالكة لم يكن ينيرها سوى بريق عينيه المتقدتين في محجريهما كجوهرتين سوداوين خياليتين...»[1]

أما العيون الطحلبية ذات الإخضرار الداكن فهي تحمل شحنة دلالية، فهي رمز لما تزخر به المدينة العتيقة (مدينة القصبة) من خيرات كانت محل أطماع الغزاة والمستعمرين، ولهذا نلفي تكرار عبارة «المرأة ذات العيون الطحلبية»[2]، والطحلب نبات بحري ذو لون أخضر، والبحر رمز للعطاء والجود.

«الطحلب أنت ! وإلا ما هذا الذي ترى في عينيها؟ الطحلب أنت يا جميلة وبت تقول لها ذلك وهي مندهشة مستغربة وربما ظنت أنك جننت فعلا فلو لم تستدرك الأمر فتقول لها أن في عينيها تسبح طحالب الأعماق البحرية المالحة الراكدة على تلك الخضرة الفريدة التي ظلت تعذبك وأنت تمزج اللون لإخراج لون لا يمكن إلا أن يكون طحلبيا كعيني جميلة.»[3]

«مازلت تبحث عن اللون الطحلبي قطعا، وإلا ما سافرت إلى العالم الآخر.»[4]

---

[1]- حمائم الشفق، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- حمائم الشفق، ص31.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

«... جميلة ستكون أحسن مني، أكيد الثقافة والنضال، ستحصل على الإثنين في عينيها الخضراوين (كعيني أبي، كلا أجمل من عينيه، آه لو رآه.ا»[1]

«... فغدا منظر خلاب يتصاعد ليخلف الحطام بحدائق قشبية أشجارها طحلبية الإخضرار، مما يؤكد أن عيني جميلة لم تذوبا وإنما خلدتا في عمق المدينة وهاهما تتجنسان في أروع صورة.»[2]

كما نجد –أيضا– العيون الجاحظة الرامزة للدهشة والرعب الناتجين عن تلك التطاحنات وإراقة الدماء بين سكان المدينة والغزاة وبين الجلاوزة والمشايخ.

«وكيف لا وأنتم ما زلتم تقفون متقوسي الظهر جاحظي العيون.»[3]

«بينما تلك الحاسة المنجدة المنبعثة من حيث لا أدري تجعلني أتذكر قصتي بكل مآسيها فأروح أمثل دور المتماوت مخذلا جسدي كله وقالبا بؤبؤي عيني حتى البياض التام.»[4]

إن هذه الصورة تمثل أو تشبه صورة الشفق عند المغيب.

التيمات الجوية: إن هذه الخاصية السيميائية طغت على نص رواية "حمائم الشفق" –بشكل كبير– فنجد "الضباب، العواصف، الرياح، الشمس، القمر، الصيف، الخريف، الشتاء، الربيع، الشفق، الجبل، الرمال، الغبار، وكأننا أمام نصوص شعرية لـ "أبي القاسم الشابي".

وقد إستعان الروائي بهذه الخاصية السيميائية للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره مصورا الأحداث بطريقة رمزية إيحائية.

---

[1]– المصدر نفسه، ص19–20.

[2]– المصدر نفسه، ص210.

[3]– المصدر نفسه، ص156

[4]– المصدر نفسه، ص12.

فالشتاء والصيف رمز للتشاؤم؛ تشاؤم المدينة، والربيع يوحي بالحرية والإنتصار، بالإضافة إلى ما توحي به التيمات الجوية الأخرى كالعواصف التي توحي باحتدام المعارك وهلم جراً...

«وعلى الفور تقطنت ساقي وسرى في كامل جسدي تيار مدوخ سرعان ما طمس عقلي "بضباب" كثيف غشي الأفق الذي كنت أحدسه.»[1]

«هذا العام، إستقبلت المدينة الخريف، على غير عادتها، بصمة مباغتة مثيرة لعجاج دائرية سرعان ما تعالت ناسجة في الأجواء رداءا رمليا لكأن عواصف الصحراء الرابضة هناك وراء الجبال.»[2]

«بينما الرمال والأتربة والخشاش والأوراق السابحة في الجو تنذر بقدوم «خريف» غير عادي.»[3]

«والواقع أن هبوب تلك العاصفة الرملية الذارية لأتربتها في كل فجوات المدينة ومنافذها لم يكن ينذر بقدوم خريف مشؤوم فحسب.»[4]

هذه بعض النماذج التي تحيلنا إلى بعض التأويلات المستوحاة من دلالتها المختلفة –وعلى العموم– فإن مدلول "الخريف" هنا هو الثورة والغضب وبداية الحروب والتناطحات، أما عن لفظة "الشتاء" فإنها هي الأخرى لها إيحاءاتها، فنجدها توحي بالدمار والحزن والمعاناة إبان الغزو.

«وما كاد "الشتاء" القارس يولي حتى كانت المدينة قد تخددت وجناتها المتوردة، فبدت هي تودع آخر الأمطار المدرارة عجوزا عرجاء.»[5]

أما عن فصل الربيع فإنه كان رمزا للحرية، تحرر المدينة من الغزاة المحتلين.

---

[1]– حمائم الشفق، ص 11–12.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

[3]– المصدر نفسه، ص 75.

[4]– المصدر نفسه، ص 76.

[5]– حمائم الشفق، ص 83.

«هذا العام، بعثت المدينة المقبورة من سباتها الشتوي لتحتضن بشوق الأم الملتاعة "ربيع" أبنائها البررة، وقد عادوا من المنفى لتفتيق أزهار موسم جذل الطبيعة إذ تحتفل بنجاتها من عواصف الشتاء المجلط لدمائها.»[1]

ومن خلال هذه الدراسة التي حاولنا –قدر الإمكان– الإلمام ببعض الخصائص السيميائية التي توزعت عبر نصوص هذه الرواية "حمائم الشفق" وتنوعت –أيضا– من تناص جاء هو الآخر على نوعين من حيث اللغة العامية والفصحى، حيث ورد تناص مباشر حين أخذ من نصوص الشعر العربي قديمه وحديثه، وجاء عاميا حين أستقي من الأمثال الشعبية، ولكن هناك من وقف حجر عثرة أمام توظيف العامية في الأعمال السردية على اختلافها، ومن هؤلاء "محمد مصايف" الذي يرى أن «اللغة اليومية –إذن– لا تصلح أداة للتعبير لا في قصة ولا في مسرحية ولا في سرد، ولا في حوار، وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة لهذه المهمة.»[2]

إلا أن الروائي "جيلالي خلاص" وظف العامية بصورة جلية في هذه الرواية (حمائم الشفق)، كما لم تقتصر هذه الخصائص السيميائية في هذا النص السردي على التناص فحسب، بل تعدت ذلك إلى أنواع أخرى، كسيميائية العنوان، اللون، الوجه، العين، الإسم، وكذلك التيمات الجوية، وكان لكل خاصية دلالة معينة، فهذه الخصائص جميعا تدخل في حقل السيميائية، لأن هذه الأخيرة (السيميائية) «تهتم بإنتاج العلامات وإستخدامها، بحيث تتجلى في الأنظمة السيميولوجية من خلال العلاقات بين هذه العلامات.»[3]

[1]– المصدر نفسه، ص 85.

[2]– محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1981م، ص 74.

[3]– عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1993م، ص 06.

«ذلك أن نصوص الأدب ينظر إليها مرمزة ترميزا مضاعفا.»[1] مما يجعل السيميائية «تحقق قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة، والتجليات اللسانية بعامة، فبسطت نفوذها العلمي على حقول معرفية متنوعة.»[2]

ومجمل القول: إن هذه الرواية تتوفر على حشد من الخصائص الفنية والسيميائية، من وصف وتكرار وحوار ولغة شعرية ولغة عامية وتناص مباشر وأيقونات متنوعة وتيمات جوية مكثفة.

طبيعة اللغة ومستوياتها في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

أ- طبيعة اللغة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

تعتبر رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" من أدب المحنة أو أدب العشرية السوداء أو أدب التسعينيات، فهل ظلت اللغة كعنصر من عناصر النسيج السردي محافظة على البناء الكلاسيكي مثلها مثل رواية "ريح الجنوب" ورواية "سباق المجد" أم اتخذت مسارا تجديديا مثلها مثل رواية "حمائم الشفق"؟.

وهل إستطاع الروائي من خلال هذا النوع من الكتابة الجديدة أن يعبر عن جراحات الوطن (في فترة التسعينات)بلغة شعرية محضة أم أنه لجأ إلى اللغة الواقعية الأقرب إلى لغة التواصل والتفاهم -خاصة- في هذه المرحلة؟

لقد استطاعت رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"رصد الواقع المعيش للراوي بخاصة وللكثير من أفراد المجتمع الجزائري -بعامة- بواسطة اللغة بإعتبارها أداة تعبيرية، ولا يمكن تشييد نص

[1]- ك م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي الماكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996م، ص 181.

[2]- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القصبة للنشر، دط، 2000م، ص97.

روائي بعيدا عن اللغة كعنصر من عناصر البناء السردي، «فهي بمثابة أم رؤوم تحتضن الكون كله وتمنحه من حنانها ورقتها ما يغذيه بلبان المعرفة وينميه بحكمة الحياة.»[1]

فهل جعلت رواية"بوح الرجل القادم من الظلام" اللغة وسيلة وغاية في الآن نفسه، وأولتها العناية الفائقة؟ أم جعلت منها مجرد جهاز تواصل للتعبير عن واقع المجتمع الجزائري؟

لقد استطاع الروائي "إبراهيم سعدي" في روايته هذه (بوح الرجل القادم من الظلام) أن يمزج بين المستويين، مستوى اللغة الشعرية وذلك حين لجوئه استحضار محطات من حياته.

ومستوى اللغة المعيارية الواقعية، وذلك حين تصويره لواقع المجتمع الجزائري الأليم، لأن هذه الرواية استطاعت أن تجمع بين أدب السيرة الذاتية (أدب الإعتراف) وبين أدب المحنة خلال سنوات الجمر.

1)- **مستوى اللغة المعيارية (الواقعية) وتمثله المقاطع التالية:** «استمر يرفع عقيرته رغم ذلك، وجهت له ضربة بالرجل، لكنها لم تصبه، عاد إلى الهجوم وهو ما يزال ينبح كالمسعور، اندفعت نحوه، فهرب، استنتجت بأنه هو بدوره خائف، عاد مع ذلك يهددني، لكن من غير أن يقترب بنفس المسافة.»[2]

ففي هذا المقطع الروائي نلمح لغة واقعية لا شعرية فيها ولا إنزياح عن القواعد المعيارية المتعارف عليها، فكأني بالروائي في هذا المقطع يكتب للعامة لا للفئة المثقفة من الناس.

ولمزيد من التوضيح نأتي بمقطع سردي آخر:

«المطبخ –أيضا– مازال كما كان الصحاف في مكانها، نظيفة، مرنة، بجانب المغسل، بعض الأواني المعدنية تتدلى من معلق ثابت إلى الجدار، الدولاب الذي سمحت لنفسي بفتحه هو كذلك

[1]- صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، دط، دت، ص 148.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 66.

ألفيت فيه الكثير من الأشياء، أواني، كؤوس، فنجانين، ملاعق، قارورات، زجاجات صغيرة تحتوي كميات من التوابل وطحونات مختلفة وأشياء أخرى.»[1]

حاول الروائي "إبراهيم سعدي" في هذين المقطعين أن يقرب لغته من الدقة والواقع، ويجعلها بسيطة، مفهومة تخلو من الأساليب البديعية.

«أبتعد بغتة عن هواجسي حين يقع بصري على شعارات قديمة بعض الشيء مدهونة على جدار كتب عليها "عليها نموت وعليها نحيا" "لا شرقية ولا غربية بل دولة إسلامية" "لا دستور، لا قانون، بل قال الله، قال الرسول" غير بعيد عنها ألاحظ أن النداء الذي يدعو السكان إلى الكشف عن الإرهابيين الموجودة في الملصقة قد مزق ولم يبق إلا جزء منه، المكان يقلقني.»[2]

ففي هذا المقطع الروائي تبدو اللغة خالية من أي تزويق أو تنميق لأن الروائي بصدد تصوير جانب من جوانب بداية زمن التقتيل والتدمير والتهجير والتخريب، بدءً من تلك الشعارات الجوفاء التي تحاول إحداث تغيير في نظام الحكم السياسي، ولكنها بعد ذلك أتت على الأخضر واليابس.

لكن الروائي "إبراهيم سعدي" وبخبرته وحنكته إستطاع المزج بين اللغة العادية اليومية واللغة الشعرية في نص روائي واد، ولا غرور في ذلك، فطبيعة بعض المواقف تدعوا إلى ذلك.

وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع الروائية التالية:

«تمضي أيام وأنا لا أستطيع استرجاع الماضي، يعود إلي في فوضى وإضطراب لا سبيل إلى الخروج منه.»[3]

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 68.

[2]- المصدر نفسه، ص 72.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 84.

«أوضحت لها وأنا أرى قطرات من ماء البحر جاءت بها الرياح، تقع على وجهها الجميل، لأحس كما لو أن البحر يبكي معنا هو -أيضا-.»[1]

«ستكونين زوجتي، قلت: ماسحا دموع البحر المنسابة على وجهها لحلو، المعذب، المختلفة بدموعها هي.»[2]

في بعض المقاطع السردية «جاءت لغة الرواية-أحيانا- شاعرية رقيقة تخالطها أنفاس رومانسية بينة.»[3]

«نسرين شيراز.

زهرة الشرق البعيد والساحر

شذا الربيع في عنفوانه

خرير نبع رقراق

حلم أرق من النسيم

لحن ملائكة الجنة

شيراز ... شيراز.»[4]

ففي المقطع السردي نجد لغة شعرية إنزياحية، « لغة متمردة، على اللّغة المتموقعة خلف دلالاتها الثابتة.»[(1)]، ممّا جعل هذا المقطع الأخير يمتاز بشعرية ذات كثافة مرتفعة لأن:

[1]- المصدر نفسه، ص 96..

[2]- المصدر نفسه، ص 96.

[3]- الصادق قسومة، الرواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، ، ص 276.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 126.

« بعض النثر قد تتوافر له من خصائص الشعرية ما يجعله يقترب من الشعر درجات وإن فاته شكل الشعر.»[2]

إنّ هذا المقطع الروائي يخال إليك أنه مقطع من الشعر الحر، «أو هو شعر إن شئت، وإن شئت فهو تراتيل فرح وخيمات ترحل من قلب الأرض إلى قلب الإنسان.»[3] بأسلوب وجداني رفيع، وبعبارت مختارة إختياراً دقيقا ومحكما، فخذْ –على سبيل المثال– الكلمات الآتية، (نسرين، زهرة، شذا، الربيع، خرير، نبع، رقراق، النسيم، الحبكة.)

فكل هذه الكلمات ذات دلالات موحية مترابطة، فلفظة (نسرين) تعني نوعاً من الأزهار فأردفها بكلمة (زهرة) ثم كلمة (الربيع)، فلا وجود للأزهار إلاّ بوجود الربيع، فهناك علاقة إلزامية بين لفظتين، ثم جاءت ألفاظ ملازمة أخرى، خرير يوحي بصوت الماء، النبع، مكان تجمع الماء، رقراق، وصف للماء وأخيرا لفظ "نسيم" الذي نجده في فصل الأزهار والماء الرقراق فصل الربيع وختم ذلك بلفظ الجنة، هل هي جنة الحياة الدنيا أم جنة الخلد؟

الخصائص الأسلوبية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

إنَّ هذه الرواية تتوفر على بعض الخصائص الأسلوبية نجملها فيما يلي:

1)- **الوصف**: ويتلخص في وصف الشخصيات والأشياء والأثاث والأمكنة وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع التالية:

---

[1]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد، في النص القصصي الجزائري الجديد، البحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات، ص 46.

[2]– سعيد مصلوح، الأسلوب، (دراسة لغوية إحصائية)، ص 68.

[3]– محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية، الغربية في الرواية العربية، ص 308.

أ- **وصف الشخصية:** « كانت في السادسة عشرة من العمر، بيد أن وجهها وحده ظل بادي الطفولة والبراءة، ذلك أن جسمها كان ينضج بالنضج والأنوثة، أجل، زكية كانت تبدو طفلة وإمرأة في آنٍ واحدٍ، كان لها صوت رقيق، عذب وشعر أسود، ينزل إلى غاية الكتفين، شديد النعومة، دائم التماوج، وعينان حالمتان، صافيتان، وديمتان وشفتان نضرتان حمرواتان بإستمرار، تلازمها إبتسامة لا يفتر إشراقها ووجها، كانت دمية حية، من لحم ودم.»[1]

ب-**وصف الأثاث:**

« المطبخ -أيضا- مازال كما كان، الصحاف في مكانها، نظيفة، مرتبة، بجانب المغسل، بعض الأواني المعدنية تتدلى من معلق مثبت إلى الجدار، الدولاب الذي سمحت لنفسي بفتحه هو كذلك ألفيت فيه الكثير من الأشياء، الأواني، كؤوسا، فناجين، ألفيت، قارورات، زجاجات صغيرة، تحتوي كميات من التوابل وطاحونات مختلفة وأشياء أخرى، الثلاجة -أيضا- كانت ممتلئة.»[2]

وصف الأماكن: «في لحظة من اللحظات تقدمت نحو النافذة، عاري الصدر، قبالة البحر الهائل، الغارق في الظلام، تحت النجوم المتلألئة وسط العتمة، رحت أصرخ بصوت أقوى من هدير الموج، أقوى من البحر، أقوى من القدر، أقوى من التاريخ.»[3]

2)- **الحوار:** كتب الحوار في هذه الرواية بلغة سهلة، واضحة تتماشى ومستوى الشخصيات المتحاورة، لتعبّر بصدق عن الواقع متحررة من قيود الصنعة والزخرف اللفظي، لا تكلف فيها.

«كنا آنذاك نسير في طرقات جانبية، بعيدا عن وسط مدينة كيوفيللا، يحمل محفظته في يده.

- لكن بماذا أحسست بالضبط؟

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 76.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص68.

- لا أعرف كيف أشرح لك، إحساس غير عادي.
- جميل؟
- جداً.»[1]

وفي المقطع الآتي نجد حواراً بين شخصية الراوي "منصور"وزكية، وهي تجاذبه أطراف الحديث وتشرح له لحظة لقائها بوالدته.

« في اليوم التالي أخبرتني زكية بأنها تحدثت مع والدتي.

- صحيح؟
- نعم، بادرت بالحديث إليَّ، فأكملت الطريق معها، أوضحت لي ونحن منزلنا نسير في تلك الطرقات القصيرة، الضيقة، المتشعبة والبعيدة عن وسط المدينة، بعد
- ما دخلت أنا إلى البيت؟
- أومأت برأسها ، أن نعم.
- هي هكذا تخالط الناس بسهولة.
- أعجبتني.
- ماذا قالت لك؟
- أشياء عادية.
- من مثل؟
- من مثل أنكم كنتم تسكنون في لاكلاسيير وبأنك طردت من الثانوية أثناء الإستعمار.
- صحيح.
- وهكذا
- حدثتها عني؟

[1]- المصدر نفسه، ص 76.

- كدت، لكن لم أفعل.
- أحسنت.
- لماذا؟
- لا أدري، أحسنت وكفى.
- أعجبتني أناقتها.
- أحسست بالقرف ينمو في داخلي.
- في أي شيء تفكر منصور؟
- أنا ساكت فقط.
- هل يحدث لك أن تفكر في المستقبل؟
- نادراً.
- هل يحدث لك أن تفكر في المستقبل؟
- نادراً.
- كيف ذلك؟
- كدت، لكن لم أفعل.
- أحسست بالقرف ينمو بداخلي.
- في أي شيء تفكر منصور؟
- أنا ساكت فقط.
- هل يحدث لك أن تفكر في المستقبل؟
- نادارً
- كيف ذلك؟
- لا أدري.
- أنا أفكر فيه بإستمرار.

- أنت تحلمين كثيراً .
- نعم وحلمي واحد دائما.
- يمكنني معرفته؟
- نعم كلمنا فكرت في المستقبل لا أري إلاّ أنت.»[1]

في هذا المقطع حوار مباشر، يحقق وجوداً للشخصيات المتحاورة، وينمي الأحداث، ويضفي حيوية وحركة على المشهد السردي، ويوهم بواقعية الأحداث كاشفا عن طبيعة العلاقة بين شخصية الراوي (منصور)، وشخصية هذه الفتاة (زكية).

الحوار الداخلي: ويمثله المقطع الآتي والذي يمثل الحالة النفسية التي يعيشها الراوي " الحاج منصور نعمان" المضطربة، التي تتكالب عليها الأفكار والهواجس واللاواعج.

«وسط طابور من الطلبة وقفت آنذاك، اتقد ببطء، نحو المطعم الجماعي هي -أيضاً- اِصطفت في نفسه ذاك الطابور الحلزوني الطويل، ولكن في صف آخر لماذا لأم أتخذ لنفسي مكاناً في طاولة لن يسع فيها نسرين شيراز أن تجلس معي وإنما قصدت طاولة شبه فارغة؟ لماذا فعلت ذلك وأنا أحس باليأس؟ صحيح أنني أبقيت رأسي معظم الوقت منخفضاً، لكن كلما رفعته رحت أبحث عنها حين وقع عليها بصري أخيرا، ملاحظاً إياها تجيل نظرها هنا وهناك.»[2]

« ... حتى أنه أحسست بنفسي أكاد ألوح لها بيدي قائلا: تعالي يا نسرين شيراز، فهنا قدرك ! لهذا السبب اِمتنعت في الأخير عن التلويح لها حاسا كما أن يدي ملعونة؟ أقصدت أن لا أجدني في يوم من الأيام أقول لنفسي بأنني مددت للقدير الساعدة لضرب نسرين شيراز؟ »[3]

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 77-78.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص127.

[3]- المصدر نفسه، ص128.

«... حين فكرت في قرارة نفسي: أما أنا يا نسرين شيراز يا ضحيتي الآتية، فقدرك التعيس، اللّعنة التي سوف تصيبك »[1]

« لكن أقول في قرار بأن ذلك لا يمكن أن يغيب عنه رغم المسخ الفظيع الذي نالها.»[2]

« في تلك الحالات كنت أقلو في قرارة نفسي ربما يتعلق الأمر بكابوس ليس إلاّ ربما كان خطأ من جهة ما.»[3]

هذه المقاطع الروائية تفصح عن مناجاة داخلية للراوي "الحاج منصور نعمان" وهو يتخذ من نفسه المتألمة المعذبة شخصا ثانيا يبث إليه أشجانه علّه يستجيب نقاسمه تلك الأحاسيس والمشاعر.

« أقول لها في آن واحدٍ في قرارة نفسي، "أغفري لي يمينة ! اغفري، أرجوك !»[4]

« ويتمثل الحوار الباطني في نقل الأقوال الباطنة بلسان المتكلم، وفيه تلغى الفواصل بين الشخصية والقارئ، فكأنه يلتقي الشواغل والأحاسيس بلا واسطة على نحو أقرب ما يكون إلى العجرفة.»[5]

إنه نقل للخواطر والأحاسيس التي تحوم على ذهن صاحبها وخاصة أن هذه الرواية وقعت وسطا بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية ممّا جعل الحوار الباطني (المناجاة الذاتية) يقتصر على شخصية

[1]- المصدر نفسه، ص134.

[2]- المصدر نفسه، ص134.

[3]- المصدر نفسه، ص170.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 235.

[5]- الصادق قسومة، الرواية، مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث ، ص 160.

الراوي "الحاج منصور نعمان " باعتباره الشخصية المسيطرة والمهيمنة على مجريات هذا العمل الروائي وهذا المقطع يوضح ذلك «كنت أقول في قرارة نفسي أن العدالة قد فصلت في الأمر.»[1]

التشبيه في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام":

قبل الحديث عن هذه الخاصية الأسلوبية نعود للحديث عنه لغة الرواية، فعلى العموم –نجد لغة الرواية لغة فصيحة، قليلة الزخاريف وأنواع البيان والبديع وذلك لخلوها من أساليب الصنعة اللفظية، لا تقريع فيها ولا مبالغة، تتماشى وطبيعة الشخصيات ومستواها ، وبالتالي يمكن القول عن التشابيه بأنها نادرة الورود في هذه الرواية إلاّ ما جاء عفواً من دون تصنع في مثل قوله:

«كلب ضائع بائس مثلي، لا، لا، ليس مثلي ، أي غرور هذا الذي يجعلني أتوهم أنني كهذا الكلب، أقتل أبوه أمه حتى يحق لي رفع نفسي إلى مستواه؟»[2]

ويرد التشبيه البليغ في قوله:

« نسرين شيراز.

زهرة الشرق البعيد والساحر.»[3]

فهو يشبه هذه الفتاة "نسرين شيراز"–في جمالها بزهرة الشرق، وربما يكون المقصود من زهرة الشرق هذه الفتاة زكية التي تعرف عليها في الجزائر، وكانت شبهاً للفتاة "نسرين شيراز".

« نسرين شيراز

زهرة الشرق البعيد والساحر.

[1]– المصدر السابق، ص240.

[2]– المصدر نفسه، ص178.

[3]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص126.

شذا الربيع في عنفوانه.

خرير نبع رقراق.

حلم أرق من النسيم.

لحن ملائكة الجنة.»[1]

هذا المقطع الروائي كله- عبارة عن تشبيهات، فتارة يشبه هذه الفتاة (نسرين شيراز) بالزهرة وتارة أخرى بشذا الربيع، وثالثة بخرير المياه الرقراق، ورابعة بالحلم وأخيراً بلحن ملائكة الجنة، ليضفي بذلك جواً من الشاعرية على نص الرواية، وتجسد مشاعره الفياضة إتجاه هذه الفتاة، وينزاح بلغته عن اللغة الواقعية المباشرة إلى لغة شعرية عذبة رقيقة تهز نياط القلوب وتقرع الأسماع بجرس موسيقي عذب رنان، ولا يكتفي الروائي بهذا التصوير الفني الجميل الرائع بل ينتقل في موضع آخر إلى تشبيها بالوردة الجميلة، بل وأكثر من ذلك يلجأ إلى أسلوب المفاضلة والموازنة ليستقر حكمه على أنها أفضل وردة في حقل الورد بين المروج الخضراء، فياله من تصوير فني بالغ الجمال.

«وشيراز كانت أجمل وردة في حقل من المرج والنور.»[2]

«ألا تتذكر، صالح، كيف كنا نلعب فوق أغصانها كالقردة أثناء الطفولة؟.»[3]

«إنها تهمة جيدة، فالإسلاميون يمثلون الخطر الأول، اليوم يزدادون إنتشاراً يوما بعد يوم كالجراد.»[4]

إنه يشبه الإسلاميين المتشددين في كثرتهم وإقترافهم للجرائم بالجراد رمز الخراب والدمار.

---

[1]- المصدر نفسه، ص ن.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص128.

[3]- المصدر نفسه، ص228.

[4]- المصدر نفسه، ص231.

« أنا النملة الحقيرة التائهة في غياهب روحي.»[1]

« لكن الذين قال عنهم صالح الغمري صاروا يتكاثرون كالجراد، كانوا أكثر عدداً.»[2]

كما لجأ الروائي إلى توظيف بعض الإستعارت بإعتبارها تشبيها حذف أحد طرفيه في بعض المواضع من الرواية، نقتصر على ذكر بعضها، وهي الأخرى جاءت من دون تكلف.

« وسط ضباب السكر.»[3]

« لماذا أحس بأن الجدران، تئن، تختنق، تصرخ، تصرخ بصوت أمي، تتضرج بدمها، تكابد آلامها، تلفظ روحها؟»[4]

هذه بعض الإستعارات الواردة في النص الروائي.

"ضباب السكر"، "جدران تئن"، "الجدران تخفق"، "تصرخ"، "تلفظ ورحها." كلها إستعارات تزيد من جمالية النص.

التكرار في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

لم يرد التكرار كثيرا في هذه الرواية إلاّ في مواضع معدودة وذلك التكرار كان لغاية فنية جمالية. وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع التالية:

« قدام الباب، شعرت بأن بيتنا تحول إلى قبر، قبر موحش، رهيب، أتهيأ للدخول إليه بدالي أنه لم يعد منزلاً، بل فقط مكان الجريمة، المكان الذي قتل أبي فيه أمي، كيف قتلها؟ لا أريد أن أعرف، لا أريد أن أتصور تلك اللحظات الفظيعة، الفظيعة، الفظيعة.»[1]

[1]- المصدر نفسه، ص259.

[2]- المصدر نفسه، ص268.

[3]- المصدر نفسه، ص131.

[4]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 178.

لقد لجأ الروائي إلى تكرار ألفاظ بعينها، "قبر" نظرا لوحشية هذا القبر، وتكرار الفظيعة ثلاث مرات، لشدة هول الموقف، لحظة مقتل والدته.

« أصادف كلباً ضامراً يدب نحوي بوهن، يخطر لي إتخاذه رفيقاً لي في هذا اللّيل الذي جعلته جريمة أبي مظلماً إلى ما لا نهاية كلب ضائع، بائس مثلي، لا، لا، ليس مثلي، أي غرور هذا الذي يجعلني أتوهم أنني كهذا الكلب أقَتَلَ أبوُه أمَهُ حتى يحق لي رفع نفسي إلى مستواه؟ أقترب منه رغم ذلك، حتى إذا ما أصبحت لا تفصلني غير بضعة أمتار قليلة، يبتعد عني بنوع من التأفف والإشمئزاز والكبرياء، حتى الكلب التعيس يعافني ! أجل، حتى هذا الكلب المتشرد، الضائع ! ربما صدمته رائحة شيء ما، رائحة شيء مرعب، رائحة جريمة قتل رهيبة، وبشعة، تنبعث مني.»[2]

« من طريق إلى طريق، من زقاق إلى زقاق، من حي إلى حي، أواصل السير، منتظراً طلوع الصباح، لا من دون إنتظار طلوع الصباح، من دون إنتظار شيء البتة، كل شيء إنتهى بالنسبة لي.»[3]

« أبقى أسير بلا توقف، بلا هدف، وحيدا وسط الصمت، والظلام والوحشة، تلاحقني جريمة أبي، أمشي من غير أن أعلم إلى أين، جريمة أبي قضت على كل شيء يحيط بي.»[4]

« وذلك الصمت المطبق ! والدم والموت !الموت!الموت!»[5]

إن هذه المقاطع السردية تحتوي تكرارات على مستوى الكلمة والجملة وحتى الحروف، أي: أنها أخذت بكل أنواع التكرار.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 131.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 178.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص 179.

[5]- المصدر نفسه، ص 238.

أ- التكرار على مستوى الكلمة: الكلب، رائحة، شيء، الموت.

ب- تكرار عبارة:رائحة شيء، طلوع الصباح، جريمة أبي.

ت- تكرار الحروف:لا، لا،/ بلا، بلا.

كل هذه التكرارات تعبر عن الحالة النفسية المتأزمة التي تعيشها هذه الشخصية، واللّعنة التي نلاحقها وتلح عليها، ممّا جعله يلح على تكرار بعض الكلمات والعبارات والحروف -أيضاً- تعبيراً عما يدور في خوالج نفسه محاولاً الدفع ببعض المكبوتات النفسية إلى واقعه الأليم، الموشح بالموت، والدم، والعنف.

هذه بعض الخصائص الأسلوبية التي ميزت أسلوب هذه الرواية، ولم نلمح فيها تجديدا ولا تطوراً يختلف عن أسلوب كتاب تلك المرحلة (التسعينيات) على العموم،-إذن- فماذا عن الخصائص السيميائية في هذه الرواية؟

2- الخصائص السيميائية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

يمكن تلخيص هذه الخصائص السيمائية فيما يلي:

التناص، البياض، التقاين، سيميائية الإسم، وغيرها ممّا إحتوت عليه هذه الرواية من مفاهيم سيميائية.

1- **التناص:** نلمس تناصاً قرآنياً في قوله:

« وبيّن لها الخيط الأبيض من الأسود »[1]

فهو يتّاص مع قوله تعالى، من سورة البقرة:

«{... يَتَبَيَّنَ لَكُمُ الْخَيْطُ الْأَبْيَضُ مِنَ الْخَيْطِ الْأَسْوَدِ مِنَ الْفَجْرِ ... } »[2]

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص17.

[2]- سورة البقرة، من الآية:187.

[2]- المصدر السابق، ص76.

إقتصرت هذه الرواية على هذا التناص القرآني الوحيد.

2- **سميائية اللون:** لقد ركز الروائي على اللونين الأبيض والأسود .

فالأسود رمز للأزمات النفسية التي تعرضت ها شخصية الراوي" الحاج منصور نعمان" وكذلك رمز لأحداث العشرية السوداء التي مرت بها البلاد، وهو أيضا رمز للظلام الذي قدم منه هذا الرجل بينما اللون الأبيض رمز للتفاؤل الذي أصاب هذه الشخصية بعد توبتها و أوبتها، كذلك رمز لتفاؤل هذه الشخصية بشخصية ضاوية التي كانت بمثابة الضياء والنور الذي أضاء الظلمة الحالكة التي غرقت فيها هذه الشخصية.

و للتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع السردية الآتية:

« رأيت والدتي خارجة من "فيلاروز" مرتدية ملابس معلمتي كل شيء تدثرت به كان لها الطايور الأسود، القميص الأبيض المطرز عند الصدر، الحذاءان الأسودان ، ذا الكعبين العاليين »

« من جديد أحنيت بصري نحو الطعام الموضوع أمامي، فوجدته لا يزال أسود اللون أي أنني لم أكن ضحية وهم، للحظة فكرت أن أوضح له بأن الكسكسي كما أعرفه أبيض اللون»

نلاحظ من خلال هذين المقطعين الروائيين أن هناك جمعا بين لونيين متناقضين هما اللون الأسود و اللون الأبيض.

فاللون الأسود رمز للتشاؤم الذي أرخى سدوله على الجزء الأكبر من نص هذه الرواية، بينما اللون الأبيض فهو رمز للتفاؤل، رمز للصفاء و زوال الأكدار.

ولهذا نجد هذه الرواية تتأرجح بين نزعتين ، نزعة التشاؤم واليأس والقنوط الذي إنتاب هذه الشخصية منذ طفولتها المبكرة و جعلها تغرق في بحر الهموم و الأحزان.

ونزعة التفاؤل التي بدأت تباشيرها تظهر على هذه الشخصية الراوي "الحاج منصور نعمان" خاصة بعد البوح والإعتراف ومحاولة إراحة الضمير.

---

[3]- المصدر نفسه، ص249 .

دلالة اللون الأحمر: يحمل رمز الدماء القانية، دماء الأبرياء من الرجال والنساء والأطفال الذين ذاقوا مرارة زمن العشرية الحمراء، عشرية التقتيل والعنف.

« كان ذاهبا إلى العاصمة لإتمام دراسته الجامعية ، حاملا حقيبة صغيرة ، مرتديا سروال جينس وقميصا أحمر اللون، قصير الكم.»

لقد ركز الروائي على هذه الألوان الثلاث كثيرا في هذه الرواية (اللون الأسود، اللون الأبيض، اللون الأحمر) نظرا لما توحي به من دلالات قوية في النص و لكن إقتصرت على ذكر بعض من هذه المقاطع الروائية.

سيميائية الرائحة: لقد اعتمد الروائي كثيرا على هذا النوع من الأيقونات وهو مفهوم من المفاهيم السيميائية المعاصرة، وهو ما يعرف بالأيقونة الشمية.

«جلست بعينيها السوداوين الواسعتين العميقتين وببسمتها الوديعة، الطفولية، وبعبق لقائنا الأول.»[1]

«... حتى هذا الكلب المتشرد الضائع ! ربما صدمته رائحة شيء ما، رائحة شيء مرعب، رائحة جريمة قتل رهيبة وبشعة، تنبعث مني.»[2]

«رائحة نبيذ حادة تعترض طريقي.»[3]

«... بأي شيء إذن أنتم لا تكذبون؟ يقول كمن يخطب في النّاس، ملوحا بيديه في الهواء، من غير أن يتوقف عن المشي خطواته الواسعة، فيما رائحة كريهة تنبعث منه.»[4]

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص128.

[2]- المصدر نفسه، ص178.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص222.

هذه المقاطع السردية كلها تحتوي على أيقونات شمية مما يدل في المقاطع الثلاث الأخيرة أن الجو أصبح ملوثا لا يحتمل روائح القتلى وحتى رائحة النبيذ لكثرة الفساد والإنحلال الخلقي وغيرها من الموبقات التي انتشرت في ذلك الزمن الموحش.

كما نجد مقطعا روائيا آخر، فيه أيقونة شمية، توحي بطيب حال هذه الفتاة، ويسر حالها.

«أتكون رقة صوتها هي السبب؟ أتكون نعومتها ودفئها أم جمالها البريء، الناعم، أم عيناها السوداوان الكبيرتان، العميقتان، أم شذا عطرها المسكر.»[1]

«سرين شيراز

زهرة الشرق البعيد والساحر

شذا الربيع في عنفوانه.»[2]

الأيقونة اللمسية: ونلمسها في المقاطع الآتية التي يعبر فيها الراوي عن نعومة جسم هذه الفتاة.

«أتكون نعومتها ودفئها أم جمالها البريء.»[3]

«تبتسم نحوي بنفس النعومة والرقة الغامضتين والمحيرتين.»[4]

الأيقونة الصوتية: وتمثلها المقاطع التالية:

«أتكون رقة صوتها هي السبب.»[5]

---

[1]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص 127.

[2]- المصدر نفسه، ص 126.

[3]- المصدر نفسه، ص127.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

[5]- المصدر نفسه، ص 127.

في هذا المقطع الروائي أيقونة صوتية تعبر عن رقة صوت "نسرين شيراز" وأثر ذلك في نفسية الراوي.

«طوال حديثها إلي بذلك الصوت العذب.»[1]

وفي ذلك تعبير عن رقة وعذوبة صوت الفتاة.

«... صوت متهالك، غامض، يتناهى إلي، يخيل إلى أنه ليس غريبا عني.»[2]

« فجأة أسمع صوته، ألتفت إلى الصيف المقابل، أرى الأطفال يصيحون وراءه، وهم يرمونه بالحجارة.»[3]

هذا عن أنواع التقاين ودلالاته في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

سيمائية الإسم في رواية بوح الرجل القادم من الظلام:

دلالة إسم ضاوية: لقد تردد هذا الإسم كثيراً في هذه الرواية منذ البداية إلى النهاية، ذلك أن هذا الإسم يوحي بدلالات مكثفة وقوية، فقد كانت "ضاوية" بمثابة الضياء الذي أطل على الراوي زمن عودته من فضاء مظلم قاتم، السواد، وهي التي أشارت إليه بتدوين مذكراته والبوح بمكنوناته للتخفيف عنه من وطأة الضمير الوخاز الجارح –أحيانا– الخانق لصاحبه، وهي التي وقفت بجانبه تسانده في محنته.

[1]– بوح الرجل القادم من الظلام، ص 128.

[2]– المصدر نفسه، ص 178.

[3]– المصدر نفسه، ص 222.

«أمّا بعد، فإن تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها ضاوية، بعدما لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي ولا خفف عني ذكريات ذنوبي ولا أبعد عني سطوة كوابيسي.»[1].

«أظن، ضاوية، أني لن أتخلص قط من ذكرياتي.

لامنصور، يجب أن لا تيأس.

أحس بنفس العذاب، ضاوية بنفس الشقاء، كما لو أن الزمن لم يمض قط.»[2]

هذه بعض الخصائص السيمائية التي احتواها نص رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

"بوح الرجل القادم من الظلام".» وهو نص لم تظهر عليه أمارات التجديد والتطور مثلما لمحنا ذلك في رواية "حمائم الشفق".

فماذا عن ذلك في رواية " عابر سرير" للروائية الجزائرية "أحلام مستغانمي".

تعد رواية " عابرسرير" من الروايات الجزائرية التي مالت إلى التجديد على مستوى بنيتها السردية ومنها بنية اللغة وخصائصها الأسلوبية والسيمائية.

أ- طبيعة اللغة في رواية " عابر سرير".

ب- اللغة الشعرية في رواية " عابر سرير".

لقد لجأت الروائية إلى توظيف اللّغة الشعرية بكثافة في هذه الرواية بإعتبارها رواية جديدة، حيث تكثر الإنزياحات والإنحرافات والخروقات والخروج عن المألوف والثابت والقار، والنحو منحى التجدد

[1]- المصدر نفسه، ص09.

[2]- بوح الرجل القادم من الظلام، ص100.

والتقصر والغرابة وبهذا «تفاجئ المتلقي وتباغته وتدهشه، فتهزه فتكون اللّذة.»[1] والبحث عن مكمن الجمالية في النص كما يتولد عن ذلك الرمز والإيجاد وتكثيف المعاني ودلالاتها، ممّا جملا متن هذه الرواية يحفل بالمجاز من صور بيانية (تشبيهات واستعارات) وغيرها من ألوان البيان التي تضفي على معاني تراكمات دلالية ورموز ممّا يولد ما يسمى بالخصائص الأسلوبية والسيمائية.

«لأن الاتساق الدلالية ما كان لها لتكون أنساقا سيميولوجية أو دالة لولا تدخل اللّغة التي تكسبها صفة النسق السيميائيات.»[2]

والمقاطع الروائية التالية شاهد على ذلك.

«مرة أخرى، الموت يحوم حولك، إيغالا بالفتك بك، كلؤم لغم لا ينفجر، وإنما دوما بجوارك، يخطئك، ليصيبك حيث لا ترى، حين لا تتوقع، يلعب معك لعبة نيرون، الذي كان يضحك ويقول إنه كان يمزح كلمّا إنقض على أحد أصحابه ليطعنه بخنجر فأخطأه.»[3]

«إضحك يا رجل، فالموت يمازحك مادام يخطئك كل مرة ليصيب غيرك !»[4]

نلمس في هذين المقطعين السرديين ملامح اللغة الشعرية من خلال إنزياح العديد من الكلمات عن موضعها الأصلي في الاستعمال العادي إلى الاستعمال الأدبي من ذلك قول الروائية.

الموت تحوم حولك كأني بالموت شيء مرئي ملموس مشخص وكذلك عبارة يلعب معك، ليطعنه بخنجره، فهذه العبارات كلها إنزحات عن الوظيفي لتفجر الطاقات الفنية الجمالية في النص.

لقد استطاعت الروائية في العديد من صفحات الرواية الخروج باللغة من عالمها المعجمي إلى دائرة الإنزياح والإنحراف والخروج عن المألوف من التعبيرات اللغوية وللتدليل على ذلك نأتي بمقاطع سردية من هذه الرواية.

---

[1]- أحمد بوزيان، شعرية الانزياح في التراث العربي بين حضور المعن وغياب المصطلح، المعيار، مجلة دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد1، ص170.

[2]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، ص 31.

[3]- عابر سرير، ص23.

[4]- المصدر نفسه، ص24.

«كانت الجزائر الخارجة لتوّها من الحرب، صبية تقع في حب من جاؤوا من كل العالم لتهنئتها وإدارة شؤونها، والجنسيات واللهجات.. من خلال آلاف قصص الحب التي ولدت بينها وبين الفلسطينيين والعراقيين.»[1]

«وبإمكان البحر أن يضحك: لم يعد العدو يأتينا في البوارج، إنه يولد بيننا في أدغال الكراهية.

لا أدري لماذا أصابني منظر الأشجار المحروقة على مد البصر، بتلك الكآبة التي تصيبك لحظة تأبين أحلامك.»[2]

«بغروب أخر يوم في خريف القلب، ندخل في سبات طويل لشتاء عاطفي، مقتاتين بدسم الذكرى ومخزون الأمل الذي مافتئنا كحيوانات القطب الشمالي نجمعه تحسبا لموسم البؤس الجليدية.»[3]

إن اللّغة في هذه الرواية تتمرد على الواقع، وتفك قيوده، ونعانق عالم الخيال الرحب، لتتولد فيه «ومناسل من جديد وتكتسب أبعادا ورموزا عبر خلق الفني.»[4] محدثة بذلك أثرا بالغا يتقطب الكثير من القراء، مفسحة أمامهم فرصا للتأويل وفك الرموز والشفرات المهربة عبر النصوص الأدبية ومنها الروائية، وهذا ما جعل هذه الرواية تحفل بالعديد من الخصائص الأسلوبية والسميائية.

لقد إتكأت رواية " عابرسرير" على اللغة الشعرية كوسيلة للإنفتاح على عوامل جديدة مكسرة بذلك رتابة النص الروائي لتقليدي وإنغلاقيته وجموده وإفتقاره إلى قيم جمالية قوامها اللغة الإشارية، لغة الإيحاد والرمز لتكثيف الدلالي ممّا يفضي إلى تشكل أسلوبي أسطوري جميل وبديع وجذاب يدعو إلى المسألة والمحاورة والبحث عن الدلالات الخفية، خاصة في ظل ما يسمى بتداخل

---

[1]- المصدر نفسه، ص40.

[2]- عابر سرير، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص76.

[4]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينيات)، ص35.

الأجناس الأدبية أو تماهي الأجناس الأدبية وكسر حدود القائمة بين الأجناس الأدبية، مما غلب الوظيفة الشعرية في هذا النصوص.

والمقطع الروائي الأتي يفصح عن ذلك.

«خلعت أبواب التقرب على تدفق ضوئها المباغث دخلت... وتوقف العالم لحظة عن الدوران.

توقف القلب دقة عن الخفقان كما لاإلتقاط الأنفاس من شهقة.

إعصار يتقدم في معطف فروترتديه امرأة، أيتها العناية الإلهية، ألا ترفقت بي !

أيتها السمراء...أيها المطر ياجبال الألب... خذي علما أنها جاءت.»[1]

إن هذا المقطع السردي مفهم بالشعرية والإنزياح عن محدودية الدلالات اللغوية، وتموقعها في دائرة الواقعي واليومي.

ورغم أن هذا النص الروائي غارق في الشعرية أنها «لغة قلقة، متحولة زئيقية، توظف مختلف المستويات اللغوية توظيفا موفقا، تجسد خلفيات الكاتب وأرائه»[2]، إلاّ أنّ العامية، بالإضافة إلى تقاطع مع بعض اللغات غير العربية ومنها الفرنسية وهذا ما يفسر «أن الرواية كانت وما تزال الحقل الإبداعي الأكثر رحابة لمختلف أشكال التجريب اللغوي ولتمثل مختلف إنجازات الأجناس الأدبية الأخرى، في هذا المجال –أيضا– على الحد الذي بدت بعض النصوص الروائية معه أشبه ما تكون بمختبرات لغوية، تناوئ القيم الجمالية التقليدية للغة، وتوقع الفوضة في مجمل الأعراف التي قد تعطي الجنس الروائي شكلا ومعنى محددين.»[3]

وللتدليل على ذلك نأتي بالمقاطع السردية الأتية:

«– واش... الكلاّب ماهمش هنا اليوم؟»

فردّ أحدهم وهو يطلق

---

[1] – عابر سرير، ص153.

[2] – جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص24.

[3] – حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دراسات سيميائية لسانية، الدار البيضاء، منشورات مطبعة.

-إحنا همّ الكلاب ! .»[1]

«الأمبيلانس» ياخويا واري...أنا نمشي وهي تهز في الياناتز كيفاش ندير قل لي يرحم باباك؟»[2]

من خلال هذين يتضح إستعانة الروائية بألفاظ من العامية دون أن تشعرنا بالتفاوت بين هذين المستويين.

ومن هذه الألفاظ العالمية نجد كلمة، "واش" " ماهمش هنا " " يا خويا" "واراي" " كيفاش ندير" " باباك"

فلقد لجأت الروائية إلى هذا التوظيف حتى لا يبق النص الروائي هذا حكرا على فئة خاصة دون العامة من الفئة الشعبية قصد زيادة الفهم، وتكثيف فعل القراءة، وجذب جماهير القرّاء.

ولم تكتف الروائية بهذه الألفاظ العامية بل نجد الكثير من اللهجات العامية في هذا النص السردي خاصة مع الحوار للتفاوت في المستوى اللغوي بين الشخصيات، وكذلك الأمثال الشعبية.

«يا راجل واش بيك ... يلعن بوها حياة واش راك تخصهم شوف أنا ما على باليش بالدنيا..»

« كل شيء كاين يا سيدي غير ماتخممش !

سألته بتغاب:

شكون؟.»

لقد وظفت الروائية "أحلام مستغانمي" الكثير من اللهجات العامية الجزائرية، على خلاف الكثير من الروائيين الذين يمزحون بين لهجات عامية مختلفة وليس فقط اللهجة الجزائرية،وللتدليل على ذلك تستحضر من هذا النص بعض الأمثال الشعبية وقد يكون من الأسباب التي دفعت بالرواية إلى

[1] – عابر سرير، ص34.

[2] – عابر سرير، ص62.

توظيف اللهجات العامية حتى لا ينتصر هذا النص لفريق من النقاد الذين لا يرضون بديلا أو بالأحرى شريكا للغة الفصحى في النصوص الأدبية.

ولم تتوقف الروائية بهذين المستويين اللغويين (اللغة الشعرية، واللهجة العامية)، بل تعدت ذلك إلى توظيف بعضا من اللغة الفرنسية لتشير إلى أن الكثير من الجزائريين ذوو ثقافة فرنسية.

«خلطها تصفى.»[1]

«مخلطة بكراع الكلب.»[2]

«وجه الخروف معروف.»[3] ولنستدل على ذلك:

«bonjour , je suis Françoise, que puis je pour vous .»[4]

«oh, mon dieu- comme tu me rappellez ziane c'est fon, tout ca pour un pont.»[5]

«les jumeaux de nedjma.»[6]

«je suis désolé, monsien, je est décédé.»[7]

«ce n'est pas possible. Oh mon dieu !.»[8]

«ce n'est pas grave.»[9]

«dans- quelle taille voulez- vous cette robe monsieur ?»[10]

«tu sais que je t'aime toi.»[11]

[1] – عابر سرير، ص128.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

[3] – المصدر نفسه، ص 101.

[4] -المصدر نفسه، ص49.

[5] - المصدر نفسه، ص68.

[6] - المصدر نفسه، ص137.

[7] - المصدر نفسه، ص138.

[8] - المصدر نفسه، ص212.

[9] - المصدر نفسه، ص216.

[10] - المصدر نفسه، ص23.

[11] - المصدر نفسه، ص216.

هذه بعض المقاطع التي تشير إلى توظيف بعضا من اللغة الفرنسية، لتثبت مدى تأثر الجزائريين بالثقافة الغربية وإن صولة الروائية وجولتها باللغة في هذا النص الروائي أفرز جملة من الخصائص الأسلوبية والسيميائية.

أ- الخصائص الأسلوبية:

تشتمل هذه الرواية على الكثير من الخصائص الأسلوبية منها التشبيه والتكرار والحوار.

فالتشبيه تمثله المقاطع الروائية التالية.

«تعلم إذا أن تقضي سنوات في إنجاز حفنة رماد الكلمات لمتعة رمي كتاب إلى البحر، كما ترمي الورود لجثث الغرقى.»[1]

«كانت قلوب الناس موصدة، طبيوت موتاهم.»[2]

«اليتم كالعقم، يجعلك تغار من حيوان.»[3]

هذه المقاطع كلها تحتوي تشبيهات لتعزز من طغيان اللغة الشعرية، بالإضافة إلى وجود الكثير من الاستعارات التي تزيد من جمالية النص.

«لا أدري لماذا أصابني منظر الأشجار المحروقة على مدّ البصر، بتلك الكآبة التي تصيبك لحظة تأبين أحلامك.»[4]

«لكأنّ شيئا مني بإغتيال تلك الأشجار، أعادتني جثثها المتفحمة إلى زمن جميل.»[5]

[1]- عابر سرير، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص37.

[5]- المصدر نفسه، ص34.

«ثمة –أيضا– مصيبة الدخول في مدار حب محفوف بالأخطار والمجازفات، مع امرأة تلاحقها دائما فتنة الشائعات.»[1]

إنّ هذه المقاطع الروائية تتوفر كلها على إستعارات تضفي جمالية وفنية على النص الروائي " عابر سرير"

ففي المقطع الأول نجد الإستعارة التصريحي في قولها.

«تأبين أحلامك.»

وفي المقطع الثاني في عبارة " إغتيال الأشجار"، "جثثها المتفحمة"

وفي المقطع الأخير نجد الإستعارة في قولها" حب محفوف بالأخطار" " تلاحقها.... فتنة الشائعات".

الحوار في "عابر سرير":

أ–الحوار الخارجي: وتمثله المقاطع التالية:

«قال ناصر متأثرا بالخبر:

- كم تخزنني مرضه... ممّ يعاني؟
- من السرطان.. لكنه لا يدري.»[2]

«صمتت فرانسوارز مأخوذة بكلامي، ثم قالت.

ربما كنت على حق، هذا المنطق لا يدركه إلا مصور صححت لها:

أو محبّ !»[3]

هذا عن الحوار الداخلي في رواية " عابر سرير" فماذا عن الحوار الداخلي" في هذه الرواية.

إن ما يميز الحوار– بنوعية الداخلي والخارجي– هو قلته، وذلك أنها رواية جديدة.

---

[1]– المصدر نفسه، ص37.

[2]– عابر سرير، ص113.

[3] - المصدر نفسه، ص116.

«رحت أتصور ضفاف السين بعد ليلة غرق فيها كل هؤلاء وتركوا أحذيتهم يتسلى بها المارة بإستنطاقها، فهذه عليها أثارا كبيرة وأخرى أثار وحل وثالثة... ماذا ترى كان يعمل صاحبها، أدهانا؟»

التكرار في رواية عابر سرير:

أما عن التكرار في هذه الرواية فإننا نجد كلمة "سرير" تكررت كثيرا لدلالتها القوية في النص، بالإضافة إلى كلمات أخرى ونكتفي بذكر بعض المقتطع السردية على سبيل التمثيل.

أم بناء؟ أم زبّالا؟ أم عاملاّ في طوابير الأيدي السّمر العاملة على تركيب سيارات «بيجو»؟ فلا مهنة غير هذه كان يمارسها الجزائري آنذاك في فرنسا.»[1]

«فأجأها طلبي، وفاجأني حياؤها، ردّت بخجل نساء قسنطينة في زمن مضى.»[2]

«بحشمة قسنطينة عندما ترقص لأول مرة في حصرة رجل.»[3]

«لا تخش على لوحتك.. إنها سيدة الجسور... ككل نساء قسنطينة.»[4]

«عندما تبلغ هذا السرير الأخير، تعود كما كنت بدأ، وحيدا وأعزل.»[5]

«بعد ذلك، عندما تقاسمنا السرير نفسه للنوم، وجدتي عاجز عن ضمنها بدون مشتقة.»[6]

«ففي حوادث السرير، يحدث أن تصطدم بشخص ينام جوارك أو أن تلامس شيئا منه وجد في متناول جسدك.»[7]

---

[1]- عابر سرير، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص182.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص124.

[5]- المصدر نفسه، ص93.

[6]- المصدر نفسه، ص133.

[7]- المصدر نفسه، ص ن.

نلاحظ من خلال هذه المقاطع السردية تكرار الكلمة قسنطينة والسرير في أكثر من موضع نظرا لأهمية هذا اللفظ المكرر، وخاصة لفظ " سرير" الذي ورد ضمن العتبات النصية لهذه الرواية، ومنهل العنوان.

الوصف في رواية عابر سرير: إن القارئ لهذه الرواية يلحظ قلة الوصف إن لم أقل ندرته، سواء على فراشها الأراضي بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقيه الأسرة واحدا بعد الأخر حتى السرير الأخير.»[1]

سواء وصف الشخصية أو الأماكن أو غيرها من الموصوفات التي إعتدناها في الرويات الكلاسيكية – خاصة–

وهذه القلة راجعة لطبيعة هذا النص المحلل، لأنه نص روائي جديد، لا يلقي الإهتمام البالغ للشخصية ولا يصف ملامحها ولا الأماكن تقيم فيها.

لذا نكاد نعثر على مقطع وحيد في وصف الشخصية يتمثل فيما يلي:

«شاهدتها ذات صباح ترتدي روب الحمام الأبيض، تجفف شعرها قبالة المرآة، لم يكن يبدو منها شيء عار، ربما شهية بشعرها المبلل وحركاتها المغرية من غير قصد.» [2]

إنّ ندرة الوصف في هذه الرواية راجع إلى طبيعة الرواية، فهي رواية جديدة لا تلتفت إلى الوصف التوضيحي ذي الطبيعة الجامدة.

هذا عن بعض الخصائص الأسلوبية في هذه الرواية أمّا عن الخصائص السيميائية فيمكن إجمالها فيما يلي.

الخصائص السيميائية في رواية "عابر سرير":

إن نص رواية "عابر سرير" تخطى محدودية الدال، وسعى «إلى تمثل فكرة الخرق والتخطي لترسيخ ديناميكية الحركة والصيرورة.»[3]

[1] – المصدر نفسه، ص42.

[2] – عابر سرير، ص40.

[3] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص59.

التناص في رواية "عابر سرير" : إن المتأمل في هذا النص فيه تناصا فرآنيا في عبارة".

«سيدتي، يا حمّالة الكذب» لا يمكننا إنقاذ النار إلاّ بمزيد من الحطب.»[1] فهو يتناص مع قوله تعالى: "سَيَصْلَى نَارًا ذَاتَ لَهَبٍ (3) وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ (4) فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ (5) »[2]

ويكاد التناص المباشر المباشر يقتصر على هذه العبارة.

سيميائية اللّون في رواية "عابر سرير": لقد حفلت رواية عابر سرير بهذه الخاصية السيميائية كثيرا، وهي تحمل دلالات عميقة فيهذا النص.

والمقاطع الاتية:

«العالم كان جهاز تلفزيون يبث صورا بالأسود والأبيض.»[3]

في هذا المقطع الروائي ذكر للونيين إثنين هما: اللون الأسود واللّون الأبيض وفي ذلك دلالتان خفيتا.

فالدلالة الأولى: شي إلى الصناعة الإلكترونية مازالت في مهدها لم تتطور بعد إلى بث الصور بالألوان.

أمّا الدلالة الثانية، فهي تحمل دلالة رمزية.

فبث الصور باللون الأسود رمز لبث صور العنف والتخريب والتقيل، لأنه –عادة– يرمز اللون الأسود –في ثقافتنا– إلى الحزن.

أما بثُّ الصور باللون الأبيض، فهي رمز لبث صور الفرح والسرور عبر العالم.

لأن دلالة اللّون الأبيض– على العموم يرمز للصفاء والسرور وغيرها من ألوان الفرح.

وتكرر هذان اللونان كثيرا في هذا النص الروائي.

«وهنا كبيانو أسود مركون مغلقا على صمته.»[4]

---

[1]– المصدر السابق، ص168.

[2]– سورة المسد، الآية 3، 4، 5.

[3]– عابر سرير، ص39.

[4]– المصدر نفسه، ص70.

إشتريت باقة ورد وقصدته.

«تفاديت اللون الأبيض، إنه لا يليق برسام كرّس حياته لإلغاء هذا اللون.»[1]

يبين من خلال هذا المقطع أن الفنان طالته يدا التهميش والإقصاء، ممّا يدل دلالة لا تدع مجالا للشك أن الفنان كان شديد المعاناة والأحزان، وتفاديه اللون الأبيض؛ لون المسرّات والأفراح والصفاء خير دليل على ذلك.

«... أحيت فيه ظهارة تشعُّ منه لا علاقة لها بعباءته البيضاء.»[2]

«لا تحتاج إلى تقنيات متقدمة في إنتقاء الألوان، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض.»[3]

لا تزال دلالة اللّون الأسود والأبيض واردة في النص الروائي المتأرجح بين نزعتين إثنين، نزعة تفاؤلية ونزعة تشاؤمية ولذا شكلا هذان اللّونان ثنائية ضدية في هذه الرواية.

«أذكر قولي لها: إنني أحبها في تلك العباءة السوداء.»[4]

وفي ذلك رمز للمرأة القسنطينية المعروفة بلباسها الأسود الذي يحمل هو الأخر رمزا –رمز الحزن– وتبقى هذه الرواية (عابر سرير) نموذجا للرواية الجديدة في الجزائر لما عرفته من تطور ملحوظ على مستوى بنيتها السردية، منها بنية اللغة بخصائصها الأسلوبية والسيميائية، إنها فيض من مدلولات إيجابية رمزية، نسجتها طبيعة اللغة الشعرية في هذه الرواية.

[1]– المصدر نفسه، ص89.

[2]– عابر سرير، ص107.

[3]– المصدر نفسه، ص30.

[4]– المصدر نفسه، ص181.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- قائمة المصادر:

- **القرآن الكريم**، رواية حفص عن عاصم.

1. إبراهيم سعدي، بوح الرجل القادم من الظلام، منشورات الاختلاف، ط1، 2002م.
2. أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، 2004م.
3. أحلام مستغانمي، عابر سرير، نوفل للنشر والتوزيع، د ط، 2013م.
4. أمرؤ القيس، الديوان، تحقيق حنا الفاخوري، بيروت، دار الجيل، ط1، 1989م
5. جيلالي خلاص، حمائم الشفق، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط 1986م.
6. الخنساء، الديوان، منشورات الأندلس، بيروت، لبنان، دط، دت.
7. الطاهر وطار، اللاز، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط.
8. عبد الحميد بن هدوقة، بان الصبح، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، دت، 1986م.
9. عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر والتوزيع، 2012م.
10. عبد الحميد بن هدوقة، نهاية الأمس، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، دت، 1986م.
11. عبد الملك مرتاض، صوت الكهف، بيروت، دار الحداثة، ط1، 1986.
12. محمد العالي عرعار، البحث عن الوجه الآخر، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1980م.
13. محمد العالي عرعار، سباق المجد، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م
14. نجيب محفوظ، الأعمال الكاملة، (رواية بين القصرين)، مج2، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 1991م

15. نجيب محفوظ، الأعمال الكاملة، (رواية بين القصرين)، مج2، مكتبة بيروت، لبنان، ط1، 1991م

16. واسيني الأعرج، أنثى السراب، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2010م.

ب- **قائمة المراجع:**

1. إبراهيم أحمد ملحم، شعرية المكان، قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، دار عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 1432هـ 2011م
2. إبراهيم أحمد ملحم، في تشكل الخطاب الروائي، سميحة خريس، الرؤية والفن، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، دط، 2010.
3. إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، رواية المحبين لجرجي زيدان نموذجا، دار الأفاق، الجزائر، ط1، 1999م.
4. إبراهيم عباس، البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، د ط، 2002م.
5. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، بيروت، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1980م.
6. أحمد سيد أحمد، الرواية الإنسابية، وتأثيرها عند الروائيين العرب، (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1989م.
7. أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، (في الفترة مابين 1931- 1976)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م
8. أحمد غريب، علم الاجتماع الريفي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، دط، 1984م.
9. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي، مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع،الرباط، ط1، 1996م
10. إدريس بودية، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

11. أمل منصور، المكان في الرواية العربية، المؤسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1994م.
12. أمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، (من المتماثل الى المختلف) دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
13. إميل ناصيف، أروع ماقيل في الرثاء، دار الفضائل للانتاج الإعلامي بسوريا، ط1، 1430 هـ، 2009م
14. بثينة شعبان، 100 عام من الرواية النسائية العربية، ط1، daladbaàcyberia.net email ، 1899-1999م:
15. بشير بويجرة محمد، الشخصية في الرواية الجزائرية (1970-1983)، ديوان المطبوغات الجامعية، دط، 1986، الجزائر.
16. بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في لخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط 2001-2002م.
17. بشير بويجرة، الزمن في الرواية الجزائرية، (1970-1986)، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 1990-1991م.
18. بكاي أخذاري، تحليل الخطاب الشعري، قراءة أسلوبية في قصيدة " قذى بعينيك للخنساء"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط/2000م.
19. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، دراسة منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، دط، 2000م.
20. بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار، منشورات تبيين الجاحظية، دط، دت،
21. بوشوشة بن جمعة، إتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999م.
22. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السرد في الرواية العربية الجزائرية، الدار المغاربية للطباعة واللنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005م

23. ثناء أنس الوجود، قراءات نقدية في القصة المعاصرة، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2000م.
24. جابر عصفور، الصورة الفنية، دار التنوير، ط2، 1982م.
25. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.
26. جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، بحث في المرجعيات (مركز النشر الجامعي، تونس) (د.ط)، (ج1+ج2)، 2004 م.
27. جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، 1997م
28. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، قراءة خلافية في عدد من النصوص والتجارب الروائية العربية، والعربية السورية المعاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001م.
29. جورج سالم، المغامرة الروائية، دراسات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، د ط، 1973م
30. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، دط، 2011م.
31. حسن بحراوي، بنية الشكل اللروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.
32. حسن نجمي، شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.
33. حسين سليمان، مضمرات النص الروائي، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 1999م.
34. حميد الحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، دراسات سمائية لسانية، الدار البيضاء منشورات مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 1989م.
35. حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط3، 2003م

36. حميد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991م
37. حميد الحميداني، فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، دط، دت.
38. خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، دط، 1979م.
39. خليل الموسى، أفاق الرواية، بنية وتأريخاً ونماذج تطبيقية، دمشق، ط1، 2002م.
40. خليل شكري الهياس، سيرة جبران إبراهيم جبران، منشورات اتحاد الكتاب، العرب، دمشق، 2003م.
41. دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيمولوجيا، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995م.
42. ذويبي خثير الزوبير، سيميولوجيا النص السردي، مقاربة سيميائية لرواية الفرشات والغيلان، لعز الدين جلاوجي، دار هومة، الجزائر، ط1، دت.
43. رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم: الجزائر، د ط ، دت.
44. رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 2003م.
45. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار القصبة للنشر، دط، 2000م
46. سامح الرواشدة، منازل الحكاية، دراسات في الرواية العربية، عمان، دار الشروق، دط، دت.
47. سعد مصلوح، الأسلوبية، (دراسة لغوية إحصائية)، القاهرة، دار عالم لكتب للنشر، ط3، 1992م.
48. سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ص ب 4006، (سيدنا)، بيروت، ط1، 2008م.
49. سعيد بنكراد، مدخل إلى السيمياء السردية، دراسات في الرواية العربية، المركز العربي للمطبوعات، بيروت، لبنان.
50. السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، (دراسة سيميائية) "غدا يوم جديد" لابن هدوثة عينة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، أكتوبر 2000م

51. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكاتب اللبناني، وسوشيريس، الدار البيضاء 1988م.
52. سعيد يقطين، القراءة والتجربة، الحركة الثقافي العربي، بيروت، دط، 1989م.
53. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001م.
54. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر،ط1، 1987م.
55. سليمان عشراتي، الخطاب القرآني، مقاربة توصفية لجمالية السرد الإعجازي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 2001م .
56. سليمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003م.
57. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السردية، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط، 1995م.
58. سمير الحاج شاهين، لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، دط، دت.
59. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجزائرية التونسية، دط،دت.
60. سمير خالدي، جمالبية المكان في الرواية الجديدة، أطروحة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، إبراهيم عبّاس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية.
61. سمير روحي فيصل، الرواية العربية، الرؤيا والبناء، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2003م.
62. السيد إبراهيم، نظرية الرواية، (دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، القاهرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، 1998م
63. السيد عطا، المفهوم الحديث للزمان والمكان، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، مصر، 1998م.

64. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1985م.
65. سيزا قاسم، يوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، المغرب، ط1، 1988م
66. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998م.
67. الشريف حبيلة، الرواية والعنف، دراسة سيوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد – الأردن
68. شكري عزيز ماضي، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، ط1، 2003م.
69. شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1978م.
70. الصادق قسومة، الرواية: مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، تونس، مركز النشر الجامعي، (د.ط)، 2000م.
71. صالح مفقودة، قسنطينة والبعد الحضاري للمكان فلي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي.
72. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية – أنموذجًا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م
73. صبري مسلم حمادي، أثر التراث الشعبي على الرواية العربية الحديثة، (بيروت)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1980م.
74. صلاح صالح، فضاء المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997م.
75. صلاح فضل، عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، عبده غريب، دط، دت.
76. طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1980 م.
77. عامر مخلوف ، تجارب قصيرة وقضايا كبيرة، (مقالات نقدية، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984م.

78. عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي في الجزائر، 1925–1967، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، (د.ت).
79. عبد الجليل مرتاض، البنية الزمنية في قصص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط،1993م
80. عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999م.
81. عبد الحميد بورايو، التحليل السيمائي للخطاب السردي، (دراسة لحكاية من ألف ليلة وكليلة ودمنة، الملك وشهريار الصياد والعفريت، الحمامة المطوقة والثعلب وملك الحزين)، منشورات مخبر " عادات وأشكال التعبير بالجزائر، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط، 2003م.
82. عبد الحميد بورايو، منطق السرد، درسات في القصة الجزائرية، د ط، 1994م
83. عبد الحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.
84. عبد الرحمان مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002م
85. عبد الرحمن مبروك، في نقد الرواية العربية المعاصرة، (التحفيز نموذجاً تطبيقياً)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م
86. عبد الرحيم المودن، الرحلة المغربية في القرن 19م، مستويات السرد، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية، ط1، 2000م.
87. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصور والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م
88. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، 1982م.
89. عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط3، 2000م.
90. عبد القادر القط، في الأدب العربي المعاصر، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001م

91. عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثامانينيات)، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، 2001م.
92. عبد القادر شرشار بواكير الرواية العربية في التراث المغاربي، مقاربة حول الإرهاصات الأولى للكتاب السردية في الجزائر، (مجلة دراسات جزائرية)، دورية محكمة تصدر عن " مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران.
93. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسة سيميائية للشعر الجزائري) وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1993م.
94. عبد القادر فيدوح، شعرية القص، (وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1996م
95. عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار العربية للكتاب، تونس، ط3، 1977م
96. عبد الله الركيبي، النثر الجزائري الحديث، نشر معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1979م.
97. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، دت.
98. عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية، الشخصية، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط1، 1999م
99. عبد الله رضوان، البنى السردية، (دراسات في القصة القصيرة الأردنية، من منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، د ط، دت.
100. عبد الله سليمان، دروس في شرح قانون العقوبات الجزائري، (الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط3، 1990م.
101. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، وهران، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، 2004م.
102. عبد المالك مرتاض، القصة القصيرة، دار الغرب للطباعة والنشر، دط، دت.
103. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2005م.
104. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 1997م.

105. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر من 1870/ 1938م، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1994م.

106. عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دراسة تطبيقية، دار المعرفة، ط1، 1971م

107. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، (دراسة في الجذور، دار هومة لطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001م.

108. عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2007م..

109. عبد الملك مرتاض، السبع المعلقات، مقاربة سيميائية أنثربولوجية لنصوصها، جماليات الحيز في المعلقات، منشورات إتحاد الكتاب العرب سوريا، 1998م.

110. عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية "حمّال بغداد"، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،دط، 1993م.

111. عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2004م.

112. عبد الملك مرتاض، المثيولوجيا عند العرب، (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الدار التونسية للنشر، الجزائر، تونس، 1989م.

113. عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983م.

114. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1999م.

115. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق) سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

116. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد) سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، د ط، ديسمبر 1998م.

117. عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، 1983م.

118. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط، 1986م.

119. عزيزة مريدن، القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، المملكة العربية السعودية،1401هـ-1981م

120. علي علي مصطفى صبح، من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، المملكة العربية السعودية، ط1، 1401هـ، 1981م عمر بن قتيبة، في الأدب الجزائري الحديث، تأريخًا، وأنواعًا، وقضايا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط05، 1995.

121. عمر بن قينة، في الأدب الجزائري، (تأريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلاماً، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1995م.

122. غالي شكري، الرواية العربية في رحلة العذاب، عالم الكتب القاهرة، دار الهنا للطباعة، ط1، 1971م

123. فاطمة الزهراء أنرويل، مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر "الفنك" الدار البيضاء، و"لافوسيك" الجزائر 1989.

124. فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، القاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1981م.

125. فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

126. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الإختلاف، ط1، 1431، 2010م.

127. فيصل عباس، التحليل النفسي للشخصية، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.

128. فيليب هامون، مقدمة لتحليل الوصف، سنة 1981م، نقلاً عن كتاب: محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي.

129. قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، جدل المكان والزمن، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2002م.

130. قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد الكتاب دمشق، دط، 2001م.
131. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان، الناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
132. محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت، لبنان، دار الفكر اللبناني، ط1، 1994م.
133. محسن جاسم الموسوي ، الرواية العربية، النشأة والتحول، دار الآداب،ط1، 1988م.
134. محمد البادري، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، شراس للنشر، 6 شارع عبد الرحمن عزام، د ط، 1996م .
135. محمد البادري، في نظرية الرواية، تقديم فتحي التريكي، شراس للنشر، 6 شارع عبد الرحمن عزام، د ط، 1996م.
136. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس ط1، 2004 م.
137. محمد الطاهر يحياوي، أحاديث في الأدب والنقد، الجزائر، شركة الشعاب، د.ط، 1990م.
138. محمد العالي عرعار، سباق المجد، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007م
139. محمد برادة، الرواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن الرشد للطباعة والنشر، ط1، 1971م.
140. محمد تحريشي، في الروية والقصة والمسرح، قراءة في مكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، دحلب، الجزائر، د.ط، 2007م.
141. محمد حسن عبد الله، فنون الأدب، دار الكتب الثقافية، الكويت، ط2، 1978م.
142. محمد رياض وتّار، توظيف التراثي الرواية العربية المعاصرة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2002م.
143. محمد زغلول سلام، النقد الأدبي أصوله واتجاهاته ورواده، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1981م.
144. محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية،د ط، د ت.
145. محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، أفريقيا الشرق، ط، 1991م.

146. محمد صابر عبيد سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م.
147. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الروائي، الأردن، عمان، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 1431هـ- 2010م.
148. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب-دمشق (د.ط)، (د.ت)
149. محمد عزام، النص الغائب، تحليلات التناص في الشعر العربي المعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، 2001م.
150. محمد عزّام، شعرية الخطاب الروائي، دراسة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005م.
151. محمد فايد، على سحنين، أبحاث في الرواية ونظرية السرد taksidj.com للدراسات والنشر، ط، 2014م.
152. محمد مصايف، الرواية العربية بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، دط، 1983.
153. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب.
154. محمد مصايف، فصول في النقد الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1981م.
155. محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت، نشر وتوزيع، دار الثقافة (د.ط)، (د.ت).
156. محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، ط1، 1974م.
157. محمود قاسم، العنف في السينما المصرية، مكتب السينما المصرية، دار الأم للطباعة ، 1418 هـ، 1991م.
158. مختار ملاس، تجربة الزمن في الرواية العربية، (رجال الشمس في نموذجا) موقف للنشر، الجزائر، دط، 2007م.
159. مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2009م.
160. مرشد أحمد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2003 م.

161. مزاري عبد القادر، جمالية المكان في رواية عائلة من فخار، (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة) لـ: محمد مفلاح، مجلة المعيار، العدد 07، 2014م

162. مصطفى حجازي، سيكولوجية الإنسان المقهور، (بيروت، منشورات معهد الإنماء العربي، ط4، 1986م.

163. مصطفى قاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، د ط، 2009م.

164. ملاح كيساء ميساء، كتابة العنف، (عنف الكتابة في رواية فوضى الحواس لأحلام مستغانمي، الملتقى الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات الملتقى العاشر، دار هومة للنشر، الجزائر

165. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب- سوريا، ط1/2002م.

166. مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004م.

167. موسى ربابعة، الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، جامعة اليرموك، دار جريد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1429هـ، 2008م.

168. ميشال عاصي، مفاهيم جمالية ونقدية في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل بيروت، دط، دت.

169. ناصر معماش، النص الشعري النسوي العربي في الجزائر، دراسة في بنية الخطاب، دحلب، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط/2007م.

170. ناصر يعقوب، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 1970-2000، نقد أدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان-الأردن، ط1، 2004م.

171. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة الوطنية المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996م.

172. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، دار قباء، مصر، د ط، ص دت.

173. نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية الغربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2001م.

174. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، د ط، 2004م.

175. واسيني الأعراج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1986م.
176. وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985م.
177. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وإنعكاسات، ج2، الرمزية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982م.
178. ياسين سرايعية، علاقة المنطق السردي بالمكونات الداخلية، "بان الصبح" لعبد الحميد بن هدوقة، قراءة في تقنية السرد، دط، دت.
179. يحي بعطيش، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة الآداب واللغات، محمد خضير، ع8، جانفي 2011،
180. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.
181. يمنى العيد، فن الرواية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

قائمة المراجع المترجمة

1. ألان رون غريبه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف بمصر، (د.ط)، (د.ت).
2. أمندولاو، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
3. جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سبيحان، منشورات القل، الرباط، المغرب، ط1، 1988م.
4. جوليا كريستيفا، علم النص، تر، فريد الزاهي، مراجعة، عبد الجليل ناظم، دار تو بقال للنشر، ط 2، 1997م.
5. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معهم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م.
6. دني هويسمان، علم الجمال، تر: ظافر الحسن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

7. سيزا قاسم هنري متران وآخرون، الفضاء الروائي، تر، عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب 2002م
8. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، لبنان، ط3، 1987م
9. ك م نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي الماكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996م.
10. ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، 1988م.
11. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار طوبقال للنشر، البيضاء، 1986م
12. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل ناصيف التكريتي، مر، حياة شرارة، دار توبقال للنشر، لبيضاء، 1986م.
13. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان،دط، 1982م.
14. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر، فريد أنطونيوس عويدات، بيروت، د ط، 1971م
15. هنري متران، وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.
16. ويليك ووارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، دمشق، 1972م.

الرسائل والمجلات والدوريات:

الرسائل:

1. أحمد محمود فرج أحمد، مستويات السرد وأشكاله في روايات محمد جبريل، مخطوط رسالة ماجستير، إشراف أحمد حسن جبري ونجوى محمود صابر، جامعة الإسكندرية، بيروت، ط1، 2005م

2. بشير محمودي، البنية السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة، البحث عن الوجه الأخر نموذجا، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون، 1997-1998.
3. بشير محمودي، نظرية الرواية في النقد الأدبي الحديث، جامعة وهران، كلية الأدب واللغات والفنون،2001، 2002، (أطروحة دكتوراه مخطوطة)
4. حمد بن سعود البلهيد، جماليات المكان في الرواية السعودية، رسالة علمية للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب، 1426، 1427هـ
5. رشيد بن يمينة، بواكر الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية لبنية السرد في الخطاب، حكاية العشاق في الحب والاشتياق، جامعة وهران، قسم الفنون واللغات والآداب، 2002/2001
6. ريمة برقرق، شعرية الفضاء المغلق " حاضرة إشبيلية "، السجن نموذجاً رسالة ماجستير، باتنة، 2008، 2009م، حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.
7. سليم بركان، النسق الإيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد، لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، 2003 – 2004م
8. قادة عقاق، السيميائيات السردية وتجلياتها في النقد المغاربي المعاصر، (نظرية غريماس – نموذجاً)، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2003، 2004م.
9. محمد ملياني، ثنائية الصراع والعنف في رواية موسم الهجرة إلى الشمال، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة تلمسان، قسم اللغات والآداب، 1999-2002م، رسالة مخطوطة،

المجالات:

1. (دراسات جزائرية)، دورية محكمة يصدرها مختبر جامعة وهران العدد 02، مارس 2005م.
2. الأثر دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة ورقلة، الجزائر، العدد 04، ماي 2005م.
3. الآداب واللّغات، مجلة أكاديمية تُعنى بالبحوث العلمية اللّغوية والأدبية، يصدرها قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، العدد 1، ديسمبر 2003م.
4. الآداب واللّغات، مجلة أكاديمية تُعنى بالبحوث العلمية اللّغوية والأدبية، يصدرها قسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة الأغواط، العدد 08، جانفي 2011م.
5. التبيين، مجلة ثقافية محكمة تصدر عن الجمعية الجاحظية، العدد 09، 1995م.

6. تجليات الحداثة، مجلة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع02، 1993م.
7. تجليات الحداثة، مجلة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع03، 1994م.
8. تحية إلى العراق الثائر، مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر، منشروات دار الآداب، سوريا، العدد 03، مارس 1963م.
9. الثقافة مجلة تصدرها وزارة الثقافة والاتصال العدد 112، 1996م.
10. الخطاب دورية أكاديمية تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، منشورات دار الأمل، العدد 03، تيزي وزو، 2008م.
11. العلوم الإنسانية، ع12، 2000م، منشورات منتوري، قسنطينة.
12. العلوم مجلة تصدر عن منشورات صالح منتوري، قسنطينة، العدد 13، 2000م.
13. كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، بسكرة، الجزائر، العدد 02، 03، 2008م.
14. كومنيكاسون، العدد08، سنة 1966.
15. اللغة والأدب مجلة تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 12، شعبان 1419هـ ديسمبر 1998م.
16. اللغة والأدب مجلة تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها جامعة الجزائر، العدد 17، جانفي 2006م.
17. اللّغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع12، شعبان 1419، ديسمبر 1998م.
18. المعيار دورية محكمة تصدر عن المركز الجامعي تيسميلت، الجزائر، العدد 07، جوان 2013م
19. المعيار، مجلة محكمة، يصدرها المركز الجامعي بتسميسلت، العدد 01، سنة2008 م
20. المعيار، مجلة محكمة، يصدرها المركز الجامعي بتسميسلت، العدد 02، سنة 2009 م
21. المعيار، مجلة محكمة، يصدرها المركز الجامعي بتسميسلت، العدد 07، سنة 2014م.

موقع الأنترنت

الإنترنت. www.cultur@alboyan

فهرس الموضوعات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة أ- ز

مدخل: الرواية الجزائرية الحديثة النشأة والتطور 2-29

الفصل الأول: تطور بنية الحدث في الرواية الجزائرية الحديثة 30

مفهوم الحبكة لغة 34

مفهوم الحبكة اصطلاحا 34

أنواع الحبكة في العمل السردي 37

طرق عرض الأحداث 42

الراوي العليم بكل شيء 42

الراوي محدود العلم (الرؤية من الخارج) 45

الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات 46

الراوي الجماعي 46

الحدث التاريخي في رواية ريح الجنوب 60

الحدث الجنسي في رواية "ريح الجنوب" 62

الحدث التاريخي في رواية "سباق المجد" 80

الحدث الإجتماعي في رواية "سباق المجد" 81

الحدث التاريخي في رواية "حمائم الشفق" 83

الحدث الدال على البنية المعتقداتية 87

الحدث الأسطوري في رواية 88

الحدث الدال على السيرة الذاتية 90

الحدث المقطوع 94

الحدث الجنسي في رواية "حمائم الشفق" 96

الأحداث التاريخية الكبرى 101

الحدث الدال على السيرة الذاتية	102
الحدث الخرافي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"	109
العنف غير المباشر والعنف المباشر .	112
العنف غير المباشر	116
العنف المباشر	117
الحدث الجنسي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام	120
تطور بنية الحدث في رواية "عابر سرير"	123
أ- الحدث الأسطوري في رواية "عابر سرير"	123
ب- الحدث التاريخي في رواية "عابر سرير"	124
ج- الحدث الدال على السيرة الذاتية	126
الحدث الجنسي في رواية "عابر سرير"	127
الحدث الدال على العنف في رواية "عابر سرير"	128
الفصل الثاني: تطور بنية الشخصية في الرواية الجزائرية الحديثة	131
وظيفة الرحيل	148
المنع: (منع الرحيل)	149
وظيفة الخرق	149
وظيفة استخبار	150
وظيفة إطلاع	151
وظيفة خداع	153
وظيفة إساءة	154
وظيفة علامة	154
وظيفة صراع	154
وظيفة وساطة	154
علاقة الرغبة	155
علاقة التواصل	155
علاقة الصراع	157

طبيعة بناء الشخصية في رواية " سباق المجد"	176
الشخصية الرئيسة في رواية سباق المجد	189
الشخصية الثانوية في رواية "سباق المجد	197
الشخصية المعارضة في رواية "سباق المجد":	213
سيمائية الاسم في رواية "سباق المجد"	216
ضمير المتكلم (أنا، نحن): هنا	220
ضمير الغائب (هو، هي، هما، هم، هنّ):	223
شخصية الحاج منصور نعمان	239
شريف	243
ضاوية	244
السيدة كيلرردمان	245
شيراز	247
سيلين	248
فرانز بروم	248
طبيعة الشخصية وتطورها في رواية " عابر سرير"	251
علاقة الشخصية مع المكان في رواية " عابر سرير"	251
الأبعاد الرمزية لشخصية المرأة في رواية " عابر سرير".	251
أ- شخصية حياة وأبعادها الرمزية في رواية " عابر سرير".	251
ب- شخصية نجمة ورمزيتها في رواية " عابر سرير"	251
ج- البعد الأسطوري لشخصية نجمة في رواية " عابر سرير"	252
د- شخصية خالد طوبال الرمز في الرواية " عابر سرير"	253
هـ- شخصية فرانسواز ودلالتها الرمزية في رواية "عابر سرير"	254
و- شخصية الرسام رمز لشخصية المثقف	256
الفصل الثالث: تطور بنية الزمن في الرواية الجزائرية الحديثة	259
زمن القصة	263
زمن الخطاب	264

زمن القراءة	265
أقسام الزمن	266
الزمن الطبيعي	266
الزمن التاريخي	266
الزمن الكوني	268
الزمن الميقاتي: (الرياضي).	268
الزمن الاستذكاري	269
أنواع الاسترجاع	269
أ- استرجاع خارجي	270
ب- استرجاع داخلي	270
زمن الاستشراف: "	271
السوابق نوعان	272
السوابق الداخلية	272
السوابق الخارجية	272
الاستشراف أو الاستباق	272
الزمن النفسي	273
زمن الحلم	276
الزمن الأسطوري	277
الزمن المتقطع أو الزمن المنقطع أو المتشظي.	278
الزمن السياسي	278
الزمن الإستذكاري في رواية ريح الجنوب"	284
زمن الإستباق في رواية " ريح الجنوب"	288
الزمن النفسي في رواية "ريح الجنوب"	290
زمن الحلم في رواية "ريح الجنوب"	294
الزمن الميقاتي.	296
الزمن الإستذكاري في رواية سباق المجد"	299

الزمن الإستشراقي في رواية "سباق المجد".	301
الزمن التاريخي في "رواية سباق المجد.	303
النظام الزمني في رواية " حمائم الشفق".	309
زمن القصة.	309
الزمن الثاني الخطاب	309
أ- زمن القصة في رواية "حمائم الشفق".	310
ب- زمن الخطاب في رواية "حمائم الشفق"	312
الزمن الرياضي "الميقاتي".	313
الزمن الارتدادي (الاستذكاري).	314
الزمن الإستشرافي.	316
الزمن الذاتي (النفسي) في رواية حمائم الشفق.	317
الزمن التاريخي في رواية حمائم الشفق.	319
الزمن الميقاتي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام.	321
الزمن الاستذكاري في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.	325
الزمن الاستشرافي	331
الزمن النفسي في رواية بوح الرجل القادم من الظلام.	333
زمن الحلم في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".	335
الزمن التاريخي في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".	336
بنية الزمن وطبيعته في رواية "عابر سرير".	340
الزمن التاريخي في رواية "عابر سرير"	342
الزمن الميقاتي.	343
الزمن الإستشرافي في رواية "عابر سرير" .	345
الفصل الرابع: تطور بنية المكان في الرواية الجزائرية الحديثة	348
المكان المجازي.	357
المكان كتجربة معاشة.	359
تقسيمات المكان.	374

مكان طبيعي. 374

المكان الروائي. 375

عندي. 377

عند الآخرين. 377

المكان اللامتناهي. 377

الأماكن العامة. 377

إشكالية ضبط مفهوم المصطلح وتحديده بدقة. 378

مسميات المكان. 378

الفضاء. 381

الحيز. 391

إشكالية التداخل بين الحيز والفضاء والمكان. 401

مفارقات بين الحيز والفضاء والمكان. 401

وصف المكان في ريح الجنوب 410

تفاعل الشخصيات مع المكان. 417

القرية (س) رمز للوطن. 417

دلالة السجن في مدينة (خ). 418

الزنزانة في رواية "سباق المجد". 419

تطور المكان في رواية "حمائم الشفق". 420

تداخل الشخصية مع أنسنة المكان في رواية "حمائم الشفق". 420

أنسنة المكان في رواية "حمائم الشفق". 420

الحيز الدلالي في رواية "حمائم الشفق". 429

الفضاء النفسي في رواية "حمائم الشفق". 430

تصميم الغلاف. 430

نظام الفصول. 431

نظام الكتابة. 431

بنية المكان وتطوره في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام". 431

مدينة الجزائر في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام". 434
المستشفى في مدينة الجزائر العاصمة في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام". 435
مدينة (عين) في رواية " بوح الرجل القادم من الظلام. 441
تطور بنية المكان في رواية " عابر سرير". 445
رمزية المكان في رواية " عابر سرير". 445
الأبعاد الرمزية لمدينة قسنطينة في رواية " عابر سرير". 445
أنثوية المكان في رواية " عابر سرير". 446
أسطورية (أسطرة) المكان في رواية " عابر سرير". 447
أنسنة المكان في رواية "عابر سرير". 447
شعرية المكان في رواية "عابر سرير" 448
الفصل الخامس: تطور بنية اللغة في الرواية الجزائرية الحديثة 453
الخصائص الأسلوبية. 459
الوصف. 459
التشبيه. 461
التكرار. 462
الحوار. 464
الخصائص السيمائية. 469
التناص 470
البياض. 472
سيميائية الإسم 473
سيميائية العنوان. 473
سيميائية السن. 476
سيميائية اللّون. 476
سيميائية الروائح: الرائحة نوعان. 477
طبيعة اللّغة في رواية ريح الجنوب. 478

الخصائص الأسلوبية في رواية "ريح الجنوب.	479
وصف المكان في رواية "ريح الجنوب.	483
التشبيه.	487
الحوار في رواية "ريح الجنوب".	489
توظيف التراث الشعبي في رواية "ريح الجنوب".	496
التناص المباشر.	500
البياض.	501
سيميائية الإسم في رواية "ريح الجنوب".	503
طبيعة اللّغة في رواية "سباق المجد".	506
الخصائص الأسلوبية في رواية "سباق المجد".	507
فالحوار الخارجي.	508
الوصف في رواية " سباق المجد".	513
وصف المكان في رواية " سباق المجد".	513
وصف الشخصية في رواية " سباق المجد".	514
التشبيه في رواية " سباق المجد".	514
التناص.	517
دلالة اسم الأزهر.	519
دلالة اسم صالح في رواية "سباق المجد".	520
دلالة اسم الهادي في رواية " سياق المجد".	520
طبيعة اللغة في رواية حمائم الشفق.	522
اللغة الشعرية.	522
اللغة العامية في رواية حمائم الشفق.	524
الخصائص الأسلوبية في رواية حمائم الشفق.	525
الوصف.	525
الحوار.	528
المناجاة (المونولوج)، الحوار الداخلي في رواية "حمائم الشفق"	530

التكرار في رواية "حمائم الشفق 532
الخصائص السيميائية في رواية "حمائم الشفق". 534
عنوان النص. 534
التناص 534
العدد خمسة. 537
الروائح. 537
الأيقونة. 538
الألوان. 538
الإسم. 540
الوجه وملامحه. 541
التيمات الجوية. 544
طبيعة اللغة ومستوياتها في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام". 546
الوصف. 551
وصف الشخصية. 551
وصف الأثاث. 551
وصف الأماكن. 551
الحوار. 552
التشبيه في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام". 556
الخصائص السيميائية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام. 561
التناص 561
سميائية اللون. 562
سيميائية الرائحة. 563
الأيقونة الصوتية. 564
سيمائية الإسم في رواية بوح الرجل القادم من الظلام. 565
الخصائص الأسلوبية. 572
الحوار في "عابر سرير" 573

التكرار في رواية "عابر سرير" 573
الخصائص السيميائية في رواية "عابر سرير". 575
خاتمة. 579
قائمة المصادر والمراجع. 584

تطور بنية المكان في رواية " عابر سرير
رمزية المكان في رواية " عابر سرير"
الأبعاد الرمزية لمدينة قسنطينة في رواية " عابر سرير"
أنثوية المكان في رواية " عابر سرير":
أسطورية (أسطرة) المكان في رواية " عابر سرير"
أنسنة المكان في رواية "عابر سرير":

تصميم الغلاف في رواية " عابر سرير"
نظام الفصول
الكتابة العمودية
ومجمل القول