الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي و البحث العلميّ

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

كلّية الآداب و اللّغات

قسم: اللّغة العربيّة وآدابها

شعبة: النقد الأدبي المعاصر– مابعد البنيوية– في المغرب العربي

الموضــوع:

النص الأدبي بين القراءة والتأويل

– تحليل مقوّمات السّرد لنموذجين من الرّواية الجزائرية–

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النّقد الأدبي المعاصر

إعداد الطالبة:
لطيفة أحمد عمار

إشراف الأستاذة الدكتورة:
خناثة بن هاشم

أعضاء لجنة المناقشة

أد/ محمّد طول	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسًا
أد/ خناثة بن هاشم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفًا ومقرّرًا
أد/ عبد القادر شريف بموسى	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوًا مناقشًا
أد/ أحمد موساوي	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	عضوًا مناقشًا
د/ نور الدّين دحماني	أستاذ محاضر – أ–	جامعة مستغانم	عضوًا مناقشًا
د/ حفيظة عبداوي	أستاذ محاضر – أ–	جامعة سيدي بلعبّاس	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: 1437هـ / 1438 هـ – 2016م / 2017م

بسم الله الرحمن الرّحيم

قال الله تعالى: ﴿يَرفَعِ اللهُ الَّذينَ آمَنُوا مِنكُم والَّذين أُوتُوا العِلمَ دَرَجَاتٍ﴾

(سورةالمجادلة الآية 11)

الحمد لله الذي سلّم ميزان العَدلِ إلى أكُفّ ذوي الألباب، وأرسل الرّسل مبشّرين، ومنذرين بالثّواب والعقاب، وأنزل عليهم الكتب مُبيِّنَةً للخطأ والصّواب، وجعل الشّرائع كاملة لا نقص فيها ولا عاب.

أحمده حمد من يعلم أنّه مسبِّب الأسباب، وأشهد بوحدانيته شهادة مخلصٍ في نيّته غير مرتاب.

وأشهد أنّ محمّدا عبده ورسوله، أرسله وقد سَدَلَ الكُفرُ على وَجهِ الإيمانِ الحِجَابَ، فنسخَ الظّلامَ بنور الهدى وكشفَ النّقابَ، وبيّن للنّاس ما أُنزِل إليهم، وأوضح مشكلات الكتاب، وتركهم على المحجّة البيضاء لا سَرَبَ فيها ولا سَرَاب. فصلّى الله عليه وعلى جميع الآل وكلّ الأصحاب، وعلى التّابعين لهم بإحسان إلى يوم الحشر والحساب،وسلّم تسليمًا كثيرًا.

إهداء

أهدي بحثي إلى من جعل الله طاعَتَهُما تاليةً لطاعته سبحانه، وطاعةِ نبيّه- صلّى الله عليه وسلّم-

إلى أمّي بَلسَم الزّمان بِدِفءِ الحنان، إلى والدِي، راجية من الله لهما الصّحّة والسّلامة

إلى من تعلّمتُ تحت إشرافها الإخلاصَ في العمل، وحُسنَ تنظيم الوقت في البحث، إلى أ. د خناثة بن هاشم

إلى إخوتي وأخواتي، إلى كلّ من ساعدني لإنجاز البحث قريبًا كان أو بعيدا

شكر وامتنان

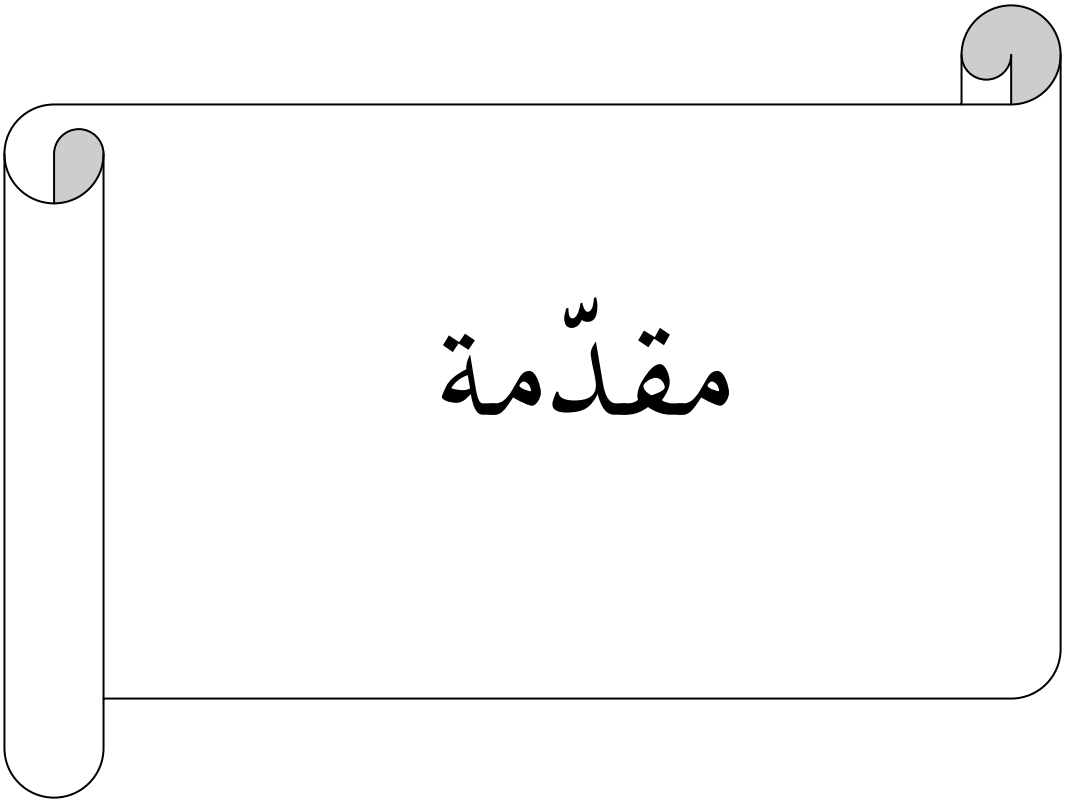
أتوجّه بالشّكر الجزيل للأستاذة الفاضلة الأستاذة الدكتورة خناثة بن هاشم على توجيهاتها طول مدّة البحث،حتّى

إنّها لم تتوانَ عن تقديم خبرتها لمساعدتي، من أجل البلوغ بهذا المنجَز إلى مصافّ البحث العلميّ الجادّ، وذلك

رغم كثرة مهامّها وانشغالاتها، فإن دلّ ذلك على شيء فإنّما يدلّ على تحلّيها بالأمانة العلميّة في الإشراف، فضلًا

عن كرمها وحنانها اللّذين تُغدِق بهما على كلّ طلبتها بلا استثناء، فَلَكِ خالص الشّكر والامتنان بعد شكر الله

تعالى.


مقدّمة

النقد الأدبي عمليّة وصفيّة تكشف عن جماليات النّصّ الأدبي، عن طريق الشّرح، والتفسير، والتّحليل والتّقويم، وقد عَرف النّقدُ الأدبي مراحلَ عديدة، ساهمت في تطوير نظرياته، بما في ذلك مناهجُ النّقد السّياقيّة (التاريخية، والاجتماعية، والنّفسية...)، والتي راحت تقرأ النّص انطلاقًا من سياقاته الخارجية –حياة المؤلّف، وعصره–، بإعطائها أولويّةً كبرى على حساب النّصّ في حدّ ذاته، ثمّ أعقبت هذه المرحلةَ مناهجُ النقد النّسقيّة (الشّكلانيّة، والبنيويّة، والأسلوبية،...)، والتي اكتفت بعملية الوصف الظّاهري الدّاخلي للنص– دراسة الثّنائيات الضّدّية، وبنية الأصوات ودلالاتها، والتّكرار...)، دون اللّجوء إلى سياقاته الخارجية التي تساهم في فهم النّصّ.

تظهَر بعد ذلك مناهج النّقد الجمالية (السّيميائية التأويلية، والتّفكيكية، وجماليات التّلقي...)، والتي أعطت أهمّية للقارئ الذي أغفلَته المناهج السّابقة، وبذلك حاولت مناهج مابعد البنيوية تغيير سلطويّة الأحكام النقدية، حيث أصبح الناقد– الذي كان يهدف من قراءته إلى تبيان مواطن الجودة والرّداءة– قارئًا يقاربالحقيقة النصية، ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد.

استفاد النّقّادُ العرب من النّظريّات الغربية، ومن مناهجها في قراءة النّصّ الأدبي العربي؛ قصدَ استكناه دلالاته، وبنياتِه الجمالية، والشكلية، تنظيرًا وتطبيقًا، مع وجود تفاوتٍ في مدى تطبيق هذه المناهج على النّصوص العربية، تبعًا لاختلاف مشاربها النّظريّة، ونظرًا لِرَواج فنّ الرّواية على المستوى العالمي، فقد حظِيَت باهتمام كبير من قبل القرّاء النّقاد، فجعلوها ميدانًا خصبًا لإثراء تجاربهم النّقدية، تبعًا لاحتوائها على قدر كبير من عناصر القصّة الفنّية، وطُول زمن الأحداث وتشابكها؛ ما يسمح للقارئ بالتّوسع في استخدام أدواته الإجرائيّة.

فالقراءة النّقديّة دراسةٌ للبنى العميقة للنّصّ الأدبي، وذلك انطلاقًا من تحليل ظاهر النّصّ وصولًا إلى باطنه، وما خفي بين سطوره، وفي هذه المرحلة المتقدّمة من القراءة تتراءى للقارئ مهمّة التّأويل، حيث ينصرف عن ظاهر النّصّ إلى احتمالات قرائيّة متعدّدة، استنادًا إلى دليلٍ لولاه لَمَا تُرِك ظاهر النّصّ، هذا لا يعني فتح باب التّأويل على كلّ القراءات؛ وإنّما يُشتَرَط الوقوف على حدود سياق الجنس الأدبي، الذي ينتمي إليه هذا النّصّ المقروء؛ ذلك لأنّ الضّوابط التي تحكم جنس الرّواية تختلف عن ضوابط الشّعر، بمعنى أن يحتكم القارئ في تأويلاته على خصائص، وسمات النّصّ الأدبي الذي يقرأه، بما في ذلك: عناصره، وبنيته، وغرضه، وتقنيّاته، وتأثيراته.

وبذلك يكتسي التّطلّع إلى قراءةٍ نقديّةٍ للنّصوص الرّوائيّة أهميّة كبيرة، يتمّ من خلالها الكشف عن جماليات هذا الإبداع الفنّيّ، وهذا ما يُحيل القارئَ إلى ظاهرة التأويل. فقراءة أيّ نصّ أدبي تختلف من قارئ إلى آخر، بل وقد تختلف لدى القارئ نفسه، بحيث يتغيّر تأويله للنّصّ الأدبي نفسه مع مرور الزّمن، ولعلّ هذا هو سبب اختياري لعنوان الرّسالة، فالنّصّ الأدبي يُعَدّ ملتقى للقراءة والتّأويل، وحتّى يتجسّد هذا التّنظير على أرض الواقع، فقد خصّصتُ دراستي لتحليل المقوّمات السّرديّة لنموذجين من الرّواية الجزائريّة، محاوِلةً بذلك أن أدرس إشكاليةَ تلقّي النّصّ الرّوائي الجزائري: كيف يتلقّى القارئُ هذا النّصّ الفنّي، بحيث يعيد إنتاجه من جديد؟، وهل تتوفّر الرّواية الجزائريّة على مقوّمات السّرد الحديثة، والتي تُفضي بالقارئ إلى قراءة تأويلية؟.

وللإجابة عن هذه التّساؤلات وغيرها، حاولتُ الرّجوع إلى ثلّةٍ من المصادر والمراجع، بما في ذلك ما يتعلّق بنظريّات القراءة والتّأويل، مثل: **هانز جورج غادامير** من خلال كتابه " الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-"، و**فولفغانغ إيزر** من خلال مؤلَّفِه"فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)"، هذا لايعني أسبقيّة النّقاد الغرب في طرحهم لإشكاليّة تلقّي النّصوص الأدبية، فقد كان النّقد العربي القديم حافلًا بمؤلّفات نقديّة كادت تلامس ما جادت به القراءة التّأويليّة المعاصرة، وهذا ما حاولتُ التّنويه به من خلال استنادي إلى مجموعة من المؤلّفات، بما في ذلك: "دلائل الإعجاز في علم المعاني" و"أسرار البلاغة" للنّاقد **عبد القاهر الجرجاني**، و**أبو الحسن حازم القرطاجني** من خلال مؤلَّفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

إلى جانب اعتمادي على مراجع حول كيفية تلقّي الفنّ الرّوائي، مثل: **جيرار جينيت** في مؤلَّفه"خطاب الحكاية: بحث في المنهج"، و**روجر هينكل** في كتابه"قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير-"، وأمّا ما يتعلّق بتلقّي الرّواية العربية، والجزائريّة على وجه الخصوص، فتجِد مثلًا:**محمّد مصايف** من خلال كتابه"الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام"، و"اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرّواية الجزائرية –" للأديب الرّوائي **واسيني الأعرج**.

إنّ طابع الرّواية الإشاري، والرّمزي، وتقنيّاتها السّرديّة، يؤهّلانها لأن تكُون ميدانًا خصبًا لقراءات تأويلية متعدّدة، وبناءً على ذلك لجأتُ إلى المنهج الوصفيّ، مدعَّمًا بنظرية التّلقّي والتّأويل، في قراءتي للنّموذجين اللّذين اخترتهما موضوعًا للبحث، والذي عنونتُه: "النّصّ الأدبيّ بين القراءة والتّأويل – تحليل مقوّمات السّرد لنموذجين من الرّواية الجزائريّة-"، جاعلةً خطّةً منهجيّة للدّراسة، حيث بدأتُ بمقدّمةٍ للتّعريف بالبحث، ثمّ مهّدتُ لموضوع الرّسالة بمدخلٍ تناولتُ فيه ماهية القراءة، والتّأويل، والأبعاد النّقديّة لهذين المصطلحين، ثمّ أتبعتُه بالفصل الأوّل،

والذي قدّمتُ فيه لطروحاتٍ نظريّة حول واقع الرّواية الجزائريّة، بما في ذلك الماهية والنشأة والتّطوّر، وكيف يمكن للقارئ أن يتلقّاها بوصفها فنًّا أدبيًّا.

أمّا الفصل الثّاني والفصل الثّالث فقد خصّصتُهما للتّطبيق على روايتين جزائريّتين، بحثًا عن العناصر الفنّيّة التي تتميّز بها كلٌّ من الرّوايتين، حيث حاولتُ في الفصلِ الثّاني تحليلَ مقوّمات السّرد لرواية "طيور في الظّهيرة" للأديب الرّوائيّ **مرزاق بقطاش**، و بالمِثل فقد قمتُ في الفصل الثّالث بتحليل المقوّمات السردية لرواية "لونجة والغول" للأديبة الرّوائيّة **زهور ونّيسي**، وقد قسّمتُ كلًّا منهما إلى خمسة مباحث؛ تبعًا لعناصر السّرد التي يتميّز بها الفنّ الرّوائيّ، جاعلةً دراسةَ خصائص الأسلوب اللغوي والسّردي للرّوايتين في صدارة البحث؛ لِما له من دلالات تُساهم في كشف جماليات النّصّين، وأمّا مقوّم الشّخصيّة الرّوائيّة فيكشف عن الفئات الاجتماعيّة التي تعمُر العالَم الرّوائي، وتصنع عنصر الحدث بحركاتها وعلاقاتها، وهو ما يشكّل المقوّم الثّالث في الدّراسة. و بما أنّ هذه الشّخصيّة لا تتحرّك إلّا داخل إطار معيّن من فضاء الرّواية، فقد خصّصتُ له مبحثًا مستقلّا هو الآخر لأهمّيّته في النّسيج الحكائي، حالُه حال الزّمن الرّوائيّ، حيث لا يمكن لأحداث الرّواية إلّا أن تقع في زمن محدّد.

في الأخير ذيّلتُ الرّسالة بخاتمةٍ، جعلتُها حوصلةً لِما استنتَجتُه من قراءتي للرّوايتين؛ بحيث تمثّل عقدَ موازنةٍ بين التّقنيّات السّرديّة التي شكّلت النّسيج الفنّيّ للرّوايتين، ثمّ أتبعتُ البحثَ بملحَقٍ عن حياة الأديبين: **مرزاق بقطاش**، و**زهور ونّيسي**. أمّا قائمة المصادر والمراجع، فقد جعلتها آخرَ ما يمكن تناولُه في الرّسالة؛ للتّدليل على مرجعيّة البحث.

و لا يسعني في الأخير إلّا أن أكرّرَ شُكرِي للأستاذة المشرفة الأستاذة الدّكتورة: **خناثة بن هاشم**، التي خصّتني بوقتها، وخبرتها، وتوجيهاتها، لتجاوز العقبات في هذا البحث، كما أتوجّه بالشّكر لكلّ من ساعدني لإتمام هذا البحث. – و**اللّهَ** أسألُ التّوفيق–

لطيفة أحمد عمّار

يوم: 25 أفريل 2016م.

مدخل:

القراءة التأويلية ماهية وأبعادا

مدخل:القراءة التأويلية ماهية وأبعادا

أوّلًا: ماهية القراءة وأبعادها

ثانيًا: ماهية التّأويل وأبعاده

أوّلًا: ماهية القراءة وأبعادها

القراءة مصطلح ليس بالجديد على الفكر العربي الإسلامي، فكتاب **الله** عزّ وجلّ سُمّي قرآنا؛ لأنه يجمع السّور ويضمّها[1]، **لقوله تعالى** : «**لا تُحرِّك بِهِ لِسَانَكَ لِتَعجَلَ بِهِ ﴿16﴾إِنَّ عَلَينَا جَمعَهُ وَقُرآنه**»[2]، قال **ابن عباس**- رضي **الله** عنهما-: جَمْعَه لك في صدرك وتقرأه، «**فإذا قَرأنَاه فَاتّبِع قُرآنَه**» قال: فاستمِع له وأنصِت،«**ثُمَّ إنّ علينا بَيَانَه**» قال: ثمّ إنّ علينا أن تقرأه، فكان **رسول الله صلّى الله عليه وسلّم** بعد ذلك إذا أتاه **جبريل** استمعَ، فإذا انطلق **جبريل** قرأه النّبيُّ الكريم كما قرأه[3].

يُقال: رَجل قرّاء، و امرأة قرّاءة، وتقرّأ: تفقّه. وتقرّأ : تنسّك. ويُقال: قرأتُ؛ أي صرتُ قارئا ناسكا، ويُقال: أقرأتُ في الشعر، وهذا الشعر على قرء هذا الشعر؛ أي طريقته ومثاله،[4] وقارأَه مقارءةً وقِراءً: دارَسَه، والقَرّاءُ: الحَسَن القراءة، وقرأَ عليه السّلامَ: أبلَغَه، كأقرأه، أو لا يُقال أقرأه إلّا إذا كان السّلامُ مكتوبًا.[5]

وبذلك يبدو أنّ العلماء العرب عرفوا مصطلح القراءة بمفهومٍ لغويّ يرتبط أساسًا بالقرآن الكريم، وقراءة آياته وفهمِها كما أُنزِلت دون الخوض فيها؛ مخافَة تحريفها، ولكن وبالمقابل فقد تعاملوا بمفهومها النّقدي، دون إطلاق مصطلح "القراءة" على نشاطاتهم النّقديّة، تحت مسمّيات عديدة، منها: علم الفصاحة، والبلاغة، والبيان، ونظريّة النّظم، بما في ذلك ما جاء به **عبد القاهر الجرجاني** في كتابه "دلائل الإعجاز":"وجملة الأمر أنّك لن تَعلَم في شيء من الصّناعات علمًا تُمِرّ فيه وتُحلي (من الإمرار والإحلاء، والمعنى نصيبٌ عالٍ من الإجادة والتّحسين، والمهارة في إخفاء ما ترغب إخفاءه) حتّى تكون ممّن يعرف الخطأ فيها من الصّواب، ويَفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتّى تفاضل بين الإحسان والإحسان، وتعرف طبقات المحسنين. وإذا كان هذا هكذا، علمتَ أنّه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصُب لها قياسًا، وأن تصفها وصفًا مجملًا، وتقولَ فيها قولًا مرسلًا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتّى تُفصّل القولَ وتُحصّل، وتضع اليدَ على الخصائص التي تَعرِض في في نظمِ الكلِم، وتعُدّها

[1] ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)، مادة قرأ، ط1، 1992 م.
[2] سورة القيامة، الآية 16-17.
[3] زيد الدين أحمد بن أحمد الزّبيدي، مختصر صحيح البخاري، اعتنى به محمد سامح عمر، دار ابن الجوزي، القاهرة(مصر)، 2010م، ص 12.
[4] ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة قرأ، ص 130.
[5] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، مجلّد 1، باب الهمزة، فصل القاف، ص 38.

واحدةً واحدة، وتسمّيها شيئًا شيئًا (...) وإذا نظرتَ إلى الفصاحة هذا النّظرَ، وطلبتَها هذا الطّلبَ، احتجتَ إلى صبرٍ على التّأمّل، ومواظبةٍ على التّدبّر".[6]

القاضي الجرجاني هو الآخر أدلى بدلوه في الدّراسات النّقدية العربيّة القديمة، حيث كانت له آراء نقدية تُقارب مفهوم القراءة الحداثي، والذي يبتعد عن سلطويّة الأحكام النّقديّة، ولعلّ ذلك يبرز من خلال كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، إذ يرى بعدم التّسرّع في الحكم، حيث يقول: "والشّعرُ لا يُحَبَّب إلى النّفوس بالنّظر والمحاجّة، ولا يحلى في الصّدور بالجدال والمقايسة؛ وإنّما يعطفها عليه القبولُ والطّلاوة، ويقرّبه منها الرّونق والحلاوة، وقد يكون الشّيء متقنًا محكمًا، ولايكون حلوًا مقبولًا، ويكون جيّدًا وثيقًا، وإن لم يكن لطيفًا رشيقًا،(...) ولكلّ صناعة أهلٌ يُرجع إليهم في خصائصها ويُستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها، (...) ولكن الذي أطالبك به وألزمك إيّاه أن لا تستعجل بالسّيّئة قبل الحسنة، ولا تقدّم السّخط على الرّحمة، وإن فعلتَ فلا تهمل الإنصافَ جملةً، وتخرج عن العدل صفرًا، فإنّ الأديبَ الفاضلَ لا يُستحسَن أن يعقد بالعثرة على الذّنب اليسير".[7]

الاهتمامُ بالقارئ المتلقّي لم يكن حصرًا على مناهج النّقد المعاصرة، فالنّقد العربي القديم كشف عن أهمّيّة القارئ أو المتلقّي في إنتاج الكاتب لرسالته، أوالخطيب لخُطبته، حيث يرى **قدامة بن جعفر** بأنّ الخطيبَ أوالمترسّلَ يجب أن يكون عارفًا بمواقع القول، وأوقاته واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجازَ في موضع الإطالة فيقصّر عن بلوغ الإرادة، وألّا يستعمل الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، وألّا يستعمل ألفاظ الخاصّة في مخاطبة العامّة، ولا كلام الملوك مع السّوقة، بل يُعطى كلُّ قوم من القول بمقدارهم، ويَزِنهم بِوزنهم، وإذا رأى من القوم إقبالًا عليه وإنصاتًا زادهم بقدر احتمالهم ونشاطهم، وإذا تبيّن منهم إعراضًا عنه، وتثاقلًا عن استماع قوله خفّف عنهم.[8]

إلى جانب ذلك نَجِد أنّ معالجة النّقد العربي القديم لقضيّة بناء القصيدة الشّعريّة، ساقَته للنّظر في أحوال المتلقّين، وهذا ما أشار إليه **ابن طباطبا** في كتابه "عيار الشّعر"، حيث يرى أنّ موافقة الشّعر للحال التي يُعَدّ معناه لها علّةٌ لحسنِ الشّعر وقَبوله، كالغزل عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه وحنينه إلى من يهواه، وكالتّحريض على

---

[6] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وقدّمه ياسين الأيوبي، المكتبة العصريّة، بيروت (لبنان)، 2007م، ص 92- 93.

[7] أبو الحسن علي بن عبد العزيز الشّهير بالقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، عني بطبعه وتصحيحه وشرحه أحمد عارف الزّين، مطبعة العرفان، صيدا (سوريا)، 1331 ه، ص 85- 86.

[8] أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، نقد النّثر، دار الكتب العلميّة، بيروت (لبنان)، 1980م، ص 96.

القتال عند التقاء الأقران، وطلَب المغالبة، فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات، تضاعفَ حسنُ موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أُيِّدت بما يجذِب القلوبَ من الصّدق عن ذات النّفس؛ بكشفِ المعاني المختلجة فيها، والتّصريح بما كان يُكتَم منها، والاعترافُ بالحقّ في جميعها.[9]

وبذلك يمكن القول إنّ استراتيجيات القراءة مسألة مهمّة في النقد الأدبي قديما كان أو حديثًا، حيث أُطلِق عليها حديثًا بمصطلح "ميتا نقد" أو "méta criticism" كما تُسَمّى في النقد الغربي المعاصر، وهي حلقة من حلقات جدل المناهج الحديثة، ويُعنى هذا المفهوم "ميتا نقد" بثقافة الناقد، أو القارئ العارف، وبمرجعياته المعرفية: الفكرية، والجمالية، والنفسية، وبرؤيته الخاصة للنّص المقروء، ونظرًا لاحتكاك النقد العربي الحديث بنظيره الغربيفقد أخذ يَنهل منه، برؤية متسائلة تهيّأت لها المعرفة في النقد العربي القديم، والانفتاح على أحدث نظريات النقد الغربي، وهي دراسات لم تكتف بالتّنظير؛ وإنّما وَلَجت عالَم النص لِتُطَبّق المفاهيم والإجراءات النقدية، ولتُبَلور عدّة أمور ذات علاقة بموقف الكاتب، ورؤيته الفكرية، وطروحات النص الظّاهرة والخفية، وبما أنّ استراتيجيات القراءة تتنوّع بتنوع القراء، كان لِزامًا على الدّارسين الاهتمام بثقافة القرّاء واتّجاهاتهم الفكرية والفنّيّة.[10]

ممارسة النقد الأدبي نشاط فكري يشتغل على الأدب كموضوع له، بوصف الأدب إنتاجا عقليا وجدانيّا، يعتمد على الكلمة كأداة تعبير،[11]فهو واقع سيرورة إنتاجية تفاعلية، وهو تجربة دينامية يساهم فيها كلٌّمن المؤلف والنص والقارئ، لا عن طريق التحكّم والهيمنة؛ وإنّما عن طريق التفاعل[12].

يرى **رولان بارت**Roland Barthes أنّ داخل النّسيج النّصّي فكرةٌ توليديّة تشير إلى أنّ النّصّ يَصنَع ذاته، و يعتَمِل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفكّ الذّات وسط هذا النّسيج ضائعَةً فيه،[13] فالنّصّ ليس مجموعةً من العلامات المغلقة، ذات معنى محدّد يتوجّب الوصولُ إليه؛ وإنّما يتشكّل من مجموعة من العلامات، ذات أثرٍ متحوّل، ومتغيّر مع تغيّر القراءات،[14] ولعلّ ذلك راجع إلى الخاصّيّة التي تتميّز بها العلامة أوالإشارة في إطار التّجربة الجمالية، فبعد أن كان يُطلَق عليها كلمةً لغويّة في سائر المجالات تحوّلت إلى إشارة، وذلك بتخلّيها عن

[9] محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، دراسة وتحقيق وتعليق محمّد زغلول سلام، شركة الجلال للطّباعة، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، دت، ص 54- 55.

[10] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- عالم الكتب، 2005 م، مقدّمة أحمد الزعبي ، ص 15.

[11] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، دار الفكر، عمان(الأردن)، ط 4، 2008 م، ص 10.

[12] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2003 م، ص 6.

[13] رولان بارت، لذّة النّصّ، ترجمة فؤاد صفا، و الحسين سبحان، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء (المغرب)، 1988م، ص 62.

[14]Barthes Roland, l'aventure sémiologique, Ed: Seuil, Paris, 1985, 359 p, p 13.

شطرها الأوّل (التّصوّر الذّهني) واكتفائها بالجانب الصّوتي، وهذا ما يضمن لها حرّيّة الحركة، ويمكّنها من إحداث الأثَر الحرّ وتنويعه مع كلّ قراءة.[15]

إنّ النّصّ عالمٌ من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزّمن بكلّ أبعاده، حيث يتأسّس في رَحِم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهِّل نفسه كإمكانيّة مستقبليّة للتّداخل مع نصوص آتية، وهُنَا يتلاقى الباعثُ مع المتلقّي في تحريك الحياة داخل هذه الرّسالة النّصّيّة، وَبَعثِها من جديد في تفسيرها واستقبالها، والغايةُ في ذلك هي الرّسالة نفسها، فهي تأكيد ذاتيّ للنّفس، يتوحّد فيه الشّكل والجوهر[16].

إذ لم يَعد القارئُ الناقد مَنوطا بعرض شهادة ميلاد المبدِع بتتبُّع تاريخ ميلاده، ولا باقتفاء مراحل حياته النفسية، أوالاجتماعية، ولا ملزَما بتسجيل وقائِعَ مرَّ بها الأديب أوالمبدع، بإصدار أحكام حوله، لا ثناءً، ولا قدحاً وتهجُّما، بل أضحى عمل النقد اليوم مساويا لعمل المبدِع أوهَابِطًا عنه، أومتفوّقا عليه، حسب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتسويغ جمالياته، وإسهام في فك شَفرَته[17] ورموزه، وهذه العملية تُسَمّى القراءة عوضا عن النقد،[18] و"التي تَعمَد إلى إقامة علاقات بين النّصوص؛ لِتكشِف من خلال ذلك قدرةَ الكاتب على مواجهة الموروث"[19].

حاولت المقاربات البنيوية أن تدرس النّصّ الأدبي كفنّ، أو لوحة لا ظِلَّ لها، فتقطَع صلته بإيديولوجيا الطّبقة السّائدة، ولكنّ ذلك يعني أنّهم يريدون نَصّا لا خصوبة فيه ولا إنتاجيّة، فيكون نصّا عقيما. إنّ النّصّ في حاجة إلى ظلّه: وهذا الظّلّ هو قليل من الإيديولوجيا، قليل من الذّات.[20]فالكاتب حين يُضَمِّن فكرَه في عملِه الأدبي، يسعى إلى ذلك عبر عمليّة معقَّدة من البحث، والانتقاء، والتّقصّي في الأشكال الأدبية، والقيم الاجتماعيّة، فيلاحظ السّلوكيّات، ويُقيِّم الأفكار، ويرصُد الأبعاد النّفسيّة والاجتماعيّة، محافِظًا بذلك على حدود الفنّ وتَمَيُّزِه،

---

[15] عبد الله محمّد الغذّامي، تشريح النّصّ: مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط 2، 2006م، ص 20.

[16] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير – من البنيوية إلى التّشريحيّة: نظرية و تطبيق- ص 19.

[17] الشّفرةCode: نظام من الأعراف، والقواعد، والقيود، التي عن طريقها تُفصِح الرّسالة عن دلالتها، فهي تتحكّم في إنتاج الرّسالة وتلقّيها كما يتحكّم النّظام اللّغويّ في إنتاج النّطق الفرديّ وتلقّيه. جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 2003م، ص 46.

[18] بسام قطوس، استراتيجات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- ص 17 .

[19] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير – من البنيوية إلى التّشريحيّة: نظرية و تطبيق- ص 54.

[20] رولان بارت، لذّة النّصّ، ترجمة فؤاد صفا، و الحسين سبحان، ص 37.

وبذلك يُصبِح (الكاتب) نقطةَ تلاقي لمجموعةٍ من المعطيات، التي لا يستطيع السّيطرة عليها دائمًا، فيعمَل على إعادة إنتاجها وفق المنظور الإيديولوجي الخاصّ[21].

استطاعت المقاربات السّيميائيّة أن تتجاوز حدودَ المناهج البنيويّة الضّيّقة، لترتقي بها إلى منزلةٍ ينبثق منها خطابٌ واصف Méta discours، تمثّلت وظيفته في البحث عن الأنساق السّيميائيّة الدّالّة، بمستوياتها اللسانيّة وغير اللّسانيّة، والتي لم تَفصلها السّيميائيّةُ عن إطارها الاجتماعي العامّ، والملابساتِ التي أحاطت بنشأتها، وذلك ما تنبّأ به **فيردناند دوسوسير**"Ferdinand de Saussur" في محاضراته حول اللّسانيّات العامّة"،[22] حيث يرى **دوسوسير** أنّ اللغة نظامٌ من العلامات الدّالّة على مؤسّسات اجتماعيّة متنوّعة؛ لِما تتضمّنه من رموز، وعلامات دالّة مثلًا على حسن التّعامل بين النّاس، أو علامات حربيّة، إلى غير ذلك من العلامات، وهذا ما يستلزم وجودَ علمٍ يدرس حياة العلامات المنبثقة من الحياة الاجتماعيّة أَطلَق عليه مصطلح "السيميولوجيا"Sémiologie، والذي يضمّ بدوره عِلمَ اللّسانيّات.[23]

وبالمقابل نَجِد العالم الأمريكي **بيرس**Peirce–والذي ظهرت أعماله السّيميائية متزامنة مع أعمال **دوسوسير**– قد اصطلح على نظرية العلامات بمصطلح: La sémiotique(السيميائية)، حيث حاول من خلال نظريّته تصنيف العلامات إلى ثلاثة أصناف: بما في ذلك الأيقونة Icone، وهي تقوم على مفهوم المشابهة، كصورة الشّجرة التي تدلّ على الشّجرة في الواقع؛ والدّليل Indice الذي يقوم على القرينة والسّبب، فالدّخان مثلًا دليل على وجود النّار؛ أمّا الرّمز Symbole فإنّه يقوم على الأعراف والعادات،[24] فعلاقته عشوائيّة، واعتباطية، وعرفيّة، كما هو حال العلامة لدى **دوسوسير**.[25]

هذا لا يعني أنّ علم السّيمياء لم يظهر إلّا على يد علماء الغرب، فقد كانت ملامح هذا العلم بارزةً لدى العلماء العرب قبل ذلك بسِنِين خَلَت، بل ليس من المبالغة القول بأنّ الفكر العربي استطاع أن يتوصّل إلى وضع نظريّة مستقلّة وشاملة، يمكن وصفها بالنّضوج حول علم السّيمياء، بحيث سبقت الأبحاثَ الغربية المعاصرة في

[21] عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الرّوائيّ- دراسة سوسيو بنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدّوقة- منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001م ، ص 37.

[22] أحمد يوسف، القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة – منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون (الجزائر، لبنان)، 2007 م، ص 113.

[23]Ferdinand de Saussur, Cours de linguistique générale: Essai, présenté par Dalila Morsly, éd. Enag, Alger, 2004, 381p, p33.

[24]Julia Kristeva, Le langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique, ed: Seuil, Paris(France), 1981, 327 p, p 18.

[25]Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p 37- 38.

ذلك، فقد استفاد الفلاسفة العرب، بمن فيهم **الفارابي** و**ابن سينا** من الفلسفة اليونانية، وطوّروها إلى علم للدّلالة، بشكل يوازي أعمالالأمريكي **بيرس** فيما بعد،حولتصنيفه للعلامات، فنَجِد أنّ الدّلالة لدى الفلاسفة العرب كانت تتناول: اللّفظة والأثر النّفسي؛ أي ما يُسمّى الصّورة الذّهنية والأمر الخارجي، أمّا الكتابة فلا شكّ أنّها تدخُل بعين الاعتبار لِمَا لها من دلالة على الألفاظ.[26]

ويمكن تمثيل ذلك بما يلي[27]:

	أيقونة Icône	شاهد (دليل) Indice	رمز Symbole
بيرس			
العرب	دلالة طبيعية بين الصورة الذهنية والأمرالخارجي، قائمة على المشابهة	دلالة عقلية	دلالة وضعية متعارف عليها

مِن تفاريع علم السّيمياء العربية نَجِد علمَ أسرار الحروف، وهو ما خَصّص له **عبد الرّحمن بن خلدون** فصلًا من مقدّمته المشهورة، وحاصِلُ هذا العلم أنّه يزعمبتَصَرُّفِ النّفوس الرّبّانيّة في عالَم الطّبيعة بالأسماء الحسنى، والكلمات الإلهيّة النّاشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السّارية في الأكوان، ثمّ اختلف العلماء في سرّ التّصرّف في هذه الحروف، فمنهم من قسّمها حسب الطبائع، فجعلوها منتميةً إمّا إلى النّار، أوالهواء، أوالتربة، أوالماء، وربطوها بالطّب الرّوحي، فالحروف النّاريّة– بزعمهم– لدفع الأمراض الباردة ولمضاعفة قوّة الحرارة، والمائية لدفع الأمراض الحارّة: مِن الحمّى وغيرها– وبذلك عُدّ علم أسرار الحروف شبيها بالطّلّسمات، التي يرون فيها قوى روحانية مركّبة بأسرار فلكية، ونسب عدديّة، فائدتها ربطُ الطّبائع العلويّة بالطّبائع السّفليّة.[28]

بالعودة إلى الحقل الأدبي المعاصر، فإنّنا نَجِد تلاحمًا بين المناهج السيميائية والتأويلية التي ترتكز على أصول فينومينولوجية، ومبادئ لسانية، وأسس منطقية طبيعية، فالنسق ليس معطى أوّليّا تؤكّده الشكلانية الرّوسية، إنّه

[26] عادل فاخوري، علم الدّلالة عند العرب: دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطّليعة، بيروت (لبنان)، ط3، 2004م، ص 5 وما بعدها.
[27] المرجع نفسه، ص 29.
[28] عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، دار صادر، بيروت (لبنان)، 2000م، ص 388 وما بعدها.

نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي أوالقارئ، لبناء انسجامه، وعلى الرغم من ذلك فهو يتغيّر بتغيّر مواصفات التلقي وشروطه، وعليه لاحظَ **روبيرت ياوس**" R. Jauss "أنّ تاريخ الأدب هو تاريخ تلقّيه[29].

لكن كيف يختار القارئ نصّا أدبيا حتى يدرسَه؟، لعلّ الذوقَ هو المسؤول على الدّوام عن اختيارات النّقاد للأعمال، التي يَوَدّون منحها جزءًا من نشاطهم الفكري، فتحليلُ النصوص هو تفرّغٌحقيقي لمبادلة الخبرة بالخبرة، وبالمقابل يمنح النصُّ الناقدَ بعضَ الرّؤى، كما يُسَهِّل عليه فَهمَ العالَم، وفهمَ نفسِه من خلال بنيته الاحتمالية[30].

لابدّ أن يكون النّص ثريّا حتى تَبلُغ العلاقة الدينامية بين النص والقارئ مداها، لكن ماذا لو أخفق القارئ في اختيار النص الجيد؟، قد يحدث أن يسيئ المرء اختيار النص، فتتداعى ركائز الدّراسة في مسار التحليل، وهذا ما يتحاشاه معظم القراء المتمرّسين فيُرَكّزون عل هذه المرحلة، ولكنّ الأصعب يكمن بعد اختيارهم للنص، فعلى القارئ التعامل مع النص بالتحليل العقلاني الذي لا ينتهي إلى صياغة أو إعادة صياغة، إلاّ إذا استثمر المعطيات النصية، والمعطيات الإقناعية، وعلامات التفكيك، وإعادة البناء، واستخلاص النتائج[31].

إنّ تحليل النص يتطلّب خطوات عدّة، حتى يصل القارئُ إلى إنتاج نصّه الخاص، ومِن أهمّ المبادئ العامة لمراحل التحليل: فهمُ النص؛ ولتحقيق ذلك يقرأ القارئُ النصَّ قراءة أو أكثر قراءةً متأنّية فاهمة، فإذا ما أدرك مغزى النص ووجد فيه عناصرَ الجمال أوعناصرَ الفشل، فإنه يكون قد دخل إلى منطقة أخرى هي القراءة التّذوّقيّة البنّاءة. بحيث عليه أن يدرك العلاقات النحوية، ويتفحّص طريقة الأداء اللغوي، والدلالات المركزية والهامشية للألفاظ، ويتوقّف عند الكلمات التي تبدو أنّها تحمل معاني غير معروفة، أو جاءت بمعاني أخرى، وعليه أن يستشير المعاجم اللغوية[32]، فيَكُون موقفه كلّيّا متكاملاً في النّظرة، يبدأ بالتّذوّق –القدرة على التّمييز– ويَعبُر منها إلى التّفسير والتعليل، ثمّ التحليل والتّقييم، خطوات لا تُغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرّجة على هذا النّسق، كي يتّخذ الموقفُ نهجًا واضحا[33].

---

[29] أحمد يوسف، القراءة النسقية- سلطة البنية ووهم المحايثة – ص 554- 555 .
[30] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص 119 .
[31] المرجع نفسه، ص 241.
[32] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، ص 21 – 22 .
[33] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب- نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري- دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، فلسطين، 2001م، ص 646.

يكتمل تحليل النص الأدبي من خلال التّنسيق بين النّسق والسّياق، حيث يقوم القارئ «بتحديد موقع النص وجَوِّه العام، فإذا كان النص مقتطفا، أو مختارا من نصّ كلّي فيجب أن يَطَّلِع على الأصل، وأن يتعرّف إلى أفكار الكاتب، وموقع هذا النص من إنتاجه، والتّعرف إلى المناسبة إن كان هناك حدث يرتبط بالنص»[34] .

بناءً على ذلك، يمكن القول إنّ ثمّة نظامَين للقراءة: قراءة تذهب رأسًا إلى مفاصل النّصّ الأدبي، و تأخذ بعين الاعتبار امتداده، وتَجهل الشّفرات اللّغويّة، فتكون قراءة مسرعةً تُجاري سرعة أحداث النّصّ، وبذلك تحتاج إلى قراءة أخرى لا تُغفِل شيئا، بل تَزِن النّصَّ وتلتصق به، وتنهمك في عملها بجدّ وحماس، وتُدرِك في كلّ نقطةٍ من النّصّ انقطاعات الوَصل التي تَقطَع اللغات– فِعلُ التّعبير– لا القصّة (النص). فما يأسِر هذه القراءة ليس الشّمول المنطقي، وليس تعرية الحقائق من أوراقها، بل الصّيغة المورِقَة لِتَولّد الدّلالة، فالإثارة تأتي من عموديّة اللغة، وعموديّة تحطيمها،[35]ومِن الفراغ الذي يتقصّده الكاتب في نصّه حتى يزيد من حيرة القارئ، ومهمّةُ القارئ هنا ملأ ذلك الفراغ بما يتأتّى له من ثقافة، استنادًا إلى مرجعيات النّصّ المقروء.

يبحث القارئ دوما عن السّمات أو المميّزات الفنية، التي تميّز العمل المدروس عن غيره، فيُنَقِّب في كل عناصر الإبداع عَلَّهُ يجد فيها تميّزا أثّر فيه بشكل أو بآخر،[36] هذا الأثر الذي يُعَدّ القيمة الجماليّة التي تجري وراءها كلّ النّصوص، ويتصيّدها كلّ قرّاء الأدب،فالنّصّ لا يُكتَب إلاّ من أجل الأثر، فلا أحد يَكتُب شعرا ليَنقُل إلينا أقوال الصّحف؛ وإنّما يَكتُب الشّعرَ طَلَبًا لإحداث الأثر،[37]ولكن هل هذا يعني فتح المجال لأيّ قراءة مهما كانت لتأويل النّص الأدبي؟.

يبدو أنّ حماية النّصّ من الضّياع بين شِعَاب القراءة تكمن في السّياق، فالمعرفة التّامّة بسياق الجنس الأدبي للنّص المقروء شرط أساسيّ للقراءة الصّحيحة؛ لأنّ النّصّ توليدٌ سياقيّ ينشأ عن عمليّة الاقتباس الدّائمة من المستودَع اللّغويّ، بحيث يصوغ الكاتبُ النّصَّ حسب معجمه الألسني، و كلُّ كلمةٍ من هذا المعجم تحمل تاريخًا مَديدا ومتنوّعا، وَعَى الكاتبُ بعضَه وغاب عنه بعضه الآخَر، ولكنّ الكلمةَ تَظَلّ حُبلى بكلّ تاريخياتها؛ وبذلك يؤسّس الكاتبُ في داخل نصّه شفرةً خاصّةً به تميّزه عن غيره من النصوص الأدبية، والقارئ حُرٌّ في تفسير هذه

[34] المرجع نفسه، ص 22.
[35] رولان بارت، لذّة النّصّ، ترجمة فؤاد صفا، و الحسين سبحان، ص 20- 21.
[36] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، ص 20 .
[37] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير – من البنيوية إلى التّشريحيّة: نظرية و تطبيق- ص 50 وما بعدها.

الشّفرة وتحليلها، ولكنّه مُقَيَّدٌ بمفهومات السّياق، فمثلًا لا يمكن تفسير الشّفرة الشّعريّة بمفهومات السّياق الرّوائي.[38]

ثانيا: ماهية التأويل وأبعاده

ارتبط مصطلح التّأويل لدى العلماء العرب منذ القِدَم بالدّين الإسلاميّ، وبمعاني القرآن الكريم، بحيث جعلوا مفاهيم التّأويل مَنُوطةً بتدبّر هذه المعاني، وبذلك يرى بعضهم أنّ مفهوم التّأويل منبَثِقٌ مِن: أوّلَ الكلام وتأوّلَه: دبّره وقدَّرَه، وأوّله وتأوّله: فسّره، وقال بعضهم: التفسير كشفُ المراد من اللفظ المشكَل، والتأويلُ رَدّ أحد المحتمِلين إلى ما يطابق الظاهر.[39]وقوله **تعالى** : «**ولَمّا يَأتِهِم تَأوِيلُه**»[40]، وهذا دليل على أنّ علم التأويل ينبغي أن يُنظَر فيه، وقيل: معناه لم يأتهم ما يؤُول إليه أمرهم في التكذيب به من العقوبة، ودليل هذا قوله **تعالى** : «**كَذَلِكَ كَذّبَ الذين مِن قَبلِهِم فانظُر كَيفَ كان عاقِبَة الظَّالِمِين**»،[41]والمراد بالتأويل: نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما تُرِك ظاهر اللفظ، ويُقال عبارة الرؤيا وتفسيرها وتأويلها،[42] على نَحوِ ما جاء في التنزيل العزيز : «**هَذا تَأوِيلُ رُؤيَايَ مِن قَبلُ**»[43]. وآلَ مالَه يؤوُله إيالةً؛ إذا أصلحه وسَاسَه[44].

إنّ ظاهرة التأويل ترتبط بالدلالة الأسلوبية، ومحاولة التّوصل إلى الغاية المقصودة من الأساليب اللغوية، ومن هنا فالتأويل من الناحية اللغوية ظاهرة لها أهميّتها في تاريخ الفكر الإنساني بصفة عامة، وفي تاريخ الفكر الديني بصفة خاصة، وذلك منذ أن حاول الناس فهمَ النصوص الدينية في الكتب السماوية، وقد كان لظاهرة التأويل ومازال خصوصية في تاريخ الفكر الإسلامي، فقد لعبت فيه دورا مهمّا وخطيرا، حيث جاءت كلمة التأويل في معاجم اللغة تحمل معاني عديدة، فمثلا عند **أبي عبيدة معمر بن المثنّى** صاحب "مجاز القرآن"[45]، و**ابن الأثير**

---

[38] المرجع نفسه، ص 72- 73.
[39] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)، ج 7، فصل الهمزة من باب اللام، ص 215 .
[40] سورة يونس- الآية 39.
[41] سورة يونس- الآية 39.
[42] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، فصل الهمزة من باب اللام، ص 215 .
[43] سورة يوسف- الآية 100.
[44] ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة أول، ص 193 – 194 .
[45] أبو عبيدة معمر بن المثنّى التّيمي، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلّق عليه محمّد فؤاد زكين، الناشر مكتبة الخانجي، دار غريب للطّباعة، القاهرة (مصر)، 1988م.

في "النهاية في غريب الحديث والأثر"[46]، تعني التفسير والتّدبّر، وتعني عند **الأزهري** في "تهذيب اللغة": الرّجوع "من آل يؤول، أي رجع وعاد"[47]،وتعني عند **ابن فارس** في "مقاييس اللغة": العاقبة[48]، وتعني عند **ابن منظور** في "لسان العرب" الإصلاح والسياسة.والملاحَظ أنّ هذه المعاني للتأويل صاحَبت الخطاب الديني، في محاولة المسلمين فهمَ القرآنِ فهما واعيا، يُمَكِّنهم من استنباط أحكامه بحثا عن مقصد الشارع.[49]

قبل الخوض في أبعاد التأويل يَجدُر الوقوف على لفظة التفسير، وأوجه التقارب بينها وبين التأويل، حيث جعل بعض المفسرين التفسيرَ مرادفا للتأويل ومنهم **الزّجاج**[50]، و**الراغب الأصفهاني**[51]، في حين يرى **ابن فارس** بخلاف ذلك، فالتفسير بيان لفظ لا يحتَمِل إلاّ وجها واحدا، والقطع بأنّ المراد باللفظ هذا، و يتّجه التفسير إلى شرح المفردات والألفاظ شرحا لغويا، يؤدي إلى المعنى الظاهر من النص، وأمّا التأويل فمعناه في الأصل التفسير والشرح، ولكن كلمة التأويل تطورت مع الزمن، فأصبح التأويل هو "نقلُ ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليللولاه ما تُرِك ظاهر اللّفظ"[52]، وذلك بصرف الآية إلى معنى موافق لِمَا قبلها وما بعدها بما ظهر من أدلّة، وذلك عن طريق الاستنباط بحيث لا يخالف المعنى الذي يذهب إليه المؤوِّلُ الكتابَ والسّنّة[53]، بذلك يتمايز التأويل وفق هذا الفهم عن التفسير بكونه يرُوم مقصدية المتكلم، ويحدّد أغراضَه من الكلام، بخلاف التفسير الذي يقتصر على ماهو ظاهر من الخطاب[54].

على أنّ الخطاب القرآني المعجز يشتمل على آيات تتفاوت في وضوحها وغموضها من منطلَق فهمِ القارئ لها، فهناك آيات يُدرَك معناها من ظاهر لفظها وتركيبها دون حاجة إلى تأويل، في مقابل آيات أخرى تحتاج إلى إعمال الفكر والنظر فيها، وذلك بصرف معنى الآية عن ظاهر لفظها إلى معنى آخر يحتمل السياق بالدّليل

---

[46] مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، دار ابن الجوزي، المملكة العربية السّعوديّة، 1421 ه، باب الهمزة مع الواو، ص 52.

[47] أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللّغة، حقّقه إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، مصر، 1967م، ج 15، كتاب اللاّم، باب لفيف حرف اللاّم، ص 458.

[48] أحمد بن فارس بن زكريّا أبو الحسن، معجم مقاييس اللغة، حقّقه عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، سوريا، 1979م، المجلّد1، باب الهمزة، ص 162.

[49] أحمد عبد المهيمن، إشكالية التأويل بين كلّ من الغزالي وابن رشد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، ط 1، 2001 م، ص 28 – 29 .

[50] أبو إسحاق إبراهيم بن السّري المعروف بالزّجّاج، شرح وتعليق عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت (لبنان)، ج1، 1988م، ص 57.

[51] الرّاغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، حقّقه صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق (سوريا)، 2009م ص 99 و 636.

[52] مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، باب الهمزة مع الواو، ص 53.

[53] أحمد عبد المهيمن، إشكالية التأويل بين كلّ من الغزالي وابن رشد، ص 43 – 44.

[54] محمد بازي، التأويلية العربية – نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات – منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)، 2010 م، ص 21 – 22 .

أوالقرينة، وهذا ما يحتمل دواعي موضوعية، وقد تكون مجازَفةً لا تخلو من محاذير قد تنتهي إلى إخراج الخطاب من مدلوله، فعملية التأويل هي توجيه للنص قد تكون محاولة جادة لفهم النص، كما يمكن أن تُتَّخَذ مطِيَّة لتحريف النص، وشحنِه بما لا يحتمله من المفاهيم المسبقة، التي لاتخدم في شيء قضية الفحص الأمين للنص، فعملية التأويل عملية توضيح وتبيين للنص القرآني، دون جزم أو قطع بمراد **الله** تعالى.[55]

وفي هذا الصَّدَد يرى المفكِّر الإسلامي المعاصر **محمّد أركون** أنّ وظيفة تأويل القرآن الكريم وتفسيره، تكمن في" كشفِ الحجب عن الدّلالات والمعاني، دون القضاء على المجهول أو الغيب، أو الصّفة الفائقة والرّائعة لما هو مكشوف. إنّها تعني أيضًا: الإبانة بلا إبانة أو تحييد وسائل المعرفة. باختصار: فإنّها تعني إقامة علاقة بين الإنسان والله لا تكون من نمط العلاقة سؤال/ جواب؛ وإنّما من نوع الاستقبال والاحتضان للقدرة اللّانهائيّة على الدّلالة ومعنى الأشياء، وحقيقة الكائن والكينونة".[56]

بناءً على ما تقدّم نجِد أنّ ميدان التأويل والتفسير ظلّ مَنُوطا بالتوجه الديني، وذلك لم يكن مقتصرًا على الدّين الإسلامي؛ وإنّما شمل جميع الأديان، بل وبسبب تأويل الأمَم الجاحد للكتب السماوية أخرجهم من رحمة **الله** إلى سخطه. فقد ظهرت التّأويليّة الغربيّة herméneutiques كنظريّة منهجيّة لعلم اللّاهوت والفلسفة، ثمّ تطوّرت في القرن التّاسع عشر، وصارت نظامًا كوَّن أساسَ العلوم الإنسانية كلّها، بِعَدِّها فنًّا للفهم، ولعلّ من أبرز روّادها:**شليرماخر** Schleiermacher،و**هيغل** Hegel،و**دلتاي** Dilthey،و**هيدجر** Heidegger،و**غادامر** Gadamer. مع اختلاف في وجهات النّظر حول مهمّة التّأويليّة، حيث يرى **شليرماخر** أنّ على التّأويليّة أن تعيدَ كلّيّا بناءَ العمل في الفهم كما تشكَّلَ أصلًا؛ حتّى لا يقعَ المؤوّل في سوء الفهم، وبذلك تفتَح المعرفةُ التّاريخيّة إمكانيّةَ استرداد التّراث بكلّ ظروفه الأصليّة، التي شكّلَت العقدةَ في ذهن الفنّان؛ وبالتّالي تجعلُ دلالةَ عملِه مفهومة تمامًا.[57]

---

[55] عواطف كنوش المصطفى التميمي، المعنى والتأويل في النص القرآني، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمّان (الأردن)، 2010 م، ص 9 وما بعدها.

[56] محمّد أركون، الفكر الإسلامي (نقد واجتهاد)، ترجمة وتعليق هاشم صالح، لافوميك للنشر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1993م، ص 90- 91.

[57] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافيّة، طرابلس (ليبيا)، 2007م، ص 249 وما بعدها.

إنّ **شليرماخر** ينظر إلى النص باعتباره وسيطا لغويا موضوعيا، ينتقل من خلاله فكر المؤلِّف إلى المؤوّل، وهذا الوسيط اللغوي يكون موضوعيا؛ لأنه يُمثّل الجانب المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة،[58] وذلك بتوسيع المشكلة التّأويليّة من فهم ماهو مكتوب إلى فهم الخطاب بشكلٍ عامّ، وهذا ما يفسّر الصّلة بين البلاغة– التي هي جزء من علم الجمال– والتّأويليّة. مشكلةُ **شليرماخر** إذًا ليست مشكلة غموضٍ تاريخي؛ وإنّما هي غموض الأنت، وهذا ما أفضى إلى عَدِّ نظريّته نظريّةً فرديّة رومانسيّة، لم تُعوّل عليها المدرسة التّاريخيّة.[59]

في حين يذهب "**هيغل**" إلى عدم جدوى الاسترداد، فهو لا يَنقل الحقيقة كما هي، ويضرب لذلك مثالًا عن الأهرامات وأشكالِها الهندسية، فإذا كانت لها دلالتها في زمن الفراعنة، فإنّ هذه الدّلالة تغيّرت مع الزّمن، ولا تَعدُل هذه الصّورةُ دلالتَها في حدّ ذاتها؛ وبالتّالي ليس للآثار أن تستفيدَ الرّوح،[60] وبذلك يكُون مفهوم **هيغل** للتّأويليّة أعظم قيمةً من تأويليّة **شلير ماخر**، حيث يجعلُ الفلسفةَ هي التي تُنجز المهمّة التّأويليّة، وذلك باستيعاب الوعيِ الذّاتيّ للرّوح لحقيقةِ الفنّ، والسّموّ به إلى ذروته، انطلاقًا من نقدِ كلٍّ من الوعي الجماليّ والوعي التّاريخي.[61]

على نحو مشابه لشليرماخر ينظر **دلتاي** إلى العلامات اللغوية باعتبارها أساسا عامّا، من خلاله تتخارج الحياة والأحداث الباطنية، وبذلك يمكن فهم عمل أيّ شاعر، أومبدع عظيم، أوعبقرية دينية، أوفيلسوف حقيقي، باعتباره تعبيرا حقيقيا عن حياته الرّوحية أوالباطنية، من خلال رموزٍ وشفرات على هيئة علامات حسّية قابلة للإدراك.[62]

وبذلك تبنّى **دلتاي** بوعيٍ التّأويليّةَ الرومانسيّة، ووسّعها إلى منهجٍ تاريخي، أوبالأحرى وسّعها إلى إبيستيمولوجيا للعلوم الإنسانيّة، وذلك بتحليل منطقيّ لمفهوم السّياق والاتّساق في التّاريخ، حيث يطبّق على هذا الأخير المبدأَ التّأويليّ الذي يُفضي إلى فهمِ الجزء بمقتضى النّصّ الكلّيّ، وفهمِ الكلّ بمقتضى الجزء، وليست المصادرُ هي النّصوص فقط؛ وإنّما الواقعُ التّاريخي هو نصّ يجب أن يُفهَم،[63] وبذلك يمكن تعريف التّأويليّة التّاريخيّة

---

[58] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2002 م، ص 123 – 124.

[59] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص272 وما بعدها.

[60] غيورغ فلهلم فردريش هيغلGeorgWilhelm Friedrich Hegel، فينومينولوجيا الرّوح، ترجمة وتقديم ناجي العونلّي، المنظّمة العربية للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2006م، ص 679- 680.

[61] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص 254.

[62] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 124.

[63] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص 287.

بأنّها الأخذ بعين الاعتبار التّوتُّرَ القائمَ بين هويّة الموضوع المشترك، والحالة المتغيّرة التي يجب أن يُفهَم فيها هذا الموضوع.[64]

تأثّرت التّأويليّة بالمنهج الفينومينولوجي الذي أرسى دعائمه الفيلسوف الألماني **إدموند هوسرل** "Edmund Husserl"، والذي كان يرى هو الآخر أنّ البحث عن الأصل إنّما هو غلوّ، وأبعد ما يكون عن الأصول الحقيقيّة[65]، وبذلك يُعَدّ **هوسرل** من بين أكثر المعاصرين الذين اهتمّوا بمسألة الموضوعية في العلوم الإنسانية،[66]بوصفِ الفينومينولوجيا علمًا بالظّواهر الحسّيّة، والمرئيّة، وتقصّيها في كلّ تحوّلاتها بحسب ماهيتها، وتحليلها بحسب مختلف أجناسها،[67] وبذلك يكُون الوعيُ بالذّات فعلًا للتّفكّر، انطلاقًا من كينونة العالم الحسّي[68].

هذه الكينونة التي يرى **هيدجر** أنّ مسكنَها هو اللّغة، والتي يقطُن فيها الإنسان، وبذلك يوجَد منتميًا على نحوٍ منفتحٍ إلى حقيقة الكينونة،حيث يلتزم بحمايتها[69]انطلاقا من قانون الهويّة، التي تنتمي إلى كلّ موجودٍ من حيث هو كذلك، ومن حيث إنّه متوحّد مع ذاته،[70] بالإضافة إلى قانون العِلّة، فلا شيء يوجد دون علّة، وكلّ ما هو واقعيّ فلواقعيّته علّة، وكلّ ما هو ممكن فلإمكانه علّة.[71]

حيث وضع "**هيدجر**" يده على أولى النّقاط المشتركة بين الفينومينولوجيا والتّأويليّة، ألاَ وهي دراسة الوجود والحكم على الوجود بما هو موجود، ونقطة الاتّصال الثّانية هي الكشف عن المعنى، فعمليّة الفهم أو خلق المعنى ليست عملية اعتباطيّة، فالمعنى ينشأ عندما تتضح العلاقة التي تربط المتلقي بالعالَم، هذا المتلقّي الذي يريد من المعرفة العلميّة السّيطرة والفائدة- سيطرة الذات على الموضوع- ولكن الوضعَ يختلف في مجال التأويل، حيث يتمّ

---

[64] المرجع نفسه، ص 420.
[65] إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي إنقزو، المنظّمة العربية للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2007م، ص 98.
[66] مليكة دحامنية، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات إتّحاد الكّتاب العرب، دمشق (سوريا)، سلسلة الدراسات 10، 2008 م ، ص 35.
[67] إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي إنقزو، ص 43 وما بعدها.
[68] المرجع نفسه، ص 258.
[69] مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذّات، ترجمة محمّد مزيان، تقديم محمّد سبيلا، كلمة للنّشر والتّوزيع (تونس)، دار الأمان (المغرب)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (لبنان)، 2015م، ص 136.
[70] المرجع نفسه، ص 31.
[71] المرجع نفسه، ص 45.

البحث عن لقاء بين الإنسان والعالَم، لقاءٌ قوامه الإصغاء والمشاركة، والحوار؛ والذي يعني أنّ هناك احتمالاً جديدا، فليس هناك معنى مكتَمَل وإلاّ لما قامَ الحوار.[72]

غادامر هو الآخر كان ضدّ النظريّة التّأويليّة الرّومانسية، التي ترى بإمكانية التّماهي مع المؤلّف الأصلي، فهو يرى أنّ العودة إلى الحياة الماضية واستردادها لا قيمة لها؛ لأن ما يعاد بناؤه ليس هو الأصل، وأنّها ليست أكثر من نقلٍ لمعنى ميّت،[73] وهذا ما يَسمح للمؤوِّل بقراءة النّصّ وهو محمّلٌ بتوقّعات متعدّدة حول هذا النّصّ، وهذا ما ذهب إليه **هيدجر** قبله، فالتّأويل يبدأ بمفاهيم مسبّقة تُستَبدَل بمفاهيم أكثر ملاءمة، وتشكّل هذه العمليّة المستمرّة حركة الفهم والتّأويل، فالشّخص الذي يحاول أن يفهم معرَّض لأن ينصرف عن المعاني المسبّقة التي لا يؤيّدها السياق النّصّيّ، وهي توقّعيّة من حيث طبيعتها وليست اعتباطيّة؛ لذلك فمن المناسب للمؤوّل ألَّا يقارب النّصّ مباشرة، معوّلًا فقط على المعاني المسبّقة المتاحة له؛ بل حريّ به أن يفحص بوضوحٍ شرعيّة هذه المعاني الكامنة فيه؛ أي أصلِها وصحّتها.[74]

إنّ المبدأ الذي تنهض عليه إعادة البناء، والتي تُفضي إلى فهم الكلّ انطلاقًا من الجزء، وفهمِ الجزء بمقتضى الكلّ، بشقَّيها اللغوي والسيكولوجي، هو ما يُطلَق عليه مبدأ "الدائرة التأويلية"herméneutiquecercle"[75]، والتي تقوم أساسًا على قراءة النصّ، استنادًا إلى معطيات مسبّقة يمتلكها القارئ حول هذا النّص–كما سلف الذّكر–،بحيث يَكُون التّأويل تطويرًا وتصحيحًا للفهم المسبّق،[76] وهذا يعني أنّ مهمّة المؤوّل تكمن في توسيع وحدة المعنى المفهوم وبسطها، ومعيارُ الفهمِ الصّحيح هو تناغم جميع الأجزاء مع الكلّ، فإذا ما أخفق هذا التّناغم أخفقَ الفهم.[77]

وبذلك يمكن القول إنّ التأويلَ في أدقّ معانيه هو تحديد المعاني اللغويّة في العمل الأدبي، من خلال التحليل، وإعادة صياغة المفردات والتراكيب، ومن خلال التعليق على النّص، وأمّا في أوسع معانيه هو توضيح مرامي العمل الفني ككلّ ومقاصده، باستخدام وسيلة اللغة، وبهذا ينطوي التأويل على شرح خصائص العمل

---

[72] مليكة دحامنية، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، ص 44- 45.

[73] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص 252.

[74] المرجع نفسه، ص 370.

[75] عادل مصطفى، فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، 2003 م، ص 67.

[76] Bouveresse, Jacques, Herméneutique et linguistique, Editions de l’éclat, France, 1991, 180 p, p23.

[77] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص 400.

وسماته، مثل: النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته، وأمّا مصطلح التّأويليّة فهو باختصار نظرية التأويل وممارسته، فلا هي بمنهجٍ تأويلي له صفاته وقواعده الخاصة، وليست نظرية منظّمةً يجب تطبيقها بطريقة صحيحة تقنيّا، كما أنّهالا تقتصر على التأويل الأدبي، ولذلك لا حدودَ تؤَطِّر مجال هذا المصطلح، سوى البحث عن المعنى، والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.[78]

يبدو أنّ مشروع "**غادامر**" من خلال كتابه "الحقيقة والمنهج"، وعلى الرغم من كونه ثورة ضدّ المنهج والأداتية، فإنّه ليس رفضا مطلقا لهما، لأنه من الضروري تتبّع منهجية معيّنة للبناء، فما يسعى إلى التحرّر منه إنّما هو اختزال الفهم إلى مجرّد عملية أداتية، والذي يتّسِم به منهجُ العلوم الطبيعية[79].

في محاولةٍ للاستفادة من روّاد التّأويليّة الكلاسيكيّة عَمَدَ **بول ريكور**Paul Ricoeur- وهو أحد ممثّلي التّأويليّة المعاصرة- إلى المحافظة "على بعدَيها معا؛ البعدُ الذاتي من حيث الوظيفة الإسنادية، والبعدُ الموضوعي في وظيفة الهويّة، وفي رأيه أنّ ذلك لا يتحقّق إلاّ من خلال فلسفة في الخطاب، تُحَرّر التأويليةَ من أهوائها النفسانية والوجودية»،[80]هي إذًا تأويليّة الارتياب عند "**ريكور**"، والتي يكفلها الدافع المزدوج: الإصغاء والشّكّ، والإذعان والتّمرّد، في محاولةٍ للإبقاء على كلّ من الطابع العلمي، والفنّي للتّأويل،[81]"فالمماثلة بين الحياة والقصّة ليست واضحة في الواقع، ولابدّ من وضعها تحت طائلة الشّكّ النّقدي. وهذا الشّكّ هو عمل كلّ المعرفة التي استحصَلتها العقود القليلة الماضية حول السّرد".[82]

ولعلّ مردَّ ذلك إلى"أنّ التّأويلية لا ترتبط بالماحدث بوصفها إطارا مرجعيا؛ وإنّما تَنزِع إلى شبكة من الاحتمالات كصفة متداوَلة للمايحدث، لاستكشاف البعد التّأويلي، بحيث يخلق من النّص الأوّل نصّا ثانيا يتشظّى في نصّ آخر، فتقترب النصوص فيما بينها لِتُشَكّل مجريات التّناص،[83]عبر تفكيك الصورة الكلّيّة إلى

---

[78] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، ط 5، 2007 م، ص 88.
[79] هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامر، ص 28 – 29 .
[80] بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، 2003 م، مقدمة الترجمة لسعيد الغانمي، ص 15 .
[81] عادل مصطفى، فهم الفهم- مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – ص 335.
[82] بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1999م، ص 39.
[83] لكلّ نصّ خاصيّة تكوينيّة تربطه مع نصوص أخرى، فيكون لكلّ منها صدى في الآخر يُطلَق عليها التّناصIntertextualité، باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، مراجعة صلاح الدّين الشّريف، المركز الوطني للتّرجمة، دار سيناترا، تونس، 2008م، ص 314- 315.

وحدات جزئية، يكون التّأويلُ فيها متناسبًا مع وحدة الرّؤيا الممكنة، ووحدة نتاج تفاعلات المحصّلات الخبرية المتتابعة، والمتصارعة لتوليد أشكال جديدة من التّأويلات".[84]

يقيم "**هيرش**"Hirsch- وهو أحد روّاد التّأويليّة المعاصرة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة- من جانب آخر تفرقةً بين المعنى الذي أراده المؤلف (القصد)، وبين المعنى الكامن في النص وهو ما يُهِمّ التّأويليّة— حسب **هيرش**- والذي يمكن الوصول إليه من خلال فحص الاحتمالات العديدة التي يمكن أن يعنيها النص، وأن تترك مجال مغزى النص بالنسبة للقارئ للنقد الأدبي، فخطأُ **ديلثي** و**غادامر**— حسب **هيرش**— أنّهما خلطا بين مجال التّأويليّة (نظرية التفسير) وبين مجال النقد الأدبي.[85]

أمّا **ريكور** فيرى أنّ النّصّ الأدبي من وجهة النظر التّأويليّة هو وساطة بين الإنسان والعالم- المرجعيّة-، وبين الإنسان والإنسان- الاتّصاليّة-، وبين الإنسان ونفسه- الفهم الذّاتيّ-؛ وبالتّالي يمكن القول إنّ المشكلة التّأويليّة تبدأ حين تفرغ اللّسانيات وتغادر، بحيث توضَع التّأويليّة عند نقطة التّقاطع بين الصّياغة الصّوريّة (الدّاخليّة) للعمل Configuration، وبين إعادة التّصوير (الخارجية) للحياة Refiguration- بناءً على ذلك فإنّ فعلَ القراءة هو الذي يكمّل العمل الأدبي، ويحوّله إلى دليل للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعيّة، وثروة تأويليّة خبيئة، وقدرة على أن يعاد تأويله بطرق جديدة، وفي سياقات تاريخيّة جديدة.[86]

هكذا ينتهي "**ريكور**" إلى ربط النص بالكاتب، ويؤكّد في نفس الوقت استقلالَه (النص) من حيث المعنى، فتصبح مهمّة المفسِّر النّفاذَ إلى عالَم النص، وحلّ مستويات المعنى الكامن فيه: الظاهر والباطن، والحرفي والمجازي، والمباشر وغير المباشر، وتتساوى عند **ريكور** من الوجهة التّأويليّة النصوص الأدبية، والأساطير والأحلام، طالما أنّ هذين الأخيرين تَجَسَّدا في شكل لغوي، غير أنّ تركيزه على استقلالية المعنى، وتعدّد مستوياته، مع التسليم بعلاقته بمؤلّفه أثّر في نظريته في التفسير، حيث أغفل علاقة المفسر بالنص[87]. «ومن الواضح أنّ **ريكور** كان ينطلق من ردّ فعل للبنائية، حاول فيه أن يؤسّس نظرية لتفسير النصّ تُركّز اهتمامها على المعنى بدلًا من البنية، وكان هذا لقاءَه مع التّأويليّة»[88].

---

[84] عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية (دمشق)، 2009 م، ص87 – 88.
[85] أنظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 48 .
[86] بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1999م، ص 48.
[87] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 46 – 47.
[88] المرجع نفسه، ص 48.

إنّ القارئَ –حسب ما يرى **ريكور**– يَلِج عالَمَ النصّ الأدبي عبر أوّلَ فعل من أفعال الفهم، ألاَ وهو التّخمين، ولكن ما الذي يجب تخمينه في النص؟،[89] حيث يتطابق التخمين مع ما يُسَمِّيه **شليرماخر** ب "التّكهّني"، بينما يتطابق التّصديق مع ما يُسَمِّه "بالقواعدي"، وكِلاَهما ضروري لعمليّة قراءة النص، وهو انتقال من الفهم إلى التفسير، فما يجب على الفهم تخمينُه أوّلا متعلّقٌبتفسير المعنى اللفظي للنصّ؛ أي تفسيرهِ كَكُلّ– هو إذًا عملية تراكميّة كلّيّة، فتفسير التفاصيل هو تفسير للكلّ، فلاضرورة ولا دليل على الخوض في أيّها أهمّ وأيّها غير مهمّ، إذ الحُكمُ بالأهمّيّة هو نفسه تخمين.أمّا ما يستوجِب تخمينه في مقامٍ آخر فهو تفسير النصّ تفسيرًا منفردا، بحيث يمكِن مقارنة النصّ بصفته كُلاًّ، وبصفته كُلاًّ مفردا بموضوع يُمكِن رؤيتُه من جوانب متعدّدة، ولكن لا يمكِن رؤيته من جميع الجوانب دفعة واحدة.[90]

يرى **ريكور** أنّ النّصّ ليس "بالشّيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كونٍ جديد منفصل عن الكون الذي يعيش فيه الإنسان. وامتلاكُ عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفقِ عالَمٍ ضمنيّ يحتوي على الأفعال والشّخصيّات، وأحداثِ القصّة المرويّة؛ وبالنّتيجة، ينتمي القارئ إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أوفعلها الواقعيّ. إنّ أفق التّوقّع وأفق التّجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران. وبهذه النّظرة يتحدّث "**غادامر**" عن "انصهار الآفاق" الجوهري في فعل فهم النّصّ"، [91] والتي يُفتَرَض أنّها موجودة بذاتها في تراث ما، وهي عمليّة مطردة باستمرار، فيتّحد القديم والجديد دائمًا في شيء ذي قيمة حيّة، من دون أن يُمنَح أحدُهما الصّدارة من الآخر صراحةً.[92]

وهُو مَاأَوْلَتْهُ مدرسة كونستانس"Ecole de Constance" الألمانية بشقّيها؛ نظرية الاستقبال وممثّلها**هانز روبيرت ياوس** "YaussHans Robert"،ونظرية التأثير والاتّصال وممثّلها **فوفغانغ إيزر** "IserWolfgang"–جُلّ اهتمامهما، فقد عُنيت نظرية الاستقبال بالأحكام التاريخية للقارئ عبر سلسلة القراءات المتتالية؛ "لاستجلاءِ التّجديدات التي أضفاها القراء المتعاقبون على العمل القديم، وهكذا فإنّ القراءة

[89] بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، ص 122 .
[90] المرجع نفسه، ص 124 – 125.
[91] بول ريكور، الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1999م، ص 47.
[92] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، ص 416- 417.

المتعاقبة تفتح الأفق أمام إنتاجات جديدة تحاول أن تعالج معضلات المؤلّفات السابقة"[93]، في حين اهتمّت نظرية التأثير والاتّصال بالتّفاعل الذي يحدث بين بنية العمل الأدبي ومتلقّيه، بعدّه الشّيء الأساسي في قراءة كلّ عملٍ أدبي، متأثّرةً بالنّظريّة الفينومينولوجيّة التي تلحّ على الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع النّصّ، بنفس الدّرجة التي يُهتَمّ فيها بالنّصّ الفعلي، وبذلك يتشكّل للعمل الأدبي قطبين: القطب الفنّيّ ويمثّله نصّ المؤلّف، والقطب الجمالي ويمثّله التّحقّق الذي ينجزه القارئ.[94]

يرى **إيزر** أنّ محاولة فهمِ التّأثيرات التي تسبّبها الأعمال الأدبية، والتّجاوبات التي تثيرها، تستوجِب حضور قارئٍ ضمنيّ يُجسّد كلّ الاستعدادات المسبّقة الضّروريّة، بالنّسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، فهو بنية نصّيّة تتوقّع حضورَ متلقّ دون أن تحدّده بالضّرورة، حيث يعيّن شبكةً من البنيات التي تستدعي تجاوبًا يُلزم القارئَ الحقيقيّ فهمَ النّصّ،[95] وذلك بأن "تُحدِثَ بنيةُ النّصّ متتاليةً من الصّور الذّهنيّة تَقُودُ إلى النّصّ، وهو يترجِم نفسَه داخلَ وعي القارئ. إنّ المضمون الحقيقيّ لهذه الصّور الذّهنيّة سيكون مصبوغًا بمخزون التّجربة الموجود لدى القارئ، هذا المخزون الذي يلعب دورَ الخلفيّة المرجعيّة، التي يمكن من خلالها تصوّر ومعالجة الشّيء غير المألوف. ويقدِّم مفهوم القارئ الضّمنيّ وسيلةً لوصفِ العمليّة، التي بواسطتها تتحوّل البنيات النّصّيّة إلى تجارب شخصيّة من خلال نشاطات تصوّريّة".[96]

يستند **إيزر** في نظريّة التّأثير والاتّصال على أفكار **هوسرل** حول التّوقّعات، وأفكار **رومانإينغاردن** Roman Ingardenحول مواقع اللّاتحديد، حيث كتَب **هوسرل**- واصفًا الوعي الباطني- أنه بالإمكان استحضار إدراكٍ في الخيال أو في الذّكر، وتسديدُ النّظر جهةَ هذا المعطى الخيالي؛ وبالتّالي لا ينجم عن ذلك أيّ قولٍ خاوٍ، أومقصدٍ عامّ غير محدّد، وهكذا يتشكّل إدراكٌ فعليّ قائم أمام ناظري المتخيِّل، وكذلك الأمر فيما يخصّ كلَّ معيشٍ عقلي، وكلِّ هيئةِ فكرٍ ومعرفة.[97]

ولعلّ في ذلك إشارةً إلى ما يُطلَق عليه بالتّوقّعات، والتي تُعَدّ عاملًا أساسيًّا في عمليّة القراءة، فالمؤشّرات الدّلاليّة للجُمَل النّصّيّة تتضمّن دائمًا توقّعًا من نوعٍ ما. وبماأنّ هذه البنية ملازمة لجميع ترابطات الجملة القصديّة

[93] مصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي- روايات غسان كنفاني نموذجا- عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011 م، ص 111.
[94] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995م، ص 12.
[95] المرجع نفسه، ص 30.
[96] المرجع نفسه، ص 35.
[97] إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي إنقزو، ص 65.

فإنّ تفاعلها سيؤدّي لا إلى إنجاز التّوقّعات فقط، بقدرِ ما سيؤدّي إلى تعديلها المتواصل، وَهُنا يكون موقع القارئ في النّص عند نقطة تقاطع بين التّذكّر والتّوقّع، وكلّ ترابطٍ فرديّ للجملة ينبئ بأفق خاصّ، والذي يُقدِّم بدوره رؤيةً يجب أن تحتوي على اللّاتحديدات، التي تثيرُها متتاليةُ الجُمَل المبنيّة بشكلٍ يجعل التّرابطات تقوم بتعديل، وحتّى إحباط التّوقّعات التي سبق أن أثارتها، وهكذا يتمّ التّفاعل بشكلٍ متواصل بين التّوقّعات المعدَّلة، والذّكريات المحوَّلَة خلال عمليّة القراءة كلّها،[98] فالقارئ لايتلقّى معنى النص خاليا من أيّ سابقة دلالية، بل يتلقّاه مزوّدا بالأعراف، والتقاليد القرائية، والثقافية التي يوفّرها له مجتمعه[99] .

حتّى يتمّ التّواصل بين النّصّ والقارئ، يجب أن يكون هناك مكان في النسق النّصّيّ للشّخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التّركيب، وهذا المكان يتميّز بالفراغات أوالبياضات القائمة في النّصّ، والتي يجب على القارئ ملؤها، ومتى سَدَّ القارئُ هذه الفراغات بدأ التّواصل.[100] بحيث تكون هذه الفراغات عادةً مسؤولةً عن التّأويلات الاحتمالية المتعدّدة في النصوص القصصية والأدبية، حيث لا يُصرِّح الكتّاب ببعض التّفاصيل، أو إنّهم وهذا هو الغالب يشيرون إلى دلالات محتملَة بطريق غير مباشر؛ أي بواسطة الصور التّخييلية، والشعريّة، والإيحائيّة المعروفة في الأدب، وهذا على خلاف ما يقع في الخطابات التواصلية المباشرة، والتي تعتمد القصديّة والتحديد، مع استنفار جميع عناصر السّياق النّصّي؛ من أجل حصر المعنى في اتّجاه واحد، شريطة أن يكون ذلك متلائمًا أيضا مع السّياق الخارجي[101].

وقد أشار **إينغاردن** إلى هذا اللّاتماثل بين النّصّ والقارئ من خلال مفهوم "مواقع اللّاتحديد"، حيث تثير الفراغاتُ عمليّةَ التّصوّر لدى القارئ، بناءً على شروط يضعها النّصّ، إلى جانب مكان آخر في النّسق يلتقي فيه القارئ بالنّصّ، وهي نماذج النّفي التي تنشأ خلال عمليّة القراءة، وكلٌّ من الفراغات وأشكال النّفي تضبط عمليّة التّواصل بطرقها المختلفة الخاصّة، فالبياضات تترك الرّوابط مفتوحةً بين المنظورات في النّصّ؛ وبالتّالي تحثّ القارئ على التّنسيق بينها، وإنجاز العمليّات الأساسيّة داخل النّصّ. أمّا نماذج النّفي تستحضِر العناصرَ المألوفة، أوالمحدّدة؛ لكي تعمل فقط على إلغائها، ومع ذلك فإنّ ما يُلغى يبقى ظاهرًا؛ وبالتّالي فإنّه يُحدِث تعديلات في موقف القارئ تجاه ماهو مألوف أو محدّد- وهكذا يَنتُج عن اللّاتماثل بين النّصّ والقارئ نشاطٌ مكوّن من طرف القارئ، وتُعطى

[98] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، ص 59- 60.
[99] بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، مقدمة الترجمة لسعيد الغانمي، ص 17
[100] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، ص 101.
[101] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- ص 234- 235.

لهذا اللّاتناسق بنية معيّنة بواسطة الفراغات، وأشكال النّفي التي تنشأ من النّصّ، وهذه البنية تراقب عمليّة التّفاعل.[102]

على غرار **إيزر** أبدعَ **امبرتوإيكو** Umberto Eco قارئًا نموذجيّا منبثقًا هو الآخر من المقاصد العامّة للنّصّ، فالتّأويل ينصرف إلى المحتمل والمرجوح، بناءً على اشتغال افتراضي تحاذيه تخمينات وحدوس، شأن أيّ تجربة في القراءة والفهم، والذي يجب أن يُمَحَّص في ضوء هذه المقاصد، فتُنتِج قارئًا نموذجيّا قادرًا على الإتيان بتخمينات تخصّ القارئ المحسوس، حيث تكمن مبادرة هذا القارئ في تصوّر كاتب نموذجي يتطابق مع استراتيجية النص،[103] على أنّ المعنى المحمول على الظاهر ليس محلّ خلاف؛ وإنّما الاختلاف يحصل في ما تُجَوّز فيه الظاهر نحو الباطن، ولذلك لابدّ له من دليل، فالترجيح بين المعاني وعدم إيفائها حقَّها مِن الأدلّة المناسبة والقوية، هو السبب الرّئيس وراء انحراف الفهم[104].

وبذلك عَرَفَ التّأويلُ—كما يرى **إيكو**- أرقى حالتين من حيث المردودية، والعمق، والتداول: ففي الحالة الأولى يكُون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده، وقوانينه وضوابطه الذاتية، وهذه الحواجز والحدود تُقلِّص من حجم السيميائيّة، وتَفرِض عليها غايات بعينها؛ فهو إذًا تأويل متناهي.أمّا الحالة الثانية فيَدخُلُ فيها التأويلُ متاهات لاتحكمها أيّة غاية، فاللذّة كلّ اللذّة في أن لايتوقّف النصّ عند الإحالات، وألاّ ينتهي عند دلالة بعينها؛ فهو إذًا تأويل قابل للاشتغال لأنه لامتناهي،[105] وهو ما يعقّب عليه **إيكو**،حيث يرى بأنّ "لانهائية النص لا تعني أنّ كلّ تأويل هو بالضرورة تأويل جيد».[106]

ولعلّ ذلك راجع أساسًا إلى منهج الارتياب الذي عُرِف به **إيكو** في قراءته لكلّ النّصوص، وهو لا يرى فيه حالةً مرضيّة؛ فحتّى المخبِر الجنائي والعالِم يشكّان في بعض العناصر الواضحة، وإن تبدو غير هامّة فإنّها قد تكون دليلًا على شيء ما آخر غير واضح، وعلى هذا الأساس يُنشئان فرضيّة جديدة لاختبارها،[107] بناءً على ذلك

---

[102] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، ص 101- 102.
[103] امبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2000 م، ص 78.
[104] محمد بازي، التأويلية العربية – نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات – ص 29 – 30 .
[105] امبرتوإيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، ص 11 – 12 .
[106] المرجع نفسه، ص 21.
[107] امبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دت، 61.

عمد **إيكو** إلى دراسة كيفيّة اشتغال البنيات اللّغويّة: لماذا وكيف يمكن لنصّ معيّن أن ينتِج العديد من التّأويلات الجيّدة؟– أو ما أطلَق عليه لاحقًا بخلق النّصّ للتّأثير الضّبابي الذي يستمتع به القارئ–.[108]

ينتهج **جاك دريدا**Jack Derrida– مؤسّس التّفكيكيّة–هوالآخر منهجَ الارتياب في كلّ تأويلاته، ولكن بمقتضى التّفكيك، والتّقويض، والهدم La déconstruction، والذي يرى فيه مدخلًا نقديًّا لبديهيّة الصّفاء والطّهر نحو التّفسّخ التّحليلي للأصل،[109] وهذا يعني تقويضَ نماذج الحضور التي يستند إليها هذا الفكر، إذ المعنى ليس صوتا كما يذهب إلى ذلك علماء اللغة واللسانيات؛ لأنّ القارئ لا يجد نفسه حين يقرأ نصّا ما أمام معنى حاضر؛ وإنّما أمام أصداءٍ لمعاني متعدّدة، أو أمام طبقات من المعاني ما تفتأ تتكاثر، ولأجل ذلك أكّد التّفكيكُ، وهو يعمل على تقويض مفهوم الذّات ومفهوم الدّليل، على مفهوم الاختلاف، والتّباعد، والمغايَرة، والتّعدد، بدلاً من مفهوم الوحدة والتّطابق[110].

وحتّى مفهوم "الكتابة" –المقابل لمفهوم "الصّوت" عند اللّسانيين– بالنّسبة **لدريدا** قابل للتّفكيك، فهي بمثابة طريقة ودودة ويائسة لتملّك اللّغة، حيث تخضع لتقويم جديد مع كلّ قراءة، ساعيةً إلى إعادة اكتشاف هذه اللّغة، ومن ثَمّ إعطائها شكلًا مميّزا في نهاية المطاف، أوّلًا عبر مَسخِها أو تشويهها، ثمّ عبر إصلاحها، وأخيرًا عبر إدخال تغييرات عليها أو تحويلها.[111]

غير أنّ ما يمكن ملاحظته حول الفكر التّفكيكي عند **دريدا** أنه دائم التّيه والحيرة، حتّى إنّه قد وصف النّصّوص التي يقرأها بأنها "لا مقروءة"، مصرّحًا بحيرته تجاه كلّ شيء، بقوله: "ماهي يا ترى حظوظ قراءة مقال حول اللّامقروء؟ لأنّني لستُ أدري ما إذا كان هذا الذي سمعتَني أقوله للتّوّ سيكون شيئًا يمكن تعقّله، لكن دون أن أعرف أين، ولا متى، ولا لأجل مَن أو لأيّ مستوى. لربّما أكون قد حاولتُ القيام ببرهنة معيّنة، لستُ متأكّدًا من ذلك...".[112]

السؤال الآن: هل يجوز محاكمة النصوص الأدبية بِلُغة مناهج البحث العلمي، وتأطيرِها بضوابط وقوانين لا يجوز تخطيها؟.«إنّ اتّجاهات التنظير الأدبي الحداثي التي شاعت في الواقع الثقافي، هي تلك الاتّجاهات التي تتعامل

---

[108] المرجع نفسه، ص 180- 181.
[109] جاك دريدا، أحادية الآخر اللّغويّة، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، 2008م، ص 87.
[110] محمد طواع، هيدجر والميتافيزيقا- مقاربة تربة التأويل التقني للفكر- أفريقيا الشرق (المغرب، لبنان)،2002 م، ص 238.
[111] جاك دريدا، أحادية الآخر اللّغويّة، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، ص 67.
[112] المرجع نفسه، ص 140.

مع الشكل الفني، وتبقى واقعة في شراكه؛ كالبنيوية "Structuralisme" والسيميائيّة "Sémiotiques" بوجه خاص؛ لأنّ مفهوم الشكل الفني أصبح يمثّل في نظر هذه الاتّجاهات جزءًا من نطاق اهتمامها بمسألة البناء، أوالتوجّه البحثي في الدراسات التي تتناول علم النص، أو ما يُسمّى بتحليل الخطاب (...)، إذ تُكتَب هذه الدراسات غالبا من منظور بنيوي، أوسيميائيّ، على أساس (...) أنّ التحليل البنيوي هو الأسلوب الوحيد للاقتراب من النص، والغاية التي ينبغيأن تلتزم بها سائرُ العلوم، والاتّجاهات المعرفية المتنوعة، وعلى نحو مشابه تَفهَم السيميائيّة النّصَّ الأدبي من خلال دراسة الأبنية العامّة للنصوص الأدبية، باعتبارها نسقا من العلامات(...) يمتدّ إلى دراسة كافّة دلالات العلامات اللفظية، وغير اللفظية: كالأزياء، والألقاب ...، والّذي يهدف في النهاية إلى التوصل للقواعد العامّة، التي تحكم العلاقات بين العلامات وجنسها، ورموزها، ودلالاتها، وهذا التصور (...) وثيق الصّلة بالتصوّر البنيوي من حيث توجّهاته العامّة».[113]

وبذلك كلّه يمكن القول -كما خَلُص إليه **امبرتوإيكو**- "إنّ كلَّ ما يُطلَق عليه فكر مابعد حداثي Post-modernسوف يتبدّى بشكلٍ كبير سابقًا على ماهو قديم "Pré-antique"[114] - هو إذًا بعثٌ لنظريات قد خلَت ولكن في صورة جديدة.

[113] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 115 – 116.
[114] امبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، ص 34.

الفصل الأوّل:

واقع الرّواية العربية الجزائريّة

الفصل الأوّل: واقع الرّواية العربية الجزائريّة

- أوّلًا:مراحل تطوّر الرّواية العربيّة الجزائريّة

أ- ماهية الرّواية

ب- تطوّر الرّواية العربية الجزائريّة

- ثانيًا: تلقّي الرّواية العربية الجزائرية

أولا: مراحل تطوّر الرّواية العربيّة الجزائريّة

أ- ماهية الرّواية:

إنّ أغلبية المشتغلين في الحقل الأدبي من نقّاد العالَم ومنذ النهضة الأوربية، وما رافقها من انقلاب على المفاهيم البالية والمتحجّرة استطاعوا أن يفهموا قيمة الأدب بأنّه الحياة، فهو سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاصة بجانب دون آخر[1]، وهو مرتبط ارتباطا عضويا بحركية مجتمعاتهم؛ لذلك لم يتوانوا في تقريب النّتاج الأدبي من شعوبهم لتثقيفها، إمّا عن طريق تفسير النصوص جماليا، أو عن طريق العروض المسرحية، أوالسينمائية، أوالتلفزيونية[2] .

وبذلك تقع المسؤولية على الأديب المبدع، والذي ينبغي له أن يعي واجبه نحو الجمهور، فيَقودُ الرأي العامّ نحو قيم الخير والحقّ، والعدل والجمال، وينقّب في أمراض مجتمعه باحثا عن علاج لها، مسلّطا أضواء قلمه على ما يعانيه هذا المجتمع من متاعب يُلفِت إليها انتباه الناس، ليتداركها المجتمع قبل أن يستفحل علاجها، أو يصعُبَ التخلّص منها، وبذلك يكون الأدبُ صياغة فنيّة لتجربة بشرية.[3]

لا يكمُن دور المثقّف في تشكيل الإرادة السياسية للجمهور القارئ؛ وإنّما في التّحاليل التي يقوم بها لميادين هي ميادينه، وفي إعادة مساءلة البديهيات والمسلّمات، وزعزعة العادات وطرق العمل والتفكير، كما يكمن في تبديد الأمور المألوفة والمقبولة، وإعادة النّظر في القواعد والمؤسّسات[4].و لعلّ الفنّ الرّوائيّ[5] هو أكثر الفنون الأدبية، التي نالت الحُظوة في تعبير الأدباء عن الحياة بتفصيلاتها وجزئياتها، كما تمرّ في الزمن مُمَثَّلةً في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية، بفارق واحد هو أنّ الحياة لا تبدأ من نقطة معيّنة، ولا تنتهي إلى نقطة معيّنة فتضع خاتمة لها،

---

[1] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 6 .

[2] جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري – دراسات – منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002 م، ص5.

[3] محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الوراق للنشر والتوزيع، عمّان(الأردن)، 2005 م، ص 16- 17.

[4] ميشال فوكو، همّ الحقيقة (مختارات)، ترجمة مصطفى المسناوي، مصطفى كمال، محمد بولعيش، سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006م، ص 116 .

[5] الرّواية: من ريِّ الماء، ونقله من موضع إلى آخر، رَيًّا ورِيًّا وروى، وتروّى وارتوى، والشّجر: تنعّم، كتروّى، والاسم: الرِّيّ، وأرواني، وهو ريّان، وهي رَيَّا، والرّاوية: المزادة فيها الماء، والبعير، والحمار يُستقى عليه. روى الحديثَ، يروي روايةً وتروّاه، وهو راوية للمبالغة، والحبلُ: فتله، فارتوى، وعلى أهله، ولهم: أتاهم بالماء، وروَّيتُه الشِّعرَ: حَمَلْتُهُ على روايته، كأرويتُه، وفي الأمر: نظرتُ، وفكَّرتُ، والاسم: الرَّويَّة.مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، مجلّد 4، باب الياء، فصل الرّاء، ص 383، ثمّ تطوّر مفهوم الرّواية عبر الزّمن ليصبح نقلًا للخبر، أو الحديث من شخص لآخر، لينتهي به المطاف في مصفّ الفنون القصصيّة، عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة (مصر)، 1973 م، ص 13.

في حين تبدأ الرّواية (أو الفنّ القصصي بشكلٍ عامّ) وتنتهي في حدود زمنية معيّنة، وتتناول حادثةً أوطائفة من الحوادث بين دفّتي هذه الحدود.[6]

تعكسُ الرّواية عالما من الأحداث والعلاقات، والمغامرات المثيرة، حيث تكمن فيها ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة،[7] وهي "قصةٌ طويلة يعالج فيها الكاتب موقفه من الكون والحياة، وذلك من خلال معالجته لمواقف شخصيات القصة من الزّمن، والقَدَر، وتفاعل الشخصيات مع البيئة، ضمن حبكةٍ يبدو فيها تسلسل الأحداث منطقيا مُقْنعًا"[8].

تَكمُن القوّة الجماليّة للرّواية في استقطابها لأكبر عددٍ من الجمهور المتلقي، إذا ما قورِنت بالأجناس الأدبية الأخرى في قدرتها على الإقناع، والإغراء بأحداثها الواقعيّة التي تَمَسّ كلّ شرائح المجتمع بموضوعاتها المتنوّعة[9]، وبصياغتها الأدبية التي تأخذ من كلّ فنّ بطرف، فتنهل من الملحمة سرديَّتها في تصوير المغامرات، والقصص، والأحداث الشّائقة، ومن المسرح حواريّته، ومن الشّعر بلاغته، ومن الرّسم منظومَته في الوصف.[10]

تُصوّر الرّواية شخصيةً واحدة، أوعدّة شخصيات في محيط واسع في الحياة، ويجوز وصفُ مولد هذه الشخصية وكلّ ما أحاط بها، وتتدرج معها فتصف كلّ ما وقع لها، فتعرِض انشغالاتها، ونفسيّاتها ونشاطاتها، بحيث لا تعرِف الشخصيّةُ الرّوائيّة الرّتابة، فدائمًا هناك تجديد وتغيير للأوضاع، والأحداث، والأفكار عبر شريط الزّمن[11]، كما تستطرِد الرّواية إلى الشخصيات والأحداث التي تعترِض طريق الشخصيّة الرّوائيّة، فتَصِفُها، وتُحلّلها، وتُدخِل في السياق المرّة بعد المرّة شخصيات جديدة ومعالِم طبيعية، وحوادث تعترض مجرى القصّة، وتتفرّع إلى جداول ومنعرجات تُؤَثّر في اتّجاهها[12].

وبذلك فإنّ الرّواية صَنعَة وليست سردا عفويا، فما يُهِمّ هو كيفية تشييد عالَم وتأثيثه أمّا الكلمات فستأتي فيما بعد، فالسّرد تفكير بالأصابع، وما تخُطّه الأصابع يُترجِم وضعيات مُحَمَّلة بانفعالات من كلّ الألوان، وهنا تكمن جماليات الفنّ، إذ هو انفلات من الانفعالات الشخصية، فلا يمكن كتابة رواية تقتحم التاريخ بالاستناد إلى

---

[6] سيد قطب، النقد الأدبي - أصوله ومناهجه – دار الفكر العربي، بيروت (لبنان)، د ت،ص 76.
[7] سحر حسين، دراسات نقدية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2011 م، ص 119.
[8] محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- ص 171.
[9] Durvye, Catrherine, Le roman et ses personnages, Ed. Ellipses, France, 2007, 175 p,p 25.
[10] Ibid, p 5.
[11] Daunais, Isabelle, Frantière du roman : Le prsonnage réaliste et ses fictions, Ed. Les presses de l'université de Montreal, France, 2002, 241 p, p 23.
[12] سيد قطب في النقد الأدبي، ص 83.

الأحقاد الصغيرة، والانفعالات المصطنعة، فالطاقة الانفعالية لا يمكن أن تتحوّل إلى إبداع إنسانيّ راقٍ، إلاّ حين تتخلّص من الشخصيّ، والعَرَضي، والاصطناعي،[13] وبذلك فإنّ السّرد يتموضَع حول عقلانيّة الحياة، والتاريخ، والفرد، والثّقافة، والتي في جنباتها تتمّ التّحويلات، متمثِّلةً أساسًا في الإيهام الواقعي، حيث يتمّ وصفُ علاقة الإنسان بالعالَم المرجِع، و هوما يُشَكِّل أحداثَ القِصَّة.[14]

يمكن تقسيم الرّواية إلى أنواعٍ أو أنماطٍ روائيّةٍ رئيسيّة، هي:

- الرّواية الاجتماعيّة؛
- الرّواية النّفسيّة؛
- الرّواية الرّمزيّة؛[15]
- الرّواية الرّومانسيّة؛
- الرّواية الفلسفية؛
- الرّواية الفنتازيّة أو العجائبيّة؛
- رواية الخيال العلميّ؛
- الرّواية الدّينيّة؛
- الرّواية البوليسيّة...

مع ملاحظة أنّ هذا التّصنيف – شأنه شأنَ كلّ شيءٍ في الأدب– ليس جامعًا مانعًا، ولكن رغم ذلك يمكن القول إنّ معظمَ الأعمال الرّوائيّة قد تندرج تحت واحدٍ، أو أكثر من بين هذه الأنواع الرّوائيّة، بما في ذلك الرّواية التّاريخيّة، التي تندرج تحت نمط الرّواية الاجتماعيّة، والتي تتضمّن نماذج بشريّة عديدة ومتنوّعة، وتكتظّ بالأحداث، وتُعنى بتصويرها، وتصوير الحياة عبر مرحلة ممتدّة من الزّمن، فهي رواية قد تبدو واقعيّةً،[16] بشكلٍ من الأشكال؛ ذلك لأنّ الأدبَ في أصله مؤسّسة اجتماعيّة، أداتُه اللّغة، وهي مِن خلقِ المجتمع،[17] وإن كان الأديبُ لا

---

[13] امبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية – نصوص حول تجربة خاصة – ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية (اللاذقية)، 2009م، ص 13 – 14 .

[14] A. J. Greimas, Du sense 2 : Essais sémiotique, ed. Seuil, Paris, 1983,246p, pp 46 – 47.

[15] الرّواية الرّمزيّة: روايةٌ تعمَد إلى خلقِ التّأثير بحالةٍ وجوديّة بعينها، وليس تجسيدَ أو بلورة قيمٍ معيّنة كما هو الشّأن في الرّواية الاجتماعيّة. روجر هينكل، قراءة الرّواية –مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة (مصر)، 2005م، ص 139.

[16] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 76.

[17] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت (لبنان)، 1987م، ص 98.

يتأثّر بالمجتمع وحَسب؛ وإنّما يؤثّر فيه كذلك، فالفنّ ليس مجرّد إعادة صنعٍ للحياة فقط، وإنّما تكوين لها أيضًا، فقد يصُوغ النّاسُ حياتَهم حسَبَ نماذجَ لأبطالٍ وبطلاتٍ من صنعِ الخيال، حيث ينغمس القرّاء أحيانًا في عالَم الرّواية، هروبًا من رتابة الأحداث اليوميّة المتكرّرة، والتي تضطرّ الأشخاصَ دائمًا إلى ضروبٍ من المواءمة والتّكيّف، ومراعاة رغبات الآخرين ومطالبهم، فيجد القرّاءُ في بعض الرّوايات نوعًا من التّحرّر من قيود المجتمع، في حين تحاول بعض الرّوايات تشكيلَ تجارب النّاس العاديّة، كما لو كانت تطالب القرّاءَ بإدامة النّظر، ومراجعة حياتهم الفعليّة.[18]

هذا لا يعني أنّ الجمال الفنّيّ للرّواية يكمن في مطابقتها للواقع، ونقله كما هو؛ وإنّما يكمُن في صدق الأديب في التّعبير عن أحاسيسه، وتصوّراته نحو موضوع الصّورة بأسلوب أدبي مؤثّر، بإخلاصٍ وصدقٍ لمشاعره، بغضّ النّظر عن مطابقة ذلك التّصوّر للواقع، أوعدم مطابقته، بحيث يكُون تَمَثُّل الواقع النّفسي الذي انطلق منه الأديب في تصوّراته هو الأساس؛ لأنّ الواقع أمام كلّ إنسان، ولا يحتاج إلى أن يُصوّره لنا آخَر، إنّنا في حاجة إلى تسليط الأضواء على أجزاءَ من ذلك الواقع، وتلوينها من طَرَف من يتمتّعون بالقدرة على ذلك[19].

بالولوج إلى مراحل تشكّل النّصّ الرّوائيّ، فإنّك نَجِد أنّ الرّوائيّ "يمرّ بمراحل متعدّدة تشكّل مسيرةً من التّحويلات، منطلقُها إدراكُه للعالَم (الفردي أو الاجتماعي، الكلّي أو الجزئيّ) الذي بواسطته، ومن خلاله يريد أن يبثّ في العالم الموضوعيّ، وبعد حيازته لهذا الإدراك الأوّليّ يفكّر في شيء معيّن، ومناسب للتّعبير عن عالمه، وبعد اختياره للشّكل الرّوائيّ ينتقي وحدةً حكائيّة صغرى مناسبة لعالمه، وهي إمّا وحدة بسيطة أو مركّبة، ثمّ ينتقي خطاطةً سرديّة تجعل هذه الوحدة قادرةً على التّحوّل إلى حكاية متكاملة قابلة للتّمظهر اللّغويّ، وهذه المراحل كلّها سابقة على الكتابة، وقابلة لمزيدٍ من التّفصيلات، ثمّ ينتقي الرّوائيّ بعد ذلك الأشكال التّعبيريّة، المنسجمة مع عالمه النّهائيّ".[20]

وبذلك يكون "الأسلوب أو البناء اللّغوي للحكاية هو آخر خطوةٍ من خطوات تحوّلها إلى رواية، أي أنّ تدوين أحداثها مرحلة تالية لمراحل أخرى سابقة تُرتَّب فيها هذه الأحداث، وتُوزَّع فتراتها الزّمنيّة بنسبٍ متباينة، وتُحَدَّد السّمات المميّزة للشّخصيّات والأمكنة، وتنشأ العلاقات المختلفة بين أجزاء الأثر الواحِد، وتتّضح رؤى الأديب بأسلوبٍ بسيط لا تَكَلُّفَ فيه ولا عناء، ممّا يجعله في متناول شرائح واسعة من المثقّفين وأنصاف المثقّفين،

[18] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 48.
[19] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 81.
[20] عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية، البناء والدّلالة في الرّواية: مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد- الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف (بيروت، الجزائر العاصمة)، (لبنان، الجزائر)، 2010م، ص 44.

ويمكّن هؤلاء من التّجاوب معه، ويسهل عليه بالتّالي تمرير رسالته أو خطابه"؛[21]لأنّ التّعقيد في حدّ ذاته لا يجعل روايةً ما أفضل من روايةٍ أخرى، ولكنّ الرّوائيّ الجيّد هو الذي يُعنى عنايةً ملحوظة، بجعلِ الإشارات البعيدة، والأحداث الثّانويّة الكامنة خلف السّطور تُسهِم في تعميق مغزى الرّواية،[22]حتّى ولو كان الأسلوب بسيطًا.

ب–مراحل تطوّر الرّواية العربية الجزائرية:

يُعَدّ الأدب القصصيّ من الفنون القديمة، وقد ترجع نشأته عالميًّا إلى القرن الثّاني بعد الميلاد في الأدب اليونانيّ، أمّا في الأدب العربي فهو من الفنون المستحدَثة، وإن ظهرت قديمًا حكايات وقصص تعتمد على أسلوب القَصّ: كأيّام العرب، وحكايات الفرسان، إلّا أنّها لا تستند إلى مقوّمات القصّة الحديثة، كارتكاز تلك القصص على الأمور الغيبيّة، أو العرض اللّغويّ، أو تدخّل الكاتب، أو اهتمامها بالماضي، مِمَّا يجعلها تقع تحت مفهوم الحكاية، وبذلك يمكن القول إنّ العرب لم يكن لهم قصص فنّيّ وافر؛ لأنّ توجّههم كان منصبًّا على الشّعر والخَطابة، ولم يهتمّوا كثيرًا بآداب اليونان؛ لأنّه أدب وثنيّ يقوم على الأساطير وتعدّد الآلهة، ومع كلّ ذلك يجب التّذكير بأنّ قصص سيّدنا **يوسف** – **عليه السّلام**– الواردة في القرآن الكريم تحتوي على عناصر القصّة الحديثة ومقوّماتها، بل لقد اشتملت على تقنيّات القصّة الحديثة: من استخدام الحُلُم، والسّرد، والحوار، والرّموز، وتشابك الأحداث، مِمَّا يجعلها نموذجًا رائعًا للقصّة، وبالتّالي يجب التّأكيد على أنّها أحسن القصص، ولكن يجدر التّنبيه إلى أنّ الأدب العربيّ لم يقدّم نماذج من القصص على هذا النّحو.[23]

هذا لا يعني أنّ العرب استعاروا القصّة استعارةً من الأمم التي اتّصلوا بها؛[24] لأنّ القصص بشكلٍ عامّ ظاهرة إنسانيّة تضرب جذورها في التّاريخ، فهي انعكاسٌ لمظاهر الحياة المختلفة، بما فيها: النّفسيّة، والعقائديّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة.[25] فنجد أنّ إرهاصات القصّة العربيّة تمثّلت أساسًا في: فنّ المقامة، الذي عُرِف في عصر الجاهليّة واستمرّ إلى العصر العبّاسي، حيث كان المتحدِّث يتخيّر موضوعه مِن أحداث الماضي والحاضر، ويروي الأخبار والنّوادر، ولم يكن الغرض من هذا الحديث المباشر مجرّد المتعة؛ وإنّما كان يستهدف غرضًا تعليميًّا، وأخلاقيًّا في وقتٍ واحد، وقد جُعِل لها بطلٌ من الصّعاليك ينتقل، ويشاهد، ويعمل، وجُعِل لها راويَة يحكي تحرّكاته

[21] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م،ص 94.
[22] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 67.
[23] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، ص 119.
[24] عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، ص 18.
[25] سالم معوش، صورة الغرب في الرّواية العربيّة، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1998م، ص 97- 98.

وأقواله. مِن أنواع السّرد القصصيّ القديمة أيضًا حكايات "كليلة ودمنة"، هذا الكِتاب الذي يرجّح العلماء المحدثون أنّ أصلَه هندي، وترجمه "**ابن المقفّع**" إلى العربية، كما نجد أيضًا حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهي خلاصة تجربة الحضارة العربيّة والإسلاميّة في سرد القصّة، وهي ثمرة تاريخٍ طويل، وبيئات شتّى، والتي لم يصل العلماء بعد إلى الكشف عن مؤلّفها أو مؤلّفيها.[26] ومن السِّيَر الشّعبيّة نجد "سيرة سيف بن ذي يزن"، و" سيرة أبي زيد الهلالي"، و"سيرة عنترة"...، وكلّها ساهمت في نشأة القصّة العربية.

وفي العصر الحديث أقبل الأدباء على التّراث يقلّدونه، وينهلون منه بعد فترةٍ من الرّكود، مثل "مقامات عيسى بن هشام" **للمويلحي**، و"ليالي سطيح" **لحافظ إبراهيم**، وفي الطّور الثّاني أخذَ بعضُ المثقّفين يترجمون من القصص الغربي، ترجمةً يشوبها كثيرٌ من التّحريف أحيانًا، وإلباس القصّة لبوسًا عربيًّا مثل: قصّة "مغامرات تليماك"، التي ترجمها **الطّهطاوي** بعنوان "وقائع الأفلاك في حوادث تليماك"،[27] ثمّ يأتي طورٌ آخر يمثّل بواكيرَ القصّة القصيرة، بمقوّماتها الفنّيّة على يد **محمود تيمور**، والذي استكملَ شروط القصّة القصيرة، وحافظَ على وحدة الموضوع، والغرض، والحادثة، وحاول أن يطوّع اللّغةَ لمقتضياتها، وإن غلبَ عليه الاهتمام بالشّخصيّات تصويرًا وتحليلًا.[28]

يستمرّ تطوّر الفنّ القصصيّ العربيّ لِيَدخُل عالَمَ الرّواية، والتي تفوق القصّةَ القصيرة مِن ناحية البناء، والتّشخيص، والسّرد، فالرّواية تستطيع أن تجعل القارئَ يعيش رحلةَ نموّ قريةٍ، أو مجتمع، أو أمّةٍ كاملة،[29] وتحاول كثيرٌ من الكتابات النّقديّة – في الأدب العربيّ الحديث– أن تجعل لهذا القالب الأدبيّ بدايةً، تمتدّ **للمويلحي**، وللدّكتور **محمّد حسين هيكل** في "زينب"، و**توفيق الحكيم** في "عودة الرّوح"، و"سارة" **للعقّاد**، وغيرِهم، ولكن يبدو أنّ الذي استطاع بحقٍّ أن يؤصّل لفنّ الرّواية — في الأدب العربي الحديث–، وأن يعطيه من عمق الرّؤية الفنّيّة والفكريّة، في الزّمان والمكان، والفعل، والذّهن والشّعور، هو الكاتب الرّوائيّ **نجيب محفوظ**،[30] دون أن ننسى إسهامات "طه حسين" في تطويره للكتابة الرّوائيّة العربية، من خلال رواياته نذكر منها: "دعاء الكروان"، و"شجرة البؤس"، و"القصر المسحور" بالاشتراك مع توفيق الحكيم، فضلًا عن عدّة قصص ترجمها عن الفرنسية.

---

[26] عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، ص 18 وما بعدها.
[27] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، ص 120.
[28] عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، ص 57.
[29] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 80.
[30] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان (بيروت)، 1986م، ص 5.

عرفت كتابة الرّواية العربيّة صعوبات كثيرة حتّى بلغت المستوى الفنّي للرّواية، وهذا راجعٌ أساسًا إلى الحملات الاستعماريّة التي تعرّضت لها البلدان العربية في حقبةٍ من الزّمن، والتي جمّدت فكر الإنسان العربي، الذي كان همّه الوحيد تحقيق الحرّية، والسّعي إلى لقمة العيش التي تسدّ رمق عائلته- لعلّ ذلك ما جعل ظهور الرّواية المكتوبة بالعربية في الجزائر يتأخّر، مقارنةً بالبلدان العربيّة الأخرى، فقد شهدت الجزائر أشرس حملة استعمارية عرفتها البلدان العربية في ذلك الزّمن. في حين ظهرت محاولات إبداعيّة عديدة في المشرق العربي، مهّدت الطّريق لرواية عربية تتّسم بمقوّمات الرّواية الفنّيّة، بما في ذلك: رواية"زينب" **لحسين هيكل** من مصر سنة ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعة عشر ميلادي(1914م)، و مِن لبنان نَجِد "الأجنحة المتكسّرة" **لجبران خليل جبران** سنة ألفٍ وتسعمائة وإثنَا عشرة ميلادي(1912م)، وغيرها من المحاولات لمثقّفين عرب احتكّوا عبر البعثات التّعليميّة بالثّقافة الغربيّة، أواطّلعوا على آدابها وفنونها، وجرّبوا الكتابة على منوالها، وإن بقيت تلك المحاولات مثقلةً بالبديع، والتّصنّع اللّفظي، وبعيدةً عن الرّواية الفنّيّة. أمّا الرّواية العربيّة النّاضجة ببنيتها السّرديّة، وبعناصرها التّركيبيّة المتضمّنة لمختلف البنى التّخييليّة، والمنفتحة على المغامرة التّعبيريّة بكلّ تنويعاتها المبثوثة، في جدليّة الصّراع الظّاهر والخفيّ لحركيّة السّرد الرّوائيّ الغزير- فإنّها لم تظهر إلّا في السّتّينات، وهذا أمرٌ طبيعيّ، فالإنتاج الرّوائيّ يرتبط أساسًا بالتّطوّر والتّراكم المعنويّ، لأنّ مادّته المجتمع والواقع الدّاخلي المكتنِز بالإيحاء والتّشكيل، وليس الواقع السّطحيّ الخارجيّ، المرتبط بالمرئيّات المباشرة.[31]

التفاتُ السّرد الرّوائيّ العربي نحو الواقع والعكوف عليه، كان نتيجة التّحدّيات الحضارية، والحركات السياسية، وخيبات الهزائم في الحروب، والتّطوّرات الإيديولوجية،[32] هذه التّطوّرات التي تتّخذ مظهرين مختلفين في الرّواية؛ فأمّا المظهر الأول لحضور الإيديولوجيا في الرّواية فهو مظهر مباشر عبر خطاب المتكلّمين، حيث تتعرّف على الميول والنّزعات، والأفكار، والتّوجّهات، والمعتقدات، والقَناعات؛ وأمّا المظهر الآخر فهو غير مباشر، ويتحدّد عبر إشارات تتّخذ من الأبعاد الرّمزيّة أداةً للتّعبير عن حضورها، إضافة إلى صورة الزّمن في النّصّ، وما تحمله من دلالات تاريخية واجتماعية، وبذلك لا تُعَد الإيديولوجيا غريبا مقحَمًا في النّصوص الإبداعيّة؛ وإنّما عنصرًا بنائيًّا جماليّا تشترطه النصوص السّرديّة الرّوائية، التي تنبني جمالياتها على أسس وخلفيات نظرية تجعل الإنسان

[31] إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م، ص 9- 10.
[32] خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث –دار العودة، بيروت (لبنان)، 1979 م، ص 203.

محورها الأساسي، وما تتطلّبه حقيقة وجوده من صراعٍ للمصالح والأفكار[33]، فكانت الرّواية بذلك مآل الجمهور القارئ الذي سَئِم من الهزائم المتتالية، فوجد فيها حافزا للتّصدّي للآخر الغاشِم، وإن لم يكن بالفعل، فيكفيه أن تجعله يعيشُ في عالَم مثالي ينسيه آلامه وأحزانه .

بذلك يمكن القول إنّ الرّواية العربية مرّت بعدة أطوار، جعلت القارئ يعيش في كلّ العوالم، فبدأت بنزعة تعليمية خطابية؛ ثمّ أخذت في التّماوج بين رومنطيقية لامست الواقع ملامسةً سريعة، لِتُغرِقَ القارئَ في أجواء انفعالية تأمّليّة؛ وواقعيةٍ عكفت على تشخيص أسباب نكبات الشعوب العربية، في سبيل إيجاد طرائق للخروج من نكساتهم، فشُخِّصت كمبدإٍ عامّ لا كمنهجٍ يُطبَّق[34]؛ ومثاليةٍ جعلها كُتَّابُها مطيَّةً لتدعيم نظراتهم الخاصّة حول الواقع.[35] رغم اختلاف الرّؤى إلاّ أنّ الرّواية ظلّت ولازالت لصيقة بالفكر الواقعي منذ منتصف القرن العشرين حتى الوقت الرّاهن نظرا لطبيعة الرّواية الاجتماعي، بحيث تُشكّل الوعاءَ الذي يمكن أن يتّسع لتقديم كونٍ مصغَّر، يحاكي في قوانينه الكونَ الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان.[36]

بالولوج إلى عالم الرّواية الجزائريّة، نَجِد أنّ ظهورها جاء مرتبطًا بثلاثة أطوار سياسيّة، واجتماعيّة هامّة كانت سببًا في نشأتها، بحيث كان لها الدّور الحاسِم في بلورة الوعي الجماهيري، واستقلال الجزائر، وتحديد هويّتها التّاريخيّة، وهويّة الاتّجاهات الرّوائيّة في الآن ذاته:

- **أوّلها مرتبط بثورة الفلّاحين** سنة ألفٍ وثمانمائة وواحدٍ وسبعين ميلادي(1871م)، والتي فجّرها الفلّاحون الجزائريّون لاسترداد أراضيهم المغتَصَبة من قِبَل المستعمِر. وهذا ما صادفَ ثورةَ العمّال في فرنسا، والذين طُرِدوا بسبب القوانين الظّالمة للبرجوازية الرّأسمالية- كلّ ذلك ساهَم في ظهور وتعزيز الفكر الاشتراكي في الجزائر، والذي استفاد منه الكثير من الكتّاب الجزائريّين والفرنسيين على حدّ سواء، ليُولَد فيما بعد الاتّجاه الواقعيّ الاشتراكي في الجزائر مُجَسَّدًا في الإبداعات القصصيّة والرّوائيّة، ولتتطوّر المسألة أكثر مع الأديب الرّوائيّ **الطّاهر وطّار** بعد الاستقلال.[37]

---

[33] عمرو عيلان، الإيديولوجيا وبنية الخطاب الرّوائي- دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة- ص 313 إلى 315.
[34] يمنى العيد، في معرفة النّص – دراسات في النقد الأدبي – ، ص 58 .
[35] خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – ص 203 – 204 .
[36] صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق (سوريا)، 2007 م، ص 56 .
[37] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص 17 وما بعدها.

- أمّا **الطّور الثاني فهو ذو صلةٍ مباشرة بانتفاضة الثامن من ماي ألفٍ وتسعمائة وخمسةٍ وأربعين ميلادي** (8 ماي 1945م)، التي أيقظت الحسّ القوميّ لدى الشّعب الجزائريّ، ودفعته إلى الاقتناع – مِن خلال الحياة اليوميّة- بأنّ الاستعمار مهما كان حضاريًّا، فسيظلّ استعمارًا يستهدف إذلال الشّعب، والسّيطرة عليه، وتصادف هذه المرحلة ظهورَ أوّلِ روايةٍ جزائريّة مكتوبة باللّغة العربيّة، وهي رواية "غادة أمّ القرى" للكاتب "**أحمد رضا حوحو**" سنة ألفٍ وتسعمائة وسبعةٍ وأربعين(1947م)، كتعبيرٍ عن تبلور الوعي الجماهيري، بالرّغم من آفاقها المحدودة.[38]

سياسةُ فرنسا المدمِّرة لم تكتفِ بتجويع الجزائريّين وتشريدهم؛ وإنّما عملت على تشويه الشّخصية الوطنيّة، بسلخها عن جذورها الحضاريّة كلّها، وذلك بمنع تدريس اللغة العربية، ومحاربة الدّين الإسلاميّ، وتشجيع الشّعوذة، مع تكوين طبقة من أشباه المتعلّمين بالفرنسية، وكوّنت لهم مدارس خاصّة[39]، تُجبِر فيها الأطفال الجزائريين على تعلّم الفرنسية، والتي رفضها الأهالي في بداية الأمر؛ لأنّهم يرون فيها لغة مَن حرمهم مِن أرضهم، وقَتلَهم، وأذَلَّهم، ولكن بعدما توطّنَ المستعمِرُ، وفرضَ سيطرته على كلّ مصادر الرّزق في البلاد، شَرع بعض الأهالي في إرسال أبنائهم إلى المدارس الفرنسية، ابتغاء الوظيفة بعدما صارَ المثقّف بالعربية كالجاهل تمامًا في ميدان العمل الرّسمي، ثمّ زادَ الإقبال على تعلّم الفرنسية، عندما أخذَ بعض الجزائريين يُقلِّدون المحتلّ في كلامه، وعاداته، وملبسه، ومسكنه[40]، وهو ما كان يسعى إليه المستعمِر، حيث شَوَّه صورة الفقيه أو شيخ الكتّاب، الذي كان يعاني كغيره من الجزائريين الفقرَ والجوع، فنَجِد ثيابه رَثَّةً بالية، في حين نَجِد المعلّم الفرنسي نظيفًا يرتدي ثيابًا أنيقة، ومتمتّعًا بمرَتَّبٍ يكفل له العيش الكريم.[41]

هذا ما جعلَ جمعيّة العلماء المسلمين تَصُبّ جهودَها على اللّغة العربيّة في حدّ ذاتها؛ قصدَ المحافظة عليها بكلّ الوسائل مِن الخطط العسكريّة، التي كانت تهدف إلى محوها تمامًا، وجعلِ اللّغةِ الفرنسيّة اللّغةَ الأصليّة للجزائريّين؛ ولأجل ذلك قام عدد من الكتّاب الجزائريّين- وقد أتقنوا اللّغة العربيّة- يمارسون الكتابة،وبالفعل هطلت القطرات الأولى في سماء المحاولات القصصيّة، معبِّرةً عن عواطف هؤلاء الكتّاب وأفكارهم بلغةٍ عربيّة فنّيّة، وكأنّ المسار الذي رسمه "**محمّد الزّاهري**" (1899- 1956م) في العشرينات، بمقالاته الحكائيّة قد بدأ يعطي

[38] المرجع نفسه، ص 17.
[39] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م، ص 32.
[40] المرجع نفسه، ص 93.
[41] المرجع نفسه، ص 173.

ثماره خاصّةً بعد الحرب العالميّة الثّانية، حيث عادت الصّحافة إلى الصّدور من جديد، وظهرت الطّبعة الثّانية لجريدة "البصائر" بعد توقّفها سنة ألفٍ وتسعمائة وتسعةٍ وثلاثين(1939م)، لِتَعُودَ من جديد، وتستمرّ في الصّدور تسع سنوات أخرى (1947- 1954م)، مستقطِبَةً شرائح من المثقّفين الذين بدأوا يتعاطون الفنّ القصصيّ، وخاصّةً القصّة القصيرة، ومن أبرزهم: "**أحمد رضا حوحو**"، "**أبو القاسم سعد الله**"، "**أحمد عاشور**"، وغيرهم... .[42]

في وقتٍ بقي فيه النّتاج العربي للرّواية غائبًا تقريبًا- قبل اندلاع الثّورة الجزائريّة-، نَجِد بالمقابل أنّ الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة عرفت تشجيعًا مِن قِبَل الاستعمار الفرنسي؛ لا لشيء إلّا لنشر اللّغة الفرنسيّة بين الأوساط الجزائريّة، حتّى إنّ تلك الرّوايات لم تكن تُعبِّر عن أفكار الكتّاب الجزائريّين، ومعاناتهم بطريقةٍ فنّيّة؛ وإنّما هي مجرّد بداياتٍ فجّة، وبسيطة في لغتها ومضمونها، بل هي تصُبّ في المنظور الاستشراقي لكتّاب الرّحلات، وقنّاصي المناظر السّياحيّة، وبذلك لم ترقَ هذه الرّواية إلى المستوى الفنّيّ، أو الفكري النّاضج، حتّى تُعَدّ تأسيسًا حقيقيًّا للرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة.[43]

إذا كانت أحداث ألفٍ وتسعمائة وخمسةٍ وأربعين(1945م) قد أيقظت الحسّ الوطنيّ لكتّاب الرّواية باللّغة العربيّة، فإنّ كتّاب الرّواية باللّغة الفرنسيّة لم يتوانوا هم أيضًا عن التّعبير، عن ما تجيش به أنفسهم تجاه وطنهم المغدور به،فجاءت رواياتهم في أرقى سماتها، وأنواعها الفنّيّة المتميّزة، و مع انفجار الثّورة المسلّحة تتولّد **المرحلة الثّالثة** لإرهاصات الفنّ الرّوائيّ الجزائريّ، حيث تشهد هذه المرحلة قفزةً نوعيّة، وكمّيّة في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة[44]، والتي بلغت مستوى عاليًا في محتواها، وشكلها، وطموحاتها الفنّيّة، وخاصّةً على يد **كاتب ياسين** في روايته "نجمة" Nedjma، التي صدرت سنة ألفٍ وتسعمائة وستّة وخمسين(1956م)، والتي أثارت نقاشاتٍ واسعة لتمرّدها على خطّ الرّواية الكلاسيكيّة، ودخولها مغامرة التّجريب المفعَم بالرّموز والتّراث الشّعبي، والمناخات الشّعريّة الرّقيقة، وهذا ما أسهم في تبليغ رسالة الشّعب الجزائري إلى الضّمائر الحُرّة في العالَم، وفي فرنسا خاصّةً، والحال نفسه مع روايات **مولود فرعون**، و**محمّد ديب**، و**مولود معمري**، و**آسيا جبّار**.[45]

[42] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، ص 22- 23.
[43] المرجع نفسه، ص 13- 14.
[44] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – ص 18.
[45] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، ص 18- 19.

كشفت الأعمال الرّوائيّة الجزائريّة عن جرائم فرنسا، وانقلب السّحر على السّاحر، حيث واجه المثقّفون الجزائريون المستعمِرَ الفرنسي باللّغة التي سعى جاهِدًا لتعليمها أبناءَ الجزائر، فكتبوا عن فظاعة العسكريين الفرنسيين في معاملتهم للأهالي، وتحدّثوا عن رجال التّعليم الذين حاولوا مَحو الشّخصية العربية الإسلامية من عقول الجزائريين، وسلّطوا الضّوء على المرأة الفرنسية التي سخّرها المستعمر لنشر الفساد الأخلاقي بين أفراد المجتمع[46] .

بالمقابل لم تظهر في هذه المرحلة إلّا روايتان باللّغة العربيّة: الأولى: "الطّالب المنكوب" **لعبد المجيد الشّافعي** سنة ألفٍ وتسعمائة وواحدٍ وخمسين(1951م)، والثّانية: "الحريق" **لنور الدّين بوجدرة** سنة ألفٍ وتسعمائة وسبعةٍ وخمسين(1957م).[47] غير أنّ ذلك لم يمنع الكتّاب الجزائريّين باللّغة العربيّة من التّجاوب مع الثّورة المسلّحة، بحيث كان الكاتب الجزائريّ ينشر القصائد في تونس، وبعض المقالات التي كانت تعالج قضايا قومية، وفكرية، ووطنية، بأسلوب تحريفي مباشر يقصد من خلاله حشد الهِمَم، ورفع معنويات الشعب الجزائري، وبذلك جعلت منه الثورةُ سلاحا يقاوم به الشعبُ الجزائري المستَدمِرَ الفرنسي الغاشم. كما أبدعت أناملُ القصّاصين كتاباتٍ توعويّة للرّأي العامّ بأسرِه، وذلك من خلال الصّحف، مجسّدةً معنى أن يُكافحَ شعبٌ بأكمله سلطةً استعمارية باغية لا تقاتِل من أجل التّفوّق فقط؛ وإنّما لأجل مَحْقِ شعبٍ كامل ومحوه من الخريطة السياسية، والقضاء على كيانه، وانتماءاته الحضارية، وهذا ما أتاح لهؤلاء المبدعين أن يُصوّروا عمقَ المأساة التي كانت تعيشها الجزائر،[48] هي إذًا مأساة عاشها المبدع الجزائري، فراح ينقلها للأجيال اللاّحقة عبر نصوص مازالت تنبض بالحياة لكونها غطّت مساحة زمنية تاريخية عريضة، انطلاقًا من عهد الاستدمار الفرنسي إلى ما بعد الاستقلال الوطني[49] .

تتوالى المحاولات والجهود في البلوغ بالرّواية الجزائريّة – المكتوبة باللّغة العربيّة- إلى أرقى مستوياتها، وهاهي تلك الجهود تؤتي ثمارها في بداية السّبعينات، وهي المرحلة الفعليّة التي شهدت قفزةً نوعيّة للفنّ الرّوائيّ بالجزائر، حيث ظهرت عدّة أعمال روائيّة تباعًا، مثل: "ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدّوقة** سنة ألفٍ وتسعمائة وواحد وسبعين(1971م)، و"ما لا تذروه الرّياح" **لمحمّد عرعار** سنة ألفٍ وتسعمائةٍ وإثنين وسبعين(1972م)، و"اللاّز"[50] **للطّاهر وطّار** سنة ألفٍ وتسعمائة وأربعةٍ وسبعين(1974م)، وهي رواية فنّيّة جريئة تطرح بكلّ واقعيّة

[46] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربية، ص 57.
[47] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – ص 18.
[48] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، (لبنان، مصر، تونس)، 2005 م، ص 135 .
[49] جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري – دراسات – ص 9 .
[50] الطّاهر وطّار، اللاّز(رواية)، موفم للنّشر، الجزائر، 2007م.

وموضوعيّة قضيّة الثّورة الوطنية، حيث خاضت في التّناقضات الدّاخلية التي حاولت اجتثاث الثّورة من بؤرَتِها، غير أنّها لم تُفلِح بفضل شعبٍ أبى إلاّ النّضال،[51] فتناولت قضيّةَ الثّورة بعيدا عن الشعارات التي تحتمي وراءها المواهبُ الهزيلة، التي سقطت في الشعارية والمثالية، جاعلةً – هذه المواهبُ– المجاهدَ والمناضلَ روحاً مثالية لا تعرف الخوف ولا تموت، وذلك ما يحرِم الجنديَّ في الرّواية في نضاله الوطني من إنسانيّته، وتُبعِدُه عن واقعه،[52] بالإضافة إلى رواية أخرى متميّزة **للطّاهر وطّار**، وهي "الزّلزال"[53] سنة ألفٍ وتسعمائةٍ وأربعة وسبعين(1974م).

إذا كان اهتمام الرّوائيّين الجزائريين انصَرَف إلى بعض القضايا الاجتماعية دون غيرها، فإنّهم يلتقون في معالجة ظاهرة الفقر التقاءً ربّما يكون عفويًّا؛ نظرًا لِمَا كان يكابِده الشّعب الجزائريّ من مشاكل، تَحُول دون بلوغ المقدار المطلوب من الحياة الرّخيّة، وهذا ما حاول الرّوائيّون تجسيده من خلال رواياتهم، التزامًا بالقضايا الوطنيّة والاجتماعيّة[54]، بِعَدِّهم أفرادًا من هذا الشعب المناضل الذي كافح وعَانَى الوَيلَات، من أجل استرجاع حقّه في أرضه الجزائر، هذه الأرض التي لم تَغِب عن أذهان القاصّين الجزائريين، فالأرضُ كانت ولا زالت مصدرَ إلهامٍ لأعظم الأعمال الأدبية الحديثة؛ ولعلّ ذلك يَعود إلى التصاق الأرض بالإنسان، لِما فيها مِن خيرات، وهو ما حُرِم منه الجزائريون لسنوات طويلة، فقد كان الكثير منهم يُعانون الفقر والهوان، فيعملون في أرضهم ليلَ نهار كالعبيد لدى المستعمِر، مقابِل دنانير قليلة لا تكفيهم حتى لِقوتِ يومِهم[55].

بناءً على ماسبق، يمكن القول إنّ حِقبَة السبعينات (1970 – 1980م) تمثّل عقدَ الرّواية العربية الجزائرية، فقد شهِدت إنجازات باهرة سواء كانت اجتماعية أوسياسية، أواقتصادية أوثقافية، وهذا ما جسّدَته الرّواية الجزائرية بشكل أثار ولا زال ذهنيةَ القارئ الذي انغمس في أحداث الثورة المظفّرة[56]، فعلى الرّغم من أنّ معظم القصص الجزائرية تزامنت وعهدَ الاستقلال، إلاّ أنّ الثّورة الجزائرية ظلّت تُؤَثِّر في الكُتّاب الجزائريين، من النّاشئة الذين عالجوا الكتابة في العهد المتأخّر، بل حتّى فيمن واكبوها وعايشوها فظلّت راسخةً في أخيلتهم، تَمدّها بالخيال الدّافق، وتزوّدها بالإلهام الطّافح، وتوحي إليها بالإبداع والابتكار[57]، وبذلك حاول الأدب العربي الجزائري في معظمه،

[51] واسيني الأعرج، إتّجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية –، ص 90 .
[52] المرجع نفسه، ص 91.
[53] الطاهر وطار، الزلزال (رواية)، موفم للنّشر، الجزائر، 2007م.
[54] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنّشر و التّوزيع، وهران، ط 4، 2007 م، ص 24.
[55] المرجع نفسه، ص 30- 31.
[56] واسيني الأعرج، إتّجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – ص 111.
[57] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 53.

وبمختلف اتّجاهاته أن يكون في مستوى الثورة الوطنية، ولكنّ الاختلاف حول تقويم هذا الأدب، وتقويم اتّجاهاته السّياسيّة والفنّيّة يظلّ قائما، نظرًا لاختلاف التّجربة والوعي، والممارسات اليوميّة لدى كلّ أديب.[58]

يُعَدّ النّصُّ الأدبيّ تشكيلًا جماليًّا يجسّد تجربة الأديب الفنّيّة، والتي تحتاج بدورها إلى متلقّي يعيد إنتاج جماليّاتها انطلاقًا من مخزونه الثّقافيّ، وبذلك نَجِد" أنّ كينونة النّصّ لا تتحدّد في نهاية المطاف من خلال وجود النّصّ كمُعطى ملموس في الواقع، ولكنّ مصيره يتحدّد بناءً على الإدراك الذي يتحقّق بالقارئ"[59]، ولذلك فإنّ الكاتب الواعي المدرِك لسيكولوجية القرّاء يحاول الوصول إلى أن يتعرّف الجمهورُ على نفسه فيما يكتبه، حتى يصل إلى التّأثير أوالإثارة المطلوبة، فإذا بكى القرّاء فإنّهم لا يبكون على البطل؛ وإنّما يبكون على أنفسهم، وحين يضحكون لا يفعلون ذلك لأنّ توتّرات البطل قد زالت بل لأنّ توتّراتهم هُم قد اختفَت، وبذلك أضحت الرّوايات تعكس بطريقة مَا الصّراعَ اللاّشعوري، الذي يعاني منه عدد كبير من الناس[60].

إنّ الاقتصار على تحديد مفهوم الرواية باعتبارها شكلاً نثريا قائما على السرد والتّخييل، وتوظيف الشخصيات وإدارة الحبكة فهمٌ ناقص، فما يميّز الرّواية بالفعل هو خصوصيّتها الاجتماعية والتاريخية، وهذه الخصوصية ليست شيئا آخر سوى خضوع الشخصيات في هذا الشكل الأدبي لضرورات الزمان، والمكان، والملابسات والظروف الاجتماعية. فالرّواية إذًا انعكاس واعٍ للحقيقة الموضوعية، حيث تعكس إدراك الفنان المحَدِّد لظواهر الحياة وتقييمه لها، بوصفه مُمثّلا لبعض القوى الاجتماعية، وهذا التحديد اعتراف ضمني بعنصرين تتشكّل منهما وحدة العمل الأدبي أو بنيته العامّة؛ وهما المضمون الفكري والبناء الشكلي- وبذلك كلّه فإنّ فهم القارئ لجوهر العالم الخيالي للرّواية، ما هو إلاّ فهم الكاتب للواقع الذي صدر عنه، وصوّره في هذه الرّواية.[61]

ثانيًا: تلقّي الرّواية العربية الجزائريّة

حظي تلقّي فنّ الرّواية باهتمام النّقد المعاصر، ولاسيما اتّجاه "نقد استجابة القارئ"، وذلك في سياق النقد الأنجلو أمريكي، فكان من أبرز ممثّليه **والكر جبسون**، والذي يرى بوجود "قارئَين متميّزين في كلّ تجربة أدبية، أوّلًا ثمّةَ شخصٌ حقيقيّ يُسنِد الكتابَ المفتوح إلى ركبتيه المتصالبتين، وهو شخصيّة معقّدة (...). ثانيا ثمّةَ قارئ متخَيَّل سأدعوه القارئَ الصّوري Mock reader الذي يرتدي قناعَه وزيَّه الشّخص كيما يختبرَ اللّغةَ. فالقارئ الصّوري

[58] واسيني الأعرج، إتّجاهات الرواية العربية في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – ص 92.
[59] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني – من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء – ، ص 533 .
[60] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة، ص 108.
[61] إدريس الناقوري، الأطروحة والتأويل ـ دراسات نقدية في الأدب والتراث ـ ، ص 268 إلى 271 .

هو قارئ صنعيّ، ومهيمَنٌ عليه، ومبسَّط، ومُستخلَص من فوضى الإحساس اليوميّ"،[62] فهو قارئ مثاليّ –كما يرى **جوناثان كلر**– يُفكِّر فيه المؤلِّف بشكلٍ أفضلَ بوصفِه تمثيلًا لمفهوم المقبوليّة acceptability المركزيّ لمؤسّسة الأدب؛ بحيث على القارئ المثالي أو الصّوري أن يعرِف ضمنيّا طرائقَ تأويل الخطاب الأدبي، التي توافِق نظام الأدب وتحديداته.[63]

فإذا كان للمؤلِّف الحقيقي قارئًا حقيقيًّا يتلقّى أثره الأدبيّ، فإنّ القارئَ الضّمنيَّ المتمثّل في القارئ المثالي أوالصّوري سيكون هو الآخَر متلقّيًا للخطاب الأدبي الذي ينتجه المؤلِّف الضّمنيّ، فكتابةُ روايةٍ تعني الانغماسَ بصورةٍ مباشرة بالتّقليد الأدبي، أو على الأقلّ الانغماس في مفهومٍ معيَّن عن الرّواية، والفعالية تُعَدّ ممكنةً من خلال وجود النّوع الأدبي. فإذا كان القارئُ لا يستطيع أن يُقارِبَ روايةً ما دون تصوّرات مسبَّقَة، يجلِبُها إلى النّصّ وفقَ فهمٍ ضمنيّ لعمليّات الخطاب الأدبي، والذي (الفهم) يكشِف له حقيقةَ ما يتطلّع إليه– فإنّ المؤلِّف هو الآخر عندما يُقبِل على تدبيج روايته يستحضِر المواضَعات والأسس التي يقوم عليها هذا النوع الأدبي، في محاولةٍ لزعزعتها حتّى تُحدثَ تأثيراتٍ في المتلقّي الذي يتوقّعه (المؤلِّف). إنّ فكرةَ التّأثير هذه تفترِض سلَفًا صيغَ قراءةٍ غير عشوائيّة، ولا تخضع للمصادفة. وحتّى إذا كان المؤلِّف لا يفكّر في القرّاء، فإنّه هو نفسه قارئٌ لعمله الخاصّ، ولن يكون مقتنعًا بعمله ما لم يترك فيه تأثيراتٍ مثمرة حين يقرأه.[64]

موازاةً مع الاهتمام بالقارئ المتلقّي يرى **جيرالد برنس** بضرورة لَفتِ الانتباه للمرويّ عليه، الذي يتلقّى الحَكيَ الذي ينتِجه الرّاوي، ذلك لأنّ "السّردَ بأسره – سواء أكان شفويًّا أم مكتوبًا، وسواء أكان يروي وقائعَ حقيقيّة أم أسطوريّة، وسواءٌ أكان يحكي قصّةً أم يروي سلسلةً بسيطةً من الأفعال في وقتٍ محدَّد– لا يفترض فقط (على الأقلّ) راويًا معيَّنًا، بل يفترض أيضًا (على الأقلّ) مرويًّا عليه معيّنًا، فالمرويّ عليه هو شخصٌ ما يخاطبه الرّاوي. وفي القَصّ المتَخَيَّل –حكاية، أوملحمة، أورواية– يكون الرّاوي متخيَّلًا شأنه شأن المرويّ الذي يُحكى له".[65]

---

[62] والكر جبسون، المؤلّفون، والمتكلّمون، والقرّاء، والقرّاء الصّوريّون (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 1999م، ص 43- 44.

[63] جوناثان كلر، القدرة الأدبية، (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 203 وما بعدها.

[64] المرجع نفسه، ص 190 وما بعدها.

[65] جيرالد برنس، مقدّمة لدراسة المرويّ عليه، (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 51.

قد يَظهر كلٌّ من الرّاوي والمرويّ عليه للقارئ عيانًا كما هو الشّأن في حكايات ألف ليلة وليلة، فيميّز القارئُ أنّ **شهرزاد** تمثّل الرّاوي؛ في حين يجسّد الملِك **شهريار** المرويَّ عليه، غير أنّ ذلك ليس شرطًا في كلّ الحكي. فقد يَنُوب الرّاوي عن المؤلِّف في حكي قصّته أو روايته، كما أنّ المرويّ عليه قد يكون متخفّيًا هو الآخر، فلا يجسّد شخصيّةً معيّنَة، وبذلك يروي الرّاوي حَكيَه لأيّ شخصٍ كان، سواءٌ كانت شخصيّات من الرّواية، أوقارئًا لروايته، فتجِده (الرّاوي) يستخدم الضمير "نحن" في حكيه ليشارك المرويّ عليه في تجاربه ومشاعره، وقد يستخدم ضمير المخاطَب "أنت". وحتّى لو استخدَم ضمير المتكلِّم "أنا" فقد يدلّ على المرويّ عليه، فهو موجود- سواء كانت المخاطَبَة صريحة أو ضمنيّة- ولن يتمّ نسيانه مطلَقًا.[66]

فإذا كانت دراسة الرّاوي مهمّةً لكي نُقَيِّم تنظيم السّردِ ومقاصدِه، فإنّ أهمّيّة اختبارِ المرويّ عليه تكمن في فهمِ الطّريقة التي يؤدّي بها السّردُ وظيفته، بوصفه سلسلةً من العلامات الموجَّهة إليه (المرويّ عليه).[67] حيث يقوم النّشاط السّردي على صياغة الفعل الإنساني ضمن اللغة، ووفق إكراهات الضمائر النحوية ومرجعياتها الدّلالية، فهو لايُشكّل طريقة بريئة في عرض سلسلة من الأحداث المترابطة فيما بينها، إذ هو الأساس في تشكيل المعنى، بل هو شكل من أشكال وجوده. فلا يمكن لكلّ أحداث الدنيا أن تُشكّل قصّة مكتفيةً بذاتها، خارج الفعل الذي ينظّم، ويُرَتِّب، ويقدِّم، ويؤخّر، ويُفَصّل، ويختصر، ويحذف. وهي عمليات سردية هامّة تكفَّلت السّرديات المعاصرة، بشرح قوانينها الدّلالية والتّركيبية على حدّ سواء[68].

إنّ السرديات أو ما يسمّى بعلم السردNarratology، مستوحى من البنيويّة، وهو عِلم يَدرس طبيعةَ، وشكل، ووظيفة السّرد،كما يحاول أن يحدّد القدرة السّرديّة، وبصفة خاصّة فإنّه يقوم بتحديد السّمة المشتركة بين كلّ أشكال السّرد، وكذلك ما يجعلهم مختلفين عن بعضهم بعضًا، ويشرح السّبب في القدرة على إنتاجهم وفهمِهِم، كما يُعتَبر علمًا لدراسة السّرد كصيغةٍ لعرض وقائعَ ومواقف متتابعة زمنيّا.[69]

إنّ أعمال **فلاديمير بروب**Vladimir Propp حول الوظائف السّردية في الحكايات الرّوسيّة هي منبع التّحليل البنيويّ والسّرديّة[70]، وذلك من خلال كتابه الشّهير "مورفولوجيا الحكاية الخرافية"، والذي عُني بوصفِ

---

[66] المرجع نفسه، ص 60 وما بعدها.
[67] المرجع نفسه، ص 75- 76.
[68] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت (المغرب، لبنان)، 2008 م، ص 185
[69] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 2003م،ص 157.
[70] باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، مراجعة صلاح الدّين الشّريف، ص 76.

القصص الخرافيّة والأسطوريّة تبعًا لأجزائها المكوّنة، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، إضافةً إلى علاقتها بالكلّ، ليستخلص من ذلك أنّ القصّة الخرافيّة تتضمّن قيمًا ثابتة وأخرى متغيّرة، فأمّا ما يتغيّر فهو أسماء الشّخصيّات، وصفاتها، وما لا يتغيّر فهو أفعالها Actions، أووظائفهاFonctions، وبذلك يمكن القول إنّ القصّة غالبًا ما تُسنِد نفس الأفعال إلى شخصيّات مختلفة، وهذا ما يسمح بدراسة القصص انطلاقًا من وظائف الشّخصيّات، التي تقوم بها من منظور دلالتها في سير الحبكة.[71]

وكان **كلود ليفي ستراوس**StraussLevis مِن أوّل من استعمل هذه الوظائف التي استخرجها **بروب** ليوسّع برنامج "التّحليل البنيوي للأسطورة". وسيسعى أ. ج.**غريماس**Greimas (A.J)بدوره إلى تحقيق تأليف بين أعمال كلّ من **بروب** و**ستراوس** ليؤسّس"علم الدّلالة البنيوي"– كلّ هذه الأعمال صادرة عن تحليلِ آثارٍ هي مبدئيًّا بلا مؤلِّف: قصص شعبيّة، أساطير (...) لا تأخذ بعين الاعتبار لا المؤلّف ولا القارئ: فالعالَم الصّغير للأثر يكتفي بذاته".[72]

وهذا مايتبنّاه المنظور البنيوي الذي وضع أسسه اللغوي السويسري **فرديناند دي سوسير** Ferdinand De Saussure، والذي تركّزت دراساته اللسانيّة الوصفيّة على البحث في اللّغات الإنسانيّة، وطريقة تشكيلها للنّصوص الأدبية، بعيدًا عن السّياقات الخارجيّة، فما يهمّه هو اللّغة في حدّ ذاتها،[73] فكان من بين ما أصّل له في دراساته ازدواجيّة: اللغة النظام، واللغة الأداء (langue/ parole)، أو ثنائيّة اللّغة والكلام، حيث"إنّ الكلام حالة متعينة ومتغيرة من حالات اللغة الثابتة البناء، والعالمية الحضور"؛[74] ذلك لأنّ اللّغة جماعيّة في حين إنّ الكلام فرديّ، وهما مترابطان بشكلٍ يَجعلُ اللّغةَ ضروريّةً حتّى يكون الكلام مفهومًا وواضحًا، وهو بدوره ضروريّ للغّة حتّى تتحدّد تاريخيًّا، فهو الذي يجعلها تتطوّر مع الزّمن؛ وبالتّالي يمكن عَدّ اللّغة والكلام ثنائيّة تبادليّة، بحيث يكون كلٌّ منهما أداةً ونتاجًا للآخر.[75]

---

[71] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق (سوريا)، 1996م، ص 36 وما بعدها.

[72] باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، مراجعة صلاح الدّين الشّريف، ص 76.

[73]Ferdinand De Saussur, Cours de linguistique genérale, p 17.

[74] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 174.

[75]Ferdinand De Saussur, Cours de linguistique genérale, p38- 39.

على أنّ الفصلَ المطلَق بين الجانبين تحوَّلَ في الحقيقة إلى معرفة العلاقتين التّراتبيّتين المختلفتين: أي تحليل الشّفرة اللّغويّة (القدرة)، مع اهتمام مماثِل بالرّسائل الكلامية (الأداء)، والعكس بالعكس. ومن دون مقابلة الشّفرة بالرّسائل لا يمكن استكناه القوّة الإبداعيّة للغة.[76]

ممّا تجدر الإشارة إليه أنّ علم السرد لا يتوقّف على النصوص الأدبية، التي تقوم على عنصر القصّ بمفهومه التقليدي؛ وإنّما يتعدّى ذلك إلى كلّ ما قد يحوي قصصا تُحكى، مثل: الأعمال الفنّيّة من لوحات، والأفلام السينمائية، والإيماءات، والصور المتحرّكة، وكذلك الإعلانات، والدّعايات وغيرها، فيقوم المختصّ بالسرد باستخراج تلك الحكايات، ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر، وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة، وذلك ما يتداخل مع علم العلامات أوالسيميولوجيا، الذي يتناول أنظمة العلامات، بالنّظر إلى أسس دلالتها وكيفية تفسير القارئ لها[77].

وهذا ما نوّه به **رولان بارث** في دراساته، فالأدب ليس نشاطًا عفويًّا؛ وإنّما هو هيكل لمشاريع وقرارات تدفع الأديب إلى إنتاج نصّه الخاص بأسلوبه الفرديّ،[78] فالإبداع ليس وصفا لقائم، فيعيد إنتاج ما هو موجود مسبّقا، أو نقلا للواقع كما هو بالمعنى الاستظهاري أو التّصنيفي؛ وإنّما هو كشفٌ يضيء التجربة التاريخية للجماعة فيطرح الأسئلة، ويبتكر الرموز، ويستشرف المستقبل؛[79] ذلك لأنّ الأديب يكتب لينقل للقارئ ما يحسّ به في قرارة نفسه، كاشفا عن مستور ضميره[80].

إنّ القراءة نشاط وصفي للعمل الأدبي يسعى إلى استنتاج النظام، الذي تتراكب على أساسه عناصر العمل الفنيّ في مختلف مستوياته[81]، "فليس المهمّ إعطاء إجابات حاسمة، ونهائية حول ماهية النّص، ولكنّ المهمّ القدرة على طرح الأسئلة ووضع شروط التّفكير، وإخضاع الفكر للوعي بما يساعد على خلق مسارات معرفية جديدة وغير مألوفة"[82]، هو إذًا تساؤل منهجي يوجّه مسار الحركة القرائية،[83] بهدف أن يقود النصُّ القارئَ إلى خبرة

---

[76] رومان ياكبسون، الاتّجاهات الأساسيّة في علم اللّغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت(المغرب، لبنان)، 2002م، ص 32.

[77] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 174- 175.

[78] Barthes, Roland, Essais critiques, Ed: Seuil, Paris, 1981, 288 p, p 155.

[79] خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – ،ص 14 و ما بعدها.

[80] فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتّبيين، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 2005 م، ص 127 .

[81] عبد الحميد بورايو، دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة ـ منطق السرد – ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994 م، ص 8 .

[82] عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النّصّ وسؤال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى – عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، (السعودية، عمّان)، 2009 م، ص 1.

[83] أحمد فرشوخ، حياة النّص – دراسات في السرد – دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، 2004 م، ص 133 .

ما[84]، وذلك استنادا إلى جملة من النّظريّات النقديّة، التي يتّخذها القارئ أداة تُعينُه على قراءة النّصوص، وتحديد بعض مداخلها[85].

وبذلك يُقبِل القارئ على قراءة وتأويل النّصّ انطلاقًا من رؤى فكريّة حداثيّة، يمكن القول عنها "إنّها دعوة إلى التّعامل مع النّصوص بشكلٍ يختلف عمّا كان من قبل، حيث كان المعنى الحرفيّ هو المقصود، قد يُعثَر عليه في كلمةٍ أو صورة، في حين يقتضي التّأويل التّنقيبَ تحت السّطح من أجل الفهم"،[86] هذا لا يعني الاستكانة إلى الخطاطات الجاهزة للنّظريّات النّقديّة؛ لأنّ ذلك يُعَدّ إفقارًا للنّص، حيث لن يَخرج المعنى عن الحقائق الثّابتة داخل الخطاطة، وبذلك لن يختلف اثنان ينهلان من نفس الخطاطة حول نصّ أدبي، وهو منافٍ لتعدّديّة القراءات، فالحال أنّ التّقنيّات والخطاطات ليست سوى الوسيط المرئي، الذي يساعد على الإمساك بسيرورات التّدليل، وخارج هذه السيرورات ستظلّ هذه التّقنيّات جوفاء، بدون أيّة مردودية تحليلية[87]، وفي هذه الحالة سيفقد النّاقد قدرته على التّواصل الجمالي الممتع مع متلقّيه.[88]

القارئ لا يدرِك أبدا سِرّ ما يبحث عنه في النّص، إلاّ ما يتعلّق بالمسارات المؤدّية إلى ذلك، وهنا تكمن القيمة الحقيقية للنّقد الحديث[89]، وهو ما تَستَجلِيهِ جماليات التلقي والتأويل، بحيث تعتمد أساسا على جملة من المبادئ الألسنية،[90] بما في ذلك الثنائية التي أقامها العالم السويسري **دي سوسير** للتمييز بين محورين: محور تاريخي تطوريDiachronique، والذي يُعنى بدراسة الظّاهرة اللّغويّة، منذ نشأتها وتطوّرها عبر الزّمن،[91] و على منواله سارَ **ياوس** في تبنّيه لمفهوم "أفق الانتظار"، والذي يتشكّل أساسا من مجموعة الخبرات السابقة التي انتهت إلى ذهن القارئ، من خلال معاشرته للنصوص، وبذلك يخلق الإبداعُ الأدبيُّ لدى متلقيه مسافة جمالية، باستمرارِ فجوةٍ بين المعرفة السابقة المتراكمة بفعل القراءات، وما يتيحه النص الجديد من آفاق رحبة مغايرة للمتعارَف عليه في ذهن المتلقي؛[92] في حين عُني المحور التزامني الوصفي Synchroniqueبدراسة الظّواهر اللّغويّة في حدّ ذاتها،

---

[84] سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، ص 24.
[85] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 22 .
[86] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصّوفيّ في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة، الدّار العربيّة ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت (لبنان)، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2010م، ص 70.
[87] المرجع نفسه، ص 24.
[88] صلاح فضل، في النّقد الأدبي، ص108.
[89] أحمد فرشوخ، حياة النّص – دراسات في السرد –، ص 43.
[90] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2001 م، ص 6.
[91] Ferdinand De Saussur, Cours de linguistique genérale, p 146- 147.
[92] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني – من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ص 531 .

وذلك بالاهتمام بالعلاقة بين الكلمة وإيقاعها الصّوتي، وفق مبادئ منظّمة ومتّفق عليها، بغضّ النّظر عن تطوّراتها وتحوّلاتها عبر الزّمن،[93] وهذا ما شكّل محور اهتمام الدراسات البنيوية الوصفية.[94]

رغم ما توصّل إليه **سوسير**من نتائج حول اللّسانيات الوصفيّة ، إلّا أنّ بعض الدّراسات اللّسانيّة بعده رفضت هذه المماثلة بين التّزامن والتّعاقب، و بين الثّابت والحركي؛ ذلك لأنّ ما من تغيّرات يمكن فهمها وتأويلها، من دون الإحالة على النّظام الذي يُخضِعُها، وعلى وظيفتها ضمن هذا النّظام، وبالمقابل مَا من لغةٍ يمكن وصفها وصفًا تامًّا وملائمًا مِن دون مراعاة تغيّراتها الحادثة.[95]

مِنَ المبادئ الألسنية التي تستند إليها جماليات التلقي والدّراسات السيميولوجية التأويلية، وهي العلاقات التّركيبيّة Syntagmatique، والعلاقات الاستبدالية Paradigmatique، حيث تشكّل العلاقات التّركيبيّة علاقات الحضور، وذلك بأن تترابط الكلمات بتسلسل متناسق غير متضادّ، فتنسجم الكلمة مع سابقاتها ولاحقاتها من الكلمات داخل السّياق النّصّيّ؛ وأمّا العلاقات الاستبداليّة أوالاختياريّة فهي علاقات غياب، حيث تُمكّن هذه العلاقات من استبدال أيّ كلمة بكلمة أخرى مُخزّنة في الذّاكرة، تكُون شبيهةً لها في المعنى سواء على المستوى الصّرفيّ أوالنّحويّ.[96]

وبذلك يتمّ إنشاء شبكة حوارية من الخطوط المنهجية المتضافرة، والتي تمنح التحليل تكامليته المطلوبة، بحيث تتكشّف في ضوء البحث عن المهيمنات الأسلوبية للنصوص المختارة،[97] بما في ذلك تكرار صيغ لها نفس الوظيفة، وذلك كمحفّز"stimulus" لشدّ انتباه القارئ، وتضافرُ"convergence" وحدات مماثلة، أو مناقضة، بحيث تتعقّد أحداث النّص لتنجلي في الأخير[98]،إلى جانب الانزياح الجمالي، والذي يخلق مسافة جمالية بين القارئ والنص، تكون سببا في متعة القارئ أثناء القراءة[99].

كما تسعى السيميولوجية التأويلية إلى الانفتاح على التّعدّد المنهجي الخصب، والذي تتيحه نظرية التلقي من جهة، وكذلك ما تمنحه النصوص المختارة للقارئ من مفاتيح خاصة، تقيس مستويات أدائها، وطرائقها الفعّالة

---

[93]Ferdinand De Saussur, Cours de linguistique genérale, p 146- 147.

[94] صلاح فضل، في النقد الأدبي، ص 48.

[95] رومان ياكبسون، الاتّجاهات الأساسيّة في علم اللّغة، ترجمة علي حاكم صالح وحسن ناظم، ص 36- 37.

[96]Ferdinand De Saussur, Cours de linguistique genérale, p198.

[97] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 6.

[98] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي - ص 117 .

[99] مصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي – روايات غسان كنفاني نموذجا –، ص 82.

في التعبير[100]، والتي تجنح في طياتها إلى كمّ هائل من المعاني بكلمات معدودةٍ، كثيرًا ما تُرَدَّد لاحتوائها على مخزون جمّ من المعاني، حتى قبل استعمالها في جملة، بخلاف الكلمات النادرة الاستعمال، والتي تكون أحادية المعنى[101]، وهنا تكمن متعة القارئ بحيث يقوم ببناء نصّه حول النّص المقروء، استنادا إلى فهمه لحيثيات النص، بالرجوع إلى خلفيته الثقافية وكذلك مخيّلته الفكرية.

بناءً على ماسبق يمكن القول: إنّ دراسة النصوص الأدبية تنهض على مقاربة تحليلية تركيبية، تشتغل وفق لحظتين في القراءة؛ الأولى تفكيكية تحليلية تحلل البنيات الصغرى للنصّ،حيث تقوم قراءة النص بتفكيك المفاهيم المتعارضة، أوالمتقابلة للكشف عمّا بينها من علاقات، وتبادلات، ومراوغات، يجعل الواحدَ منها يتعلّق بالآخر، أويستدعيه لا أن يناقضه، فالقراءة ليست نقضا ولا مجرّد تعليم؛ وإنّما هي قراءة ما لم يُقرأ[102]؛ وأمّا القراءة الثانية حوارية تبحث في تشاكلات النص، وتستلّ خيطا موضوعاتيّا وجماليّا ينظّمها في بنية كبرى[103]، إذ النظر في العلاقات الدّاخلية للنص هو في الوقت نفسه نظر في حضور الخارج نصي [104].

إنّ القارئ ليس طاقة مبدعة للمعاني، وليس خزّانا حافلا بدلالات لا يحصيها العدّ، إنّه بؤرة للتّنظيم، فهو لا يؤوِّل ما في نفسه؛ وإنّما يبدع إحالات جديدة انطلاقا من الإحالات، التي يحدّدها النصّ ويرسم حدودها[105]، هو إذًا استنطاق قائم على قرائن ينطوي عليها النصّ، آخذا بعين الاعتبار دور العناصر المكونة للنصّ في علاقاتها بالدائرة الإبداعية، التي تندرج فيها نصوص أخرى من نفس جنسها الأدبي.[106] فإذا كان القارئ متمكّنًا من السياق الأدبي لجنس النّصّ، و متى ما كان فاهما لحركة الإشارات، ونحويّة بنائها- فإنّ قراءته مقبولة إلى حدّ ما، فلا وجود للمعنى الثابت، أوالجوهري، وبذلك لا مجال لحكمٍأولحاكمٍ على الصّحّة من عدمها.[107]

إذا كان فهمُ النّصّ يعني متابعة حركته من المغزى — جوهر المضمون- إلى الإحالة، وما يقوله إلى ما يتحدّث عنه[108]- فإنّ مفتاح قراءة الرّواية قد يكمن في إجراءٍ محدّد، مُمَثَّلًا في التقاط المادّة اللّافتة، وغير العاديّة داخل

---

[100] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ص 6.
[101] ماجدة توماس حانه، اللغة والاتصال في الخطاب متعدّد المعاني، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2008 م، ص 27 – 28 .
[102] علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط 5، 2008 م، ص 19.
[103] أحمد فرشوخ، حياة النص – دراسات في السرد - ص 124 .
[104] يمنى العيد، في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي - ص 22 .
[105] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 45 .
[106] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية – دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للنشر و التوزيع،(لبنان، ليبيا)، 2000 م، ص36.
[107] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير- من البنيوية إلى التّشريحية: نظرية و تطبيق- ص 74.
[108] بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، ص 140.

الرّواية، ثمّ تحديد إطار الشّكل الفنّيّ للرّواية – موضوع البحث– ومضامينها (الإيديولوجيّة، أوالأخلاقيّة)، وأخيرًا إثبات صحّة النّتائج المفترضة،[109] وذلك استنادا إلى معرفة الروائي أدبيا، وفكريا، من خلال مساره الإبداعي[110]، وبذلك يتقدّم القارئ بتوقّعاته حول العوالم الممكنة في الرّواية، مُفعّلاً بُناها الحكائية.[111]

يبدو أنّ الطبيعة المتشعّبة التي تُكوّن الرّواية فرضت نفسها ولا زالت آناءَ التأويل،حيث جعلت السيميائيةَ التأويلية حقلاً لها تكشف من خلاله مكنوناتها، بحيث يشهدُ التّحليل السيميائي السّردي تعدّدًا في آلياته الإجرائية؛ مِمّا نجَم عن ذلك تعدّدًا في مساراته القرائيّة والتي خطّتها أعمال العديد من النّقاد، بمن فيهم: **جوليان غريماس، وجيرار جينيت، وتزيفيتان تودوروف،** و**كلود بريمون** Claude Brémond ، إلى جانب أعمال **رومان ياكبسون،**[112]والذي تركّزت دراساته حول أنظمة الثّقافة والفنّ، على أساس فرضيةٍ تُمَكِّن من استخدام نماذج الاتّصال لتحليل هذه الأنظمة، وهي على النّحو التّالي:

السّياق

الرسالة

المرسِل ——————————— المتلقي

الصلة

الشّفرة

وقد كان لهذا النّموذج دور فعّال في تحليل اللّغة الإشارية: الكلاميّة منها والأيقونية،[113]حيث تتعدّد وظائف الرّسالة تبعًا لموقف المرسِل وقصدِه؛ مِن وظيفة مرجعية (باعتبار السّياق)، ووظيفة انفعالية (باعتبار المتلقي)، ووظيفة ماوراء لسانية نقدية (باعتبار الشّفرة).[114]

---

[109] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 65.

[110] جمال غلاّب، مقاربات في جماليات النص – دراسات - ص 14.

[111]امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية – ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء، بيروت)،1996م، ص 231 .

[112]Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptive, ed: Hachette Université, Paris, 1981, 268p, p 95.

[113] عزّ الدّين مناصرة (تمهيد)، السّيميائية: الأصول- القواعد- التّاريخ (لمجموعة من المؤلّفين)، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنّشر والتوزيع، عمّان (الأردن)، 2008م، ص 43.

[114]Julia Kristeva, Le langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique, p 285.

إذا كانت سيميائية الثّقافة تقوم على نماذج الاتّصال، فإنّ سيميائية الدّلالة تقوم أساسًا على التحليلات الدلالية في مقاربة النّصّ السّردي، بما في ذلك تحليل القوانين والمحدّدات السردية، مع اختلاف في وجهات النّظر، فهناك مدرسة ترى أنّ العالم السّردي هو القانون الأهمّ في السرد ويمثّلهم**كلود بريمون**، والذي قامَ بدراسة العلاقات المنطقية بين أدوار الشّخصيات السّردية وأدوار الشخصيات الواقعية.[115]

في حين يذهب **تودوروف** إلى أنّ تحليل منطق الأفعال هو جوهر السرد، والذي يتجلّى في وحدتين تركيبيتين أساسيّتين هما: الجملة السرديةproposition: وهي أصغر وحدة سردية، وتماثِل الوظيفة عند **بروب**[116]، والمقطع أو المتتالية sequence: وهي نظام كامل من الجُمَل السّردية، ويشكّل حكاية بسيطة في حدّ ذاته[117]، بحيث تَكون حدودُ المتتالية موسومةً بتكرارٍ(تحويل) إمّا تامّ أو غير تامّ للجملة الأصلية، بحيث تكون هذه المتتالية تامّةًحينما تبدأ بوضعيّة هادئة تجعلُها قوّةٌ ما مضطّربة، وينتج عن ذلك حالة اضطّراب، ثمّ يَعود التّوازن بفضل قوّة موجّهة وجهةً معاكسة، والتّوازن الثّاني شبيه بالأوّل، ولكنّهما ليسا متماثلين أبدًا؛ كما قد تكون هذه المتتالية غير تامّة، بحيث تُقطَع في وسطها (انتقال من التّوازن إلى الاضطّراب فقط، أوالعكس)- وبذلك يتألّف البناء الرّوائيّ من نوعين من الحلقات: حلقات تصف الحالة (توازن أواضطراب)، وحلقات تصف الانتقال من حالة إلى أخرى.[118]

موازاةً مع هذا التّوجّه السّيميائي في تحليل المحدّدات السّردية، يبرز توجّه آخر يقضي بتحليل العلاقات بين الوحدات السرديّة، وظهورها في الخطاب، ويمثّله النّاقد الفرنسي **جوليان غريماس**، اعتمادا على تصوّرات **ليفيشتراوس** التي أسّسها، حيثتفترض أنّ النصوص السرديّة تعكس أبنية المجتمعات الثّقافية، والاجتماعيّة، ومفاهيمها، وبذلك سعى **غريماس** إلى كشف البنية العميقة، والوظائف، والدّلالات، من أجل تعيين هذه المفاهيم، وذلك يظهر جليّا في محاولة **غريماس** بناء مربّعات علاميّة وتعارضات، ومحاولة استخراج هيكل عميق للنّص، وقد يُعدّ ذلك الطّريقة الوحيدة لتسليط الضّوء على ما يُهمّ في النّص، على أنّ بناء هيكل عميق للنّص قد يبدو نتيجة ختامية لبحث نقدي، وبذلك فإنّ هذا البناء قد لا يَحسُن أن يتدخّل إلاّ في مرحلة متقدّمة ومتكرّرة

[115]Roland Barthes, L'aventure sémiologique, p207.

[116] تزفيتان طودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1990م، ص 66.

[117] خليل رزق في تحولات الحبكة – مقدمة لدراسة الرواية العربية – مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 1998 م، ص 22 – 23.

[118] تزفيتان طودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 68- 69.

من القراءة.في حين يرى **إمبرتو إيكو** أنّ معظم الاتّجاهات السّرديّة السابقة متعالية على الممارسة السّردية الفعليّة، حيث يرى أنّ القراءة هي التي تتكفّل باستخراج شفراتها ودلالاتها.[119]

رولان بارت هو الآخر له دور كبير في إثراء القراءات السّيميائيّة السّرديّة، حيث يرى أنّ السّيميولوجيا جزءٌ من اللّسانيات بعكس **سوسير**؛ لأنّه لايوجَد شيء خارج اللّغة، ويوضّح ذلك من خلال دراسته لمجموعة من الأنظمة غير اللّغوية: كالأزياء، والطّبخ، والموضة، والإشهار؛ مبيّنًا أنّها تعتمد أساسًا على عناصر اللّسانيات، في دراستها، وتفكيكها، وتركيبها، ومن أهمّ هذه العناصر: الدّال / المدلول، واللّغة / الكلام، والنّظام الاستبدالي / النّظام التّركيبي، والتّعيين / التّضمين- وهكذا حاول **بارت** التّسلّح باللّسانيات لمقاربة الظّواهر السّيميولوجيّة.[120]

يرى **بارت** أنّ تحليل النّصّ يتمّ وفق ثلاثة مراحل: أولَاها تفكيكُ النّصّ إلى عناصر أساسيّة تؤطّر النّصّ (الوحدات الدّلاليّة؛ وتتمثّل في وحدات توزيعيّة ووحدات إدماجية)؛ ثمّ يتمّ البحث عن الشّفرات المموضعة في النّصّ، والتي يتناصّ فيها مع نصوص أخرى، كخطوة ثانية؛ وبعدها يتمّ تركيب الوحدات والوظائف الدّلالية، التي تمّ تفكيكها؛ وذلك باستقراء المعاني والدّلالات، وتعيين وحداتها الدّالّة، ومقصديّاتها الاجتماعية، والنّفسيّة، والاقتصاديّة، والثّقافيّة.[121]

وبذلك يمكن القول إنّ التّحليل السّيميائيّ السّردي يقع ضمن ثلاثة اتّجاهات؛ متمثّلةً أساسًا في: تحليل البنية السّرديّة (الوصف، والحوار، والمكان، والزمان، والشّخصيات)، وتحليل القوانين والمحدّدات السّردية (ويمثّلها **كلود بريمون**، و**تودوروف**)، وتحليل العلاقات بين الوحدات السّردية، وظهورها في الخطاب (وتسعى إلى كشف البنية العميقة، والوظائف والدّلالات).[122]

قد تختلف الاتّجاهات السيميائية السّرديّة في تفعيل آلياتها الإجرائية، إلاّ أنّها تَخرج من بوثقة واحدة هدفها كشف خبايا النّص الروائيّ عبر تنويع منظوراتها السّرديّة، حيث تحاور ممكنات التّحقّق النّصّي للرّواية، ومِن ثَمّ إثراء مادّتها الرّوائيّة انطلاقا من إشكاليةٍ تسمح بتحويل بنيات صورة الرّواية إلى تساؤلٍ منهجيّ، يضبط مسار الحركة النّقدية عبر منظور محدّد، بما في ذلك: التّساؤل عن كيفية التحام الواقعي بالرّمزي في النّصوص الروائية، وكيفية

---

[119] امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية ـ التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ـ ص 233 .

[120]Roland Barthes, L’aventure sémiologique, p19- 20.

[121]Ibid, p 298.

[122] س.ج شميدت، "دراسة علمية للسّردية الأدبية: نظرية وتطبيق"، ترجمة وإعداد قسم التّرجمة في مركز الإنماء القومي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع9، بيروت، 1990م، ص 80. نقلًا عن هيثم سرحان، الأنظمة السّيميائية: دراسة في السّرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت (لبنان)، 2008م،ص 67- 68.

تحوّل الخطاب الجمالي للرّواية إلى بنيات سوسيو ثقافية، وكذلك البحث في الأنساق الجماليّة والعلاميّة، التي تتناسج عبرها مختلف أنماط السّرد الحكائي، بحيث يبني القارئ فرضياته انطلاقا من استثمار دلالات العتبات النّصيّة، بما في ذلك: العنوان، والمظاهر النّصيّة التي تبدو جليّة للعَيان، وصولاً إلى أماكن اللاّتحقّق عبر تحديد المفاهيم وتشغيلها.[123]

تحاور عتباتُ النّصّ أفقَ انتظار القارئ في سياق تصيّده، وإثارة اشتهائه السردي،بحيث يحقّق العنوان- بوصفه العتبة العليا للنّصّ عبر اشتغاله الدّلالي- عدّةَ وظائف، تشمل: الوظيفة المرجعيّة المركّزة على الموضوع، ممّا يتطلّب تأويلات سياقية[124] لفهم وقائع النص، وكذلك الوظيفة الإفهاميّة المستهدِفة للمتلقي، بحيث يشكّل العنوان أوّل لقاءٍ بين القارئ والنصّ،[125]وهذا ما يجعلُه "المدخلَ الحقيقي لفهم أصل الحكاية وعوالمها الدّلاليّة القريبة منها والبعيدة"،[126] بما في ذلك بعض التّقنيات الخاصّة بإنتاج الأثر الأدبي، ولكنه لا يمكن أن يحدّد للمتلقّي كيفيّة قراءته،حيث ينبغي على العنوان أن يشوّش الأفكار لا أن يوحّدها، فلا شيء يُطمئن الرّوائيَ أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكّر فيها، والتي يوحي له بها القراء، فيلتزم هو بالصّمت تجاه تلك القراءات، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك اعتمادا على النص نفسه[127]، إلى جانب الوظيفة الشعرية التي ينهض بها العنوان المحيلة على الرسالة ذاتها[128].

في حين تشكل توطئة الناشر العتبة الثانية، حيث تغتال انفتاحَ الرّواية مادامت تختزلها في قراءة أيديولوجية ذات بُعد أحادي، وأمّا الإهداء فيقف كعتبةٍ ثالثة تبتغي موضعة النّص في فضائه الاجتماعي، والفنّي، مؤشّرةً على إيماءة الرّواية حِيال مرجعها.[129]

تتألّف الرّواية من مقوّمات سرديّة تشكّل نسيجَها الفنّي، متمثّلةً أساسًا في: الأسلوب اللّغوي بتقنيّاته السّردية (من سرد، وحوار، وحوارية)، ومقوّم الشخصيّات، الذي يصنَع مقوّم الأحداث، ، وذلك في إطار مقوّمَي الفضاء والزّمان.[130]على أنّ هذه المقوّمات أوالعناصر السّرديّة بدورها يُفترض أن تهيمن عليها أربعة مراكز نظر[131]،

[123] أحمد فرشوخ، حياة النص ـ دراسات في السرد ـ ص 118 وما بعدها .
[124] الطائع الحداوي، سيميائيات التّأويل – الإنتاج ومنطق الدلائل - ص 384 .
[125] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير- من البنيوية إلى التّشريحية: نظرية و تطبيق- ص 236.
[126] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى ، ص 98 .
[127] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية – ص 13.
[128] أحمد فرشوخ، حياة النّص – دراسات في السرد- ص71 .
[129] المرجع نفسه، ص 73.
[130] صلاح فضل، في النّقد الأدبي، ص 54.

تُهيّئها استراتيجيات النصّ بما في ذلك: منظور الرّاوي، ومنظور الشخصيّة، ومنظور الحبكة، وما خُصِّص للقارئ؛ وذلك راجع إلى الوقائع الاجتماعيّة والتاريخية التي تَنِمّ عن صراع دائم، يتحوّل بتناقض المواقع فيه لا بهيمنة إحدى الرّؤى؛[132] ذلك لأنّ أحاديّة الرّؤية السّرديّة وليدَةُ تصوّر محدَّد للحكي، وهو ما يُعرَف بالمعرفة المطلَقة، وهي سمات دالّة على مُبتَغى الرّاوي التّوجيهي للمتلقّي (المروي له)؛ حتّى يشاركه رؤيته السّردية.[133]

أمّا في الرّؤية السّرديّة المتعدِّدة والمتحوّلة فإنّها تجعَلُك أمام مرويّ له متعدِّد، وهذا يَفتَرِض أساسًا احتمالات قراءات متعدّدة؛ وبالتّالي تتجاوز الارتخاء الذي يحسّ به المتلقّي عندما يتعامل مع الخطابات الأحاديّة، بحيث تخلُق الرّؤيةُ السّرديّة المتعدِّدة نوعًا من التّوتّر لدى المتلقّي، فإذا كان الخطاب الأحادي يتّصف بالشّفافية، فنقيضُه الخطابُ المتعدّد الذي يَطفَح[134] بالعتامة[135]، فالاستراتيجيات النّصّية وحدها التي تُبرِز للواجهة، أو تُحيل إلى الخلفية أيًّا مِن مراكز الرّؤى السالفِ ذكرها[136]– وبذلك يمكن القول إنّ الرّواية مَعرِفَة، ولكنّها لا توضَع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، إنّها تجسيد فضائي وزماني للمعنى، فالمعنى لا يوضَع عاريا على شفاه الكائنات التّخييلية، ولكنّه يولَد من خلال ما يُؤَثِّث الكون، الذي تتحرّك داخله هذه الكائنات.[137]

وحتّى يتوضّح لنا البناء الفنيّ للرّواية أثناء الدّراسة التّطبيقيّة على نماذج إبداعيّة، فإنّنا سنأتي على ذكر المقوّمات السّردية، بشيء من البسط لِمَا نظَّرَ له ثلّةٌ من الأدباء والنّقّاد، مع إيراد بعض الأبحاث التّطبيقية حول الرّواية الجزائريّة لباحثين جزائريّين– على النّحو الآتي:

أ: خصائص الأسلوب اللّغوي والسّردي؛

التّحدّث عن اللغة قد يصرِف الذّهنَ إلى التمييز بين الألفاظ والمعاني، وإن كانا في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة، "فالمعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في العيان. كلّ شيء له وجود خارج

---

[131] مركز النظر: أو المنظور، أو التّبئير، أو بؤرة السّرد focus of narration، وهي "صوت ووجهة النّظر التي تتحكّم في الوقائع والمواقف المعروضة". جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 89. ولعلّ مفهوم وجهة النّظر هو الأكثر ذيوعًا و بالأخَصّ في الكتابات الأنجلو أمريكية. إنّ وجهة النّظر تُرَكِّز في معظمها على الرّاوي رغم بعض الفروق البسيطة، والذي من خلاله في علاقته بالمرويّ له تُبَلَّغ أحداث القصّة إلى المتلقّي. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن – السّرد – التّبئير)، ص 284.

[132] يمنى العيد، في معرفة النّصّ ـ دراسات في النقد الأدبي ـ ص 14.

[133] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن – السّرد – التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء (لبنان، المغرب)، ط 3، 1997 م، ص 371.

[134] طفح: طِفاح؛ أي ملؤها حتّى تطفح؛ أي تفيض. مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، حرف الطاء، باب الطّاء مع الفاء، ص 564.

[135] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن – السّرد – التّبئير)، ص 371..

[136] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 286 - 287 .

[137] امبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية ـ نصوص حول تجربة خاصّة ـ ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، ص 14 .

الذّهن فإنّه إذا أُدرِك، حصلَت له صورة في الذّهن تُطابق لما أُدرِك منه، فإذا عبَّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللّفظُ المعَبّر به هيئةَ تلك الصورة الذّهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[138]، فالمعاني سواء في ماهيتها، أو أنحاء وجودها، ومواقعها، فإنّ ما يُهِمّ فيها هو أثرها في نفس المتلقين، ومقدار التأثير الذي تحقّقه فيهم، وذلك رهين بحسن الاجتلاب، والحذق بتأليف المعاني[139] .

تشعُّب مسالك اللغة أدّى بالدراسات اللغوية إلى فحص مكنوناتها، عبر عدّة مستويات فرعية، لعلّ من أهمّها:

أوّلًا- المستوى الصوتي: وهو ما يدرس مخارج الحروف، وصفاتها، والنّبر (إبراز أحد مقاطع الكلمة حين النطق بها برفع الصوت).

ثانيًا- المستوى الصرفي: ويدرس اللغة في مستوى الكلمة، من حيث وزنها، بمعرفة حروف الزيادة، وكذلك الحروف المحذوفة، وأثر الوزن على دلالة الكلمات، وتمييز الكلمات السهلة الشائعة من الكلمات الصعبة.

ثالثًا- المستوى النحوي: ويدرس اللغة في مستوى الجملة، أوالتركيب، والعبارة، وبذلك يدرس انقسام الجملة إلى إسمية وفعلية، وخبرية وإنشائية، وكذلك المحسنات البديعية، والتقديم والتأخير .

رابعًا- المستوى البياني: ويدرس الخيال، أوالصورة في علم البيان، وهو من بين علوم البلاغة العربية كالتّشبيه، والكناية، والاستعارة، والمجاز (المرسل والعقلي)،[140]وفي هذا المستوى نستشفّ الطبيعة المزدوجة للغة (عقل-واقع- / عاطفة- خيال)، وذلك ما ولّد جملةَ التّناقضات اللسانية، والتي تجلّت في ثنائيات **سوسير**.[141]

وهنا تُطرَح إشكالية "الشكل الفني" من جهة وَصلِها بالمسافة الضرورية بين النص الأدبي والسياق (الواقع)، حيث يتمّ التّحرّر الملائم من الارتباطات الملموسة، والموضوعات التّجريبية المعيشة، وبالتالي إنقاذ النّص من القراءة الأحادية المباشرة، ومن النّزعة الإسقاطيّة والنّفسية، إذ بفضل الشكل يتحوّل العالَم من مُعطَى إلى مهمّة تواجه المتلقي، فالشكل يطوي الخارجَ، ويحوّله إلى جمال وقيمة، فهو يثير المتعة، ويبني المعرفة العميقة عبر المشاركة، وتأهيل التّجربة للتّغيّر، والانفتاح بعيدا عن الكتابة الانتهازية والأيديولوجية، قريبًا من تشييدٍ مختلِفٍ لصورة الزّمن، وحتى لا

---

[138] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط 2، 1981 م، ص 18 - 19 .

[139] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني ـ من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011 م، ص 268 وما بعدها .

[140] محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي ـ بين النظرية والتطبيق ـ ص 15 .

[141] آن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بو رايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الوفاق، الجزائر، 2004 م، ص 29 .

يتقلّص العملُ إلى مجرّد شهادة تصريحية، أو وثيقة تاريخية،[142] فلا مناصَ من البدءِ بالتّخيّل أوّلاً، باعتباره نشاطا باعثا على الإبداع، بحيث إنّ القوّة المتخيّلَة لا تتحكّم في عملية الإبداع فحسب، بل يمتدّ نفوذها لأطراف العملية الإبداعية بِرُمّتها، وإلى المتلقّي خاصّةً[143]، وهذا ما قد يتوضّح من خلال الرّواية ذات الطّابع الواقعيّ العجائبيّ، حيث تَدور حكايتها وسط رقعةٍ مكانيّة وزمانية غير محدَّدة، كما هو الحال مع الحكايات الخرافيّة التي تعتمد على تهويلات الخيال، وتدفّقات أحداثه العجيبة، فهي تُفلِت من منطقيّة البناء السّردي وحدوده، لِتُحَلِّق في فضاء الأحداث المدهشة، وهذا ما يراه الباحث **إدريس بودية** متجسّدًا في رواية "الحوّات والقصر" للطّاهر وطّار.[144]

لايُعتبَر الخيال هروبا من الواقع؛ وإنّما هو أهمّ مَلَكةٍ للنّفس البشرية، لإدراك ما خَلفَ ظاهر هذا الواقع من حقائق ودوافع، بل أكثر من ذلك فحتى الاكتشافات العلميّة يعود الفضل فيها لهذا الخيال الخصب، الذي يمنح العلماءَ افتراضات لتفسير ظواهر الطبيعة، ثمّ يختبرون تلك الافتراضات لتبَيُّنِ مدى قدرتها على تفسير ظواهر هذه الحياة، فإذا نجحت هذه الافتراضات تحوّلت إلى قوانين، وكذلك الحال في فهم واقع الحياة[145] .

تَنسُج العلامةُ مع الموضوعِ الذي تمثّله ثلاثة علاقات مختلفة: فإن أَسَّست معه علاقة مشابَهة تُصبِح شبيهةً له، كما تُشبه خارطةٌ جغرافيةٌ الأرضَ التي تمثّلها، أو كما تشبه الصورة الفوتوغرافية صاحبَها، وبذلك توصَف هذه العلاقة بأنها علاقة أيقونيةIcône،[146] وهذا ما تَنِمّ عنه الاستعارة في النص الأدبي، والتي تُعدّ أحد أنواع المجاز،و"ضربا من التّشبيه، ونمطا من التّمثيل، فالتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب وتدركه العقول، وتُستفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع و الآذان"،[147] كاستعارة أحد لوازم الغزال في التّشبيب بفتاة أُعجِب بها الكاتب، في مشيتها أو جمالها، على أنّ ذلك منوط بتأكيد السياق المحيط به، فتكون الاستعارة بذلك ذات طابع نسقي، وليست مستقلّة بذاتها،[148] فهي تمثّل فائضَ معنى وظيفته انفتاح النّصّ على عوالَمَ جديدة، وطرقٍ جديدة للوجود في العالَم.[149]

---

[142] أحمد فرشوخ، حياة النص ـ دراسات في السّرد ـ ص 29 ـ 30 .
[143] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني ـ من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ ص 193 ـ 194 .
[144] إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، ص 270.
[145] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 23 .
[146] الطائع الحدّاوي، سيميائيات التّأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل ـ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2006 م، ص 304 .
[147] عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى،مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت (لبنان) 2007 م،ص21 .
[148] الطائع الحدّاوي، سيميائيات التّأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل ـ ص 458 .
[149] مقدّمة سعيد الغنمي، بول ريكور، نظرية التأويل ـ الخطاب و فائض المعنى ـ ص 16 .

يمكن للدّليل (العلامة) أن يَحُلّ محلّ موضوعِه لأنّه يُحَدَّد به، كما يَحُلّ عَرَضُ مرَضٍ معيّن محلّ المرض نفسه، فعلاقة الدليل هنا علاقة مؤشّر"Indice" بالنّسبة للموضوع (المرض)، والحال نفسه إذا ورد- مثلا- في رواية ما ذِكرُ أسماء اللّصوص قبل وقوع السّرقة، في موضع لا يستلزم ذِكرُهم، كمؤشّرٍ على هويّة السّارقين. قد تكون للدّليل علاقة غير مستقيمة مع موضوعه، وتوصَف هذه العلاقة بأنّها علاقة رمزية "Symbole"،[150] بحيث يوحي الرّمز "بوجود الباعث، ممّا يُنشئ علاقة سببية أو عَرَضيّة بين الدالّ والمدلول".[151]

يرى **رولان بارث** أنّ العلامات تتضمّن علاقاتٍ ثلاثة: أُولَاها العلاقة الدّاخليّة، وهي التي تربط الدّالَّ بمدلوله، وهو ما يُطلَق عليه "الرّمز" "un symbole"، إلى جانب علاقتين خارجيّتين، وتتمثّلان في: "العلاقة الاستبداليّة" paradigme، و"العلاقة التّركيبيّة" syntagme، حيث تكون العلاقة الاستبداليّة افتراضيّة اختياريّة للعلامات التي تشكّل الخطاب، في حين تكون العلاقة التّركيبيّة فعليّةً حاليّة، والتي تربط العلامةَ بنظيراتها من العلامات التي تسبقها أو تلحقها داخل الخطاب، بما يسمح بتشكيل خطاب متماسك.[152]

معظم المؤلّفات التي يهيمِن الخيال على أساليبها اللغويّة يتشكّل مظهرها التّركيبي من العلاقات الزّمنيّة، والعلاقات المنطقيّة أوالسّببيّة، بما يَجعَل القارئَ يخلط بينها في بعض الأحيان وبخاصّة في فنّ الرّواية، بحيث يتمّ ترتيب أحداثها وفق هذه العلاقات على حدّ سواء، على أنّ وجهَ المفارقة بينهما يكمن في أنّ العلاقات الزّمنيّة تدخل في تركيب القصّة، وأمّا العلاقات المنطقيّة السّببيّة فتحمل بين طيّاتها الدّسيسة والمكيدة، أوبشكل أعمّ وأشمَل ما يُسمّى الحبكة، حيث تتعقّد الأحداث لتنفرج بعد ذلك مرحلةً بعد مرحلة[153]. فما يُشَكّل المظهرَ التّركيبي ليس تركيب الجمل؛ وإنّما العلاقات التي تكون بين الوحدات النّصّيّة، مِن علاقات المجاورة، والسّببيّة الفورية، في حين إذا لم تُوضَع هذه العلاقات في الاعتبار فهنا تَبرُز علاقات التّشابه، والتّقابل بين وحداتٍ غالبًا ما تكون بعيدةً جدًّا، وهذا ما يُشكّل المظهرَ الدّلالي، وبذلك تكون الكلماتُ ذاتها، والجمل نفسُها موصوفة، بفضل الوحدات المعنويّة المختلفة، تبعًا لنوع الملاحظة المعتَمَدة.[154]

---

[150] الطائع الحدّاوي، سيميائيات التّأويل ـ الإنتاج ومنطق الدلائل ـ ص 304 .

[151] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة و التّكفير- من البنيوية إلى التّشريحية: نظرية و تطبيق- ص 42.

[152] Barthes, Roland, Essais critiques, pp 214-215.

[153] Todorov, Tzevetan, Poétique: Qu'est – ce – que le structuralisme?, ed. Seuil, Paris, 1968, 113 p, pp 68 – 69.

[154] تزيفطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ص 26 وما بعدها.

تشعّبَت مناهل الأدب فأضحى الأديب يتماشى مع مقتضياتِ العصرِ وتطوّراته، حيث راح يرشُف من شتّى أنواع العلوم بما في ذلك الفلسفة، وبذلك تخطّت الأساليب اللغويّة كلَّ حدودِ التّقرير، فغدت عناصرها اللّفظيّة رموزًا أساسُها الإيحاء موحِّدَةً بين أمشاج الفكر والشّعور،[155] " فلم يَعُد الأديب–الروائي– يكتفي بتحليل الواقع أونقده، بل راح يستعمل الرّموز التي تُشكّل دلالات حركية غير نهائيّة؛ أي قابلة لامتصاص معطيات جديدة، يتكشّف عنها الواقع حتّى بعد إنجاز العمل الفنّي، وتكون في الوقت نفسه قادرة على إنتاج دلالات، وإضاءات متجدّدة بتجدّد الظّروف"،[156]غير أنّ ذلك لا يُخرِج الرّمزَ مِن الواقع والحقيقة، فهو قراءة لما يَحدُث وعلاقة بالحقيقة، وطريقة في التّعاطي مع الذّات والغير، إنّه الواقع نفسُه مُحَوّلاً أو مُموّها، أومستَتِرًا أومقلوبًا، وبذلك فإنّ الذين يدافعون عن النّصوص والرّموز هُم أكثر النّاس واقعيّةً؛ لأنّهم يدافعون عن مرجعيّاتهم وسلطاتهم.[157]وهذا ما حاول الباحث **سليم بتقه** أن يشيرَ إليه من خلال دراسته للرّواية الجزائريّة، بحيث لاحظ أنّ الرّوائيّ الجزائريّ راحَ يتشوّف من خلال رواياته الطّابع الرّمزي لبعض المورفيمات، مثل: "المرأة" والتي نظر إليها بعض الرّوائيّين أمثال **عبد الحميد بن هدوقة** في روايته "ريح الجنوب"– رمزًا للأرض، والأصالة، وللوحدة بين الماضي والحاضر.[158]

قد تتشكّل الرّموز انطلاقًا مِن التّوظيف الفنّي للتّراث، والذي يحوي معطياتٍ وملامحَ مختلفةٍ مؤهّلةٌ لخلق رموز، تتمازج فيها إيماءات الماضي ومواقف الحاضر، بحيث يُحدَّد مستوى التّوظيف بشرطين لا غِنَى عنهما:

أ . قدرة الأديب على جعل الأحداث والشّخصيّات التّراثية قابلة للانتقال، من مستواها الطّبيعي إلى مستوى يناقضها، فيختار منها ما يناسب رؤيتَه الذّاتيّة أو الموضوعيّة، كتركيزه على أحد ملامحها الحادّة والمعَبِّرة، فيستعير المدلولَ العامّ للمعطَى التّراثي، ويتّخِذه إطارًا يُضفي فيه تجربته[159] .

ب . مدى امتلاك المعطى التّراثي قابليّةَ التّحوّل، الذي يحقّقه تميُّزُها التّاريخي عن باقي الأحداث والشّخصيّات، ممّا يمكّنها فنّيّا من التّعبير عن القضايا المعاصرة.[160]

إنّ توظيف الرّمز قد يتفاوت من أديب لآخر، فإمّا أن يكون توظيفا اجتراريّا، وهو توظيف بسيط للمواقف والأحداث، والشّخصيّات المعاصرة أو الضّاربة في القِدَم، وهي الأكثر تداولاً من طرف الأدباء، حيث يحافظ

---

[155] محمّد فتوح أحمد، جدليات النّص الأدبي، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة (مصر)، 2006 م، ص 105.
[156] خالدة سعيد، حركيّة الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث ـ ص 213 ـ 214.
[157] علي حرب، نقد النّصّ، ص 24 .
[158] سليم بتقه، الرّيف في الرّواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، بإشراف الطّيّب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة (الجزائر)، 2009/ 2010م، ص 135 وما بعدها.
[159] علي حرب، نقد النّصّ، ص 95 ـ 96.
[160] المرجع نفسه، ص 5.

الأديب على الدّلالة الأصليّةلها نتيجَةَ طغيانِ البنية النّصيّة، فلا يتجاوب الزّمنان الماضي والحاضر في طريقة احتواء أحدهِما الآخَرَ، فينفصلان، ويغدو الرّمزُ بخلفيّته القديمة موقفًا لشخصيّةٍ معيّنة بشكلٍ اجتراري؛ لأنّ دلالةَ الرّمز تكون مألوفةً وتظَلّ الحادثة أو الشّخصيّة في حالة جمود، على الرّغم من محاولة الأديب إعطاءها بُعدًا جديدا يعيش فيه الحاضر والماضي، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، وكأنّ الرّؤية لا تستوعب الملامح التّراثيّة.[161]

أمّا التّوظيف الثاني فهو توظيف الامتصاص والإخراج الجديد،بحيث يحاول الأديب أن يردُم الهوّةَ بين طرفي الزّمنين: الماضي والحاضر، سواء بقلب المواقف والأحداث التّراثيّة والتّعبير بضدّه، أو بالتّغيير فيها من خلال التّصرّف في أحد جوانبها، والإبقاء على الملمح الحادّ من ملامحها، وبذلك يؤسّس نمطا جديدا من دلالة الرّمز، فيصبِح الموقف القديم أو الحادثة كتلة مركّبة، يستطيع المتلقّي من خلالها أن يقرأ تجربة الأديب ورؤيَتَه باستعادة الماضي والحاضر، وارتقاء كلّ منهما في مُحيطِ الآخر، فتُتَاح للأديب فرصة تأمّل ذاته، وهي تنفعل مع العالَم من خلال التّراث.[162]

هي إذًا فلسفةُ ذاتِ الأديب في الوجود من خلال أسلوبه، الذي يتحدّد أساسا بنسيج الروابط بين الطّاقتين التّعبيريّتين في الخطاب الأدبي: طاقة الإخبار وطاقة التّضمين،[163] وذلك يندرج تحت مظلّة المستوى الدّلالي للنّصّ الدّلالي، والذي يستنبط منه القارئ كيفية دلالة النصوص الأدبية، ومقصود دلالتها (علاَمَ تَدُلّ؟)، حيث إنّ العناصرَ الغائبة والمسكوت عنها في النّص الأدبي، تُستَحضَرُ في الذّاكرة الجماعيّة للقرّاء لعصرٍ بعينِه، وبذلك تُعَدّ علاقات الغياب علاقات معاني وترميز، حيث يُفضي المشهد الرّمزي إلى فكرةٍ لها تأثيرٌ نفسيٌّ على قارئها ومتلَقّيها، وأمّا علاقات الحضور فهي علاقات صيغةٍ وبناء، فتتسلسل أحداثُها تسلسُلاً منطقيّا سببيًّا، إذ يَبرُزُ للشّخصيّات الرّوائيّة شخصيّات معارِضة، وبذلك تتفاوت درجات حضورها في الرّواية، وهنا يكمن التّقابل بين المظهر التّركيبي والمظهر الدّلالي للّغة[164].

كثيرًا ما عُنِيت المقاربات اللّسانيّة والدّلاليّة بكيفية دلالة النّصّ الأدبي، فراحت تتحرّى المعنى الدّقيق الذي يربِط الدّال بمدلوله، وبالأَخَصّ في حالات التّضمين لا التّعيين، هو إذًا حديثٌ عن المعاني الثّواني، والتّنظيم الدّلالي

---

[161] آمنة بلعلى، أبجديّة القراءة النّقديّة ـ دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر : السّيّاب / عبد الصبور / خليل حاوي / أدونيس ـ ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995 م، ص 3 وما بعدها .

[162] المرجع نفسه، ص 44.

[163] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت (لبنان)، دار الكتب الوطنية، بنغازي (ليبيا)، ط 5، 2006 م، ص 76.

[164] Todorov, Tzevetan, Poétique : Qu'est – ce – que le structuralisme?, pp 29

للخطاب، مُستَوفيَة بذلك التّحليلَ الأدبي، وذلك بالوقوف على المصطلحات البلاغيّة (من مجازٍ واستعارة، وكذلك ما يتعلّق بنظام التّرميز)، ممّا يتطلّب تأويلاً منطقيًّا للعلاقات التي تربِط بين المبنى والمعنى، وأمّا فيما يَخُصّ مقصودَ دلالة النّصّ، أو علامَ يدُلّ النّص؟ فقد عُدّ الشّكلَ الثّاني الذي تواجهه المقاربات الدّلاليّة،حيث تتساءل عن مقياس النّصّ الأدبي في وصفِه للعالَم الذي يُعَدّ مرجِعًا لَهُ، بمعنى أدَقّ فهي تَبحَث عن حقيقة النّصّ، فبالرّغم من كونه مرآةً للمجتَمَع إلاّ أنّه لا يُمَثِّل الحقيقة الدّقيقة لهذا المجتمع الذي يصِفُه، فهو مزيجٌ بين الذّاتيّة والموضوعيّة، وهُنَا تَكمُنُ الإشكاليّة، حيث يَتِمّ الخلط بين الواقعيّة "Réalisme" الّتي استُحدِثَت كنظريّة نقديّة، وبين الإيهام الواقعي الّذي يمارِسه النّص الأدبي على متَلَقِّيه للتّأثير فيه، أي إنّ حقيقة النّصّ الأدبي لا تَكمُنُ في العلاقة بين الخطاب ومرجِعِه؛ وإنّما بين الخطاب وما يعتَقِده القُرّاء أنّه حقيقة[165].

حَظِي المظهَر اللّفظيّ –على غرار المظهر التّركيبي والدّلالي– باهتمام النّقد الحديث، بِعَدِّه المكوّنَ الأساسيّ للنّصّ الأدبي والّذي يُعنى بكيفية تقديم الرّسالة اللّفظيّة، وبالتّالي البحث في الأسلوب الّذي يُمَيِّز نصًّا أدبيًا عن غيره، وذلك تحت مِظَلّة الأسلوبيّة Stylistique، بهدف تأطير نمذجاتٍ سرديّة، عبر بحوث مورفولوجيّة "Morphlogique"، وكذلك البحث في زوايا النّظَر "Les points de vue"[166].

يسعى الأديب مِن خلال أسلوبه إلى التّوسّط بين الذّاتية والموضوعيّة[167]، فتتكّشّف به الشّخصيّة التي تطمح إلى الأصالة، والمتفلّتة من التّقيّد بقوانين الأسلوب تاركةً المجال للإلهام، الذي يأبى الانصياع لطريقة معيّنة، حتى لا يكون إبداعه رديئًا تابعًا لنزواته وهواه؛[168] وإنّما ينهج أسلوبا فنّيًا يستحضِر فيه ذاته، وعلاقتها بالعالَم المتقبِّل، فتدُور معانيه حول متلقّي إبداعه، مراعيا ذوقه، وميولَه، ومعارفَه[169]، فالأديب يضع المتلقّي نُصْبَ عينيه،حيث يحاول أن يستفِزّه، ويُثيرَه بشتّى الوسائل، فيحرّكُ فيه نوازعَ، وردودَ فعلٍ ما كان لها أن تُستَنفَرَ بمجرَّد مضمون رسالته الدّلالية؛ وإنّما باصطباغها بألوان ريشة الأسلوب[170].

يُعَدّ فنّ الرّواية أحد أهمّ الأجناس الأدبية،حيث يجد فيها الأدباء ميدانا خصبًا لإبراز أساليبهم الفنية، فأهمّيّتها لا تكمن في رصف الحوادث والشّخصيّات؛ وإنّما في طريقة عرض هذه المكوّنات السّرديّة، وهذا ما يُعرَف

---

[165] Ibid, PP 33 – 37.
[166] Ibid, P 32.
[167] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 53.
[168] هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط 3، 1988 م، ص 457 و ما بعدها .
[169] محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني ـ من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ ص 271 .
[170] عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، ص 65 .

بالحبكة السّرديّة، وهي الكيفيّة التّعبيريّة التي تنتظم البنى السّرديّة في وحداتها المختلفة[171]، عَدَا ذلك فإنّك قد تُلفي في الحكاية الواحدة حبكات لا حصر لها، إذ يتمّ هذا التّحوّل بواسطة تقديم الحوافز، التي تشتغل على مَدارِ المبنى الحكائي؛أي على طول الصياغة الفنّيّة بشكلٍ تامّ[172]، حيث تَعرِف هذه الصّياغة تنوّعًا، وذلك بإدخال عناصر عديدة لإرسال الخطاب بين سردٍ وعرضٍ، لتنزاحَ إلى طرائقَ أخرى: كالذّاكرة، والتّخيّل، والسّرد الذّاتي، والحُلُم[173].

يتكفّل الأسلوب الفنّي بترتيب هذه الحوادث في مواضعها، بلا تعمّدٍ وافتعال وكأنّها حقيقيّة، وإن كانت الحوادث في الحياة لا تقف عند حدٍّ لتؤدّي غايةً معيّنة كما في الرّواية، إلاّ أنّ براعةَ الرّوائيّ هي التي تجعلها تبدو حقيقيّة، وكذلك الحال مع الشّخصيّات إذ يتمّ تحريكها في مجالها بحيث يشعر القارئ وكأنّها حياة حقيقية. ليس المهمّ نوعُ الحادثة، وضخامتها، أوعظمة الشّخصيّة، فالحياة تجري بالجميع؛ وإنّما المهمّ طريقة تناول الموضوع والسّيرُ فيه، بحيث تؤدّي إلى رسمِ صورة معيّنة للحياة وكأنّها تجري في طريقها الطّبيعي، ولا يتمّ ذلك إلاّ باستخدامِ عبارات، وألفاظٍ تتناسَق مع الجوّ، والسّياق، والشّخصيّات[174] .

يُعَدّ الأسلوب غير المباشر من الأساليب اللّغويّة التي لا تُقدِّم للقارئ أيّ ضمانة- وخصوصا أيّ إحساس- بالأمانة الحرفية للأقوال المصرَّح بها في الواقع، فيكون حضور السّارد جليّا في تركيب الجملة، بحيث لا يكتفي بنقل الأقوال إلى جملٍ صغرى تابعة، بل يكثّفها ويُدمِجها في خطابه الخاصّ، ولا يَصِحّ ذلك تمامًا في الأسلوب غير المباشر الحرّ، الذي يُرَخِّص فيه اقتصادُ التّبعيّة توسيعًا أكبَر للخطاب، وبالتّالي بداية للتّحرّر بالرّغم من التّحويلات الزّمنيّة، مع فارقٍ أساسيّ هو غياب فعلٍ تصريحيّ، غيابًا يمكن أن يَستتبع خلطًا مزدوجًا (ما لم يكن السّياق موجّها)، فهو خلط بين خطابٍ مصرَّحٍ به وخطاب داخليّ[175].

مِن بين الأساليب اللّغويّة المدرَجَة في فنّ الرّواية نَجِد الخطاب المحكي " Discours raconté "، حيث يُسجّل الروائيّ مضمونَ كلام الشّخصيّة، دون الاحتفاظ بأيّ عنصرٍ من عناصر القول، كقول: "أخبرتُ أمّي بقرار الزّواج من ألبرتين"، فهو يُبَلّغ المتلقّي بالحدث اللّفظي دون الإفصاح بكلّ ما قاله لأمّه حرفيًّا[176]، فلا يُعيدُ إنتاجَ

---

[171] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 53 .

[172] المرجع نفسه، ص 12.

[173] عثماني الميلود، السّرد الرّوائي في الرّواية المغربيّة و آليات: التّحديث – التّجريب – التّذويت – السّخريّة، مجلة الرّواية المغربية – أسئلة الحداثة – مختبر السّرديّات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، دار الثقافة للنّشر و التّوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 1996 م، ص 293 - 294 .

[174] سيّد قطب، النّقد الأدبي، ص 77 - 78.

[175] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثّقافة، المغرب، ط2، 1997 م، ص 186.

[176] Todorov, Tzevetan, Poétique : Qu'est – ce – que le structuralisme?, p 52.

حوارِه مع أمّه، هو إذًا خطابٌ مرويّ وهو أبعَد الحالات مسافةً وأكثرُها اختزالاً عمومًا، ولو جُعِلَ المنطوق كالتالي: "عزمتُ على الزّواج من ألبرتين" لَكانَ أوجَز وأقرَب إلى الحدث الخالص؛ لأنه سيكون إذ ذاك خطابًا داخليّا متعلّقًا بالأفكار لا بالأقوال[177]. ولعلّ هذا ما حاولت الباحثة **سليمة جنيدي** الوقوف على حيثيّاته من خلال دراستها لبنية الإيقاع الرّوائي لروايتي: "طيور في الظّهيرة" و"البزاة" لمرزاق بطاش، بحيث وجدت أنّ البناء اللّغوي لكلتا الرّوايتين لا يخلو من محكيّ الأقوال والأحداث.[178]

إنّ طابِع التّفرّد لدى كلّ روائيٍّ يأخذ مجراه من بداية الرّواية، حيث نَجِد بعضَ الرّوائيين يبدأ روايته بانفعال حارٍّ، أو حركةٍ عنيفة، أو مشهَدٍ خِصبٍ، وهذا ما يُثيرُ المتلقّي منذ اللّحظةِ الأولى، فيَدخُل عالَمَ الرّوايةِ بسرعةٍ وعنف، في حين قد يبدأ بعضُهم حديثَه هَونًا وبأشياءَ عاديّةً جدًّا، ولا يكادُ يُشعِرُ القارئَ بأنّ هناك شيئا ذا بالٍ وقعَ أو سيقَع، وشيئًا فشيئًا يملأ خيالَ المتلقّي بالصُّوَر، ويولِجه عالَمَ الرّوايَة ببطءٍ، ويَطبَع في حسّه الموقفَ كلَّه كأنَّه عاشَه. كما أنّ هناك روائيين يتنصّلون من الزّمان، والمكان، والأشياء في حيثيات رواياتهم، فنَجِدهم يقتصرون على الحادثة، أو الشّخصيّة، وهذا من أبلغ ما يَصلُ إليه روائي،وذلك إن نجح في غَمرِ القارئ في جوّ القصّة وإغراقه في لُجّتِها، فلا يَترُك له مجالا للتّفكير فيما سوى ذلك، جاعلاً إيّاه يَهيمُ في سِحر الشّخصيّة، أو أَسرِ السّياق[179] .

حيث تقُوم لغة الرّواية بدورٍ مهمٍّ في استقطاب الجمهور القارئ، ولذلك"يَسعى الرّوائيون إلى أن تكون لغة رواياتهم أقرب إلى لغة الحياة اليومية، فهي عامّيّة مُفَصَّحة، أو قُل إنّها فصحى سهلة تبتعد عن المهمَلَة، حتّى لا يحتاج قارئ الرّواية إلى استخدام المعجَم، فكلّما كانت اللغة في الرّواية تحاكي ما يَحدُث في الحياة العملية، مع المحافظة على صحّة التّراكيب، والانسجام مع قواعد بناء الجملة العربية –كلّما كانت لغة الرّواية أقرب إلى النّجاح"[180]. فالتَّقَيُّد بالواقعية لا يفضي بالضّرورة إلى استخدام اللغة العامّيّة المبتَذَلة، والتي لا تقوى على إقامة معانٍ ذات إيحاءات متعدّدة، ومؤثِّرة كما هو الحال في اللغة الأدبية[181]، فحتّى أشدُّ المتحمِّسين لواقعيّة اللغة والأداء، والذين سعوا إلى نقل الحَدث كما هو في الواقع في بداية مشوارهم الفنّي، ارتَدّوا إلى اللغة العربية الفصحى في الحوار في مراحلهم الفنّيّة الأخيرة، إلى جانب محافظتهم عليها في السّرد، والوصف، والتّصوير، يَحدوهُم أملٌ في

---

[177] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص 184- 185.
[178] يُنظر سليمة جنيدي، بنية الإيقاع الرّوائيّ في روايتي "طيور في الظّهيرة" و"البزاة" لمرزاق بقطاش، مذكّرة لنيل شهادة الماجستار في الأدب الجزائري المعاصر، بإشراف بلقاسم مالكية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، 2010- 2011م، ص 137 و225.
[179] سيّد قطب، النّقد الأدبي، ص 79.
[180] محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، تحليل النّصّ الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، ص 172- 173.
[181] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 121.

توسيع نطاق قصصهم، وتهيئة الفرصة أمامها كي تنتشر وتذيع، وتصبح لها أصداء عالميّة، وربّما يَقِف هذا دليلا على صلابة اللغة ومرونتها مع كلّ الأشكال الأدبية والألوان الفنّيّة المختلفة[182].

ولعلّ جُلّ الرّوائيّين الجزائريّين المعاصرين قد تنبّهوا لضرورة استخدام اللّغة الفصحى، وبخاصّة تلك التي تناولت أحداث الثّورة الجزائريّة المظفّرة، وهذا ما يوضّحه الأديب الناقد **محمد مصايف** من خلال دراسته لتسع روايات جزائريّة، بما في ذلك: "اللاّز" و"الزلزال" **للطاهر وطّار**، و"ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدوقة**، و"طيور في الظّهيرة" **لمرزاق بقطاش**...، فيرى أنّ جميع تلك الرّوايات جاءت بلغة فصحى سهلة التّناول، ولم يستخدِم كتّابها العامّيّة إلّا في بعض العبارات والأمثال الشّعبيّة. حيث يرى **مصايف** في ذلك تقنيّةً خاصّةً وممتعة،[183]تتناسب مع الثّقافة العامّة للشّخصيّات الرّوائيّة.

وحتّى تكون الشّخصيّات محوَرًا للأفكار والآراء العامّة، ينبغي أن يبقى لها كيَانُها المستَقلّ بعيدا عن سلطة المؤلّف، بأن لا تكون بوقًا يَنقُل ما ينقله المؤلّف من كلامٍ في الظّاهر على الأقلّ، فتظلّ هذه الشّخصيّات حيّةً في حركاتها وسكناتها، وبذلك تجعَل القارئَ يُحِسّ من أعمالها حرارةَ هذه الحياة، ويَعرِف من أفعالها ما تتميّز به من قيمٍ إنسانيّة، فلا تتحدّث هذه الشّخصيّات إلاّ بالأسلوب الطّبيعي الذي يلائم نفسيّتها، فلا يتحدّث أمّيٌ بأفكار الفلاسفة مثلاً، وإن كان ذلك منوطا بشكل من الأشكال بالبيئة التي تنتمي إليها هذه الشّخصيّات،حيث تتلوّن اللُّغة الرّوائية بالصّبغة المكانية، حتّى تُوهِمَ بواقعيّة الحدث وتجسيمه[184]– و بناءً على ذلك فإنّه لا يجوز للرّوائيّ أن يشيرَ إلى شخصيّة بائسة قائلاً : " إنّ هذا الشّخص بائس ... إنّه مسكين ... إلخ "، ولكن يجعَل الحوادثَ نفسَها تُفصِح عن بؤسِ هذه الشّخصيّة، إلاّ إذا كان الموقف بطبيعته يستدعي أن تتكلّم الشّخصيّة بلسانها فتفصحُ عن حالها[185]، وبذلك تكشف عن طبائعها وأبعادِها النّفسيّة، والاجتماعيّة، والأخلاقيّة، ولا يتمّ ذلك إلاّ بتقنيّاتٍ يعمَد إليها الكاتب، والتي تتجلّى أساسًا في السّرد، والحوار، والوصف[186] .

---

[182] سيّد حامد النّسّاج، تطوّر فن القصّة القصيرة- من سنة 1910 إلى سنة 1933- دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة (مصر)، 1968 م،ص 389- 390.

[183] محمد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983م، ص 18.

[184] سحر حسين، دراسات نقديّة في الرّواية العربيّة، ص 103 - 107.

[185] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة - الرواية - المقال القصصي)، ص 36 - 37 .

[186] المرجع نفسه، ص 53 .

❖ لغة السّرد

إنّ السّردَ لا يقتصر على فنون النّثر للقصّ؛ وإنّما ينسحب على كلّ المنظومة المعرفيّة التي تصوغُها المجتمعات عبر مراحلها، وسيرورةِ مفاهيمها الثّقافيّة تعبيرًا عن موقفها من الوجود، ويندرج في هذا الإطار الممارسات، والمعارف، والهموم، والأشواق، والهواجس، والخسارات،[187] فنَجِد السّردَ في الحكاية، والشّعر، والأمثال، والحِكَم، والسِّيَرِ، وكذلك أدب الرّحلات، كما نَجِده في التّاريخ، والملامح الأسطوريّة المتنوّعة[188].

بالوقوف على تقنيّة السّرد في فنّ الرّواية، نَجِد أنّ هذا المستوى الخطابي يتحرّى بنيةً أسلوبيّةً أدبيّة فصيحة، تؤَطّرُ النّصَّ و تُعَلّق عليه من طرَف الرّاوي، أو إحدى شخصيّات الرّواية[189]، وتلحَم بالتّالي جِمَاعَ المكوّنات الرّوائيّة،[190] بما في ذلك أحداثَها، وشخصيّاتها، وبالتّالي فضاءاتها وأزمنتها، وهكذا يُحَوِّل السّردُ الرّوايةَ من الصِّيغَة الواقعيّة الخامّ للحكاية (المتن) إلى صياغة فنّيّة، قابلة للتّفتيت عن طريق المخيّلة[191] .

للسّرد أنماطٌ لغويّة يعرِض عبرها أحداثَ الرّواية، حتّى تتلاءم مع طبيعةِ الموقف الرّوائي، فنَجِده ينبسط في شكل:

ــ لغة واعية وموضوعيّة: تميل إلى التّصوير المحايد ملازِمَةً للمشاهِد البصريّة، من حيثُ تشخيصُ حركةِ الشّخوصِ، وعناصر الفضاء، وبنيات الزّمن، ومن ذلك قولُ السّارد: "و في الصّباح استيقظ شعيب مبكّرا كعادته ... ". فيكُون بذلك سردًا خالصًا، ويمكن العثور على هذا النوع من السّرد في أثناء الحديث عن وقائع تاريخيّة، أوبصورة عامّة عندما تحكي لنا الشّخصيّة وتخبرنا بحَدَث وقع في زمن سابق، حيث ينصبّ اهتمامها على الحركة في حدّ ذاتها أثناء الحدَث، وهذا ما يجده الباحث **سليم بتقه** جليًّا في حكاية السّارد في رواية "نوّار اللّوز" – لواسيني الأعرج– عن رحلته أثناء التّجنيد القسري.[192]

---

[187] هيثم سرحان، الأنظمة السّيميائيّة ـدراسة في السّرد العربي القديم ـ ص 13 ـ 14 .
[188] المرجع نفسه، ص 46.
[189] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 197.
[190] أحمد فرشوخ، حياة النّصّ ـ دراسات في السّرد ـ ص 56 .
[191] المرجع نفسه، ص 77.
[192] سليم بتقه، الرّيف في الرّواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، بإشراف الطّيّب بودربالة، ص 167.

ــ لغة شعريّة: ترتاد فضاءات معتمة لا تستطيع لغةُ الوعي الموضوعيّة ارتيادَها، والبوحَ بتحوّلاتها، وهذا ما تقتضيه خصائص اللغة،بحيث يجب على الرّوائيّ أن يَنهَل من المحسّنات البديعيّة، وكذلك الصّور البيانيّة، على أن يكون ذلك بمراعاة المقام، فالإطناب (الاسترسال في الكلام) مُستَحبّ في مواقف الإطناب، والإيجاز مطلوب في مواقف الإيجاز، وما ذلك إلاّ تجنّبًا للأسلوب الشّائع المبتَذَل، الذي يُفقِد الرّوايةَ رونقها وجمالَها، في حين تتطلّب اللّفظَ الرّشيقَ والتّركيبَ البديع[193]، وبذلك يتسلّل الوَهَج الشّعري إلى البنية السّرديّة ليشرَحَ رَتابة الحكي، ويبطئ حركيّته .

ــ لغة نقديّة: تَصِلُ المتلقّي عَبرَ صوت السّارد، امتِدَادًا للّغة الجماعيّة (المفترَضَة) الخاصّة بشريحة المثقّفين.[194]

❖ لغة الوصف

يُعَدّ الوصفُ حركةً سردية يستند إليها الرّوائيّ في نَسجِ روايته ،بحيث يتجسّد في حالتين: فإمّا أن يكُون وقفةً وصفيّة؛ وتتمثّل في استطرادات ظاهرة تُعلّق زمنَ القصّة (زمن القصة = 0) بخلافِ زمنِ الخطاب الحكائي الذي يظلّ مستمرّا، كوصفِ منظرٍ لا يَنظُر إليه أحد، فَهُنَا تكون وقفةً للحكاية؛ ولكن إذَا توقّفت الحكاية عند موضوعٍ أو منظرٍ يوافق توقّفًا تأمّليًّا للشّخصيّة الرّوائيّة، فإنّ ذلك الوصف لا يُحتِّم أبدًا وقفةً للحكاية أوتعليقًا للقصّة، وهي تمثّل الحالة الثّانية للوصف، وبالتّالي لا تُفلِت القطعةُ الوصفيّة أبدًا من زمنيّة القصّة[195].

إنّ الوصفَ ألزَمُ للسّردِ من لزومِ السّردِ للوصفِ؛ لأنّ حركيّة السّردِ المتسارعة قد تزيدُ من توتُّرِ القارئ، لذلك نَجِد جُلَّ الرّوائيين يُهَدّئون من وتيرةِ الأحداثِ المتسارعة، بِلَمساتٍ وصفيّة يُدرِجونَها بين طيّات السّردِ، فتتباطأ الوقائعُ بمسحةٍ شعريّة من خلالِ وصفِ مناظرَ طبيعيةٍ، أو حتى وصف أثاث المنزل، أو وصف أحياء المدينة ، فتكون لحظاتٍ خاصّةً يفيضُ فيها الشّعور ويرتفع ويتوهّج، أو تكون لحظاتٍ حالِمةً مشرقةً، أو كئيبَةً آسيةً (حزينةً)[196] .

[193] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 56.
[194] أحمد فرشوخ، حياة النّصّ ـ دراسات في السّرد ـ ص 56 و ما بعدها .
[195] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 112- 113.
[196] سيّد قطب، النّقد الأدبي، ص 83.

الوصفُ ليس منوطًا بالجَمادات، فقد يُتَّخَذ مطيَّةً لمعرفةِ طبائع الشّخصيّات الروائية وسلوكاتها، من خلال أقوالها، وأفعالها، والوصفُ هنا غير مباشر، وهو ما يُسَمّى بالطّريقةِ التّمثيليّة، والتي تُعَدّ أجودَ ما قد تَخُطُّه أنامِلُ الرّوائيين في تصويرهم لشخصيّاتهم؛ بخلاف الطّريقة التّحليليّة، والتي تتجلّى في الوصفِ المباشر لصفات الشّخصيّة في الرّواية، كالقول: "سليم رجلٌ مُسِنّ بخيل خسيس ... ".[197]

حيث ينقسم وصف مقوّمات الشّخصيّة إلى وصف حسّيّ خارجي ووصف داخلي، فأمّا الوصف الخارجيّ فيشمل الهيئة الخارجيّة للشخصيّة، بما في ذلك قسمات الوجه، والقامة، والهندام؛ وأمّا الوصف الدّاخلي فيشمل انفعالات وعواطف الشّخصيّة. على أنّ الوصف في الرّواية لا يكون بشكلٍ نقليّ جامع لكلّ الأوصاف؛ وإنّما هو وصف انتقائيّ يركّز فيه الرّوائيّ على ما يميّز الشّخصيّة عن غيرها، سواء كانت مزايا أو عيوبًا، حتّى تنسجم مع موضوع الرّواية ودور الشّخصيّة فيها، ولأجل ذلك لا يتّبع الرّوائيّ أسلوبا واحدًا في عرض شخصيّاته وإلّا أصبحت حكايةً لا رواية، فنَجِده أحيانًا ينتهج الأسلوب المباشر في عرض بعض شخصيّاته الثّانويّة، أو يتدخّل ليكشف عن جوانب من شخصيّاته الأساسيّة مفسِّرًا ومحلّلًا، ولكنّه في كثير من الأحيان يبتعد عن المباشرة ويترك الشّخصيّة نفسَها تتحرّك، وتتحدّث، وتنفعل، ويترك للقارئ مهمّة استنتاج أهمّ سماتها.[198]

ونظرًا لأهمّية هذه التّقنيّة السّردية في تفعيل النّسيج الفنّي للرّواية، فقد خصَّها العديدُ من الباحثين –الجزائريّين على وجه الخصوص– بدراسات تحليليّة للكشف عن كيفية بنائها، ووظيفتها داخل السّرد، بمن فيهم الباحث **منصور بوراس**، حيث قامَ برصدِ طرائق الوصف داخل بعض الأعمال الرّوائيّة **لمحمد عرعار**، بما في ذلك: رواية "الطّموح"، والتي شهدت –كما يرى الباحث– تناوبًا بين الوصف والسّرد في تقديم المضمون السّرديّ. وأمّا في رواية "البحث عن الوجه الآخر" فنجد أنّ الباحثَ صبّ اهتمامه لدراسة العلاقات والدلالات التي تربط بين وصف الشّخصيّات الرّوائيّة، ووصف الأمكنة، إلى جانب البناء الوصفي للأشياء داخل الرّواية. في حين قام باستنباط بعض الأشكال من الوصف غير المباشر (الضّمني) في رواية "زمن القلب"، وذلك من خلال أقوال وحوارات بعض شخصيّاتها –سواء كانت حوارات داخليّة أو خارجيّة–.[199]

---

[197] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 56.

[198] عبد الله خمّار، فن الكتابة: تقنيات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1998م، ص 189 وما بعدها.

[199] منصور بوراس، البناء الرّوائي في أعمال عبد العالي محمّد عرعار الرّوائيّة: (الطّموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب) مقاربة بنيويّة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير بإشراف محمد العيد تاورتة، جامعة فرحات عبّاس، سطيف (الجزائر)، 2009/ 2010م، ص 150 وما بعدها.

وبذلك كلّه فإنّ الوصفَ يبدو موقفًا يتّخذه الرّوائيّ تجاه عالَمه السّردي، بحيث يؤثّر على القارئ سلبًا أوإيجابًا، فالرّوائيّ حين يمسك بالقلم ليرسم شخصيّته يمسك في الوقت نفسه بأوتار قلوب القرّاء، فيحرّكها يمنة ويسرة، مُثيرًا بذلك عواطفَهم، فيجعلهم يحبّون هذه الشّخصيّة أو يكرهونها، ويُعجبون بها أو ينفرون منها.[200]

❖ لغة الحوار

الحوارُ إيصالٌ واتّصال، تلقّي واستجابة بالإرادة، والقول، والفعل،[201] وهو "مشترَك بين القصّة والمسرحيّة، وإن كانت المسرحيّة لا تعتمد على سواه، وهو في القصّة عنصر من عناصرها الحيويّة"[202]، وبخاصّة عند تمثُّل الشّخصيات، فهو الذي يكشِف طبائعها وتفكيرَها، وخلفيّاتها الثّقافيّة والبيئيّة، وبعبارة أخرى تُمنَح الشّخصيّةُ الحياةَ من خلال انطلاق لسانها بالحوار[203]، والذي يُجسّد المشهدَ في الرّواية، حيث يكون تفصيلِيًّا، ما يُحقّق تساويًا في الزّمن بين الحكاية والقصّة[204]، فيأخذ الرّوائي من لغة الحوار اليوميّ في الشارع ما يناسبه، بالدّرجة التي تقرّبه من واقعيّة الأحداث والمواقف[205]، على أن لا يطول الحوار حتى يملأ صفحاتٍ طوال، فيفتقد بذلك الحركة ويصبح جامدًا فاترا، ويتحوّل إلى ما يشبه الموقف الخطابي[206].

غير أنّ ذلك لم يمنع بعض الرّوائيّين الجزائريّين من توسيع نطاق المشاهد الحواريّة داخل رواياتهم، ويبدو أنّ ذلك راجع إلى محاولة جعل شخصيّاتهم أكثر واقعيّة، بمنحها الحياة من خلال انطلاق لسانها بالحوار، وهذا ما لاحظته الباحثة **نبيلة بونشادة**، من خلال دراستها للمشهد في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، فقد اتسعت المساحة النّصّيّة للمشهد حتّى شملت تسعة عشرة صفحة، وقد خلّلها الرّوائيّ بعضًا من المقاطع السّردية، إلى جانب تعليقاته الإيضاحيّة.[207]

---

[200] عبد الله خمّار، فن الكتابة: تقنيات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 102.
[201] إدريس النّاقوري، الأطروحة و التأويل ـ دراسات نقديّة في الأدب و التّراث ـ دار النّشر المغربية، الدار البيضاء (المغرب)، 2006م، ص 109 .
[202] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 56.
[203] سحر حسين، دراسات نقديّة في الرّواية العربيّة، ص 105.
[204] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص 108- 109.
[205] محمد تحريشي، رحلة الكتابة- كتابة الرحلة: نحو أفق كتابة مغاربية- الملتقى الدولي الثامن للرّواية " عبد الحميد بن هدّوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2004 م، ص 49.
[206] سيد حامد النّسّاج، تطوّر فنّ القصّة القصيرة- من سنة 1910 إلى سنة 1933- ص 77.
[207] يُنظَر نبيلة بونشادة، بنية النّصّ السّردي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، بإشراف عزّ الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2004- 2005م، ص 71 وما بعدها.

وبذلك تُقدِّم لغةُ الحوار عبر تعدّد الأصوات تشخيصًا لغويّا كاشفا للأبعاد الأيديولوجية، والثّقافيّة، في تجابهها وتناقُضِها بشكلٍ يُقِرّ بوجودِ أكثرَ من وعيٍ داخل الرّواية، ويتعلّق الأمر هنا بالحوار الحواري؛ أي بالصّياغة الحوارية للحوار المفضِيَة إلى ثنائيّة الصّوت[208]، وهو ما استحدَثَه **ميخائيل باختين**Mikhail Bakhtineمن حواريّةٍ بين النّصوص، ما يُصطَلَح عليه "التّناص"، متمَثِّلاً في تقاطُع وتداخُل النّصوص بشكلٍ من الأشكال، فهو آليةٌ ضخمة من آليات السّيميائية،بحيث يجيب عن سؤالٍ محدَّد هو: كيف تكوّنت النّصوص الأدبية في نصّ واحد؟،لاكما قد يتصوّره بعضهم بأنّه جواب عن سؤال: كيف تُقرَأ النُّصوص في الحاضر؟[209]، و من جهة أخرى فقد يتجلّى التّناص في تداخل الأصوات، وهو ما تتميّز به الرّواية،بحيث يجعَل هذا التّناصُّ الكلّيّ جميعَ الملفوظات تؤدّي دورَها الكامل، في حلبة صراعٍ متكافئ بين الرُّؤَى والمواقف[210]، على أنّ ذلك قد لا يُفضِي بالضّرورة إلى حواريّة تناصّيّة؛ وإنّما قد يقتصر على حوارٍ عاديّ هدَفُه تحقيقُ التّواصُلِ ليس إلاّ[211].

في سياق الحديث عن تقنيّة التّناص داخل فن الرّواية، فإنّنا نجد مِن الدّارسين الجزائريّين مَن اهتمّ بطرائق توظيف التّناص في بعض الرّوايات الجزائريّة، فقد خصّص الباحث **سليم بتقه** – على سبيل المثال- مبحثًا خاصًّا لرصد بعض أشكال التّناص في هذه الرّوايات؛ بما في ذلك التّناص الأسلوبي: ففي رواية "عين الحجر" **لعلاوة بوجادي**، يتناص الرّوائي مع أدب المقامات، وذلك باستخدامه لجملٍ قصيرة متلاحقة، متأثّرا بأسلوبها اللّغوي. وفي رواية "الجازية والدّراويش" **لعبد الحميد بن هدوقة** يرصد الباحث تناصًّا دينيّا، مقتَبَسًا من القرآن الكريم للاحتجاج على الظّلم الذي تعانيه إحدى شخصيّاته الرّوائيّة. إلى جانب رصده لأشكال أخرى في روايات متعدّدة؛ بما في ذلك التناص الأدبي، والتناص التّاريخي، والتّناصّ الشّعبي...[212]

قد تختلف الشّخصيّات في ظروفها، وثقافتها، وفكرها، وهذا ما يَفرض على الكاتب أن ينوّع مستوى حوار الشخصيّات في الرّواية، فلكلّ مهنةٍ مصطلحات وألفاظ خاصّةٌ بها، كما تختلف لغة أبناء البادية عن أبناء المدينة، ولغة الأطفال موجزةٌ جملُها وقصيرة، بينما تكون لغة المثقّف أقرب إلى اللغة الرّاقية، فلابدّ أن ينتبه كاتب الرّواية إلى هذه الفروقات في طرق التّعبير، والتّصرّف عبر روايته، كما أنّ تطوّر الأحداث في الرّواية باتّجاه التّعقيد والتّأزّم، يجب

---

[208] أحمد فرشوخ، حياة النّصّ ـ دراسات في السّرد ـ ص 47 .
[209] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدّلالة ـ تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي ـ ص 28 .
[210] المرجع نفسه، ص 42.
[211] أحمد فرشوخ، حياة النّصّ ـ دراسات في السّرد ـ ص 47 .
[212] ينظَر سليم بتقه، الرّيف في الرّواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، بإشراف الطّيّب بودربالة، ص 158 وما بعدها.

أن ينتُج عن فهمِ الكاتب لطبيعة الشّخصيّات، التي تتصارع من خلال تناقض المصالح المادّيّة والمعنويّة،ممّا يدفَع بكلّ شخصيّةٍ للدّفاع عن مصالحها بطرقٍ واضحةٍ أحيانًا، وملتويةٍ في أغلب الأحيان، ولهذا يجب على كاتب الرّواية أن يراعي طريقة توصيل الفكرة بين الشّخصيّات، وطريقة الاتّصال بين الشّخصيّات، فالتّعارف بين السّيّدات مثلا يتمّ بسرعة أكثر ممّا يحدث عند الرّجال، والأطفال يهتمّون بقضاء أوقاتهم مع قرنائهم ويلهون معهم، والشّباب يهتمّون قدر الإمكان باللّقاء مع الجنس الآخر، خصوصًا في مرحلة اختيار النّصف الآخر لقضاء مشوار الحياة، وهكذا[213].

إذا كان الحوارُ تواصُلاً قائمًا بين الأشخاصِ وهو الأكثرُ ملموسيّة (الحوار الخارجيّ)،فإنّه أيضًا تواصُلٌ ضمن الشّخصِ نفسِه، وهو ما يتجلّى في الحوار الدّاخلي،والذي يَقُوم بوصلِ المرء بذاته الماضية والمستقبلية،[214] وهو ما يُسمّى بالتّناصّ الجزئي المتعلّق بالجُمَل والفقرات، كبديل عن إضعاف التّناص الكليّ المتعلّق بالرّؤى والمواقف[215]، وبذلك يصبح طرفًا الحوار شخصا واحدا،والحوار الدّاخلي نوعان: مباشر، وغير مباشر[216].

يُعطي الحوار الدّاخلي غير المباشر القارئَ إحساسا بالحضور المستمرّ للكاتب، مع إرشاداته الإشاريّة، مثل: "وقال لنفسه"، "وتساءل"، و"فكّر"، وكذلك تعليقاته الإيضاحيّة في سياق الحوار، فنَجِده يستعمل الضّميرَ الغائب بدلا من المتكلّم، وقد تُلفيهِ يوظّف الوصفَ في نطاقٍ أوسع،حتّى يكون الحوارُ أكثر تماسكا، وأكثر وحدة ظاهريّة من خلال انتقاء المادّة[217]. وأمّا الحوار الدّاخلي المباشر فيُقَدِّم مادّة غيرَ متكلَّمٍ بها، على نحوٍ يَدُلّ على أنّ الحياةَ الدّاخليّة (إحساس، شعور، تفكير) للشّخصيّة قد سُجِّلت مِثلما ترِد في الذّهن تمامًا، كما لو لم يكن هناك متلقّ وبدون حضور المؤلّف،حيث يختفي هذا الأخير إلى حدّ كبير تاركًا المجالَ مفتوحًا أمام الشّخصيّات، لنقلِ تناقضاتِها الدّاخليّة من خلال التّداعي الحرّ، أو المونولوج الدّاخلي، وهو ما شَكَّلَ مؤخَّرا تيّارًا جديدا يُعرَف بروايات تيّار الوعي، والذي يُشَكِّل فيه الحوار بشقَّيه جزءًا لا يتجزّأ من هذا التّيّار، إضافةً إلى الوصفِ، والمناجاة الذّاتيّة والتي تختلف عن الحوار الدّاخلي، فبالرّغمِ من كونها أداءً منفردًا إلاّ أنّها تقومُ أساسًا على افتراض وجودِ

[213] محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي بين النظريّة والتّطبيق، ص 179- 180.
[214] رومان ياكبسون، الاتّجاهات اللأساسيّة في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم، ص 59 .
[215] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدّلالة ـ تغيير عاداتنا في قراءة النّصّ الأدبي ـ ص 42 .
[216] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 104 ـ 105.
[217] المرجع نفسه، ص 126.

حضورٍ أو جمهورٍ مباشرٍ، فهي التّفكير بصوت مسموع وهي أكثر اتّساقًا؛ لأنّ غايتها بالدّرجة الأولى إيصاليّة، في حين غايةُ الحوار الدّاخلي الأساسيّة تصويرُ الكيانِ النّفسيّ للشّخصيّة[218].

إنّ الغلوّ في التّحليل النّفسي لكيان الشّخصيّات الرّوائيّة كاد يُحيلُ فنَّ القَصِّ مَحضَرًا لجلسة تحليل نفسي، وهذا ما قد يبدو في الرّوايات التي أصبحت تتطبَّع بسمات رمزيّة كادت تَطمِس حالات الوعي، التي ينبغي توافرها في تصوير الحوادث والشّخصيّات حتى تبدو وكأنّها واقعية تعيش في الحياة، وإن كان ذلك لا يعني تَجَرُّدَ الرّوائي من استخدام الرّمز كلّيًّا، فالغموض والإبهام مستَحَبّان في بعض المواقف في الرّواية؛ حتّى تجعلَ القارئَ أكثرَ تشوُّقًا وتنبّهًا لكشفِ جماليات عوالم الرّواية، أمّا أن يُصوِّرَ الرّوائيُّ حياةً طويلةً لشخصيّات وحوادثَ، في فتراتٍ مختلفة تصويرًا رمزيًّا فذلك هو الافتعال، وهو تَطَبّع لا طبعٌ في الرّواية، بحيث تستمدّ الرّوايةُ اتّجاهها لا من طبيعتها؛ وإنّما من مذهبٍ مُقرّرٍ سابقا يُحَدّد قوالبها وأشكالَها[219].

الرّواية نسيجٌ أُحكِمَت خيوطُ أحداثِه مِن ضمنيّ، ومألوف، وخارق، وِفقَ ما يشتهي ذلك الوعيُ المركزي الذي تَصدُر عنه الرّواية، أو ضدّا على إرادته في كثيرٍ من الأحيان، فالحدث ذاتُه ليس فعلاً معزولاً؛ وإنّما هو تجميعٌ لوحداتٍ تقودُ بالمنطق والضّرورة إلى خرقٍ مُتَّصِل ما، أوالانزياحِ عن مسارٍ زمني مألوف، وهذا ما ينهَض به اصطناعُ الضّمائر في الرّواية على حدّ سواء، بحيث تُمثّل الضّمائرُ استراتيجيّاتٍ نصّيّة محضَة،[220] فهي في أصلِها أدواتٌ نحويّة منَظِّمَةٌ للخطاب ومحدِّدَة لمصادره، أو هي بدائل تركيبية لا يمكن لأيّ خطابٍ أن يستقيمَ دونَ وجودِها، إذ إنّ اختيار أيّ ضمير (أنا، نحن، أنت، هو ...) سواءٌ أَحالَ إلى صوت السّارد، أم إلى الشّخصيّات، أو إلى أفعال وسلوكات يقوم بها الفاعلون في النّصّ، فإنّه اختيارٌ لموقف من الحقيقة (الاجتماعيّة، والنّفسيّة ...) وطريقةٌ في صياغَتِها، فجهاتُ النّظَر التي تتحدّثُ عنها السّرديّات مَصدَرُها هذا التّبايُن، في الموقف من الحقائق الموضوعيّة منها والمخياليّة، وليست مُجَرَّدَ كشفٍ عن الصّوتِ الذي يحكي، أو العينِ التي ترى، وتُفَصِّلُ، وتُبئِر، وبذلك يتمّ إنتاجُ المعرفة، واستثارةُ الأهواء، وكلّ الانفعالات المشَكِّلَةِ لهويّة ومصائر الذّوات الفاعلة في النّسيج الحكائي، وبالتّالي رسمُ حدودِ الخطابِ الذي ستتحرّك داخِلَه هذه الذّات[221].

---

[218] المرجع نفسه، ص 122 و ما بعدها.
[219] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 81 - 82.
[220] امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية - التّعاضُد التّأويلي في الحكاية - ص 77 .
[221] سعيد بنكراد، السرد الرّوائي و تجربة المعنى، ص 186 .

وهذا ما يجعل دراسة الدور المنوط بهذه الضّمائر مهمًّا، لمعرفة المنظورات التي توجّه المسار السّردي في الرّواية، وهذا ما حاول الباحث **منصور بوراس** أن يبيّنه من خلال دراسته للأشكال السّردية في الرّوايات الثّلاثة **لمحمّد عرعار** "(الطّموح، والبحث عن الوجه الآخر، وزمن القلب)، حيث وجد تنوّعًا في استخدام الرّوائيّ للضّمائر بين ضمير الغائب لرواية الأحداث، وضمير المتكلّم للتحليل والمشاركة في الأحداث.[222]

اهتمّت الدّراسات السّرديّة الحديثة بالأبعاد التي ينطوي عليها مصطلح "وجهة النّظر"Point de vue"، بحيث"يستنِد مصطلح الرّؤيا أو وجهة النّظر إلى العلاقة بين السّارد والعالَم المشَخَّص"[223]، والتي يرى فيها **جيرارجينيت** أنّها من التّصنيفات التي تعاني خلطًا مزعجًا بين الصيغة (mode) وما يدعُوه صوتًا (voix)؛ أي خلط بين السؤال: مَن الشخصيّة التي تُوجّه وجهةُ نظرها المنظورَ السّردي لتنظيم الخبر؟ وهذا السّؤال المختلف تمامًا: مَن السّارد؟؛ أو بعبارةٍ أوجز: بين السؤال: مَن يرى؟ والسؤال: مَن يتكلّم؟[224]، وبذلك يَحصُر **جينيت** وجهة النّظر أوالرّؤية في التّحديدات الصيغيّة[225].

إذا كانت "الهو" تعبيرا غيرَ مباشرٍ للإفصاحِ عمّا تتأجّجُ به النّفسُ الرّوائيّة من مواقفَ إزاءَ ذاتها أو الآخَر، وهو ما لَهَجَت به الرّوايات التّقليديّة- فإنّ "الأنا" و"الأنت" قد أصبحتا سمةَ الرّوايات المعاصرة، وإن كان للأنا ظهورٌ بين طيّات الكتابات العربية القديمة، كألف ليلة وليلة، وما اصطناعُ الأنا والأنت إلاّ إشارةٌ إلى تحدّي الآخر (الهو)، وحُبّ الظّهور، والتّميّز، والدّفع بالآخَر (الأنت) إلى الأمام، وذلك باستثارة همّته وشحذها. فكلّ ضمير في الرّواية إنّما يأخُذُ قيمتَه من خلال علاقته بضمائر الذّوات الأخرى، فالأنا لا تمتلك القدرة على إنتاجِ معرفة موضوعيّة، إلاّ إذا تمّ نشرُها سرديّا في وقائع متنوّعة تقوم بالتّأليف بينها، وبين ذوات أخرى شبيهةً أو مناقضة، هذا لا يعني استعادة واقع خالصٍ؛ وإنّما تُمِدُّ القارئَ بالوسائل التي تُساعِده على تشخيصِ مجموعة من الحقائق المبثوثة في صورٍ حياتيّة، هي الرّابط بين الواقع المعيش وبين عوالم ممكنة ترفع التّجربة إلى مصافّ المخيال؛ الذي يُغذّي البُعدَ الثّقافي في كلّ فعل إنساني[226].

---

[222] ينظر منصور بوراس، البناء الرّوائي في أعمال عبد العالي محمّد عرعار الرّوائيّة: (الطّموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب) مقاربة بنيويّة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير بإشراف محمد العيد تاورتة، ص 135 وما بعدها.

[223] تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ص 129.

[224] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 198.

[225] المرجع نفسه، ص 201.

[226] سعيد بنكراد، السرد الرّوائي و تجربة المعنى، ص 217 - 218 .

ضِف إلى ذلك أنّ الأنا كثيرا ما تَعَلَّق بوشائج السّيرة الذّاتيّة،بحيث يتوخّى القاصّ طابع التّسجيل لسيرته الذّاتيّة، ولأهمّ محطّاته الحياتيّة، بشكلٍ فنّي يضيف لمساتٍ جديدة على الواقع المعيش، فيكتمل بناؤه في صورة جميلة، ذلك ما يسمح بفتح فضاءات تَكشِف عن تفاعلات القلق والحيرة على مستوى الحبكة السّرديّة[227]،حيث يتحدّث الرّوائي عن ذاته، وعن أشياء تمّت في الماضي؛ أي إنّ هناك مسافةً بينه وبين ما يتحدّث عنه،ويمكن أن يَدخُل فيها التّذكّر، وما يتّصِل بالاسترجاعات الماضية[228].

غير أنّ الإفراط في التّعبير عن مَلَكوت الذّات كثيرا ما يُكَبِّل وقائعَ السّيرة الذّاتيّة، بوصفها نموذجا خاصًّا في السّرد، فتأسرها العينُ التي بها ترى، وتصف، وتسرد، فتأتي المادّة تأريخيّة للواقع المعيش، برؤية أحاديّة فرديّة لا تستطيع أن تستشرِف العوالم الممكنة، التي يتطلّع المجتمع إلى كشفِ أستارها، وبالرّغم من ذلك كلّه فإنّ الرّواية لا يمكن أن تتخلّص من الأنا؛ لأنّ الفنّ في حدّ ذاته ليس تصفية حساب مع التّجربة الفرديّة، بِعَدِّها شرطًا من شروطِ الإبداع؛[229] لأنّه يستند أساسًا إلى استثارة الطّاقات الانفعاليّة المتنوّعة، من خلال تصوير وضعيّات إنسانيّة مألوفة تطمئنّ إليها الذّات المتلقّية[230].

بناءً على ذلك فإنّ "استخدام ضمير المتكلِّم في سرد القصّة يحتاج إلى وقفة خاصّة تُفرِّق بين التّجربة الذّاتيّة التي تَفرِض استخدامَ الضّمير، وبين العرض الموضوعيّ الذي يَجعَل هذا الضّمير من المناهج الفنّيّة فحَسب، والمعيارُ في التّفريق بين الأسلوبين هو لموقفِ المتكلِّم من الحدَث، فإذا كان مؤثِّرًا فيه فإنّ ضميرَ المتكلِّم يعكِس الإحساس بالذّات ويجعَل السَّردَ تجربةً شخصيّةً، أمّا إذا كان المتكلِّم كغيره من الشّخوص، أو مجرَّد مراقب للأحداث، فإنّ استعمال الضّمير يُعَدّ وسيلَةً من وسائل التّعبير الفنّيّ"[231].

هذا لا يعني أن يقول الأديب كلامًا كيفما اتّفق، ولكنّ المطلوب أن يكون له ميسمٌ ذاتيّ، وطابع شخصيّ يَترك بصماته في كلّ عملٍ تخُطّه أنامله، فيلمَسه القارئ في كلّ أعماله، لا في طريقة عرضه وتعبيره فَحَسبْ، ولكن أوّلا في طريقة شعوره، وذلك ما يميّز الطّابعَ الأسلوبي لكلّ أديب (الروائيّ على وجه الخصوص)[232]، بحيث يُحدِث

---

[227] جمال غلاّب، مقاربات في جماليات النّصّ الجزائري ـ دراسات ـ ص 133 ـ *134* .
[228] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 197.
[229] سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، ص 265 و ما بعدها .
[230] المرجع نفسه، ص 218.
[231] عبد الحميد يونس، فنّ القصّة القصيرة في أدبنا الحديث، ص 64.
[232] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 21 .

نوعًا من الفجوة،أو ما يُطلَق عليه مسافة التّوتّر يكسِر بها بنية التّوقّعات لدى المتلقّي، فيبعَث فيه اللّذّة ويثير اهتمامه، وما ذلك إلاّ بتأثير مجموعةٍ من الملامح الأسلوبيّة، التي تمنح العمل الرّوائي صفةَ الشّعريّة[233] .

لا تَعارُضَ بين أن يكون للأديب طابعُه الخاصّ، وأن يقعَ التّجاوبُ بينه وبين الآخرين من غير تقليدهم، فهناك قدر مشترك من المشاعر الإنسانيّة العميقة، كما أنّ من خصائص الأدب الرّفيع عادةً أن يمنَح المتلقّين القُدرةَ على الانفعال به، حتّى ولو كان أسمى من مشاعر المتلقّين أنفسِهم، فيجعلُك تعيش لحظات موصولةً بنبعِ الحياة السّاري، فيضيف إلى أعمار متلقّيه وأرصِدتهم الخاصّة من الحياة آمادًا[234] وآفاقا أكبر، وأوسع، من حياة الأفراد في جيل من الزّمان[235] .

وظيفة الفنّان – بوجه عامّ– هي ألّا يحاكي أحداثًا تاريخيّة معيّنة، أو شخصيّات بنفسها، ولكن أن يحاكي أوجه الحياة في عالميّتها الشّاملة، من حيث الشّكل، والجوهر، كما تنعكس على صفحة روحِه، عن طريق ملاحظتها ومدارستها، فالفنّ خلقٌ باعتباره محاكاة للانطباعات الذّهنيّة، ومِن ثَمّ فهو ليس نَسخًا مباشِرًا للحياة؛ وإنّما تَمثُّل لها.[236]

ب: الشخصيّة الرّوائيّة

عندما يُحدّد السارد (الذي ليس في الواقع سوى متحدِّثٍ متخيَّل أُعيدَ تكوينه، انطلاقا من العناصر الشّفهيّة التي تستند إليه[237]) بدايةَ حدثٍ ما فإنّ الفعل السردي الذي يُعدّ سند هذا الحدث، وأداته المثلى في التّحقّق، سيُعلِن عن ميلاد شخصيةٍ، هي المدخل الأساس للإمساك بالعوالم الدلالية، وتُعدّ أيضًا صيغةً للسّكَن، ودلالةً على الوعي والضّمير[238]، حينها تبدأ الأشكال الحياتية الجديدة في التّشكّل ، على أنّ ذلك مشروط بإسناد وظيفة ما (فعل) إلى شخصية مَا، تقوم بإنجازها ضمن تجربة زمنية معدودة، فمن الخليط اللاّمتناهي والمتنافر للأحداث يُبنى عالَم يتميّز بالاتّساق والانسجام، ومن الماضي يمكن استعادة جزئيّة حياتية لا تخصّ فردًا معزولًا يعيش تجربة مخصوصة وحَسْب، إلاّ أنّها تمثّل حالات إنسانية لا حصر لها ولا عدّ[239] .

---

[233] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ـ التّأصيل و الإجراء النّقديّ ـ ص 180 .

[234] الأمد: الغاية، وللإنسان أمدان: مولده وموته. مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، حرف الهمزة، باب الهمزة مع الميم، ص 45.

[235] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 24 - 25.

[236] أرسطو، فن الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، دت، ص 62.

[237] تزيفتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005 م، ص 67.

[238] Daunais, Izabelle, Frantière du roman- le personnage realiste et ses fictions –, p 36.

[239] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 151 - 153 .

الشّخصيّة الورقيّة تقنيّة سرديّة يصطنعها القاصّ لبناء عمله السّرديّ، كما يصطنع اللّغة، والزّمان، والفضاء، وباقي المكوّنات السّردية الأخرى، التي تتضافر فيما بينها لِتُشكّل فنّيّة الإبداع السّردي، ولكنّ شأن الشّخصيّة عظيمٌ في العمل القصصيّ التّقليدي؛ لأنّ العناصر الأخرى تكون بالضّرورة مرتبطةً بها، ومتفاعلة معها، ومتأثِّرَةً بسلوكها، أو مُؤَثِّرَةً فيها[240]، ولذلك راح كاتبُ القصّة أوالرّوائي الكلاسيكي يُفرِغ جلّ مهاراته الفنّية في هذه الشّخصيّة الورقيّة، مُستَحضِرًا الوقائع الغابرة، وبخاصّة أيّام الحروب،محاولًا أن يجسّدَ شخصيات ورقيّة تحاكي الشّخصيّات الحقيقيّة إلى حدّ كبير، وذلك حتّى لا ينسى الجيلُ الجديد تضحيّات أسلافهم من أجل أوطانهم، وحتى يوفّروا لهم حياةً طيّبة.

وبذلك يكون اختيار الشخصيات من الحياة عادةً، سواء كانت حاضرةً، أو ماضيةً في التاريخ، أومستقبليةً في الخيال. وقد يعيدُ الكاتب رسمَ الشخصيات بإضافةِ صفاتٍ جديدةٍ خيالية، أو يُكثِّف سلوكها ليُظهِرها على حقيقةٍ معيّنة، مستلهمًا ذلك من تيّار الرّمزيّة الفنّيّة، وهذا ما حاول الرّوائيّ الجزائريّ مقاربته —كما يرى **بشير بويجرة**– باستلهامه لشخصيّة رمزية تحمل من خلال اسمها أبعادًا رمزية، ودلالية تَعُود بالمتلقّي إلى ماضي الأجداد المشرق.[241] فالرّوائي وهو يقدّم شخصيّته يكون حريصا على أن يَعرِضَها واضحةَ الأبعاد، بما في ذلك:

– البعد الجسمي: ويتمثل في صفات الجسم المختلفة من: طولٍ، وقصر، وبدانة، ونحافة، ويرسم عيوبه، وهيئته، وسِنَّه وجنسَه، وأثرَ ذلك كلّه في سلوك الشخصيّة حسب الفكرة التي يحلّلها.

– البعد الاجتماعي: ويتمثّل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي نوع العمل الذي تقوم به في المجتمع، وثقافتها ونشاطها، وكلّ ظروفها التي يمكن أن يكون لها أثرٌ في حياتها، وكذلك دينها وجنسيّتها وهواياتها.

– البعد النفسي: ويكون نتيجةً للبعدين السّابقين في الاستعداد والسّلوك، من رغبات، وآمالٍ، وعزيمة، وفكر، وكفاية الشخصيّة بالنسبة لهدفها، ويشمل أيضا مزاج الشخصية من انفعال، وهدوء، وانطواءٍ، أو انبساط– هو إذًا تناولٌ للشّخصيّة من الدّاخل، وهو ما يشَكّلُ الطابعَ البارز في تصوير الرّواية في الآونة الأخيرة[242].

[240] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 95.
[241] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 101- 102.
[242] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، ص 133- 134.

ونظرًا لأهمّيّة هذه الأبعاد في تشكيل الشّخصيّة الرّوائيّة، فقد حاول **بشير بويجرة** الإحاطة بها من خلال دراسته للشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة، وبخاصّة الرّواية في حقبة السّبعينات، والتي تناولت أحداث الثورة الجزائرية،حيث وجد أنّ قضيّتها تمحورت حول انتماء شخصيّاتها، وقد حصرها **بويجرة** في ثلاثة محاور:

الانتماء إلى اليمين المتطرّف، وتمثّله الشّخصيّة الإقطاعية والطّفيليّة- والتي تقاسمت مع المعمّرين الأجانب ما استولوا عليه من أراضي كانت ملكًا للفلّاحين الجزائريّين البسطاء-[243]والشّخصيّة البورجوازية؛ والتي تحاول المحافظة على القديم والتّباهي بسلبيّات الماضي، فنجِدها تَحِنّ إلى مظاهر البذخ فيه، إلى جانب عجزها عن مقاومة إغراءات السّلطة والجاه، مع خوفها من الجديد الذي يُعَدّ منفذ الخطر الذي يهدّد مصالحها وكيانها.[244]

والانتماء إلى اليسار المادّي المتطرّف، وتمثّله الشّخصيّة الإيديولوجيّة،التي تنتهِج أفكارًا، ونزعات، وقناعات معيّنة لاتَحيد عنها. وأخيرًا الانتماء إلى الواقع الوطني، وتمثّله الشّخصيّة الثّوريّة،[245] التي تُسخّر كلّ إمكانيّاتها المادّيّة، والمعنويّة للدفاع عن أرض الوطن ضد الاستعمار الغاشم، وتحقيق الحرّيّة والاستقلال.

وبذلك تظهر قيمة الشّخصيّة الرّوائيّة من خلال علاقاتها بشخصيّات أخرى، "تلك العلاقات تَنتُج عن الوظائف التي تقوم بها الشّخصيّات، وهي أساس وجودها في الرّواية، وأثناء قيام الشّخصيّة بوظيفتها، واحتكاكها بالآخَرين تكشف عن محتواها تبعا لمعاملاتها"،[246]حيث تقوم العلاقات بين الشخصيّات في العمل الأدبي كما تقوم في الحياة، وبها تتحدّد معاني الوجود والناس لدى تلك الشّخصيّات، وهذا هو الموقف العامّ، فالموقف يكتسب طابعا فنّيّا، واجتماعيا محدّدا يتجاوز مجرّد التّشابه السّطحي،[247] ولا يتحدّد هذا الموقف العامّ حقّ التّحديد إلاّ على أساس القوى الوظيفية لكلّ شخصيّة من الشخصيّات المعروضة في العمل الفنّيّ، في أنواع سلوكها الخاصّة تجاه ذلك الموقف، وكلُّ قوّة من هذه القوى الوظيفية المتصارعة يتمثّل فيها موقفُ كلّ شخصٍ على حِدَة، وهذا هو الموقف الخاصّ، الذي لا يمكن فهمه حقًّا إلاّ في ضوء الموقف العامّ.[248]

بما أنه لا يمكن استيعاب كلّ ما يحدث في حيّ من أحياء المدينة أو شارع من شوارعها، فإنّنا نَجِد المبدع الرّوائي يستعيض عن هذه المعرفة المطلقة بالتّكثيف والإحالة على النّماذج، فالنّموذج على خلاف النّسخة المفردة

---

[243] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986 م، ص13.
[244] المرجع نفسه، ص 27- 28.
[245] المرجع نفسه، ص 13.
[246] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ص 87.
[247] محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة (مصر)، 1973 م، ص 126.
[248] المرجع نفسه، ص 35.

مطّاطي، وقابل لأن يستوعِب ما يعود إلى آلاف الشخصيّات، ويظهر ذلك جليّا في الواقع المعيش، وتلك هي الخاصّيّة التي تمكِّنُ القارئَ من إدراك مضمون كلّ الوضعيّات، حتى تلك التي لم يعشها ولم يرها من قبل[249]، وهذا ينطبق بدءًا على الروائيّ نفسه، إذ ليس من الضّروري أن يكون الرّوائي قد عاش ما تمرّ به شخصياته مِن أحداث، فلا يكون لعواطف هذه الشخصيات جميعا شبيها في نفس المؤلّف، كما قد يزعمه بعض النّقّاد المعنيّون بالتّحليل النفسيّ، في البحث عن حقيقة كلّ شخصية في نفس الأديب، الذي تصوّرهم وصوّرهم، ولكن بالمقابل فمن الضروري أن يكون الرّوائي قادرا، على تصوّر العواطف التي أودعها نفوسَ شخصياته، وأن يكون قد استحضرها في نفسه وهو يؤلّف، وانفعلَ بها إلى نحوٍ معيّن[250].

إنّ عدد الشخصيات في الرّواية يختلف تبعا لنوعها، فإذا كانت الرّواية اجتماعية واقعية فستكون مَعرَضًا لشخصيات متباينة، فتكثر فيها الشخصيات نوعا ما؛ بينما يقلّ عددها في الروايات النّفسية حتى يمكنَ تحليلُها، وذلك مَنُوطٌ بموقف المؤلّف تجاه شخصياته،بحيث عليه أن يدعها تُفصِح عن نفسها، "كاشفا عن عيوبها، أومُظهرا محاسنها دون أن يتّخذ موقف الإعجاب أو التقديس، أو يعاملَها بقسوة وعنف، فلا يضغط عليها دائما، أويجعلَها مجرّد دمى يُحرِّكُها أنّى شاء"[251]، فيَكُون موقفُه محايدا وبذلك تتمكّن من تجسيد مختلف أنماط المجتمع، وهذا ما نَجِده في الرّوايات التاريخية بشكل من الأشكال، بحيث لابدّ من دراسةٍ وافية للمجتمع والعصر، حتى تكون الشخصيات قريبة من الحقيقة بقدر الإمكان، وهذا ما يجعلُ كثيرا من مشكلات إبداع الشخصية يَهُون على الكاتب، عندما ينطلق في بناء شخصياته من نماذج من الحياة الواقعية، على أن لا يكون ذلك بشكلٍ توثيقي فوتوغرافي، وإلاّ خَرَج من مصافّ الرّواية إلى التأريخ لحوادث تاريخية[252].

فنجِد أنّ الرّوايات الجزائريّة – التي تناولت تاريخ الجزائر في عهد الاحتلال الفرنسي– أعطت أهمّيّةً كبيرة لبعض الشّخصيّات التي تحاكي نماذج بشريّة من الواقع، بما في ذلك الشّخصيّة الأجنبيّة، – حتّى إنّ الباحث **عبد المجيد حنون** خصّص مؤَلَّفًا عن صورة الفرنسي في الرّواية المغربية–[253]حيث أسندت الرّواية الجزائريّة لهذه الشّخصيّة –كما يرى **بشير بويجرة**– دورًا بارزًا في تعقيد الأحداث وتطوّرها، وفي نموّ شخصيّاتها،[254] من خلال

[249] عبد الملك مرتاض، القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 265 .
[250] سيد قطب، النقد الأدبي ـ أصوله ومناهجه ـ ص 12.
[251] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 59 .
[252] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 41.
[253] ينظرعبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م
[254] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 183.

التّأثير في هذه الشّخصيّات، والذي غالبًا ما يكون سلبيّا. وهذا ما يولِّد الشّخصيةَ المستلبة داخل الرّواية، سواء كان استلابًا في الإرادة، أو المقوّمات الفكريّة والحضاريّة، ويمثِّل المهاجر أحد أنماط هذه الشّخصيّة، بسبب ما يُسَلَّط عليه من قسوة وظلم، ما ينجم عن ذلك العيشُ بعيدًا عن الوطن، ليصبحَ بعد ذلك لقمةً سائغةً للاستغلال من طرف الآخَر الأجنبي.[255]

الشخصيّة الهامشيّة هي الأخرى قد تعاني صراعًا مع الغزو الحضاري والعسكري الغربي، إلّا أنّها تندمج بعد ذلك مع هذه الحضارة الغربية، وتحاول التّشبّه بالمستعمِر، متنكّرةً لأصالتها وعروبتها، وهذا ما يسبب انفصالًا وتهميشًا عن طبقتها الاجتماعيّة، مثل: شخصيّة "القايد"، و"كبير الدّوّار"، و"الحركي"، و"البيّاع"...[256]

وبذلك تتمتّع الشخصيّة الرّوائية بسمات خُلُقِيّة محدّدة، تُنجِز حدثا مدفوعا بدوافع شخصية، وسيكولوجية، واجتماعية كامنة وراء الحدث،[257] الذي يُعدّ البؤرةَ القادرة على استيعاب مُجمل هذه الانفعالات، وهذا راجع إلى الشخصيات في حدّ ذاتها، فهي تحمِل في الغالب الأعمّ مضمونَها قبل الحدث وفي انفصال عنه، فالاختيارات السردية واحتمالات التطوّر معطاة مع الشخصيات ذاتها، وبذلك تُعدّ هذه الأخيرة جزءًا من تصنيفٍ فكري، يُشكِّل في ذاته برمجةً مسبّقةً للفعل والصفات، والمصير المرتقَب[258].

يُسنِد الروائي للشخصيات وظائفَ تقوم بها مُحرِّكةً للأحداث ومطوِّرةً لها، سواء كانت شخصيات بشرية، أوحيوانات، أوجنًّا، أو أشجارا، أو أشياء أخرى، وذلك رَهين بقوّة حضورها في الرواية، فبناء النموذج العامّ يجب أن يستند إلى العناصر الثابتة، وهو ما تتميّز به الوظائف،[259] والتي تقوم بها الشّخصيات في إطار الحبكة السّرديّة،[260] فتجدُ وقائعها لا تنطلق إلاّ بدافع أوتحفيز ، مارَسَه شخص حيالَ آخرَ بغية تحقيق فعل ما، والذي لا يتمّ إلاّ بشروط ضرورية، وهي ما يُسمّى بالأهلية Compétence، فتدخل بذلك الذّات في اتّصال مع موضوعاتها في طور الإنجاز Performance، لتُختَمَ أحداث الرواية بالجزاء Sanction أو المكافأة، ويُقصَد به الحكم على الأفعال المنجَزة[261].

---

[255] المرجع نفسه، ص 159.
[256] المرجع نفسه، ص 128.
[257] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 53 .
[258] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 262 .
[259] المرجع نفسه، ص 32.
[260] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 37- 38.
[261] أحمد فرشوخ، حياة النّص – دراسات في السرد- ص 80 ـ 81. ينظر فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 43 وما بعدها.

وبذلك تأخذ الشخصيات الرّوائية طابعا فنّيا متميزا حسب الضّرورة السّرديّة، مايؤدّي إلى تصنيفها ورصدِ ملامح الاختلاف بينها، فنَجِد "التّصنيفات الشّكليّة تُقابِل الشّخصيّات التي تبقى غير متغيّرة على امتداد الحكي (قارّة)، بالتي تتغيّر (الحركيّة)"؛[262] أو ما يُعرَف بالشخصية الثابتة في مقابل الشخصية النّامية أوالمتكاملة، فالشخصيّة الثّابتة لاتتبَع تطوّر الحبكة ما دامت لاتتطوّر مع تطوّر أحداث الرّواية، ولهذا تكون وظيفة الحبكة أن تضع الشّخصيّات الثّابتة في مواقع جديدة، تقتضي تغيير علاقاتها بعضها ببعض، ومن خلال ذلك تجعل سلوك الشّخصيّة سلوكا نمطيّا مُكرّرا لايقبل التّعديل، فالشخصية الثّابتة تجسيد للعادة في المقام الأوّل، وتتغيّر بصورة مفتعلة؛ وأمّا الشخصيّة النّامية فتتغيّر وتتطوّر مواقفها وسلوكاتها تبعا لتطوّر أحداث الرّواية، فهي تنمو مع الحبكة، وتَغيُّرها صادق مُقنِع لِتصدِّق الحبكة طالما كان التّغيّر يكشف أبعاد الشّخصيّة، هي إذًا شخصيّة قادرة على مفاجأة القارئ، وعلاماتها أنّها تُحطِّم العادة، فتكشِف حقيقة ذاتها من خلال نموّها، وتبديل طبيعتها[263].

تُقَابِل التّصنيفات الشكلية من جهةٍ أخرى الشّخصيات الأساسيّة بالشّخصيات الثّانوية، تبعا لأهمّيّة الدّور الذي تُناطُ به الشّخصيّة[264]؛ أي من حيث ارتباطها بالأحداث، فالأساسية أو الرّئيسيّة هي التي تَدور حولها أوبها الأحداث، وتَظهر أكثر من الشخصيّات الأخرى، وبذلك تكون أكثر حظّا منها في تفاصيل شؤونها، فلاتطغى أيّ شخصيّة عليها؛ وإنّما تهدف جميعها لإبراز صفاتها، ومن ثَمّ تُبرز الفكرةَ التي يريد الكاتب إظهارها، وقد تكون الشّخصيّة رمزًا لجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة والملحوظة. حياةُ الشّخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه، وجعلها معبِّرة عن الموقف دون تَصَنُّع[265]، في حين تُسهِم الشخصيات الثانوية بعدّة طُرُق، فأحيانا يقتصر دورها على جعل العالَم الروائي آهلا بالسّكان ليس إلاّ، وأحيانا أخرى تقوم بأعمال ضرورية للحبكة، فتُساهم في تنظيم البنى السردية في وحداتها المختلفة مثل: مساعدة الشخصية الرئيسيّة، أو اعتراض طريقها فيما تسعى إليه، فمع أنّ دورها أقلّ فإنّها تُلقي الضوء على بعض الملامح الأساسية للشخصية الرئيسيّة. بحيث إنّ وجود الشخصيات الثانوية هو الذي يعطي قيمة للشخصيات الأساسية، وغالبا ما تكون أُولَاهما صديقا حميما للشخصية الرئيسيّة التي تأتمنها على أسرارها فتجرّها إلى كشف أفكارها؛[266] وبالمقابل فإنّ

[262] تزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ص 75.
[263] محمّد عبد الغني المصري، محمد الباكير البرازي، تحليل النّصّ الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، ص 177- 178.
[264] تزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ص 75.
[265] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، ص 135.
[266] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 53 وما بعدها.

الشّخصيّة الرّئيسيّة قد تتعامل مع الشخصيّات الثانويّة بأسلوب الإقناع أو الاستهجان والقدح؛ بهدف التّأثير فيها لإنجاز البرنامج السّردي، وذلك في إطار أحداثٍ درامية.[267]

مِن التّصنيفات الشّكليّة الأخرى تصنيفٌ يقابل الشّخصيات المسطّحة بالشخصيات الكثيفة، وذلك حسب درجاتها المركّبة، فالشخصية المسطّحة بسيطةٌ واضحة؛ في حين نَجِد أنّ الشخصية الكثيفة معقّدة ليس من اليسير فهمُها. إلى جانب هذه التّصنيفات الشّكليّة تُلفي تصنيفات جوهريّة، فَنَجِد أنّ إيعازَ الأدوار للشخصيات ليس اعتباطيّا ولا مُصادفةً، حتّى اسم الشخصيّة لايكون بشكلٍ عشوائي؛ وإنّما يكون مَنوطًا بالدور الذي تقوم به الشّخصيّة.ليس ذلك فحسب بل حتّى طريقة اللباس أوالكلام، والمكان الذي تعيش فيه- كلّ ذلك يضطَلع بدور العلاقة التّمييزية بين الشّخصيّات انطلاقا من قيمته الرّمزية[268].

لا يمكن عَدّ كلّ موجود حيّ أو جامد في الرّواية شخصيّةً روائية،حيث ينبغي أن يتوفّر في الموجود الرّوائي حتى يصبح شخصيةً روائية ثلاثة معايير: أولاها المعيار البيولوجي، فمعظم الرّوايات تُحرّك أحداثَها كائناتٌ بشرية، وإن كان ذلك ليس ضروريا، فقد يكون لبعض الأشياء دورًا لا يقلّ أهمّيّة عن دور الأشخاص في مجريات الأحداث؛ وأمّا المعيار الثاني فهو معيار الهويّة أو التّسمية، أو ما ينوب عنها من ذكرٍ لصفات الشّخصيّة الرّوائية، إذ ليس وُرود أسماء الأشخاص في الرّواية كافٍ بِعدّهم شخصيات روائية، ومَرَدُّ ذلك إلى غيابهم عن ساحة الأحداث، فلا يَرِد ذكرهم إلاّ مرّة أو اثنتين؛ في حين نَجِد لمعيار الأهمّيّة أثَرَه في تطوير الحبكة، فالأشياء مثلا يمكن أن تكون ذات أهمّيّة قصوى بالنسبة للحبكة، وتبقى مع ذلك دعامة، أو سندًا يُستعان به في الرواية: كالملابس، والأثاث، أو كفنجان قهوة مسموم، أو خريطة، فيكون وسيلة لتعريض الشخصية للخطر، فتصبح المسألة مسألة حياة أو موت- هي إذًا معايير تبدو ذات علاقة بسمات الشخصية، فكلّما كانت الشخصية تحمل اسمًا، ولها حضورٌ، و أهمّيّة، فإنّ ذلك سيُقرّبها لِأن تكون شخصية روائية وإن كان دورها ثانويا[269] .

ج- الحدث الرّوائيّ

تَقُوم الشّخصيّة الرّوائيّة بأفعال ووظائف قد تُسهم في تغيير مجرى السّرد الرّوائي، مشكّلةً بذلك أحداثًا تَخلُق حركيّةً وإثارةً تستهوي قارئ الرّواية، حيث يمثّل "الحدث Acteسلسلة من الوقائع المتّصلة، تتّسم بالوحدة

[267]Collectif, Le roman et ses personnages : Lectures analytiques, ed. Ellipes Edition Mareketing S. A, Paris, 2008, 224 p, p 11.

[268] تزفيتان تودوروف، مفاهيم سرديّة، ترجمة عبد الرحمن مزيان، ص 75 و ما بعدها.

[269] المرجع نفسه، ص 61 و ما بعدها.

والدّلالة، وتتلاحق من خلال بداية، ووسط، ونهايةِ نظامٍ نسقيٍّ من الأفعال، وفي المصطلح الأرسطي فإنّ الحدث هو تحوّل من الحظّ السّيء إلى الحظّ السّعيد والعكس"،[270] ويُطلَق هذا المصطلح عادة على الأعمال التي تُعبّر عن التّغيير، والانتقال من حالة إلى أخرى، بحيث تستلزِم هذه الأعمال أو الأحداث إسنادًا، تكون فيه الشّخصيّات أوالموضوعات الأخرى مفعولاً سرديّا، إذ ليس المهمّ تَحَقُّق الكلام على مستوى البنية السّطحيّة، عبر تلاحق عناصر الكلام في سياق خطّيّ؛ وإنّما المهمّ هو المنطق القصصي كالقول: "حاول سعيد أن يُنزِل الشّراع لكنّه أحسّ أنّ الصّاري قد تحطّم، و وقع المركب في شرك الأمواج الضّخمة"، فسعيد فاعلُ سلسلةٍ من الأعمال على مستوى البنية السّطحيّة، إلاّ أنّه على مستوى البنية التّحتيّة للنّص هو المفعول السّرديّ، فهو المتأثِّر لا المؤثِّر، فالأحداث تدُلّ على إسنادٍ تكون الشّخصيّة، أوالموضوعات الأخرى مفعولاً سرديّا على مستوى البنية التّحتيّة للقصّة، ولو كانت هي الفاعل النّحويّ على مستوى الخطاب أو البنية السّطحيّة، وأمّا الأعمال التي لا تُسهِم في التّغيير، أوالانتقال من حالة إلى أخرى، فهي حوادث عاديّة.[271]

الحادثة العاديّة كيانٌ مُعطَى بشكلٍ سابق على الذّات المبدعة؛ لأنّها جزء من سلوك مألوف، وأمّا الحدث الرّوائيّ الفنّيّ فبناءٌ تَصوغُه وترسُمُ حدودَه عين الفنّان، فالرّواية عكس ما يبدو عليه الأمر في الظّاهر، هي نظامٌ قائم على فكرة العدّ العكسيّ، فَمِن صُلب لحظة البناء الأولى تتراءى للمتلقّي تباشير النّهاية، وإلى هذه البرمجة المسبّقة تستند لعبة الإمكان والتّقليص، و هي الآليّة السّرديّة الرّئيسيّة في تشكيل عالَمِ منته ومكتَفٍ بذاته، وذلك بناءً على مبدإ العزل من أجل تنويع السّياقات، وفق السّيرورة التي يحدّدها الرّوائيّ لروايته، بحيث يحدّد المدى الذي تُغلَق فيه السّلسلة الرّوائيّة، وبذلك يقلّص من حجمِ الإمكانات، على أن يحاولَ منحَ أحداثِه الرّوائيّة تلوينها الثّقافيّ الخاصّ، وإلاّ فلا يمكنه أن يبني حدثا روائيًّا[272].

غالبًا ما تَكُون الأحداث في الرّواية صورةً منتقاةً عن الأحداث في الواقع، بحيث يتخيّر الكاتب من الواقع ما يناسب عالَمَه السّرديّ، بشكلٍ يكثّف فيه الأحداثَ التي تهمّ المسار السّردي للشّخصيّات الرّوائيّة.[273] وهذا ما حاول الرّوائيّون الجزائريّون تجسيده من خلال محاكاة أحداث الثّورة الجزائريّة، بصورة قد تكون متفاوتة، حيث يرى **محمّد مصايف** بأنّ بعض الرّوائيّين اهتمّوا بأحداث الثّورة كإطار زمنيّ أواجتماعي يعالجون من خلاله موقفًا

[270] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 19.
[271] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 42 ـ 43.
[272] سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، ص 258 ـ 259.
[273] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 238.

إيديولوجيًّا كما فعل **الطّاهر وطّار** في روايته "اللاّز". أو يبحثون شؤون الفكر، والحياة، والموت، والخلود، والحبّ، كما فعلَ **عبد العالي محمّد عرعار** في روايته "الطّموح". أو يبحثون شؤون الاستعمار، والحضارات، والحبّ، كما حاول ذلك **عبد الملك مرتاض** في روايته "نار ونور". في حين عالجت بعض الرّوايات– مثل: "نهاية الأمس" **لعبد الحميد بن هدّوقة**، و"طيور في الظّهيرة" **لمرزاق بقطاش**، و"ما لا تذروه الرّياح" **لعبد العالي محمّد عرعار**...– بمعالجة آثار الثّورة النفسيّة والاجتماعيّة، التي عانى منها الشّعب الجزائريّ بعامّة، والطّبقات المحرومة بخاصّة.[274]

يُرتِّب الرّوائيّ أحداثَ روايته ترتيبًا تَصير به الرّواية ذات وحدةٍ عضويّة، والتي تتحقّق عندما يجيب الكاتب عن أسئلة أربعة هي: كيف؟ وأين؟ ومتى؟ ولِمَ وقع الحدث؟[275]، ثمّ تبلغ الحوادث قمّة تأزّمها لِتُختَم بنهاية الأزمة، على أن تدور الأحداث حول فكرة عامّة، أوشخصية أساسية تتعلّق بها الحقائق، والأفكار، والشّخصيّات، وعنها تنتُج وحدة الاهتمام، ووحدة الشّعور بالموضوع، أو بالشّخصيّة، ثمّ تتقدّم القصّة في الحركة لِتُضاعف الشّعور، والاهتمام بالموضوع، بعرض الحوادث ورصدِ صداها في الأبعاد النّفسيّة للشّخصيّات، وقد تتشعّب الأفكار في موضوع القصّة وتتعدّد فيها الشّخصيّات، حتّى تُخفي وحدتها على القارئ لأوّل وهلة، ولكنّه حين يُدقّق النّظَر يكتشف أنّ وراء هذا التّعدّد محورًا ترتكز عليه الرّواية، عن طريق تصوير نظرة الكاتب إلى هذه الأحداث[276].

تتشابك الأحداث الرّوائيّة وتتداخل بواسطة العقدةِ أوالحبكة، بِوَصفِها تصميمًا فكريًّا يهدف إلى جعل تفصيلات هذه الأحداث المبعثَرة مجموعةً ذاتَ مغزى واحد، حيث يؤدّي كلّ منها إلى الآخر بالضّرورة والحتميّة، وذلك لا يتأتّى إلاّ بالذّكاء والذّاكرة معًا، ضِف إلى ذلك عنصر المفاجأة أوالغموض، والذي له أهمّيّة كبرى في الحبكة،بحيث تتعقّد الأحداث وتتشابك، ثمّ تنجلي في غفلةٍ من التّرتيب الزّمني، ولكي يستمتع القارئ بهذا الغموض عليه أن يَترك جزءًا في عقله خلفَه، بينما الجزء الثّاني مستمرّ في سيره،[277] وذلك بأن يربطَ القارئُ مستجدّاتِ أحداث الرّواية بما سلفَ من أحداثٍ؛ حتّى لا يستشكلَ عليه الغموضُ الذي يُلبسُه الكاتبُ روايَتَه.

وبذلك ترتبط العقدة أو الحبكة السّرديّة بالمسار السّرديّ للقصّة أو الرّواية، حيث"تُعدّ وحدة الحبكة معيارًا أساسيّا من معايير الحُكم على نجاح القصّة، أو إخفاقها في بناء الحبكة، ويُقصَد بوحدة الحبكة تماسكُ الأحداث

[274] محمد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 8-9.
[275] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 124.
[276] محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، تحليل النّصّ الأدبي بين النظريّة والتّطبيق، ص 174- 175.
[277] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 73 ـ 74.

وتتابعُها تتابعًا منطقيًّا أو نفسيًّا، ويمكن اللّجوءُ في ذلك إلى معيار **أرسطو** في المحاكاة، وهو مدى مطابقة النّتاج الأدبي للواقع، ويُقصد بذلك ما يمكن أن يحدث في مخيّلة الرّوائيّ، لا ما هو حادث بالفعل.[278]

إنّ من عيوب الحبكة السّرديّة اللّجوء إلى الصّدفة لحلّ العقدة، وهذا ما قد يؤدّي إلى فشل المسار السّرديّ للرّواية، ولِتَجَنُّب ذلك قد يلجأ القارئُ إلى جُملةٍ من التّساؤلات حول فهمِ حبكة القصّة والحُكمِ عليها، بما في ذلك التّساؤلُ عن الصّراع الذي تدور حوله هذه الحبكة، إذا كان صراعًا داخليًّا (في نفس الشّخصيّة)، أوخارجيًّا (بين الشّخصيّة الرّئيسية وبين المجتمع، أو الدّين، أو الأفراد، أو بقيّة الشّخوص)؟، والتّدبّرُ في أهمّ الحوادث التي تُشكّل الحبكة، إذا كانت مرتّبةً على نسقٍ تاريخيّ أو نفسي؟، إلى جانب عَقدِ موازنة بين بداية الحبكة ونهايتها، وتدوين التّغييرات الأساسيّة التي حصلت بين الإثنين، ماهي هذه التّغييرات؟ وهل هي مقنِعَة أو مفتَعَلة؟ وهل يمكن شرح الحبكة بالاعتماد على عناصرها؛ مِن عَرضٍ، وحدثٍ صاعد، وأزمة، وحدث نازل، وخاتمة؟.[279]

وبذلك يبني المتلقّي استجاباته لفنّ الرّواية انطلاقًا من هذه التّساؤلات، ولعلّ هذا ما حاول الباحث **باديس فوغالي** تقصّيه من خلال دراسته للقصّة والرّواية الجزائريّة على حدٍّ سواء، ولا سيما لدى جيل الرّواد، أمثال: **الطّاهر وطّار**، و**زهور ونيسي**، و**عبد الحميد بن هدوقة**، و**عبد الله خليفة الركيبي**، و**أبو العيد دودو**، وغيرهم... . إذ يرى الباحث أنّ البنية الهرميّة هي البنية السّردية الأكثر استخدامًا في رواياتهم، متأثّرين في ذلك بالكتابات المشرقية والتي تأثّرت بدورها بالكتابات الغربيّة. حيث تتيح هذه البنيةُ للقاصّ صوغَ موضوعه بآلية تراعي التّرتيب المنطقي لسير الأحداث، فهي غالبًا ما تبدأ من محطّةٍ معيّنة، ثمّ تتسلسل الأحداث منطقيًّا تُحرِّكها الأسباب والدّوافع المسَخَّرة للشّخصيّات، حتّى إذا ما وصلت هذه الأحداث قمّة التّأزّم، والتّوتّر تشرَع في الارتخاء لِتَعُود أدراجها حتّى تَصِل لحظَةَ الانفراج.[280]

د- الفضاء الرّوائيّ

الفضاء ترجمةٌ للمصطلح "Espace"، وهو المكان أو الأمكنة التي تُقَدّم فيها الوقائع والمواقف السّرديّة[281]، في حين يؤثِر النّاقدُ الجزائري **عبد الملك مرتاض** مصطلح الحيّز كترجمةٍ للمصطلح "Espace"، وهو يُعَلِّل ذلك بأنّ الحيّز ينصرف إلى اليابس والمائي، وإلى الملموس من المكان، وإلى المجرَّد الممتلئ بالهواء والغاز، كما ينصرف إلى

[278] أرسطو، فن الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص 61- 62.
[279] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 132.
[280] باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرّواية، عالم الكتب الحديث، أربد (الأردن)، 2010م، ص 7- 8.
[281] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 214.

كلّ الخطوط والأبعاد، والأحجام والامتدادات؛ وأمّا الفضاء فينصرف إلى الدّلالة على الفراغ الذي يحيط بالأرض.[282]

لا يجسّد الفضاء الرّوائيّ الفضاءَ الواقعيّ بالضّرورة، حيث "تتنوّع استراتيجيّة الفضاء في السّرد، في كونه إطارًا يشتمل على أحداث، فالحدث الرّوائيّ لا يُقَدَّم إلّا مصحوبًا بجميع إحداثيّاته الزّمانيّة والمكانيّة، وبين كونه فاعلًا ومؤثِّرًا في أحداث القصّة تربطه بها علاقة جدليّة، ويتّسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطّبيعيّة والصّناعيّة، بمختلف أنماطها ووظائفها، والشّوارع وكلّ الأماكن التي تعيش فيها الشّخصيّات الرّوائيّة، كما يشمل الوقتَ من اليوم، وما يترتّب عليه من أضواء أو ظلمة، أوالطّقس بكلّ أحواله، والأصوات والرّوائح".[283]

بحيث يقدّم الرّوائيّ فضاءَ روايته بالقدر الذي يخدُم غرضَه، فلا يتقيّد بقواعد وصف الفضاء كلّها، فهو قد يحدّد الموقع والحجم، وزمن الوصف إمّا في النّهار أوالليل نظرًا للتّغيّر الذي يطرأ على المكان حَسَب النّور أوالظّلام، وقد يشمل وصفُه أثاثَ هذا الفضاء الرّوائيّ والألوانَ المصاحبة لها، كما أنّه قد يلجأ –وهذا هو الغالب– إلى الوصف التّدريجيّ للفضاء؛ حتّى لا يَثقُل على القارئ، فيفصل بين أجزائه بحوار الشّخصيات أوحركتها، أو حدث، أو تعليق.[284]

تكمن أهمّيّة الفضاء في صلته بالوجود الإنساني عمومًا، كما يُقال: الإنسان ابن بيئته، بحيث يتشكّل وفقًا لمعطياتها من الجوانب الشّكليّة، والنّفسيّة، والسّلوكيّة كذلك، وبذلك يؤثّر الفضاءُ على مواقف الأشخاص وأفكارهم[285]، فالفضاء الذي يوحي بالجمال يرمز إلى سعادة الشّخصيات التي تستوطن فيه؛ في حين إنّ المنظرَ الكئيب يوحي بالحزن، كما أنّ تغيُّرَ الفضاء أوالمكان، أو انتقالَ الشّخصية من مكان إلى آخر فإنّه يهيّئ القارئَ لأحداث جديدة. قد يَخلُق الفضاء صراعًا في نفس الشّخصيّة،كأن تزورَ الشّخصيّةُ الفقيرة صديقًا قديمًا، وتجده يعيش في قصر فخم فقد يتملّكها الغضب، وربّما يحدث العكس، فالشّخصيّة الغنيّة إذا زارت مساكن الفقراء، يتولّد لديها إحساس بالتّعاطف أو التّقزّز، وبذلك يصوّر الفضاءُ فكرَ الشّخصيّة، ويكشف عن مشاعرها[286].

---

[282] عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة: تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي، بيروت (لبنان)، 1994 م، ص 179.

[283] فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف (لبنان، الجزائر)، 2010م، ص 125.

[284] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 345- 346.

[285] سحر حسين، دراسات نقدية في الرّواية العربية، ص 53.

[286] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 138.

بناءً على ذلك يتمكّن متلقّي فنّ الرّواية من التّمييز بين الفضاء المنفتح لاستقطاب الشّخصيّات، فلا تَجِد راحتها إلّا بين أرجائه- وبين الفضاء المغلق، والذي يُنَفِّر الشّخصيّة الرّوائيّة من البقاء فيه. وهذا ما حاول الباحث **سليم بتقة** من الوقوف على أبعاده، من خلال دراسة فضاء بعض الرّوايات الجزائريّة. فهو يرى أنّ فضاء كلٍّ من المدينة، والقرية، والمقهى، والسّوق، في رواية "نوّار اللّوز" **لواسيني الأعرج** - يُعدّ فضاءً مفتوحًا، بحيث تتمكّن الشّخصيّات الرّوائيّة من التّحرّك بحرّيّة – وإن كان ذلك بصفة متفاوتة-، فتعقِد علاقاتٍ اجتماعية متعدّدة، وصفقات مشبوهة. فإن كان فضاء المقهى في رواية "نوّار اللّوز" مجالًا لافتعال الشّجار والصّراعات؛ فإنّه في رواية "ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدوقة** يُعَدّ مكانًا لِلَمّ شتات الأصدقاء والمغتربين، فلا يقصده إلّا الطّيّبون الذين يبحثون عن متنفّسٍ لهم، للفضفضة عمّا يجيش في خواطرهم بحرّيّة. وذلك بخلاف الفضاء المغلق، والذي رَصَده الباحث في: البيت، والبلديّة، وذلك في رواية "نوّار اللّوز". وأمّا في رواية "الجازية والدّراويش" **لعبد الحميد بن هدوقة** فقد مَثّلَ السّجن أكثر الفضاءات انغلاقًا على شخصيّاتها.[287] وبذلك قَيَّم الباحث تلك الفضاءات بناءً على مظهرها الخارجي، غير أنّه يُصرِّح أثناء بسطه للحالة النّفسيّة للشّخصيّات التي تستوطن فيها، بأنّ الفضاء المغلق قد تَجِد فيه الشّخصيّةُ متنفّسًا لها، كما هو الحال مع شخصيّة **الطّيّب** -في رواية "الجازية والدراويش"- وهو بين قضبان السّجن، حيث وجد فيه مكانًا مثاليًّا لتوسيع أحلامه، وقوّةً دافعةً له للمقاومة والتّشبّث بالحرّيّة. وبالمقابل قد يضيق الفضاء المفتوح بشخصيّاته، كما هو الحال في فضاء المدينة، حيث لم تَجِد الشّخصيّات- في رواية "نوّار اللّوز"- التي تُهَرِّب، وتعقد صفقات مشبوهة حرّيّتَها في فضاء المدينة، ما دفعها إلى جعلِ القرية فضاءً مناسبًا لذلك.[288]

وبذلك نجِد أنّ الرّوائيّين الجزائريّين قد يشتركون في توظيف أماكنَ بعينها، وجعلِها فضاءً لرواياتهم، بما في ذلك: فضاء القرية، والمدينة، وما تحويه مرافقهما العامّة كالمقهى، إلى جانب فضاء البيت. فهاهو الرّوائي **أمين الزّاوي** يجعل هذه الفضاءات مستقَرّ شخصيّاته الرّوائيّة، في كلّ من روايتيه: "رائحة الأنثى" و"شارع إبليس". وهذا ما حاولت الباحثة **نور الهدى قرباز** تقصّيه، من خلال دراسة أنواع الأمكنة في الرّوايتين، حيث لاحظت أنّ فضاء المدينة حمل في طيّاته الكثيرَ من التّناقضات: من خوف ورعب، وحبّ وتمرّد، رغبةً في التّحرّر والهروب من

[287] سليم بتقة، الرّيف في الرّواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، بإشراف الطّيّب بودربالة، ص 192 وما بعدها.
[288] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

قساوة العيش في فضاء القرية، نظرًا للظّلم المسلَّط على الشّخصيّات الفقيرة التي تستوطن فيه، إضافةً إلى افتقاره لأبسط مرافق الحياة.[289]

وهذا ما يشير إليه النّاقد **محمّد مصايف**، من خلال دراسته لفضاء القرية في رواية "ريح الجنوب" **لعبد الحميد بن هدوقة**. حيث يرى النّاقدُ في قرية **بن هدوقة** مقبرةً لأحياءَ في حُكمِ الموتى، نظرًا للجمود الذي تعانيه، سواءٌ من النّاحية المادّيَة- من انعدام المياه، والعمل، والعيادات الطّبّيّة-، أو حتّى الثّقافيّة والمعرفيّة، إذ يسود الجهل والخرافات بين سكّانها، ما ينجم عن ذلك من ظلمٍ، واستغلال للضّعفاء.[290]

وأمّا فضاء المقهى، فإنّ جلّ الرّوائيّين الجزائريّين يَرَون فيه مكانًا للفضفضة بحرّية، والتّرفيه عن النّفس، وكذا استعادة الذّكريات، وهذا ما تلاحظه الباحثة **نور الهدى قرباز** في روايتي **أمين الزّاوي**. وأمّا فضاء البيت فيبقى متنفّسًا للشّخصيّة الرّوائيّة، لإطلاق العنان لمخيّلتها- وهذا ما رصدته الباحثة في كلّ من الرّوايتين-.[291]

إنّ معرفة الفضاء وتحديد مغزاه في الرّواية يُعَدّ متّكأً، في استقراء قيمة أحداث النّصّ من بُعدين مهمّين: بُعد فنّي وبُعد حياتيّ؛ فأمّا الفنّيّ مثله مثل الحدث واللغة، والشخصيّات والزّمان، وأمّا الحياتيّ فيكمن في الذّاكرة الجماعيّة للمتلقّين في مجتمع بعينه، حيث لا مناص من الانطلاق من الأماكن الواقعيّة والحقيقيّة، والتي إذا دخلت النّسيج الرّوائيّ مُنِحت سمات خاصّةً، وشُكِّلت من خلال خيالات المؤلّفين، وتفاعلت مع المكوّنات السّرديّة الأخرى[292]، وهذا ما ينسحب على الرّوايات الجزائريّة -محور البحث-، والتي كثيرا ما صبّت جلّ اهتماماتها على عنصر الفضاء بتناولات مختلفة، ولكن باتّفاق في تصويرهم لمعاناة الشّعب الجزائريّ الذي فَقَدَ أعزّ ما يملك مُدّةً طويلة من الزمن، ألاَ و هي الأرض مكانُه، وفضاؤه، ومستقرّه، وذلك إبّان الاستعمار الفرنسي، حتّى غَدَا الاشتياق إلى المكان الضّائع ملمحًا من ملامح الشّخصيّة الجزائريّة[293].

---

[289] نور الهدى قرباز، الشّخصيّة في روايتي رائحة الأنثى وشارع إبليس لأمين الزّاوي – دراسة سيميائيّة-، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في السّرديات العربية بإشراف نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 2014/ 2015م، ص 120 وما بعدها.

[290] محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 181 وما بعدها.

[291] نور الهدى قرباز، الشّخصيّة في روايتي رائحة الأنثى وشارع إبليس لأمين الزّاوي – دراسة سيميائيّة-، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في السّرديات العربية بإشراف نصر الدين بن غنيسة، ص 128 وما بعدها.

[292] سحر حسين، دراسات نقدية في الرّواية العربية، ص 58.

[293] جمال غلاّب، مقاربات في جماليات النّصّ الجزائري - دراسات - ص 14.

سَخَّر الرّوائيّون الجزائريّون أقلاَمَهم لطرحِ قضايا التّمزّق، والهويّة في مواجهتها للآخَر المستعمِر، وذلك ما يؤكّد تشبّث الذّاكرة بالأرض[294]، و هو ما يَفرِضُه الحضورُ القويّ للمكان في النّصّ الروائي من مُنطلَق إثبات الوجود لشخوص الرّواية، أو ربّما لقيمة المكان في حدّ ذاته[295].

وبذلك يبدو أنّ مفهوم الفضاء لدى الرّوائيين الجزائريين يكاد ينحصر على الجانب الجغرافي المكاني، تِبَعًا لمتطلّبات تلك الحقبة التّاريخيّة، والتي لا تُعطي أحداثُها المأساويّة كبيرَ مجالٍ للتّخيّل والتّفكّر فيما يختزنه الوجدان، فتجِدُهم بين القرية والمدينة والجبال يسرُدون أحداثَها، وما فيها ومن فيها بدقّة تتخلّلها لمساتُهم الفنّيّة، والتي أعطت تلك الأماكنَ روحًا تتشوّف نصرًا مُكَلَّلاً بتضحيّات شخصيّاتها المناضلة الأبيّة، التي لا ترضى بالذّلّ والهوان.

كثيرًا ما نظر الرّوائيّون الجزائريون إلى القرية على أنّها نموذج البطولة الجماعيّة، والتّلاحُم، والبراءة، والفطرة- على الرّغم من تفشّي الجهل، والأمّيّة، وبعض أشكال الظّلم لدى فئة من الشّخصيّات القرويّة- بخلاف المدينة التي تجمع شتات المجتمع، وتنطوي على إمكانيات، وأسباب تمكّنها من الدّفاع عن نفسها، ومجابهة الغارات والصّعاب. وأمّا القرية فلم تكن تواجه المستعمِر إلاّ بأجساد ساكنيها، أو بوسائل متواضعة ولكنّها تحمل روحَ الجماعة، وسلاح الإيمان والإرادة. وما تمركُز المستَدمِر في القرى الجزائريّة إلاّ لتوفّرها على جُلّ ثروات الجزائر، إلى جانب انعدام السّلاح في هذه المناطق لرَدعِه، وكَفِّهِ عن التّغلغل في أراضيها، وذلك لفقر ساكنيها وتواضعِهم. ولكنّ ذلك لم يمنَع المجاهدين القرويّين من مجابهة المستعمر الغاشم، والدّفاع عن أرضهم وعِرضهم، حيث صعد الشّبّان إلى الجبال تأهُّبًا للحرب والجهاد، جاعلين في القرية عيونًا ترصُدُ الأعداءَ للانقضاض عليهم، في شكلِ هجماتٍ سريعةٍ لقلّة العَتَادِ الحربيّ[296].

إذا كانت القرية تمثّل القاعدة الشّعبيّة، فإنّ المدينة تمثّل شتات النّازحين من هذه القرى بحثًا عن لقمة العيش، فبالرّغم من أنّها لم تُشكّل في الظّاهر مصدَر خطرٍ للمستعمر، إلاّ أنّها قامت بالدّفاع عن حِمَى الوطن بطريقة مغايرة، وذلك بتموين وإيواء المجاهدين، وتنظيم مراسلاتهم واتّصالاتهم، وكذلك تنظيم المقاومة السّرّيّة، وإرباك الأوضاع الاقتصاديّة، والسّياسيّة والاجتماعية، وزعزعة ثقة المستعمر بنفسه، والسّخريّة من نظامه الإداري

[294] أحمد فرشوخ، حياة النّص ـ دراسات في السّرد ـ ص 159.
[295] جمال غلاّب، مقاربات في جماليات النّصّ الجزائري ـ دراسات ـ ص 17.
[296] محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، ص 152 و ما بعدها.

والقمعي، وبذلك كانت نكبات المدن أقلّ بكثير من نكبات القرى، التي كثيرا ما تعرّضت لاجتثاثٍ جذريّ كامل، وفصلٍ عن الأرض، وعقابٍ بالحرمان من الاستقرار، و هذا ما أجّج روحَ الكفاح في كلّ قرويّ غيورٍ على عرضه وأرضه، فراح يجابه المستعمر وينشُد النّصرَ المبِينَ وإلاّ فالاستشهاد في سبيل **الله** ثمّ الوطن، هو إذًا تضامُنٌ جماعيّ للشعب الجزائري؛ قرويّينَ وسكّانَ المدن سواءً بسواء[297]، فكلّهم جزائريّون وغايتهم واحدة، وهي دَحضُ المستعمر الظّالم، والحصول على الحرّيّة والاستقلال، فما أُخِذَ بالقوّة لا يُستَرجَع إلاّ بالقوّة.

هـ- الزّمان الرّوائيّ

شَغَلَ موضوع الزّمان والمكان أذهانَ النّقّاد، وشكّل ظاهرةً جماليّة في الأدب لِصِلتهما الوثيقة بالإنسان، وسلطتهما على مُقَدّراته كلّها، ولصلتهما الحميمة ببعضهما نَحَتَ بعضُ الدّارسين مصطَلَحًا منهما هو: "الزّمكان" أو "الزّمكانيّة" "chronotope"[298]، وهو أحَد مفاهيم **ميخائيل باختين** المعقّدة اقتَبَسه من علم الأحياء الرّياضي، حيث يَصِف الشّكلَ الذي يجمع الزّمان والمكان، والواضحُ أنّ الزّمكانيّة مفهومٌ يُعنى ليس فقط بالعناصر الدّلاليّة في النّصّ؛ وإنّما يُعنى أيضًا بالاستراتيجيّات الذّهنيّة الإدراكيّة التي يستخدمها القرّاء والمؤلّفون، بل هي ذاكرة تَحفَظ الأبعاد التّاريخيّة، والاجتماعيّة لِحقبَةٍ ما.[299]

يَعرِض **باختين** ثلاثةَ أشكال زمكانيّة رئيسيّة للرّواية؛ أمّا الشّكل الأوّل فإنّه يتألّف من تتابعيّة نمطيّة من المواقع المكانيّة، وسلسلة ثابتة من الوحدات الزّمانيّة يَنتَظِم فيها الزّمن حسب عاملين: عامل الحبكة، والتي تربط سلسلة من الأحداث الشّيّقة، وعامل مؤشّرات الزّمن، والتي يمكن تقسيمها إلى قسمين رئيسيّين: أ — المعيّنات الزّمنيّة: مثل: الآن- أمس- غدًا- بعد غد- فجأة- في تلك اللحظة. ب- أزمنة الأحداث في اختلاف بعضها عن بعض، إمّا عبر الانتقال من حدثٍ إلى آخَر دون أيّة إشارة، أو باستعمال المعيّنات الزّمنيّة التي تصبح تَلعَب دور التّمييز بين أزمنة وقوع هذه الأحداث أو تلك،[300] ومن خصائصها اتّسام الإنسان بالسّلبيّة، وهيمنة القدَر على حياته وتطوّرها، وتسعى إلى تأكيد معنى الهويّة؛ وأمّا الشّكل الثّاني فيؤكّد صُوَرَ التّبدّل، والتّحوّل، والهويّة، والكيفية، التي من خلالها يصبح الفرد مختلفًا عمّا كان عليه، ومن خصائصها التّجوال الذي يرمز إلى درب الحياة. آخر الأشكال الزّمكانية السّيَر الذّاتيّة والتّراجم، حيث ينصبّ التّركيز على تصوير حياة المواطِن، والمقابلة بين الحياة

[297] المرجع نفسه، ص 165 و ما بعدها.
[298] سحر حسين، دراسات نقديّة في الرّواية العربية، ص 72.
[299] ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 170 - 171.
[300] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 99.

الشّخصيّة الحقيقيّة والحياة العامّة، فتَبرُز أهمّيّة الآخَر بالنّسبةِ للهويّة الذّاتيّة، التي تستمدّ مشروعيّة كينونتها من هيئةٍ غير ذاتها[301].

إنّ الزّمن متأصّل في الحياة اليوميّة، بل في أعمق أعماقها؛ لأنّ الزّمن كما يبدو ذو فعاليّة، أي بمثابة شعورٍ قويّ يترك دومًا أثره، بغضّ النّظر عن مدى سلبيّة أو إيجابيّة هذا الأثر، ففي الحياة اليوميّة يكون المرء دومًا إزاء نقطتين أساسيّتين: الأولى هي: الآن أواللّحظة الحاليّة، وأمّا الأخرى فهي الشّعور بجريان الزّمن وتدفّقه من الماضي إلى المستقبل، وبذلك فإنّ الزّمن ينقسم إلى قسمين: ذاتيّ وموضوعيّ، فأمّا الذّاتي فهو الزّمن النّفسانيّ، حيث يرتبط وجوده بوجود الإنسان،[302] وهو مرتبط بإحساسه؛ وأمّا الزّمن الموضوعي فهو في حدّ ذاته الزّمن الطّبيعيّ، الذي يرتبط بالمحسوسات، و على هذا النّحو ثمّة ارتباط أيضًا بين النّفس وزمن الأعضاء الوظائفيّة لهذه النّفس.[303]

يساهم الزّمانُ في تطوّر الأحداث، بحيث يقوم بتوضيح السّببيّة التي تحرّك الأحداث، وتدفَع بها إلى الأمام، ويسمح بتغيّر الشّخصيّات والأماكن، من خلال حركته داخل القصّة، وخصوصًا إذا تَمّ الفصلُ بين حدثٍ وآخر بمدّة زمنيّة كبيرة، ويمكن تحديد الزّمان بشكلٍ مباشر، كأن يذكر المؤلِّف أنّ الزّمان هو صباح كذا...، أو بطريق غير مباشر، من خلال وصفِ المكان وعادات النّاس، والمظاهر الحضاريّة المختلفة، من ملابس وآلاتٍ وغير ذلك، فمثلاً استخدام التّلفون القديم يشير إلى زمن قديم نسبيًّا، وكذلك استعمال الحصون، والسّيوف والدّروع، أواسم حاكمٍ في التّاريخ.[304]

وبذلك يُعدّ تحديد الزّمن في الرّواية غايةً في الأهمّيّة، إلى جانب أهمّيّة ذكر زمن التّعاقب والتّزامن إن حصَل ذلك داخل الرّواية، بحيث يتمّ تحديد زمن الأحداث المتعاقبة، نظرًا لارتباط كلّ حدث بالزّمان والفضاء؛ وأمّا في قضيّة التّزامن، فقد يحصل حدثان أوأكثر في زمن واحد، فيستعمل الرّوائيّ العبارات التي تدلّ على التّزامن، أويجعل القارئَ يستنتج ذلك من خلال سياق الأحداث، مثل: تزامن الموت والولادة. بالإضافة إلى تحديد المدّة الزّمنيّة التي يتطلّبها الحدث، أو مدّة الفاصِل بين حدثين، أو مدّة الصّمت أثناء الحوار، أو مدّة حديث إحدى الشّخصيّات.[305]

---

[301] ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 173.
[302] عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1995م، ص 40 وما بعدها.
[303] المرجع نفسه، ص 49.
[304] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 139.
[305] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 275 وما بعدها.

إنّ دراسةَ دورِ الزّمن في هذا التّشكيل الجمالي (خطاب الرّواية) يستلزم التّمييزَ بين زمن السّرد أو القصّ، وزمن القصّة أو الأحداث (زمن العالَم المقَدَّم)، وزمن القراءة:

أوّلا: زمن القصّ أو السّرد: ويُقصَد به الزّمن الحاكي، والذي لا يمكن أن يتوازى مع الزّمن المحكي (زمن القصّة)، نظرًا لاختلاف طبيعتهما؛ ممّا يؤدّي إلى استرجاعات واستباقات في الزّمن،[306] وبذلك يعطي الخطابُ زمنَ القصة (المتخيَّل) بُعدًا متميّزًا وخاصًّا،[307] تبعًا للطريقةَ التي يتمّ بواسطتها إيصال أحداثها والتّعبير عنها.[308] حيث تُشكِّل المفارقات الزّمنيّة سمةً أساسيّة من سمات السّرد، والتي تُشوّش ترتيب الأحداث وتسلسلها، فتجدها تارةً تتحرّك نحو الأمام (الاستباق)prospection ، وتارة نحو الخلف (الاسترجاع)rétrospection،[309] حيث يتمّ "الاستباق"بالإعلان عن الأحداث التي ستحدث لاحقًا داخل القصّة؛ وأمّا "الاسترجاع" فهو الرّجوع إلى الوراء في القصّ، بسردِ الأحداث التي وقعت في السّابق، وهو ما يتواتر في القصّة الكلاسيكيّة، فدخول شخصيّة روائيّة جديدة في أثناء السّرد يستوجب الحديثَ عن ماضيها، أواسترجاع الأحداث التي سبقت نشأتها.[310]

يمكن للمفارقة الزّمنيّة أن تذهب في الماضي، أو في المستقبل بعيدًا كثيرًا أو قليلاً عن اللّحظة الحاضرة (أي عن لحظة القصّة التي تتوقّف فيها الحكاية لتخلّي المكان للمفارقة)، وتُسمّى هذه المسافة الزّمنية مدى المفارقة الزّمنية، ويمكن للمفارقة الزّمنية نفسها أن تشمل أيضا مدّة قصصيّةً طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما يُسمّى سِعَتَها،[311] ولعلّ أفكار **أرسطو**حول طول الزّمن وقصره، قد لامست هذه المفاهيمَ المستحدثة، حيث يرى أنّ الطّول الزمنيّ الصّحيح والكافي للحبكة، هو الطول الذي يَسمح للبطل بأن ينتقل- خلال سلسلة من الأحداث الممكنة أو الحتميّة- من حال الشّقاوة إلى حال السّعادة، أو العكس[312]، وبذلك يرى **أرسطو**"أنّ التّحديد الوحيد للزّمن هو حجم الحركة".[313]

يُشكّل كلّ استرجاعٍ بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها- التي ينضاف إليها- حكايةً ثانية زمنيّا، تابعةً للأولى، ومِن ثَمّ يمكن نَعت ذلك الاسترجاع الذي تظلّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى استرجاعًا خارجيّا؛

---

[306] تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ص 48.
[307] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 89.
[308] المرجع نفسه، ص 169.
[309] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 162.
[310] Todorov, Tzevetan, Poétique : Qu'est – ce – que le structuralisme?, p 53.
[311] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 59.
[312] أرسطو، فن الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، ص 109.
[313] جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الرّوائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشّرق، المغرب، لبنان، 2003م، ص 20.

لأنّه لا يُوشك في أيّ لحظةٍ أن يتداخل مع الحكاية الأولى؛ ذلك لأنّ وظيفته الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى، عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السّابقة أو تلك، وليس ذلك حال الاسترجاعات الدّاخلية، التي حقلُها الزّمنيّ متضمِّن في الحقل الزّمنيّ للحكاية الأولى، والتي تنطوي على خطرٍ واضح، هو خطر الحشو أو التّداخل؛ لأنّها استرجاعات تكراريّة أو تذكيرات، فالحكاية تعود في هذا النّمط على أعقابها جهارا وأحيانا صراحةً، لكنّ أهمّيتها في اقتصاد الحكاية تُعوّض إلى حدّ كبير ضُعفَ اتّساعها السّردي.[314]

فنَجِد بذلك استرجاعات تكميليّة، أو إحالات تضمّ المقاطع الاستعاديّة، التي تأتي لتسدّ بعد فوات الأوان فجوةً سابقة في الحكاية (وهكذا تنتظِم الحكاية عن طريق إسقاطاتٍ مؤقّتة، وتعويضات متأخّرة قليلاً أو كثيرًا، وفقا لمنطقٍ سرديّ مستقلّ جزئيّا عن مضيّ الزّمن)، ويمكن لهذه الفجوات السّابقة أن تكون حذوفًا مطلقة؛ أي نقائص في الاستمرار الزّمني، حيث يصل الحكي إلى درجة الصّفر، والذي يومئ إلى الإحساس بالفراغ السّردي، أوالثّغرة السّردية، وإن كان هذا الحذف صريحًا، فيُشار إلى الزّمن المنقضي عند استئناف الحكاية كقول: " وبعد ذلك بسنتين".[315]

فما كان للرّوائيّ أن يقول كلّ شيء؛ وإنّما نَجِده يهتمّ بالأساسيّات، وبذلك يتجاوز كثيرًا من لحظات وفترات زمنيّة من حياة شخصيّاته الرّوائيّة، بحيث يستعرض وبسرعة مجالات الحياة المعتادة، وبالمقابل تراه يبطئ من وتيرة السّرد عند المشاهد الحاسمة والفاصلة.[316]

إذا كانت الاسترجاعات تزيد من التّشويق السّردي الخاصّ بتصوّر الرّواية، فإن الاستباقات لا تنسجم كثيرًا مع مثل هذه الممارسة، كما لا تنسجم مع المتخيَّل التّقليدي لساردٍ عليه أن يبدو أنّه يكتشف كثيرًا، أو قليلاً القصّة في الوقت نفسه الذي يحكيها فيه، وبذلك تكون الحكاية بضمير المتكلّم أحسنَ ملاءمةً للاستشراف أوالاستباق مِن أيّ حكاية أخرى؛ وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصَرَّح به بالذّات، والذي يُرخِّص للسّارد في تلميحاتٍ إلى المستقبل. وتنقسم الاستباقات السّرديّة –كما هو الحال مع الاسترجاعات– إلى استباقات داخلية تطرَح مشكِل التّداخل، هي إذًا استباقات تكراريّة توجَد في حالة تلميحاتٍ وجيزة، تؤدّي دورَ إعلانٍ للمتلقّي بالأحداث اللاّحقة، وعبارتها المناسبة هي عموما: "سنرى" و"سنرى فيما بعد"، وبذلك فهي تُضاعِف مقدّمًا

[314] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 64- 65.
[315] المرجع نفسه، ص 118.
[316] Michel Raimond, Le roman, ed: Armand Colin, Paris (France), 2000, 186p, p 142.

مقطعًا سرديّا آتيًا، مهما بلغت قلّة هذه المضاعفة، وتمتدّ هذه الاستباقات في زمن القصّة حتّى حلّ العقدة، فهي بذلك استباقاتٌ كاملة بالنّظر إلى سِعتها، وإلى جانب ذلك نَجِد الاستباقات الخارجيّة؛ أو التّكميلية، التي تَسُدّ مقدَّمًا ثغرةً لاحقة، فهي بذلك استباقاتٌ جزئيّة تمتدّ في زمن القصّة حتّى اللّحظة السّرديّة نفسها[317].

وحتّى تتمَّ الإحاطةُ بزمن السّرد في الرّواية، يُتبِع **جيرار جينيت** دراسةَ المفارقات الزّمنيّة- والتي تدخلُ في إطار التّرتيب الزّمني للحكاية[318]- بدراسة المدّة الزّمنيّة لها، وذلك بالوقوف على الحكاية المجمَلة، والوقفة الوصفيّة، والحذف، والمشهد.[319] وهذا ما سنتطرّق إليه في الدّراسة التّطبيقيّة بشيء من البسط والتّحليل.

ولعلّ الجديرَ بالذّكر هنا أنّ تلقّي فنّ الرّواية العربية الجزائريّة، قد أولى تقنيّةَ الزّمان الرّوائي بدراسات تبدو جِدِّيّةً في الطّرح في أحايين كثيرة، وهذا ما قد يمكن رصدُه - مثلًا- في دراسة الباحث **منصور بوراس** لبنية الزّمان في الأعمال الرّوائيّة **لمحمّد عرعار**(الطّموح، والبحث عن الوجه الآخر، وزمن القلب)[320]، ودراسة الباحثة **نبيلة بونشادة** لبنية الزّمن في رواية "غدًا يومٌ جديد" **لعبد الحميد بن هدوقة**.[321] حيث تناول كلّ منهما الترتيب الزمني في الرّواية موضوع البحث، بما في ذلك: الاسترجاع- والذي غالبًا ما يتمثّل في تَذَكُّر الماضي، إمّا للحنين إليه، أوتذَكُّر مآسيه، أورغبةً في تصحيح وتغيير سلوك الشّخصيّة الرّوائيّة الذي بَدَر منها في الماضي- والاستباق- والذي يتمثّل في الغالب في تنبّؤات وتوقّعات تخمينيّة لِما سيقع مستقبلًا للشّخصيّات الرّوائيّة. إلى جانب دراسةِ الباحثَين للمدّة الزّمنيّة للسّرد، والتي تبدو متناغمةً بين تسارعٍ للأحداث- وهذا ما يتجلّى في الحكاية المجملة أو خلاصة الأحداث، إلى جانب الحذف- وتباطُئها — وهذا ما يرصده الباحثان في المشهد أوالحوار، والوقفة الوصفية التي تُضفي مسحةً جمالية على الرّواية- .

يشير **جيرار جينيت** إلى تقنيّة زمنيّة أخرى تتخلّل الزّمن السّردي، وهي علاقات التّواتر (التّفرّدي، والتّردّدي) بين الحكاية والقصّة، حيث يقُوم نسَقٌ من العلاقات بين قدرَة الأحداث المسرودة في القصة، وقدرةِ المنطوقات السّرديّة في الحكاية- على التّكرار، والحدوثِ مرّةً بعد أخرى. حيث يُجمِلُها **جينيت** في أربعة أنماط من التّواتر، إذ يرى أنّ أيَّ حكايةٍ مهما كانت يمكنها:

---

[317] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 76 وما بعدها.
[318] المرجع نفسه، ص 47.
[319] يُنظَر المرجع نفسه، ص 109، و112، و117، و119.
[320] يُنظَر منصور بوراس، البناء الرّوائي في أعمال عبد العالي محمّد عرعار الرّوائيّة: (الطّموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب) مقاربة بنيويّة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير بإشراف محمد العيد تاورتة، من ص 69 إلى ص 102.
[321] ينظَر نبيلة بونشادة، بنية النّصّ السّردي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، بإشراف عزّ الدين بوبيش، من ص 29 إلى ص 75.

– أن تروي مرّةً واحدة ما حدث مرّةً واحدة؛ وهذا ما يدخل في إطار "السّرد التّفرّدي" أو"الحكاية التّفرّديّة"، حيث يتوافق فيه تفرّد المنطوق السّردي مع تفرّد الحدث المسرود. مثل: "أمس نمت باكرًا"، فلايتكرّر ورودها في سياق السّرد.

– أن تروي مرّات لا متناهية ما حدث مرّات لا متناهية: مثل: "نمت باكرًا يوم الإثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرًا يوم الأربعاء"، وبذلك تتوافق تكرارات الحكاية مع تكرارات القصّة، وهذا ما يُدخِلها في إطار السّرد التّفرّدي كذلك– كما هو الشّأن في الحالة الأولى–.

– أن تروي مرّات لا متناهية ما حدث مرّةً واحدة: مثل: "أمس نمتُ باكرًا، أمس نمت باكرًا، أمس نمت باكرًا"– وإن كانت هذه الحالة غير ملائمة في الأدب إلّا أنّها قد تحدث–. حيث لا تتوافق اجترارات المنطوق مع أيّ اجترار للأحداث، وهذا ما يُطلَق عليه اسم الحكاية التّكراريّة أوالسّرد التّردّدي.

– أن تروي مرّةً واحدة (بل دفعةً واحدة) ما وقع مرّات لا متناهية: مثل: "كلّ يوم أنام باكرًا"، "أو الأسبوع كلّه"، أو"كنتُ أنام باكرًا كلّ يومٍ من أيّام الأسبوع"، وهذا ما يدخل في إطار الحكاية التّكراريّة.[322]

وبذلك كلّه تنشأ ضرورةُ توظيف الرّوائيّ لعنصر الزّمن؛ لأنّ ترتيب الأحداث وِفقًا لتشكيل زمنيّ معيّن يكشف للمتلقّي وجهةَ نظَر الرّوائيّ، ويُطلِعه على مهاراته الفنّيّة السّرديّة.[323] و هنا تَظهَر براعة اصطناع الضّمائر، فقد نَجِد في الرّواية تزاوجًا بين ضميري المتكلّم والغائب مثلاً، فهما صيغتان تعكسان درجةَ بُعدِ زمن القصّ عن زمن وقوع الأحداث، فصيغة المتكلّم تُعبّر عن الاقتراب النّسبي من الأحداث، واعتماد الأسلوب المباشر في الخطاب، والإيهام بتطابق زَمَنَي القَصّ والقصّة، وهو بذلك يقترب من أشكال المذكّرات، والسّيرة الذّاتية، والقصّة التي تعتمد على الحوار الدّاخلي، وبذلك يَتّخذ الرّاوي موقعَ الشّاهد الذي يشارك في القصّة، باعتباره شخصيّة أساسيّة من شخصيّاتها؛ وأمّا صيغة الغائب فإنّها تعبّر عن وجود بُعدٍ يفصِل بين زمن القصّ وزمن وقوع الأحداث، ما يَخلُق مسافةً بين الرّاوي والوقائع التي يحكي عنها، فيتجلّى ذلك في أسلوبٍ غير مباشر في الخطاب، وهو ما كان سِمَةً للقصّ التّقليدي.[324]

[322] المرجع نفسه، ص 130 وما بعدها.
[323] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 69.
[324] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 132- 133.

ثانيا: زمن القصّة (الأحداث): هو زمن المسرود الذي تحدُث في أثنائه المواقف والوقائع المقدَّمَة،[325] متمثِّلًا – حسبما يرى **بول ريكور**- في زمن التّفاعل بين مختلف الشّخصيّات والظّروف، ومن جهة أخرى فهو زمن جمهور القصّة ومستمعيها. أوبعبارة وجيزة فهو زمن الوجود مع الآخرين.[326]

ثالثا: زمن القراءة: وهو زمن مرتبط بعمليّة التّلقّظ، ويُفتَرَض للإحاطة به أن يتماهى القاصّ مع القارئ، بحيث يمكن تعيين دورِ القارئ ضمنيًّا، وذلك من خلال تقديم الشّروط التي تُقرَأ فيها القصّة من لَدُن هذا القارئ.[327] فيكُون بذلك قياسًا للزّمن الضّروري لقراءة القصّة أوالرّواية، وهذا ما قد يصعب الإحاطة به؛[328] لأنّه يمكن إبطال تتابعيّة عناصر الحكاية بقراءة نزويّة، أو انتقائيّة، أوتكراريّة. فيكُون الزّمن اللّازم لاستهلاكها هو الزّمن اللّازم لعبورها واجتيازها، كما تُعبَر طريقٌ أويُجتاز حقل، وهذا يختلف من شخصٍ لآخر.[329]

[325] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 134.
[326] سعيد الغانمي، مقدمّة الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكور، ص 29.
[327] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي: النّصّ والسّياق، ص 42.
[328] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 101.
[329] المرجع نفسه، ص 46.

الفصل الثّاني:

تحليل المقوّمات السردية في رواية طيور في الظّهيرة

الفصل الثّاني: تحليل المقوّمات السردية في رواية طيور في الظّهيرة

أوّلا: خصائص الأسلوب اللغوي والسّردي

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائية

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ

تمهيد:

الرّواية فنّ أدبيّ متشعّب في بنياته، بحيث تتطلّب قراءة شفراته تحليلًا متكاملًا، يهدف في مرحلةٍ أولى إلى الإبانة عن مكوّنات النّصّ ووحداته المختلفة، وعزلها للتّمكّن من معرفة العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات في كلّ المستويات، وبذلك يتمّ الوُلُوج إلى معنى الأثَر. لِتَأتي إثرَ ذلك عمليّةُ تأويله، وربطِه بمختلف الجوانب التي أُبعدت في البداية، بما في ذلك موقعتُه ضمن بقيّة النّصوص مِن نوعه، أوحَقلِه الدّلاليّ، والموضوعيّ، أومرحلته، ولكن تجدر الإشارة هُنا إلى أنّ الفصل بين مختلف مستويات الأثر، ما هو إلاّ إجراءٌ تقنيّ هدفه تسهيل الدّراسة، فهو وسيلة أو أداة عمل وليس غايةً في حدّ ذاته[1].

وبناءً على ذلك سنُحاول قراءة روايةٍ اجتماعيةٍ ذاتِ طابعٍ واقعيّ تاريخي، وهي رواية للمؤلّفِ الجزائريّ – الكاتب الروائيّ–**مرزاق بقطاش** الموسومة ب"طيور في الظّهيرة"،[2] وهي أوّل أعماله، حيث تُصوّر حياةَ الشّعب الجزائري في عهد الاستعمار الفرنسي، وبالأخَصّ حياةَ أبناء المدينة الجزائرية إبّان حرب التحرير الوطنية. وكأنّه بذلك يجسّد طفولته في ظلّ الاستعمار الغاشم، حيث نشأ في حيّ باب الواد بالقصبة ضواحي الجزائر العاصمة، وهذا ما سهّل عليه وصفَها، بِعَدِّها فضاءً لروايته، بل حتّى في معظم مؤلّفاته القصصيّة، حيث تجده يصف حيّ باب الواد وصفًا يُشعِر قارئه وكأنّه يراه رأيَ العين، وحتّى انتماء الشخصيّة الرّئيسية لأسرةٍ بحّارة في رواية "طيور في الظّهيرة"، كأنّه مقتبَسٌ من المنشأ الحقيقي لمرزاق الذي كان والده بحّارًا كذلك.[3]

لم يتنصّل الرّوائي **بقطاش** من منشئه بين جنبات المدن الجزائرية، وهذا ما أشاد به الرّوائيّ الجزائريّ **الطّاهر وطار** في تقديمه للرّواية: "لقد عبّر الأدب الجزائريّ؛ قصةً ورواية عن الحرب التّحريريّة أحسن تعبير، لكن في عالَم واحد هو عالم الرّيف، حتّى لكأنّ الرّيفَ وحده هو الذي خاض الثّورة، ولكأنّ المدينة ظلّت طوال تلكم الفترة نائمةً لا تحيا لا سلبا ولا إيجابًا، وقد ظلّ هذا نقطةَ ضعفٍ في أدبنا. لكن ها هُم وُلِدوا! ها هو مرزاق بقطاش يسبقهم إلى الوجود، بل يؤذِن بميلادهم، إنّ أبناء المدينة بدأوا يكتبون، بدأوا يعبّرون عن أنفسهم..."[4].

لكلّ الأعمال الأدبية مفاتيح أوّليّة تؤشّر للعالَم الدّلالي في خطابها، بما في ذلك العنوان، والذي يؤدّي وظائف فنّيّة تتجاوز دائرة الوظائف البراغماتيّة (الذّرائعيّة، النّفعيّة)، مُمَثّلةً في لفت الانتباه، والإخبار، والإعلام، فهي تفسّر طبيعة الاتّجاه الفنّيّ للكاتب، كما تؤشّر لخصائص النّوع الأدبي، والأهمّ من ذلك أنّها تستطيع إذا

[1] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 21.
[2] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة- رواية– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.
[3] رواية دم الغزال المُدرَجَة في مؤلّف براري الموت(خويا دحمان- دم الغزال- يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحرّ، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص 233.
[4] الطاهر وطار، مقدمة رواية طيور في الظّهيرة لمرزاق بقطاش، ص 9.

أُحسِن استثمارها، أن تكون مؤشِّرًا أوّليّا مهمًّا يستقطب داخله البنية الدّلاليّة المركزيّة، أوالأساسيّة التي يقوم عليها البناء الرّوائيّ كلّه[5].

ونظرًا لنَمَط رواية طيور في الظّهيرة الواقعيّ التّاريخي، فإنّ عنوانها لن ينفصِل عن مضمونها في شتّى الأحوال؛ لأنّ تركيب دلالة العنوان بمعزلٍ عن التّخلّق النّصّي لا معنى له، بل إنّه لن ينتهي إلاّ إلى مجرّد فروضٍ تخمينيّة ظنّيّة.[6] حيث يتَشَكَّل العنوان "طيور في الظّهيرة" من مورفيم[7]Morphème "طيور"، فالطّائر مِنَ الطّيران وهو "حركةُ ذي الجناح في الهواء بجناحيه"،[8] ومعروف عن الطّائر أنّه يحبّ الحرّيّة مُحلِّقًا في السّماء العاليّة، رافضًا لكلّ أشكال الحَبس، بل إنّه و في كثيرٍ من الأحيان يموت إذا وُضِع في قفص، والحال نفسه مع الشّخصيّات الرّئيسيّة للرّواية، وهم أطفال يحبّون العيش بحرية على غرار كلّ فئات المجتمع الجزائريّ، الذي يعيش تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، ناشدًا الحرّيّة والاستقلال. وأمّا مورفيم "الظّهيرة"، والذي ينصرف معناه إلى "حدّ انتصاف النّهار، أوإنّما ذلك في القيظ"،[9] حيث يَركَن الكثير من الخلق إلى السّكون والرّاحة، وهذا راجع إلى صعوبة العمل والحركة في هذه الفترة من النّهار، وهو ما يسمَح للأطفال باللّعب بحرّيّة في الغابة، وتَبادُل أطراف الحديث، في غياب الرّقابة المفروضة عليهم.

على غرار العنوان يُحاور الإهداءُ – بعَدِّه عتبةً نصّيّة هو الآخر– أفقَ انتظار القارئ، بحيث يُموضِع الرّوايةَ اجتماعيّا، مؤشِّرًا بذلك على إحدى مرجعيّاتها، وهذا ما يمكن ملاحظته، من خلال الإهداء الذي يتصدّر رواية "طيور في الظّهيرة". فإهداء الرّوائيّ **مرزاق بقطاش** روايتَه إلى والده حصرًا، دلالةٌ على المكانة الكبيرة التي كان يحتلّها والده في قلبه، فالوالِد رمزٌ للأمان، والاستقرار، والثّقة بالنّفس، وهو ما يجسّده **بقطاش**، من خلال علاقة الشخصية الرئيسيّة **مراد** بوالدها، بل حتى إنّ الدّور الذي أعطاه لوالد **مراد** يتقمّص بشكلٍ أوبآخَر دورَ **والد**

---

[5] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، موفم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2000م، ص 28 وما بعدها.

[6] المرجع نفسه، ص 33.

[77] البنية التي بُنيت عليها الألسَنَة من أساسها، تحتوي كلُّها على نوعين من الوحدات: أجزاء كبرى تتركّب من أجزاء صغرى، حيث تمثّل الأولى وحداتٍ لفظيّة تدلّ على معنى، وهي الكَلِمة عند النّحاة الأوّلين، وهو نفس المفهوم الذي يُراد من لفظ "مورفيم"، سواء كان فعلًا، أواسمًا، أو صفة، أو ضميرًا(...).- Ferdinand de Saussur, Cours de linguistique genérale: Essai, présenté par Dalila Morsly, P214.، وهو الذي يسمّيه بعض الأوربّيين "مونيم" Monème، وهذا في أوربا فقط، أمّا لدى المدرسة البنيوية فهو نفس المفهوم لدى النّحاة العرب، مثل: الكتاب: (ال) تدلّ على معنى، (كتاب) تدلّ على معنى، وحركة الضّم (ُ) تدلّ على معنى؛ وأمّا الأجزاء الصّغرى، فهي وحدات لفظيّة لا تدلّ على معنى، وهو ما يسمّى "Phonème"، ويتمثّل في الحرف، بوصفه الجزء الأصغر الذي ينتهي إليه التّحليل. التواتي بن التواتي، دراسات وأبحاث لغويّة (مفاهيم في علم اللّسان)، منشورات مؤسّسة الحياة، الجلفة (الجزائر)، 2006م، ص 54- 55. يَنتج الفونيم عن حركات صوتيّة تصدر من الفم، مِن وحدة السّمع والنّطق، كلّ منها تشترط الأخرى، وهكذا تشكّل بنية صغرى لوحدات أخرى كبرى. Ferdinand de Saussur, Cours de linguistique genérale: Essai, présenté par Dalila Morsly, P71.

[8] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، المجلّد الثاني، باب الرّاء، فصل الطّاء، ص 89.

[9] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، المجلّد الثاني، باب الرّاء، فصل الظّاد، ص 92.

بقطاش. حيث يشير في الرّواية إلى أنّ **والدَ مراد** رغم كونه أمّيًّا، إلاّ أنّ له خبرة في الحياة أكثر من خرّيجي المدارس.[10] وحتى حِفظُ **مراد** للقرآن، وللأناشيد الوطنية التي كان يفتخر بها بين أقرانه، كان ذلك راجعًا إلى دور والده، الذي أدخله إلى مدرسةٍ تابعة لجمعية العلماء المسلمين، لتعليم اللغة العربية، حتى كان كما قال عنه الرّاوي: "الوحيد الذي له القول الفصل في مسائل اللغة العربية بين أطفال الحيّ"[11]. وهذا دليل واضح على أنّ الدورَ الذي تنهض عليه شخصية **والد مراد**، ما هو إلاّ تشخيص لدور والد الرّوائيّ، الذي ورغم أمّيّته فقد علّمَ **مرزاق** تقديسَ اللغة العربيّة، وهذا ما صرّح به في إهدائه.

يرى **فلاديمير بروب** أنّ تقسيم النّصّ وتقطيعَه إلى مقاطع يُعدّ إحدى الخطوات الأولى في الوصف العلميّ، فعلى صوابِ التّقطيع يتوقّف صوابُ الدّراسة فيما بعد، بحيث يكُون نتيجةً لمعاينةٍ تمهيديّة مسبّقة. فإن كان تقسيمُ النّصّ القصصيّ بموضوعيّةٍ ليس بالأمر السّهل؛ لأنّ موضوعات القصة يرتبط بعضُها ببعضٍ بشكلٍ وثيق ومتداخل، فإنّ ذلك لن يكُون مستحيلًا أيضًا؛ لأنّ كلّ مقطعٍ سرديّ إلّا ويشكّل حكايةً مستقلّةً بذاتها.[12]

قد تختلف طريقة تقسيم النّص من قارئ إلى آخر تبعًا للمسار التّحليلي الذي ينتهجه، فإذا كان تقسيم **بروب** للحكاية الخرافية تقسيمًا شكليّا إلى واحدٍ وثلاثين وظيفةً، فإنّنا سنحاول تقسيم النّصّ السّردي الذي بين أيدينا تقسيمًا موضوعيّا إلى ثلاثة مقاطع، وذلك بناءً على المواضيع التي يتناولها كلّ مقطعٍ على حِدَة:

– المقطع الاستهلالي: وقد خصّصه الرّوائيّ لسردِ الأحداث التي وقعت للطّفل **مراد**– الشّخصيّة الرّئيسيّة– وأصدقائه في موسم العطلة الصّيفيّة، وقد أردَف ذلك بقضيّةٍ أخلاقية تخصّ فتاة غجريّةً، وما أعقب ذلك من تدخّل الشّرطة الاستعماريّة، في محاولةٍ لتخويف الأهالي الجزائريّين.

– المقطع الوسطي: يكاد يكون مقتصرًا على الدّخول المدرسي لمراد وأصدقائه، وكيف حاولَ الاستعمار الفرنسي السّيطرة على الثّقافة والتّعليم، بِهدف ترسيخ الثّقافة الفرنسيّة في أذهان الأطفال الجزائريّين، ومحوِ أيّ أثرٍ للّغة العربيّة والقيم الإسلاميّة الحنيفة، بُغيَةَ زعزعة الثّوابت لدى المجتمع الجزائريّ، وإبقائه تحت سيطرة الاستعمار.

– المقطع النّهائيّ: تَقعُ أحداثُه بين جنبات الغابة وما يحيط بها، في محاولةٍ للكشف عن حقيقة الثّورة، والتّعرّف على المجاهدِين عن كثَب، وبذلك تترسّخ لدى **مراد** قيمُ الشّجاعة، والأخلاق السّامية، وحبّ الوطن.

بعد هذه المرحلة – مرحلة تقسيم النّصّ إلى مقاطع– يدرِك القارئُ أنّ النّصّ الرّوائي بنية دلاليّة كبرى تتألّف من بنى صغرى، أو بالأحرى عناصر سرديّة، أو مقوّمات سرديّة، بحيث لَا يكتمل قوام البناء الفنّي للرّواية إلّا بتوفّرها، وهذا ما سنحاول دراسته على النّحو الآتي:

[10] مرزاق بقطاش، طيور في الظهيرة، ص 60.
[11] المصدر نفسه، ص 54.
[12] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، ص 20 وما بعدها.

أوّلا: خصائص الأسلوب اللّغوي والسّردي

يبدو من الصّعب صياغةُ خطوط إرشادية معيَّنة، للطّريقة التي تَصوغ بها اللغةُ تجربةَ القصّة، وتوصيلُ المحتوى القيمي، والوجداني لرواية من الرّوايات، فالفروق اللّغويّة بالغةُ التّنوّع، والمغايَرة مِن كِتاب لكتاب، بل داخل العمل الواحد، وثمّة عوامل شديدة التّعقيد تُسهِم في ذلك، على نَحوِ: التّنوّع الدّلالي، فهناك المعنى الصّريح المباشر، أوالإشاري التّقريريّ، وهناك المعنى الضّمني البعيد. إلى جانب عامِل مستويات الخطاب اللّغويّ، وإيقاع الجُمَل، وأصوات اللّاشعور، وضُروب المغايرة في التركيب النّحويّ، وبناء الجملة – هي إذًا فروقٌ لغويّة، تؤكِّد أنّ مدى إدراك القارئ لرؤية الكاتب يرتَهِن بلغته[13].

يمكن القول إنّ تحليل العمل الفنّيّ الأدبي، يتطلّب من القارئ أن لا يقرأه على أنّه نسقٌ واحد من الضّوابط، بل على أنّه نسقٌ كُوِّن من طبقات متعدِّدة، تستوعب كلُّ طبقةٍ مجموعةً أدنى تابعة لها، وهو ما استند إليه الفيلسوف البولونيّ **رومان إينغاردن** في تحليل العمل الفنيّ، منتهجًا مناهج **هوسرل** الظّاهراتيّة، ليتوصّل إلى التّفريق بين طبقات العمل الأدبي[14]، بما في ذلك:

– الطّبقة الصّوتية؛ فالعمل الفنّي، هو قبل كلّ شيء، انسجامٌ متعدِّد الأصوات، متمثِّل أساسًا في ذلك الجريان المستمرّ لمتتالية الجمل. بحيث يجب على كلّ جملة أن تحقّق التّوقّعات التي أثارتها الجملة السّابقة، وإنّ أيَّ انقطاع في هذا الجريان فإنّه يمثّل خلَلًا – بالنّسبة **لإينغاردن**– وهذا ما يميّز الموضوع الجمالي[15]. ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في الأصوات، التي تُشكِّل عنوان الرّواية "طيور في الظّهيرة"، بحيث تنسَجِم الأصوات المجهورة (ي، ر، ظ)، والأصوات المهموسة (ط، ف، ه، ة)، إضافةً إلى اشتماله على مقاطع طويلة، متمثّلةً في:مَدّ الياء بواسطة الصّائت "واو" في لفظة "طيور"، ومدّ حرف الفاء بواسطة الصّائت "الياء" في حرف الجرّ"في"، ومدّ حرف الهاء بواسطة الصّائت "الياء" في ظرف الزّمان "الظّهيرة"– ولعلّ في كلّ هذه السّمات دلالة على البراءة الصّارخة في ظلّ السّلطة المتجبّرة، إضافةً إلى تكرار صوت /ر/، و هو من الأصوات المجهورة. ولعلّ ذلك بغرض لفت انتباه القارئ إلى ما تحمله الرّواية، مِن دلائل تشير إلى الدّور، الذي تكبّده الأطفال الجزائريّون في حرب التّحرير الوطنيّة، فقد كان معظمهم وَاعِين بالأوضاع المزرية، التي كانت تمرّ بها البلاد، إبّان عهد الاستعمار

[13] روجر هينكل، قراءة الرّواية –مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 229.
[14] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 158.
[15] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، ص 62.

الفرنسي، فلم يشغلهم اللّعبُ عن محاولة البحث عن حقيقة الوضع الرّاهن، وبالتّالي المشاركة في مجابهة المستعمِر، والدّفاع عن الوطن.

الملاحَظ أنّ اعتماد المقاطع الطّويلة، ليس مقتصِرًا على العنوان وحده؛ وإنّما شمل بعض وحدات الرّواية، مثل: "**يظهر البحر هائلًا شديدَ السّواد، حتّى لَيَقع في روع مراد أنّه يريد أن يبتلع حيَّ باب الواد كلَّه، وجزءًا من غابة الصّنوبر**".[16] ونجد في موضع آخر: "**أحسّ مراد بخفقةٍ شديدة... السّنيغاليّون هم الذين سيضطلعون بالعمليّة إذن؟... ولعلّ بقيّة الأطفال الآخرين أن يكونوا على علمٍ بما سيحدث، فَهُم قد غادروا الأزقّة بسبب المطر... من يدري قد يكون الجنود السّنيغاليّون أرحم من الجنود! خاصّةً إذا لم يكن بينهم هؤلاء الذين يحملون ندوبًا في وجوههم. يُقال إنّ أصحاب النّدوب من السّنيغاليّين مسيحيّون، وهم شديدو القسوة؛ أمّا الذين لا ندوب لهم فهم مسلمون**"[17]- ، وإن دلّ ذلك على شيء، فإنّما يدلّ على الحياة الشّاقة، والعسيرة التي مرّ بها أبناء الجزائر في الحِقبَة الاستعمارية. فلا تَمُرّ لحظة إلاّ ويتوقّعون الأسوأ من المستعمِر الغاشِم، مِن اقتحامات للبيوت عنوةً، واعتقالات، وقتل، وإذلالٍ لشعبٍ لا ذنب له إلاّ أنّه أراد العيشَ بحرّيّة في أرضه.

أمّا طبقة وحدات المعنى؛ فهي تُعيِّن بنيات دلاليّة متنوّعة، انطلاقًا من ترابطات الجمل القصديّة، التي تتقاطع باستمرار مُحدِثةً في النّهاية الإنجاز الدّلالي الذي كانت تهدف إليه.[18] وهذا يعني أنّ دراسةَ البنيةَ اللغويّة الشّكليّة للعمل الأدبي ماهي إلّا دراسة لتقنيّة الأسلوب، دون استبعاد التّأثيرات الاجتماعيّة، والفكريّة المباشرة. بحيث يستطيع التّحليل الأسلوبي، أن يؤدّي بسهولة إلى مشكلات المضمون، حيث يمكن للقارئ أن يبدأ من أيّ نقطةٍ معطاة، على أن يصل إلى النتائج نفسها[19].

تُشكّل الصّورة[20] والمجاز، والرّمز؛ الطّبقة الثّالثة مِن تحليل العمل الفنّيّ، وهي مِن أغزر الوسائل الأسلوبية، وأعمقها شاعريّة.[21] وهذا ما ينهض به البيان اللغويّ؛ مِن تشبيه: كقول الرّوائي، واصفًا أصوات الأطفال المضربين عن الدّراسة: "**الشّارع الرّئيسيّ في الحيّ غاصّ بالأطفال، الذين تجمّعوا حلقات،حلقات. أصوات عديدة، متشابكة فيما بينها تَنِدّ عنهم، كأنّها أصوات طيور البحر، عندما تُحَلِّق حول سمكةٍ كبيرة**".[22] حيث شبّه الرّوائي أصوات الأطفال بأصوات طيور البحر، وذلك لشدّة ارتفاع أصواتهم، فهم يرون أنّ في إضرابهم

[16] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
[17] المصدرنفسه ص 73- 74.
[18] فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، ص 59.
[19] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 179 وما بعدها.
[20] الصورة في علم النّفس: تعني إعادة إنتاج عقلية، أو ذكرى لتجربة عاطفيّة، أو إدراكية عابرة. رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 194.
[21] المرجع نفسه، ص 164.
[22] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 69.

عن دراسة اللغة الفرنسية، مسانَدَةً للمجاهدين، في سبيل ردعِ المستعمِر الغاشم، وإخراجه مِن أرضِ الوطن. وأمّا ما يمكن ملاحظته إضافةً إلى ذلك، استحضارُ الرّوائيّ –**مرزاق بقطاش**– لأجواء البحر حتّى في تشبيهاته، وهذا دليل على تَرَسُّخ البيئة البحريّة في ذهن الرّوائيّ، إلى حدّ جعلِها فضاءً حاضرًا في معظم كتاباته.

ومِمّا يزيد تشبيه الرّوائيّ دقّةً وسحرًا اعتماده على الهيئات التي تقع عليها الحركات، بحيث يجمع بين شكل وحركة[23] الأطفال، وأصواتِهم التي تضجّ بالتّنديد ورفض القوانين الاستعمارية، مشبّها إياها بأصوات وحركات طيور البحر.

مِن الأمثلة الأخرى عن التّشبيه من خلال الحركات تشبيهُ الرّوائي لنظرات **والد فتيحة** بنظرات الصّقر.[24] ومعروف عن الصّقر أنّه من الطّيور الجارحة، التي تتحيّن الفرَص للانقضاض على فريستها، وفي ذلك تأكيد لِما وَرَد عن **والد فتيحة**، مِن أنّه يتعاطى المخدّرات–أو كما يسمّيها الرّوائي "الكِيف" باللهجة العامّيّة–. وحتّى يتمكّن من شراء هذه السُّموم، بلغَ به الأمر إلى حدّ بيعِ آلة الخياطة[25]، دليل على أنّه متى وَجَد شيئا يُباع، إلاّ استغلّ الفرصة و بَاعَه للحصول على المال –ولعلّ في ذلك إشارة إلى حالة الشّعب الجزائريّ المزرية، التي جعلت ذوي النّفوس الضّعيفة يتعاطون المخدّرات: كما هو الحال مع **والد فتيحة**، ويرتكبون الزّنا: كما وقع مع الفتيان الأربعة[26]، ويشربون الخمر: كما هو الحال مع **عمّ مراد**[27]، ويَدُوسون على رابطة الأسرة، التي تُبنى على الاحترام، والحياء، كما فعل **حسين**، حين مَرّ في وسط الحيّ، مُعانِقًا فتاةً منحلّة أخلاقيّا، أمام أعين أهلِ الحيّ، جاعلًا كرامةَ والده في الحضيض، غير آبهٍ بنصائح والده، ودعواته، وبكائه[28]–كلّ ذلك بتخطيطٍ من المستعمِر الذي يرسم خُطَطَه الحربيّة، وتوجيهاته العمليّة، بزرعِ من ينشر الفساد بين أفراد المجتمع الجزائري، في ضوء معرفةٍ دقيقة لنفسيّة البلاد المستعمَرَة، معرفةً تُسَوِّغ له تحديد العمل المناسب، لمواجهة الوعي في البلاد حسب مختلف طبقاته[29].

إنّ غايةَ ما كان يسعى إليه الاستعمار هو تغيير هويّة الشّعب، وطمسِ معالم ثقافته، ودفعِ أفراد المجتمع إلى اعتناق قيم ثقافيّة تُبقيهم متنكّرين لعقيدتهم[30]– و لو لُخِّصت هذه الاعتبارات في جملة، لأمكَن القول: إنّ

[23] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: في علم البيان، تحقيق محمّد الاسكندراني، محمّد مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت (لبنان)، 2005م، ص 145 وما بعدها.
[24] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 85.
[25] المصدر نفسه، ص 58.
[26] المصدر نفسه، ص 17.
[27] المصدر نفسه، ص 63.
[28] المصدرنفسه، ص 42.
[29] مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المستعمَرة، دار الفكر، دمشق (سورية)، ط3، 1988م، ص 16.
[30] عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهويّة في الجزائر، تقديم العربي ولد خليفة، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2013م، ص 23.

الاستعمار يسعى إلى أن يجعل من الفرد خائنًا لمجتمعه، فإن لم يستطع ذلك، فإنّه يحاول أن يحقّق خيانة المجتمع لهذا الفرد، على يد بعض الأشرار[31].

مِن التّشبيهات الواردة في الرّواية، نَجِد أيضًا: تشبيه الرّوائي للأطفال بالنّمل: **"و هم يَدُورون حول كتلي الطّين، مثل جماعة من النّمل، تطوف بقطعتين من السّكّر"**،[32] فالنّمل معروف بحركته الدّؤوب لكسب الرّزق، وتكتُّلِه في جماعات، فلا يتحرّك إلاّ في جماعات، و في انتظام، ففي الجماعة قوّة. إضافةً إلى أنّ هناك ميزة أخرى للنّمل، وهي أنّه لا يَكَلّ من العمل ولا يملّ- ولعلّ هذا التّشبيه دليلٌ على تكاثف أطفال الجزائر، ووحدتهم في سبيل تقديم الأفضل، لأجل بلادِهم –الجزائر- فَرُوحُ الوطنيّة مترسّخة في أذهانهم. حتّى إنّهم شبّهوا الجسر، الذي يريدون بناءه بجسر قسنطينة، وما ذلك إلاّ ثمرة التّربية الصّالحة للأُسَر الجزائرية، التي غرست في أبنائها حبّ الوطن، خاصّةً وأنّ قسنطينة طالما كانت ولا زالت مدينة العلم والعلماء، وإليها تَعُود كثير من الإنجازات، التي ساهمت في تحرير الجزائر من ظلمة الجهل، وطغيان الاستعمار، ولا أدلَّ على ذلك من الإسهامات، التي قام بها ابن قسنطينة الإمام العلّامة **عبد الحميد بن باديس**، والذي كان رائد الحركة الوطنية بحقّ.[33]

في موضعٍ قريب من التّشبيه السّابق، نَجِد الرّاوي يُشبِّه الخوف، والرّعب، الذي أحسّ به **مراد**، حال سماعه طلقات نارية من بندقيّة رشّاشة- بخنجرٍ حادّ يشقّه من رقبته، إلى أسفل بطنه[34]- ولعلّ في هذا التّشبيه دلالة واضحة على الرّعب، الذي زرعه المستعمر في نفوس الجزائريين، فلا يمرّ يوم بلا تقتيل، وتنكيل بهذا الشّعب المغلوب على أمره.

من السّمات الأسلوبية، التي تميّزت بها رواية طيور في الظّهيرة: المجاز اللغوي، وهو كلّ كلمةٍ أُريدَ بها غير ما وضعت له في الأصل.[35]وهو ينقسم إلى أقسام متعدّدة، بما في ذلك: الاستعارة اللّغويّة، والتي تقوم على علاقة التّشبيه،[36]كقول الرّاوي: **"يظهر البحر هائلًا، شديد السّواد، حتّى لَيَقع في روع مراد، أنّه يريد أن يبتلع حيّ باب الواد كلّه، وجُزءًا من غابة الصّنوبر"**[37]، حيث استعارَ الرّوائيّ إرادة الابتلاع، التي هي من لوازم الإنسان، وجعَلها لازمةً للبحر، وهذه إشارة إلى شدّة هَول البحر خصوصا في الليل، ودليلٌ على خطره. حتّى إنّ أهالي الحيّ كانوا يمنعون أبناءهم من الذّهاب إليه، بل إنّهم كانوا يعاقبونهم إن ذهبوا خفيةً عنهم، بخلاف **مراد**، الذي

[31] مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المستعمَرة، ص 113.
[32] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 116.
[33] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس – رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940م)- دار الهدى، عين مليلة (الجزائر)، 1997م، ص 3.
[34] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 116.
[35] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: في علم البيان، تحقيق محمّد الاسكندراني، محمّد مسعود، ص 267.
[36] المرجع نفسه، ص 187- 188.
[37] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.

ينحَدِر من أسرةٍ بحّارة، لا تخشى البحر، بل تَعُدّه مصدر رزقٍ لها[38]، ورغم ذلك فإنّ **مراد** يخشاه في اللّيل؛ لأنّه قد يكون مميتًا. أكثر دلالةً من ذلك، فإنّ العدوّ الفرنسي لم يهاجِم الجزائر إلاّ عن طريق البحر، فشكّل بذلك طريقَ الموت، والدّمارِ للجزائريّين. وبالمقابل يمكن القول بأنّ البحر رمزٌ للتّفاؤل، والحرّيّة، فكما غزا المستعمِرُ الجزائرَ عبره، فسيخرج عبره مذلولًا مُبعَدًا، جارًّا معه خسائرَ لا عَدّ لها ولا حَصر.

يُعَدّ التّخييلُ قوامَ المعاني الشّعريّة،[39]وهو ما تقُوم عليه شعريّة الاستعارة، بحيث تكمن في انزياحها، وخروجها عن مألوف الاستعمال، وهو ما يُسَمّى درجة الصّفر، حيث يمثّل كلُّ انزياح عن مألوف الاستعمال ميزةَ اللغة الشّعريّة، سواء كانت شعرا أو نثرا، وبه يصبح الأدبُ أدبًا، فهو يثير الدّهشة لدى المتلقّين، ويجذب انتباههم إلى القول في حدّ ذاته، فعندما تُثير الأبنية المعجميّة، أوالتّركيبيّة، أوالتّخييليّة، دهشَة المتلقّي فإنّها تفعل ذلك بمخالفتها للنّسق المعهود من ناحية، وابتكارها لأنماطَ جديدة في الصّياغة والتّحليل، وقدرتها على تحفيز التّلقّي الجمالي للنّصّ، والتّجاوب الملائم له من ناحية ثانية.[40]

من الاستعارة التي لها أثرها الفنّيّ في أحداث الرّواية، قول الرّاوي: **"إنّه –مراد– لأوّل مرّة يشاهِد هذا الشّكلَ من الحِقد، مرتسِمًا على وجه عسكريّ فرنسيّ"**،[41] حيث استعار الرّوائيّ لفظةَ "الشكل"، الذي هو من لوازم الأبعاد الهندسيّة، المحسوسة، المادّيّة –"للحِقد"، الذي هو من المعنويّات، وذلك للتّدليل على شدّة القساوة، التي يتعامل بها العساكر الفرنسيّون، مع الشّعب الجزائريّ، مِن حقدٍ على الأهالي، واعتبارهم أقلّ مستوى من البشر، ومحاولة الإبقاء عليهم في الفقر، والبؤس، والذّلّ، باستعمال أعنف أساليب التّسلّط: كَبَتٌّ الجواسيس، والزّجّ في السّجون، والتّقديم للمحاكم العسكريّة، ونشر الفساد، والانحلال الخلقي.[42] ما جعل الشّعب الجزائريَّ يعيش في رعبٍ دائم، وهو ما تشير إليه الاستعارة التّالية، والتي يذكر فيها الرّاوي أنّ **مراد** لَمّا **"سمع وَقعَ أقدامٍ غليظة، تقرع أرضَ الزّقاق، أحسّ على إثرها بأنّ قلبه يصعد إلى حلقه، ويستقرّ فيه"**[43].

جاء في موضعٍ آخر: **"قلبُ مراد كان يخفق بعنف، إلاّ أنّ ذلك الخفقان العنيف، لم يكن ليؤلِمه في تلك اللّحظات، التي صار فيها عالمه كلّه كتلةً من الخوف"**.[44] فمن شدّة الرّعب، الذي يمارسه العسكريّ الفرنسي على **مراد** وغيره من أبناء المدينة، صار عالمه عبارةً عن كتلة من الخوف، وهو ما كان يهدف إليه المستعمِر، حتّى يفقد كلّ فردٍ من أبناء الجزائر كلّ أسباب الأمان، فتتضَعضَع بذلك ثقته بنفسه، وبالمجتمع من

[38] المصدر نفسه، ص 16.
[39] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، ص 361 .
[40] صلاح فضل، في النّقد الأدبي، ص 57 - 58.
[41] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 48.
[42] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربيّة، ص 113.
[43] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 78.
[44] المصدر نفسه، ص 117.

حوله؛ وبالتّالي تتشتّت وحدة المجتمع، فيسهل على المستعمِر الطّاغية، أن يُبيدَ شعبًا بكامله، ويفرض سيطرته على ثروات البلاد، وهذا ما لم يتمّ له؛ لأنّ "إشارة الخطر حينما تُطلَق، توشك أن توقِظ شعبًا مرهَقَ الأعصاب، جسيمَ الآلام، مستوليًا عليه الغضب"[45].

من الاستعارة أيضًا قولُ الرّاوي: "**انزلق قرص الشّمس وراء الجبل**"،[46] ويبدو أنّ الرّاوي فضّل هذا الأسلوب اللغوي، بحيث تمّ حذفُ المشبَّه (الغروب)، وصُرِّح بالمشبَّه به (الانزلاق)، ليستشعرَ القارئُ دلالة جمال الغروب، وكأنّه يشاهدُه رأيَ العين.

أمّا المجاز المرسل، فهو قسم آخر من أقسام المجاز اللّغوي، بعلاقة غير المشابهة، إمّا لصلةٍ أو ملابسةٍ بين ما نقلَ اللفظةَ إليه وما نقلها عنه في أصل وضعها.[47]فنَجِده مثلا في عبارة: " **وثارت ثائرة الحيّ**..."[48]، وفي ذلك مجاز مرسل بعلاقة المكانيّة، والمقصود أهل الحيّ، ولعلّ في ذلك دلالة على تكاثف ووحدة أهل الحي—وبذلك عبّرت الرّواية عن روح الشّعب الجزائريّ، وتوغّلت في فضاءاته الاجتماعية، الأكثرَ عمقًا واتّساعًا، بلغةٍ هادئة تخلو من الانفعال، والتّبجُّحَات البطوليّة، الغارقة في الوَهم[49].

الكناية، هي الأخرى كان لها أثَر في جماليات النّسيج الرّاوي، بوصفها صورةً من صور البيان اللّغوي، وهذا يظهر جليّا في بداية الرّواية في قولِ الرّاوي: "**فخفق قلبه –مراد– خفقةً آلمته في صدغيه***"،[50]كنايةً عن صفة الحبّ الشّديد، الذي يُكِنّه **مراد** لفتيحة، ويبدو أنّ تواترَ ذكرِ هذا الحبّ في ظلّ حرب التّحرير الوطنيّة، دلالة على أنّ **فتيحة**، ما هي إلاّ رمزٌ للرّوح الوطنيّة، حيث يُلَاحَظ أنّه –و على رغمِ غياب **فتيحة** عن أنظار **مراد**– يزداد حبّه لها يومًا بعد يوم، هي إذًا الرّوح الوطنيّة، التي تزداد ترسّخًا في قلب وعقل **مراد**—الذي يُعَدّ نموذج الطفل الجزائريّ– فتكبرُ معه يومًا بعد يوم. وبذلك تمكّن الرّوائيّ من جعلِ "الحُبّ لدى **مراد** قوّةً نضاليّةً محرِّكة، من أجل تغيير الأوضاع إلى ماهو أحسن".[51]

يقول الرّاوي: "**وضرب البعض منهم كفًّا بكفّ**"،[52]كنايةً عن صفةِ الإحساس بالخديعة، التي انطلَت على أهل الحيّ، بحيث أدركوا لَمّا رأوا العددَ الكبير، مِن أفرادِ الشّرطة الفرنسية، والرّشّاشات، والبنادق—أنّ القضيّة

[45] مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المستعمَرة، ص 32.
[46] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
* صُدغيه: الصُّدغ –بالضّمّ- ما بين العين والأذن، والشّعر المتدلّي على هذا الموضع، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيّد، الجزء الثّالث، باب الغين، فصل الصّاد، ص 124.
[47] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: في علم البيان، تحقيق محمّد الاسكندراني، محمّد مسعود، ص 303.
[48] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 17.
[49] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 41.
[50] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 22.
[51] واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية –، ص 90.
[52] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة ، ص 27.

ليست قضيّة فتاةٍ غجريّة، اعتدى عليها الفتيان الأربعة؛ وإنّما إشارة تهديد ووعيد، لكلّ الأهالي الجزائريين، إذ إنّ المصير الذي ينتظرهم ليس أحسن حالا من مصير الفتية، ألا و هو القتل.

خطّةُ الاستعمار الاستراتيجيّة تقتضي في حالة التّطبيق، ضربَ كلِّ قوّة مناهضةٍ له، تحت أيّة راية تجمّعت، وبذلك يَحُول في كلّ الظّروف، بينها وبين أن تتجمّع تحت راية أكثر فاعليّة، و هي راية الجهاد –وبناءً على ذلك فإنّ الاستعمار يحُول بين الفكر والعَمل السّياسيّ، حتّى يبقى الأوّلُ غيرَ مُثمِرٍ، والثّاني أعمى[53].

حَظِي الرّمزُ بدَوره داخل النّسيج الرّاوي، حيث إنّ الإيحاء الذي يقوم عليه، يلائم حالات النّفس المركّبة، مُعبِّرًا في الوقت نفسه عن عرفٍ قانونيّ عامّ، وهذا ما سمح للرّاوي بالتّعبير، عن المشاعر الحماسيّة، التي أحسّ بها **مراد** تجاه وطنه، فجبال الأوراس ليست جبالًا وَحَسْب؛ وإنّما هي جبال ترمز إلى بطولات المجاهدين الجزائريّين، حيث كبَّدَ المجاهدون المستعمِرَ خسائر كبيرة، بعد معارك دامِيَة، وبذلك عجز العساكرُ الفرنسيّون مِن أن يُحكموا سيطرتهم على تلك المناطق الجبليّة، رغمَ تفوّقهم عدَدًا وعُدّة، ورغم تجربتهم الطّويلة في الجزائر؛ وذلك راجع إلى قوّة التّيّار الوطني، الذي كان أقوى من الأسلحة المتطوّرة[54]– كلّ ذلك جعلَ **مراد** يختار هذه الجبال اسمًا لباخرته اللّعبة، حيث كان فرحًا، ومفتخرًا بهذا الاسم، فهو يعلم أنّ الجميعَ سَيَروقُهم هذا الاسم،[55] حتّى إنّه قال في نفسه– لَمّا أوشكت باخرته على الغرق–: **"جبل الأوراس عتيد وسيبقى عتيدًا"**، وقد كان له ذلك، فقد سَلِمت باخرته من الغرق، ليقول بعد ذلك في نفسه: **"من المستحيل ألاّ يكون جبل الأوراس جبلا عتيدًا!"**[56].

وهكذا يؤكِّد الرّاوي فكرته للمرويّ عليه– والذي يتمثّل هنا في القارئ–، انطلاقًا من مناجاة **مراد** مع نفسه حول صمود جبل الأوراس. فهو (الرّاوي) يعتَقِد أنّ تخمينات المرويّ عليه جيّدة غير أنّها ليست كافية، لذلك نجده ينكِر عليه ذلك، ولكن بصورةٍ إلهاميّة، وليست تهجّميّة ولا معارِضة.[57]

يمكن القول إنّ جسر قسنطينة هو الآخر يحمل دلالة رمزيّة، فالجسر هو المعبَر الذي يمرّ عبره النّاس، للوصول إلى الطّرف الآخر من الطّريق، وهو الحال مع قسنطينة، بحيث تُعَدّ معبرَ الجزائريّين من الجهل والذّل على أيدي المستعمِر الغاشم، إلى طريق العِلم والوعي بأنّ لهم حقوقًا كما للفرنسيّين حقوقًا، بل وأكثر، فالأرض

---

[53] مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المُستَعمَرة، ص 29.

[54] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة الجزائرية (1930- 1945)،)، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت (لبنان)، ط4، الجزء الثالث، 1992م، ص 37.

[55] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 90- 91.

[56] المصدر نفسه، ص 93.

[57] جيرالد برنس، مقدّمة لدراسة المروي عليه (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 62.

أرضهم، فلِمَ الخُذلان والعيش تحت أقدام المستعمِر؟. وهذا ما بدأ به الشّيخ **عبد الحميد بن باديس**، لقوله: "العلم قبل العمل، ومن دخل العمل بغير علمٍ لا يأمَن نفسه من الضّلال"، حيث قام باستقراء واقع الأمّة الجزائريّة، ودَرَس درجة استعدادها لمواجهة العدوّ، ثمّ انطلق في عمله الإصلاحي،[58] الذي استمرّ حتّى جيلِ الثّورة المظفّرة. وأثرُ ذلك واضحٌ في النّسيج الرّاوي لطيور في الظّهيرة، بل هو واضحٌ أكثر في مسيرة حياة الرّوائي **مرزاق بقطاش**، الذي تشرّب منذ صغره من مدرسة جمعية العلماء المسلمين، التي أنشأها الشّيخ العلّامة**ابن باديس**. حتّى إنّه مارس الصّحافة، التي أكّد عليها العلّامة، لَمّا أدرك "أهمّيّتها في تنوير العقول، وبثّ الشّعور الإسلاميّ، وإيقاظ الأمّة من غفلتها، ونشر الوعي السّياسيّ والاجتماعي، بين مختلف طبقات المجتمع".[59]

تتعدّد الأنماط السّرديّة، إلى: سرد، وحوار، ووصف؛ حيث إنّ السّياق الرّوائيّ للسّرد –بمفهومه الضّيّق– مُمَثَّل أساسًا، في تجسيد الحركة؛ أمّا السّياق الرّوائيّ للوصف، فمُمَثَّل في العلاقات المكانيّة؛ في حين يُكمِّل هذا النّسيجَ الرّوائيّ سياقُ الحوار الخارجيّ، والذي يتمثّل في بناء وجهات النّظر؛ وأمّا سياقُ الحوار الدّاخلي، فإنّه يجمع بين الوصف والسّرد من الدّاخل[60].

➢ لغة السّرد

غالبًا مايأتي السّرد "La narration"، كمفهوم وظيفيّ زمنيّ، مميَّز عن مفهوم العَرض "Representation" حينًا، ومفهوم التّمثيل حينًا آخَر، وإن كانت هذه الفروق ليست دقيقةً، بالقدر الكافي؛ لأنّ في السّردِ عرضًا للوظائف، كما أنّ العَرضَ، أو التّمثيل فيه سردٌ لصفات، أو أشياء، وتفاصيل معيّنة. إنّ المجال الوظيفيّ الأساس للصّورة السّرديّة، يتمثّل في: بناء خصائص، ووظائف، ودلالات العلاقات الزّمنيّة؛ أي بناء ما يُعرَف نقديّا بمجال المتغيّرات. فالسّرد –بهذا المعنى– هو الخطاب الرّوائيّ ، بوصفِه بنيةً وظيفيّة، ودلاليّةً مُدرَكة إدراكًا زمنيّا، أساسُه الفعل، والحركة، ممّا يقتضي منطقَ التّوالي السّببيّ، الذي تترابَط فيه كلّ الوظائف المقدَّمة، سابقًا عن لاحِق[61].

[58] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس – رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)- ص 23.
[59] المرجع نفسه، ص 47.
[60] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 273.
[61] المرجع نفسه، ص 139.

يأخذ السّردُ أوجُهًا عِدّة: فهو إمّا سردٌ خالص؛ أي نقلٌ مباشر للأحداث، أوعرضٌ لمقاطع حوارية، ممزوجة بشيء من السّرد. في السّرد الخالص، ينزِع الرّاوي إلى تتبُّع الشّخصيّات، فيكون تركيزُه عليها في البداية خارجيّا، ثمّ يتدرّج شيئًا فشيئًا، لِيُصبِح داخليًّا[62]، وهذا يبدو واضحًا في رواية "طيور في الظّهيرة" في السّطور الأولى، لقول الرّاوي: **"لقد أوشكت العطلة الصّيفيّة على نهايتها، و ها هو مراد يشعر وكأنّ رائحة الحبر بدأت تزخم أنفه. بل إنّه يشعر ببعض الاختناق، وهو يتخيّل ذلك الجوّ العفن، عندما يدخل الفصلَ الدّراسي كلّ صباح. في هذه السّنة كانت له تجربة مثيرة مع أطفال الحيّ..."**.[63] إلى هنا يُمكن عدّ السّرد خارجيّا، ثمّ يبدأ في التّدرّج، ليصبِح داخليّا، ويتمثّل ذلك في: سردِ الأحداث التي وقعت في الغابة، إذ اعتدى أربعة فتيان على فتاةٍ غجريّة، حيث أثّرت هذه الأحداث في مسار الرّواية، و ما أعقب ذلك من مشاعر أبداها **مراد**، تجاه مصير هؤلاء الفتية المأساويّ، إلى جانب اكتشاف الحقيقة المتخفّية وراء هذه القضيّة، فما محاكمة الفتيان إلاّ نتيجة لخطّة استعمارية، مبدأها نشر الفساد الأخلاقي، بين أوساط المجتمع الجزائري[64]؛ وبالتّالي القضاء على الدّعامة الرّئيسيّة، التي يقوم عليها الفرد الجزائري، ألَا وهي القيم الدّينية السّامية –كلّ ذلك يُفضي بالضّرورة إلى تشتيت المجتمع، ثمّ السّعي إلى إبادته.

يتدرّج السّردُ، الذي يقوم على محكيّ الأفعال، والذي تتمثّل وظيفته الأساس، في بناء التّناسُل الوظيفي، والزّمنيّ للأحداث والشّخصيّات الرّوائيّة، على نحوٍ لا تُركِّز فيه اللّغة كثيرًا على الوقائع الكمّيّة، بقدر ما تُجَسِّد، وتُشَخِّص دلالتها الفنّيّة المفارِقة[65]، وبذلك يتّخِذ الرّاوي مصيرَ الفتيان الأربعة المأساوي مَطِيّةً لانسياب السّرد نحو الدّاخل، لِيقتَرِب أكثر من الوظيفة الأيديولوجيّة، التي يتّخذها السّرد –في رواية طيور في الظّهيرة– والتي تتمثّل في تغيُّر سكّان الحيّ، وأخذِهِم بالسّرّيّة، بعد قضيّة الفتيان، حيث كفَّ بعضُهم عن لعب الشّطرنج، والدّومينو في أزقّة الحيّ، وراحوا يشكِّلون جماعات متناوبين على دكّان الحيّ، لكي يستفسروا مع أحد الزّوّار الغرباء، عن الأمور التي أُغلِقت عليهم، ليَقرّ في ذهن **مراد** أنّ هذا الزّائرَ الغريب، ما هو إلاّ مبعوث من قِبل المجاهدين، لإصلاح الأوضاع في الحيّ.[66]

---

[62] إبراهيم صحراوي، تحليل النّصّ الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 112.
[63] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
[64] المصدر نفسه، ص 27.
[65] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 215.
[66] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 37- 38.

وهنا تكمن الوظيفة الأيديولوجيّة، التي ينهض بها البناء الدّلالي للرّواية، حيث يُجَسّد الرّاوي العملَ السّياسي، الذي لاحت بوادره في جوٍّ ملأه الحذر، وعدم الطّمأنينة، بالنّسبة للإصلاحيّين خاصّة[67]، الذين أحسّوا بواجبهم في فرضِ الرّقابة على السّياسة المتّبَعة في الجزائر، في عهد الاستعمار، فكان هذا هو الخطر الأكبر على المستَعمِر. وذلك حينما رأى أنّ الشّعبَ المستعمَر يتولّى بنفسه الحياة السّياسيّة، بدءًا من سنة ألفٍ وتسعمائةٍ وستّة وثلاثين(1936م)، وهي تُعدّ عهدَ الجبهةِ الشّعبيّة، التي أعلنت عن إصلاحٍ سياسيّ، واجتماعي، مُستَنكِرين الاستعمارَ، وكلَّ أشكال الاضطهاد، واقفين ضدّ الرّأسمالية (الحرّيّة الاقتصادية: التي تقوم على أساس تنمية الملكيّة الفرديّة)، التي رَأَسها المعمّرون في الجزائر.[68] ثمّ يتوالى تشكيل الأحزاب السّياسيّة، بما في ذلك: "حركة انتصار الحريّات الدّيمقراطيّة"، والتي تعود جذورها إلى حركة الشّعب الجزائريّ، الذي انحلّ سنة ألفٍ وتسعمائة وتسعة وثلاثين(1939م)، لينبَعِث من جديد سنة ألفٍ وتسعمائة وستّة وأربعين(1946م) تحت هذا الاسم.[69]

غير أنّ المجزرة التي حدثت في الثّامن من ماي ألفٍ وتسعمائة وخمسة وأربعين (8 ماي 1945م)، والتي راح ضحيّتها أكثر من خمسةٍ وأربعين ألفَ جزائريّ (45000جزائري)، في كلٍّ من سطيف، وخرّاطة، لا لذنبٍ ارتكبوه، ولكن لأنّهم نادوا بأصوات عالية: لا للعبوديّة، لا للسُّخريّة، نَعم للحرّيّة، والاستقلال –كلّ ذلك أيقظَ الإصلاحيّين الجزائريّين، ودفعهم لتطوير العمل السّياسيّ، مِن فكرة النّضال بالكلمة إلى العمل المسلَّح، بعد يأسٍ من كلّ ما سيأتي مِن السّياسات الاستعماريّة الظّالمة.[70] وبذلك تقرّر الشّروع الفوري في العمل الثّوري، ضِدّ المحتلّين، عملًا بالمثَل القائل: "ما أُخِذ بالقوّة لا يُستَرَدّ إلاّ بالقوّة"[71].

بالعودة إلى الرّواية –موضوع البحث– نَجِد أنّ الرّوائي لم يُعطِ اسمًا للزّائر الغريب، وفي ذلك دلالةٌ على السّرّيّة، التي كان المكافِح الجزائريّ يُحيط بها نفسه–على الرّغم مِن إرادته القويّة في دَحرِ* العدوّ– مخافةَ أن يكتَشِف المستعمِرُ هويّتَه، فيُوَجّه ضرباته الوحشيّة لكلّ أفراد أسرته: أطفالًا، ونساءً؛ لأنّ الضّربات التي قد يتلقّاها طفلٌ، أو امرأة، أو شيخ عجوز، تؤَثّر في أعصابه، وفي معنويّاته، أكثر من الضّربات التي يتلقّاها في شخصِه[72] .

---

[67] عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830- 1962)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995م، ص 361.

[68] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة الجزائرية (1930- 1945)، ص 27- 28.

[69] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 15.

[70] عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830- 1962)، ص 361 وما بعدها.

[71] المرجع نفسه، ص 377.

* دحر: الدَّحْرُ، هو الطَّرْدُ، والإبعاد، والدّفع، كالدُّحور، وهو داحِر، ودَحُور. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيّد، الجزء الأوّل، باب الرّاء، فصل الدّال، ص 31.

[72] مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المُستَعمَرة، ص 35- 36.

إذا كانت مهمّة السّرد– بصفةٍ عامّة– نقلًا وتلخيصًا للأحداث، وتذكيرًا، ورؤيةً، وما إلى ذلك، فإنّ مهمّةَ السّردِ الأيديولوجيّة في رواية طيور في الظّهيرة، كادت تُهيمِن على الجانب الفنّيّ للرّواية. وهذا واضح مِن تجسيد العمل السّياسيّ، مِن خلال الإضرابات التي قام بها الأطفال، رافضين بذلك دراسةَ اللغة الفرنسيّة[73]، فهي بالنّسبة إليهم لغة المستعمِر الذي حَرَمَهم من الحرّيّة، ومارَس عليهم كُلّ أشكالِ القهر، والاضطّهاد، والتّجويع. غير أنّ هذه الحركة الإضرابيّة قوبِلت–كالعادة– بالسّلاح، إذ اقتحَم العساكرُ البيوتَ، لأخذِ الأطفال بالقوّة إلى المدارس[74].

وفي أثناء سردِ هذه الأحداث، تستوقِفُنا الأحداثُ التي أعقبت اقتحامَ العساكرِ لِبيتِ **مراد**، فمِن المفروض أنّ العسكريَّين السّينغاليّين–بمُجَرَّدِ دخول المنزل– يأخذان **مراد**، ويجبِرانِه على الالتحاق بالمدرسة، ولكن لم تَسِر الأحداث على هذه الوتيرة، حيث تجاوزه أحد العسكريّين، واندفع نحو السّطح، مشيرًا إلى عدم وجودِ أيّ أحدٍ على السّطح. ثمّ تبادلَ العسكريُّ الآخَر الحديثَ مع **مراد** بلطف، وسأله إن كان سيذهب إلى المدرسة، ثمّ سأله إن كان يحفَظ القرآن الكريم، وبذلك ثبت أنّ ذلك العسكريّ مسلم[75] –ولعلّ في ذلك دلالةً على أنّ اقتحام العساكر للبيوت، من أجل أخذِ الأطفال عنوةً إلى المدارس، مجرّد تمويه للبحث عن خيطٍ يقودهم إلى المجاهدين. هناك مفارقة أخرى، وهي أنّ الاستعمار الفرنسي جيّشَ جنودًا مِن غير بني جلدته، لفرضِ سيطرته على الجزائريّين، وفي ذلك دلالةٌ على قوّة الحركة الوطنيّة، التي عجزت قوّته العسكريّة أن تُثَبِّطَها.

لعلّ دليلَ قوّة الحركة الوطنيّة الجزائريّة، ما جاء بين حيثيّات الأحداث في الرّواية، حيث شهد **مراد** تجمُّعًا أثارَ ريبته، في ناحيةٍ من المقبرة، "**إذ سمع أحدَ الخطباء يتحدّث عن الجهاد، ويوصي النّساءَ والرّجالَ، بتشديد الكفاح المسلَّح ضدّ الاستعمار[76]، غير أنّ مراد لم يفهم ما يحدث بالضّبط، لكنّه سمع صوت خطيبٍ آخَر يقول: "إنّنا نحتفل اليوم بالذّكرى الثّانية لأوّل نوفمبر، أيّها الأخوات والإخوان!"**".[77] ثمّ استجمع **مراد** أفكاره، ليدرِك أنّها الذّكرى الثّانية لاندِلَاعِ ثورة التّحرير الوطنيّة، وهذا ما زاد من حماسته، خصوصًا وأنّه لاحظَ أنّ الخطيب شابٌّ، مقطوعةٌ يده اليمنى من الرُّسغ، ليُدرِكَ بذلك أنّه مجاهد ولاشكّ[78]. وبذلك اتّخذ **مراد** اليدَ المبتورة

[73] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 69.
[74] المصدر نفسه، ص 70 وما بعدها.
[75] المصدر نفسه، ص 79.
[76] المصدر نفسه، ص 109.
[77] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[78] المصدرنفسه، ص 110.

علامةً على الجهاد، فالمجاهد: إنسانٌ يتحدّى العدوَّ، مفتدِيًا بنفسه، فقَطعُ اليدِ دلالةٌ على مجابهته للمستعمِر وجهًا لوجه، وهنا تكمن قوّة الحركة الوطنيّة، والتي ينشطها جزائريّون يتحلّون بالشّجاعة والقوّة، وهذا ما يزيد من حِيطة المستعمِر، الذي راحَ يقمع أيَّ تجمُّع للمواطنين الجزائريّين، "طبقًا للمبدأ، الذي كانوا يعملون به، منذ الاحتلال وهو أنّ العربيّ لا يخضع إلّا بالقوّة"[79].

لكن أنّى لهم ذلك، فالمجاهدون أثبتوا للاستعمار الفرنسي قوّتَهم، وقدرتهم على التّحرّك، رغم الرّقابة الصّارمة، المفروضة على كلّ الجزائريّين، وخصوصًا في المدُن، حيث يَسرُد الرّاوي أحداثَ معركةٍ نشبت بين المجاهدين والعساكرِ الفرنسيّين، في قلب حيّ باب الواد، خلَّفت جريحًا وقتيلًا فرنسيّين[80]، وذلك على مرأى مِن **مراد**، الذي أُصيبَ بالذّهول، ورعشةٍ شديدةٍ في أطرافه، إذ لأوّل مرّةٍ يرى ذلك المشهد، لكنّه –وبمجرّد إفاقته من إغفاءته– يُدرِك أنّ حرّيّةَ الجزائر، ليست مسؤوليّة المجاهدين المتوزّعين في الجبال فقط؛ وإنّما مسؤوليّة كلّ فردٍ جزائريّ، وهذا ما جعله يَخُطّ على كرّاسته نشيدَ: **"من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا، ينادينا للاستقلال"**[81].

➢ لغة الوصف

يُعَدّ الوصفُ من الحركات السّرديّة الأربعة (الوقفة الوصفيّة– وإن لم يكن وقفةً للقصّة في كلّ الحالات–، الحذف، المشهد، الحكاية المجمَلَة) –كما يصطلح عليها **جيرار جينيت**–.[82] حيث نَجِد "أنّ المجال الوظيفي الأساس للصّورة السّرديّة الوصفيّة، يتمثّل في: بناء خصائص، ووظائف، ودلالات العلاقات المكانيّة على إطلاقها (الأحيزة –الفضاء المكاني–، الأشياء، الشّخصيّات)، مِمّا يندَرِج في إطار ما يُعرَف نقديًّا بمجال الثّوابت"[83].

وبذلك يبدو "أنّ إحدى وظائف الصّورة السّرديّة الوصفيّة، هي: الإيهام بحضور الواقع الموضوعي الخارجيّ، داخل بنية الخطاب الرّوائيّ؛ وذلك لأنّ الإنسان بطبيعته يميل إلى حَملِ المجهول على المعلوم، والموجودِ بالقوّة على الموجود بالفعل، والعامّ المتجرِّد على الخاصّ المتَعَيِّن المحسوس"[84]. ويبدو هذا جليًّا في رواية "طيور في الظّهيرة"،حيث يستَهِلّ الرّوائي روايته، بوصفِ المكان الذي يحبُّه **مراد** من الحيّ، وذلك حال غروب الشّمس،

[79] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة الجزائرية (1930- 1945)، ص 34.
[80] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 116 - 117.
[81] المصدر نفسه، ص 118- 119.
[82] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 108.
[83] عثمان بدري، وظيفة اللغة؛ في الخطاب الرّوائي الواقعي عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 139.
[84] المرجع نفسه، ص 91.

واصفًا إزاء ذلك: الطّريقَ التي تربط الغابة بالحيّ، وصولًا إلى وصفِ البحر، الذي يقع بعد الغابة مباشرةً،[85] فنَجِد أنَّ الرّاوي يُخبِر عن حقيقةٍ واقعيّة، حتّى كاد يُمثِّلُ المنظرَ للقارئ عيانًا، وهذا هو أحسنُ الوصف[86].

يَصِف الرّاوي أمكنةً مماثِلةً للأمكنة الواقعيّة، منشِئًا بذلك أُلفةً بين حركة الحياة الماثلة في الرّواية وبين القارئ، ما يجعلُها تُضيفُ أبعادًا جديدة من التّشويق والمتعة، بل رُبّما الإثارة كذلك. فالرّوائي يحتاج إلى استغراق المشاعر الذّاتيّة للقارئ معه، قبل أن يكون في مقدوره تحقيقُ أفضلِ نتائجه الدراميّة.[87] بحيث ينشِّط ملكَةَ القارئ الخاصّة، ليُمَكِّنه من إعادةِ خلقِ العالَم الذي يقدِّمه (الرّوائيّ)، وهذا ما يُنتِج البُعدَ الفعليّ للنّصّ وواقعيَّتَه، على أن يكُون ذلك نتاجًا لتفاعلِ النّصّ وتَخَيُّل القارئِ معًا، وليس نتاجًا لأحدهما دون الآخر.[88]

الملاحَظ في الرّواية، أنّ وصفَ الأمكنة لم يتعدّ الإطار الجغرافي للحيّ، والغابة، والبحر، مُشكِّلًا بذلك الفضاء الرّوائيّ، بما في ذلك المقاطع الوصفيّة الآتية:" **إنّه الأصيل. لكَم يحبّ مراد هذا المكان من الحيّ. إنّه يهرع إليه كلّما انزلق قرص الشّمس وراء الجبل، بعد يومٍ صاف جميل. شجرة الزّيتون العتيقة، التي يجلس تحتها ملآى بطيور قلقة تبحث عن مكان للنّوم. هذه الشّجرة تنبت على قارعة الطّريق التّرابي، الذي يربط الحيّ بالغابة.**

هدوء كامل يَسود الحيّ، بعد أن غادر الأطفال أزقّته كلّها. الطّريق تنحدر قليلًا، ثمّ تلتوي نصف التواءة، عند الأشجار الأولى من غابة الصّنوبر. الغابة تبدو متكتّلةً حول نفسها، وُخَيَّل لمراد أنّ أغصانها تتهدّل مع قدوم كلّ مساء. بعد الغابة مباشرةً يبرز جانب من باب الواد، وقد تسربل بظلمةٍ خفيفة، ثمّ يظهر البحر هائلًا، شديدَ السّواد، حتّى ليقَع في روع مراد أنّه يريد أن يبتلع حيّ باب الواد، كلّه، و جزءًا من غابة الصّنوبر"[89].

نلاحِظ أنّ هذا المقطع الوصفي جاء مُتَصدِّرًا الرّوايةَ، وقد جاء مشتملًا للفضاء الرّوائيّ، بطريقة فنّيةٍ تثير الانتباه، وتكشف عن براعة الرّوائيّ في تقديم فضائه الرّوائيّ، بل حتّى إنّه حمّله دلالات الزّمن الرّوائيّ، بقول الرّوائي

---

[85] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.

[86] أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه ونقده، حقّقه وفصّله، وعلّق حواشيه محمّد محيي الدّين عبد الحميد، الجزء الثّاني، وزارة الثّقافة - بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربية- الجزائر، 2007 م، ص 294.

[87] روجر هينكل، قراءة الرّواية- مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 47.

[88] فولفغانغ إيزر، عمليّة القراءة: مقترَب ظاهراتي (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 118.

[89] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.

إنّ الطّيور تبدو قلقة تبحث عن مكان يدفئها فتنام فيه، إلى جانب ذكره لأجواء الغابة والبحر، حيث وصفهما بأنّهما يثيران الخوف لشدّة سوادهما، وما ذلك إلاّ في الفصول التي يشتدّ فيها البرد والأمطار، وذلك في فصل الخريف والشّتاء على وجه الخصوص.

من الملاحظات التي يمكن أن ندرِجَها أيضًا حول هذا المقطع الوصفي استخدام الرّوائيّ للأفعال الحركيّة، للإيحاء بتحريك الجمادات على سبيل المجاز،[90] مثل: "**انزلق قرص الشّمس**"، و"**الطريق التّرابي الذي يربط الحي بالغابة**"، و"**الطّريق تنحدر ثمّ تلتوي**"...

وفي موضع آخر يقول الرّاوي:"**السّماء ذات لونٍ رماديّ غامق، ومع ذلك، فالمطر لا يريد الهطول. معظم الأشجار تعرّت عن أوراقها، وكشفت عن أغصان تتراوح ألوانها ما بين الصّفرة، والسُّمرة الشّديدة. الجبل صامتٌ كعادته، وإن بدَا أكثر هيبةً بسبب انعكاس لون السّماء عليه**"[91]. يبدو أنّ هذا المقطع الوصفيّ لأشجار الغابة، يتطرّق لوصف الجوّ الذي يصاحب فصل الخريف، وهذا الوصف المتعلّق بالجو، يبدو واضحًا في كثير من المقاطع الوصفية في الرّواية، بما في ذلك: "**جاء يوم الافتتاح الدّراسي. كانت الصّبيحة دافئة، وإن كانت بعض الغيوم تتخلّل السّماء**"[92]. مِن هذه المقاطع الوصفية كذلك، نجِد: "**بدأت تنعقد غيوم رماديّة ثقيلة تهدِّد بنزول المطر. ستكون العشيّة مطيرة إذن! وسَوفَ يصعب على العساكر، أن يأخذوا كلّ الأطفال إلى مدارسهم**".[93]

إذا كان الرّاوي قد وصف الفضاء الرّوائي بشيء من الدّقّة، فإنّ وصفه للشّخصيّات لم يكن تفصيلِيًّا، بحيث لم يَصِف كلّ الأبعاد الشّكليّة للشّخصيّة الرّوائيّة، بما في ذلك: الشّخصيّة الرّئيسيّة **مراد**، حيث اكتفى الرّاوي بوصف سطحيّ، لشكلها الخارجي: "**لأوّل مرّة في حياته تحوّل لون بشرته، إلى سمرة شديدة طوال موسم الصّيف، بل إنّ جزءًا مِن شعر رأسه قد صار بِلون الذّهب**".[94]نلاحظ من خلال هذا الوصف الحسّيّ الخارجي تحديد الرّاوي لألوان بَشَرة **مراد** وشعره، فالسّمرة واللون الذهبي لشعر **مراد** راجعان إلى تأثير حرارة الشّمس القويّة، التي تعرّض لها **مراد** خلال فصل الصّيف وهو يقضي عطلته على شاطئ البحر.

---

[90] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 62.
[91] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 103.
[92] المصدر نفسه، ص 53.
[93] المصدر نفسه، ص 71.
[94] المصدرنفسه، ص 15.

السّائد في الصّورة السّرديّة الوصفيّة، أنّ المادّة الموصوفة فيها تقوم على المعطيات، والعناصر الحسّيّة المرئيّة، التي تخاطِب في المتلقّي مجال الإدراك البصريّ بالدّرجة الأولى، وإن تضمّنت معطيات، وعناصر حسّيّة تستثير في المتلقّي المدركات الأخرى غير البصريّة: كاللّمس، والذّوق، والشّمّ، والسّمع، ولكن عند فحصِ أكثرِ الصّور السّرديّة، الأكثر استقطابًا للمجال البصريّ، نَجِدها تُحيل وعيَ القارئ إلى مدرَكاتٍ داخليّة غير مرئيّة،[95] وهذا ما يمكن ملاحظته في وصف الحالات النّفسيّة، التي تعتري **مراد**، حالَ وقوع أحداثٍ مثيرةٍ تَهُزّ كيانه، بما في ذلك: حالات الحُبّ، الذي يُكِنّه إلى **فتيحة**، وما يُصاحبها من خفقات قلبه الشّديدة، التي تؤلِمه في صُدغَيه[96]، حتّى إنّه يُحِسّ "**وكأنّ الدّماءَ تنزَرِع في وجهه دفعةً واحدة، وبصوته يحتبِس في حلقِه، فلا يقوى على إصدارِ أيّة كلمة**"[97]، **وتارةً يحسّ "بقلبه يخفق بسرعة، وبالحُمرةِ مُنتشِرة في كامل وجهه**"[98].

شمل الوصفُ كذلك حالات الخوف التي تصاحِب **مراد**، في المواقف الخطيرة، بما في ذلك: خوفه من **والد روني**- المعمّر الإسباني- الذي يحقد على أهل الحيّ كلِّهم، حتّى إنّه لا يتوانى في إطلاق كلبِه المسعورِ على الأطفال، وهذا ما يُرعِب **مراد**، "**الذي اعتزمَ أن يُلقي ببعضِ الخُبز المسموم – للكلب-... ولكنّه عندما وجَد نفسَه وجهًا لوجه مع الكلب طاشَ صوابُه، ولم يَجِد بُدًّا مِنَ الهرولَة في الزّقاق**".[99]

وأمّا أشَدّ حالات الرُّعب- التي وصفها الرّوائي- التي سيطَرت على **مراد**، وذلك حالَ رؤيَته لأحَد العساكر الفرنسيّين يقود شاحنةً عسكريّة، ويلبس نظّارات بيضاء، حيث أحسَّ **مراد** بالرُّعب يجتاحه؛ لأنّه ولأوّل مرّة يشاهِد هذا الشّكلَ من الحِقد، مرتَسِمًا على وجه عسكريٍّ فرنسيّ، حتّى إنّ **مراد** ظلّ طيلَة العشيّة قَلِقًا، بل إنّه أحجَم عن الخروج للّعب يومَها مخافةَ أن يقتله ذلك العسكريّ، لِمَا جاش في نفسه أنّه سيهجُم على الدِّيَار، ويخنق الأطفال، بل تصوّره، وهو يشحَذ سكّينًا كبيرًا كذلك السّكّين، الذي يذبحون به كبشَ العيد كلّ سنة، ولكنّه أبى إلاّ أن يتخيّله آخِر الأمر وهو مذبوحٌ مِن قفاه، تتدلّى جثّتُه من شجرة، المهِمّ -هو- أن يَذبحَ المجاهدون ذلك العسكريّ، الذي أنزل الرّعب على نفسه[100].

[95] عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 83.
[96] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 22.
[97] المصدر نفسه، ص 23.
[98] المصدر نفسه، ص 56.
[99] المصدر نفسه، ص 18.
[100] المصدر نفسه، ص 48- 49.

وبذلك نَجِد أنّ الرّوائي – من خلال هذه التّخيّلات- يُعطي بُعدًا جماليًّ الشّكل، عن طريق خلقِ كلٍّ متّصلِ الفقرات، والذي يجعلُ من الممتِع التّأمُّلَ في ذلك، وإن كان مؤلِمًا في التّجربة، أو حتّى في المشاهَدة، على صعيد الحياة اليوميّة، وهنا تكمن براعةُ الرّاوي،حيث يقدِّم عالَمًا مليئًا بالظّلم والاضّطهاد، في ظِلّ الحرب المدمِّرة، ناشِدًا الحرّيّة والعدل – أكثَر مِمّا يُقدِّم حادثًا أوشخصيّة، بحيث يمكن التّعرّف إليه باعتباره يفيض، ويتداخل مع العالَم التّجريبيّ، وإن كان متميّزًا بكونهِ قائِمًا بذاته، ومفهومًا بذاته[101].

بما أنّ رواية "طيور في الظّهيرة" تُجسّد تأثُّرَ كاتبها – **مرزاق بقطاش**- بالوضعِ التّاريخيّ الذي عايَشَه في عهد الاستعمار الفرنسي – فإنّ كتابتَه كانت صورةً له، وهذا ما يفسِّر هيمنة الجانب الإيديولوجي، والفكريّ على الجانب الفنّيّ،[102] حيث استجابت الرّواية للوضع الاجتماعي، الذي عاشته الجزائر في الحقبة الاستعماريّة، والذي يحمِل الرّوائيّ تجاهه رؤيةً فكريّةً حاول أن يترجمها، ضمن عملٍ فنّيّ متكامل، وهذا ما يفسِّر مقولة الجدل بين محتوى العمل الفنّيّ، وشكلِه، بحيث تحمِل عناصر بنية الرّواية أفكارًا معيّنة، وهذا شائعٌ في الاتّجاهات النّقديّة الواقعيّة، التي تتبنّى مبادئ الفلسفة الماركسيّة عمومًا؛ أي إنّ الشّكلَ الفنّي هو انعكاسٌ للرّؤية التي يحملها الكاتب تجاه الحياة؛ أو كما يسمّيها النّاقد **لوسيان غولدمان** "رؤية العالَم"، حيث إنّ رسالة الأدب تعني الالتزامَ بالشّرط التّاريخي، ثمّ محاولة التّعبير عنه فنّيًا، وهذا ما حاول أن يترجمه جلُّ الكتّاب الجزائريّين، الذين عايشوا مرحلة التّحوّلات التّاريخيّة الكبرى[103].

بناءً على ذلك، وكما هو منتَظَر من استعمار هدفُه إبادة شعبٍ بأكمله، فقد توالت هجمات العساكر على البيوت الجزائريّة، وهذا ما شكّل رعبًا دائمًا يعيشه أهالي حيّ باب الواد، حيث يَعمَد الرّوائي إلى وصفِ الرّعب، الذي أصاب **مراد** حالَ سماعِه بأنّ العساكر سيقتحمون البيوت، ويأخذون الأطفال بالقوّة نحو المدارس؛ ما جعلَه يُصاب بحالةِ ذُعر، خصوصًا وأنّه ردَّ ردًّا حاسمًا على المعلِّمة اليهوديّة، بعدَمِ رغبتِه في تعلّم اللّغة الفرنسيّة، بسببِ كراهيتِه لها، فلم يجِد بُدًّا من الهروب إلى البيت، لَمّا سمع شخيرَ شاحنةٍ عسكريّة تصعَد نحو الحيّ من الغابة، وبمجرّد سماعه لصرخات الأطفال، بدأت رجلاه ترتجفان، وأحسّ بحلقه يزداد جفافًا، حتّى إنّه ما عاد يقوى على التّنفّس. ولَمّا سمع وَقعَ أقدامٍ غليظة تقرَع أرض الزّقاق، انقطع عنه التّنفّس بضعَ ثوانٍ، ولَمّا جاءت الطّرقات

---

[101] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 223.
[102] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 79.
[103] المرجع نفسه، ص 80.
* النَّدبة: أثر الجرح الباقي على الجلد، جمعها: نَدَبٌ، و أنداب، ونُدوب. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الأول، باب الباء، فصل النّون، ص 161.

عنيفةً على باب منزل **مراد**، لِيتفاجأ بجنديّين سينغاليين يندفعان نحو الدّاخل. وبمجرّد خروجهما أحسّ بفرحةٍ غامرة، فالرّعب كان قد زايلَه، بل إنّه لم يُخلِّف أثرًا في نفسه؛ لأنّه سمع أنّ الجنودَ السينغاليّين إذا كانوا مسلمين، فإنّهم ليسوا بقساوة السّينغاليّين المسيحيّين ذوي النّدوب*[104].

شكّلَ عساكرُ المستعمِر الفرنسي مصدَر رُعبٍ لا يُزايِل **مراد** أنّى حَلَّ،حتّى إنّه كان أشدَّ الأطفال خوفًا، لَمّا اقترب منهم العسكريّ، وهم يلعبون في الغابة، وذلك على الرّغم مِن أنّ ذلك العسكريّ لم يكن يرتدي البزّة العسكريّة، ولم يكن مُسلَّحًا، حيث وصفَ الرّوائي حالةَ الرُّعب التي انتابت **مراد**، من خلال محادثة نفسه بالهروب، خصوصًا وأنَّه – هو الذي– علَّمَ الأطفالَ الأناشيدَ الوطنيّة، فوصفَه **أحمد** بالجبان؛ ما جعله يُقلِع عن فكرة الفرار، غير أنّ خوفه تلاشى، لَمّا علِم أنّ العسكريَّ جزائريّ الأصل[105]، ولعلّ في ذلك دلالةً على أنّ انخراطَ فئةٍ من الجزائريّين، في صفوف المستعمِر الفرنسيّ، واتّصالِهم المباشِر به يزيدهم تعرُّفًا على وسائل الاستعمار في القتال[106]؛ ما يجعلهم يرصدون مواقعهم، ونقاط ضعفهم، لتوجيهِ الضّربات القاضية التي توقِف زحفَهم، وتشلّ حركتهم داخل الأرض الجزائريّة، وهو ما خلُص إليه العسكريّ – الجزائري الأصل– بعد حواره مع **مراد** حولَ لعبة الزّورق، وذلك لَمّا قال **مراد**: **"لو كان هذا زورقًا للعدوّ فكيف يمكن لنا أن نُغرقه؟"**، فيجيبُه العسكريّ بكلّ ثِقَة: **"ليس هناك أحسنُ من مدفع الهاون لمثل هذا العمل"**[107].

يسعى الوصف إلى تقديم العالم السّرديّ للقارئ، بصورة تكُون فيها "المادّة اللّغويّة المعجميّة المهيمنة في الصّور السّرديّة الوصفيّة، متمثّلةً غالبًا في: أسماء الشّخصيّات، وفي صفاتها الكمّيّة أوالكيفيّة التي تبدو بها، وفي الوظائف المسندَة إليها، سواءٌ على سبيل المعايير الطّبيعيّة، والفيزيائيّة الخاصّة بها، أو على سبيل المجاز والرّمز"[108] – ولذلك نجِد أنّ الرّاوي وهو في صدَد تقديم الشّخصيّات الثّانوية، المحيطة بالشّخصيّة الرّئيسيّة **مراد**، يهيّئُ لها بقوله: **" أبصرَ (...) بجوزي يخرج من دارهم، بهيكله الضّخم، مرتديًا سروالًا قصيرًا كعادته. وإن هي إلاّ لحظة حتّى أطلّ أحمد من أحد الأزقّة بعينيه الحولاوين، وقد وضع يديه في جيبي سرواله، وسَارَ بهدوء"**،[109] فجعل الرّوائيّ هتين الشّخصيّتين مِن أوائل الشّخصيّات، التي أدرِجت في الرّواية، بغرَض لفت الانتباه

[104] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 70 وما بعدها.
[105] المصدر نفسه، ص 94 وما بعدها.
[106] مالك بن نبي، الصّراع الفكريّ في البلاد المستعمَرَة، ص 20.
[107] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 101.
[108] عثمان بدري، وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 142.
[109] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 19.

إليهما، لِمَا لهما من دورٍ في التّأثير على مواقف **مراد**، فيقول الرّاوي: "**جوزي** (...) **وأحمد** (...) **هما الوحيدان القادران علىشحذِ همم الأطفال**".[110] ويقول: "**انتظرَ مراد كغيره من الأطفال أن يبدأ جوزي بالحديث، فهو خبير في مثل هذه المسائل** (...) **لقد تعلَّم مراد من جوزي على سبيل المثال، أن يكوِّن فكرةً عن الهنود الحُمرِ في أمريكا...**"[111].

وأمّا **أحمد** فله مكانة في نفس **مراد**، بحيث يستشيره في الصّغيرة والكبيرة، لقول الرّاوي: "**اقترب – مراد– من أحمد، وهمس في أذنه سائلًا إيّاه: ما الّذي يمكن القيام به في مثل هذه الظّروف**".[112]

وبذلك يحاول الرّوائي – من خلال الأوصاف التي يُبديها عن شخصيّات روايته– أن يمزج بين الوصف النّقلي الذي يتميّز بتقريريّته ودقّة تصويره، وبين الوصف الوجداني الذي يتميّز بنزعته الدّاخليّة وتوغّله في ذات الأديب، بحيث ينصرف إلى تأويل الظّاهرة بعد أن تتولّاها نفسه وتتّحد بها.[113]

بما في ذلك ما حظيَت به الشّخصيّة **فتيحة** من وصفٍ نابعٍ من مشاعر الحبّ، التي كان يُكِنُّها لها **مراد**، فيصِفها الرّاوي، قائلًا: "**ندت عنه نظرةٌ نحو فتيحة، فأبصرها متورِّدة الخدّين، وقد بدت عيناها زرقاوين أكثر من المعتاد**"[114]. في موضعٍ آخَر يصف الرّاوي شعرها الطّويل، المنسدِل على كتفيها، والذي كان يرتفع مع كلّ قفزةٍ في الهواء[115]، بل وصفها بأنّها "**فتاةٌ جميلة، فليست هناك فتاةٌ تضارِعُها جمالًا في الحيّ**"[116].

إنّ العواطف والانفعالات في الرّواية تختلف بحسب موضوعها والحدث الذي تعالجه، فإذا كان الموضوع عاطفيًّا كان النّسيجُ الرّوائيّ مرتكزًا على عواطف الحبّ، والكره، والغيرة، والانفعالات النّاجمة عنها. وإذا كان الموضوع اجتماعيًّا كانت العواطف العائليّة، والانفعالات النّاجمة عن الفقر، وعلاقات الجوار والعمل هي السّائدة. وبما أنّ هذه الانفعالات والعواطف السّارّة والمحزنة مرتبطة بسلوك الإنسان وحياته اليوميّة، فهي تأخذ من الرّواية

[110] المصدر نفسه، ص 22.
[111] المصدر نفسه، ص 19.
[112] المصدر نفسه، ص 28.
[113] إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، دار الكتاب اللّبناني، دار الكتاب المصري، بيروت (لبنان)، القاهرة (مصر)، دت، ص 16.
[114] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 23.
[115] المصدر نفسه، ص 56.
[116] المصدر نفسه، ص 58.

قسطًا كبيرًا إذ أنّها مرتبطة بالأحداث، ولا يستطيع الرّوائيّ أن يوقف الحدث إذا تعدّدت الأطراف لينقُلَ انفعالات كلّ طرف، ولكنّه يربط الانفعال بالحدث كما يجري في الحياة تمامًا؛ ليكون أكثر واقعيّة وإقناعًا للقارئ.[117]

من الشّخصيّات الثّانوية التي حظيت بدورها داخل الرّواية نَجِد شخصيّة **علي**، والتي تُجسّد الشّخصيّة المنافسة لمراد على حبّ **فتيحة**، حيث أراد **علي** – هو الآخَر– أن يحظى بقلب فتيحة، فيصفُه الرّاوي بأنّه " **قد مشط شعر رأسه، فَبَدَا برّاقًا كعادته**"،[118] وشخصية **محمّد الصّغير**، التي تمثّل هي الأخرى صديقة الشّخصية الرّئيسيّة، حيث يصفه الرّاوي بأنّه "**صاحب دورٍ كبير بين الأطفال، وكثيرًا ما يقوم بدور المهرّج، فلا يتركهم إلاّ وهُم ينفجرون بالضّحك**"[119].

إذا كان السّردُ ذكرًا لأحداث، وإيرَادًا لحركات وأفعال تقوم بها الشخصيات – فإنّ الوصفَ تصويرٌ لحالاتٍ، ووضعيّاتٍ تتعلّق بهذه الشّخصيّات، وبالأمكنة التي وقعت فيها الحركات، وتمّت بها الأفعال، فالوصفُ إذن هو الذي يتكفّل بتأطير الأحداث، وهو الذي يأخذ على عاتقه رسمَ أجوائها. وبعبارةٍ أخرى فإنّ الوصفَ عمليّةٌ تُهيِّئ الدّيكور اللاّزم للحدث، فالمعنى يبقى قاصرًا في بعض الأحيان، ويكون محدودًا إذا تجرّدت الأفعال، والحركات، وكذلك الشّخصيّات مِن الصّفات والمؤهّلات – وبذلك كلّه، فإنّ الوصفَ إجراءٌ فنّيّ لا غِنى للأديب عنه، إذا أراد إنتاجَ أثرٍ أدبيّ ناجح[120].

وبذلك شهدت رواية "طيور في الظّهيرة" توازنًا بين السّرد والوصف، إلى حدّ أنّ المرويّ له لا يَشعر بالتّوتّر إزاء تسارُع الأحداث؛ ذلك لأنّ الوصف، الذي يتخلّل هذه الأحداث، يُهدّئ من تواترها بشكلٍ لا يوقِف وتيرتها. فنَجِد أنّ الرّاوي وهو في صدد سردِ حادثة اعتداء الفتيان الأربعة على الفتاة الغجريّة، والمحاكمةِ التي أقامَها العساكرُ في الغابة، لمعاقَبةِ الفتيان–يصف تلك الأحداث بشكلٍ سريع، وفي نفس الوقت فإنّه يحمِل بُعدًا دلاليًّا، حيث يصف الرّاوي هيئةَ الفتاةِ الغجريّة، التي كانت ترتدي فستانًا فضفاضًا، وهي تتبختر، لِتَدلّ بصورتها تلك على انحلالها الخُلقيّ، وأنّها نموذجٌ عن المرأة الأجنبيّة، التي كانت تنهض بدورٍ خطير، في إفساد المجتمع الجزائريّ في

[117] عبد الله خمّار، فن الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 216.
[118] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 22.
[119] المصدر نفسه، ص 23.
[120] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 101.

ظلّ الاحتلال الفرنسيّ، وهذا هو هدف المستعمِر؛ حتّى يقضي على القيم الدّينيّة الإسلاميّة للشّعب الجزائريّ، وبالتّالي القضاء على سُبل الكفاح والجهاد[121].

لا يسعى الوصفُ لإبراز الأحداث أو الأعمال في الرّواية كما هو الحال مع السّرد؛ وإنّما يهدِف إلى الكشف عن مزايا الشّيء، أو الشّخصيّة الموصوفة، ضِف إلى ذلك فإنّه قد ينتقل من تعريف الشّخصيّة، وتحديدِ معالمِها الفيزيولوجيّة، أوالاجتماعيّة، أوالنّفسيّة، إلى شيءٍ ذي وظيفةٍ مجازيّة ورمزيّة[122]، وبذلك يتلاحَم السّرد (التّعليق) مع الوصفِ، والمعرفة الملفوظيّة التي يتكفّل السّارد بنشرها، في سبيل التّمهيد لدخولِ الشّخصيّة إلى مسرحِ الأحداث، أو تأجيلِ دخولِها بحسب الاستراتيجيات السّرديّة التي يتبنّاها فعلُ السّرد.[123]

وبذلك يُقدِّم الرّاوي الفتيانَ الأربعة، الذين وقعوا في شراك المستعمِر، بوصفِهِم وصفًا ظاهريًّا، ينصرف إلى رسمِ الصّورة الخارجيّة للشّخصيّة، بمكوّناتها: الهندام، الهيئة، والعلامات الخصوصيّة[124]، بشكلٍ سريع؛ حتّى لا يُوقِف مسارَ الأحداث، فيصف **نور الدّين**، الذّهبيَّ الشّعر، إلى حدّ أنّه يشبه الأوربيّين، باتّفاق جميع أهل الحيّ. ثمّ جاء الرّاوي على ذكرِ شخصيّة **العقرب**، دون ذكر اسمها الحقيقيّ، حيث يصف الرّاوي العقربَ بأنّه كان قصيرَ القامة، قويَّ العضلات، وذا جبهةٍ عريضة، تختفي تحتها عينان سوداوان، مليئتان بالحيلة. وأمّا **عبد الله** فقد كان يلبس سروالًا قصيرًا من نوع الكاكي، وقد كان **عبد الله** الوحيدَ، الذي تأسّف له **مراد** أشدَّ الأسف، لِما عُرِف عنه من الحياء، والخجل الشّديد، حتّى إنّه هو الذي علَّم **مراد** بعضَ السّوَر القرآنيّة، وكيفية أداء الصّلاة[125] – وفي ذلك دلالةٌ على خطورة الإفساد، الذي عاثَه المستعمِر بين أفراد المجتمع الجزائريّ، حيث راحَ يوجِّه ضرباته إلى ركائز المجتمع وأعمدته، بما في ذلك: حَفظَةُ القرآن، وحامِلو مشعل القيم والأخلاق، فالمستعمِر يعلمُ يقينًا، بأنّ سقوطَ الأعمدة يؤدّي حتمًا، إلى تشتُّت المجتمع وضعفه.

شمل الوصفُ معلِّمة **مراد** اليهوديّة، والتي راحت تُوجِّه نظرات حاقدة نحو التّلاميذ، بعينيها السّوداوين اللّتَينِ تختفيان وراء نظّارات سميكة، مع وجودِ بعض الزّغب[126] على شفتيها[127]– يبدو أنّ هذا الوصف يدلّ على الدّور

---

[121] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 28.
[122] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 81 ـ 82.
[123] سعيد بنكراد، السّرد الرّوائيّ وتجربة المعنى، ص 152 .
[124] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 105.
[125] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 29- 30.
[126] الزّغب: صغار الشّعر والرّيش، وليّنه، أو أوّل ما يبدو منهما، وما يبقى في رأس الشّيخ عند رقّة شعره. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الأول، باب الباء، فصل الزّاي، ص 102.
[127] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 67.

الذي يقوم به اليهود، في سبيل القضاء على الهويّة الإسلامية، حتّى إنّهم يقِفون وراء كلّ مآسي المسلمين في بقاع المعمورة، وهذا ما يدركه **مراد** جيّدًا، لِقول الرّاوي: **"هي يهوديّة، ومراد يعرف ما ينطوي عليه مثل هذا الاسم"**[128].

يُختَمَ الجزءُ الأوّل من "طيور في الظّهيرة" – في وصفِ الشّخصيّات- بوصفِ الخطيب، الذي رآه **مراد** في المقبرة، والذي تبيّن أنّه مجاهد حقيقيّ، حيث وصفه الرّاوي بأنّه شابّ يرتدي قشّابية، وهو مبتور اليد اليمنى، إلى جانب هزالِه وشحوبه[129]- ولعلّ الدّلالة التي ينهض بها هذا الوصف، هي الحالة الصّعبة التي كان يُعانيها المجاهدون: مِن أمراض، وجوع، وفقر، لكنّ ذلك لم يمنعهم مِن مواصلة دربِ الكفاح، حتّى يسترجعوا حقّهم في الحرّيّة، خصوصًا وأنّ الرّاوي أشار إلى أنّ الخطيب كان شابًّا، دلالةً على قوّة الإرادة، والتّطلُّع إلى حياةٍ أفضل.

إنّ الوصفَ – في الرّواية- لم يكن مقتصرًا على الأمكنة والشّخوص، بل تعدّاه إلى وصفِ ألعاب الأطفال، التي كانوا يمارسونها في الغابة، بما في ذلك: وصف لعبة البواخر بأدقّ تفصيلاتها[130]، ولعبة بناء جسرٍ من طين، مُماثِلًا لجسرِ قسنطينة،[131] ويبدو أنّ الرّاوي يهدف إلى أبعاد دلاليّة، أكبر من مُجرّد وصفِ لعبتين للأطفال. حيث يأتي في صدد وصفِه للّعبة الأولى بذكرِ جبل الأوراس، والذي شهِد معارك طاحنة بين المستعمِر والمجاهدين الجزائريّين، حتّى قبل اندلاع الثّورة الجزائريّة، حيث كان المجاهدون يتمركزون في هذه المناطق الجبليّة، ويكمنُون للعساكر الفرنسيّين، الذين ليس لهم خبرة عسكرية في المناطق الجبليّة، إضافةً إلى ذلك فقد شهدت جبال الأوراس أُولى العمليّات الثّوريّة ضدّ الاستعمار، وبذلك بقيت هذه الجبال راسخةً في أذهان الجزائريّين، فهي رمزُ الشّموخ والبطولة.

في حين يأتي الرّاوي في اللّعبة الثّانية على ذكر جسر قسنطينة، هذه المدينة التي تُمثّل البؤرَة التي انطلقت منها أفكار الإمام **عبد الحميد بن باديس**[132]، ممثّلَةً في إيجاد جيلٍ جديد، مُنزّه التّفكير عن أضاليل الاستعمار، وقد سلك المسلكَ العلميّ الحكيم لذلك، وهو مسلك التّربية والتّعليم، فكان يُؤثِر التّربيةَ على التّعليم، ويحرص على غرس الفضائل في نفوس تلامذته، قبل غرسِ القواعد الجافّة في أدمغتهم، ويدرّبهم على أن ينهجوا نهجه، في

[128] المصدر نفسه، ص 67.
[129] المصدرنفسه، ص 110.
[130] المصدر نفسه، ص 87 وما بعدها.
[131] المصدر نفسه، ص 115 وما بعدها.
[132] عبد الله ركيبي، ذكريات من الثّورة الجزائريّة (1954- 1958)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985 م، ص 16.

العمل للعروبة والإسلام.[133] وهذا ما يتّضح من خلال الأوصاف الخُلُقيّة، التي تشرّبها **مراد** من منبع أحد المدارس الحرّة، التّابعة لجمعية العلماء المسلمين، حيث تعلّم فيها التّمسّك بالأخلاق الدّينيّة السّامية، إلى جانب تمسُّكه بعروبته، فنَجِده يُتقِن اللّغة العربية أكثر من أقرانه الأطفال، إلى جانب حفظه للأناشيد التي تمجّد الوطن، والتي تعلّمها في المدرسة، حيث ترسّخت في ذهنه، حتّى إنّه وبدون قصد ينطلق لسانه بتلك الأناشيد، نشدانًا للحرّية.

➢ لغة الحوار

إنّ تصميم الملامح الخاصّة ببيئةٍ اجتماعيّة معيّنة يُعدُّ أمرًا هامًّا؛ لأنّ الشّخصيّات الرّئيسيّة في الرّوايات الاجتماعيّة تَعمَد إلى أن تُحدِّد نفسَها، في ضوء التحامها بسائر أفراد المجتمع، كما أنّ تداخُل العلاقات الاجتماعيّة- على نحوِ ما يقعُ بين النّاس بعضهم ببعض- يُعَدّ أحدَ الأمور الهامّة في الرّواية. لا يعني هذا انتفاء المشاهدِ التي تستقلُّ فيها إحدى الشّخصيّات بنفسها كي تتفرّدَ بالتّفكير، أو تستغرقَ في التّأمُّل في مثل هذه الرّوايات، وبرغمِ ذلك فإنّ كثيرًا ممَّا يقَع فيها مِن تلك المواقف، لا يمكن اعتباره فرديًّا خالصًا؛ لأنَّه ينسرب دائمًا إلى أعماق ما يكون بين النّاس مِن علائِقَ[134].

وبذلك يُشكِّل المشهدُ- الذي يُعَدُّ أحدَ الحركات السّرديّة- محاولةً لتقليدِ المواقف، لَمّا يلجأ الرّوائيّ إلى إعطاء الكلمة للشّخصيّات ذاتها، مُشكِّلةً مقاطعَ حواريّة، غالبًا ما تكُون ثنائيّة. على أَنّ الرّوائيّ لا يغيب إطلاقًا في هذه المواقف، بل إنّه يؤمِّن توصيلَ أطرافِ الحوار؛ أي إنّه ينظِّمهُ لَمّا يُشير إلى مصدر كلِّ كلمة، أوجملة (قال...، قالت...)[135].

الرّواية – باعتبارها شكلًا فنّيًّا متميّزًا- تبدو في الأعمِّ الأغلب أميلَ إلى تفضيل اللّغة القادرة على النّهوض بمهمّة التّوصيل، وهي لغةُ التّواصل التّلقائيّ، حيث تكون مهمّةُ الكلمات أن تنهضَ –إلى حدٍّ كبير- بدور أداة نقلِ التّجارب، والأفكار إلى القارئ خلال العالَمِ القصصيّ. إذا كانت مهمّة اللّغة في الرّواية توصيليّة إلى حدٍّ بعيد، فإنّ القارئَ لا يحتاج حينئذٍ إلى البحث ابتداءً عن الإيقاعات، وأنماطِ الكلمات وتفاعلاتها، وطرائقِ التّعبير، التي تتبدّى من خلالها، حيث يتمُّ التّعامل مع الكلمات، مِن منظور الدّور أو الوظيفة التي تؤدّيها. إنّها تكشِف عمّا في

[133] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس: رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)، ص 23.
[134] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 78- 79.
[135] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 113- 114.

ذهن الشّخصيّة: مِن أقوالٍ، أو معلومات تتعلّق بما يجري بالفعل في عالم الرّواية، كما أنّها تنقُل المعلومات والمواقف، بل تنقُل الانفعالات والقِيَم، من خلال المنظور الذي توجَد عليه هذه الأشياء في الرّواية[136].

يبدو أنّ المشاهدَ التي ساهمت في البناء الفنّي لرواية "طيور في الظّهيرة"، تنوّعت مِن: خطابٍ مرويّ غير مباشر، وخطاب مباشر، وخطاب خارجيّ أو حوارٍ خارجيّ، وصولًا إلى الحوار الدّاخليّ؛ فأمّا الخطاب المرويّ- كما يصطلِح عليه **جيرار جينيت**_ والذي يُعَدّ أبعد الحالات مسافةً، حيث يستطيع المرءُ أن يروي كثيرًا أو قليلًا مِمّا يُروى، وأن يرويَه من وجهةِ النّظر هذه أو تلك، فحكايةُ الأقوال هنا يمكنها أن تُزَوِّدَ القارئَ، بما قلَّ أو جلَّ مِن التّفاصيل، ويمكنها أيضًا أن تختارَ تنظيمَ الخبرِ الذي تُبلِّغُه، أوالصّيغة السّرديّة[137]، وهذا ما يظهرُ جليًّا مِن أقوالِ الرّاوي، مثل: **"نظرَ ناحيةَ حظيرةِ الأرانب، وسأل أمَّه بنوعٍ من الاستهزاء عمّا سيكون عليه مصيرُ الأرانب، ومن يقتطعُ لها الحشائشَ بعد اليوم، إلّا أنّ أمَّه أجابته بأنّه هو الذي سيقوم بمثل هذا العمل، أيّامَ العُطل الأسبوعيّة".**[138]

يقول الرّاوي في موضع آخر:**"سألها إذا ما كانت تتصوّر مثل هذا النّوع من العلاقات بين الأوربيّين، فأجابته بأنّ معلّمتها في المدرسة حدّثتها طويلًا عن أخلاق الأوربيّين، وكيف يتعيّن على العرب أن يأخذوا بها، ولكنّها كانت تشعر في قرارة نفسها بأنّ الحقيقةَ ستنكشِف ذات يوم"**[139].

مِن الأمثلة الأخرى عن حكاية الأقوال، نجد ما صاغه الرّوائي عن الحوار الذي دار بين **مراد** والعمّ **عبد الله:"عندما حاذى حانوت العم عبد الله، سأله هذا عن سبب وجوده في الشّارع وحيدًا، ونصحه بأن يعودَ من حيث أتى، فالجنودُ السّنيغاليّون قادمون بعدَ لحظات (لإجبار الأطفال على الالتحاق بالمدارس)"**[140].

يكثِر الرّاوي من إيراد المشاهدِ المحكيّة، مهيمِنًا بذلك على الصّيغة الحواريّة، فنجده في موضع آخر يقول:**"أراد مراد أن يُرضي فضوله، فسأله إذا ما كانت تلك حيلةً منه لتفادي الوقوع بين أيدي العساكر، والذّهاب إلى المدرسة، وجاءه الجواب عكسًا لِمَا كان يتصوّره. قال له عليّ بأنّه بدأ العمل فعلًا مع خاله، وسوف يستمرّ فيه؛ لأنّه يريد مساعدةَ أمّه، التي تعمل عند إحدى العائلات الأوربّيّة في أعلى المدينة".**[141]

---

[136] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 229- 230.
[137] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 177 وما بعدها.
[138] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 53.
[139] المصدر نفسه، ص 59.
[140] المصدر نفسه، ص 73.
[141] المصدر نفسه، ص 74.

مِن خلال هذه المشاهد نجد أنّ هذا النّوعَ من الحوار، يتّسِم بشيءٍ من الحياديّة في الموقف، حيث لا يَنقل الرّوائي واقعَ هذه المشاهد؛ وإنّما ينقل أيديولوجيته، وأفكاره حول هذا الواقع[142]– ولعلّ هذا النّوعَ من الحوار هو الأنسب لروايةٍ يُشكِّل الأطفالُ شخصيّاتها الأساسيّة، فمِن طبيعة الأطفال البراءة والسّذاجة، وحُبّ الاستطلاع. وقد أدّى حوارُ الرّوائيّ **بقطاش** –الذي تخفّى وراء شخصيّة الرّاوي– دورَه مِن هذه النّاحية[143].

للخطاب المباشر أثره في نسجِ مشاهدِ الرّواية، مرفقًا بإشارات تدلّ على تبادُل حوارٍ بين شخصيّتين، بما في ذلك ما وردَ في النّزاع الذي شبَّ بين **مارتينيز** و **نوربيير**، حيث "**كان مارتينيز قد اقترب منه، وهو يتوكّأ على عصاه** (...) **القصيرة، ويُوجِّه شتائمَه بلغةٍ لم يفهم مراد منها كلمةً، ولم يُعِره نوربيير أيَّ اهتمام في البداية، لكنّه عندما أحسّ بلدغات الكلمات النّابية، التي تخرج من فمِ غريمه،التفت نحوه وقال له: "أنا لا أتحدّث مع إنسانٍ أعرج لا يستطيع الدّفاع عن نفسه**" ".[144] ففي هذا الموقف يجتمع الخطاب المنقول غير المباشر بالخطاب المنقول المباشر، ولعلّ ذلك بغرض الاختصار، حتّى يتوالى مسار السّرد. والحال نفسه في لقاء **مراد** بعمّه، حيث يقول له عمُّه: ""**إنّ ثيابك جميلة هذا الصّباح!" ثمّ إنّه وضع يده في جيبه، وأخرج قطعةً نقديّة منحها إيّاه، ولكنّه أتبعها بتحذير، فلقد نهاه عن التّلفّظ بشيءٍ ممّا رآه أمام والديه، وانصرف مراد وهو لا يدري ما حدث بالضّبط**"[145].

تتعدّد المواضع التي تجمع فيها الصّيغة السّرديّة بين الخطاب المنقول غير المباشر، والخطاب المباشر، بما في ذلك موضع اقتحام العساكر السّينغاليّين لمنزل **مراد**، بحيث"**بدرت عن السّينغالي، الذي كان يبتسم حركةٌ جانبيّة، ثمّ سأل مراد: "هل هي أمّك"، ولم يجبه بأيّة كلمة، وعاودَ السّينغاليّ مُخاطبَتَه، فسأله إذا ما كان سيذهب إلى المدرسة، فهزّ مراد هذه المرّة رأسه، مجيبًا بأن نعم**"[146].

مِن صيغة الخطاب المباشر، خطاب **أحمد لمراد**: "**الويل لك. لقد مررتَ فوق جثّة الاسباني. إنّه سوف يصرخ عند رأسك باللّيل**".فلمّا أحسّ بأنّ **مراد** اعتراه الخوف ممّا قاله، أردفَ قائلًا: "**إنّك تقرأ العربية، وتخاف من هذه الحكايات؟**"[147].

---

[142] عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية: مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد، ص 37.
[143] محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 17.
[144] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 61.
[145] المصدر نفسه، ص 63.
[146] المصدر نفسه، ص 79.
[147] المصدر نفسه، ص 88.

ونجِد كذلك من صيغة الخطاب المباشر، ما ورَد على لسان الخطيب في المقبرة، بهدف التّحفيز وإيقاظ الوعي الوطني، حيث يقول:"**إنّنا نحتفل اليوم بالذّكرى الثّانية لأوّل نوفمبر، أيّها الأخوات والإخوان**"[148]، وفي موضعٍ آخر يقول: "**إنّه مجرّد احتفال رمزيّ بالذّكرى الثّانية لأوّل نوفمبر، وأتمنّى أن نُشدِّد من كفاحنا، فمِن العيب أن نترك بلادَنا، وخيراتنا بين أيدي الاستعمار!**"[149].

مِمّا لا شكّ فيه أنّ لغة الحوار مثلها في ذلك، مثل كلّ أشكال القول الأخرى، مؤسَّسةٌ في الأصل على الكلام العيني العادي، الذي يجري بين النّاس، على جميع مستويات حياتهم، بهدف تحقيق التّفاهم، والتّواصل، والاتّصال المادّي والمعنوي، والرّوحيّ، والإيديولوجي بينهم، وبهدف إنجاز المصالح، والحاجات، والأهداف العمليّة التي تتطلّبها الحياة – وبذلك يمكن القول: إنّ الحوار على إطلاقه ضرورة إنسانيّة، واجتماعية، وثقافيّة، وحضاريّة[150].

إذا كان للخطاب المروي غير المباشر والخطاب المباشر أثرهما في تحقيق العلاقات الإنسانيّة داخل الرّواية – فإنّ الصّيغة الحواريّة المباشرة إضافةً إلى ذلك، تُخفِّف مِن حدّة أحاديّة رؤيةِ، أو وجهةِ نظر الرّوائي، العالِم بكلّ شيء، والمسيِّر لشخصيّاته بِحرّيّةٍ تامّة،[151] وبالتّالي تتجاوز لغة الحوار مجرّد تحقيق الوظيفة التّواصليّة النّفعيّة، التي تقتضيها مطالبُ الحياة إلى الوظيفة المعرفيّة الوجوديّة، التي تتمثّل في: إثبات وتأكيد الوجود الشّخصيّ للشّخصيّات المتحادِثة[152]، وهكذا يستشعِر القارئُ الوجودَ الرّوائيّ بشخصيّاته، ما يمَكِّنه من معرفة شخصيّات الرّواية، من خلال مواقفها وأقوالها، فكما يُقال: "المرء مخبوء تحت لسانه".

وقد جسّدت "طيور في الظّهيرة" هذه المواقف الحواريّة – وإن كانت قليلة– بما في ذلك: الحوار الذي دارَ بين المعلّمة اليهوديّة و**مراد**، لَمّا خاطبت التّلاميذَ بصوت حاقد: "**ولِمَ لا تُريدون تعلُّم اللّغة الفرنسيّة؟ إنّكم جهلة، لِمَ هذا العناد؟**"، وعندما اقتربت من **مراد** ورأت عبوسه، صوّبت نحوه سبّابتها متوعِّدةً، وسألته: "**لِمَ لا تريد أن تتعلّم الفرنسيّة؟**"، اندفع يجيبها قائلًا: "**لأنّني لا أحبّ الفرنسيّة**"، ليتلقّى بعدها صفعةً قويّة على وجهه، سالَ الدّم من أنفه على إثرها[153]– مِن خلال هذا الموقف الحواريّ تتلمّس علاقةَ المستعمِر بالشّعب

[148] المصدر نفسه، ص 109.
[149] المصدر نفسه، ص 111.
[150] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 169.
[151] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 114.
[152] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 169.
[153] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 67.

الجزائري، فهي قائمةٌ على التّسلّط والجبروت، دون مراعاةٍ للمشاعر والحقوق. وفي ذلك إشارةٌ إلى القضايا الأخلاقيّة، التي تُشكِّل العلاقات الإنسانيّة داخل الرّواية، بوصفِها روايةً اجتماعيّة، لِذا نَجِدها تُركِّز على هذه القضايا على نحوٍ موضوعيّ نسبيًّا[154].

مِن المواقف الحواريّة، ما دار بين **مراد** وصديقه **محمّد**، حيث يقول **محمّد**: **"إنّهم سيأخذون الأطفال بالقوّة نحو المدارس"**، لكنّ **مراد** لم يفهم، ثمّ يُعيد **محمّد** قائلًا: **" إنّ العساكر يأخذون الأطفال إلى المدارس، أتفهمني؟"**؛ وذلك بغرض تأكيد الفكرة، ليتساءل **مراد**: **"إنّ هذا يعني أنّهم سيبعَثُون بالعساكر إلى حيّنا، أليس كذلك يا محمّد؟"**[155]. فهذا المشهد الحواري يختلف عن سابقه، إذ العلاقة بين طرفي الحوار تقوم على الصّداقة، وتشارُك الآلام والمخاوف، وبذلك فإنّ الصّيغة الحواريّة تُجسِّد العلاقات الإنسانيّة، التي تقدِّم الشّخصيّات الرّوائيّة بصورةٍ تبدو شديدة القُرب، مِمّا هي عليه في الحياة الفعليّة، وهُنا تكمنُ ميزة الأدب[156].

يُصوِّر الرّوائي علاقة الصّداقة الحميمة، التي تجمع بين الأطفال، مِن خلال الحوار الذي يجمع بين **مراد** و**أحمد** و**جوزي** أثناء اللّعب، حيث يختار **مراد** اسم باخرته اللّعبة، وهو جبل "الأوراس"، ليُردِف **أحمد** برغبته في تشكيل شركة بواخر، تضمّ باخرته "القيروان" وباخرة **مراد**، ثمّ يتبادل **مراد** و**أحمد** الحوار، حول طريقة اللّعب، ثمّ يتدخّل **جوزي** في إبداء رأيه حول ما قرّره الصّديقان[157]– أمّا ما يمكن ملاحظته في هذا المشهد الحواريّ، هو اتّسامه بنوعٍ من الاعتدال، والهدوء، والتّواضع، فهو حوار جميل يُشخِّص طبيعة الحوار، الذي يدور بين الأطفال عادةً، وإن كانت لغته الفصحى، وتراكيبه، لا تَدُلّ بصفةٍ كلّيّة على لغة الأطفال السّاذجة والعفويّة، وإن كان ذلك يُحسَب للرّوائيّ بشكلٍ من الأشكال؛ لأنّ استخدام العبارات التي يتداولها الأطفال، من تراكيب ساذجة، ولهجةٍ عامّيّة يوميّة، سيُضعِف من قيمة الرّواية، وهذا ما لا يطمح إليه روائيّ يعتزّ بلغته العربيّة، فبقطاش يهدِف إلى الدّفاع عن رؤى إيديولوجيّة مُحدَّدة، تحمِل رسالةً وموقفًا فكريًّا، يدخُل ضمن تيّار الكتابات الواقعيّة الهادفة[158].

أمّا الحوار الذي يدور بين العسكري– ذي الأصل الجزائري– وبين **أحمد** و**مراد**، فبِغَرَض إشباع الفضول، وحُبّ الاطّلاع والمعرفة، إذ يُبادِر العسكري الحوارَ مع الأطفال، الذين كانوا في حالة خوف وذُعرٍ لمجرّد رؤيته. فراحَ

---

[154] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 85.
[155] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 70.
[156] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 47.
[157] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 90- 91.
[158] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 81.

يقول بنوعٍ من السُّخريّة: "**إنّكم تُحسنون الأناشيد، أين تعلّمتموها؟**"، ولعلّ هذه البادرة دلالةٌ على حُسنِ نيّة العسكريّ تجاه الأطفال؛ حتّى يُخفِّف من روعِهم. وبما أنّ **مراد** هو الذي علّم الأطفال الأناشيد، فقد أنكَر ذلك خوفًا من العقاب، ولكنّ **أحمد**- والذي لطالما اتّصف بشجاعةٍ من بين كلّ الأطفال- فقد أجابه: "**لقد تعلّم الأناشيد في المدرسة، كغيره من الأطفال**"، لكنّ العسكريّ أدرك أنّها حيلةٌ من **أحمد** لتخليص **مراد** من المأزق، وبعد أن أحسّ الأطفال بالطّمأنينة تجاه العسكريّ، راحَ **أحمد** يسأله عن البواخر الحربيّة، وعن مسقط رأسه، ثمّ يدخل **مراد** في حوار مع **أحمد** حول هويّة ذلك العسكريّ، حيث شكّ **مراد** بأنّه مجاهد بما أنّه جزائريّ الأصل، ليُجيبه **أحمد** بأنّه قد يكون مجاهدًا مُتخفِّيًا بين صفوف الاستعمار، وماهي إلاّ لحظات حتّى رجع إليهم العسكريّ، وقد صنع لهم زورقًا – لعبة-، وراح يشرح لهم طريقة عمله. بعد أن يتخلّص **مراد** من خوفه، يسأل العسكريَّ عن طريقةٍ لإغراق الزّورق إن كان للعدوّ، وهنا يُدرِك العسكريّ مقصد **مراد**، فيجيبه بأنّ مدفع الهاون كافٍ لذلك[159]- فهذا المشهد الحواري يَدُلّ على أنّ الأطفال يَشغلهُم مصيرُ بلادهم، وذلك على غرار باقي الجزائريّين- رجالًا كانوا أو نساءً- وبذلك يرغب الأطفال في توسيع معارفهم حول الحروب؛ لأنّهم يُدركون أنّهم رجال المستقبَل، وأكثر من ذلك، فقد حاولوا فهمَ واقِعِهم لتمييز عدوِّهم مِن صديقهم.

يمكن القول إنّ الصّيغة الحواريّة تُعَدّ من أبرز التّقنيّات الفنّيّة، التي تستثمِر الخصائصَ التّعبيريّة، والوظيفيّة، والدّلاليّة، والأيديولوجيّة، حيث تتراجع فيها سلطة اللّغة المركزيّة الآمِرة، لتتعزّز بدلًا عنها سلطة اللّغة الحواريّة، في كلّ مجالات الحياة بوجهٍ عامّ، وفي مجال إنتاج الوعي المعرفيّ بوجهٍ خاصّ، وفي مجال الخطاب الرّوائيّ بوجهٍ أخَصّ[160].

هناك صيغة أخرى تتوسّط السّردَ الخالص والخطاب المباشر، وهي عندما يتعمّق الرّوائي في التّركيز الدّاخلي على شخصيّةٍ ما، فيقوم باستعراض أفكارها وخيالاتها، هذا الإجراء يجعل من دخائِل الشّخصيّات ملكًا خاصًّا للرّاوي يدخلُها متى شاء، ويخرج منها متى شاء أيضًا. لكنّ الملاحَظ أنّ الحدودَ تضيع عمومًا بين هذه الأوجه الثّلاثة للعَرض السّرديّ، ففي عِزّ السّرد المباشر نَجِد مقطَعًا حواريًّا، يُطلّ عليك من بين طيّاته، كما نَجِد سردًا خالصًا في عزّ المقاطع الحواريّة، تجعلُ منه نهايةً لها، وخاتمةً للمشهد قبل الانتقال إلى الآخَر،[161] مِن الأمثلة على

[159] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 96 وما بعدها.
[160] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 170.
[161] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 114- 115.

ذلك:"**وتساءل مراد في ذات نفسه، ما إذا كان والد جوزي قد حذّر ابنه من التّلفّظ بشيء حول القضيّة، لكنّه تراجع عن تساؤلاته؛ لأنّه يعلم أنّ جوزي صديق حميمٌ لأطفال الحيّ، ولا يمكن له أبدًا أن يقول شيئًا يمسّ عواطفهم**"[162]– حيث يُعدّ هذا الحوار الدّاخليّ، أو ما يُعرف بالمناجاة الدّاخليّة تعبيرًا عن السّلوك الدّاخلي للفرد – **مراد**– وحيث تجري الأحداث في عقول الشّخصيّات، وتَجُول في صدورهم[163].

الملاحَظ على طابع الحوار الدّاخلي، الذي تتّسم به رواية "طيور في الظّهيرة"، أنّه يكاد يكون مقتَصِرًا على شخصيّة **مراد**، ولعلّ ذلك مردُّه إلى الدّور الرّئيسيّ، الذي تمثّله هذه الشّخصيّة. إلى جانب شخصيّة **مراد** الحسّاسة، التي عُرِف بها بين أطفال الحيّ،[164] فلا يُصرِّح بمكنونات مشاعره تجاه الآخرين، إلاّ إذا حدّث بها نفسه؛ لمعرفة ما إذا كانت تُلائِم مقامَ الحديث، فكما تَقَرَّر في البلاغة العربية: "لكلّ مقامٍ مقال"، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى لعلّ شخصيّة **مراد** الضّعيفة، والخائفة هي التي تَمنعُه من الإفضاء بما يجُولُ في داخله، فيكتفي بحوارٍ داخليّ بينه وبين نفسه، وأمثلة ذلك كثيرة في الرّواية، مثل: "**ثمّ إنّه أبصر بمنافسه عليّ يريد اللّحاق بها، وهو يحاول أن يبادلها الحديث، ولاحظَ مراد أنّها كانت تتمنّع، فشتمه في قرارة نفسه**"[165].

مثال آخر عن الحوار الدّاخلي، يقول فيه الرّاوي:"**قال مراد في ذات نفسه، أنّ الوقت قد حان لوضع حدٍّ لتصرّفاته – روني– ولكلّ العائلات الأوربيّة التي تؤيّده. واقترب من أحمد و هَمس في أذنه سائلًا إيّاه، ما الذي يمكن القيام به في مثل هذه الظّروف، غير أنّ أحمد رمقه بعينيه الحولاوين، وقال له إنّ هذه المسألة لاتهمّ الصّغار، الكبار هم الذين ينظرون فيها. وتقبّل الجواب على مَضض،[166] وعاد إلى مكانه**".[167]

بالرّغم من أنّ المجال الوظيفيّ لعمل اللّغة، على هذا المستوى السّرديّ – الحوار الدّاخليّ– يتمثّل في مختَلَفِ مظاهرِ الوعي الذّهنيّ، والنّفسيّ للشّخصيّات الرّوائيّة، في أعلى حالاتها ومواقفها الدراميّة المتأزّمة – فإنّ هذا المجال لا يأتي في شكل معطيات "جوانيّة"، مغلَقة على العالَم الدّاخلي الفرديّ لهذه الشّخصيّات الرّوائيّة أو تلك؛ وإنّما

---

[162] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 19.
[163] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 85.
[164] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 23- 24.
[165] المصدر نفسه، ص 22.
[166] مضض: مضَّه الشّيءُ مضًّا ومَضيضًا: بلغ من قلبه الحُزنُ به. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الثّاني، باب الضّاد، فصل الميم، ص 393.
[167] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 28.

هو يأتي دائمًا كنتيجةٍ دراميّة عكسيّة، للمؤثّرات السّلبيّة المتنوّعة، التي تضطَّرِب بها الحياة العامّة للمجتمع نفسه، وبالتّالي فإنّ أيَّ صورةٍ كلاميّة مُشَخِّصة لوعي الشّخصيّات الرّوائيّة، ولمنظورها الدّاخليّ إنّما هو في الواقع صورة تعبيريّة مُعَدَّلَة، أو مُحَوَّلَة لدورة الحياة الاجتماعيّة العامّة أوالخاصّة، التي تتحرّك في إطارها تلك الشّخصيّات. سواء أكان ذلك بالتّخالُف، والتّنافر، والتّوتّر معها، في حالات انتفاء المقصَد والمعنى؛ أم كان بالتّماثُل، والتّجانس، والتّناغم معها، في حالات احتمال المقصَد والمعنى[168].

مِن الحوار الدّاخلي ما يقُوم على الحدس لِتَبَيُّن الحقيقة، بما في ذلك: **"قال لنفسه بأنّ هناك ولا شكَّ أحدُ الخونة في الحيّ، يتسقّط الأخبار لفائدة العساكر، وإلاّ فكيف يُفسِّر قدومَ هذا العسكريّ الآن بالذّات؟ – وذلك لَمّا وقع شجارٌ بين والد روني ونوربيير ومارتينيز– وقف العسكريّ وسط المتخاصمين يوبّخهم بصوتٍ مرتفع، ويشير إلى الدّيار المحيطة. وحدس مراد بأنّ العسكريّ يستغرب منهم صراعهم وسط العرب"**[169].

قد يقُوم الحوار الدّاخليّ على تحليل الموقف، وتشخيصه بُغيةَ فهم مجريات الأحداث، ولا أدلَّ على ذلك في الرّواية من المناجاة التّالية: **"تساءلَ مراد في ذات نفسه، كيف يخضَع المديرُ لأوامر المعلّمين والمعلّمات؟ غير أنّه عذرَه في قرارة نفسه، فهو مُرغَمٌ على ذلك؛ لأنّه جزائريّ ومعظَم المعلّمين والمعلّمات فرنسيّون– إذن الجزائريّ يرضخ للفرنسيّ؟"**[170].

وهكذا يصوّر الرّوائيّ شخصيّة **مراد** وكأنّها كائن حيّ واقعي، من خلال الحوار الدّاخلي، والذي يُشعِر القارئَ بالألفة تجاه أحاسيسها، إضافة إلى دلالة الحركات، وكلّ المفاهيم السّلوكيّة، التي تسمح بالبقاء داخل الشّخصيّة المستوحاة من اتّساع الخيال، والتّواصل بين العالم الدّاخلي والخارجي للشّخصيّة.[171]

ما يمكن ملاحظته من خلال الأمثلة الأخيرة– عن الحوار الدّاخلي– أنّها مقرونةٌ بأفعال القول، التي يتأسّس عليها الخطاب السّرديّ، مثل: "قال في نفسه"، و"قال لنفسه"، و"في قرارة نفسه"، و"تساءل في ذات نفسه"، مع خلوّها من علامات التّنصيص – في الرّواية– ما يجعل هيمنة الرّوائي على طابع الحوار واضحة، وبالتّالي يُشعِر القارئَ بأنّه ليس أمام فكر الشّخصيّة الباطنيّ؛ وإنّما أمام وسيطٍ — الرّوائي– ينقلُ مكنونات الشّخصيّة بأسلوبه

[168] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 219.
[169] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 61.
[170] المصدر نفسه، ص 65- 66.
[171] Michel Raimond, Le roman, p171.

الخاصّ، حتّى يتسنّى له التّحكّم في دواخل شخصيّاته، فنَجِده يرويها بضمير الغائب، الذي يساعده على الإمساك بزمامِ مواقف الشّخصيّة، وهذا يبدو أكثر جلاءً مِن خلال الحوار الدّاخليّ، الذي لا يقترن بأفعال القول، ولعلّ مردَّ ذلك إلى اختصار المواقف الدراميّة؛ حتّى لا تُبطئَ وتيرة السّرد أكثر من اللّازم، بما في ذلك ما جاء على لسان الرّاوي، مشيرًا إلى ما يدُور في ذهنِ **مراد**: **"ما فائدة الذّهاب إلى المدرسة؟ إنّ والده لا يعرف حتّى كتابة اسمه، ومع ذلك فهو يعلم عن شؤون البحر، والبواخر، والبلدان، ما لا يعرفه هؤلاء الذين ذهبوا إلى المدارس، خلال سنين طويلة. لماذا لا يسير في نفس الطّريق الذي سار عليه والده؟ وأحسَّ بضربةٍ خفيفة على كتفه، انتشلته من تأمّلاته"**[172].

يقول الرّاوي في موضع آخر:**"ماالعمل؟ أينزلُ نحو المدينة؟ أيذهب ويسترق النّظر إلى دار فتيحة؟ كلاّ فوالد روني واقفٌ بالمرصاد"**[173].

وفي موضعٍ آخر يقول:**"ولكن يا تُرى، لماذا لم يشاهِد أحدًا من ناسِ الحيّ في المقبرة، مع أنّهم كانوا كلّهم جادّين صباح اليوم؟ من يدري لعلّهم التحقوا بتجمّعات في أماكن أخرى"**.[174]

غير أنّ الرّوائيّ عمدَ في موضعٍ آخر من الرّواية، إلى ضمير المخاطب في عرض الحوار الدّاخلي، الذي تبادَر إلى ذهن **مراد** لَمّا رأى **والدَ روني** – عدوُّ أهل الحيّ- و**أحمد** في انسجام ظاهر، **"إنّ مراد يعلم أنّ والد روني إذا ما اجتمع بأحمد على حِدَة، سيعيبُ عليه مصاحبته لأطفال الحيّ. هذا شيء أكيد، لكن لن يبلغ به الأمر إلى حدّ أن يكيل له ركلة أو صفعة. ولكن لمَ لا يحدث العكس، ويبادر أحمد إلى إفراغ ما يجيش في نفسه أمام المالطي؟ لَكَم يُطربه أن يقوم أحمد بذلك! أهذه هي الصّداقة إذن؟ أن تدفع بصاحبك إلى تجشُّم المخاطر؟ قد يكون حقدك على المالطيّ في غير محلّه. وافترِض أنّك تسكن أنت وعائلتك في نفس الدّار المواجهة لدار روني، أَمَا كُنتَ تُبادر إلى تفريق شمل الأطفال من المكان؟ لقد رأيتَ ابن عمّك ذات يوم، وهو يُطلّ من النّافذة، ويسخط على جماعة من الفتيان؛ لمجرّد مرورهم في الزّقاق بالقرب من داركم. لكنّ الأمر يختلف، المالطيّ كافر ونحن مسلمون، المالطيّ يأكل الخنزير، ونحن لا نأكله. هناك**

[172] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 60.
[173] المصدر نفسه، ص 105.
[174] المصدر نفسه، ص 112.

فرق بيننا"[175] – كلّ ذلك حتّى يوهِمَ – الرّوائيُّ- القارئَ بحضوره، في مجريات الأحداث وجهًا لوجه مع الشّخصيّة الرّئيسيّة؛ ولعلّ مردَّ ذلك إلى الدّلالة، التي ينهض بها ضمير المخاطَب، حيث تقُوم على تحدّي الآخَر "الهو"، والذي يمثّل **والدَ روني** بوجهٍ خاصّ، والمستعمِرَ الفرنسي بوجهٍ عامّ.

إنّ اعتمادَ الرّوائيّ على أسلوب المناجاة، سمحَ للشّخصيّة **مراد** بالإفصاح، والبَوح، والتّعبير عن هواجسها وتصوّراتها، ولكنّها رغم ذلك ظلّت منعزِلةً، وتكاد تكون مغتربةً وسطَ مجريات أحداث الرّواية؛ لقلّةِ تواصلها مع من يحيط بها من شخصيّات.[176]

➢ المنظور السّرديّ:

مع بداية القرن العشرين بدأت الرّواية تتخلّص من تجربة السّرد الخارجي، وتتّجه إلى منطق السّيرورة الدّاخليّة، وبذلك بدأ الاهتمام بعنصرٍ جديد في النّقد الأدبي، متمثِّلًا في المنظور السّردي "Perspective narrative"، وهو تلك الصّيغة الثّانية لتنظيم الخبر، والتي تصدُر عن اختيار وجهة نظرpoint de vue مقيَّدة (أوعدم اختيارها)، بحيث يتمّ النّظر إلى الملفوظ السّردي مِن زاوية: مَن يرى؟ (الصّيغة mode) لا من زاوية: مَن يتكلّم؟ (الصوت voix)، ما ينجم عن ذلك تعدّد لوجهات النّظر، وهي ما يصطلح عليها **جينيت** التّبئيرات؛ بَينَ تبئيرات خارجية– لا يُسمَح فيها بالتّعرّف على أفكار البطل أو عواطفه–، وتبئيرات داخلية – بحيث تكاد تكون أحداث الرّواية مقتصِرَةً على وجهة نظر شخصيّة من شخصيات الرّواية–، وتبئيرات متغيّرة – بحيث تتعدّد وجهات النّظر داخل الرّواية–، كما قد تكون الحكاية غيرَ مبأرة أصلًا، أو ذات التّبئير الصّفر– وذلك حالُ الرّواية الكلاسيكية التّقليدية، حيث تهيمن وجهة نظر السّارد على أحداث وشخصيات الرّواية ككلّ–.[177]

وبذلك فإنّ وقائع العالَم التّخيّلي لا تُقَدَّم في ذاتها؛ بل من خلال رؤيةٍ معيّنة تحُلّ محلّ الإدراك برمّته، وهي متعلّقة أساسا بالسّارد، طبقًا للدّور الذي تقوم به الشّخصيّة الممثِّلة،[178] وبذلك تتّخذ الرّواية أصنافًا عدّة، بما في ذلك[179]:

[175] المصدر نفسه، ص 36.
[176] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 172- 173.
[177] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى،ص 201- 202.
[178] تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ص 50- 51.
[179] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى،ص 201.

– أوّلًا: الرّؤية من الخلف؛حيث يعلَم السّارد أكثر من الشّخصية، بل يقول أكثر ممّا تعلَمه أيُّ شخصية من الشّخصيّات.

– ثانيا: الرّؤية مع؛ حيث لا يقول السّارد إلّا ما تعلَمه إحدى الشّخصيّات، وهذه الرّؤية ظهرت في الرّواية الجديدة– والتي ظهرت في أوروبا في منتصف القرن العشرين مع مدرسة منتصف اللّيلl'école de minuit ومن أبرز روّادها **آلان روب غرييه** و**كلود سيمون**...–، بحيث تهدف إلى تحطيم هيمنة الرّوائي، فالرّوائي يُحرِّك الأحداث لتسيرَ تدريجيًّا، وهو في هذا يتساوى مع القارئ. عمومًا فإنّ "الرّؤية مع" لا تصف الشّخصيّة من الخارج، والمنظور هنا لا يتعالى عن القارئ وكأنّه هو الوحيد الذي يعلم الأسرار؛ لأنّ القارئ حاضرٌ مع الرّوائي، يرى معه بعينه في نفس الوقت.[180]

– ثالثا: الرّؤية من الخارج؛ والسّارد هنا يقول أقلّ ممّا تعلَمه الشّخصية، فهو لا يعرف شيئًا عن أفكار الشّخصيّة، أو يتظاهر بذلك، حيث يقدّمُ الشّخصيّةَ كما يراها ويسمعها، دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي، وهذه الرّؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثّانية.[181] والرّؤية الخارجيّة تتبدّى في مظاهر الإدراك الخارجيّ للمواضيع المتلقّات، وهي لا تهتمّ سوى بأعمال المنظور الرّوائيّ.

بالنّظر إلى رواية "طيور في الظّهيرة" نَجِد أنّ أحداثَها، تُحرِّكها الرّؤية من الخلف، حيث يكون الرّوائي عالِمًا بكلّ الأحداث، فيحكي الأشياء التي لا تعرفها أيّة شخصيّة من شخصيّاتها، ويبرِز المعايير أو المقاييس، التي تُحدِّد ما يُفترَض أنّ المؤلِّف يودُّ أن يلفِتَ انتباه القارئِ إليه، فيما يتعلّق بمحتوى الرّواية[182]، كقول الرّاوي: **"موسم البحر انتهى إذن، ومراد نفسه لا يدري بأنّ سمرته، التي اكتسبها سوف تذهب بقدوم الخريف. إنّه لا يدري أيضًا بأنّ سمرته هذه، التي أُعجِبَت بها فتيحة سوف تسبّب له مضايقات عديدة، عندما تودّعه حتّى موسم الصّيف القادم"**[183].

يمكن تلمّس وجودِ الرّاوي في التّعليقات، التي يقدّمها هنا أو يبديها هناك، فهو يتحرّك دون عناء، ويغوص إلى الأعماق، ويعلم الخفايا، وبذلك تتوفّر السّيرورة السّرديّة على بؤرةٍ مركزيّة، تنطلق منها الإشعاعات المختلفة،

[180] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 205- 206.
[181] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن- السّرد- التّبئير)، ص 293.
[182] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 148.
[183] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 16.

أوتنعكس عليها[184]، ممثّلةً في شخصيّة الرّوائي، الذي يتوقّع منه القارئ أن يحكي ما حدث بالفعل، أو على الأقلّ ما الذي بدا للشّخصيّات حتميَّ الحدوث، داخل الإطار الخاصّ بعالَم الرّواية، فلا يسرُد شائعاتٍ أوحكايات خياليّة ليست أهلًا للتّصديق إلّا حذّرَ القارئَ منها، كما إنّه يُقَرِّر الضّوابطَ والمعايير، ويرسِّخ الأسسَ والنُّظُم الجديرة، بأن تقود القارئَ إلى تقييم الشّخصيّة أو الحدَث[185].

الرّاوي وهو بصددِ تقديم الحوار الدّاخليّ، الذي جرى في ذهن **مراد** حول سبب عبوس **جوزي**- يرجّح بأنّ السّبب يكمن في المشاكل العائليّة، فيُعلِّق على ذلك بقولِه: **"ولكن ما دخلُه الآن في مسألةٍ عائليّة، لا تُهِمُّه بصورةٍ شخصيّة، الأفضل له ألّا ينشغِل هذا الصّباح بموضوعٍ لا يَعنِيه"**[186]- لعلّ تدخُّلَ الرّاوي جاءَ بغرض التّعبير عن موقف الرّوائيّ، الذي يتخفّى وراء الأدوار القصصيّة؛ حتّى يكون أجدَر بالثّقة[187]، وبذلك يتقاطع ويلتبس الرّاوي مع المؤلِّف والشّخصيّة، إلى حدٍّ يصعُب فيه التّمييز بين الشّخصيّات، التي تتبادل الأدوارَ السّرديّة[188]، حيث ظهر هذا الموقف على شكل مونولوج، غير أنّ مخاطبةَ **مراد** لنفسه على شكل حوار، يوحي بأنّ الرّاوي هو الذي يعلِّق على الموقف وليس الشّخصيّة، فكأنّها جعلَت الرّاوي المرجعيّةَ الأساسيّة لأفكارها ومبادئها[189].

مِن المواضيع التي شهدت تدخُّل الرّاوي في الحوار الدّاخليّ، الذي جاشَ في نفس **مراد**- وإن لم يكُن مسبوقًا بعلامات التّنصيص وأفعال القول- ما ورد في قوله: **"إنّ مراد يعلم أنّ والدَ روني إذا ما اجتمع بأحمد سيعيب عليه مصاحبته لأطفال الحيّ..."**[190]، وكأنّ الرّوائيّ يشُكّ في إيصال رسالته إلى القارئ؛ لذلك تدخّل متخفّيًا وراء أفكار شخصيّة **مراد**، لتوضيح الفكرة، والتّعبير عن موقفه، غير أنّ الحوار الدّاخلي "بضمير المخاطب" يوحي بأنّ الرّاوي هو الذي يخاطب الشّخصيّة، وليست الشّخصيّة هي التي تخاطب نفسَها، حيث تحوّلَ السّردُ من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطَب، ممّا يجعلُ المرويّ له يشعُر أنّه أمام خطابٍ فكريّ مباشِر، وهذا دليل على ارتباط بنية الشّخصيّة بالرّؤية الفكريّة، للمنظور السّرديّ في الرّواية[191].

---

[184] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 205.
[185] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 148- 149.
[186] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 20.
[187] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 148.
[188] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 116.
[189] المرجع نفسه، ص 86- 87.
[190] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 36.
[191] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 86- 87.

تُشكّل قضيّة استخدام الضّمائر السّرديّة، أحدَ أهمِّ القضايا الفنّيّة، والنّقديّة الشّائكة في الخطاب الرّوائيّ. فالشّائع أنّه كلّما هيمنت ضمائر الغائب المرويّ عنها (هو، هي، هم، هنّ) كلّما كانت البنى السّرديّة تقليديّة،[192] تنتظمُها صيغة (الرّاوي< الشّخصيّة)، وهي تجسّد صيغة السّارد العليم، الذي يعرف كلّ نوايا الشّخصيّات[193]، وهذا ما يظهر جليًّا في الصّورة السّرديّة لرواية "طيور في الظّهيرة"، حيث استخدَم الرّاوي أسلوبَ الرّؤية من الخلف، بحيث يعرِف الرّاوي أكثرَ من الشّخصيّات، ويتّضح ذلك في غلبَة الوصف والسّرد على التّعبير، ما عدا المقاطع التي تُناجي فيها الشّخصيّة الرّئيسيّة نفسَها، كتعبيرٍ عمّا يمكن تسميته بتراكم الوعي الذّاتي، الذي يمثّل خطًّا تتصاعد فيه مواقفه[194].

بالمقابل كلّما هيمنت ضمائر الحاضر، العَينيّ الآني (أنا، أنت، أنتم، نحن) كلّما كانت البنى السّرديّة حديثةً، تخضع غالبًا لصيغة (الرّاوي= الشّخصيّة)، وهذا ما يبدو جليًّا في جُلّ الصُّور السّرديّة الحواريّة، الخارجيّة بوجهٍ عامّ، والدّاخليّة بوجهٍ خاصّ. هذا لا يعني عدمَ استخدام ضمائر الغائب في الحوار الدّاخلي، إلّا أنّ ضمائر الحاضر أكثرُ تعبيرًا عن الوعي الفوريّ للشّخصيّات الرّوائيّة[195].

بناءً على صيغة (الرّاوي= الشّخصيّة) يتشكّل أسلوب "الرّؤية مع"، حيث لا يعرِف الرّاوي إلّا بالقدر الذي تعرفه الشّخصيّة[196]، وهذا ما يمكن تلمُّسه في رواية "طيور في الظّهيرة" إلى جانب "الرّؤية من الخلف"، ويتّضح ذلك من خلال أشكال الحوار الدّاخلي، بما في ذلك: الحوار الذي تجيشُ به نفسُ **مراد**، وإن كان لا يعمَد إلّا إلى استخدام ضمير الغائب، مهيمنًا بأسلوبه – الرّاوي– على أسلوب الشّخصيّة المفترَض، مستلهِمًا خبرته، في محاولةٍ لتجسيد بعض استجابات القارئ الوجدانيّة لشخصيّته، على نحوٍ أكثرَ حِدّة، وأقرَب كثيرًا إلى نبض الحياة، وهذا ما قد يُحسَب له لا عليه[197]؛ وأمّا الحوار الخارجيّ فقد حظي بنصيبه في النّسيج الرّوائيّ، وإن كان يسيرًا –كما سبقت الإشارة إلى ذلك–.

بما أنّ المنظور السّرديّ للرّواية يقوم على السّؤال: "من يرى؟"، وليس "من يتكلّم؟" – وهذا ما ذهب إليه **جيرار جينيت**– فإنّ رواية "طيور في الظّهيرة" تشهد نوعًا من اختلاف الأصوات، وبالتّالي اختلافًا في وجهات

---

[192] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 251.
[193] تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 54.
[194] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 276.
[195] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 251- 252.
[196] تزيفتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 56 وما بعدها.
[197] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 163- 164.

النّظر، وذلك باختلاف السّاردين، حيث تقوم الشّخصيّةُ نفسها بالسّرد، وهو ما يتّضح من خلال الحكايات المتضَمَّنَة داخل الحكاية العامّة، بشقّيها الأساسيّ والملحَق، في محاولةٍ للبيان والتّفسير، أو محاولةٍ للإقناع والتّأثير، وما إلى ذلك، والواقع أنّ تعدُّد وجهات النّظر يظهر أيضًا من خلال المقاطع الحواريّة، في إصدارها لآراء حول أحداثٍ معيَّنة، وتحليليّة لبعض الأحداث، أو تعليقاتٍ على بعض التّصرُّفات[198].

مِن وجهات النّظر التي تتّخذها الرّواية بين طيّاتها، إلى جانب وجهة نظر الرّاوي، التي تقوم على القيم الأخلاقية الإسلاميّة، والتي تنبذ الخرافات والبِدَع، وتذمّ العنفَ والظُّلمَ، وتتحرّى الصّدقَ والعدلَ- ما تُجسّده شخصيّة **مراد**، التي تكاد تتماهى في رؤيتها مع وجهة نظر الرّاوي. إلى جانب ذلك نَجِد وجهة نظرٍ مسانِدة لِرُؤى الرّاوي و**مراد**، وهي وجهة النّظر التي تتشارك فيها شخصيّات: **أحمد** و**جوزي** صديقا **مراد**، حيث تقوم على المرُونَة في التّعامل مع الصّديق والعدوّ[199]، إلى جانب اتّخاذ المبادرَة والشّجاعة سبيلًا لابدّ منه في كلّ المواقف مهما كانت خطرة، ولا أدَلَّ على ذلك من الحوار الذي جرى بين **أحمد** والعسكريّ،[200] وهذا ما لا يتّصف به **مراد** رغم كونه الشّخصيّة الرئيسيّة، حيث يفضّل في الغالب الهروبَ والتزام الصّمت. وهنا تظهر الوظيفة الأساسيّة للصّورة السّرديّة الحواريّة الخارجيّة، والتي تتمثّل في بناء دلالة الأحداث الرّوائيّة على الشّخصيّات الرّوائيّة، وذلك بتحويلها إلى وجهات نظر متماثلة، أومتعارضة، أو هما معًا،[201] غير أنّ رؤية **مراد** بدأت في التّغيّر، بفضل تشجيع **أحمد** له، وزرع الثّقة في نفسه.[202] وما زاد **مراد** حماسًا في مواجهة العدوّ خُطبةُ المجاهد، التي ألقاها في المقبرة على جمعٍ من الأهالي، لتحفيز هِمَمِهِم حتّى يواصلوا الكفاح لتحرير البلاد،[203] وأمّا ما وَطَّدَ أفكارَه، ورسّخها، فهو والدُه الذي قرَّ في نفسه — **مراد**- أنّه مجاهد لا محالة، ما دفعَ به إلى الشّعور بضرورة القيام بشيءٍ يُعبِّر به، عن هذا الإحساس الغامر الذي انتابه، فلم يجِد بُدًّا من أخذِ كرّاسته، وكتابة النّشيد الوطنيّ نشدانًا للحرّيّة والاستقلال[204].

يَشغَل الرّاوي هنا موقع الشّاهد الذي ينقل إلينا وقائع حدثت ولا يشارك في صنعها، فإذا توافرت هذه الظّاهرة في رواية ما فإنّها تمنحها بُعدَين: بعدًا ذاتيّا للزّمن مُتَجلّيًا في شكلَيه: الرّوحي ذي الطّابع الجماعي،

---

[198] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 115 وما بعدها.
[199] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 35- 36.
[200] المصدرنفسه، ص 96 وما بعدها.
[201] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 215.
[202] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، من ص 88 إلى ص 95.
[203] المصدر نفسه، ص 109.
[204] المصدر نفسه، ص 120.

والنّفسي ذي الطّابع الفردي؛ وأمّا البعدُ الثّاني فهو بعدٌ موضوعي للزمن، وهو يهدف إلى الكشف عن الوعي الوطني، باعتباره وعيًا ذاتيّا جماعيّا وفرديّا تُحَدّده صيرورة التّاريخ، ويؤثّر في الواقع فيَخلُق علاقات اجتماعية، وسياسيّةً معيّنة[205].

بالمقابل نَجِد وجهة نظرٍ مُضادّة، والتي تتمثّل في رؤى وأفكار المستعمِر، مُجَسَّدَةً في وجهة نظر **والد روني**، الذي يمثّل ذلك الحقد الدّفين، الذي يُكِنُّه المستعمِر للشّعب المضطَهَد، ولا أدلَّ على ذلك من ولدِه **روني**، حيث كان سببًا في القبض على الفتيان الأربعة، وإذلالِهِم؛ حتّى يقهَر الأهالي الجزائريّين، ساعيًا بذلك إلى حمايةِ الفرنسيّين – مع أنّه ليس فرنسيًّا–[206]. وذلك ينطبق على كلّ الشّخصيّات الأجنبيّة في الرّواية، بما في ذلك **نوربيير**، و**مارتينيز**، و**المعلّمة اليهوديّة**[207]، إلى جانب العسكريّ الذي كان يقود شاحنةً عسكريّة، حيث ولأوّل مرّة شاهدَ فيه **مراد** حقدًا دفينًا للشّعب الجزائريّ، بعثَ في **مراد** رُعبًا لم يشهَده من قبل،[208] باستثناء شخصيّة **جوزي** وعائلته، حيث لعبت شخصيّة **جوزي** دَورَ الشّخصيّة المساعدة، فقد كانت سندًا لمراد، وحافزًا له على التّفاؤل، والشّجاعة، وعاملًا للمعرفة والاطّلاع الواسع بمسائل الحروب[209].

[205] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 132 - 133.
[206] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، من ص 21.
[207] المصدر نفسه، ص 67.
[208] المصدر نفسه، ص 48.
[209] المصدر نفسه، ص 19.

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائيّة

إنّ الدورَ الذي يقُوم به مقوّم الشّخصيّة الرّوائيّة داخل النّسيج الرّوائيّ لا يقلّ أهمّيّةً عن الخطاب اللّغوي والسّردي، بحيث "تُعدّ الشّخصيّة الرّوائيّة من العناصر الأساسيّة في بناء الرّواية، لا يمكن أن يستغني عنها الكاتب؛ لأنّه لا يمكن أن يصوِّر حياةً من دون أشخاصٍ يتحدّثون ويفعلون، وتتعدّد شخوص العالَم الرّوائيّ، بقدرِ تعدُّدِ وتشابُك الأفعال والأفكار، فكلّما كان هذا العالَم واسعًا، احتاج الكاتب إلى إبداعِ شخوصٍ يملؤون هذا العالَم، بصفةٍ مضطَّردة"[210].

يمثِّل التّشخيص محورَ التّجربة الرّوائيّة، فالغاية الأساسيّة من إبداع شخصيّات الرّواية، هي أن تمكِّن المتلقِّين من فهمِ الآخرِين ومعايشَتِهم[211]، ولعلّها تَكونُ أعظَمَ ميزةٍ للأدب، فهو ييسِّر اقتحامَ حياة الآخرين[212]، حيث إنّ إبداعَ الشّخصيّات يُفتَرَض أن يُمزَج بدرجاتٍ متفاوِتَة من النّماذج الأدبية الموروثة، والأشخاص موضع الملاحظة، ونفسيَّة الكاتب. الواقعيُّ يرصُد السُّلوك ويندمج فيه؛ في حين إنّ الكاتب الرومانسي يُسقِط نفسَه على موضوعِه، ومع ذلك فإنّه مِن المشكوك فيه أنّ الملاحظَة وحدَها تكفي، لإبداع شخصيّاتٍ شبيهةٍ بالحياة[213]، "فالمفروض أنّ الحيوات الدّاخليّة، التي يعزوها المؤلِّف لشخصيّاته قد رُسِمت، بدافعٍ من الاستبطان اليقظ لنفسه"[214].

ميزات الرّواية تكمنُ في أنّها تتفوّق على الحياة الحقيقيّة، في القدرة على اجتذاب المتلقّين إلى أعماق وعيِ النّاس، الذين قد لا يتمّ إيجاد سبيلٍ آخَر لفهمِهِم فهمًا كاملًا. حيث ينصرف اهتمام المتلقّين عادةً، وبقوّة إلى الشّخصيّات المعقّدَة؛ لأنّ التّجربة عبر القراءة والعالَم المطروح تقُود إلى توقُّع الأحداث، التي تُحقِّق تغيُّرًا مِن نوعٍ ما في الشّخصيّة، وأنّ النّاسَ المعقَّدين الذين ترتدّ تصرّفاتهم، إلى مجموعةٍ متداخِلة ومركَّبة من الدّوافع والعواطف – هُم مَظنَّة التّعرُّض لأبرز التّغيّرات الملحوظة[215].

---

[210] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 85.
[211] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 177.
[212] المرجع نفسه، ص 50.
[213] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 92.
[214] المرجع نفسه، ص 33.
[215] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 179.

بناءً على ذلك يتمّ توزيع الشّخصيّة على مدارِ النّصّ الرّوائيّ، انطلاقًا من وظيفتها في مسار هذه الأحداث، وتأثيرها فيها، وتتحدّد وظيفة الشّخصيّة طبقًا لصفاتها، ومؤهّلاتها التي تمكّنها من القيام بهذه الوظيفة أو تلك، وبالتّالي التّأثير في السّياق الرّوائيّ للأحداث.[216]

يمكن تقسيم الشّخصيّات إلى ثلاثة فئات، بما في ذلك: الشّخصيّات الرّئيسيّة، والشّخصيّات الثّانويّة، وشخصيّاتٍ هامشيّة. على أنّ تقييمَ الشّخصيّة يمكن أن يُبنى على طريقتين: أوّلهما تقييم الشّخصيّة من حيث تناسقها، وانسجامها مع العمل القصصيّ كلّه، ومن حيث اتّزان أفعالها، وتوافقها مع ما يُفهَم عنها. فإذا تحوّلت الشّخصيّة إلى خائنة لسببٍ تافه، مع أنّ سيرَ القصّة يدلّ على وطنيّتها، فإنّ هذا السّبب ليس مُقنِعًا لهذا التّحوّل؛ وبالتّالي تفشل الشّخصيّة الرّئيسيّة في تجسيد قضيّة الرّواية، حيث لا يمكن تقبُّل التّشخيص، أوالنّهج الضّابط لمسلَكِها في التّعامل مع القضيّة المطروحة،[217] وتصلُح هذه الطّريقة غالبًا لتقييم الشّخصيّة الرّئيسيّة؛ وأمّا الطّريقة الثّانية فتتمثّل في: مدى تطابُق الشّخصيّة كنموذجٍ بشريّ مع وظيفتها، في النّتاج القصصيّ من حيث تأثيره، ودوره، ومساهمته، وتُستخدَم هذه الطّريقة لتقييم الشّخصيّات الثّانويّة.[218]

في حين لا تظهر الشّخصيّات الهامشيّة إلّا قليلًا، فهي شخوصٌ خافتة لا تُسهِم مساهمةً كبيرة في الحبكة الرّوائيّة، بل إنّ الحبكة الرّوائيّة هي التي تستدعي هؤلاء النّماذج، حفاظًا على التّسلسل السّببيّ لتطوّر أحداث الرّواية،[219] علمًا أنّ البناء الدّلاليّ للشّخصيّة وكيانها، لا يكتمِل إلّا في الصّفحة الأخيرة من الرّواية؛ أي إنّ هذا البناء لاينتهي إلّا بانتهاء الأثر نفسه، حينما تكون عمليّة تصوير هذه الشّخصيّات، وتحديد خطوطها قد انتهت[220].

بناءً على ما سبق، وانطلاقًا من الرّواية– موضوع البحث–، فإنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة في رواية "طيور في الظّهيرة" تكاد تكون مقتصِرَةً على شخصيّة **مراد**، وهو طفلٌ لم يتجاوز سنّ الحادية عشر، فالطفولة رمزٌ لتجدُّد عطاء الحياة، ورمزٌ لاستمرارها وخصبها الرّوحيّ.[221] إنّ اسم **مراد** يحمل دلالة الإرادة، والطّلب والمقصد، والاسمُ كمورفيم فارغ لا يمتلئ سوى بدلالاته الشّخصيّة، التي يمنحها للقارئ كلّما تعرّف عليه، من خلال السّرد وعبر

[216] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 166.
[217] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 189.
[218] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، ص 137- 138.
[219] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 91- 92.
[220] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 161.
[221] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 256.

الاشتقاقات، والظّلال التي يستوحيها منه، حيث إنّ الاسمَ بكثافته اللّغويّة يثبّت الوضعَ النّصّيّ في سياقه، ويُعِين على توضيح شبكة العلاقات التي ينشئها، لتقديم ملفوظٍ حكائيّ حول المسمّى وصفاته.[222]

إنّ تحديد ماهية الشّخصيّة داخل النّصّ الرّوائيّ، يأخذ في الاعتبار مواصفات وأفعال الشّخصيّات في الآن نفسه، وفق عملية مزجٍ بين إجراءين: الأوّل ذو طابع سكونيّ، ويتّجه نحو تحديد مواصفات الشّخصيّة؛ والآخَر ديناميكي، ويتحدّد من خلال رصد الوظائف ونمط تحقّقها، وعلاقتها بوظائف الشّخصيّات الأخرى.[223]

تحتلّ الملامح الجسمانيّة والمظهر الخارجيّ حيّزًا مهمًّا في السّمة المعنويّة للشّخصيّة، وتظهَر من خلال الوصف المباشر الذي تخضع له بعض الشّخصيّات. غير أنّه يمكن استنتاج هذا الوصف[224]، حيث يمكن القول إنّ **مراد** وسيمٌ إلى حدٍّ ما، أوغير قبيح على الأقلّ، وهذا ما يفسّرُ إعجاب **فتيحة** به، والدليل على ذلك مبادرتها في الحديث معه، بعد أن همَّ بالمغادرة بمجرّد رؤيتها؛ لخجله منها، حتّى إنّها وصفت هيئته بأنّها جميلة،[225] بالمقابل فإنّها كانت تنفر من **عليّ**- الذي كان مولعًا بها هو الآخَر- على الرّغم من هيئته الجميلة[226].

الملاحَظ أنّ الملامح الخارجيّة لمراد ليست كافية، للتّعريف بهيئته وأبعاد شكله الجسماني، وهذا ليس حَصرًا على **مراد** فحسب؛ وإنّما ينسحب على جلّ شخصيّات الرّواية، حيث لم يأتِ الرّاوي على الوصف الدّقيق للملامح الجسمانيّة، وهيئتها الخارجيّة بشكلٍ مفصّل- ولعلّ ذلك راجعٌ إلى هدف الرّوائيّ من روايته، إذ يبدو أنّه يرمي إلى تذكير الأجيال اللّاحقة بالتّضحيّات، التي قام بها جيل الثّورة، من أجل حرّيتهم، فإمّا العيش بكرامة، وإمّا الاستشهاد، فهو درسٌ من أطفال الثّورة إلى الأطفال عمومًا، بل حتّى إلى الكبار: رجالًا ونساءً. فالكفاحُ مِن أجل الحرّيّة والقيم الأخلاقيّة السّامية لا يتعلّق بالسّن؛ وإنّما بقوّة الإرادة.

بالرّجوع إلى البناءِ الخارجيّ لشخصيّة **مراد**، فقد اقتصر الرّاوي على وصف ملامحَ سطحيّةٍ عابرة، كقوله: **"لأوّل مرّة تحوّلَ لون بشرته إلى سُمرة شديدة طوال موسم الصّيف، بل إنّ جزءًا من شعر رأسه قد صار بلون الذّهب"**.[227] وحتّى لباسُه وهيئته الخارجيّة، والتي لها أبعادها في تأكيد مكانة الشّخصيّة مادّيًّا، واجتماعيًّا،

---

[222] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 150.
[223] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة: رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجًا، دار مجدلاوي، عمّان (الأردن)، 2003م، ص 127- 128.
[224] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 174.
[225] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 57.
[226] المصدر نفسه، ص 22.
[227] المصدر نفسه، ص 15.

ونفسيًّا[228]– لم يُفصِح عنها الرّاوي بدرجةٍ كبيرة، إلّا في قوله: **"وإن هي إلّا لحظات حتّى كان يرتدي ثيابه الجديدة، ويضمخ**[229]**رأسَه بالعِطر"**؛[230] ولعلّ في ذلك إشارة إلى أسرته المتواضعة، فلم تكن غنيّةً ولا فقيرةً مُعدَمَة؛ لأنّ أباه كان يعمل بحّارًا،[231] بالمقارنة مع العائلات الجزائريّة الفقيرة في زمن الحرب، والتي لم تَجِد من يعُولُها: كعائلة **عليّ**[232]، وعائلة **خيرة طواوه** المجنونة[233].

إلى جانب ذلك يشير الرّوائي إلى ثقافة **مراد**، بالمقارنة مع أقرانه الأطفال في الحيّ، فقد كان حافظًا للأناشيد الوطنيّة، إذ هو الوحيد الذي يحفظ عددًا كبيرًا من هذه الأناشيد، إلى جانب كونه حَفِظ الحروف العربية الأبجديّة، وهو لم يبلغ السّادسة من عمره، وحفظ حزبين من القرآن الكريم[234]– كلّ ذلك يشير إلى الدّور الكبير، الذي قامت به جمعيّة العلماء المسلمين، عبرَ أجيالٍ متتالية في عهد الاستعمار الفرنسي، بل حتّى بعد خروجه من أرض الوطن. لقد كان العلّامة **ابن باديس** "حريصًا أشدَّ الحرص على اللّغة العربيّة وفنونها؛ لأنّ اللّغة العربية هي اللّغة الوطنيّة، والقوميّة للمجتمع الجزائريّ، وتُعدّ مقوِّمًا أساسيًّا للشّخصيّة، كما أنّ لِلّغة العربيّة على الأمّة الجزائريّة حقّين أكيدين، كلٌّ منهما يقتضي وجوب تعلُّمِها، فكيف إذا اجتمعا؟؛ حقًّا مِن أنّها لغةُ دين الأمّة بحكم أنّ الأمّة مسلمة، وحقًّا من أنّها لغةُ جنسها بحكم أنّ الأمّةَ عربيّة الجنس، ففي المحافظة عليها محافظةٌ على جنسيّة ودينٍ معًا، كما أنّ اللّغة العربيّة هي الرّابطة التي تربط بين ماضي الجزائر المجيد، وحاضرها الأغرّ، ومستقبلها السّعيد".[235]

مراد إذًا شخصيّةٌ روائيّةٌ ثوريّة، أبدعها الرّوائيّ، وحمّلها مضامين وأفكارًا تُحارِب بها سلبيّات الواقع؛ قصدَ الانتقال بهذا الواقع من حالة الانغلاق، إلى حالةٍ أكثرَ تفتُّحًا وإنسانيّة، ومِن ظروف السّيطرة والكبت إلى ظروف الحرّيّة والمساواة. وبذلك فإنّ هذه الشّخصيّة، هي ذلك الإنسان الذي رفضَ الاستعمارَ وثارَ عليه، خلال حرب التّحرير الوطنيّ، والذي نبذَ بعض العادات والتّقاليد المضِرّة، وطالَبَ ببديلٍ لها[236]، ولا أدلَّ على ذلك من المواقف،

---

[228] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 150.
[229] الضَّمْخ: لطخُ الجسد بالطّيب حتّى كأنّه يقطر. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الأوّل، باب الخاء، فصل الضّاد، ص 323.
[230] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 53.
[231] المصدر نفسه، ص 16.
[232] المصدر نفسه، ص 74.
[233] المصدر نفسه، ص 40.
[234] المصدر نفسه، ص 21.
[235] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس: رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)، ص 29.
[236] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 70.

التي يتّخذُها **مراد** طيلةَ أحداث الرّواية، بما في ذلك: رفضُه للعمل الشّائن الذي قامَ به الفتيان الأربعة، حين اعتدوا على الفتاة الغجريّة، فرغمَ كونها عاملًا للفساد زرعَه المستعمِر، بين أوساط الشّباب الجزائريّ، إلّا أنّ هذا لا يُبرِّر اقترافَهم لجريمة الزّنا[237]. إلى جانب إنكاره لطريقة تعامُل الأطفال غير المؤدَّبة مع **خيرة طواوه** المجنونة، وخصوصًا لَمّا رمقهُم العمّ **عبد الله** بنظراتٍ مؤنِّبة، أشعَرَته بأنّه منبوذ، فتمنّى أن ينهَرهُم الزّائر الغريب، الذي قرَّ في نفسه أنّه مجاهد، وقد جاء إلى الحيّ؛ بغرضِ إصلاح الأخلاق السّيّئة المتفشّية في المجتمع الجزائريّ، في عهد الاستعمار الفرنسيّ[238].

إنّ الشّخصيّة الرّوائيّة في الأدب الواقعيّ عمومًا، مستمَدَّةٌ من الواقع لا باعتباره قضايا، ومشاكل هذه الطّبقة أو تلك، أوهذا المدلول السّياسيّ، أوالاجتماعي، أوالاقتصادي؛ وإنّما باعتباره تحويل كلّ هذه الأشياء ودمجِها، بحيث تُشكِّل متفاعِلةً مع بعضها صورةً جديدة للواقع، باعتباره معاناة الشّقاء الإنسانيّ في ظلّ توقّف، أوغياب، أواختلال علّة جذريّة عن مَدّ الحياة، بما يُكسِبُها توافُقَها، ونظامَها، وانتظامَها.[239]

هذا ما جعلَ **مراد** يستهجِن الفعلَ المشِين، الذي قام به **حسين** الفتى، لَمَّا أتى بفتاةٍ منحلّة أخلاقيًّا إلى الحيّ، أمام مرأى ومسمَع والِده وأهلِ الحيّ، رغمَ دعوات والده وبكائه. مع الإشارة إلى أنّ ذلك ليس من أخلاق المجتمع الجزائريّ المسلِم؛ وإنّما مِن خُطَط الاستعمار الإفساديّة، والتي تطمَح إلى سلخِ المجتمع الجزائريّ من قِيَمه الأخلاقيّة، والدّينيّة السّامية. حتّى إنّ **مراد** استحيا مِن سردِ ما حدثَ أمامَ والدته، حيث تَلَعثَم ثُمّ أحجمَ عن الحديث، ثمّ نجِده يستفسِر بعدها عن العِقاب، الذي ينتظِر الولَدَ العاقّ في الآخِرة، كما إنّه لم يتقبّل بكاءَ **والِد حسين**، لَمّا حاولَ أن يُثني ابنه عن مصاحَبة معشوقته، لكنّه فشل في ذلك. فقد قرّ في ذهنه – **مراد**– أنّ البكاء للأطفال فقط وليس للكبار، فهذا يُقَلّل من قدره، وهو رجلٌ كبير في السّنّ؛ ما جعل **مراد** يَشعُر بأنّ شيئًا ما قد اهتزَّ في الحياة حواليه، رغمَ محاولة الأمّ في طمأنته، بأنّ الولَدَ العاقّ سيعُود حتمًا إلى الطّريق القويم.[240]

هي إذًا مبادئُ إسلاميّة ترسّخت في ذهن **مراد**، جعلته يُفرِّق "**بين الجنود السّينغاليّين المسلمين والمسيحيّين؛ لِما يمتاز به الفريق الأوّل مِن شفقة ورحمة، ولِما يُمارسه الفريق الثّاني مِن ظُلمٍ وتَسَلُّط**[241]،

---

[237] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 21.
[238] المصدر نفسه، ص 40- 41.
[239] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 18.
[240] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 42 و ما بعدها.
[241] المصدر نفسه، ص 74.

وكإيمانه بتحريم السّرقة؛ لأنّها فعلٌ قبيح لا يريد أن يرتكبه[242]**، وتحريم الخمر الذي سيأتي زمن لن يُباع فيه**[243،244]– كلُّ ذلك راجعٌ إلى التّربية، التي تلقّاها **مراد** من جمعيّة العلماء المسلمين، حيث أدرك رائدُها – **عبد الحميد بن باديس**– أنّ ما مِن أمّةٍ يمكن أن تنهض حقيقةً إلّا عن طريق التّربية، وقد كان له رأيٌ خاصّ في تربية النّاشئة الجزائريّة، نظرًا لظروف الجزائر الصّعبة، وكان هذا الرّأي يتلخّص في أنّ تربية النّاشئة في الجزائر، تستند على فكرة عدم التّوسّع في العِلم؛ وإنّما تتمّ تربيتها على فكرةٍ صحيحة، ويعني بها تصحيح العقائد، وتقويم الأخلاق، ولو مع قليل من العِلم.[245]

وبذلك وَصَل **مراد** بفضل هذه المفاهيم، إلى درجةٍ عالية من الوعي بالقضيّة الاجتماعيّة والثّوريّة، ويتجلّى ذلك في قراءة الأناشيد الوطنية[246]، والتّمعّن في دلالاتها، التي كانت تُعبِّر عن ذلك الالتحام الرّوحيّ بين الشّعب وثوّاره، والذي أدّى إلى تحقيق المعادل الثّوري، على المستوى الاجتماعي بكلّ خلاياه، باعتبار أنّ هذا المعادل نقطة هامّة في طريق الخلاص،[247] وهذا ما يتّضح في الجزء الثّاني من الرّواية – رواية البُزاة– حيث يقوم أهل الحيّ– وعلى رأسهِم الأطفال– بحماية الشّاب **عبد الرّحمن**، الذي كان منخرطًا في صفوف المجاهدين، فقام الأطفال بالتّناوب على حراسة الشّارع، لتنبيه **عبد الرّحمن**– الذي ذهب إلى بيته ليَنَام بعد ليلة قاسية قضاها في الغابة– حالَ وصول العساكر الفرنسيّين؛ حتّى يتمكّن من الهروب. وقد كان **مراد** من بين هؤلاء الأطفال، فرغم الخوف الذي اعتراه لَمَّا أمره الشّابّ بالحراسة[248]، إلّا أنّه تمالك نفسه وقرّر القيامَ بواجبه، لَمّا أدرك قيمة الشّخص الذي يجب أن يحرُسَه، فلطالما تمنّى لقاء المجاهدين، وقد تَمّ له ذلك، حتّى إنّه لَمّا استُشهِد الشّاب، كان يدرك أنّها نهاية متوقّعة[249]، لأيّ مجاهدٍ يجابه جبروت الاستعمار، مُقدِّمًا الغالي والنّفيس لأجل وطنه، وهذا ما زاد مِن تقدِيره واحترامه للمجاهدين.

---

[242] المصدر نفسه، ص 104.
[243] المصدر نفسه، ص 63.
[244] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 75.
[245] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس: رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)، ص 27.
[246] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 22 و ص 119.
[247] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 75- 76.
[248] مرزاق بقطاش، البُزاة، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1983 م، ص 63.
[249] المرجع نفسه، ص 83- 84.

ولعلّ الرّوائيَّ يُثمِّن تشخيصَه لتمسُّكَ **مراد** بالرّوح الوطنيّة، من خلال مشاعر الحُبّ التي يُكِنّها **مراد** لفتيحة، وهي فتاةٌ في مقتبل العُمر، كلُّها جمالٌ وحيويّة[250]، والتي قد تَكُون رمزًا لأرض الجزائر في أوج عطائها، بثرواتها الطّبيعيّة والبشريّة، وهذا ما يجعل الطّامعين بها كُثُر، وهذا ما أشار إليه الرّاوي: "**في إمكانه الآن أن يحتلّ قلبها من جديد، ويضعَ حدًّا لمنافسه عليّ. ولكن كيف السّبيل إلى أن يقول لها ما يعتمل في نفسه. إنّه لا يفهم في الحُبّ كبير شيء، كلّ ما يعلمه هو أنّ الحُبَّ شيء جميل. هذا ما يُحِسّ به، وفتيحة فتاةٌ جميلة، فليست هناك فتاةٌ أخرى تُضارعها جمالًا في الحيّ. هذا شيء مُتَّفَقٌ عليه بين أطفال الحيّ كلِّهم**"[251].

حُبُّ **مراد** للوطن ونبذُه للاستعمار، الذي حَرَمه الحُرّيّة في وطنه، جعلاه يبحث عن حقيقة الثّورة، التي ستُمَكِّن الشّعب الجزائريّ من استرجاع أرضه المغتَصَبة. هذا ما جعل **مراد** يكتشف أشياءَ غريبة، أثناء لحظات القلق والاضطراب، خاصةً عند هجوم جنود الاستعمار على الحيّ، الذي أعقبه مباشرةً هروب **مراد** إلى حُضن أمّه.[252]

ويزداد هنا القلق عندما يرى لأوّل مرّة في حياته قتلى وجرحى، إثر معركةٍ عنيفة كانت تدُور رحاها بين الفدائيّين وجنود الاستعمار[253]، أو عندما كان يمُرّ بقُرب مراكز الحراسة المتعدِّدة، وهو في طريقه إلى مدرسة جمعيّة العلماء المسلمين[254]، وهو خوفٌ مُبَرَّر نظرًا لسنّه الصّغيرة –كلّ ذلك يشير إلى أنّ شخصيّة **مراد** تُمَثِّل الشّخصيّة المتأثِّرة بالأوضاع السّيّئة، التي تمُرّ بها البلاد، والمتأثِّرة أيضًا بشجاعة **أحمد** و**جوزي** في مجابهة المخاطر[255]، وتأثّرِها كذلك بشخصيّة المجاهدين القويّة، التي تُقدِّم النّفسَ والنّفيس من أجل البلاد[256]. هذا لا يعني أنّ **مراد** ليس شخصيّة مؤثِّرة، فقد كان يتَّسِم بالذّكاء، ومعروف بقيمه الأخلاقيّة، التي لا يتخلّى عنها مهما كان الموقف.[257]

الملاحَظ في شخصيّة **مراد** أنّها تُجَسِّد طفولةَ الرّوائيّ– **مرزاق بقطاش**– الذي عاش مرارة الاستعمار الفرنسي، في حيّ باب الواد في أسرة بحّارة، حيث كان والده أمّيًّا، وهذا ما صرَّح به في الإهداء، بقوله: "**إلى والدي– رحمه الله–، كان أمّيًّا ولكنّه علّمني أن أُقَدِّس العربيّة**". وهذا ما يكاد ينطبق على والد **مراد**، حيث

[250] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 58.
[251] المصدر نفسه، ص 57- 58.
[252] المصدر نفسه، ص 77.
[253] المصدر نفسه، ص 117.
[254] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 72.
[255] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 94.
[256] المصدر نفسه، ص 109.
[257] المصدر نفسه، ص 51- 99.

يقول الرّاوي: **"إنّ والده لا يعرف حتّى كتابة اسمه، ومع ذلك فهو يعلم عن شؤون البحر، والبواخر، والبلدان، ما لا يعرفه هؤلاء الذين ذهبوا إلى المدارس خلال سنين طويلة. لماذا لا يسير في نفس الطّريق الذي سار عليه والده؟"**[258]. حتّى إنّ تقديسَ العربية تقمَّصته شخصيّة **مراد**، لقول الرّاوي: **"هو الوحيد الذي يدرس باللّغتين العربية والفرنسيّة؛ أمّا غيره من الأطفال فدراستهم كلُّها باللّغة الفرنسية، وهذا يعني أنّه الوحيد الذي له القول الفصل في مسائل اللّغة العربيّة بين أطفال الحيّ"**.[259]

فشخصيّة **مراد** إشارة إلى حضور المؤلِّف، الذي يتخفّى في شخصيّة الرّاوي العالِم بكلّ شيء، والمهيمِن على منظور الشّخصيّات الرّوائيّة؛ وبالتّالي يمكن عَدّ الرّاوي من الشّخصيّات الواصلة Embrayeurs–كما اصطلح عليها **فيليب هامون** Philippe Hamon–والتي تشير إلى حضور المؤلِّف، أوالقارئ، أو ما ينوب عنهما (كالرّاوي)، وهي شخصيات تتدخّل بأفكارها في سياق السّرد، بشكل يَصعب فيه تمييزُ أفكارها وآرائها عن آراء شخصيات الرّواية،[260] وبذلك فهي تلعب دورًا هامًّا في توضيح، وتفسير بعض أفكار الرّواية، أو في تعقيد الحبكة الرّوائيّة، وهذا ما يمكن ملاحظته في النّسيج الروائي– موضوع البحث–،حيث نَجِد أنّ أفكار الرّاوي تتداخل مع الرّؤية الأيديولوجيّة للشّخصيّة الرّئيسيّة **مراد**، وللمؤلِّف، وهي التي يحملها خطاب الرّواية.[261]

يتقمّص دورَ البطولة في الرّواية الشّخصيّةُ الرّئيسيّة **مراد**، وشخصيّات ثانويّة تتوزّع أدوارُهم بحسب أهمّيّتهم، في تفجير النّسيج الرّوائيّ، وبذلك لا تعتمد البطولة على الشّخصيّة الرّئيسيّة، التي تحتكر مختلف الأدوار. فالرّواية تزخر[262] بشخصيّات متحرّكة، معظمُها من الأطفال، ونادرًا ما يطغى دور شخصيّة على شخصيّة أخرى، فالأدوار تكاد تتساوى داخل المجال الرّوائيّ[263]، كما هو الشّأن في الرّوايات الواقعيّة التّقليديّة، بحيث يُسَجَّل حضور مجموعة من الشّخصيّات طوال الحبكة الرّوائيّة[264]، موزَّعةً في أسماء وأدوار، على أنّ أسماء الشخصيّات الرّوائيّة بحدّ ذاتها لا أهمّيّة لها؛ وإنّما تكمن أهمّيّتها فيما تُفسِّره، وتؤوِّله من دلالات متنوّعة الحقول، من شأنها أن تُعَمِّق وعيَ المتلقّي بالمعاني الاستراتيجيّة، التي يولِّدُها الخطاب الرّوائيّ ككُلّ. فالاسم يُفسِّر طبيعة الشّخصيّة الرّوائيّة، ويفسّر

---

[258] المصدر نفسه، ص 60.
[259] المصدر نفسه، ص 54.
[260] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», Littérature, éd: Larousse, volume 6, n° 2, Paris, 1972, pp 86- 110, p 95.
[261] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار،ص 94 وما بعدها.
[262] زخر: البحرُ زخرًا و زُخورًا، وتزخّر: طما وتملأ، والوادي: مدَّ جدًّا وارتفع، والشّيءَ: ملأه. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الثّاني، باب الرّاء، فصل الزّاي، ص 42.
[263] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 61- 62.
[264] المرجع نفسه، ص 98.

موقعها من السُّلَّم الاجتماعي، كما يفسِّر دلالتها على الحدث الرّوائيّ، الذي جاءت في سياقه بالنّفي أوبالإثبات، إلى جانب تفسيره لمنزع الشّخصيّات، واتّجاهها الإيديولوجي. إنّ أسماء الشّخصيّات الرّوائيّة ليست منفصلةً عن بعضها، بحيث يتمّ تفسير وتأويل كلّ اسمٍ في مداره الزّماني، أوالمكاني، أوالقيمي، أوالإيديولوجي الخاصّ؛ وإنّما تأتي كلّ أسماء الشّخصيّات الرّوائيّة، بوصفِها علامات سيميائيّة، مفتوحةً على بعضها البعض، سواء أكان ذلك من خلال علاقات التّماثل، أم كان من خلال علاقات المخالفة، أم كان من خلالهما معًا- وهي- الشّخصيّات- بكلّ ذلك تُتيح للمتلقّي أن يستشرف، ويتمثَّلَ الآفاق غير المنظورة للدّلالة الفنّيّة، التي تنتظِم الخطابَ الرّوائيّ.[265]

يمكن تقسيم الشّخصيّات الثّانويّة-في الرّواية- إلى: شخصيّات مساعدة تُساهِم في تحقيق البرنامج السّرديّ، الذي يُسَخِّره الرّوائيّ ليدُلّ على رؤيته للواقع، الذي توهَّمَ حضوره[266]، وشخصيّات أخرى مُضادّة تُحاول عرقلة البرنامج السّرديّ، الذي تؤمن به الشّخصيّة الرّئيسيّة وتنهض على تحقيقه إلى جانب الشّخصيّات المساعدة، هذه الشّخصيّات التي ليست في الغالِب إلّا تحقيقًا أو تجسيمًا لميزات أو خاصيّات الشّخصيّة الرّئيسيّة، سواءٌ النّفسيّة منها والمعنويّة، أو حتّى الفيزيائيّة، فهي مؤثِّرة فيها متأثّرة بها.[267]

بالوقوف على الشّخصيّات الثّانويّة المساعدة، نُلفي في الصّدارة **فتيحة**، وهي الفتاة التي يعشقها **مراد** بجنون، فليست هناك فتاةٌ أخرى تُضارعها جمالًا في الحيّ[268]، وحتّى دلالةُ اسمها تقُوم على معنى رفيع، يدلّ على الانتصار، فهي ظافرةٌ فائزة، وهي الفاتحة الغالبَة. **فتيحة** كغيرها من شخصيّات الرّواية، لم يُفصِح الرّاوي عن كلّ صفاتها الفيزيولوجيّة: مِن شكلِها وهيئتها، إلّا لمسات سطحيّة، كقول الرّاوي: **"كان شعرها الطّويل المنسَدِل على كتفيها يرتفع مع كلّ قفزة في الهواء"**[269]. وقوله : **"اقتصرَ عالمه على الشّعر المنسَدِل، وعلى العينين اللّتين لم يكن يدري بالضّبط، أكانتا زرقاوين أم خضراوين"**[270]. ووصفها بأنّها كانت تجمع بين الجمال والشّيطنة[271]، ضِف إلى ذلك وصفُ بنائها الدّاخلي بشكلٍ عامّ، بأنّها مُحِبّةٌ لوطنها، ومُتَخَلِّقة بأخلاق الدّين الإسلاميّ السّامية، نابذةً للكُفر والظُّلم، و لا أدلَّ على ذلك مِن ارتفاع صوتها بالنّشيد الوطنيّ، رغمَ مرورها بوالد

[265] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 51.
[266] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[267] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage»,p 109.
[268] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 58.
[269] المصدر نفسه، ص 56.
[270] المصدر نفسه، ص 57.
[271] المصدرنفسه، ص 58.

روني المعمِّر الأجنبيّ، ولم تُعِره اهتمامًا[272]، وارتفاعُ صوتِها بعد أن روى لها **مراد** ما وقع بين **والدروني** و**نوربيير**، بقولها: **"تحيا النّجمة ويسقُط الصّليب"**[273]- بذلك نَجِد أنّ الاسمَ المعطَى للشّخصيّة **فتيحة** يتماثل في شكله الخطّيّ، وصورته الصّوتيّة، وفي مدلوله مع الطّبيعة الخارجيّة والدّاخليّة للشّخصيّة.[274]

يبدو أنّ اختيارَ الرّوائيّ لاسم **فتيحة** لم يكُن اعتباطيًّا، والدّليل على ذلك ولَعُ **مراد** بفتيحة، رغمَ ما تعيشه البلاد من سفك للدّماء، وانتشارٍ للعُنف والظُّلم، وكُلِّ أشكالِ الإفساد؛ ولعلّ ذلك راجعٌ إلى دلالة شخصيّةِ **فتيحة** الرّمزيّة. فإذا تميّزت شخصيّة **مراد** بوطنيّتها، وبترسُّخِ قيَمِ الدّين الإسلاميّ، في أفعالها وأقوالها- فلن تنهَضَ شخصيّةُ **فتيحة** إلّا على تلك الرّوح الوطنيّة، المفعَمَة بالرّغبة في الانتصار على العدوّ الغاصبِ الغاشم[275]، في ظلّ القيم الإسلاميّة السّامية.

إنّ الشّخصيّات الثّانويّة لا ترى، ولا تُحِسّ، ولا تتصوّر، إلّا وهي مُقترَنة بالشّخصيّة الرّئيسيّة، على نحوٍ مباشر وضمنيّ. وفي سياق ذلك فإنّ دورها يتمثّل في الوظيفة التّفسيريّة مِن جهة، وتعميق الرّمز المعنويّ، والدّلالة الفكريّة، التي يقُوم عليها البناء الرّوائيّ للشّخصيّة الرّئيسيّة من جهةٍ ثانية.[276] وهذا ما تقوم عليه كلٌّ من شخصيّة **أحمد** وشخصية **جوزي**: فأمّا **جوزي** فهو اسمٌ أجنبيّ، يمثّل شخصيّة المعَمِّر الإسبانيّ، والذي رفضَ هو وعائلتُه أشكالَ الظّلم، التي يفرضها المستعمِر على الشّعب الجزائريّ، حتّى إنّ العائلات الأوربيّة في الحيّ تنبذ عائلته، لرفضها الوقوفَ في صفّ السّلطات العسكريّة[277]. فجوزي مِن أعزّ أصدقاء **مراد**، بل إنّه كان قدوةً له في التّطلُّع إلى المعرفة[278]، وقدوَتَه في الشّجاعة،[279] وأمّا عن وصفِ ملامحه الخارجيّة، فلم يزد الرّوائي على قوله: "أبصرَ ... بجوزي يخرج من دارِهم، بهيكله الضّخم، مرتديًا سروالًا قصيرًا كعادته".[280]

في حين يحمل اسمُ **أحمد** دلالةً على طيبة القلب، والرّزانة عند اللّزوم، إلى جانب أفعاله التي يُحمَد عليها، وهذا ما يقوم عليه اسمُ سيّدنا **محمّد صلّى الله عليه وسلّم**، وقد اقتصر وصفُ الرّاوي لملامح **أحمد** الخارجيّة

---

[272] المصدر نفسه، ص 56- 57.
[273] المصدرنفسه، ص 57.
[274] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 59- 60.
[275] الغاشم: الظّالم مِنَ الغشْم: الظّلم. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الرّابع، باب الميم، فصل الغين، ص 176.
[276] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 233- 234.
[277] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 25.
[278] المصدر نفسه، ص 19.
[279] المصدر نفسه، ص 94.
[280] المصدر نفسه، ص 19.

على مايلي: **"وإن هي إلّا لحظة حتّى أطلّ أحمد من أحَدِ الأزقّة بعينيه الحولاوين، وقد وضعَ يديه في جيبي سرواله، وسارَ بهدوء"**[281].رغم كون **أحمد** أحولَ العينين، ورغم خروجه من المدرسة في سنّ الرّابعة عشر، إلى جانب أوضاعِ عائلته الفقيرة- إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من التّحليّ بالهدوء وقوّة الشّخصيّة، حتّى إنّ **مراد** لم يكن يخالفُ له رأيًا، كما قال الرّاوي: **"وقال مراد في ذات نفسه أنّ الوقت قد حان لوضعِ حدٍّ لتصرّفاته – روني– ولكلّ العائلات الأوربيّة التي تؤيّده، واقترب من أحمد وهمس في أذنه سائلًا إيّاه، ما الذي يمكن القيام به في مثل هذه الظّروف، غير أنّ أحمد رمقه بعينيه الحولاوين، وقال له إنّ هذه المسألة لاتهمُّ الصّغار. الكبار هم الذين ينظرون فيها، وتقبّل الجوابَ على مضض وعاد إلى مكانه"**. [282]

يمكن القول إنّ شخصيّة **أحمد** تتّسم بسمات القيادة[283]، فكان يقود الأطفال ويقترح عليهم الألعاب، ويزرع فيهم الثّقة بالنّفس والشّجاعة، كالموقف الذي اتّخذه عندما فاجأهم العسكريّ الجزائريّ الأصل، حيث أنقذَ **مراد** من مأزقٍ وَضَعَه فيه العسكريّ، حين سأله إذا كان هو من علَّم الأطفالَ الأناشيدَ، فأجابه **أحمد: "لقد تعلّمالأناشيد في المدرسة كغيره من الأطفال"**. حتّى إنّ العسكريّ أدركَ الذّكاءَ الذي يتّصف به **أحمد** عن غيره من الأطفال، حتّى من **مراد** الذي كان أشدَّ الأطفال خوفًا، وقد اتّضَح ذلك أكثر بعد سؤاله عن البواخر الحربيّة، وعن الباخرة التي تكون لها الغلبة في البحر إذا قامت الحرب،[284] حيث انتقل مِن مُجَرَّد الحديث عن لعبة إلى واقعِ أمَّةٍ تعاني ويلات الاستعمار.

ذكاءُ **أحمد** ظهر بجلاء في تعامله مع المستعمِر، وهذا ما يدلّ عليه تعامله مع **والد روني**، حيث كان **"يعرف كيف يتصرّف مع هذا المالطيّ، وقد استطاع أن يتحادث معه عدّة مرّات، في شؤون عديدة دون أن يثيرَ غضبه أو سخطه"**.[285]

تكون الشّخصيّات الثّانويّة – بصفة عامّة- أقلُّ تعقيدًا، أو أقلُّ حِدّة، وتُرسَمُ على نحوٍ سطحيّ نسبيًّا، وغالبًا ما تُقدِّم جانبًا واحدًا فقط من جوانب التّجربة، فهي تبدو محدودةً من جهات عديدة؛ في حين لا تكون الشّخصيّات الرّئيسيّة كذلك، وربّما كانت بساطتُها – الشّخصيّات الثّانويّة- أو قلّةُ تعقّدها سببًا في إسهاماتها في

[281] المصدر نفسه، الصّفحة نفسُها.
[282] المصدر نفسه، ص 28.
[283] المصدرنفسه، ص 87 وما بعدها.
[284] المصدرنفسه، ص 96 وما بعدها.
[285] المصدر نفسه، ص 35.

التّجربة. من الشّخصيّات الثّانوية ما تكون أقلّ تركيبًا وأقلَّ جاذبيّة[286]، وذلك ما تقوم عليه شخصيّة **محمّد**، فرغمَ كون اسمه قائمًا على الخصال الحميدة، إلّا أنّ شخصيّته في الرّواية نقيض ذلك، فقد كان لا يكُفّ عن السّبّ والشّتم يوميًّا، حتّى إنّ **مراد** قرَّ في ذهنه أنّ كلَّ من يُسمّى **محمّدًا**، فهو شخص لا خلاقَ له، وسيُدخلُه **اللهُ** النّارَ، غير أنّ والدته ردعتهُ عن ذلك، إذ كلٌّ يُحاسَب على أعماله مهما كان اسمه[287]. ضِف إلى ذلك، مساهمَةَ **محمّد** و**أرزقي** في سرقة حبّة الجوز الهندي من حانوت العمّ **عبد الله**، وهذا ما استنكرَه **مراد**؛ لأنّ السّرقة حرام[288]، ورغمَ ذلك يعدّه **مراد** صديقًا له؛ لأنّه يبقى طفلًا قبل كلّ شيء، وهو يحتاج إلى التّربية الصّالحة؛ حتّى يسلك الطّريقَ القويم، إلى جانب معاناته داخل أسرته، فأمّه صمّاء، وأبوه معروف بقسوته الشّديدة.[289]

تتمثّل وظيفة **محمّد** السّرديّة – أساسًا– في تحذير الشّخصيّة الرّئيسيّة[290]، من اقتراب خطر الجنود السّينغاليّين، إلى جانب تحذيره للأطفال، لَمّا أتى العساكرُ لأخذ الأطفال إلى المدارس بالقوّة.[291] **محمّد** كان بمثابة الأنيس الذي لجأ إليه **مراد**؛ للتّخفيف من حدّة خوفه من هجوم العساكر على الحيّ، ضِف إلى ذلك أنّ منزل **محمّد** كان أوّلَ ما فكَّرَ فيه **مراد**، لَمّا أصابَ والدتَه آلامُ المخاض.[292]

تُمثِّل شخصيّة **عليّ** الشّخصيّةَ المنافسةَ لمراد على حُبّ **فتيحة**، فعليّ اسمٌ يحمل معاني العلوّ والرّفعة، ولعلّ في ذلك دلالةً على ما تصبو إليه الشّخصيّة الرّئيسيّة، فالتّحلّي بالرّوح الوطنيّة، والانتصار على أشكال الظّلم، وأنواع البِدَع والخرافات – يلزمُه علوّ الهمّة، وتحمّل الصّعاب، للحصول على الحرّيّة والعيش بكرامة.

نُلاحظ ونحن نتتبّع دلالات أسماء الشّخصيّات أنّ استيعابها يتمّ "بموجِب علاقةٍ بين تكَشُّف البنية السّطحيّة والفحص المستمِرّ لها، بإزاءِ ما سوف تتكشّف عنه البنية العميقة للرّواية ككلّ".[293] فهاهي الشّخصيّات الثّانويّة تَسقط مِن الاعتبار أحيانًا، ولكنّ القارئَ يفقد الكثيرَ، عندما يُغفِل الدّور المعَقَّد والخصب لتلك الشّخصيّات، في الكشف عن معنى الرّواية ورؤيتها الخاصّة[294]، وهو الحال مع شخصيّتي **أمقران** و**أرزقي**، وهما شخصيّتان تحملان

---

[286] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 195.
[287] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 34- 35.
[288] المصدر نفسه، ص 106.
[289] المصدر نفسه، ص 50.
[290] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[291] المصدر نفسه، ص 20.
[292] المصدر نفسه، ص 76 و ما بعدها.
[293] ستانلي. إ. ي. فش، الأدب في القارئ: الأسلوبيّة العاطفيّة (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 166.
[294] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 200.

اسمين أمازيغيّين، دلالةً على أنّ المحنة التي عاشتها الجزائر لم تمسّ فئةً دون أخرى، بل عمّت أفرادَ الشّعب الجزائريّ برمّته- و لعلّ في ذلك إشارة إلى الدّلالة الأصليّة للفظ "أمازيغ" أو "البربر"، هذا اللّفظ الذي يعني "التّأبّي، وعدم تمكين الآخَر (العدوّ) من الذّات ومن انتهاك كرامتها، وهو ما يتأكّد في دالّ "أمازيغ"، ذلك اللّفظ القوميّ الأصيل، المعبِّر عن عشق الحرّيّة واللّاخنوع"[295]- فرغمَ دور الشّخصيّتين السّطحيّ في الرّواية، إلّا أنّهما تساهمان بشكلٍ أو بآخر في البناء الرّوائيّ. فأرزقي طفلٌ في الثّانية عشر، وهو لم يدخل المدرسة قطّ، وكان شديدًا مع الأطفال قويَّ البنية، فهو يُحسِن الضّرب، وقليلون هم الأطفال الذين يصمدون أمام ضرباته، إلّا أنّ **مراد** يعترف بخصلةٍ واحدة لأرزقي، فهو لا يَضرب أحدًا إلّا إذا كان مظلومًا،[296] وأمّا مِن خصاله السّيّئة السّرقة، فقد سرق حبّة الجوز الهندي بالمشاركة مع **محمّد**.[297]

أمّا عن شخصيّة **أمقران** فقد عُرِف بكذبه، غير أنّ **مراد** وباقي الأطفال كان يروقهم ذلك الكذب؛ حتّى يُروّحوا عن أنفسهم[298]، إلى جانب كون هذه الشّخصيّة هي التي زرعت في نفس **مراد** الأمل في الحرّيّة، حيث نقل **أمقران** ما قاله له شقيقه، بأنّ الحرب ستنتهي في شهر ماي المقبل[299]- وبذلك كلّه، ورغم الخصال السّيّئة التي يتّصف بها **أرزقي** و**أمقران**، إلّا أنّها كانت كخطٍّ أحمر يُنبِّه **مراد** دومًا لِأن لا يتّصف بتلك الأخلاق السّيّئة، إذ الأشياء بالأضداد تُعرَف.

إنّ ما يُلاحَظ على شخصيّات الرّواية عدَمُ ذكرِ الرّوائيّ لأسماء بعض الشّخصيّات، فإمّا أن تُذكَرَ بوظائفها، أوبعلاقاتها العائليّة بشخصيّات أخرى فقط، رغم أنّ لهذه الوظائف دورًا مُعتَبَرًا، وبدرجاتٍ متفاوتة في التّأثير على سير الأحداث سلبًا أوإيجابًا. مِن الشّخصيّات غير المسمَّاة، مثلًا: الوالدات،[300] و**والدة مراد** تأتي في الصّدارة، فالأمّ مجال خصب للعطاء الذي لا ينضب،[301] وهذا يظهر جليًّا في نُصحِها الدّائم لمراد، كتوجيهها له بأن لا يقول بأنّ كلّ من يُسمّى **محمّدًا** فهو شخصٌ لا خلاق له،[302] وبذلك فإنّ **مراد** يتّخذها خير أنيس يشكي له همَّه، ويُوضِّح له ما استُغمِض عليه، فقد راحَ يحكي لها إغماءَ **خيرة طواوه**، وحكاية الزّائر الغريب، وحتّى حين

[295] عشراتي سليمان، الشّخصيّة الجزائريّة: الأرضيّة التّاريخيّة والمحدِّدات الحضاريّة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2002 م، ص 8.
[296] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 104.
[297] المصدر نفسه، ص 106.
[298] المصدر نفسه، ص 45.
[299] المصدر نفسه، ص 48.
[300] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 162.
[301] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 204.
[302] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 34.

استحيا منها لَمّا وصل إلى قضيّة **حسين**، فإنّها طمأنته بأنّ الولد العاقّ سيعود حتمًا إلى الطّريق القويم،[303] إلى جانب اتّخاذها الحُضن الحنونَ، الذي يلجأ إليه عند اشتداد الخطر، وذلك عندما هجمَ العساكرُ على بيوت أهل الحيّ،[304] وعندما أُصيبَ بالذّهول، ورعشةٍ أصابت كلّ جسمه، بعد أن رأى جثّةَ عسكريّ وجريح، فلم يجِد إلّا أمَّه لِتُزِيلَ عنه مشاعرَ الخوف، في هذه اللّحظات العصيبة، حيث لم يهنأ لها بالٌ حتّى استعادَ وَعيَه.[305]

أمّا **أمّ خيرة طواوه** فلم يكفِها الذُّلُّ، الذي تعيشه في خدمة العائلات الأوربّيّة، بل زادَ من همِّها حالةُ ابنتها المجنونة، التي تجُوب الشّوارعَ، هائمةً على وجهها، وعندما تُخبرها النّسوة عن أفعالِ ابنتها تكتفي بتقطيب حاجبيها وتتنهّد[306]– هو إذًا "الدّورُ الطّبيعيّ للأمّ، وهو دور الأمِّ الحنون، العطوفة على فلذات أكبادها، والباحثة عن سعادتها، وتسهيل ما يؤدّي إلى ذلك، ممّا يدفع إلى الاعتقاد أنّهنّ لم يكُنَّ مقصوداتٍ لذواتهنّ، بقدرِ ما كُنّ مقصوداتٍ لوظيفتهنّ"،[307] وهو الحال مع **والدة علي**، التي تعمل هي الأخرى لدى العائلات الأوربّيّة، وهذا ما جعل **عليًّا** يُقلِع عن الدّراسة، ويبدأ بالعمل لمساعدة والدته على أعباء البيت.[308]

مِنَ الشّخصيّات الثّانويّة نَجِد **والدَ مراد**، الذي صرَّح الرّوائي بطبيعة عمله، فقد كان بحّارًا،[309] ثمّ لم يأتِ الرّوائي على ذكره إلّا في السّطور الأخيرة من الرّواية– تمهيدًا لدوره الكبير في الجزء الثّاني من الرّواية–حيث كان سببًا في زيادة حماسة **مراد** حول موضوع الثّورة والكفاح، لاسترجاع أرض الوطن مِن براثن العدوّ، فقد "**وقعَت أنظاره على والده، وأحسَّ لحظتها بدفقةٍ من السّرور تسري في جسده. كان والده منهمكًا في تقليب أزرار المذياع... وأحسّ مراد بالدّموع تستقرّ في أطراف عينيه من الفرح. والده مجاهدٌ هو الآخَر! وإلّا فكيف يفسِّر هذا الاهتمام الشّديدَ، للتّعرّف على ما يجري في الوطن من أحداث؟**"[310]– هي إذًا الأبوّة النّوعيّة الشّاملة، التي يستمدّ منها **مراد** الحماية والرّعاية مِن ظلمِ الآخَرين، ويستمِدّ منها الإحساسَ باستمرار الحياة، وخصبها، وتوازنها في حالة تحقُّقِها، بما في ذلك رؤيةُ العَدل، وينتُج عن توقّفها، وفقدانها الشّقاءَ والضّياع، مِمّا

[303] المصدر نفسه، ص 44.
[304] المصدر نفسه، ص 77.
[305] المصدر نفسه، ص 118- 119.
[306] المصدر نفسه، ص 40.
[307] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 163.
[308] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 74.
[309] المصدر نفسه، ص 16.
[310] المصدر نفسه، ص 119- 120.

يُكسبها قيمة ومعنى في حالة عدم تحقّقها،[311] وهو ما تُعانيه عائلة علي، وعائلة **خيرة طواوه**.[312] إذا كان **والد مراد** من الشّخصيّات الثّانويّة، التي ألهبت حماسة **مراد**في المساهمة في الثّورة التّحريريّة، فإنّ شخصيّة الخطيب- الذي رآه **مراد** في المقبرة-[313] هي الأخرى كان لها دورها في توعية الشّخصيّة الرّئيسيّة حول حقيقة الثّورة، والتّضحيّات الجسيمة التي يقدّمها المجاهدون، في سبيل تحرير البلاد من بطش المستعمِر.

أمّا الشّخصيّات التي لم تَرِد أسماؤها، إلى جانب وظيفتها، وعلاقاتها العائليّة – نَجِد شخصيّةَ الزّائر الغريب، الذي تمثّلت وظيفته السّرديّة في توعية النّاس، ومحاولة إصلاح الأوضاع بين الأهالي؛ لتوحيد صفوفهم وإيقاظ الهِمَم لديهم، تحت راية الجهاد والكفاح مِن أجل الحرّيّة والاستقلال.[314]

لعلّ أبرزَ دورٍ أو وظيفة تؤدّيها الشّخصيّات الثّانويّة، تتمثّل في أنّها هي التي تعمُرُ عالَمَ الرّواية. مادامت الرّواية معنيّةً بتقديمِ البيئات الإنسانيّة فإنّ الشّخصيّات الثّانويّة، هي التي تُقِيم هذه البيئات، بحيث يكتشف القارئُ ملامحَ العصر والمجتمع، عندما يراقب هذه الشّخصيّات، وهي تنطلق خلال أعمالها العادية المألوفة، ومثل هذه الحياة تبدو هامّةً خاصّةً في الرّواية الاجتماعيّة؛ لأنّ هدفَ الرّوايات الاجتماعيّة هو رسمُ ملامح البناء الاجتماعي وبيان طبيعته.[315]

وبذلك يمثّل أهلُ حيّ باب الواد الشّخصيّات التي تعمُر عالَمَ الرّواية، مِن خلال أعمالهم اليوميّة التي يزاولونها، لقول الرّاوي: "**سكّان الحيّ يعودون من أعمالهم بعد يومٍ كامل في المدينة. البعض منهم يأتي من الدّرب الذي يقود نحو الطّريق العموميّة، المفضِية إلى قلب المدينة، والبعض الآخر يُفضّل المجيء عبر حيّ باب الواد، اختصارًا للمسافة، ولكنّهم حين يقتربون من الغابة يتكتّلون فيما بينهم، فهي مخيفة حقًّا**"[316]- ولعلّ في ذلك إشارة على وحدة أهل الحيّ وتكاتُفِهم، دلالةً على وحدة الشّعب الجزائريّ عند المصاعب، وهذا ما يؤكّده الرّاوي، وهو بصدد الحديث عن قضيّة اعتداء الفتيان الأربعة على الفتاة الغجريّة، وذلك

[311] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 173.
[312] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 38.
[313] المصدر نفسه، ص 111.
[314] المصدر نفسه، ص 38.
[315] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 190.
[316] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 16- 17.

لَمّا"**ثارت ثائرة الحيّ، وهدّد العديدُ بقتل الخائن الذي أبلغ عن الفتيان الأربعة، فقد رأى معظمُ سكّان الحيّ بأنّ الغجريّة فتاةٌ فاسدة**".[317]

تجلّت وحدة أهل الحيّ حين اجتمعوا في الغابة، لحضور محاكمة الفتيان الأربعة، حيث شَهدُوا ظلم المستعمِر وخططَهُ الإفساديّة، التي ترمي إلى إبادة الشّعب الجزائريّ بكلّ الوسائل،[318]وهذا ما حفّزهم على ضرورة التّغيير، في محاولةٍ لاسترجاع الحقوق المغتصَبة مِن طرف المستعمِر، فراحوا يشكّلون جماعاتٍ جماعات، ويتناوبون على دكّان الحيّ، لكي يستفسروا مع أحد الزّوّار الغرباء، عن الأمور التي أُغلِقت عليهم. وهذا ما جعل **مراد** يعتقد أنّ هناك سرًّا خطيرًا وراء هذا التّغيُّر، وقرّ في رأيه آخِرَ الأمر أنّ هذا الزّائرَ الغريب لا يمكن إلّا أن يكون مجاهدًا، وإلّا فكيف يمكن تفسير طاعة سكّان الحيّ له؟،[319]ويُردِف الرّاوي: "**ولكنّ الشّيء الجميل في هذا التّغيّر كلّه هو أنّ العائلات الأوربّيّة، التي تسكن الحيّ لم تفطن لِما يجري**".[320]

يبدو أنّ "مقروئيّة أيّ نصّ روائيّ تتطلّب حدًّا أدنى من الاختلاف، وحدًّا أدنى من التّوافق والانسجام؛ ذلك لأنّ الشّخصيّة تتحدّد إيجابيًّا من خلال خصائصها الذّاتيّة، وتتحدّد سلبيًّا من خلال تقابلها (في علاقتها) مع الشّخصيّات الأخرى بخصائصها الذّاتيّة أيضًا".[321]

وبذلك تُشكِّل العائلات الأوربّيّة – ما عدا عائلة جوزي- إلى جانب العساكر الفرنسيّين الشّخصيّات المضَادَّة أوالمعارِضة، التي تقف عائقًا أمام رغبة الشّخصيّة الرّئيسيّة، في تحقيق البرنامج السّرديّ الرّئيسيّ،[322] المتمَثِّل في: إحقاق العدل والسّلام، والقضاء على ظلمِ المستعمِر واستبداده. فتُمثِّل شخصيّة **والد روني** الشّخصيّة المضادَّة، والمهيمِنَة على معظم وحدات الرّواية، والتي شكّلت هاجس الرّعب لدى الشّخصيّة الرّئيسيّة **مراد**، فقد مثّلت وحشيّةَ الاستعمار بشكلٍ من الأشكال، بما في ذلك: "**خرج والد روني وانتهرهم، ثمّ هدّد بإطلاق سراح كلبه الأسود الضّخم إن هم لم يبتعدوا عن الزّقاق**".[323]حتّى إنّ **مراد** قرَّ في ذهنه أنّ **والد روني** شريّر يجب أن يُذبَح من قفاه، وذلك عندما أبصر به مُستَنِدًا إلى مدخل داره، ينظرُ إليه بقسوته المعهودة. فوالد **روني** هذا

[317] المصدر نفسه، ص 17.
[318] المصدرنفسه، ص 27 وما بعدها.
[319] المصدر نفسه، ص 37- 38.
[320] المصدر نفسه، ص 38.
[321] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة: رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجًا، ص 116.
[322] جان كلود جيرو، و لوي بانييه، نظرية لتحليل الخطاب، ضِمنَ مؤلَّف السّيميائية: الأصول- القواعد- التّاريخ (لمجموعة من المؤلّفين)، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدّين مناصرة، ص 238.
[323] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 33.

يموت غيرةً عندما يرى أطفالَ الحيّ في حُلَلِهم البهيّة، بثيابهم الجديدة وذلك في وقت الدّخول المدرسيّ[324]- يبدو أنّ في ذلك إشارة إلى رغبة المستعمِر الفرنسيّ في إذلال الشّعب الجزائريّ وجعلِه في الحضيض.

إذا اتّصف **والد روني** بهذه الأخلاق السّيّئة، فلن يكون ابنه أحسنَ حالًا منه، فروني قدّمَ المساعدة للشّرطة الفرنسيّة، لكي تُلقي القبض على الفتيان الأربعة، حيث راحَ يعمل على حماية الفرنسيّين مع أنّه ليس فرنسيّا، فهو مالطيّ كمعظَم العائلات الأوربّية التي تسكن الحيّ. وبذلك تؤدّي شخصيّة **روني** دورَ العميل لدى الاستعمار الفرنسي، على حساب شعبٍ مغلوبٍ على أمره، وهذا ما يستقبحه **مراد**: **"ولينتظِر ما يقوله روني ذلك المالطيّ القذر"**،[325]والذي كان أشدّ المعمِّرين حقدًا على فتيان أهل الحيّ، حيث جلس تحت شجرة زيتونةٍ غليظة بالقرب من أخيه **جورجو**، والسُّرور بادٍ على وجهه. فهو سيرى كيف يكون ردُّ فعلِ أبناء الحيّ جميعهم أمام الشّرطة، وهي تستنطق الفتيان الأربعة،[326]بل أكثر من ذلك فقد كان يعبث بصليبٍ معلَّقٍ في رقبته، دليلًا على تشبُّثِه بالأفكار التّدميريّة، بما أنّ الصّليبَ ما هو إلّا رمزٌ لعالَم الكُفرِ والقتل، كما ترسّخ في ذهن **مراد**.[327]

مِن الشّخصيّات التي تُضمِر – هي الأخرى- الشّرَّ لأهل الحي، نَجِد شخصيّة **نوربيير** الإسبانيّ، والذي يبدو أنّ وظيفته السّرديّة تكمن في الكشف عن حقيقة الأوربّيّين، الذين زعموا أنّهم أحسن أخلاقًا من العرب المسلمين، حيث شهد كُلٌّ من **مراد** و**فتيحة** معركةً بينه وبين **والد روني**، والتي ترجع إلى عداوةٍ سابقة؛ سببُها أنّ **نوربيير** صدمَ بشاحنته جدارَ بيت **روني**، ولم يُرِد تقديمَ تعويضات على الخسائر، وبذلك انتهت هذه القضيّة بصراعٍ بين الطّرفين، فبمُجرّد لقائهما – لَمّا أراد **نوربيير** أخذَ ابنه**كلود** وابنته **بوليت** إلى المدرسة- تفاقَمَ الصّراع بين سبٍّ وشتم، لينتهي بفرار **والد روني**. ثمّ تتدخّل شخصيّةٌ أخرى، وهي شخصيّة **مارتينيز** الذي كان أعرجًا، وهو الآخَر كانت له عداوة مع **نوربيير**، لكنّ الغلبة كانت لهذا الأخير أيضًا، حيث سقط **مارتينيز** على الأرض، ليتدخّلَ بعدها عسكريّ فرنسيّ، والذي استغرب منهم هذا الصّراع وسط العرب[328]- ولعلّ في كلّ ذلك دلالةً على طبيعة الغربيّين المستبِدّة حتّى مع أقرانهم، حيث لا يحتكمون إلّا إلى القوّة، لا إلى الرّحمة، والشّفقة، والتّسامح، رغم ما تصطنعه الشّخصيّات المتديّنة في عالَم الكُفر والضّلال.[329]

---

[324] المصدر نفسه، ص 54.
[325] المصدر نفسه، ص 21.
[326] المصدر نفسه، ص 24.
[327] المصدر نفسه، ص 27.
[328] المصدرنفسه، ص 54 وما بعدها.
[329] المصدر نفسه، ص 59.

ما يمكن ملاحظته كذلك في الصّراع بين الأوربّيّين في الحيّ، دورُ المرأة الأجنبيّة الخطير في سياق الأحداث الرّوائيّة، حيث تُشكِّل المرأة الأجنبيّة خطرًا على المجتمع الجزائريّ في كلّ حال، سواءٌ كانت متزوّجة، وهو ما يشير إليه الرّوائي: **"ولم يَطُل به الأمر حتّى كانت زوجة نوربيير تُهرول من بيتها في آخر الطّريق، وهي تسُبّ وتشتم بصوتها الحادّ، مِمّا بثّ الرُّعبَ في نفسه – مراد–إنّه يخافها أكثرَ مِمّا يخاف زوجها"**[330]. حتّى **والدةروني** ليست أفضلَ حالًا مِن سابقتها، إذ لَمّا بدأ **نوربيير** يركل باب بيتها بقدمه بعنف كأنّه ثور هائج، كانت هي تصرُخ في الدّاخل[331] – أو كانت – المرأة الأجنبيّة– غير متزوّجة، وهذا هو الخطر الأكبر الذي يهدِّد أخلاق الشّباب الجزائريّ. فلولا فساد الفتاةِ الغجريّة لَمَا وقع الفتيان الأربعة في خطيئة الزّنا.[332]

يبرز دور الفتاة الأجنبيّة الخطير أكثر في قضيّة **حسين**، عندما أتى بفتاة منحلّةٍ أخلاقيّا إلى الحيّ، وهو يعانقها غير آبهٍ بأهل الحيّ، ولا حتّى بوالده العمّ **مُوح**، الذي استحيا من فعل ابنه الشّنيع، حتّى إنّه بكى ولعنه؛ ما جعلَ **عزيز** – فتى من فتيان الحيّ– يندفع وينهر **حسين** شفقةً بوالده، غير أنّ اللّئيمَ ضربه وأردَاه أرضًا، ليواصلَ طريقه مع تلك الفتاة المنحلّة أخلاقيًّا.[333]

ولعلّ هذه الحادثة تحمل دلالات عدّة: أوّلها أنّ اسمَ **حسين**، الذي يحمل معاني حسنة وطيّبة، لا تنطبق مع شخصيّته في الرّواية؛ وإنّما جاءت مخالفةً لها تمامًا، وذلك ما يشير إلى الشّخصيّة المستلَبة، التي وجدت نفسها وجهًا لوجه مع واقعٍ مُعَقَّد، بين ظُلمِ الاستعمار وفسادِ مجتمعه الأخلاقيّ، الذي يثيرُ الغرائز الشّهوانيّة، والتي لا يسقط في براثنها إلّا ضَعِيفُو الإيمان – وبين الجوع والفقر، الذي يعانيه الأهالي الجزائريّون: أطفالًا وكبارًا، وهذا ما جعل مثلَ هذه الشّخصيّة تقعُ في بِرَكَة الاستيلاب، حيث لم يستطع **حسين** أن يُقدِّمَ عملًا إيجابيًّا، لبيئته أولِنفسِه، مُشكِّلًا بذلك النّموذجَ، الذي يعبِّر عن واقع المجتمع وأمراضه، التي لا يمكن بأيّ حالٍ إنكارُ تفشّيها، في الأوساط الاجتماعيّة الإسلاميّة إلى حدّ الآن.[334]

---

[330] المصدر نفسه، ص 60.
[331] المصدر نفسه، ص 59.
[332] المصدر نفسه، ص 17.
[333] المصدر نفسه، ص 42- 43.
[334] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 182.

مِمّا ينتج عن ذلك انفصالُ بعض أفراد المجتمع عن طبقتهم الاجتماعيّة، ومحاولتهم التّشبُّه بالمستعمِر، وهذا ما يجعل منهم شخصيّاتٍ هامشيّة تعاني الانعزالَ الرّوحي، والمادّيّ عن مجتمعها وحضارتها؛ وبالتّالي تكون عاجزةً عن التّكيُّف مع المحيط، الذي كانت تتحرّك فيه.[335]

مِن الشّخصيّات المضادَّة للبرنامج السّردي الرّئيسي، والتي زرعت الرُّعب في نفسِ **مراد**، نَجِد الشّخصيّات العسكريّة، التي كانت تقتحِم البيوت، لترهيب الأهالي وإذلالِهِم، باستثناء الجنود السّينغاليّين المسلمين، الذين لم يكونوا بقساوة الجنود المسيحيّين؛[336] في حين نَجِد العسكريَّ ذا الأصل الجزائريّ، رغمَ ما أثاره من رعبٍ لدى الأطفال، إلّا أنّ حديثه مع الأطفال ينِمّ عن رفضه للاستعمار، وما انضمامُه في صفوفه إلّا طريقةٌ في التّخفّي، لاكتسَابِ الخبرة في ميدان الحروب والأسلحة، حتّى يتمكّن مِن مواجهة العدوِّ بسلاحِه.[337]

أمّا شخصيّة **المعلِّمة اليهوديّة**، فما هي إلّا دلالةٌ على دورِ اليهودِ، في نشوبِ الحروب في أرجاء العالَم، فهمُّهُم الأكبر زرع الفتن بين الشّعوب لتحسين اقتصادِهم، وذلك ببَيعِ الأسلِحة وتوزيعها، إلى جانب عداوتهم الشّديدة للدّين الإسلاميّ وللمسلمين عمومًا، ولا أدَلَّ على ذلك مِن وصفِ الرّاوي للملامِح الخارجيّة للمعلِّمة اليهوديّة، بقوله: "**أبصرَ تلك اليهوديّة القميئة فوق المصطبة، وهي توجّه إلى التّلاميذ نظراتٍ حاقدة. عيناها كانتا سوداوين، تختفيان وراء نظّاراتٍ سميكة. كان هناك بعض الزّغب فوق شفتيها، ليس هذا عجيبًا، فهي يهوديّة، ومراد يعلم ما ينطوي عليه مثل هذا الاسم**"،[338] ثمّ أردَفَ ذلك بالتّعامل الخشِن للمعلِّمة مع التّلاميذ، وكيف وصفتهم بأنّهم جهلة وعنيدون، لرفضِهِم تعلُّمَ اللّغة الفرنسيّة[339]- وكأنّها دلالةٌ على محاولاتِ اليهود في جعلِ المسلمين تَبعًا لهم وعبيدًا؛ بتعليم الأطفال لغاتهم الأجنبيّة وعاداتهم بالقوّة، حتّى تترسَّخ في أذهانهم؛ وبالتّالي إبعادهم عن الدّين الإسلاميّ، و عن كلّ ما يوصِل إلى فهمِ وإدراكِ أخلاقه السّامية، بدءًا بسلخِهِم عن اللّغة العربية وهي لغة القرآن، والويل لمن يرفض الانصياع، وهذا ما لاقاه **مراد** حين أجاب المعلّمة، بأنّه لا يحبّ الفرنسيّة لأنّها لغة العدوّ، ولكنّه لم يُكمِل جملته إلّا وصفعةٌ قويّة تنهال على خدِّه، فيسيلُ الدّمُ من أنفه.[340]

---

[335] المرجع نفسه، ص 128.
[336] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 77 وما بعدها.
[337] المصدر نفسه، ص 94 وما بعدها.
[338] المصدر نفسه، ص 67.
[339] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[340] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

لم يخلُ النّسيج الرّوائيّ من شخصيّاتٍ هامشيّة تمَّ إيرادُ بعضِها، في سياق ترتيب الشّخصيّات حسب أدوارها السّرديّة. يمكن ملاحظة بعضها بأفعالٍ وأقوالٍ داخل النّسيج الرّوائيّ: كمحمّد الصّغير، الذي وَرَدَ أنّه يقوم بدور المهرِّج بين الأطفال،[341] و**خيرة طواوه**- الفتاة المجنونة- صاحبةُ الثّامنة عشر، والتي كلّما جابت الشّوارعَ راحَ الأطفال يسخرون منها،[342] ونَجِد العمَّ **عبد الله** صاحبُ الدّكّان، الذي أنّب الأطفالَ على تعاملهم السّيّء مع **خيرة**، فقامَ بدور المرشِد، وقد كان شاهدًا على الفعل المشين لحسين، وتعامُلِه السّيّء مع والده،[343] كما أنّ الرّاوي جاء على ذكرِ العمّ **عبد الله** إثرَ السّرقة، التي قامَ بها **أرزقي** و**محمّد**، فقد كان ضحيّة هذه السّرقة[344] - وبذلك نَجِد أنّ الشّخصيّات الهامشيّة تُعبِّر عن شريحةٍ اجتماعيّة يتشكّل منها الواقع، بكلّ عناصره الفكريّة، والنّفسيّة، والأخلاقيّة.[345]

في حين نَجِد شخوصًا هامشيّة تؤدّي أدوارًا جزئيّة، لا تقِلُّ أهمّيّة عن الشّخوص الرّئيسيّة، وإن كانت غير حاضرةٍ فيزيولوجيًّا، فحضورها فكريّ بطروحاتٍ ساهمت في توعيةِ الشّخصيّة الرّئيسيّة،[346] متمثّلةً أساسًا في شخصيّةِ شيخِ المسجد، الموجودِ في أعلى الحيّ، والذي يشكّل الشّخصيّةَ المرجعيّةَ Personnage référentiel التي ترجع إليها الشّخصيّة الرّئيسيّة، فتنهَل من ثقافتها، سواء من النّاحية التّاريخيّة أوالاجتماعية، أوالدينيّة.[347]

إنّ الشّخصيّة المرجعيّة تُحيل على سلسلة من التّحديدات، التي تشتغل كمرجعيّة ضمنيّة للعالَم المروي، ومن أهمّ هذه التّحديدات: التّحديد الفضائي، والزّماني، والسّياسي. فبمجرّد طَرحِ اسم تاريخي ضمن سياق النّص المعاصر، فإنّ القارئ يقوم بعمليّة استحضار للإطار الفضائيّ الذي يحتوي قصّة هذا الاسم في كلّ إيحاءاتها، وهذا ما يستلزِم معرفةً سابقة تُفَسِّر سلوك هذا الشّخص التّاريخي. من هنا كان التّحديد الزّماني نقطةَ إرساء مرجعيّة تَمُدّ القراءة بمفاتيح هامّة. بالمقابل نَجِد أنّ الاسمَ التّاريخي يحيل على تحديد سياسي، إنّه يحيل على مواقف سياسيّة إيديولوجيّة، قد تَكُون هي المبرّر الرّئيسي وراء استثمار هذا الاسم داخل النّص، وغالبًا ما تُستَثمَر هذه الشّخصيّات باعتبارها رموزًا تُحيل على المقاومة والتّضحية والصّمود.[348]

---

[341] المصدر نفسه، ص 23.
[342] المصدر نفسه، ص 40 – 41.
[343] المصدر نفسه، ص 43.
[344] المصدر نفسه، ص 106.
[345] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 128.
[346] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 92.
[347] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p 95.
[348] سعيد بنكراد، سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة: رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجًا، ص 110- 111.

بناءً على ذلك يمكن القول إنّ لشخصيّة شيخ المسجد دلالةً مرجعيّة ثقافيّة إسلاميّة، فكلّما واجه **مراد** موقفًا يثيرُ ريبَتَه واشمئزازه تذكَّر نصائح الشيخِ، حيث تذكَّرَ قولَه بأنّ السِّحر كُفر، لَمَّا رأى عجوزًا تدور حول شجرة الخرّوب، وبين يديها كانون صغير يتصاعد منه البخور،[349] وتذكَّر ما قاله عن المستعمِرين بأنّهم كفَّار، وبالتّالي هم أعداءُ الإسلام والمسلمين.[350]

وهكذا تمثّل شخصيّة شيخ المسجد الشّخصيَّةَ المتكرّرة–كذلك- "Personnage Anaphores" – بوصفها صنفًا آخَر اصطلَحَ عليه **فيليب هامون**، إلى جانب الشّخصيّة الواصلة، والشّخصيّة المرجعيّة- وهي نوعٌ من الشّخصيّات يوظِّفها الرّوائيّ؛ بهدف استدعاء تراكيب، أوكلمات، أوفقرات نصوصٍ غائبة، تُسهِم في تماسك النّصّ، وتنشّط ذاكرة القارئ، فهي شخصيّات تنبّئيّة توقّعيّة تُؤوّل الدّلائل في النّص، وتحمِل في طيّاتها مفاهيم تبادليّة وتكراريّة تساعد على تنظيم النّصّ وتماسكه، وهذا ما قد يؤدّي إلى اتّسام الشّخصيّات الواصلة أوالمرجعيّة بسمات الشّخصيّة المتكرّرة،[351]- كما هو الحال مع شخصيّة شيخ المسجد-؛ وذلك لاستحضارِ فكرةٍ ما تُسهِم في تطوير الحدث، أو لتوضيح الرّؤية، أو لإعطاء تفسيراتٍ لبعض القضايا الغامضة.[352]

والشّأن نفسُه في شخصيّة المعلِّم، الذي علَّم **مراد** الحروفَ العربية، وكذلك الأناشيد الوطنيّة التي تُمَجِّد الوطن، فإمّا النّصر وإمّا الاستشهاد: كعلامةٍ على النّصر، وهذا ما ترسَّخ في ذهن **مراد**، حيث أقسمَ المدرِّس **بالله** على أن يجعلَ من تلاميذه الجنودَ الأوائل، الذين يحرّرون الوطن،[353]إلى جانب دورِ هذا المدرِّس الكبير في ترسيخ اللّغة العربية، في عقل **مراد** وتحفيزه لدراستها[354] – وبذلك يمكن عدُّ شخصيّة المدرّس شخصيّةً مرجعيّةً كذلك، حيث يرجع إليها **مراد** في تشبُّثِه بلغته العربيّة، التي تُوَطِّد علاقتَه بالقرآن الكريم، وتتكرّرُ في ذهنه كلّما أطلقَ صوته بالأناشيد الوطنيّة الحماسيّة.

[349] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 18.
[350] المصدر نفسه، ص 25.
[351] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p 95, 96.
[352] إدريس بودیبة، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 96.
[353] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 21- 22.
[354] المصدر نفسه، ص 24.

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ

يرتبط الحدث الرّوائيّ بأفعال ووظائف الشّخصيّات داخل النّسيج الرّوائيّ، بحيث تتعلّق هذه الأفعال بفاعليها من حيث حدوثها لا من حيث عدمها السّابق، فالفعل كما يرى **أبو حامد محمّد الغزالي**حدوثٌ وخروج من العدم إلى الوجود،[355] وهذا ما يجعل الأحداث الرّوائيّة تتمايز عن بعضها، مشكِّلةً بذلك البنية السّرديّة للقصّة بمفهومها العامّ.

يميّز الشّكليّون الرّوس الحكايةَ "Fable"- وهي التّتابعُ السّببيّ الزّمنيّ، الذي هو القصّة أو مادّة القصّة مهما تنوّعت أساليب سردها- مِنَ الموضوع "Sujet"، وهذه الكلمة يُمكِن أن تُفَسَّر بمصطلح "البنية السّرديّة"، وهي العقدة معروضةٌ من خلال وجهة نظرٍ أوبؤرةِ سرد. إنّ الحكايةَ هي جِماعُ[356] الحوادثِ الرّئيسيّة المتكرِّرة كلِّها، في حين إنّ البنية السّرديّة هي التّقديم الفنّي المنظِّمُ، لكلِّ هذه الحوادث- المختلفة تمامًا في الأغلب- فمنها ما يبدأ من الوسط، ومنها ما يتحرّك بين الماضي والمستقبَل، ومنها ما يقتضي سردَ القصّة بالتّوالي،[357] وهو الحال في رواية "طيور في الظّهيرة"، وإن تخلّل ذلك بعض الاسترجاعات، حيث يُعيد الرّوائي تشكيلَ الأحداث، في قالب أقرب إلى الواقع المعيش، مُتمثِّلًا في أحداث الثّورة الجزائريّة، غير أنّ موضوعَ الرّواية بوصفها فنًّا أدبيًّا فإنّه يخضع إلى نظامٍ من الأحداث والشّخوص، وبدون هذا النّظام لا يمكن عدُّها روايةً بالمعنى الفنّيّ للمصطلَح، حيث تخضعُ الأحداثُ إلى بنيةٍ فنّيّةٍ تُعيد تشكيلَ الحياةِ من جديد، وضمن هذه البنية المشكَّلَة يُقدِّم الرّوائيّ للقرّاء رسالةً إيديولوجيّة، مبنيّة على أساس مِن أفعالٍ تُنتِج رؤى فكريّة، أو خطابًا مُحدَّدًا.[358]

يسرُد الرّاوي مجريات أحداثٍ تقع بين جنبَات "حيّ باب الواد" والغابة والبحر، في زمنٍ عانت فيه "الجزائر" ويلات الاستعمار الفرنسي، وبذلك تنطوي البنية السّرديّة للرّواية- أو ما يُدعى عادةً بالعقدة السّرديّة- على صراعِ الإنسان-الجزائريّ- ضدّ عدوّه —المستعمِر- على أنّ هذه العقدة بدورِها تتألّف من بنياتٍ سرديّة أصغر (قصص جزئيّة، أوأحداث عارضة)،[359] بما في ذلك الأحداث التي تقع داخل منازل الأهالي: مِن معاقبةِ الآباء للأبناء،

---

[355] أبو حامد محمّد الغزالي، تهافت الفلاسفة، تقديم وتحقيق ماجد فخري، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت (لبنان)، 1962م، ص 95.

[356] جِماع: جماع الشّيء: جمعُه؛ لأنّ الجِماعَ: ما جمع عددًا. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الثّالث، باب العين، فصل الجيم، ص 17.

[357] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 228.

[358] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 82- 83.

[359] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 226- 227.

عندما يذهبون إلى البحر خوفًا عليهم،[360] إلى جانب المشاكل العائليّة: كخِلافِ **والد جوزي** مع ابنه **أندريه**؛ بسببِ رفضِ الأب فكرة زواج ابنه من خطيبته،[361] والحياة البئيسة التي يعيشها **محمّد** في بيته،[362]إلى جانب اقتحام الجنود السّينغاليّين دارَ **مراد**؛ مِمّا سبّب لمراد ذعرًا شديدًا، خاصّةً وأنّ أمّه كانت في حالة سيّئة، جرّاءَ آلامِ المخاض.[363]

أزقّة حيّ باب الواد شهدت هي الأخرى أحداثًا أثّرت في موقف **مراد**، فجعلته متذبذبًا بين الشّعور بالخوف، والشّعور بالشّجاعة والحُبّ، بما في ذلك محاولاته في الفوز بقلب **فتيحة**، وخوفه من **والد روني** الذي يشكّل أكبرَ عقبةٍ يواجهُها **مراد**، في التّحرّك بين جنبات الحيّ، فوالد **روني** لا يدَع مجالًا للأطفال حتّى يلعبوا في أزقّة الحيّ، فتراه يترصّدهم ليُشبِعَهم شتمًا. بل وصلَ حقدُه إلى أن يُطلِقَ كلبَه الأسودَ المسعور في الحيّ؛ حتّى يهاجِم كلَّ طفلٍ يمرّ في ذلك الحيّ، غير أنّ ذلك لم يمنع الأطفالَ من اللّهو في الخارج، وبخاصّةٍ إذا رأوا **خيرة طواوه** مجنونةَ الحيّ، فتارةً يشدّونها من تلابيبها (أعلى ثوبها)، وتارةً يشكّلون حلقةً حولها ويرقصون، لكنّ ذلك تسبّب في نوبةِ صرعٍ لها؛ ممّا جعل **مراد** يعيد التّفكيرَ في طريقة اللّعب، خاصّةً وأنّ العمّ **عبد الله** رَمَقَهُم بنظراتٍ مؤنِّبة؛ ما أشعرَ **مراد** أنّه معزولٌ عن بقيّةِ النّاس.[364]

إذا كان الحدث يقومُ في أساسه على وجودِ فعل وردّ فعل، من خلال تفاعله وتبادلِه التّأثُّرَ والتّأثير، في توليد المعنى الأدبي الذي يمثّل بنية العمل الفنّيّ الدّاخليّة – فإنّ تلقّيَ القارئِ لذلك الفعل وردّ الفعل الدراميين، يتمّ داخل وعي ولا وعي شخصيّات الرّواية،[365] وهذا ما يمكن استنتاجه حول أفعال **مراد**، التي تنهلُ من الأخلاقِ الإسلاميّة السّامية. وحتّى ردّة فعله تأتي مطابقةً لِمَا تشرّبَه من تعاليم الدّين الحنيف بشكلٍ عفويّ، ولا أدَلّ على ذلك من مواقفه الرّافضة: لاعتداء الفتيان على الفتاة الغجريّة[366]، ولشرب الخمر[367]، ولسحر العجوز، التي جاءت إلى شجرة الخرّوب، حاملةً كانونًا صغيرًا يتصاعد منه البخور[368]، وكذلك رفضُه للكذب[369]، والسّرقة[370]–

[360] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 16.
[361] المصدر نفسه، ص 20.
[362] المصدر نفسه، ص 50.
[363] المصدر نفسه، ص 77- 78- 79.
[364] المصدر نفسه، ص 40- 41.
[365] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 242.
[366] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 21.
[367] المصدر نفسه، ص 63.
[368] المصدر نفسه، ص 18.
[369] المصدر نفسه، ص 45.
[370] المصدر نفسه، ص 105- 106.

إن دلّ ذلك على شيء فإنّما يدلّ على المحيط الاجتماعي، الذي تربّى فيه **مراد**، حيث كان له تأثيرٌ واضحٌ في الشخصيّة الرّئيسيّة، فكانت بين أخذٍ وردّ للمواقف التي تُجابهُهَا.

إنّ اختلاطَ الأهالي الجزائريّين بالأجانب يُعدّ السّببَ الرّئيسيّ، في اضطراب أفكارهم حول المعتقدات الدّينيّة والأخلاقِ الإسلاميّة، بخاصّةٍ الشّباب منهم، وهو ما جسّده الرّوائي من خلال التّصرّف المشين، الذي صدرَ عن **حسين** وهو يعانق فتاةً منحلّةً أخلاقيًّا، على مرأى ومَسمَع أبناء الحيّ؛ ما دفعَ **موح** والد **حسين** إلى ردعِهِ عن تصرّفاته وسبِّه ولعنِه، ولكن دون جدوى، فأجهَش **موح** بالبكاء أمام الجميع.[371] المشهدُ أثّر في **مراد** كثيرًا، فهو يرى أنّ الكبارَ لا يبكون؛ إنّما يحِقّ للأطفال فقط أن يبكوا، ولشدّة حيرتِهِ راحَ يسأل أمَّه ويستفسرها عن ما حدث، فسألها عن جزاء الولد العاقّ، لِتُطمئنه بأنه سيعود حتمًا إلى الطّريق القويم، غير أنّ **مراد** لم يقتنِع.[372]

وذلك يشيرُ إلى أنّ **مراد** يحاول أن يفهمَ واقعه، إذ يكتشف مع الوقت أنّ مدرسةَ الحياة غيرُ المدرسة التي يزاول فيها دراسته يوميًّا، وهذا ما يتأكّد عبر الاعتقالات، التي يشنّها المستعمِر على أبناء الحيّ، حيث يتوطّد في ذهن **مراد** أنّ حيّ باب الواد يحوي مجاهدين حقيقيّين. بخلاف ما كان يعتقد بأنّ المجاهدين يتمركزون فقط في الجبال، غير أنّه لا يستطيع أن يتحقّق من شكوكه، فكما يقول الرّاوي: **"تلك المنطقة ستبقى محرَّمةً عليه"**،[373] إذًا ما عليه إلّا التّحقُّق بنفسه، والبحث عن مسلكٍ يقوده إلى رؤيةِ المجاهدين.

يمكن التّنبّؤ بنوع الأحداث التي سوف تقع خلال الرّواية، مُشكِّلًا بذلك تأمّلاتٍ حول وجهةِ الرّواية ومنظورها، وهذا يبدو أشدَّ امتزاجًا بعمليّة القراءة. مِن خلال التّدرّج في قراءة الرّواية، نَجِد أنّ **مراد** يطمح لرؤية المجاهدين والتّعامل معهم، وهذا ما سيسعى إليه جاهدًا من خلال أحداث الرّواية المتتابعة – بذلك يستبين القارئُ المدى الذي سوف تقوده إليه حياة الشّخصيّة الدّاخليّة، وكذلك الأهداف التي تسعى إليها، وصولًا إلى المصير الذي توشِك الشّخصيّة أن تؤولَ إليه.[374] بحيث يقيم (القارئ) علاقات متداخلةً بين الماضي والحاضر والمستقبَل، ما يجعَل الرّوايةَ تتكشّفُ عن تعدُّدِيَّةٍ من التّرابطات الممكنة، تكُون نتاجًا لعمَلِ ذهنِ القارئ على المضمون الصّرف لهذه الرّواية.[375]

---

[371] المصدر نفسه، ص 42- 43.
[372] المصدر نفسه، ص 44.
[373] المصدر نفسه، ص 47.
[374] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 118 – 119.
[375] فولفغانغ إيزر، عمليّة القراءة: مقتَرَب ظاهراتي (مدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 118.

يحِينُ وقتُ الدّخول المدرسي، فيخرجُ **مراد** قاصدًا المدرسة، وفي الطّريق يلتقي بفتيحة، حيث يشهدان الصراعَ الذي دارَ بين **نوربيير** و**والد روني**، إضافةً إلى **مارتينيز** الذي كان هو الآخَر يُكِنّ عداوةً سابقةً لنوربيير- كُلُّ ذلك أكَّد لمراد و**فتيحة** بأنّ الأوربّيين ليسوا أحسن حالًا من العرب المسلمين، وأنّ كلَّ ما قيلَ عنهم مِن مدحٍ، وبأنّهم لا يتصارعون، مُجَرَّدُ كذِبٍ يختلقُه المستعمِر الفرنسي؛ حتّى يُشوِّهَ صورةَ الإسلام لدى الشّعب الجزائريّ، ويسلُبهم فضيلتهم وأصالتهم؛ بتزيين صورة الأوربّيّين وترغيب الشباب الجزائريّ في تقليدهم.[376]هذه هي المدرسة الحقيقيّة - حسبما يرى **مراد**- فالاحتكاك بالواقع، هو الذي يمكِّن **مراد** من التّعرّف على شؤون الحياة مِن حوله.[377]

الحدثُ الرّوائيّ ليس فكرةً مسبّقةً، أو قيمة دلاليّة مستقلّة عن أيّ سياق، بل هو صياغةٌ لفكرة من خلال وقائعَ، ولهذا قد لا يستطيع كمٌّ هائلٌ من الوقائع أن يصنع حدثا، وبإمكان إشارات بسيطة أن تتحوّل إلى حدثٍ قائمٍ بذاته، بما هو مدى محسوس. ويؤطّره كمّ زمنيّ يقود إلى الفصل بين الحالات والتّحوّلات، بوصفِه رصدًا لعلاقات ليست مرئيّةً في التّجلّي المباشر للوقائع الإنسانيّة؛ وإنّما استجابةً للاستراتيجية السّرديّة التي تقوم عليها الرّواية، في سبيل خلق تلوين ثقافي سنَدُه شخصيّات الرّواية، والتي لا تُبنَى إلاّ ضمن استراتيجية الفعل السّرديّ[378].

وبذلك يصوِّر الرّوائيّ أحداث الرّواية من خلال وقائع بسيطة، تَكشف عن التّحولات التي تطرأ على وجهات نظر الشّخصيّات، وهذا ما قد يتّضح من خلال ما حدث مع **مراد** وهو في طريقه للذّهاب إلى المدرسة، حيث يلتقي بعمِّه السِّكّير، فيهدِّده هذا الأخير بالضّرب إن هو أخبر والدَه بسُكرِه. يقفُ **مراد** مُحتارًا في أمرِ عمِّه، كيف به يشرب الخمرَ والنّاسُ في حرب؟، ثمّ خطر في نفسه أنّ على المجاهدين معاقبةُ شاربي الخمر؛ حتّى لا يعيثوا الفسادَ بين المجتمع[379]- وبذلك يمكن القول إنّ معالِمَ القيم الإسلاميّة بدأت تظهر لدى **مراد**، من خلال المواقف التي تحدث معه، وهذا راجعٌ إلى التّنشِئَة الصّالحة، التي تربّى عليها من طرف والديه وشيخ المسجد، حيث يشكّل هذان الطّرفان مرسِلًا ذهنيًّا شعوريًا ولا شعوريًّا، تختفي فيه شخصيّة الرّوائيّ، التي هي المرسل الحقيقي في نهاية الأمر؛ لأنّ الشّخصيّات الروائيّة مجرّد كائنٍ ورقيّ يتّخذه الفنّان كشكلٍ مناسِب لإخراجِ رؤيته الفنّيّة

[376] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 59.
[377] المصدر نفسه، ص 60.
[378] سعيد بنكراد، السرد الروائي و تجربة المعنى، ص 259 و ما بعدها.
[379] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 63.

والفكريّة؛[380] أمّا المرسَل إليه – فيبدُو لي– أنّه لن يكون إلّا القارئَ للرّواية والمتدَبِّرَ لمعانيها، فهي رسالةٌ إلى العدوّ قبل الصّديق، تقول إنّ شعبَ الجزائر مسلمٌ وإلى العروبة ينتسِب، فهو لم يَتخَلَّى عن قيمهِ الدّينيّة حتّى عند الشّدائد، في ظلّ الاستعمار الذي حاول بكلّ الوسائل سَلخَهُ عن مبادئه الإسلاميّة، ولكن أنّى له ذلك مع شعبٍ عُرِف بالعزّة والأنَفَة.

لأجلِ تلك المبادئ يشهد الشّارع الرّئيسيّ إضرابات الأطفال عن الدّراسة، فهم يرونها قضيّةَ حياةٍ أو موت، مُؤازرينَ بذلك المجاهدين، رافضين اللّغة الفرنسيّة؛ بعدِّها لغةَ العدوّ، غير أنّ العساكر تدخّلوا بقوّة، وأجبروا الأطفالَ على الالتحاق بالمدارس؛[381] ما جعل **مراد** يمرّ بلحظات قلقٍ وفزع، من هؤلاء العساكر، غير أنّه دُهِش للمعاملة الطّيّبة لذلك العسكريّ السّينغاليّ معه، حتّى إنّه تأكّد بأنه مسلم، إذًا فلا خوف بعد الآن من العساكر المسلمين؛ لأنّ مبدأ الإسلام ينصّ على عدم إلحاق الأذى بالآخرين.[382]

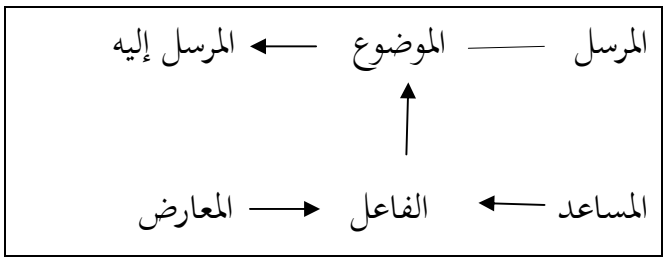
لاشكّ أنّ الأزمات التي يواجهها المرء عبر رحلة حياته، أو عندما تجبهه الأخطار، أو تُفرَض عليه مواقف جديدة من شأنها أن تُغيِّره حتمًا بطرقٍ معيّنة، فلربّما يقوّي هذا من إرادته، أو يُضعفها، أو يُثَبِّط من عزيمته، ولربّما يخفِّف ذلك من حدّة الخوف أو يزيد من القلق والتّوتّر. مِن ثمَّ يوجد نوعٌ من التّفاعل الحيويّ الجدليّ بين سمات الشّخصيّة والحدث، فالشّخصيّة هي التي تُحدِّد طبيعةَ استجابة الفرد للأحداث، تلك الأحداث التي سوف تُغيِّر، أو تُعيد تشكيل الشّخصيّة التي تَعود بدورها، فتُحدِّد الاستجابات إزاء الأحداث التّالية.[383]

يمكن القول إنّ شخصيّة **مراد** رغمَ اتّصافها بالجُبن في كثيرٍ من المواقف، إلّا أنّها تتغيّر تدريجيًا من خلال الأحداث التي تجابهها، خصوصًا إذا تعلّق الأمر بالثّورة والمجاهدين، حتّى إنّ القارئَ قد يتعاطف مع حالات الخوف التي تعتريها، أثناء المواقف الصّعبة، خاصةً وإنّ البلادَ في حالة حرب، بما في ذلك ما أصابَ **مراد**، لَمّا رأى– وهو في طريق عودته إلى البيت مُهرولًا، إثرَ سماعه هو والأطفال طلقاتٍ ناريّة– "**عسكريًّا مُلقى على ظهره إلى جانب الطّريق. رأسه كان مُتدلِّيًا إلى حفرة، ودماءٌ غزيرة كانت قد سالت على رقبته، وبدأت تتخثر في كامل وجهه. على مبعدةٍ من الجريح كانت هناك جثّةُ لعسكريّ آخر يبدو عليه أنّه ميّت، ذلك أنّه لم يكن**

[380] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 244.
[381] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 69- 70.
[382] المصدر نفسه، ص 73 وما بعدها.
[383] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 130.

يَصدُر عنه أيّ صوتٍ أوحركة"،[384] حيث شَحُب وجهُ **مراد**، وأُصيبَ برعشةٍ شديدة في أطرافه لِهَول ما رأى، فلم يُفِق من إغفاءته إلّا ووالدُه بجانبه؛ ما أشعره بالطّمأنينة تسري في جسده.[385]

بناءً على ذلك كلّه، نَجِد أنّ البنيات السّيميائية السّردية في رواية "طيور في الظّهيرة" تتجلّى من خلال المستوى السّطحي، والذي يجسّده **غريماس** في نموذج عاملي على النّسق التّالي[386]:



بحيث تتشكّل هذه البنية العاملية من عوامل تَطرأ عليها سلسلة من التّغيّرات، تستلزِم تسلسلًا لملفوظات الحالة énoncés d'états، وملفوظات التّحول أوالفعل énoncés de faire، فأمّا ملفوظات الحالة فتُعنى بالعلاقة بين الفاعل والموضوع، على الشّكل التّالي:

الفاعل n الموضوع} ملفوظ حالة الاتّصال /الفاعلu الموضوع} ملفوظ حالة الانفصال.

وأمّا ملفوظات الفعل فيرتبط بالتّحوّل في هذه العلاقة: إمّا اتّصالًا وإمّا انفصالًا، على النّحو الآتي:

الفاعل u الموضوع ⟵ الفاعل n الموضوع}تحوّل الاتّصال.

الفاعل n الموضوع ⟵ الفاعل u الموضوع}تحوّل الانفصال.[387]

يتميّز العامِل بدورٍ أساسيّ على مستوى البنيات السّيميائيّة السّرديّة، وهو يقابل الوظيفة عند **سوريو**Souriau، والشّخص الدرامي عند **بروب**، بحيث يمكن للعامِل أن يحتّل عدّة أوضاع معيّنة، أو أدوار

[384] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 116- 117.
[385] المصدر نفسه، ص 118- 119.
[386] Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale: recherche de méthode, ed: Presses Universitaires de France, Paris, 1986, 262 p, p 180.
[387] J. Courtés, Intrduction à la sémiotique narrative et discursive, préface de A. J. Greimas, ed : Hachette Université, 1976, 144 p, pp 69- 70.

عاملية في مساره السّرديّ، فالفاعل (الذّات) مثلًا يمكن أن يقوم بدوره بناءً على حافزٍ من الباعث المرسِل،[388] رغم محاولة العامل المعارِض إفشالَ برنامجه السّردي، وذلك بمساعدة العامل المساعد، وبذلك يمكن أن يَقُوم عدّة ممثّلين بدور عاملٍ واحد، وبالمقابل يمكن أن يؤدّي ممثّل واحد دورَ عدّةِ عوامل.[389]

بإسقاط هذا النّموذج على البنيات السّردية للرّواية – موضوع البحث- نَجِد أنّ شخصية **مراد** هي الفاعل الإجرائي، الذي انتقل من حالة الانفصال إلى حالة الاتّصال مع موضوع القيمة، والذي يتمثّل في الثّورة ضدّ المستعمر الغاشم، وضدّ كلّ القيم الفاسدة التي حاول هذا الأخير ترسيخها، في ثقافة شعبٍ مغلوب على أمره، وذلك في إطار البرنامج السّردي لرواية "طيور في الظّهيرة"، فحدثَ بذلك تحوّل للاتّصال، بحيث أدرك **مراد** كغيره من شخصيات الرّواية- التي ترفض الظّلم وتَنشُد الحرّيّة تحت راية القيم الإسلاميّة السّامية- أنّ الحرّية لا تتأتّى بالسّكوت على أنواع الظّلم والقهر، والخوف من العدوّ وأسلحته؛ وإنّما تؤخَذ الحرّيّة بالشّجاعة ومواجهة العدوّ مهما كانت أسلحته قويّة، فما قيمة الحياة إذا عاشها الإنسان في أرضه، تحت وطأة عدوّ لا يرحم.

إنّ تحقيق التّحوّل من قِبَل الفاعل الإجرائي يفترِض أن يكون مدفوعًا، ومُحَفَّزًا من قِبَل عامِل آخر هو المرسِل، والذي يُحَرِّض الفاعل للقيام بموضوع القيمة – وهو الموضوعالأساسي في النّصّ السّردي-، فيكُون تأثيره في الفاعل كبيرًا وفعّالًا، تبعًا للعلاقة التي تجمع المرسِل بهذا الفاعل الإجرائي،[390] بشرط أن يمتلك هذا الأخير الشّروط الضّروريّة لإنجاز الفعل، والتي أجمَلها **غريماس** في أربعة شروط: بما في ذلك وجوب الفعلdevoir faire، والقدرة على الفعل pouvoir faire، ومعرفة الفعل savoir-faire، وإرادة الفعلvouloir faire.[391]

قد لا تتميّز شخصية **مراد** في الرّواية بتلك الفاعليّة والتّأثير، التي يجب أن تتوفّر في الفاعل الإجرائي، بحيث يساهم في تغيير المسار السّردي للرّواية، فماهو إلّا طفل لم يناهز الثّانية عشر من عمره، إلّا أنّ **مراد** يُدرك جيّدا خطورة الموقف، الذي تمرّ به البلاد في خضمّ الاحتلال الفرنسي. فهو يعرف أنّ عدوّه لن يتوانى في قتله، ومحاولة إلحاق الأذى بعائلته ومعارفه، ولهذا تراه يتكبّد عناء التّعرّف على المجاهدين[392]، ومعرفة السّبل التي تساهم في تحقيق النّصر، حتى إنّه قال للعسكري ذي الأصل الجزائري: **"لو كان هذا زورقًا للعدوّ، فكيف يمكن لنا أن**

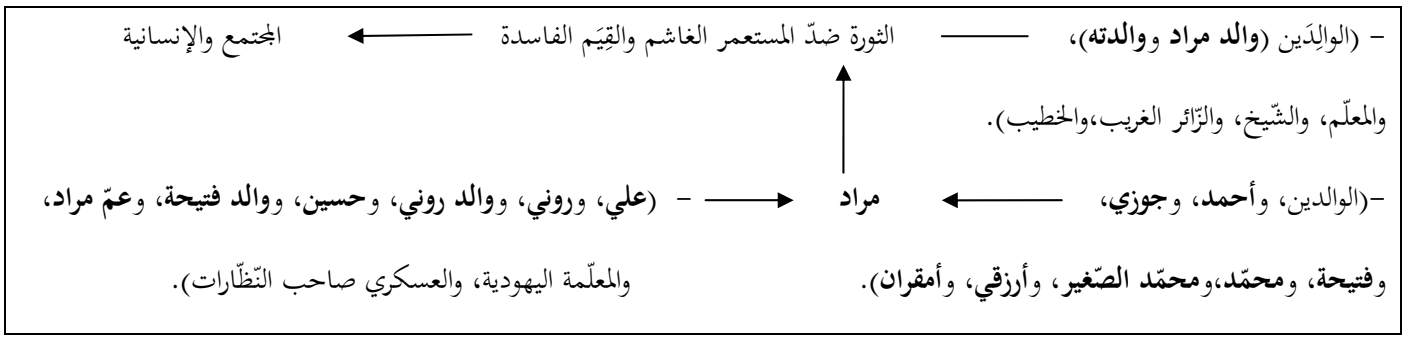
---

[388] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 17.
[389] A. J. Greimas, Du sens 2 : essais sémiotiques, édition du Seuil, 1983, Paris, 246 p, p 49.
[390] J. Courtés, Intrduction à la sémiotique narrative et discursive, préface de A. J. Greimas,p 23.
[391] Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale: recherche de méthode, p 180- 181.
[392] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 108- 109.

نغرقه؟"،[393] وما ذلك إلّا من مُنطلَق الإرادة لدى **مراد** في الانتصار على العدوّ بشتّى الوسائل. ونظرًا لتشرّبه من مدرسة الأخلاق السّامية للقيم الدّينيّة الحنيفة، فإنّ **مراد** موقِنٌ بوجوب التّخلّص من القيم الفاسدة، التي تناقض الدّين الإسلامي؛ حتّى يتشرّب الشّعب الجزائري الأخلاق الفاضلة، والتي ترغّبه في الدّفاع عن أرضه وعرضه.

وبذلك ينطلق الفاعل الإجرائي في إنجاز مشروعه السّردي، عَبْرَ أطوارٍ سردية عديدة: بَدءًا بالمسار التّأهيلي، وفق الشروط المذكورة آنفًا، والتي تؤهّله للقيام بالفعل الحاسم، أو ما يُسمّى المهمّة الأساسيّة، حيث يقوم الفاعل بما يُكَلَّف به، على أنّ هذه المهمّة منُوطة بوجود عامِلَين آخَرين: المساعِد والمعارِض، بحيث يسعى العامل المساعد إلى تقديم يد العون إلى الفاعل الإجرائي، في سبيل تحقيق رغبته، أوالاتّصال بموضوع القيمة؛ في حين يقف المعارض عائقًا أمام هذا الفاعل حتّى لا يتمكّن من تحقيق رغبته[394]، ثمّ يأتي طور التّقييم، وهو ما يُطلَق عليه المهمّة التّمجيدية، حيث يُكافَأ الفاعل على إنجازه.[395]

وعلى هذا الأساس يمكن إسقاط النّموذج العاملي على البرنامج السّردي لرواية "طيور في الظّهيرة" على



الشّكل الآتي:

وبذلك نَجِد أنَّ تغيُّرَ شخصيّة **مراد** جاء في الغالب نتيجة شخصياتٍ مُحفِّزة، دفَعتهُ إلى التّحلّي بالشّجاعة، بما في ذلك شخصيّة **أحمد** و**جوزي**، عندما فاجأهم العسكريّ في الغابة، وهم يلعبون لعبة البواخر بواسطة نبات الصّبّار.[396] شخصيّةُ الخطيب المجاهد، الذي رآه **مراد** في المقبرة، هي الأخرى كان لها أثرٌ كبير على شخصيّة **مراد**، فعندما استمع إلى خطبته التي ألقاها على جمعٍ من الأهالي، بمناسبة الذّكرى الثّانية لاندلاعِ الثّورة المسلّحة- زادَ

[393] المصدر نفسه، ص 101.

[394] Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale: recherche de méthode, p 178.

[395] آن إينو، تاريخ السّيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة عبد القادر بوزيدة، وعبد الحميد بورايو، ضمن مؤلّف السيميائية:الأصول- القواعد- التّاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة،، ص 170.

[396] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 88 وما بعدها.

ذلك من حُبّ **مراد** للمجاهدين؛ لِمَا يقدّمونه من تضحيّاتٍ لتحرير بلادهم[397]، هذا ما جعل **مراد** يسعى إلى تقديم شيء لبلاده، خصوصًا وأنّه يعتقد أنّ والده مجاهد؛ بسبب رغبته في التّعرّف على ما يحصل في البلاد، مِن وقائعَ بين المجاهدين والمستعمِر الظّالِم- كلّ ذلك جعل **مراد** في أوج سعادته؛ لأنّه بدأ يفهم ما يجري حوله مِن أحداثَ، وما تمرّ به البلاد، لينطلق لسانُه بالإنشاد لاستقلالِ الجزائر.[398]

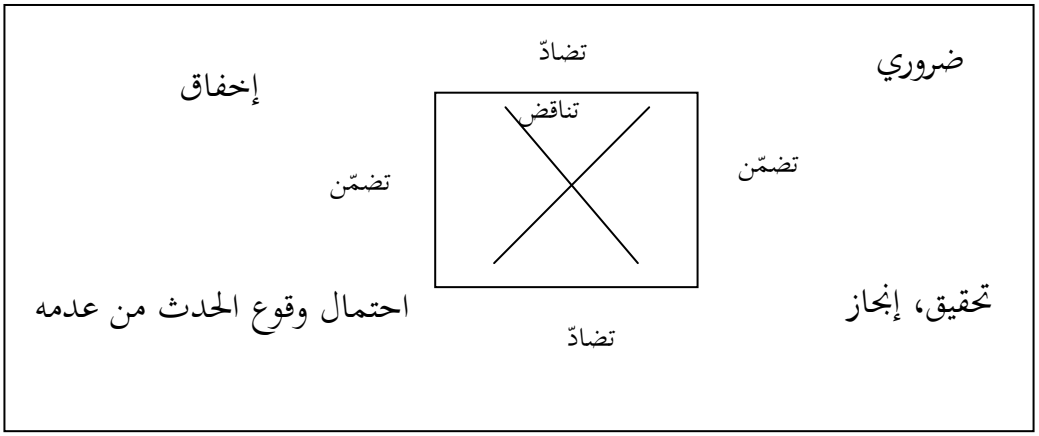
تتحقّقُ بعدها شكوك **مراد** حول والده – في الجزء الثّاني من الرّواية- إذ يكتشف أنّ لوالده ضِلعًا في الثّورة المظفّرة، وذلك لَمّا طُرِدَ من عمله؛ بسبب اشتباه أحد العاملين الإيطاليّين في تحرّكاته المريبَة، ولقد صرّح **والد مراد**-بذاته- أمام عائلته بأنه قام بأمر خطير يصبّ في صالح المجاهدين.[399]ليس هذا فحسب، وإنّما شهد **مراد** بنفسه عمليةً لوالده قام فيها بتسليم سلاح لأحد المجاهدين، في أحد المقاهي رغم السّرّيّة التّامّة حول هذا السّلاح، وبذلك تأكّد **مراد** بأنّ والده مجاهدٌ بحقّ، وإلّا لَمَ يحذّره من الالتفات إلى شاحنات العدوّ؛ حتّى لا يشُكّوا في أمرهما[400]-كلّ ذلك يشيرُ إلى رغبة الوالد في غرس الرّوح الوطنيّة في نَفس ابنه، وجعلِه رجلًا يُعتَمَد عليه في المخاطِر.

إذا كان النّموذج العاملي – الذي اقترحه **غريماس**- اختزالًا للنّصّ السّردي، وتقليصًا له في بنيات افتراضيّة، وعلى شكل ترسيمة عامليّة تهدف إلى تتبّع آثار المعنى،[401] فإنّه من جهةٍ أخرى يمكّن القارئَ من تفعيل البنى الحكائية، من خلال تعيينه للعوالم الممكنة، عن طريق تقديم توقّعات حول حالات الحكاية، ممّا يمكّنه من صياغة سلسلة من القضايا الأكثر تجريدًا، فتجريد الفاعلين من فرديّتهم، واختزالهم إلى تعارضات فاعلية (فاعل/ موضوع- مساعد/ معارض- مرسل/ مرسل إليه)[402] يُفضي به إلى المستوى المنطقي الدّلالي –كمستوى مجرّد ومنطقي إلى أبعد حدّ- والذي يهدف إلى إضفاء تمثيل منظَّم، ومنطقي على شكل المضمون، انطلاقًا من التّنظيمات السّرديّة (الأدوار العامليّة) والتّنظيمات الخطابيّة (بنية الممثّلين، والفضاءات، والأزمنة)، بحيث يتمّ تعيين الانزياحات والاختلافات، ثمّ يُعاد تشكيلها من خلال الشّبكات والمسارات، التي تَرسم الحبكة في النّصّ السّردي.[403]

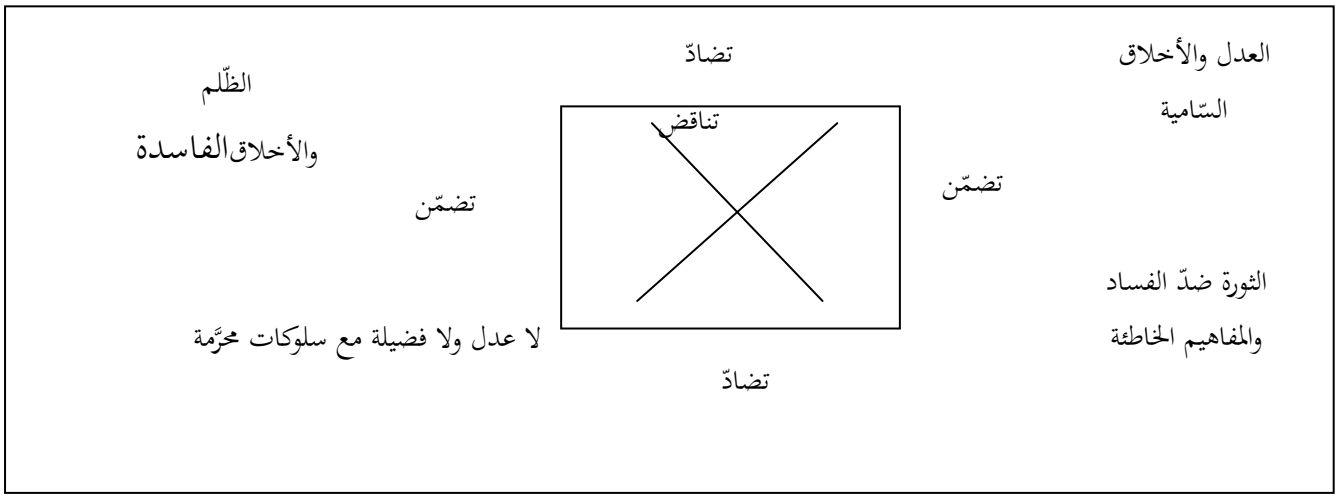
---

[397] المصدر نفسه، ص 108 وما بعدها.
[398] المصدر نفسه، ص 120.
[399] مرزاق بقطاش، البُزاة، ص 33–34.
[400] المرجع نفسه، ص 151.
[401] Algirdas Julien Greimas, Sémantique structurale: recherche de méthode, p185.
[402] امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية: التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، ص 231.
[403] جان كلود جيرو، و لوي بانييه، نظرية لتحليل الخطاب، ضِمنَ مؤلَّف السّيميائية: الأصول- القواعد- التّاريخ (لمجموعة من المؤلّفين)، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدّين مناصرة، ص 240- 241.

ولأجل ذلك وضع **غريماس** مربّعًا سيميائيّا يختزل فيه هذه العلاقات والاختلافات، كتنظيمٍ للبنية الدّلاليّة العميقة للنّصّ السّردي،[404] تجمع بين علاقات التّضاد، والتّناقض، وكذلك التّكامل أو التّضمّن، والتي تُعطي قيمةً للعناصر التي تؤطِّر هذا المربَّع،[405] والذي جسّده **غريماس** في المخطّط الشّكلي الآتي[406]:



بإسقاط هذه التّرسيمة على البرنامج السّردي لرواية "طيور في الظّهيرة"، نَجِد أنّ البنية الدّلاليّة العميقة للرّواية يمكن أن تكون على الشّكل التّالي:



هذا لا يعني أنّ التّحليل السّيميائيّ يكمن في وضع مربّع للنّصّ السّردي؛ وإنّما يكمن في تجسيد النّصّ على شكل عالمٍ دلاليّ مصغَّر يمتلك في ذاته تجانسه. يتعلّق الأمر إذن بوصف ما يجعل النّصَّ منضبطًا، فلا يتمثّل

[404] J. Courtés, Intrduction à la sémiotique narrative et discursive, préface de A. J. Greimas, p 56.

[405] جان كلود جيرو، و لوي بانييه، نظرية لتحليل الخطاب، ضِمنَ مؤلَّف السّيميائية: الأصول- القواعد- التّاريخ (لمجموعة من المؤلّفين)، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدّين مناصرة، ص 241- 242.

[406] A. J. Greimas, Du sens 2, P 78.

الهدف في استظهار مضمون النّصّ؛ بل في توضيح الظّروف الخاصّة التي تكون فيها الرّسالة ممكنة؛ وبالتّالي وصف الشّفرة (اللغة) التي تحكم الرّسالة (الخطاب)، والتي يسعى المربّع السّيميائيّ إلى تمثيلها، بشكلٍ يمكّن من توليد نصٍّ آخر من خلاله، أو تكون هناك إمكانيّة لإعادة القراءة.[407]

[407] جان كلود جيرو، و لوي بانييه، نظرية لتحليل الخطاب، ضِمنَ مؤلَّف السّيميائية: الأصول- القواعد- التّاريخ (لمجموعة من المؤلّفين)، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدّين مناصرة، ص 242.

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ

إنّ الفضاء الرّوائيّ يتجاوز في الحقيقة مدلوله المباشر البسيط، الذي قد لا يُوليه القارئُ اهتمامًا كبيرًا، بينما هو في الواقع مرتبط بجوهر النّصّ، ولذلك توجّب على القارئ أن يميّز بين الوجود الفعلي للفضاء بمراجعه الخارجيّة، وطُرُقِ اشتغاله داخل النّصّ، ولكي يفهم وظيفته عليه أن يطرح هذه التّساؤلات:

- أين تدور حوادث الرّواية؟
- كيف قدّمَ الرّوائيّ صورةَ الفضاء؟
- لماذا اختار هذا الفضاءَ دون غيره؟

لأنّ الحدث الرّوائيّ يتموقع دومًا داخل مساحة معيّنة، فقد يختار الرّوائيّ لحركة أحداثه وشخوصه مجالًا واقعيًّا، يتحدّد من خلال المظاهر الخارجيّة، كما قد يلجأ الرّوائيّ لاختيار أمكنة أخرى خياليّة أو أسطوريّة،[408] إلى جانب ذلك فإنّ الإجابة على سؤال: أين تقع المشاهد أوحوادث الرّواية؟ تتيح للقارئ استبصار حياة شخصيّات الرّواية،[409] إذا كانت سعيدة أو بائسة.

حيث يأخذ الفضاء الرّوائيّ بعض الأوصاف من الفضاءات الواقعيّة، ويضيف إليها من روح الشّخصيّات التي تعمُره، بما في ذلك ميولها وأذواقها، مِمّا يجعله مرآةً توصَف طبائع ساكنيه من خلاله،[410] فالأدب في كلّ الحالات انتقاءٌ من الحياة، ذو طبيعةٍ نوعيّة هادفة،[411] ولعلّ ذلك ما جعل الرّوائيّ – **مرزاق بقطاش**– يختار فضاءه الرّوائيّ من الحياة الواقعيّة؛ لإيهامِ القارئ بواقعيّة الأحداث والشّخصيّات. حيث نَجِده يحاوِل إعادةَ تشكيل الفضاءات التي جرت بها، أو تجري بها الأحداث المرويّة عن طريق اللّغة، وهو ما يستدعي توقيفَ السّرد للقيام بهذه المهمّة، فيكون التّعبير عن فضاءات الرّواية عن طريق تقنيّة الوصف في الغالب، فعمليّةُ نقلِ الأمكنة، ما هي إلّا عمليّة إعادة تشكيلها حسب صورتها المفتَرَضة في الواقع، أي نقلُ أجزائها ودقائقها إلى الرّواية – إلى العالَم المتخيَّل–.[412]

---

[408] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 180- 181.
[409] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 211.
[410] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 308- 309.
[411] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 221.
[412] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 202.

بالوقوف على أنواع الفضاءات الرّوائيّة، التي تحتضِن أحداثَ الرّواية، نَجِدها تكاد تقتصر على المكان، والبيئة الجغرافيّة الواقعيّة، فلا مجالَ لأمكنةٍ خياليّة أوأسطوريّة، في رواية واقعيّة تهدِف إلى تسجيل وقائعَ تاريخيّة، بأسلوبٍ فنّيٍّ أدبيّ، وتتمثّل هذه الأمكنة في حيّ باب الواد، الواقع بالقصبة ضواحي الجزائر العاصمة، بما في ذلك بَواطن البيوت التي تعبِّر عن أصحابها، فهي تفعل فعلَ الجَوّ في نفوس من يقطنونها،[413] إلى جانب بيئة الغابة والبحر. وهنا تكمُن أهمّيّة المكان في بناء العالَم الرّوائيّ، والتي لا تختلف عن أهمّية الزّمان والشّخوص، بحيث لا يمكِن تصوُّر أحداثٍ تقع خارج المكان، بل لابدّ أن تقع في فضاءٍ مكانيّ حقيقيّ، أويصوِّره الكاتب بواسطة اللّغة، على أنّ دورَ المكان قد لا يكون تزيينيًّا بحتًا، بل يخضع إلى طبيعة الأحداث،[414] وهو ما تنهض عليه "طيور في الظّهيرة"، وإن لجأ الرّاوي إلى وصف الأمكنة؛ لضرورة إبراز هذه العوامل الثّابتة كوحدةٍ أساسيّة، في بناء الشّخصيّة من خلال المستوى اللّغوي.[415]

قد يكون إطارُ البيئة تعبيرًا عن إرادةٍ إنسانيّة، خصوصًا إذا كانت البيئةُ طبيعيّة، فقد تكون إسقاطًا عن هذه الإرادة، إذ بين الإنسان والطّبيعة صلاتٍ متداخِلة واضحة، وبذلك فإنّ البطلَ الصّاعق يندفع في العاصفة؛ أمّا الطّبعُ المشرِق فيُشبه ضوءَ الشّمس، ولعلّ هذا المعنى الأخير ما تنهض عليه الشّخصيّة الرّئيسيّة – **مراد**–، وهذا ما يبدو في مُستَهَلّ الرّواية، مِن وصفٍ للطّبيعة "**إنّه الأصيل لكَم يحبّ مراد هذا المكان من الحيّ، إنّه يهرع إليه كلّما انزلق قرص الشّمس وراء الجبل بعد يومٍ صاف جميل. شجرة الزّيتون العتيقة، التي يجلس تحتها ملآى بطيورٍ قلقة تبحث عن مكانٍ للنّوم. هذه الشّجرة تنبت على قارعة الطّريق التّرابي، الذي يربط الحيَّ بالغابة**".[416]

يَبدو أنّ الرّاوي يعمد إلى وصفِ هذه الأمكنة، بغرض تقديمها إلى المرويّ له وحصرِها، وبذلك تبرز رؤية الرّوائيّ لهذه الأمكنة الجغرافية، كاشفًا عن وظائفها ضمن الحركيّة الدّلاليّة العامّة للرّواية.[417] حيث يصف الرّاوي منظر الغروب، بأسلوبٍ فنّيّ يُشعِر المرويّ له وكأنّه يراه، خاصّةً وأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة تنظر إليه تحت شجرة

[413] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 231.
[414] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 112- 113.
[415] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 95.
[416] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
[417] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 200.

الزّيتون– التي ترمز للسّلام– على قارعة الطّريق الرّابط بين الحيّ والغابة، دلالةً على سيرورة الحياة، خصوصًا وأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة طفلٌ في مقتبل العمر.

يتابع الرّاوي وصفه للفضاء الرّوائيّ، حتّى يكاد يستكمل مواطنَ الأحداث الرّوائيّة، بقوله: **"هدوء كامل يسود الحيّ بعد أن غادر الأطفال أزقّته كلّها. الطّريق تنحدر قليلًا، ثمّ تلتوي نصف التواءة عند الأشجار الأولى من غابة الصّنوبر. الغابة تبدو متكتّلة حول نفسها، ويُخَيَّل لمراد أنّ أغصانها تتهدّل مع قدوم كلّ مساء. بعد الغابة مباشرة يبرز جانب من حيّ باب الواد، وقد يسربل بظلمةٍ خفيفة، ثمّ يظهر البحر هائلًا، شديدَ السّواد، حتّى ليقع في روع مراد أنّه يريد أن يبتلع حيّ باب الواد كلّه، وجزءًا من غابة الصّنوبر".**[418]

تكاد تنحصر فضاءات الرّواية في هذه الأمكنة الجغرافية الثّلاثة: الحيّ، والغابة، والبحر، دون إغفال فضاء المدرسة ودورِه في تغيير مجريات أحداث الرّواية. بالوقوف على فضاء "حيّ باب الواد"، فإنّه يمثّل مكانًا منغلقًا بشكلٍ من الأشكال، حيث يضيق بشخصيّات الرّواية، خصوصًا وأنّ أغلبَها من الأطفال، فهم لا يتمتّعون بالحرّيّة في اللّعب بين أرجائه، ذلك لأنّهم لا يكادون يَبدَؤون في اللّعب إلّا وتتقاذفهم شتائم **والد روني**، وتهديداته بإطلاق سراح كلبه الأسود الضّخم، إن هم لم يبتعدوا عن الزّقاق،[419] حتّى إنّ الأطفال أصبحوا يضجّون من الحيّ وسكّانه، خصوصًا وأنّ معظم سكّانه من المعمّرين الاسبانيّين.[420] وهذا ليس مقتصِرًا على أطفال الحيّ، بل حتّى على الأهالي الجزائريّين، فقد أضحى الحيُّ يضيق بهم، خصوصًا بعد حادثة اعتداء الفتيان الأربعة على الغجريّة، إذ تبيَّن لديهم بأنّ أحد الخونة من الحيّ هو الذي أخبرَ الشّرطة الفرنسيّة عن هويّة الفتيان، إلى جانب حملات الاعتقالات، التي تشنّها الشّرطة بين الحين والآخر، بِدَعوى أنّ سكّان الحيّ يساعدون المتمرّدين في الجبال، وحتّى في المدن،[421] وهذا ما جعل الأهالي الجزائريّين يغيِّرون من تصرّفاتهم، فقد أصبحوا حذرين في تعاملهم مع العائلات الأوربّيّة، وأخذوا يبحثون عن حلٍّ لأوضاعهم المزرية في ظلّ الاحتلال الفرنسيّ.[422]

[418] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
[419] المصدر نفسه، ص 33.
[420] المصدر نفسه، ص 54.
[421] المصدر نفسه، ص 28.
[422] المصدر نفسه، ص 37- 38.

ولعلّ في ذلك دلالةً على تآلف سكّان الحيّ من الجزائريّين خاصّةً، وتمسّكهم بعروبتهم ودينهم الإسلاميّ الحنيف، إلى جانب تعصّبهم لحيّهم واهتمامهم بسمعته، خصوصًا وأنّ أحياء القصبة معروفة بأزقّتها الضّيّقة[423]، والتي لها دور كبير في تكاثف الأهالي الجزائريّين ووقوفهم كالجسد الواحد ضدّ عدوّهم.

كلّ تلك الأحداث جعلت أطفال الحيّ يبحثون عن فضاءٍ آخَر يحقّق لهم الحرّيّة في الأقوال والأفعال، فلم يجدوا مناصًا من الفرار إلى البحر والغابة. لا يقتصر الدّور السّرديّ للحيّ في: التّأثير السّلبي على نفسيّات الأطفال؛ وإنّما شكّل بالمقابل دورَ الحاضن، الذي يُطمئِن الأطفال عند اشتداد الخطر، ولا أدلَّ على ذلك من فرار الأطفال إلى الحيّ، حالَ هجوم العساكر على البيوت؛ لأخذ الأطفال،[424] كما إنّه كان ملاذَ الأطفال حينما كانوا يلعبون في الغابة، وسمعوا طلقات ناريّة، فلم يجدوا بُدًّا من الهروب إلى أزقّة الحيّ، طلبًا للأمان.[425]

إلى جانب أنّ الحيّ هو أفضل مكان يُسمِع فيه الأطفالُ أصواتَهم للعدوّ الفرنسيّ، رافضين تعلُّم اللّغة الفرنسيّة، معلنِين بذلك عن رفضهم للكيان الاستعماري داخل أرضهم، ومُصَرِّحين بوقوفهم إلى جانب المجاهدين؛ لِدَحضِ المستعمِر الغاشم.[426] إلى جانب كون الحيّ المدرسةَ الحقيقيّة للكشف عن حقيقة الأوربيّين -كما يرى **مراد**-، فالصّراع الذي دار بين العائلات الأوربّية بَيَّنَ الأخلاق السّيّئة، التي يتّصف بها المستعمِر.[427]

بالتّوغّل في بواطن بيوت الحيّ، فإنّ الرّواية تشهد انعكاس أفعالِ الشّخصيّات على هذه الأمكنة التي تتواجد بها، فتحمِل هذه الفضاءات القيمَ المعنويّة لتلك الأفعال: سلبيّةً كانت أو موجبة، خيِّرَةً أو شرّيرة؛ ممّا يدفع الشّخصيّات التي ذهبت ضحيّتها، أوالرّافضة لها إلى تغييرها أوتركها، وبالتّالي تتجاوز الأمكنة – في بعض المواقف- وظيفتَها الأساسيّة، المتمثّلة في كونها إطارًا أوديكورًا، لِتُصبح عنصرًا مُهِمًّا في النّسيج الرّوائيّ.[428] قد تُشكِّل البيوت – رغمَ كونها مكانًا منغلقًا- ملجأً للشّخصيّات الرّوائيّة عندما يداهمها الخطر، خصوصًا لَمّا يتعرّض الحيّ إلى هجماتٍ عسكريّة، وهذا ما وقع مع **مراد** حيث أُصيب بذهول ورعشة في كلّ أنحاء جسده، عندما وجد عسكريّا جريحا وآخر ميّتًا، فلم يجِد ملجأ لراحة نفسه إلّا بيتَه، الذي أحسّ فيه بالدّفء والطّمأنينة.[429]

---

[423] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي-، ص 348.
[424] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 70.
[425] المصدر نفسه، ص 116.
[426] المصدرنفسه، ص 69.
[427] المصدر نفسه، ص 60.
[428] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 206- 207.
[429] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 119.

في المقابِل قد يُشكِّل البيت موطن تعاسةِ بعض الشّخصيّات، كما هو الحال مع **محمّد**، نظرًا لحالة أمّه السّيّئة، حيث كانت صمّاء؛ وأمّا أبوه فقد كان قاسيًا في تعامله معه.[430] **جوزي** هو الآخر كانت لديه مشاكل عائلية، فقد رفض والده أن يزوّج أخاه بخطيبته التي اصطحبها معه إلى البيت، ليعرّفها على عائلته، ممّا أثار نزاعًا بين الطّرفين.[431] أمّا **فتيحة** فتعيش في بيتٍ معظمُ أفراده فتيات بلغنَ سنَّ الزّواج، وهذا هو الهول حقًّا – كما عبّر عن ذلك الرّاوي–، خصوصًا وأنّ البلادَ تعيش حربًا دامية، لا يعرف فيها المستعمِر حُرمةً قطّ،[432] والمصيبة الكبرى أنّ **والدَ فتيحة** كان يتعاطى الكيف (المخدّرات)، حيث بلغ به الأمر أن باعَ آلة الخياطة؛ لأنّه لم يجد في جيبهِ ما يشتري به شيئًا من المخدّرات،[433] وفي ذلك دلالة على أنّ أمّها هي التي كانت تتكفّل بإطعام أبنائها، في وقتٍ لا يستطيع فيه الرّجل أن يُؤمّن حاجيات أسرته، فكيف إذًا بالمرأة الضّعيفة المغلوبة على أمرها.

يبدو أنّ وصفَ المكان ومكوّناته خاضع في الغالب لرؤى الرّاوي، الذي يضفي تلويناته ومنظوراته على الأشياء الموصوفة، مسقِطًا عليها وَعيَه، وهذه الطّريقة في الوصف تحمل في طيّاتها بقايا الأسلوب الكلاسيكي،[434] الواقعي التّقليدي.

في صددِ الحديث عن الأماكن المغلَقة، نَجِد أنّ المدرسة تلعب دورًا مُهِمًّا في الرّواية، حيث تحمل دلالتين متناقضتين في نفسِ **مراد**: فقد مثّلت من جهةٍ مجالًا للعطاء في صغره، تحت إشراف مدرِّسٍ جزائريّ – عربيّ مسلِم–، والذي علّمه الحروف العربيّة في سنّ الثّالثة، وما كاد يبلغ السّادسة حتّى حفظ حزبين من القرآن الكريم، كما علّمه الأناشيد الوطنيّة. كان المدرِّس يُشيد كثيرًا بنباهة **مراد** وذكائه، وما زاد مِن ترسُّخِ فترات الدّراسة في ذهن **مراد** تحت إشراف هذا المدرِّس، قَسَمُ هذا الأخير على جعلِ تلاميذه مجاهدين في المستقبل، يساهمون في تحرير الوطن[435]– ولعلّ في ذلك أكبر دلالةٍ على أنّ هذه المدرسة ماهي إلّا كُتّاب، و المدرِّس هو شيخ الكتّاب، وذلك ما يدخل في إطار توعية الشّعب الجزائريّ، تحت مظلّة الإصلاح الذي تقلّدت أعباءَه "جمعية العلماء المسلمين"، بقيادة **عبد الحميد بن باديس**، الذي ذاع صيته في أرجاء العالَم الإسلاميّ برمّته، فقد كان رجال الدّين يحترمونه؛ لتديُّنِه وسليقته، وعمق معارفه، ويعود الفضل **لله** ثمّ لحركته في بقاء الشّعب الجزائريّ على تديُّنه، في

---

[430] المصدر نفسه، ص 50.
[431] المصدر نفسه، ص 20.
[432] المصدر نفسه، ص 33.
[433] المصدر نفسه، ص 58.
[434] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 195.
[435] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 21- 22.

عهد الاستعمار الفرنسي وبعده[436]، وقد رسَّخ هذه المبادئ من خلال معاهد التّعليم الحُرّ، التي كانت تقوم على تعليم الشّعب الجزائريّ: كبارًا وصغارًا اللغةَ العربية والقرآن الكريم.

المدرسة كما يمكن أن تكون عامل بناءٍ، ودعمٍ لكيان الشّخصيّة القوميّة للجماعة، فإنّها من جهة أخرى يمكنها أن تكون عكس ذلك، عامِلَ هدمٍ وتقويض لمقوّمات الشّخصيّة. فالاستعمار الفرنسي منذ استولى على الجزائر سنة 1830م، عزّز عمليّة غزوه العسكريّ بغزو ثقافيّ مُحكَم، كان يسعى من ورائه تجريدَ الشّعب مِن أهمّ وأخطر سلاحٍ، ألَا وهو الشّخصيّة القوميّة، هذا السّلاح الذي جعل الشّعبَ يحتفظ بكيانه العربي الإسلاميّ، رغم المحن والاضطهاد. قضى المستعمِر إبّان دخوله على معظم مراكز الثّقافة- والتي تتمثّل في المدارس، والجوامع، والزّوايا- ونهبَ التّراثَ العربي الإسلاميّ، الذي عثر عليه في المكتبات الجزائريّة (كُتب، وثائق، ومخطوطات)، فضلًا عن إحراقها وبعثرتها، كما قام بمصادرة معاهد التّربية والتّعليم، وحوّلها إلى معاهد فرنسيّة، وجعل التّعليم فيها باللّغة الفرنسيّة وحدها، ومنع تدريس اللّغة العربية؛ بقصد القضاء عليها، والغريب أنّه أصدر قانونًا يعتبرها لغةً أجنبيّةً في الجزائر.[437]

بناءً على ذلك، فإنّ المدرسة قد تُشكِّل عائقًا أمامَ تحقيق العدل والكرامة في أرض الوطن، خصوصًا وأنّ المستعمِر الفرنسي، هو الذي يتحكّم في إدارتها وبرامجها التّعليميّة. مع أنّ المديرَ جزائريّ إلّا أنّه مغلوب على أمره، وسط جمعٍ من المعلّمين والمعلّمات الفرنسيّين، الذين أرغموا التّلاميذ على الدّخول إلى الأقسام الدّراسيّة، رغمَ رفضِهِم تعلُّم اللّغة الفرنسيّة، حتّى إنّ معلّمة **مراد** اليهوديّة قامت بصفعه، بمجرّد أن أخبرها بكراهيته للّغة الفرنسيّة.[438]فالاستعمار الفرنسي ما فرضَ سلطته على المدرسة الجزائريّة، إلّا لهدفٍ واحد وهو تنشئة جيلٍ تابعٍ للكيان الفرنسي، مُدعِّمًا لأفكاره ومعتقداته، تاركًا وراءه القيم الإسلاميّة، ومعتقدات آبائه وأجداده الجزائريّين، مُتنكِّرًا لحضارته العربية الإسلاميّة، لا لشيء إلّا لتسهيل وصول المستعمِر إلى ثروات البلاد، وتسخير الشّعب الجزائريّ لأهدافهم الظّالمة المستبِدّة.

تشهد الأمكنة الرّوائيّة، بما في ذلك: الحيّ، والبيوت، والمدرسة – ثراءً نسبيًّا في وظائفها السّرديّة، وتعدُّدُها ينعكس على هذه الوظائف، فيجعلها متعدِّدةً هي الأخرى، فكانت مرايا عاكسة لحالات شخصيّات الرّواية،[439]

---

[436] أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة الجزائريّة (1930- 1945)، ص 186.
[437] الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس: رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)، ص 21.
[438] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 66- 67.
[439] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 204.

حيث تبدو هذه الأماكن منغلقةً على أصحابها، حيث تضيق بشخصيّات الرّواية، فتلفظُهم إلى البحر والغابة، اللّذين يمثّلان فضائَي تنفّس لهذه الشّخصيّات وحافِظَي أسرارها. هدوء هذه الأماكن هو الذي يساعد الشّخصيّة على التّركيز، والتّأمّل الدّقيق لأحوالها، ورصد مختلف وضعيّاتها وحالاتها النّفسيّة،[440] فقد اتّخذَ الأطفالُ البحرَ ملاذًا للتّرفيه عن أنفسهم، وتعلُّم السّباحة هروبًا من الرّقابة الصّارمة، المفروضةِ عليهم في الحيّ، مِن قِبَل أهاليهم خوفًا عليهم من الأذى، وكذلك من الأعين الحاقدة لوالد **روني**، والعائلات الأوربّيّة النّاقمة على الجزائريّين، وإن كان الأطفالُ يُعاقَبون على ذهابهم إلى البحر، مِن قِبَل آبائهم خوفًا عليهم من الغرق، باستثناء **مراد** الذي ينتمي إلى أسرة بحّارين.[441]

يبدو من خلال الرّواية أنّ البحرَ يحمل دلالتين متناقضتين: فهو مِن جهة يرمز إلى الحرّيّة، إلى جانب كونِه فضاءً للتّأمّل والتّرويح عن النّفس، ضِف إلى ذلك كونَه مصدرَ رزقٍ لعائلة **مراد**؛[442] وفي المقابل نَجِد أنّ البحر قد يرمز إلى الخطر كذلك، وخصوصًا على الأطفال؛ نظرًا لعمقِه وأمواجه العاتية، التي قد تتسبّب في الموت، وأكثر دلالةً من ذلك فقد كان البحر أوّلَ محطّةٍ للاستعمار الفرنسي في غزو الجزائر، والاستيلاء على ثرواتها، وعبرَه تَمَّ زَجُّ الشّباب الجزائريّ، للدّخول في الحروب نُصرةً لفرنسا ضدّ بلدان لا يعرفون عنها شيئًا[443] – كلُّ ذلك يمكن أن يدلَّ عليه قول الرّاوي: **"ثمّ يظهر البحر هائلًا شديدَ السّواد، حتّى لَيَقع في روع مراد أنّه يريد أن يبتلع حيَّ باب الواد كلَّه، وجزءًا من غابة الصّنوبر"**،[444] ورغم ذلك يظلُّ البحر فضاءً للتّفاؤل، والأمل في غدٍ أفضل، لقول الرّوائي: **"المقبرة المقابلة لم تكن بعيدة. كانت تنحدر من أعلى الرّبوة حتّى أسفلها، ويظهر بعد ذلك البحرُ الأزرق الواسع"**.[445]

في حين يشكّل فضاءُ الغابة مركزَ الحدث، الذي تستمدّ منه الشّخصيّات هويّتها، وإليه تسعى مِن خلال فعل القَصّ لِتَستَقِرّ فيه، فهي مكانٌ تتجمّع فيه الظُّلمة والأسرار، فتبوح الشّخصيّة بمكنوناتها وتُخاطِب نفسها.[446] تتمركز جُلّ أحداث الرّواية والأسرار بين أشجار الغابة وفي ساحاتها، بما في ذلك: اعتداء الفتيان الأربعة على

[440] المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.
[441] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15- 16.
[442] المصدرنفسه، ص 16 و ص 119.
[443] المصدر نفسه، ص 47.
[444] المصدر نفسه، ص 15.
[445] المصدر نفسه، ص 108.
[446] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 181.

الغجريّة،[447] ومحاكمتهم في المكان نفسه، وهذا ما كشف لمراد وأهلِ الحيّ حقيقةَ المستعمِر الفرنسي، وخُطَطِه العسكريّة الإفساديّة، بِنشرِهم لأسباب الفساد بين أوساط الشّباب، ولا أدَلّ على ذلك مِن قول الرّاوي: " **رأى – مراد– الغجريّة وهي تقوم بحركات سريعة، وتشير إلى الفتيان الأربعة واحدًا واحدًا، بينما كان الشّخص الأنيق – أحد أفراد الشّرطة– يضحك –كنايةً عن سخريّته من الموقف ومن أهل الحيّ، الذين وقعوا في شراك الأفكار التّدميريّة–، ثمّ أشارت إلى الجهة السّفليّة من الغابة حيث ضاجعوها، فَسَرت عدوى الضّحك بين رجال الشّرطة كلّهم**".[448]

قد ترمز الغابة إلى الحرّيّة– كما هو الحال مع البحر[449]– في التّعبير عن مكنونات الشّخصيّات الرّوائيّة، وما استُغلِق عليها من أمور، فمراد دائمُ البحث عن حقيقة الثّورة، وحقيقةِ الاستعمار، وطريقةِ كبحِ الظّلمِ، الذي يفرِضُه على شعبٍ حُلُمُه الأكبر العيش بحرّيّة وأمانٍ في أرضه المغتَصَبَة. وبما أنّ هذه المنطقة ستبقى محرَّمَةً عليه في الحيّ، فإنّه لم يَجِد ملاذًا للإفضاء بخواطره وتساؤلاته إلّا في الغابة، بين أقرانه من الأطفال، وإن كان يلاقي جفاءً مِن قِبَل بعض أصدقائه؛ لخطورة تلك الأسئلة،[450] ما عدا صديقه **أحمد**، الذي كان على اطّلاعٍ واسعٍ بالمجاهدين وأخبارهم.[451]

لطالَما حلم **مراد** برؤية المجاهدين، ولأنّه سمع بأنّهم يختبؤون في الغابة، فإنّه لم يُفوّت فرصة الذّهاب إليها؛ أملًا في لقاء أحدهم، خصوصًا وأنّه كان يسمع طلقات ناريّة، صادرة من الغابة بين الحين والآخر، وقد قيل له بأنّها ناتجة عن المعارك، التي تقوم بين العساكر الفرنسيّين والمجاهدين؛ وهذا ما يجعل سكّان الحيّ يتكتّلون فيما بينهم، عندما يقتربون منها، حالَ عودتهم من أعمالهم في المدينة، فهي مخيفةٌ حقًّا. إلى جانب ذلك فقد كانت الغابة ملجأً للمنفيّين، والقَتلة، ومدخّني الحشيش، حتّى إنّهم وجدوا فيها إسبانيًّا مذبوحًا، ومربوطًا إلى أحد الأسلاك الشّائكة[452]– بذلك كلّه يمكن عدُّها مصدرًا للخطر، وإثارة الرّعب في نفوس من يقتربون منها.

رغم ذلك فإنّ **مراد**إلى جانب أقرانه من الأطفال – يتّخذون الغابة أفضل مكان لإيجاد مختلف أنواع الحلزون، كما أنّها تزداد جمالًا بعد نزول الأمطار، حيث تتشكّل بركتان واسعتان، وهذا ما يجعل الأطفال يلعبون

[447] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 17.
[448] المصدر نفسه، ص 31.
[449] المصدر نفسه، ص 93.
[450] المصدر نفسه، ص 47.
[451] المصدر نفسه، ص 85.
[452] المصدرنفسه، ص 17.

لعبة الزّوارق، لِيُفيضَ الرّوائي في وصف هذه اللّعبة، وصولًا إلى العسكريّ ذي الأصل الجزائريّ، والذي اتّخذه كلٌّ من **أحمد** و**مراد** مطيّةً للتّعرّف أكثر على ميدان الحروب، واستطلاعِ قدرات العدوّ العسكريّة؛ بحثًا عن سبيلٍ لمواجهته، وإحقاقِ الحرّيّة في أرض الوطن.[453]

ولعلّ ما زاد من حماسة **مراد**، وحبّه للوطن، الحدَث الذي شهدته المقبرة، فقد رأى **مراد** أعظم حدثٍ في حياته، لقد رأى ولأوّل مرّة مجاهدين حقيقيّين يخطُبون في جمعٍ من النّاس، ويتحدّثون عن الجهاد، ويوصُونهم بتشديد الكفاح ضدّ الاستعمار، وذلك بمناسبة الذّكرى الثّانية لأوّل نوفمبر. لم يفهم **مراد** معنى الاستعمار، ولا ما يعنِيه أوّل نوفمبر، لكنّه تدارك الأمرَ بعد ذلك، حيث عرف أنّ كلّ ذلك قائم في سبيل تحرير الوطن، الذي يغنّي عنه في الأناشيد، فأوّل نوفمبر هو اليوم الذي بدأ فيه المجاهدون كفاحهم ضدّ العدوّ الغاشم، ليستشعِر بعدها حقيقةَ الحرب، وحقيقةَ المجاهدين الفعليّة.[454]

[453] المصدر نفسه، ص 83 وما بعدها.
[454] المصدر نفسه، ص 109 وما بعدها.

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ

إذا كان المكان من خصائص الأبعاد المادّيّة للحياة الإنسانيّة في العمل الأدبي، فإنّ الزّمان هو الحياة نفسها، أو هو الوعي بالحياة، ومِن ثمّة يمكن القول إنّ المكان هو عالَم الثّوابت؛ بينما يندرج الزّمان في عالم المتغيّرات. فالزّمان يلعب دورًا أساسيًّا وفعّالًا في هذا التّقليد الأدبي – الرّواية– على وجه الخصوص،[455] حتّى إنّ **جيرار جينيت** يرى بإمكانية رواية قصّة دون تعيين المكان الذي تحدث فيه، إذا كان بعيدًا كثيرًا أو قليلًا عن المكان الذي يتمّ فيه روايتها؛ بينما يُعَدّ ذلك مستحيلًا تقريبًا مع الزّمان، بحيث لا يمكن رواية قصّة دون موقعتها زمنيًّا، بالقياس إلى الفعل السّردي، ما دامَ عليه أن يرويها بالضّرورة في الزّمن الحاضر، أوالماضي، أوالمستقبل، ولعلّ هذا ما يجعَل التّحديدات الزّمنيّة للمقام السّرديّ أهمَّ من تحديداته المكانية[456]– وبذلك يتّفق النّقّاد على أنّ الرّواية هي فنٌّ زمنيّ، على أنّ هذا الزّمن لا يُقصَد به الزّمن المقترن بِرَاهِن الأحداث الواقعيّة؛ وإنّما يُقصد به إبراز كيفيّة تعامل الرّوائيّ مع منظور الزّمن في عمله، وكيف اشتغل عليه في سياقه وتعاقبه.[457]

حين يَعمَد القارئُ إلى دراسةَ الزّمن في الإبداع الرّوائيّ، ينبغي عليه الالتفات (يتحرّى) إلى نوعين من الزّمن[458]:

أوّلًا: الزّمن الخارجي (Le temps externe) للنّص ويشمل:

أ– زمن الكاتب (عصره الذي عاش فيه).

ب– زمن القارئ.

ج– الزّمن التّاريخي (زمن الأحداث، أو زمن القصّة).

ثانيًا: الزّمن الدّاخلي (Le temps interne) ويشمل:

أ– زمن القصّة.

ب– زمن الخطاب.

ج– زمن النّصّ.

---

[455] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 154- 155.
[456] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 229- 230.
[457] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 161.
[458] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي: النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت (المغرب، لبنان)، ط2، 2001م، ص 49 وما بعدها.

بالرّجوع إلى رواية "طيور في الظّهيرة"، فإنّنا نَجِد زمنَها الخارجي والدّاخلي قائمين على ما يلي:

أوّلًا: الأزمنة الخارجيّة؛

أ- زمن الكاتب:وهو الزّمن الذي يعيش فيه كاتب الأثر الأدبي، إذ "لا أحد يستطيع أن ينكر التّأثيرَ المباشر لعصر الأديب وحياته، في تشكيل رؤيته ومساره الإبداعيّ العامّ، غير أنّ مستويات الاستجابة والتّأثير ليست متشابهة، فهي متداخلة ومتنوّعة. فالمفاهيم الفكريّة والجماليّة التي يعتنقها الأديب في بداية مشواره الأدبي، ليست بالضّرورة هي ذاتها التي سيظلّ متمسّكًا بها في كتاباته الأخيرة، خاصّة بعد الممارسة الطّويلة، ونضوج الخبرة".[459] ولعلّ هذا ما يتّضح في مسيرة الرّوائيّ **مرزاق بقطاش** الرّوائيّة، حيث نجده في رواية "طيور في الظّهيرة" - وهي أوّل رواية للرّوائيّ- مُجسّدًا الوقائع التي عايَشها في ظلّ الاحتلال الفرنسي، خصوصًا وأنّه كان طفلًا في مقتبل العمر. يبدو أنّ تلك الحقبة الزّمنيّة أثّرت فيه إلى درجةِ ترسُّخها في ذهنه، ليترجمها بعد ذلك في حقبة السّبعينات- وتمثّل عهدَ ازدهار النّصّ الرّوائيّ في الجزائر- بأسلوبٍ فنّيّ روائيّ تمثّل فيه شخصيّاتُ الأطفال الدّورَ الأساسيّ؛ في حين تتغيّر الوتيرة السّرديّة لأسلوب الرّوائيّ في رواياته اللّاحقة، وخصوصًا في روايات: "خويا دحمان"، و"دم الغزال"، و"يحدث ما لا يحدث"، حيث راحَ يصوِّر حيرته من واقع الجزائر، وما آلت إليه بعد الاستقلال، فمعظم المسؤولين لا هَمَّ لهم إلّا القيادة بأيّ وسيلةٍ كانت، حتّى وإن كان ذلك على حساب شعبٍ بأكمله.

بعض المسؤولين - مِمّن شهدوا الثّورة التّحريريّة- راحوا يتشدّقون بالعبارات الثّوريّة، وآخرون لا يعرفون إلّا لغة السّلاح؛ في حين راحَ جيل ما بعد الاستقلال يتخبّط خبط عشواء بين هؤلاء وهؤلاء، فلا جيلُ الثّورة حاولَ أن يغرس في الأجيال بَعدَه روحَ الوطنيّة، وما تكبّده أجدادهم وآباؤهم من تضحيّات، في سبيل الحرّيّة التي يتنعّمون بها، ولا حافظوا هُم أنفسُهم على تلك الرّوح الوطنيّة بعد تسلّمهم زمامَ السّلطة- إلّا من رحمَ **الله**-. لِتكثرَ بعد ذلك الأحزاب، فكلٌّ يدّعي الأحقّيّة في الحكم، مِمَّا خلّف صراعًا بين هذه الأحزاب، وقد كان **مرزاق بقطاش** أحد ضحايا هذا الصّراع، مع أنّه لم يكن ينتمي لأيٍّ منها، وهذا ما زاد من حيرته حول ما يحصل في البلاد، وهذا ما ترجمه في "دم الغزال"، و"يحدث ما لا يحدث"، فكانت رواياته أقرب ما تكون إلى السّيرة الذّاتيّة، وروايات

[459] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 162.

تسجيليّة لوقائع تاريخيّة واجتماعيّة، غير أنّه خلُص، وعلى غرار كتاباته كلّها إلى أنّ الحقَّ سيَسطع[460] يومًا كضوء الشّمس، وذلك نابعٌ من ثقافته الدّينيّة الإسلاميّة، التي تؤمن بالقضاء والقدر، وبالأخلاق السّامية التي تتحرّى الحرّيّة والعدل، وتنبذ الظّلمَ والعنف، وكلَّ أشكال الفساد.[461]

ب- زمن القارئ: المقصود هنا هو العصر الذي ينتمي إليه قارئ الأثر، وليس المدّة التي تستغرقها القراءة، لأنّ لكلّ عصرٍ رؤاه الفكريّة، ممّا يجعل النّظرة لهذا الأثر تختلف من هذا إلى ذاك، تبعًا للمشارب والميول. إذا كانت العوامل المتحكّمة في مدّة القراءة ذاتيّة، فإنّ تلك المتحكِّمة في العصر موضوعيّةٌ جماعيّة، تتجاوز الفردَ الواحدَ إلى المجتمع كلّه.[462]

ج- الزّمن التّاريخي:وهو الزّمن الذي تقع فيه أحداث الرّواية إمّا حقيقةً وإمّا تَخيُّلًا، "فقد تجري أحداث الرّواية في إحدى الأزمنةالتّاريخيّة البعيدة، فتتحوّل إلى وثيقةٍ هامّة، يمكن بواسطتها معرفة تلك الحقبة التّاريخيّة"،[463] وهذا ما يتّضح من خلال "طيور في الظّهيرة"، حيث تمثّل الثّورةُ التّحريريّة الجزائريّة مرجعيّةَ أحداث الرّواية، وبذلك يَتَمَاهَى زمن الكاتب مع الزّمن التّاريخي لأحداث الرّواية، بوصفها تجسيدًا للمعاناة التي عاناها **مرزاق بقطاش** زمنَ الحرب، بأسلوبٍ فنّيّ روائيّ يشكّل نسيجًا حياتيًّا كاملًا، قائمًا على الإدراك والإحساس.[464]

يرى الأديب الرّوائيّ **الطّاهر وطّار** أنّ "النّسيج الذي لا تنبض فيه الحياة لا يكفي، والحياة عندما تكون مشوَّهةً، أو لا تعبِّر بذاتها عن نفسها، أوعن النّسيج ككلٍّ متفرِّد فإنّها لا تكفي أيضًا، وهذا التّعبير إذا لم يكن صادقًا واعيًا فلا يكفي أيضًا، وكذلك إذا لم يكن إنسانيًّا مستقبليًّا، إذا لم أقُل ثوريًّا.

قد يكون العمل الرّوائيّ ذا مفهوم، ولكنّ عبقريّته تكمن في صحّة المفهوم، نفسُ الشّيء بالنّسبة للموقف، فلا يمكن إطلاقًا أن يخلو عملٌ فنّي من موقف، حتّى عدم الانحياز، حتّى الحياد السّلبي والإيجابي معا، لكن يبقى الموقف إنسانيًّا، وأقصد بالإنسانيّ هنا ذلك الذي يدفع بعجلة الحياة إلى الأمام، في إطار نظرةٍ سليمة، صادقة، رافضة، أو داعية إلى التّغيير".[465]

---

[460] سطع: الغبارُ: ارتفع، وكذا الشّعاع، والصّبح. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الثّالث، باب العين، فصل السّين، ص 43.

[461] براري الموت(خويا دحمان- دم الغزال- يحدث ما لا يحدث) لمرزاق بقطاش، الفضاء الحرّ.

[462] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 213- 214.

[463] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 165.

[464] الطّاهر وطّار، مقدّمة طيور في الظّهيرة، ص 10.

[465] المرجع نفسه، ص 12.

وبذلك نَجِد أنّ "النّصّ زمنيًّا لا يحمل دلالته في ذاته، إلّا في ارتباط مع الموضوع الذي يتلقّاه، وكما يُقدِم الكاتب على إنتاج دلالة النّصّ من خلال بنائه إيّاه، فكذلك القارئُ يَفتح هذه الدّلالة عن طريق إعادة بناء النّصّ، وفقَ تصوُّره وخلفيّته النّصّيّة الخاصّة سيّان، وإن كان زمن النّصّ محدودًا بزمن الكتابة فإنّ زمنه في القراءة ينفتح على زمنيّة غير محدودة؛ وبذلك تتجدّد القراءات بتعدّد أزمنة القراءة، ومن خلالها يَكتسب النّصّ– إذا توفّرت فيه شروط إنتاج حقيقي– انفتاحَه واستمرَارَه".[466]

ثانيا: الأزمنة الدّاخليّة؛[467]

أ– زمن القصّة: وهو يحتوي على ديمومة الحدث كعاملٍ أساسيّ تمرّ عبره التّحوّلات السّرديّة، وقد يمتدّ في الرّواية ليغطّي مدّة زمنيّة تُعَدّ بالسّاعات، أوالأيّام، أوالسّنين، أوالقرون وهو ما تنهض عليه رواية الحقبة. فإذا كان بعض الرّوائيّين لا يشيرون أبدًا إلى التّواريخ التي تجري فيها الأحداث، فإنّ بعضهم الآخر يشير إلى ذلك صراحة وبدقّة،[468] وذلك ما يمكن ملاحظته في الرّواية – موضوع البحث–، حيث يشير الرّوائي إلى أنّ زمن أحداث الرّواية هو: أواخر فصل الصّيف وأوائل الخريف سنة 1955م، وهو يتزامن مع الثّورة التّحريريّة المسلّحة في الجزائر.[469]

مع الإشارة إلى أنّ اتّجاهَ زمن القصّةِ يكُون تصاعديّا، بحيث يتمّ ترتيب الأحداث ترتيبًا زمنيّا متناميا، حيث يتوازى زمن الكتابة وزمن الأحداث، وفي هذا النّسق يُبنى التّأزّم شيئا فشيئا، من خلال تصوير طموحات الشخصية الرّوائيّة، ومسرَحَته وتضخيمه للعقبات التي تعترض طريقها، في سعيها لتحقيق ما تطمح إليه[470].

ب – زمن الخطاب: وهو الزّمن الذي تُعطى فيه القصّة زمنيَّتها الخاصّة من خلال الخطاب، في إطار العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له (الزّمن النّحوي).

ج– زمن النّصّ: وهو الزّمن الذي يتجسّد أوّلًا من خلال الكتابة، التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنيّة مختلفة عن زمن القصّة أوالخطاب، والتي من خلالها يتجسّد الزّمنان، وهو ثانيًا زمن تلقّي النّص من لَدُن القارئ،

[466] سعيد يقطين، انفتاح النصّ الرّوائي: النّصّ والسّياق، ص 76.
[467] المرجع نفسه، ص 49.
[468] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 166.
[469] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15 و ص 109.
[470] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 69 ـ 70.

في لحظة زمنيّة مختلفة عن باقي الأزمنة، وإن كانت تتمّ من خلالها أيضًا- وبناءً على كلّ ذلك تتجسّد العلاقة بين الكاتب والقارئ على المستوى الدّلالي (الزّمن الدّلالي).

إنّ هذه الأزمنة مجتمعة هي ما يشكّل الزّمن الرّوائي؛ وبالتّالي فهو يشمل: زمنَ الحكاية- الذي يمثّل مجموع المدّة الزّمنيّة التي تستغرقها القصّة-، وزمنَ السّرد- الذي يتناسب مع البنية السّرديّة، وهو زمن يسيطر عليه الرّوائيّ، الذي يطوي السّنين بجملٍ قليلة، ولكنّه قد يخصّص فصلين طويلين للقاءٍ بين شخصين، أومناسبةٍ ما-[471] ومختلَفَ العلاقةِ بينهما، ترتيبًا، وفترات، وتواترًا، والرّائدُ في ذلك الإشارات الدّالّة على الزّمن، التي تُسهِّل تسليط الضّوء على أشكال الزّمن داخل الرّواية.[472]

حيث يستعمل الرّاوي بعض التّحديدات الزّمنيّة، للدّلالة على زمن وقوع الأحداث، مثل:"**لقد أوشكت العطلة الصّيفيّة على نهايتها. و ها هو مراد يشعر وكأنّ رائحة الحبر قد بدأت تزخم أنفه**"،[473] إشارةً إلى زمن الدّخول المدرسي، وحلول فصل الخريف، والحال نفسه في: "**موسم البحر انتهى إذن**"،[474]وكذلك في قول الرّاوي:"**وأخيرًا جاء يوم الافتتاح الدّراسي كانت الصّبيحة دافئة**"،[475] ونَجِده أيضًا في قوله: " **الجوّ كان باردًا على الرّغم من أنّ أكتوبر كان في أواخره**".[476]

يقول الرّاوي على لسان الخطيب في المقبرة: "**إنّنا نحتفل اليوم بالذّكرى الثّانية لأوّل نوفمبر، أيّها الأخوات والإخوان**"،[477] وفي ذلك إشارة واضحة على أنّ هذه الذّكرى تمثّل الأول من نوفمبر سنة 1955م- وبذلك يمكن حصرُ الزّمن الفعليّ للرّواية، بين أواخر فصل الصّيف وأوائل فصل الخريف.

أمّا عن زمن الفعل الرّوائيّ، فإنّه يشير إلى أنّ الأحداث وقعت وانتهت، رغم استخدام الرّوائي للفعل المضارع، كقولِ الرّاوي:" **توقّفَ الأطفال عند مشارف الغابة، دون أن يقطعوا صمتهم بحديثٍ ما**"،[478] وفي

[471] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 229.
[472] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 208.
[473] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 15.
[474] المصدر نفسه، ص 16.
[475] المصدر نفسه، ص 53.
[476] المصدر نفسه، ص 83.
[477] المصدر نفسه، ص 109.
[478] المصدرنفسه، ص 20.

قوله أيضًا:"**شعر مراد بأنّ كلّ شيء يتحرّك حواليه. هذه هي الحرب إذن! عندما كان يصعد الرّبوة التي تفضي إلى الحيّ استدار، وركّز أنظاره في المقبرة، التي تقوم في الرّبوة المقابلة**".[479]

مع أنّ الزّمن الماضي هو الزّمن الحقيقي، الذي تقوم عليه الأفعال في الرّواية، إلّا أنّ الزّمن الفعليّ للرّواية هو الزّمن الحاضر، فالأحداث تتجدّد مع فعل القراءة، وهو ما يشكّل زمن السّرد، الذي يحتاج إلى تقنيّاتٍ تستدعيها ضرورة السّرد، وقد حدّدها **جيرار جينيت** في: الخلاصة، والوقفة الوصفيّة، والحذف، والمشهد؛ حيث يخرج الزّمن في كلّ هذه الحالات عن تطوّره الطّبيعي، فإمّا أن يتوقّف تمامًا، أو يتسارع، أو يتساوى تبعًا للضّرورة السّرديّة.[480]

أوّلًا: الخلاصة؛ أو ما يسمّى الحكاية المجملة (Sommaire)؛ أي السّرد في بضع فقرات، أو بضع صفحات لعدّة أيّام، أو شهور، أو سنواتٍ من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال.[481] حيث يمرّ الرّاوي على مدّة زمنيّة مرورًا سريعًا لعدمِ أهمّيّتها، ولأنّها تتضمّن جملةً من الأحداث ليست من صميم القصّة أوالموضوع، بل هي أحداث مساعِدَة، ممّا استلزم تلخيص المدّة الزّمنيّة، والتّركيز على فكر أو فعلِ الشّخصيّة، وذلك باستخدام إشارات صريحة تطوي الزّمن طيًّا،[482] كما في المقاطع التّالية:"**قصّ (محمّد) عليه (مراد)كيف أنّ المجاهدين ألقوا القبض ذات يومٍ على جماعةٍ من العساكر السنيغاليّين، وذبحوهم، ووضعوا رؤوسهم في سلال الخبز، ثمّ أرسلوا بها إلى إحدى الثّكنات، إلّا أنّ مراد اشمأزّ لمثل هذه الحكاية**".[483]جاءت هذه الحكاية مجمَلَةً موجزة؛ لأنّها مجرّد أكاذيب اختلقها **محمّد**، وهذا ما صرّح به الرّاوي بعد ذلك.

إن كان بالإمكان عدُّ الحكاية السّالف ذكرها مجرّد حشوٍ للقصّة الرّئيسيّة، فإنّها لا تكون دائمًا كذلك؛ وإنّما قد تُمثّل خلاصَةً لها دورٌ مهمّ في النّسيج الرّوائيّ، مثل:"**لقد تعلّم (مراد) في موسم الصّيف أشياء كثيرة عن البحر، والأسماك، والعساكر**"،[484]وفي موضع آخر يقول الرّاوي:"**وبلغت مسمعيه (مراد) تعليقات متعدّدة عن: المجاهدين، والعساكر، والاشتباكات التي حدثت خلال موسم الصّيف**"[485]– ولعلّ الرّاوي أوجز هذه الأحداث؛ لأنّها أصبحت معتادةً في زمن الحرب، فمتى ما كان هناك حقٌّ إلّا ووراءه مطالِب.

---

[479] المصدر نفسه، ص 112.
[480] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 104.
[481] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 109.
[482] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 105.
[483] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 51.
[484] المصدر نفسه، ص 60.
[485] المصدر نفسه، ص 64.

تظهر الحكاية المجمَلَة بجلاء في حوار العسكريّ – ذي الأصل الجزائريّ– مع الأطفال، بقوله: **"أنا من مدينة دلس، إنّها لا تبعد عن الجزائر العاصمة إلّا بمائة كيلومتر، وهي مدينة صغيرة تقع على شاطئ البحر. لقد وُلِدتُ هناك، وكبرتُ هناك، وعملتُ على متن زوارق الصّيد الصّغيرة، والسُّفن الكبيرة".**[486] حيث جاء العسكريّ على ذكر مشوار حياته في سطرين؛ وما ذلك إلّا لعدمِ أهمّيّة ذكر تفاصيل حياته، لأطفالٍ التقَاهُم لتوّه، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنّ هذه الحكاية لا تدخل في صميم أحداث الرّواية، فلم يكن هناك بُدٌّ منها – وبذلك يستغلّ الرّوائيّ الإيجاز لاختصارِ المساحة النّصّيّة، عن طريق التّكثيف الزّمني، من خلال الاستعراض السّريع لأحداث وقعت، سواء تعلَّق الأمر بالرّبط بين مشهدين، أو تعلّق بالمسار السّردي لشخصيّة معيّنة بين هذين المشهدين، أوحتّى تعلّق بأحداث وقعت في مدّة زمنيّة تتجاوز المدّة الرّئيسيّة للرّواية: كاستعادة ماضي الشّخصيّة.[487]

أمّا ما يمكن ملاحظته عن الحركة الإيقاعيّة للسّرد في الحكاية المجملَة، هو تسارُع الإيقاع السّرديّ، بحيث يكون زمن الحكاية أصغر من زمن القصّة (زح< زق)،[488] فزمن القصّة هو الزّمن الحقيقي للأحداث، ولكنّ إيجازها في بضع فقرات يُسارِع في وتيرة السّرد الحكائيّ.

ثانيًا: الوقفة الوصفيّة (Pause)؛ تمثّل الوقفات الوصفيّة استطرادات ظاهرة،[489] وهي تحدث عندما يوقِف الرّاوي تطوّر الزّمن، فنجِد هذه الوقفات الزّمنيّة أثناء: الوصف، أوالخواطر، أوبعض الأمثال الشّعبيّة، أو حتّى بعض الأقوال التي تُحيل إلى مبدأ من المبادئ.[490] ولكن عندما تتوقّف الحكاية عند موضوعٍ، أو منظرٍ يوافق توقُّفًا تأمُّلِيًّا للبطل نفسه، فإنّ ذلك الوصف لا يُحتِّم أبدًا وقفةً للحكاية، أو تعليقًا للقصّة؛ وبالتّالي لا تُفلِت القطعة الوصفيّة أبدًا من زمنيّة القصّة.[491]

مِن الأمثلة على الوقفات الوصفيّة في الرّواية، قولُ الرّاوي: **"كانت الشّمس قد طلعت، ولكنّ أشعّتها لم تكن قد توزّعت بعد على هذا الجانب من الحيّ. النّدى كان لا يزال ملتمعًا فوق الحصى".**[492] إنّ وصفَ

---

[486] المصدر نفسه، ص 98.
[487] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 86- 87.
[488] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 109.
[489] المرجع نفسه، ص 112.
[490] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 106.
[491] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 112.
[492] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 18.

الرّوائيّ للمنظر المصاحِب لطلوع الشّمس في الصّباح الباكر، دلالةٌ على التّجدّد والإشراق والاستمرار،[493] خصوصًا وأنّ زمن الأحداث هو زمن حرب، ففي ذلك إشارةٌ إلى التّفاؤل والأمل، خاصّةً وأنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة طفلٌ لم يتجاوز الثّانية عشرة من عمره، فهو في أوّل الطّريق، وهو يمثّل إلى جانب أقرانه من الأطفال أملَ شعبٍ، أذاقه الاستعمارُ كلَّ أشكال التّنكيل، والعذاب، والجوع.

ما يؤكّد هذه الدّلالة تواترُ معاني الإشراق في مقاطع، مثل: **"الغابة كانت هادئةً، تتخلّلها أشعّة الشّمس، التي تنطرح على ساحةٍ صغيرة في الوسط، تعوّد الأطفال اللّعب فيها"**،[494] وفي قول الرّاوي كذلك:**"كانت الصّبيحة دافئةً، وإن كانت بعض الغيوم تتخلّل السّماء"**.[495]

تحظى الملامح الخارجيّة والدّاخليّة للشّخصيّات، هي الأخرى بوقفاتٍ وصفيّة للتّعريف بشخصيّات الرّواية- وهو ما تمَّ ذكره في مستوى الشّخصيّات-، على أنّ البناء الزّمنيّ للشّخصيّة من الدّاخل، هو جوهر الذّات الإنسانيّة ووعيِها بالحياة، حيث تتمثّل وظيفة الزّمن الدّاخلي في: إخراج الشّخصيّات الرّئيسيّة مِن سببيّة التّسلسل الحدثي، و مِن هيمنة البُعد الماديّ مُمَثَّلًا في المكان- وإن كان مُثول شخصيّة الرّاوي واضحًا في تشكيل زمنها الدّاخلي-. فالمجال الحيويّ للزّمن هنا هو: مستويات الذّهن، والشّعور، واللّاشعور، بحيث يُفتَقَد الإحساس بوجود الحدود، والحواجز الفاصلة بين مختلف أبعاد الزّمن، وإن هيمَنَ بُعدُ الزّمن الماضي على مساحة النّصّ الرّوائيّ، وفقًا لِمَا هو عليه حال الشّخصيّة في سياق الحاضر، وما سوف تكُونُه، أو يُتَوَقَّع أن تصيرَ إليه مستقبلًا.[496]

الخواطر التي تتبادر إلى ذهن الشّخصيّة قد توقِف حركة السّرد، لِتُبيِّن حقيقةً ما، وتُسهِم في التّمعّن في الأحداث السّابقة، للوصول إلى إجابةٍ مقنِعة على تساؤلات الشّخصيّة، كقولِ الرّاوي عن **مراد**: **"وحدّث نفسه بأنّ هناك و لا شكّ شيئًا يثير انتباه العساكر. إنّه لا يعتقد أنّ العساكر يبحثون عن حسين..."**.[497]

قد توقِف الخاطرة مجرى السّرد؛ لإبراز نوايا الشّخصيّة، ورغبتها في التّغيير وإصلاح الأوضاع، كما هو الحال مع **مراد** حين **"تساءلَ وهو يتراجع مع جماعةٍ من الأطفال، ليجلسوا في بداية الطّريق التّرابي المؤدّي إلى غابة الصّنوبر، متى يأمرهم ذلك الزّائر الغريب بالتّوقّف عن مثل هذا اللّعب؟ فالأطفال هم الآخرون في**

---

[493] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 174.
[494] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 20.
[495] المصدر نفسه، ص 53.
[496] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 160.
[497] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 46.

حاجةٍ إلى أن يغيّروا من تصرّفاتهم. هذا ما يراه الآن. هناك مَن يُفرِّط في الألعاب السّيّئة، وهناك من الأطفال من ينطلق في السّباب والشّتائم لأتفه حاجة. فمتى يحين دورهم مع ذلك الزّائر الغريب؟".[498]

على أنّ هذه الخواطر كثيرًا ما تُبعِد الشّخصيّة عن واقعها الحاضر، فتعيش لحظاتٍ من الاغتراب، خصوصًا إذا لم تستطع هذه الشّخصيّة الإفصاحَ عن مكنوناتها، مثل ما يحصل مع **مراد**.

إنّ حركة الرّواية تكون بطيئةً في الوقفة الوصفيّة، حيث يكون زمن الحكاية أكبر من زمن القصة (زح>زق)، حتّى إنّ زمن القصّة قد يساوي الصّفر في حالاتٍ كثيرة.[499] وذلك غالبًا ما يكون في الفصول الأولى من الرّواية؛ لأنّ الرّاوي ينشغل بوصف أجواء روايته، وتقديم شخصيّاته، والتّأصيل الزّمني لأحداثها، فتطغى على الفصول الأولى للرّواية المقاطع الوصفيّة المطوَّلَة،[500] وهذا ما يتجلّى في مُستَهلّ "طيور في الظّهيرة"، وهو ما يدخل في إطار التّعليق (تعليق الرّاوي).

ثالثًا: الحذف (L'ellipse)؛ "ويسمّى كذلك القطع، وهو حذف مدّة زمنيّة طويلةٍ، أو قصيرةٍ مِن زمن القصّة"،[501] ويرتدّ تحليل الحذف إلى تفحُّص زمن القصّة المحذوف، وأوّلُ مسألةٍ هنا هي معرفة: هل تلك المدّة المشار إليها حذف؛ أي ما يُعرف بالحذف المحدَّد، أو غير مشارٍ إليها؛ أي حذف غير محدَّد.[502]

مِن أمثلة الحذف غير المحدَّد قولُ الرّاوي: **"فلقد أحسّ – مراد– خلال الأيّام الأخيرة، بأنّ هناك ميلًا من فتيحة إلى عليّ"**،[503] بحيث لم يحدِّد الرّاوي هذه الأيّام، بل اكتفى بقوله: **"الأيّام الأخيرة"**.

وقوله في موضعٍ آخر عن **والد مراد**: **"هو يعلم عن شؤون البحر، والبواخر، والبلدان، ما لا يعرفه هؤلاء الذين ذهبوا إلى المدارس، خلال سنين طويلة"**،[504] فلم يحدِّد الرّاوي هذه السّنين؛ نظرًا لأنّها جاءت لتوضيح الفكرة لا أكثر.

أمّا عن الحذف المحدَّد، فنَجِد مثلًا: **"لقد مرّت أربعة أيّامٍ، دون أن تقع أنظاره (مراد) عليها (فتيحة) ولو مرّةً واحدة"**،[505] حيث حدّد الرّاوي عدد الأيّام التي لم يرى فيها **مراد فتيحة**.

---

[498] المصدر نفسه، ص 41- 42.
[499] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 109.
[500] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 74.
[501] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 108.
[502] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 117.
[503] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 16.
[504] المصدر نفسه، ص 60.
[505] المصدر نفسه، ص 33.

هذا مِن وجهة النّظر الزّمنيّة؛ وأمّا مِن وجهة النّظر الشّكليّة، فيمكن تمييز نوعين من الحذوف:

أ- الحذوف الصّريحة: والتي تَصدُر إمّا عن إشارة محدَّدة أو غير محدَّدة، إلى رَدَحٍ[506] من الزّمن الذي تحذفه، الأمرُ الذي يماثلها مع مجمَلاتٍ سريعةٍ جدًّا،[507] مِن نمط:**"لقد مرّت أيّامٌ عديدة، دون أن يرى خلالها فتيحة"**،[508] وفي هذه الحالة فإنّ هذه الإشارة هي التي تشكِّل الحذفَ، بِمَا هو مقطعٌ نصّيّ، والذي لا يساوي عندئذٍ الصّفر تمامًا- بمعنى أن يتوقّف زمن الحكاية حتّى يساوي الصّفر- في حين أنّ الزّمن الحقيقي للقصّة متواصِل الأحداث[509] - وإمّا عن حذفٍ مُطلَق؛ ما يعني بلوغ درجة الصّفر في النّصّ الحذفي، مع إشارةٍ إلى الزّمن المنقضي عند استئناف الحكاية، مثل: **"لم تكن به أيّة رغبةٍ في الذّهاب إلى المدرسة، لولا أنّه رسم في ذهنه صورةً لِمَا يكون عليه حالُ المدرسة، بعد غياب ثلاثة أشهرٍ متوالية"**،[510] وفي قول الرّاوي أيضًا:**"لم يكن قد لمسَ تغيُّرًا كبيرًا في القصبة بعد ثلاثة أشهرٍ من العطلة"**.[511]

وهذا الشّكل الأخير حذفٌ بصرامةٍ أكبر طبعًا، وإن كان صريحًا أيضًا، وليس أكثر إيجازًا بالضّرورة، لكنّ النّصَّ يومئ في هذا الشّكل إلى الإحساس بالفراغ السّردي، أو الثّغرة السّرديّة،[512] وإن لم يكن فراغًا بالمعنى الكلّيّ في الرّواية - موضوع البحث-؛ لأنّ الرّوائيّ ذكَرَ مقتطفات من الأحداث، التي وقعت في العطلة الصّيفيّة لمراد وبقيّة أقرانه من الأطفال.

ب- الحذوف الضّمنيّة: والتي لا يُصَرَّح بوجودها في النّصّ، حيث يمكن للقارئ أن يستدلَّ عليها، مِن ثغرة في التّسلسل الزّمنيّ، أو انحلالٍ للاستمراريّة السّرديّة، وهذه حال الزّمن غير المحدَّد المنقضي، فهذا الحذف أخرس تماماً،[513] كزمن انقطاع **علي** عن الدّراسة، واستئنافه العمل مع خاله؛ لمساعدة أمّه.[514]وكذلك حذف زمن التحاق العسكريّ- ذي الأصل الجزائريّ- بالخدمة العسكريّة، والزّمن المتبقّي له ضمن صفوف العساكر الفرنسيّين[515]-

---

[506] رَدَح: أقامَ رَدَحًا من الدّهر: أي طويلًا. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الأوّل، باب الحاء، فصل الرّاء، ص 272.

[507] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 117- 118.

[508] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 84.

[509] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 109.

[510] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 53.

[511] المصدر نفسه، ص 63.

[512] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 118.

[513] المرجع نفسه، ص 119.

[514] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 74.

[515] المصدرنفسه، ص 98.

ولعلّ هذه الحذوف راجعةٌ إلى كونها لا تدخل في صميم الأحداث الرّئيسيّة للرّواية، وقد حُذِفت هذه الأزمنة حتّى لا تُبطئَ مِن حركة السّرد.

رابعًا: المشهد (Scène)؛ تقنيّة سرديّة تحيل على المضمون الدرامي، وهو مُفَصَّلٌ بخلاف الحكاية المجملَة غير الدراميّة،[516] ففي هذه التّقنيّة يتطابق أو يكاد زمن الحدث بزمن السّرد (زمن الحكاية يساوي زمن القصة)[517]– بناءً على ذلك فإنّ المشهد في الرّواية هو المقطع، الذي يهيمن فيه الحوار، وهذا ما يقصده **جيرار جينيت** بالمحتوى الدراميّ (Contenudramatique)؛ لأنّ المواقف الحواريّة تكون أقرب إلى التّمثيل المسرحيّ الدراميّ، للأحداث منها إلى السّرد القصصيّ، وكثيرًا ما تتواجد مثلُ هذه المشاهد في النّصوص الرّوائيّة؛ لأنّ موضوعها يتطلّب الحوار والجدل.[518]

مِن المشاهد التي يمكن ملاحظتها في "طيور في الظّهيرة": المشهد الذي دار بين **مراد** و**أحمد** و**جوزي** حول لعبة الزّوارق، حيث اختار **مراد** اسمَ زورقه، وهو جبل "الأوراس"، لِيشرَح **أحمد** بعد ذلك طبيعة اللّعب، ثمّ يتدخّل **جوزي** لينصحَ **أحمد** و **مراد** حول الطريقة الصّحيحة للّعب[519]– ولعلّ ما يمكن استنتاجه من دلالاتٍ حول هذا المشهد، الإشارة إلى الرّمز الذي يقوم عليه جبل الأوراس، إضافةً إلى الدّلالة التي تنهض عليها اللّعبة، فهي تشير إلى البحر، والزّوارق أو البواخر. وبذلك يجتمع فضاء الغابة– وما تتضمّنه من جبالٍ– وفضاء البحر، للدلالة على دورهما في حرب التّحرير الوطنيّة، وما تكبّده الشّعب الجزائريّ مِن تضحيّات. فجبال الأوراس شهدت معارك دامية بين المجاهدين والعساكر الفرنسيّين، والبحر الذي شهد هو الآخر مآسي فئةٍ كبيرة من الشّعب الجزائريّ، التي تَمَّ تهجيرها بالقوّة؛ لخدمة بلاد المستعمِر، أو تجنيدها لخوض الحروب نُصرةً لفرنسا، ضف إلى ذلك العتاد الحربي، الذي كان يأتي عبر البحر للتّنكيل بشعبٍ لم يجد إلّا أجسادًا هزيلة، للدّفاع عن أرضها وعرضها.

أمّا المشهد الآخر فيتمثّل في: الحوار الذي جرى بين العسكريّ وبين **أحمد** و**مراد**، حيث حاول العسكري الاقترابَ من الأطفال، وتبادل أطراف الحديث معهم، في حين اتّخذها **أحمد** و**مراد** أكبر فرصةٍ، للتّعرّف أكثر على ميدان الحروب، وفهم حقيقة الأوضاع في الجزائر[520]– هذا المشهد إن دلَّ على شيء، فإنّما يدلّ على دور

[516] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 120.
[517] المرجع نفسه، ص 109.
[518] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 110.
[519] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 90- 91.
[520] المصدر نفسه، ص 96 وما بعدها.

الأطفال في غمارِ الحرب التّحريريّة، فرغم أجسادهم الصّغيرة إلّا أنّهم كانوا وَاعِين، بخطورة ما تمرّ به البلاد مِن أزمات ومآسي. وبذلك يبدو أنّ الرّوائيّ وظّف مشاهد الرّواية – وإن كانت يسيرةً جدًّا– توظيفًا إيديولوجيًّا، فمع أنّها ليست من نوع الحوارات التي تصنع الفعل، فإنّها تُسهِم في بناء القصّة عمومًا.[521]

إذا كان لِزَمن الرّواية الفعليّ بدايةٌ ونهاية، فإنّ هناك زمنًا يتجاوز هذين الحدّين، حيث تشهد أحداث الرّواية استرجاعًا في الزّمن، عن طريق الاستحضار بواسطة الذّاكرة؛[522] أو استباقًا للأحداث، حيث تُرَتَّب الأحداث بطريقةٍ تهيّء القارئَ للأحداث التّالية،[523] إعلانًا عمّا سيقع، أوإظهارًا للأحداث المتوقَّعَة، على أنّ هذا النّوعَ من الإعلان قد يقضي على عنصرِ التّشويق في بعض الأحيان.[524]

بالرّجوع إلى الرّواية – موضوع البحث– فإنّه يمكن القول: إنّ زمن الرّواية يَتّخذ عدّةَ مراحل: فيكون تصاعديًّا تارةً من الماضي إلى الحاضر، ثم يأخذ في الهبوط عن طريق الاسترجاعات، التي يتّخذها مجرى السّرد، وهو ما يُعرَف بالسّرد من الخلف، وهو سردُ السّوابق التي لها علاقةٌ بالماضي،[525] باستخدام محدّداتٍ زمنيّة، كقول الرّاوي: **"في السّنة الفارطة وجدوا فيها – الغابة– إسبانيًّا مذبوحًا، ومربوطًا إلى أحد الأسلاك، وقبل شهر قامَ جماعةٌ من فتيان الحيّ بالاعتداء على عرض فتاةٍ غجريّة..."**.[526] وبذلك يؤجَّل نظام التّوالي السّرديّ، وتُعَلَّق أدوات الاستتباع السّرديّ السّببيّ، التي تفيد الدّلالة على الزّمن الحاضر، ولكن لا يلبث هذا التّعليق، الذي أحدثه الاسترجاع في الزّمن أن يؤجَّل بدوره، بعد أن يؤدّي وظيفته الرّوائيّة، ليستأنف السّياقُ السّرديّ المؤجَّل منذ حين مساره المفتَرَض،[527] حيث يقول الرّاوي: **"لقد سمع مراد صباح اليوم أحد الفتيان يهدِّد ويتوعّد..."**.[528]

مِن الاسترجاعات التي تَصبّ مباشرةً في الحكاية الأصليّة: **"وهو في جلسته على الرّبوة المطلّة على الغابة، استعاد ما قاله ذلك المجاهد عن أوّل نوفمبر. وتذكّر حديثَ معلّم اللّغة العربيّة في المدرسة بشأن هذا اليوم. عجب كيف أنّه لم يفهم يومها شيئًا من أقواله. فقد راحَ المعلِّم يشرح للتّلاميذ، كيف أنّ**

[521] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 110.
[522] عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص 134.
[523] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، ص 131.
[524] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 111.
[525] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 283.
[526] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 17.
[527] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 283.
[528] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 17.

الشّروع في بناء المدرسة حدث ذات يومٍ من أوائل نوفمبر... المعلّمُ كان يحثّهم دائمًا بعد الخروج من الفصل الدّراسي، على إنشاد كلّ ما من شأنه أن يثير في نفوسهم الحماس".[529]

يقول الرّاوي: **"إنّه – مراد– الوحيد الذي يحفظ عددًا كبيرًا من الأناشيد الوطنيّة. بدأ الحفظَ وهو لا يتجاوز ثلاث سنوات من العمر، على حدّ ما قالته له أمّه. ابنة جيرانهم في الزّقاق هي التي أخذته أوّل مرّة، إلى تلك المدرسة الصّغيرة التي كانت في أعلى الحيّ... إنّه لا يزال يذكر نهاية ذلك النّشيد، الذي كان يثير حماس الأطفال الكبار في المدرسة... من المستحيل أن تتلاشى صورة ذلك المدرّس، وهو يُقسِم بالله أن يجعل من تلاميذه الجنودَ الأوائل الذين يحرّرون الوطن".**[530]

الملاحَظ من خلال هذه الاسترجاعات أنّها تُشكِّل حكايات مُضمَّنة داخليّة، تدخل في إطار الحكاية الأصليّة، وهي تُعَدّ مِن أهمّ المظاهر السّرديّة، التي تتحقّق بواسطتها الوظيفة التّكامليّة للّغة في الخطاب الرّوائيّ،[531] حيث تملأ هذه الاسترجاعاتُ الثّغراتِ السّابقة، التي نتجت من الحذف أوالإغفال.[532]

حَظِيت علاقات التّكرار السّردي، أوعلاقات التّواترfréquense–كما يصطلِح عليها **جيرار جينيت**– وهو ما يُعرَف بِاسمِ الحكاية التّكراريّة[533]– بدورها في تشكيل فنّيّات الرّواية، بحيث يغدو السّردُ تكراريّا في بعض المواضع، لَمّا يتطرّق ثانيةً إلى أحداث جرى سردُها في موضعٍ سابق، كما هو الحال في المقاطع التّذكيريّة، التي يستغلّها الرّاوي للتّذكير بماضي شخصيّةٍ كان قد أغفلها بعض الوقت. وهو إجراء يلتجئ إليه، عند انتقاله من الحكاية الأساسيّة إلى الحكاية الملحَقة أو العكس، أو عند انتقاله من محورٍ إلى آخر داخل الحكاية ذاتها، مع العِلم أنّ تغيُّر وجهات النّظر أوالرّوايا، التي يتعرّض من خلالها الرّاوي للأحداث دَخلٌ في هذا التّكرار[534]. هذا ما يمكن ملاحظته في تواتر حكاية الفتيان الأربعة، الذين اعتدوا على فتاة غجريّة،[535] حيث وردت هذه الحكاية عدّة مرّات في الرّواية، مع أنّها وقعت مرّة واحدة فقط، ولعلّ الغرضَ من ذلك لفتُ انتباه القارئ، إلى عِظَم الخطر، الذي تُشكّله المرأة الأجنبية على المجتمع الجزائريّ المسلم، وبخاصة في عهد الاستعمار الفرنسي، حيث اتّخذَها العدوُّ وسيلة، للقضاء على القيم الدّينيّة للشّعب الجزائريّ، خاصّة و أنّ شبابَه يشكّلون فئةً كبيرةً في المجتمع.

---

[529] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 113- 114.
[530] المصدر نفسه، ص 21- 22.
[531] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 290.
[532] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 25.
[533] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 129 و ما بعدها.
[534] إبراهيم صحراوي، تحليل النّصّ الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 89.
[535] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 17- 19- 20- 21- 29- 30- 31- 33- 34- 35- 37.

يمكِن ملاحظة حكاية تكراريّة أخرى، تتمثّل في: تكرار صورة العسكري في ذهن **مراد**[536]، والذي بمجرّد أن رآه لأوّل مرّة بثَّ في نفسه الرّعب، فقد أحسّ **مراد** بشدّةِ الحقد، الذي يرتسم على وجه هذا العسكريّ تجاه الجزائريين، وبذلك تأكّد بأنّ العساكر الفرنسيين مخيفون فِعلًا، وكُلُّهم قتلة.[537] ولشدّة تأثُّر **مراد** بمرأى ذلك العسكريّ، ظلّت صورته تتردّد في ذهنه، إلى حدّ أنّه أصبح يخاف الخروج للّعب، ظنًّا منه أنّه سيقتله- ولعلّ الرّاوي أورد هذا التّواتر لتأكيد شدّة الخوف، الذي انتاب **مراد** من عساكر الاستعمار، و هذا دليل على سياسة التّخويف، التي انتهجها المستعمِر ضدّ الشعب الجزائريّ.

أمّا حكاية الصّفعة التي تلقّاها **مراد** من المعلّمة اليهودية، فقد شهدت هي الأخرى تواترًا[538]، والذي يبدو أنّه جاء بغرض الإشارة إلى تدخّل اليهود، في كلّ المآسي، التي تحصل للمسلمين، حتّى إنّ "**مراد يعرف ما ينطوي عليه مثل هذا الاسم**"[539].

ج- الزّمن المطلَق: يحمل الزّمن المطلق معاني الماضي، والحاضر، والمستقبل في نفس الوقت بشكلٍ غير محدَّد، حيث توحي الصيغة الزّمنيّة للأفعال والسّياق الذي جاءت فيه بالاستمرار، ولا تتحدّد بنقطة معيّنة في المسار الزّمنيّ الواقعي،[540]بحيث لا يسير القاصّ في وتيرة واحدة؛ مِمّا يجعلُ نسقَ الزّمن متقطّعًا بشكل من الأشكال، فيدخُل الماضي في المستقبل والعكس، أو تتشابك الأزمنة الثّلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، وهذا ما يساعد على إقحام أحداث جديدة تُشكّل أحيانًا قصّةً صغيرة، تُسمّى القصّة المضَمّنَة بالنّسبة للقصّة الرّئيسيّة ،كما هو متوافرٌ في الرّوايات المعاصرة[541].

إنّ التّضمين السّرديّ قد لا يكون مقتصرًا على الاسترجاعات الزّمنيّة؛ وإنّما قد يشمل كذلك الاستباقات الزّمنيّة، مِن مثل: "**أكّد (أمقران) له (مراد) بأنّه سمع شقيقه يقول بأنّ الحرب سوف تنتهي في شهر ماي المقبل، ولا يمكن أن تستمرّ إلى ما بعد ذلك. وصدّق مراد بأنّ الحرب ستنتهي في شهر ماي**"[542]- لعلّ هذا الاستباق ينهض على دلالةٍ خارجية عن أحداث الرّواية، تدخّل الرّوائيّ في إعلانها، انطلاقًا من حقيقةٍ واقعيّة؛

[536] المصدر نفسه، ص 48- 49- 51- 54.
[537] المصدر نفسه، ص 48.
[538] المصدرنفسه، ص 67- 69- 71- 72- 73.
[539] المصدر نفسه، ص 67.
[540] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 133 - 134.
[541] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 70 - 71.
[542] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 48.

ولعلّ ذلك راجع إلى انغماسه في شخصيّات روايته، التي تعاني من ويلات الاستعمار، فراحَ يزرع في نفوسها الأمل والتّفاؤل.

يقول الرّاوي: "**أحسّ مراد بخفقةٍ شديدة... السّنيغاليّون هم الذين سيضطلعون بالعمليّة إذن؟... ولعلّ بقيّة الأطفال الآخرين أن يكونوا على علمٍ بما سيحدث، فَهُم قد غادروا الأزقّة بسبب المطر... من يدري قد يكون الجنود السّنيغاليّون أرحم من الجنود! خاصّةً إذا لم يكن بينهم هؤلاء الذين يحملون ندوبًا في وجوههم. يُقال إنّ أصحاب النّدوب من السّنيغاليّين مسيحيّون، وهم شديدو القسوة؛ أمّا الذين لا ندوب لهم فهم مسلمون**"[543]– الملاحَظ على هذا الاستباق الزّمني أنّ غرضه الإعلان عن توقّعات **مراد** وما يفكّر فيه. تجدر الإشارة هُنَا إلى أنّ أهمّيّة هذه التّضمينات السّرديّة لا تكمن في العناصر، أوالمعطيات المتضمَّنَة، بقدر ما تكمن في الدّلالات الرّكنيّة التي يولّدها التّضمين،[544] والتي تتمثّل في إبراز كفاءة الشّخصيّة الرّئيسيّة – **مراد**– من خلال سردِ قدراتها الثّقافيّة، وتحليل أحداث الرّواية في ظلّ الاحتلال.

قد يقوم الاستباق في الزّمن على التّخمين والحدس، مثل: "**وأدرك مراد وهو يرى القطعة الحديديّة، أيَّ نوعٍ من اللّعب سيمارِسه بعد قليل. القطعة الحديديّة تعني أنّهم سيلعبون لعبة البواخر**"،[545] الحال نفسه في تخمين **مراد** حول المنطقة، التي ينتمي إليها العسكري ذو الأصل الجزائريّ.[546]

و مِن الاستباقات التي تكشف عن رغبة **مراد** الشّديدة، في معرفة كلّ ما يتعلّق بميدان الحروب؛ حتّى يفهمَ واقعه وما يجري حوله من أحداث: "**كيف يعمد العساكر إذن إلى استخدام الدّبّابات الثّقيلة، هذه مشكلة لا يمكن أن يبتّ فيها إلّا العمّ عبد الله، صاحب دكّان الحيّ... ولكن كيف السّبيل إلى محادثته في هذا الأمر؟ إنّه حَذِرٌ بطبيعته، وقد يستفسر منه عن الشّخص الذي أمره بطرح مثل هذا السّؤال، وسيعود خائبًا بالطّبع. الأفضل له أن يترك الأمرَ للزّمن. فالأيّام هي التي تكشف له عن كلّ شيء...**"،[547] ففي هذا الحوار الدّاخلي يستبق **مراد** الأحداث، توقّعًا لكلّ الاحتمالات النّاجمة عن سؤاله؛ نظرًا لخطورة الأوضاع التي تمرّ بها

[543] المصدرنفسه ص 73- 74.
[544] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعي، عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقيّة، ص 297.
[545] مرزاق بقطاش، طيور في الظّهيرة، ص 87.
[546] المصدر نفسه، ص 96.
[547] المصدر نفسه، ص 39.

البلاد-وبذلك يمكن القول إنّ هذه التّضمينات للاسترجاعات والاستباقات السّرديّة، رغم أهمّيتها في بناء النّسيج الرّوائيّ، إلّا أنّها قد تكون محاولةً لملء فراغ العمل، وعلى مستوى آخر يمكن عدُّها بحثًا عن التّنويع.[548]

[548] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظريّة الأدب، ترجمة محيي الدّين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 232.

الفصل الثّالث:

تحليل المقوّمات السردية في رواية لونجة والغول

الفصل الثّالث: تحليل المقوّمات السردية في رواية لونجة والغول

أوّلًا: خصائص الأسلوب اللغوي والسّردي

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائيّة

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ

تمهيد:

زهور ونيسي المناضلة، السّياسيّة، والأديبة، كلّها ألقاب اتّسمت بها هذه المرأة الجزائريّة، التي عاشت ويلات الاستعمار الفرنسي، وأثبتت أنّ أنوثة المرأة، وعاطفتها، ليستا حاجزًا أمامها، لتبرُز في صفوف المناضلين، الذين كافحوا لأجل وطنٍ غُرِّر به في يومٍ من الأيّام، ليتجرّع عواقبَه دهرًا من الزّمن، والضّحيّة هو شعب الجزائر، الذي ذاق الأمرَّين تحت وطأة احتلالٍ لم يعرف للرّحمة طريقًا، لا على الأطفال، أوالنّساء، ولا حتّى الشّيوخ، هذا ما جعل الشّعبَ الجزائريّ بكلّ فئاته يَقِف وقفة رجلٍ واحد؛ ليخلِّص نفسه من قبضة الاستعمار الفرنسي الغاشم، وقد كان له ذلك.

مثّلت **زهور ونيسي** المرأةَ الجزائريّة، التي كافحت ولا تزال الظّلمَ الواقعَ عليها، مِن طرف الآخَر – رجلًا كان أوعدوًّا غازيًا- فالظّلم واحد في شتّى الحالات، وهذا ما خطّته أناملها، من خلال قصص و روايات شخّصت مخزونًا ثقافيًّا، إن لم أقُل ذاكرةً كتِبَت بأحرفٍ وكلمات؛ حتّى لا تكون طيَّ النّسيان، في زمن غلبَ عليه التّبعيّة بدعوى التّقدّم والتّحضّر، وإن كان المتَّبَع – الحضارة الغربيّة وبالأخصّ الفرنسيّة- سببًا في هلاك الآباء والأجداد، ضف إلى ذلك كونه سببًا في تخلّي بعضهم عن القيم الدّينيّة الإسلاميّة التي تسمو بالإنسان، وتُوفِّر له المعنى الحقيقي للسّعادة الأبديّة.

حاولت الكاتبة **زهور ونيسي** أن تُجسِّد تَوقَها إلى التّحدّي، وتجسيد هويّتها الخاصّة، وكيانها المستقِلّ كأنثى، ولكن في إطار الحدود التي يسمَح بها حجم اللّغة المتَاح لها استخدامه، وهو حال المرأة الجزائريّة الكاتبة، فهي تتهيّب في اشتغالها على اللّغة من اختراق المحظور الدّيني، والاجتماعي بالأساس، فتقِف في الأغلب عند ما تسمح به أعراف المجتمع الذّكوري، الذي لا يتسامح معها بنفس القدر، الذي يتسامح به مع الرّجل؛ مِمّا يفسِّر استثمارها في إبداعها الرّوائيّ تقنيّة القِنَاع، من خلال استعارتها أصوات الأنا الذّكوري في سردها، فضلًا عن استثمارها لبعض أفانين البلاغة: كالاستعارة، والمجاز... .[1]

شعور المرأة الجزائريّة بالتّهميش، دفعَ الكاتبات الرّوائيّات إلى جعل الرّواية سبيلًا لإثبات الكيان المختلِف، والهويّة المتميّزة، ما جعل فعلَ الكتابة فعلًا للتّحرّر مِن كلِّ أشكال الاستلاب، والقهر، والإقصاء، وبذلك جعلت

[1] بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائيّة الجزائريّة: أسئلة الكتابة، الاختلاف والتّلقّي، الملتقى الدّولي الثّامن للرّواية " عبد الحميد بن هدوقة"، ص 93- 94.

المرأةُ الرّوائيّة مدلولَ الحرّيّة مركزًا لكتاباتها.[2] ولعلّ رواية "لونجة والغول"[3] لزهور ونيسي لَدليلٌ واضح على هذه المبادئ، التي لطالما تغنّت بها الرّوائيّة في جلّ كتاباتها، فالمرأة الجزائريّة تتساوى مع الرّجل في حبّ الجزائر، فالهدف واحد وهو عزّة هذا الوطن، التي كافحَ لأجلها شعبٌ بأكمله، جيلًا بعد جيل، خاصّة بعدما لوّثتها أيادي المستعمر الغاشم.

بماأنّ العنوان يُعدُّ مِن المفاتيح الأوّليّة، التي تؤشِّر للعالَم الدّلالي في خطاب الأعمال الأدبيّة،[4]"بوصفه بنية أوّليّة منتِجة لإمكانات التّأويل، في علاقته بكلّ النّصّ، وما يترتّب عليه من استعمالات عدّة، سواء من قِبل الكاتب أو القارئ – فإنّ هذه العلاقة تتيحُ تلمّس استراتيجيّة تعامُل الرّواية مع متلقّيها، كان مفترَضًا أو واقعيًّا، كما تتيحُ رؤيةَ المعنى في علاقته بالبناء الشّكليّ للرّواية، ثمّ في علاقته بالمضمون وتَيماتِه (موضوعاته) البنائيّة، كما أنّها تُمهِّد للانتقال بعد ذلك إلى تحديد البُعد الأيديولوجي، الذي تكشِفُ عنه تلك العلاقات".[5]

يمكن القول: إنّ اختيار **زهور ونيسي** لروايتها عنوان "لونجة والغول" لم يكن اعتباطيًا؛ وإنّما لِلَفتِ انتباه القارئ لأوّل وَهلَة إلى دلالاته، التي تخفي وراءها ثقافة شعبٍ بأكمله. فقصّة "لونجة والغول" من القصص الشّعبية، التي تدخل في إطار الثّقافة الشعبيّة الجزائريّة. حتّى إنّ اسم "لونجة" كان و لازال يُضرَب به المثَل للجمال.

وبذلك نَجِد أنّ"الثّقافة الشّعبيّة هي المادّة المشكِّلة للثّقافة المتوارَثَة، التي تضمُّ الممارسات والأفكار، وأشكال التّعبير، والعادات والتّقاليد في مجتمعٍ ما، وهي مادّة يكتسبها الفرد من الجماعة، التي ينتمي إليها؛ لأنّها تنتقل من جيل إلى جيل، وهي مَعيشَة بالفعل، وما زالت تؤدّي وظائفها في الحياة اليوميّة للأفراد والجماعات"،[6] وهذا راجع إلى تكيُّفها مع الأوضاع الجديدة، مع استمرار وظائفها القديمة، أو إسناد وظائف جديدة لها.[7]

إن دلَّ عنوان "لونجة والغول" على شيء فإنّما يدلّ على أنّ القضيّة، التي تعالجها هذه الرّواية يشترك في نسج خيوطها شعبٌ بأكمله، فلطالما ردّد الصّغار والكبار حكايات **لونجة** على اختلاف مضامينها، فهناك من يروي قصّة لونجة على أنّها نفس قصّة "بقرة اليتامى"، والتي يُحكى فيها أنّ **لونجة** فتاة جميلة تنتمي إلى أسرة مكوّنة مِن:

---

[2] المرجع نفسه، ص 59.

[3] زهور ونيسي، لونجة والغول، الصّادرة سنة: 1992م، والتي أُدرِجت في: "روسيكادا والأخريات"- مجموعة الأعمال الكاملة- دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007م.

[4] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 28.

[5] عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية: مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد، ص 249.

[6] عبد الحميد بورايو، في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة – التاريخ والقضايا والتّجلّيات (مقالات وحوارات)- فيسيرا للنّشر، الجزائر، 2011م، ص 50.

[7] المرجع نفسه، ص 7.

أب وأمّ، وولد وهي. توفّيت أمّها واقترن والدها بخالتها، حيث ولدت هذه الأخيرة فتاةً قبيحة ومشوَّهة، فأصبحت تغار من ربيبتها الجميلة، فحاولت التّخلّص منها و من أخيها، لينتهي الأمر بهما إلى أن تحوّل أخوها إلى غزال، وتزوّجت **لونجة** بسلطان بلاد أخرى، لكنّ ذلك لم يمنع زوجة أبيها من ملاحقتها، وإلحاق الأذى بها، ولكنّها في النّهاية عوقبت بقتل ابنتها المشوّهة، لِتعيشَ **لونجة** بعد ذلك حياةً سعيدة في كنف زوجها وابنها الذي رُزِقت به.[8]

هناك رواية أخرى لقصّة **لونجة** تختلف عن سابقتها، مع أنّها تحمل نفس العنوان **لونجة**، حيث يتلخّص مضمون هذه القصّة فيما يلي:

"لونجة" فتاة فائقة الجمال، لها شعر طويل يمكن أن يغطّي جسدها إذا ما أطلقت سراحه، وقد حاولت عائلتها أن تزوّجَها أخاها، ولكنّها رفضت هذا الزّواج؛ لأنّه مُحرَّم عليها، فما كان منها إلّا أن هربت مع أخيها الصّغير، قاصدةً جبلًا قريبًا ، فاعتلت قمّته، وطلبت منه أن يرتفع بها عاليًا؛ حتّى لا يصل إليها أهلها الذين اقتفوا أثرها، ثمّ تنتهي القصّة بزواج **لونجة** من سلطان بلاد أخرى، كما هو الحال في القصّة السّابقة- ولعلّ هذا الموقف الذي تتّخذه **لونجة** في كِلَا القصّتين من الزّواج من سلطان بلاد أخرى، لَدليلٌ واضح على رفض العادات المعروفة في المجتمع المغاربي، التي تقضي بزواج القرابة (من غير المحارم طبعًا، بغضّ النّظر عمّا تُقرّه الحكاية الثّانية، من رغبة العائلة بتزويج ابنتها من أخيها، فهي حكاية خرافية؛ لتقريب الفكرة فقط) ؛ حتى لا تنتقل ملكيّة الأراضي إلى أفراد غرباء.[9]

وأمّا الحكاية الثّالثة، وهي الحكاية التي تندرج في رواية **زهور ونيسي**، التي تقول فيها: أنّ **لونجة** فتاة جميلة، احتجزها الغول في قصره العظيم؛ ذلك لأنه كان والدها، حيث اختطف أمّها وتزوّجها غصبًا عنها، فكانت بذلك **لونجة** ثمرة هذا الزّواج، وقد كانت جميلة كأمّها؛ لأنّ أمّها لم تكن راضيةً بهذا الزّواج، فلم تشبه **لونجة** أباها في أيّ شيء.[10]

رغم اختلاف مضامين الحكايات الثّلاث، إلّا أنّ البطلة واحدة وهي **لونجة**، وهي فتاة فائقة الجمال، تعاني الظّلم والحرمان، غير أنّ ذلك لا يستمرّ طويلًا، ففي النّهاية تعيش سعيدةً بشكلٍ من الأشكال.

[8] عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافيّة للمغرب العربي: دراسة تحليليّة في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، الجزائر، 2007م، ص 64 و ما بعدها.
[9] المرجع نفسه، ص 81 وما بعدها.
[10] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 533.

إنّ القارئَ وهو يعالج عنوان "لونجة والغول"، واضعًا في حسبانه الأدبية **زهور ونيسي** مؤلِّفة الرّواية، سيتساءل عن سبب اختيارها لمثل هذا العنوان، الذي يفضي إلى حكاية شعبية يتداولها عوامّ الشّعب الجزائري، وهذا ما سيجعله يبحث عن البنية الدّلاليّة العميقة لهذا العنوان. والتي يُشترَط للعثور عليها "العثور على البنية الأوّليّة للدّلالة، التي تشكِّل اختزالًا للنّصّ المتمظهِر في شكله الإطنابي، و مِن هنا تنبجِس أوّل مشكلةٍ عصيّة تَطَال النّظريّة السّيميائيّة كَكُلّ، وتتعلّق بكيفيّة المرور من مستوى التّعبير إلى مستوى المحتوى، أو بشكلٍ أدَقّ بكيفيّة المرور من مستوى الخطاب المتمظهِر إلى مستوى الدّلالة؛ وبالتّالي إلى البنية الأوّليّة للدّلالة".[11]

وبما أنّ البنية الدّلاليّة العميقة للعنوان لا تتكشّف إلّا بعد مدارسة مضمون الرّواية، فإنّ المستوى الذي قد يظهر للقارئ حالَ معالجته للعنوان، هو المستوى العامّ المتشَارَك، وهو ما يسمَّى "الثّنائيّات المتعارضة، التي لا تعبِّر عن المستوى العميق لدلالة النّصوص المتميِّزة؛ ولكن فقط عن مستوى أصلي، فهي بنية أصليّة قابلة للتّمفصل وفق أيّ اتّجاه دلاليّ ونوعيّ، غير أنّها تساعد على تبصُّر الحقيقة الدّلاليّة، وتسمح بالتّأويل أو كشف المعنى.[12] لعلّ عنوان "لونجة والغول" يفضي إلى ثنائيّتين متعارضتين، هُما: الجمال مقابل البشاعة، كما قد يشير إلى الوداعة والطّيبة مقابل العنف والوحشيّة- هي إذًا معاني توحي بالحياة في قمّة عطائها ممثّلَةً في **لونجة**؛ مقابل دلالة الموت التي يشير إليها **الغول**، سواء كانت دلالة معنويّة، حيث تموت الأخلاق وينعدم الضّمير، أو دلالة مادّيّة محسوسة، حيث يكون الموتُ والهلاكُ مصيرَ كلّ من يعادي هذا **الغول**.

إذا كان العنوان يحمل هذه الدّلالات العامّة، فإنّ الرّوائيّة حاولت من خلال التوطئة التي استهلّت بها روايتها، أن تحدِّد الإطار الذي تنبني عليه الرّواية، سواء كان اجتماعيًّا، أوجغرافيًّا، أو حتّى زمنيًّا. فها هي **زهور ونيسي** تتحدّث عن القارّة الإفريقيّة، التي اغتصبَ الاستعمارُ ثرواتها، و على رأسها الجزائر التي شهدت أفظع جرائم الاستعمار في تلك الحقبة الزّمنيّة. جاعلةً مدينةَ "القصبَة" شاهدةً على تلك الجرائم، التي تجرّعتها الجزائر خلال الاحتلال الفرنسي. فتحدِّد الرّوائيّة بذلك الإطار الجغرافيّ للرّواية، ألَا وهي: القصبة، وهي إحدى المدن الجزائريّة، والتي تقع ضواحي الجزائر العاصمة، وأمّا الإطار الزّمنيّ فجعَلَتهُ منوطًا بزمن الاحتلال الفرنسي للجزائر، وبذلك جاءت روايتها، وكغيرها من القصص والرّوايات التي أبدعتها أناملها، شاهدًا على مدى معاناة الجزائريّين

[11] عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية: مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد، ص 55.
[12] المرجع نفسه، ص 56- 57.

أيّام الاحتلال، ومعلنةً كذلك عن البطولات التي سجّلها التّاريخ لهذا الشّعب الأبيّ، الذي أبى إلّا النّصرَ أوالاستشهاد، رافضًا الخضوعَ لهذا المحتلّ الغاشم.

تنقسم رواية "لونجة والغول" في الظّاهر إلى سبعة فصول، غير أنّها بوصفها فنًّا أدبيًّا له خصائصه، فإنّه ينقسم إلى مستويات تشكّل نسيجه الرّوائيّ، في إطار المقاطع السّردية التّالية:

المقطع الاستهلالي: تشير فيه الرّوائيّة إلى حالة الفقر والعوَز الذي تمرّ به عائلة **مليكة**– الشّخصية الرّئيسيّة– بل ومعظمُ العائلات الجزائريّة في زمن الاحتلال الفرنسي.

المقطع الوسطي: خصّصته الرّوائيّة للتّغييرات التي طرأت على عائلة **مليكة**، بدايةً بزواج **مليكة** من **أحمد**، والتحاق أخيها **رشيد** بصفوف المجاهدين، ثمّ وفاة أبيها واستشهاد زوجها، لِتتزوّج **مليكة** بعد ذلك بكمال أخو زوجها الرّاحل، ثمّ تكتشف بعدها أنّ **كمال** هو الآخر منضمٌّ لصفوف المجاهدين، فكانت خيرَ عونٍ له في مهمّته للدّفاع عن الوطن.

المقطع النّهائيّ: ويمثّل ثمرة الجهود التي بذلَتها شخصيّات الرّواية الثّوريّة، حيث كُلِّلت بنصرٍ مؤزّر على طغيان الاستعمار المستبِدّ، ولكنّ الفرحة لم تكتمل فقد كان الثّمن غاليًا، حيث توفّيت **مليكة** جرّاء عُسرٍ في الولادة وانعدامٍ لوسائل العلاج، فماتت مخلّفةً وراءها آلامًا وآمالًا لحياةٍ أفضل.

تأتي بعد ذلك مرحلة دراسة مقوّمات السّرد، والتي لا يقُوم البناء الفنّي للرّواية إلّا بها. وبذلك يكُون تحليلها على الشّكل الآتي:

أوّلًا: خصائص الأسلوب اللّغوي والسّردي

العمل الفنّيّ كيان عضويّ قائمٌ بذاته، يختلف عن أيّ كائن آخر فقط في كونه كائنًا فنّيًّا وجماليًّا، بحيث يمكن تمثيل الشّكل الرّوائيّ الخارجيّ بالوضع الطّبيعيّ، والتّكوين العضويّ للجسم، وبذلك يبدو أنّ تحديدَ سطحِ هذا الكائن – النّصّ الرّوائيّ– غالبًا ما يَكُون الأساس، الذي يحدّد فهمَ القارئِ للجسم الرّوائيّ ذاته من الدّاخل.[13]

بناءً على ذلك، يمكن القول إنّ الرّوائيّة اختارت عنوان روايتها "لونجة والغول"؛ حتّى تلفت انتباه القارئ، خصوصًا وأنّ العنوان عادةً ما يشكّل المحفِّز الأوّل لقراءة أيّ عملٍ أدبي. فنجِد أنّ العنوان يتألّف من أصواتٍ مجهورة: / ل/، /ن/، /ج/، /و/، /غ/، حتّى تُسمِعَ القارئَ بعضَ ما يجيش في صدرها، مِن ذكرياتٍ أليمة مِن جهة، وأحداثٍ يحقّ للمرء الاعتزاز بها مِن جهةٍ أخرى، خصوصًا وأنّ **زهور ونيسي** على يقين بأنّ هذا العنوان سيُثِيرُ انتباهَ أيّ قارئٍ جزائريّ؛ لأنّه يمسّ ثقافتَه الشّعبيّة، التي يدركها العامّيّ والمثقَّف على حدٍّ سواء.

وحتّى تتمكّن الرّوائيّة من التّأثير في قارئها من خلال أسلوبها، فقد جعلَته مزيجًا بين أسلوب الخبر والإنشاء: فمِن تقريريّةٍ لحقائق ووقائع حدثت في عهد الاستعمار الفرنسي، إلى مشاهد روائيّة تجري بين شخصيّات الرّواية، لا تخلو من مواقف شاعريّة، وأخرى متأمّلة راجية، كقول **مليكة**– وهي الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية–: "**يا ربي... إنّك على كلّ شيء قدير... ونحن الضّعفاء، لا نملك أمام قدرتك وقضائك شيئًا... احفظ لي زوجي يا ربّ، يا أرحم الرّاحمين**".[14] وأخرى سابحة في بحر التّيه، والحيرة، والخوف، لقول **مليكة** المتكرّر: "**هل سأفقده هو الآخر؟**".[15]

لم تخلُ رواية "لونجة والغول" من محسّنات بديعيّة، قابَلت بين فئتين من النّاس: إحداهما فقيرة ممثَّلَةً في الشّعب الجزائريّ، المضطَّهَد مِن قِبَل الاستعمار، فأن تسانِد الثّورة و تتحلّى بالأخلاق السّامية، معنى ذلك أنّك عدوّ للمحتلّ، حتّى و لو لم تحمل سلاحًا ضدّه؛ وأمّا الفئة الأخرى فهي فئة الأغنياء من المستعمِرِين الفرنسيّين، وغيرهم من المعمِّرين الأجانب، الذين تمكّنوا من سلب، و نهب ثروات الجزائريّين بالقوّة، والغدر، والخداع، بمساعدة الخونة من الجزائريّين، الذين آثروا خيانة أهاليهم ووطنهم، مقابل عَرَضٍ قليل من الدّنيا الزّائلة، "**فلم يكن**

[13] عثمان بدري، بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، ص 221.
[14] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 442- 450.
[15] المصدر نفسه، ص 498- 499- 504.

يهمّهم التّميّز عن الفرنسيّين في زِيّهم، ومظهرهم، ونمط حياتهم، بل كانوا يعملون كثيرًا للقضاء على هذا التّميّز".[16]

أمّا عن الفئة المضطَهَدَة، فنَجِد أنّ الرّوائيّة تمثّلها في الوضع البائس الذي تعيشه عائلة **مليكة**، فتقول- من خلال رَاوِيها- عن والدها **محمّد**: **"ها هو يعيش حظّه راضيًا حامدًا، وإذا لم يرض ويحمد، فما عساه يفعل؟ هل يناطح السّحاب، و لو أنّ حظّه هذا قد غالى كثيرًا في القهر والحرمان، و هل كُتِب عليه هو و من قبله من الآباء والأجداد هذا الحظّ التّعس دومًا، في الوقت الذي يسعد غيره بالحظّ الوفير، والنّعم المتدفّقة، والنّجاة من براثن الشّدّة".**[17]

ولكنّ دوامَ الحال من المحال، فقد بدأت الأوضاع تتغيّر منذ اندلا ع الثّورة المظفَّرة، حيث **"توقّف النّاس عن الشّكوى من الفقر والتّعب، ومِن ظلمِ بعضهم البعض، وظُلمِ الزّمان لهم كما كانوا سابقًا، وسادَ الصّمت على الثّرثرة، وتحوّلت النّظرات السّلبيّة إلى تأمّلٍ إيجابي".**[18]

حظيت المقابَلات بنصيبها في إطار المحسّنات البديعيّة، التي وظّفتها الرّوائيّة؛ حتّى يعيش القارئُ تناقضات الحياة، التي كان يعانيها الشّعب الجزائريّ في خضمّ الاحتلال الفرنسي، بما في ذلك أيضًا تكرار بعض العبارات في الرّواية؛ نظرًا لأثرها الكبير في مجريات الأحداث الدّامية، التي كان يعيشها الجزائريّون، كقول الرّاوي: **"وهَب نفسكَ للموت توهَب لك الحياة"**،[19] وفي المعنى نفسه، يقول: **"هب لي موتًا، أهب لك حياةً"**،[20] وهذا ما تحقّق على أرض الواقع، فتحرير الجزائر وإعادة الحياة لها ولشعبها، كان نتيجة تضحيّات أبناء هذا الوطن، الذين نالوا شرف الشّهادة في سبيل **الله**، والشّهيد عند **اللّه** حيّ يتنعّم في جنّات الفردوس، **لقوله تعالى:«ولا تحسِبَنّ الذين قُتِلوا في سبيلِ الله أمواتًا بل أحياءٌ عند ربّهم يرزَقون﴿169﴾فَرِحين بما ءاتاهم اللهُ مِن فَضلِه ويَستَبشِرُون بالذين لم يَلحَقُوا بهم مِن خَلفِهِمُ ألّا خوفٌ عَلَيهِم و لاهُم يحزَنُون ﴿170﴾».**[21]

---

[16] المصدر نفسه، ص 423.
[17] المصدرنفسه، ص 401.
[18] المصدر نفسه، ص 440.
[19] المصدر نفسه، ص 468- 515.
[20] المصدر نفسه، ص 500.
[21] سورة آل عمران، الآية 169- 170.

يشكّلُ التّكرارُ أحدَ التّقنيّات الأسلوبيّة، التي عمدت إليها الرّوائيّة، فنَجِد من العبارات التي تردّدها **مليكة** بين الفَينَة والأخرى: **"هل سأفقده هو الآخر"**،[22] متحدّثةً عن زوجها **كمال** و هو زوجها الثّاني، بعد وفاة زوجها الأوّل و هو أخوه **أحمد**. بحيث تتولّد المعاني عبر بلاغة التّكرار، معزِّزةً استئناسَ القارئ،[23] الذي سينغمس في عالَم الرّواية؛ شفقةً على **مليكة** التي تخاف أن تفقد زوجها الثّاني، بعد أن فقدت زوجها الأوّل في ظروفٍ مشابهة- ذلك ما يدلّ على حالة الفزع، والخوف الدّائم الذي كان يعتري الجزائريّين، وبخاصّة النّساء منهم، مِن فقدان أزواجهنّ، الذين كانوا سببًا في توفير لقمة العيش لهنّ ولأبنائهنّ. حيث تُحسّ المرأة بوفاة زوجها أنّ كلّ شيء انتهى بالنّسبة إليها، فهو المعِيلُ والحبيب، والذّائد عن شرفها، المحافظ على عزّتها وكرامتها.

الخصوصيّةُ في الشّعور وصحّته، ومدى العمق والشّمول في الاتّصال بالكون والحياة، وصدق الاتّصال- هي أخَصُّ القيم الشّعوريّة في العمل الأدبي، ولكنّ التّقويمَ الكامل للطّابع الأسلوبي لا يكون إلاّ حين تبحَث في القيم التّعبيريّة كذلك (من صور، وإيقاع، وخيال...)، و هي التي تتبدّى من خلالها تلك القيم الشّعورية.[24]

عمدت الرّوائيّة إلى توظيف اللّغة الشّعريّة من خلال الصّور البيانيّة: مِن تشبيهات، واستعارات، وكنايات. إلى جانب توظيفها لصورٍ خياليّة، نابعة من تهيّؤات وتصوّرات شخصيّات الرّواية، لا لشيء إلّا لإخراج مكنونات هذه النّفس البشريّة، التي هدّت كاهلَها المصائب والأحزان، فلا تعيش لحظةَ سعادة إلّا وتعقبها لحظات ألَمٍ ومعاناة. ورغم ذلك ظلّت هذه النّفوس المعذَّبة متمسّكة ببصيص أمَلٍ، أشعلَ فَتيلَهُ مجاهدون أبَوا إلّا النّصرَ أوالاستشهاد؛ حتّى يعيدوا لهذه الأرواح البريئة حرّيّتها، ويشفي غليلها مِن هذا العدوّ الغاصب، الذي أخذ منها أعزَّ أحبابها.

من هذه التّقنيّات الأسلوبيّة نَجِد التّشبيه، كَقولِ الرّاوي في أسلوبٍ غير مباشر حرّ، نقلًا لمشاعر **محمّد**، وهو يسترجع ذكرياته: **"لماذا تنزلق الأيّام والسّاعات من بين أيدينا، وتتسرّب كقطرات الماء دون أن ندري؟، لا نمسك منها إلّا الذّكريات، واهيةً كالسّراب عندما تكون جميلة، واضحةً حارقةً كشمسٍ صيفيّة عندما تكون شديدة الوطء قاسيةً"**[25] – ولعلّ في ذلك دلالةً على الأوضاع المزرية، التي يعيشها **محمّد** في ظلّ الاحتلال الفرنسي، حتّى إنّه لم تعُد الذّكريات الجميلة لديه إلّا كالسّراب، الذي لا يدُوم طويلًا؛ في حين تظلّ

[22] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 498- 499- 504.
[23] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 123.
[24] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 32 - 33.
[25] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 403.

الأيّام العصيبة الملآى بالجراح، والأحزان، والجوع، والفقر، هي المهيمنة على حياته، بعدما طالت يدُ الاحتلال الغاشم كلَّ ما يملك في هذه الدّنيا، حتّى روحُه لم تسلَم من بطش العدوان الظّالِم، فما أدراكَ بثروات بلاده، التي تقاسمتها أيادي الظّلم والطّغيان.

من التّشبيهات كذلك، تشبيه الرّاوي لرغبة العمّال – رفاق **محمّد**– في سماع الأخبار عن المجاهدين، والأحداث في الجزائر بقوله: **"وآذانهم تُرهِف السّمعَ، وكأنّها قطط متوجّسة"**؛[26] وذلك لأنّهم معنيّون بالأمر كذلك، فما هو واقعٌ من أحداث في أرجاء الوطن لا محالةَ سيطالُهم هم أيضًا؛ لأنّهم جزائريّون، وهذا يكفي المستعمِرَ كذريعةٍ لقتلهم والتّنكيل بهم.

يُشبِّه الرّاوي **سليم** ولقاءاته مع **مليكة**، و لو بالنّظرات **"كنافذة مضيئة في جدار مظلمٍ عالٍ، ما فتِئَ يحجُب عن نفسها النّورَ والهواء"**،[27]وهو حالُ الفتاة الجزائريّة أيّام الاستعمار، حيث نَجِد كلّ الأهالي الجزائريّين يشدّدون الحراسة على بناتهم؛ خوفًا عليهم من الذّئاب البشريّة، بحرمانهنّ من الخروج من البيت ومزاولة أيّ نشاط كان، حتّى من الدّراسة. وإن كان حظُّ **مليكة** أوفرَ في ذلك؛ وهذا راجعٌ إلى رغبة والدها – وإن كان يخفيها في كثير من الأحيان– في القضاء على التّقاليد البالية، التي تحاول جعلَ المرأة غارقةً في بحر الجهل والأمّيّة؛ حتّى تكون أَمَةً للرّجُل، وتجعلَ من هذا الأخير حجرًا لا عواطف له، و لا أحاسيس.

تعمَدُ الرّوائيّة إلى توظيف المجاز اللّغوي، كتقنيّةٍ أسلوبيّة؛ لإعطاء العمل الرّوائيّ لمسةً فنّيّةً شعريّة، بما في ذلك قول الرّاوي عن **محمّد**: **"السّاعات تلتهم السّاعات، والسّنة تبتلع الأخرى، والشّباب يولّي، بل وكأنّه لم يصادف شبابًا في حياته، وهو يفنى و يفنى كلّ يوم، في عملٍ شاقّ، لا يدرّ عليه إلّا النّزر اليسير، ومجموعته الصّغيرة تكبر وتكبر، وتلتهم كلّ شيء، بما في ذلك صحّته وشبابه، وراحةَ باله، فيصغر ويصغر..."**.[28]

فالرّوائيّة تستعير الفعلين **"تلتهم"** و **"تبتلع"**، اللّذين هُما من خاصّيات الإنسان – للسّاعات والسّنة، و هما غير حِسّيّيَنِ، والحال نفسه في: **"الشّباب يولّي"**، و**"لم يصادف شبابًا في حياته"**، و**"لايدرّ عليه إلّا النزر اليسير"**، وكأنّ الشّباب شيء حسّي يمكن التّعامل معه– كلّ ذلك لتَدُلَّ (الرّوائيّة) على أنّ **محمّد** انقضى شبابُه

[26] المصدر نفسه، ص 421.
[27] المصدر نفسه، ص 427.
[28] المصدر نفسه، ص 392.

في إسكات جوعِ أسرته، فلم يهنأ براحة البال: مِن رعاية أخواته بعد وفاة والده، إلى رعاية زوجته وأبنائه، والتي يكبر تعدَادُها سنةً بعد سنة، حتّى إنّ الرّوائيّة جعلت صحّة **محمّد** وشبابه شيئًا يؤكَل، فقد التهَمَتها هذه المجموعة الصّغيرة؛ بكثرة مطالبها، وضروريّات حياتها.[29]

لعلّ القارئَ يلحظ في هذه العبارات مقابلةً جليّة بين طرفين: فكثرة مَطَالِب أسرة **محمّد** نظرًا لتعدادها الكبير، هدَّ كاهلَ **محمّد**، وجعلته يصغر ويصغر، حيث أصبحت نفسُه تضيق من كثرة احتياجات العائلة، وحُقَّ له ذلك في زمن لا يجد فيه المرءُ ما يسدّ به رمقه. فالاحتلال نهبَ وسلب، وأحرقَ كلَّ معاني الحياة؛ لأنّ هدفه من غزو هذه الأرض، هو إبادة هذا الشّعب عن بكرة أبيه، حتّى يستأثر بثروات أرضه الطّيّبة المعطاء.

من أمثلة الصّور البيانية أيضًا، قول الرّاوي عن مدينة القصبة: **"مدينة تبدو لأوّل وهلة مسترخيةً، تستند برأسها على حضن الجبل الأخضر، وتلعب برجليها (...) بين الصّخور في المياه الزّرقاء، مدينة تحمّمت بالعطر، وتنشّفت بالنّور، ورغم أنّها تبدو مسترخيةً، لكنّها دائمًا مستعصيةٌ على الامتلاك"**.[30]

فنَجِد تصويرَ الرّوائيّة لهذه المدينة من خلال تشبيه بليغ – حُذِفت فيه أداة التّشبيه–، وهذا ما صَيَّرَ غير المحسوس إلى محسوس، وصيَّر الجمادات إلى أحياء[31]، وكأنّ المدينة أصبحت فتاةً تستند لحضن الجبل، وتلعب برجليها، حتّى إنّها صوّرتها وكأنّها متعطِّرة– وبذلك تتضامّ عناصر الحركة، واللّون، والرّائحة الموحية بالتّعبير الرّومانسي. هو إذًا تصويرٌ لهذا الفضاء، الذي شهد معاناةً دامت طويلًا، تحت وطأة الاستعمار، لكنّها وبالمقابل حملت في أحضانها بطولاتٍ شَهدَ لها التّاريخ، مِن مجاهدين ومجاهدات، دفعوا أرواحهم ثمنًا لعزّة وطنهم؛ لذلك تقول الرّوائيّة عن "القصبة" بأنّها تبدو مسترخية، لكنّها دائمًا مستعصية على الامتلاك.

الاستعارة ظاهرة إيحائية من جهة نظر ميكانيزماتها السّيميائية داخل اللسان، وفي فترة زمنية ما من تطوّر هذا اللسان لا من جهة نظرٍ قصديّةِ المؤلّف. فالتأويل الاستعاري ينبثق من التّفاعل بين المؤوّل والنّصّ، ولكنّ نتيجةَ هذا التّأويل تفرضها طبيعةُ النّصّ، وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعيّة لثقافة ما، فبإمكان المؤوّل أن ينظُر إلى أيّ ملفوظٍ نظرةً استعاريّةً، شريطةَ أن تُسعِفَه في ذلك الموسوعة، التي لا تتأتّى إلاّ من السّياق العامّ المتضمّن للملفوظ[32].

---

[29] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[30] المصدرنفسه، ص 400.
[31] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة: في علم البيان، تحقيق محمّد الاسكندراني، محمّد مسعود، ص 109.
[32] امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، ص 146 و ما بعدها .

يقول الرّاوي: **"تمرُّ الأيّام كئيبةً بالحزن تارةً، ومشرقةً بالأمل تارةً أخرى، تتخلّلها أصداء قريبة وبعيدة، في أنّ المجاهدين يكسبون كلَّ يومٍ حربهم مع فرنسا"**،[33] فما اشتداد ظلمة اللّيل إلّا دليل على اقتراب فجر جديد. هي إذًا المقابلة التي جعلتها الرّوائيّة بين الأيّام الكئيبة والمشرقة الآمِلة، و بين أصداء قريبة وأخرى بعيدة، تنبئُ باقتراب نصر المجاهدين في حربهم مع فرنسا، وهنا مجاز مرسل بعلاقة المكانية، والمقصود: حرب المجاهدين مع عساكر فرنسا؛ ولعلّ ذلك راجع إلى حقيقة الصّراع بين الفئتين، فعدوّ الجزائريّين الحقيقيّ ليس هؤلاء الجنود الفرنسيّون، فهم **"أدوات مسخَّرَة في أيدي الطّغاة، والظّلَمَة من أصحاب المصالح، وسوف لن يكسبوا من هذه الحرب إلّا الدّمار، ومن نجا من رصاصة الفدائيّ أو المجاهد، لن ينجو أبدًا من ضميرٍ يعذّبه مدى الحياة؛ لأنّه شارك في حرب غير شريفة، قتلَ وعذّبَ ناسًا، بشرًا مثله؛ فقط لأنّهم طالبوا بحقوقهم في أرضهم ووطنهم. إنّ تعاسة العالَم يصنعها الكبار، ويشقى بها الصّغار"**.[34] ففرنسا بنظامها التّعسّفيّ والظّالم، هي سبب مآسي الشّعوب التي استعمرَتها.

إنّ التّضحيّات والبطولات التي قدّمَها المجاهدون؛ لأجل عزّة وطنهم، جعلَتهُم يَبدون كالملائكة، بل أصبحوا نسورًا، وهذا ما ينهض به المجاز والتّشبيه، الذي جاء به الرّاوي على لسان **خالتي البهجة**: **"إنّهم ملائكة، يسكنون قمم الجبال القريبة من السُّحُب، وكلّ واحدٍ منهم يصبح نسرًا يصطاد فريسته من الأعداء، كالنّسر يعيش فلا يرضى بغير القمم الشّامخة بديلًا، وعندما يموت، يموت ميتةَ النّسور، و لا يقدر أيُّ حيوان آخَر على الوصول لجثّته، فتظلّ جثّته كذلك، بلحمها ودمها، وملامحها إلى أبد الآبدين"**.[35]

هي إذًا الصّورة التي كان يعطيها لهؤلاء المجاهدين كُلُّ مَن بقلبه ذرّة حُبٍّ لهذا الوطن، فقد تخلّى هؤلاء المناضلون عن دفء وحنان الأسرة، وأكلٍ وإن كان يسيرًا، وفضّلوا العيش في الجبال رغم قساوة البرد، وشدّة الحاجة إلى الطّعام واللّباس، وهدفهُم كان واحدًا رغم اختلاف مواقعهم، و هو طردُ العدوّ مِن أرضِهِم، وإحلالُ الحرّيّة والاستقلال.

يقول الرّاوي: **"هذه الثّورة التي تأكل أبناءها لتعيش، حبّذا لو أكلَ أبناؤها قبل أن يؤكَلوا"**،[36] حيث استعارت الرّوائيّة فعل الأكل، الذي يقترن بالكائن الحيّ للثّورة، و هي غير محسوسة؛ وذلك راجعٌ إلى العدد الهائل

[33] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 450.
[34] المصدر نفسه، ص 523.
[35] المصدر نفسه، ص 465.
[36] المصدر نفسه، ص 471.

للضّحايا الجزائريّين إبّان الثّورة التّحريريّة، فحتّى لو لم يحملوا سلاحًا ضدَّ عدوّهم، فإنّ المستعمِر لم يتوانى عن سفك دمائهم؛ لأنّ المستعمِرين لم يتقبّلوا فكرة التّنازل عن ممتلكاتهم، التي نهبوها من السّكّان الأصليّين، مِن ثروات، وأراضٍ خصبة، وتجارة، ومؤسّسات، حاملين حقائبَهم، وتاركين كلَّ هذه الثّروات لغيرهِم من الجزائريّين، فراحوا يقتلون حتّى خادماتهم الجزائريّات، ويدفنونهنّ في الأقبية، رغم العلاقات الإنسانيّة التي كانت تربطهم.[37]

يقول **كمال** زوج **مليكة** – متمنّيًا أن يكون المولود بنتًا-: **"أريدها بنتًا يا مليكة، جميلةً مثلكِ، أسمّيها نور وأناديها نوّارة، نوّارة تنغلق لتنام قليلًا ثمّ تتفتّح، رائحتها لا تنفذ أبدًا، لا تتأثّر لا بالفصول، و لا بالطّبيعة، الشّتاء يحضنها، والرّبيع يزيّنها، والخريف يُرقِصها، والصّيف يُهَدهِدُها بين أحضانه، لا تذبل و لا تموت أبدًا، نوّارة تحمِل إكسير الخلود، لا تفنى كسائر النّوّار، عمرُها دومًا شباب، تُشفي من الأمراض والأسقام، كما كانت تشفى الأمراض في الزّمن الماضي"**[38]– فهذا المقطع يحمل معاني مجازيّة، تفيض بها سرائر الرّوائيّة، فما تشبيهها لِابنَةِ **مليكة** بالنّوّارة، إلّا رغبةً في مستقبلٍ مشرقٍ لجزائرَ جديدة، يعمّرها أجيال ما بعد الاستقلال، بعد أن أصاب جزائر عهد الاحتلال ما أصابها مِن تقهقرٍ، ومعاناة، واضطهاد.

ولعلّ الملاحظة التي يمكن إضافتها حول رغبة **كمال** في إنجاب فتاة، وهذا ما ليس شائعًا لدى الرّجال، فكثيرًا جدّا ما يفضّل الرّجل أن يُرزَق بولدٍ ذكر، خصوصًا إذا كان الولدَ الأوّل؛ ولعلّ ذلك راجع إلى العُرف، حتّى يأخذ اسمَ والدِه، وحتّى لا تنتقل أملاك العائلة إلى عائلةٍ أخرى إذا ما كان المولود بنتًا، فبزواجها تنتقل أملاكها إلى عائلة الزوج، حسبما تنصّ عليه الأعراف العربية القديمة- بذلك يمكن القول إنّ الرّغبة في إنجاب فتاة، ما هي إلّا وجهة نظر الرّوائيّة، وقد أسقطتها على شخصيّة **كمال**؛ دفاعًا عن الجنس الأنثوي، الذي كثيرًا ما اضطُهِد من طرف المجتمع الذّكوري، ولعلّ دفاعها هذا مقبولٌ إلى حدّ كبير، فالإسلام أعطى مكانةً كبيرة للمرأة، فأعاد لها عزّتها التي طُمِست قرونًا كثيرة، غير أنّ الجهلَ الذي كان سائدًا أيّام الاحتلال الفرنسي و لا يزال بأحكام الشّرع، جعل فئةً من المجتمع الجزائري تحرم المرأة من حقوقها، وهذا ما تستنكره الرّوائيّة وبشدّة.

تضطلِع الكناية بوظيفةٍ حيويّة في إضفاء شعريّة على العمل الرّوائيّ، بما في ذلك قول الرّاوي عن الرّجُل، الذي أتى بنبإ التحاق **أحمد** زوج **مليكة** بصفوف المجاهدين: **"الرّجُلُ مؤمِنٌ، يدرِك جيّدًا أنّ الرَّجُل منهم، عندما يلتحق بإخوانه في هذه الثّورة، إنّما يضعُ روحه فوق كفِّه، ويقدّمها كلّ مرّة قربانًا لنصرٍ أو فوز، و لا**

[37] المصدرنفسه، ص 514.
[38] المصدر نفسه، ص 519.

تفارق روحُه كفَّه، بل تنتقل من نصرٍ إلى نصر، أوتفارق الكفَّ إلى عالَم الشّهادة، حيث النّصر الأكبر"[39] – ولعلّ الكنايةَ في هذا الموضع، كناية عن صفة الجهاد، الذي يعني التّضحية بالنّفس، والاستعداد للموت في أيّ لحظة، ابتغاء أمرَين لا ثالث لهما: فإمّا النّصر و إمّا الشّهادة في سبيل **اللّه**.

تقول **خالتي البهجة:"إنّ هؤلاء النّاس لا يعيدون الكلمة مرّتين"**،[40] كنايةً عن صفة الحزم، والحرص الشّديد، الذي يتميّز به المجاهدون في زمن الحرب؛ لأنّ خطأً واحدًا قد يُودِي بحياة الكثيرين إلى الهلاك، لذلك نَجِد معلوماتهم دقيقة، وأخبارُهم غالبًا ما تكون طيَّ الكتمان. و لو حَصل و كُشِف مخبأ هؤلاء الفدائيّين والفدائيّات، فإنّ البيوتَ ستُنسَف بهم، إذا رفضوا الاستسلامَ للعدوّ، **"ساعتَها يقول الأهالي للنّوم والرّاحة وداعًا، وتصبح ابتسامة الأطفال مرشّحةً، في كلّ لحظةٍ لتتحوّلَ دمعةً وخوفًا"**[41]– كنايةً عن مدى وحشيّة المستعمِر، الذي لم يتوانى عن قتلِ، وسفكِ دماء الأبرياء، الذين لم يطالبوا إلّا بحقِّهِم في الحياة، داخل أرضِهِم ووطنهم.

حاولت الرّوائيّة أن تُجسِّد أحداث الرّواية من خلال شعريّة الصّور البيانيّة، حتّى تجعل القارئَ يعيش تلك اللحظات التّاريخيّة بصورة مفعمة بالمشاعر المؤثِّرة، وهذا ما قد ينطبق على الخيال الفنّيّ. فحسبما يرى **غاستون باشلار** فإنه يتجاوز الواقعَ الحسّيّ المباشر، لِينفَذَ إلى حقيقته الخفيّة خلف المظاهر الحسّيّة، ولهذا فإنّه يسعى باستمرار إلى كشف علاقات جديدة بين الموجودات والأشياء؛ بل وحتّى إدراك علاقات مجرَّدة.[42]

وهذا ما قد تصوّره الرّوائية من خلال تجسيد المآسي والمعاناة، التي تعيشها شخصيّات الرّواية إبّان الاحتلال الفرنسي، والتي جعَلَتها تتصوّر أحداثًا ومشاهد خياليّة، هروبًا من الواقع المرّ إلى أحلام اليقظة، علَّها تمنحها لحظات من السّعادة، وإن كانت غير حقيقيّة؛ حتّى تُجدِّد فيها الأمل، وتعطيها رغبةً في الحياة، بما في ذلك: إطلاق عنان **محمّد** لخياله، لَمّا قيل له بأن يسلك سلّمًا آخرَ للوصول إلى الميناء، زاعمين بأنّ هذا السّلّم الذي تحت الأرض، يربط بين قصر الدّاي بالقصبة السّفليّة والميناء، وقد كان يسلكه دايُ المدينة، عندما يشعر بخطرٍ ما، أولِنزهاته البحريّة – حتّى إنّه **"تصوّرَ الدّايَ بقفطانِ الملك المطرَّز بالذّهب، وعمامة الخلافة، وفي وسطها على جبينه الوضّاء جوهرة كريمة، لها مئة لون ولون، لم يولَد بعد من يقدِر على دفع الثّمن اللّازم فيها، بجانبه امرأة جميلة، لا شكّ أنّها الملكة، أو زوجة السّلطان المفضَّلة، تختال في الحرير والدّيباج، و تزيِّن**

[39] المصدر نفسه، ص 447- 448.
[40] المصدر نفسه، ص 475.
[41] المصدر نفسه، ص 480.
[42] غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 2010م، ص 43.

أصابعَها بأشكالٍ وألوانٍ من الخواتم، وجيدَها بعقودٍ من اللّؤلؤ، والمرجان، والزّمرّد، يبدوان في جلسةٍ هادئة هانئة... ثمّ فجأةً يأتي قائد الجيش بوجهٍ مذعور، ثمّ يقول: "مولاي الملِك، إنّ المدينة قد سقطت، والعدوّ يجول في الأسواق، ويأخذ الأموال، ويسبي النّساء والأطفالَ... لم يبقَى إلّا الهرب...".[43]

محمّد بخياله هذا، وكأنّه يريد أن يعيش أيّامًا كانت فيها الجزائر معزّزةً بخيراتها، يحكمها دايٌ جزائري، ولكن حتّى خياله لم ينكِر ذلك الواقع المرّ، الذي حوّل الجزائر إلى مستعمَرَةٍ يُعاثُ فيها أنواع الفساد، وتُسلَب فيها الحقوق، وما ذلك إلّا لضُعف هذا الحاكِم الجزائريّ، الذي فضّل الهرب بالجاه والمال، في جُنح الظّلام، تاركًا وراءه شعبًا تُنتَهَك فيه حرماته، ويُجَرَّد من ممتلكاته وخيرات بلاده.

الملاحَظ من خلال هذا المقطع أنّ الرّوائيّة حاولت أن تجعل قارئَها يعيش خيالَ **محمّد** الوهميّ، حتّى تصبِح التّجربة التي تُقدِّمها روايتُها قابلةً للقراءة وفي متناول يديه. فالقارئُ يظلّ بحاجةٍ إلى هذا الوهم الثّابت في ذهنه، ومن دون تكوّنه سيبقى عالَم النّصّ غير المألوف لا مألوفًا بالنّسبة لهذا القارئ.[44]

الخيال ليس صِدقًا يُثبِت وينفي؛ وإنّما هو كثير المسالك، لا يكاد يُحصَر إلاّ تقريبيا ولا يُحاط به تقسيما وتبويبا، ثمّ إنّه يكون على شكل طبقات ودرجات، فعلى سبيل المثال لا الحصر تجِد منه المصنوع: وهو ما تُلُطِّف فيه، واستُعينَ عليه بالرّفق، والحذق، حتى أُعطِي شَبهًا من الحقّ، وغُشّي رونقا من الصدق،[45] وبذلك يرى **تودوروف** أنّ العالَم الخياليّ للأدب لا يقوم على مبدأ الخطإ والصّواب، بعكس الكلام العلميّ، وإنّ إخضاع الأدب لهذا المعيار ليس له معنًى.[46]

اقتباس الرّوائيّة مِن مَعِين الخيال جعلَها – من خلال راويها– تخاطب **مليكة** –الشّخصيّة الرّئيسيّة– وكأنّها شخصيّة من شخصيّات الرّواية–: **"اسمعي يا مليكة، أوصتنا الجنّيّات أن ننسج لصدركِ، من شعاع النّور، درعًا يرُدّ عنكِ رعدةَ البرد، ويبعِد عنكِ شبحَ الموت، والضّياع، أوصتنا الملائكةُ أن نحملكِ على أجنحة الرّيح لرياض الجنّة، وعندما يموت زوجك يا مليكة، حبيبُك، فهو في الحقيقة لا يموت؛ لأنّ جرحه**

[43] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 400- 401.
[44] فولفغانغ إيزر، عملية القراءة: مقترب ظاهراتي (مُدرَج ضمن مؤلَّف جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي)، ص 127.
[45] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 193.
[46] Todorov, Tzevetan, Poétique, p 36.

سيكون موتًا لأعدائه، وخطوطًا أولى في وثيقة السّلام، وخطوة أخرى في طريق الحرّيّة، (...) وتصبحين ساعتها أنتِ الحرّيّة".[47]

فنَجِد أنّ هذا المقطع- بما فيه من شعريّة وخيال- يكشف عن المشاعر الصّادقة لزهور ونيسي تجاه وطنها الحبيب-الجزائر-، بحيث جعلت الرّوائيّةُ الخيالَ أداةً لتحويل الظّلال الشّعوريّة المموّهة إلى صورة ذات شكل وحدود، مترجِمةً بذلك أحاسيسَها وشعورَها.[48]فما **مليكة** إلّا رمزٌ لجزائرَ طالَ عذابها تحت وطأة الاستعمار، الذي خرّب ودمّر، وعاثَ فيها فسادًا، لكنّ الأملَ يبقى ما بقي في الوطن جزائريّ يذُبُّ عن أرضه وعرضه؛ ليستردَّ حرّيّته المغتصَبَة. هذه المشاعر الفيّاضة مِن **زهور ونيسي** جعَلَتها بارقةَ أمَلٍ تردِّدُها في رواياتها، حيث تناصّت في هذا المقطع مع روايتها "يوميّات مدرّسة حرّة"[49]- بذلك يمكن القول إنّ **مليكة** بطلة "لونجة والغول" هي المدرِّسة في "يوميّات مدرِّسة حرّة"، وهي كلُّ امرأةٍ جزائريّة، بل هي الجزائر؛ **"لأنّ الهدف مشتَرَك، الهدف الذي يفكّر فيه الجميع: الجزائر، والنّصر، والسّلام".**[50]

لابدّ من التّفريق بين موقف المرء في حياته العمليّة، وموقف الكاتب تجاه شخصياته التي يصوّرها، فإنّ المرء في الحياة العملية يجابه الواقع بسلوك إيجابي مباشر، يحقّق فيه ذاته في صِلاتها المتعدّدة مع الآخرين وبواسطتهم، وهو يفشل حتمًا إذا تمرّد عليهم، أونشد لنفسه الحرّيّة على حساب حرّيّاتهم، أو هرب من تَبِعَاتِه تجاهَهم، على حساب ما يفرضه عليه مجتمعُه، ووطنُه، وعصرُه، وتتكشّف بذلك جميع المسائل الأخلاقيّة والاجتماعيّة، التي تتصّل مباشرة بالموقف الحيويّ لكلّ امرئ على حدة. وأمّا الكاتب لا يلزَمُه أن يَنقل هذا الموقف كما هو إلى الأدب، وإلاّ أصبح مؤرّخا، أو باحثا اجتماعيا، فعليه بذلك أن يختار من بين الأحداث والأشخاص ما يوحي به عملُه، ودون ضرورة تقيّدِه بتصريح مباشر، بتصويره – مثلا- لأحداث بطولة أو لِمَسلَك خلقيّ، قد يَصِم عملَه بوصمَةِ الوعظ الخطابي، أو النّصائح الصّريحة، أو الاعترافات الذّاتيّة التي ليس لها تبرير موضوعيّ.[51]

مِن المواقف التي تُبديها الرّوائيّة من خلال تصويرها لمواقف شخصيّاتها ما فاضت به نفسُ **كمال** مِن خيال، وهو يخاطب **مليكة** حول الجنين الذي تنتظره، فيقول: **"أريدها بنتًا يا مليكة ، جميلةً مثلك، رائحتها لا تنفذ**

[47] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 479.
[48] إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ص 14.
[49] زهور ونيسي، من يوميّات مدرِّسة حرّة، موفم للنّشر، الجزائر، 2007م، ص 247.
[50] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 492.
[51] محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، ص 35- 36.

أبدًا، لا تتأثّر لا بالفصول، ولا بالطّبيعة، الشّتاء يحضنها، والرّبيع يزيّنها (...)، يصفُها الحكيم للملوك والأمراء، فيقِف البرّاح على رأس أعلى مكانٍ في المدينة، وينادي:

– أيّها النّاس، يا أهل الخير، ملِكُنا السّعيد مريض، قولوا: شفاه الله...

بصوتٍ جماعي يردّدون:

– شفاه الله

وقد وصف له الحكيم زهرة الخُلد، علاجًا لمرضه، وعليه فهو يبحث عن أشجعِ الفرسان؛ ليأتيَه بهذه الزّهرة، وتكون المكافأة أن يزوِّج الملك السّعيد ابنته الوحيدة للفارس الفائز، ويهَبه نصفَ مملكته".[52]

كلُّ هذه التّصوّرات، وهذا الخيال، يَنِمُّ عن أمنيّات ورغبات الرّوائيّة في جزائرَ جديدة، تمثّلُها **نوّارة** ابنة **مليكة**. جزائرٌ يعيد بناءها أجيالُ ما بعد الاستقلال، فالجزائر عند ذلك ستُصبِح عزيزةً أكثرَ فأكثر، حتّى إنّ الجيل الذي سيحظى بالعيش في أرضها، و هي حرّة كمَن ملكَ الدّنيا و ما فيها.

تَوصُّل الفنّان إلى هذا التّداخل بين المضمون العقلاني والواقعي، مشروط بالتّأمّل المتروّي واليقظ لملكة الفهم، ومن جهة ثانية عمقُ العاطفة وأثَرُها في المتلقّي. هو إذًا خيالٌ ينبني على تفكير واعي، واختيار قائم على المقارنات، وبذلك يتمكّن الفنّان من السّيطرة على المضمون الذي يبغي صَوغَه،على أن يكون خيالُه خصبا ذو تركيز عالٍ، بخلاف الخيال الخفيف، الذي لا يُنتِج أثرا خالدًا يسمو به الفنّان.[53]

حظيَ الرّمزُ هو الآخَر بنصيبه في رواية "لونجة والغول" – وإن كان ذلك بصورة ضئيلةً جدًّا–؛ نظرًا للتّقريريّة التي ما فتئت الرّوائيّة تتّخذها نهجًا في جلّ إبداعاتها القصصيّة، وهي رموز وطنّية، مِن عمقِ كفاح ونضال الجزائريّين، طيلةَ عهد الاستعمار الفرنسي. هذه التّقريريّة التي قد يؤاخَذ عليها الرّوائيّ في إبداعاته، ولكّنها مع **زهور ونيسي** أخذت طابعًا خاصًّا، فجوارحُها لا تكاد تنبض إلّا بهذه الثّورة المظفَّرَة، رغم مرور سنين طويلة من الاستقلال؛ لأنّ الثّمن كان غاليًا جدًّا، لا يدرك قيمته إلّا من عاش تلك الحقبة الزّمنيّة، وعانى من ويلات الاحتلال الفرنسي.

[52] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 519- 520.
[53] هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ص 442 .

يتضمّن الرّمز خيالًا أكثر عمقًا ممّا تتضمّنه الاستعارة اللّغويّة، فهو أكثر تنوّعًا، وكثافةً، وقوّة، حيث تتواتر فيه الصّورة (شكلًا ومضمونًا) بشكلٍ حركيّ كبير عبر التّاريخ، و يحصل ذلك بتجاوُزِ البنية السّطحيّة إلى البنية العميقة، دون القدرة على الإلمام بالبنية ذاتها، فتغيُّرُها راجع أساسًا إلى ماهو متعارَف عليه.[54]

نَجِد من الرّموز التي وقفت عليها الرّوائيّة، في رواية "لونجة والغول" **الرّيس حمّيدو**": **"ألَم يمرّ من هنا (تقصد ميناء الجزائر) الرّيّس حمّيدو والأبطال أمثاله؟ أمراء وريّاس البحر كلّه، قادة شواطئه، وأساطيله، عندما تُذكَر أسماؤهم يُذكَر الخير، والعدل والحرّيّة، لعمُوم سكّان حوض البحر الأبيض المتوسّط".**[55]

وفي موضعٍ آخَر نجد: "**وطرحت نفوسُهم – عمّال الميناء رفاق محمّد– ألف سؤالٍ وسؤال:**

– هل هي الثّورة على الفرنسيّين...؟

– هل هو الأمير عبد القادر يظهر من جديد؟".[56]

يمكن القول إنّ هذه الأسئلة التي يطرحها الرّاوي، على لسان عمّال الميناء، تكشِف عن نِضال وكفاح الشعب الجزائريّ، طيلة عهد الاستعمار الفرنسي. جاعلًا مِنَ **الرّيّس حمّيدو** و**الأمير عبد القادر** رمزَين من رموز الكفاح ضدّ جبروت الاستعمار، فقد قادَ **الأمير عبد القادر**–مثلًا– مقاومةً شعبيّة ضخمة ضدّ الاستعمار، ما جعل الشّعبَ الجزائريّ ينتفض انتفاضاتٍ متوالية، تحوَّلَ فيها الغضب إلى مواجهةٍ، ثُمّ إلى مقاومة في نواحي عدّة من الوطن. إلى أن تجلّى الوعد الحقّ، واشتعل لهيب الثّورة الوطنيّة المجيدة في كلّ المناطق، في الفاتح من شهر نوفمبر 1954م، ليرسم ملحمةً خالدة من البطولات والتّضحيّات، تُوِّجت باسترجاع الحرّيّة والسّيادة، والاستقلال الوطني المبارك في الخامس من جويلية 1962م.[57]

إنّ دراسة النّصّ الأدبي وقوفًا على أضرُب العلامة يُفضي بالقارئ إلى غمار المستوى الدّلالي، والذي يُشكّل فيه الرّمزُ أعلى مستويات الدّلالة، حيث إنّ "الرّمز مقيَّد بطريقةٍ لا تتقيّد بها الاستعارة، فللرّموز جذور تُدخِلُنا إلى تجاربَ غامضة بالقوّة، أمّا الاستعارات فليست سوى السّطوح اللغويّة للرّموز، وهي تَدينُ في قوّتها على الرّبط بين السّطوح الدّلالية، والسّطوح ما قبل الدّلاليّة في أعماق التّجربة الإنسانيّة لبنية الرّمز ذات البعدين (الدّلالي

[54] Barthes, Roland, Essais critiques, pp 218- 219.

[55] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 408- 409.

[56] المصدر نفسه، ص 424.

[57] بوعلام بسّايح، أعلام المقاومة الجزائريّة ضدّ الاحتلال الفرنسي – بالسّيف والقلم- (1830- 1954)، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م، ص 37.

واللاّدلالي)"،[58] وبذلك أصبح الرّمز مَعلَمًا مهِمًّا من معالم الأدب المعاصر بعامّة، حيث إنّ تعبيرَ الرّمز الإيحائي جاء موائمًا لحالات النّفس المركّبة غير الواضحة بطبيعتها[59].

➢ لغة السّرد

يبدو أنّ لغة السّرد في رواية "لونجة والغول" تتمحور أساسًا حول نقل أحداث الثّورة الجزائريّة، انطلاقًا من حركة شخصيّات الرّواية، التي تمثّل كلَّ فردٍ جزائريّ عاش في تلك الحقبة الاستعماريّة، مع الحفاظ على سمات فنّ الرّواية، فراحت الرّوائيّة تمزج بين اللّغة الواعية والموضوعيّة، مقرِّرَةً بذلك حقائق واقعيّة، ولغةٍ شعريّة تنمّق نسيجَها المحسّناتُ البديعيّة، والصّور البيانيّة.

يستهلّ الرّاوي سردَه بأشياء عاديّة تحصل داخل البيوت، وقد أنهكَها الفقر والحاجة: **"المجلس كان يلتئم كلَّ مساء حول عشاء، اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتّى و لو كان وفي أكثر الأحيان مجرَّد تجمُّعٍ حول طبقٍ من العدس، تطفو قشوره فوق مرقهِ الأسود"**.[60]

وشيئًا فشيئًا يولِجُ القارئَ في عالَم **مليكة** الحزين، الذي تتشارك فيه مع كلّ الجزائريّين والجزائريّات، في خضمّ حربٍ لا تفرّق بين الصّغير والكبير، لا الرّجُل و لا المرأة، فالكلّ يعاني تحت وطأة الآلة الحربيّة التي لا ترحم.

قبل أن يباشر الرّاوي سردَ الأحداث، التي تؤثّر في مجرى النّسيج الرّوائيّ، يتطرّق إلى التّعريف بعائلة **مليكة** المتواضعة، فيروي قصّة زواج والديها، معرّجًا على حياة **مليكة** اليوميّة في المدرسة – بوصفها الشّخصيّة الرّئيسيّة–، ثمّ يأتي على سرد الأحداث التي مرّت على والدها و هو صغير، حتّى أصبح عائلًا لأسرةٍ كبيرة. حيث يرجِع الرّاوي في الزّمن إلى الماضي البعيد لمحمّد، حتّى يبيّن سبب معاناة **محمّد**، عن طريق خواطر تجولُ في ذهن الشّخصيّة تتخلّل سردَ الأحداث، مردِفًا ذلك بمشاهد حواريّة بين **محمّد** وصديقه في العمل **عمّي سحنون**،[61] لتُتِمّ الرّوائيّة فصلَها الأوّل بقصّة حياة **عمّي سحنون** كمطيّةٍ للتّعريف بهذه الشّخصيّة، وكإشارةٍ على دور هذه الشّخصيّة في أحداث الرّواية.

[58] بول ريكور، نظريّة التّأويل ـ الخطاب وفائض المعنى ـ ترجمة سعيد الغانمي، ص 116 .
[59] محمّد فتوح أحمد، جدليات النّص الأدبي، ص 99.
[60] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 387.
[61] المصدر نفسه، ص 413.

تواصِل الرّوائيّة سردها للأحداث في الفصل الثّاني، ولكن بانفعالٍ أكبر، فقد ضَجَّ مجلس عمّال الميناء – رفاق **محمّد**– بتساؤلاتٍ وتوقّعاتٍ عديدة، عَقِبَ سماعِهم لخبرِ انطلاق الثّورة الجزائريّة، فتقول الرّوائيّة – من خلال الرّاوي– إثرَ ذلك: **"استمرّت العمليّات وتكرّرت، وانتشرت الحوادث و الأحداث في كثير من جهات الوطن، بعد أن كانت مركّزةً في جهةٍ واحدة من البلاد، وأصبحت حديث النّاس، وموضوعَهم، وانشغالهم الأوّل والأخير..."**.

وفي موضع آخر نجد: **"واندلعت حرب بين السّكّان العرب والفرنسيّين في المدن، حرب باردة سلاحُها العيون، والإشارات والتّلميحات، حربٌ بالتّعاليق اليوميّة على الأحداث، ولم يكن الجميع يدرون أنّ الحربَ ستعُمّ وبعد وقتٍ قصير بالسّلاح، و سرًّا أو علانية"**.[62]

بهذه الأحداث تبدأ العقدة تتشكّل شيئًا فشيئًا، حيث ما إن تتمَّ خِطبة **مليكة** لأحمد حتّى يلتحق أخوها **رشيد** بصفوف المجاهدين: **"عصر ذلك اليوم، دخل رشيد إلى البيت لِيَجِد أختَه مليكة وأمّه تطويان قماشًا مزركشًا زاهيًا، وحولهما مجموعة من الأشياء الجميلة، أشياء الفرح، تحضّران جهاز العروس، وبعد أن ألقى التّحيّة عليهما (...) رفعت إليه المرأتان وجهَيهِما بامتنان وحُبّ، لكنّه أدار وجهه إلى الجهة الأخرى كمن يُخفِي شيئًا"**.[63]

وبعد أن يتجادل مع أبيه في أمر الالتحاق بالمجاهدين، **"يتّجه – رشيد– إلى باب الخروج، دون أن ينتظر ردَّ فعلٍ وترخيصًا، لا قُبلة من أخت، و لا دعاءً مِن أمّ، و لا رِضَا من والِد... سُمِعَ لصوتِ الباب وهو يُغلَق أنينَ وداع، أدركه الجميع، كما أدركه الأب رغم علامات السّخريّة، التي لم تُفارق ملامحه"**،[64] وبذلك **"أدركت مليكة أنّ التّغيير الذي أرادته لأسرتها بدأ يحصل"**.[65]

يتتابع سردُ الأحداث، حيث تتزوّج **مليكة**، **"ومزيدًا من المحبّة والرّعاية تحظى بهما الزّوجة الشّابّة يوميًّا من زوجها، و من أسرة زوجها: والديه وإخوته"**،[66] لكنّ سعادة **مليكة** لم تَدُم طويلًا، إذ التحق زوجها بصفوف

[62] المصدرنفسه، ص 425.
[63] المصدر نفسه، ص 435.
[64] المصدر نفسه، ص 442.
[65] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[66] المصدر نفسه، ص 443.

المجاهدين. **"وتمرُّ الأيّام كئيبة بالحزن تارة، ومشرقةً بالأمَل تارة أخرى، تتخلّلها أصداء قريبة وبعيدة، في أنّ المجاهدين يكسبون كلَّ يومٍ حربَهم مع (فرنسا)، وأنّهم في طريقهم إلى النّصر".**[67]

لكنّ الثّمن يبقى غاليًا، حيث راحت الأرواح تُسفَك بسببٍ ولغير سبب، كما حدث مع **محمّد** ورفاقه في العمل **"فجأةً في أقلّ مِن لمحِ البصر انفجرت الدّنيا حولهم، انفجارًا عنيفًا هزّهم كما هزّ الرّصيفَ الذي كانوا عليه... الرّجال جميعًا... لفظَتهم الحياة".**[68] يتّخذ الرّاوي موقفًا انتقاديًّا تجاه من مات هذه الميتة، دون جهادٍ أورغبةٍ فيه أساسًا، حيث يقول: **"ذهب الرّجال جميعًا، لم ينجُ منهم سوى الذين غادروا المكان والعمل في يومٍ من الأيّام، مثل عمّي سحنون، عندما اشتدّ لهيب الثّورة، ليموتوا هم أيضًا ولكن ميتةً أخرى، من نوعٍ آخر، ميتةً إيجابيّة تأتي بتكافؤٍ رجوليّ، ميتةً فيها رغبة، فيها اختيار، فيها ثارات، فيها قيمة إنسانيّة.– وهل نسمّي ضحايا الميناء شهداء؟"**ثمّ يردِف ذلك قائلًا – بشيءٍ من التّحفّظ–" **نعم إنّهم كذلك؛ لأنّهم وقود إضافيّ لابدّ منه، حتّى لا تنطفئ الشّعلة في مسيرة هذا الدّرب الطّويل، إنّها في الأخير ليست طاقاتٍ مهدورة".**[69]

يتواصل سرد الأحداث، لِتَصِلَ **مليكة** أنباءُ أخيها **رشيد**، الذي ما يزال على قيد الحياة، وأمّا الشّخصيّة التي بشّرت بهذا النّبأ السّعيد، فهي امرأة في ريعان الشّباب، تأكيدًا على أنّ الجزائريّين يدٌ واحدة، رجالًا كانوا أو نساءً، فالكُلّ مَكلُومُون بوفاة أحبّ النّاس إليهم.[70] وبذلك اتّخذوا قرارًا بِعدَم البقاء مكتوفي الأيدي، منتظرين ساعة موتهم على يد أعدائهم؛ وإنّما جعلوا الهجومَ كأفضلِ وسيلة للدّفاع عن أرضهم، وحقّهم في الحياة بشرف، وإلّا فإنّ الموت أرحم لهم من العيش تحت الأقدام، فموتهم سيكون حياةً في جنّات النّعيم.

تتوالى الأحداث **"ويولَد الابن ويموت الأب، يخلفُ الابنُ الأبَ ويحمل اسمه"**،[71] فما إن وصل نبأ وفاة **أحمد** – زوج **مليكة**– حتّى وُلِد ابنُه – ولعلّ في ذلك إشارة إلى أنّ جهود جيل الثّورة لم تذهب جزافًا؛ لأنّ جُلَّ أبناء الاستقلال يولَدون، وهم يعلمون واجبهم تجاه وطنهم، إذ عليهم المحافظة عليه، حتّى يكملوا ما بدأه

[67] المصدر نفسه، ص 450.
[68] المصدر نفسه، ص 459.
[69] المصدر نفسه، ص 462.
[70] المصدرنفسه، ص 463 و ما بعدها.
[71] المصدر نفسه، ص 473.

آباؤهم وأجدادهم، فإذا جاهد آباؤهُم العدوَّ بالسّلاح وأخرجوه من أراضيهم، فإنّ على الأبناء الحفاظ على هذه الخيرات، بالسّعي إلى تنميتها وتطويرها، وكذلك إصلاح ما تمّ إفساده طيلة دهرٍ من الزّمن.

يولَد الطّفل ليعيش تحت كَنَفِ، ورعاية، وحُبّ **مليكة** وجدّيه، ولكنّه يبقى دائمًا بحاجةٍ إلى أبٍ يحتمي به، ويجعل منه مثالًا للرّجولة القادمة،[72] فلم يكن هناك من سبيلٍ إلّا أن يقوم **كمال** عمُّه بدور الأب الذي يحتضنه، ويغرس فيه روحَ الرّجولة والوطنيّة، "**إذ تتزوّج مليكة من كمال ذات مساء (...)، تكلّم الرّجالُ قليلًا، وكأنّهم يُصدرون قرارًا لابدّ من إتمام إجراءاته في هذا الظّرف بالذّات، إنّهم أدرى بمصلحة الأبناء والبنات في هذا الزّمن الغول، قرأوا الفاتحة، بعدها أصبح الزّواج كاملًا**"[73]- ويبدو أنّ ذلك ما هو إلّا دليل على أنّ جيل الاستقلال كان لابدّ له، حتّى يتابع ما بدأه آباؤهم في سبيل عزّة الوطن وحرّيّته مِن مُحَفِّز قويٍّ يدفعهم لذلك، و ما هذا المحفِّز إلّا مَن كُتِبت له النّجاة إبّان ثورة التّحرير، مِن المجاهدين الذين تشرّبوا حُبَّ هذا الوطن، ويَعِزّ عليهم ضياعه مرّةً أخرى؛ لِمَا عَانَوهُ من تعذيب، وتجويع، وفقدان الأحبّة.

يكشف الفصل السّابع عن تفاقم الأوضاع في البلاد، بسفكِ الدّماء بطريقةٍ همجيّة، لِتَنفَرِجَ العقدة بعدها انفراجًا تامًّا، حيث دارت معارك طاحنة بين المجاهدين والمستعمر الفرنسي، جرّاء التّحرّكات التي قام بها "**السّكّان الأوربّيّون ووراءهم جيش مرتزق بالدّم، ليدمّروا الأحياء بسكّانها (...) إنّهم لم يصدّقوا أنّ هؤلاء الثّوّار، بل قطّاع الطّرق – حسب زعمهم- يصلون في يومٍ ما إلى الجلوس، مع دولتهم حول طاولةٍ واحدة للمفاوضات**".[74]

يقول الرّاوي في موضع آخَر:"**الزّمن الذي يفصل القضيّة عن نهايتها قليل، وقليل جدًّا، هكذا يؤكّد الجميع، ولكنّه بما شهد من أهوال ظهَرَ وكأنّه الزّمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، الزّمن كلّه، دبَّ اليأس في قلوب البسطاء، إلّا أنّ العارفين لم يفقدوا أبدًا الأمل، مِن أنّ الأزمة إذا اشتدّت انفرجت**".[75]

يُختَم السَّردُ بأمرين متناقضين، حيث تُمنَح **نوّارة** ابنة **مليكة** و**كمال** الحياة، ولكن بالمقابل تموت **مليكة** مُخَلِّفةً ابتسامةً راضية.[76] وهكذا تحتفل الجزائر بعيد النّصر، وكأنّ الجزائر وُلِدَت من جديد بعد مخاضٍ دامَ قرنًا

[72] المصدر نفسه، ص 474.
[73] المصدر نفسه، ص 489.
[74] المصدر نفسه، ص 517.
[75] المصدر نفسه، ص 518.
[76] المصدر نفسه، ص 526- 527.

ونصف من الزّمن، مرفقًا بآلامه، وأوجاعه، وأنّاته، التي طالت كُلَّ بيتٍ من بيوت الجزائريّين. هي إذًا الجزائرُ الحرّة، هي **النّوّارة** التي كان يحلم بها **كمال**، التي خلَفَت **مليكة** أو بالأحرى الجزائرَ المستعمَرَة، وبذلك تبقى **نوّارة** (الجزائرُ الحرّة) "**للعاشق** (...) **يسقيها كلّ لحظة، يسقيها بماء الحبّ** (...)، **إنّها هذه المرّة سُقِيت بشلّالات مرجانية، تجمّعت مِن كبد الزّمن العصيّ**".[77]

➢ لغة الوصف:

قد يتوقّف زمن الحكاية أو الحدث النّامي إلى الأمام، بينما يَستمرّ زمن الإبلاغ أو الخطاب عن طريق المقاطع الوصفيّة، ففي الوصف قد يبلغ زمن الحكاية درجةَ الصّفر، وتتوقّف أحداث الرّواية لتفسَح المجال أمام الشّيء، أو الشّخصيّة الموصوفة ليعرض صفاتها و مزاياها[78]، كاشفًا عن مكنوناتها، ممّا يجعلُ القارئ أكثرَ فهمًا لحيثيّات الرّواية.

وبذلك حظي الوصفُ بنصيبه داخل الرّواية؛ حتّى يبطئ من رتابة الحكي، فتارةً يكون وصفًا تعريفيًّا بشخصيّات وفضاء الرّواية، وتارةً يكون وصفًا جماليًّا يهدِّئُ من تسارُع الأحداث؛ حتّى لا يشعر القارئُ بتقريريّة الأحداث. فَنَجِد أنّ وصفَ الشّخصيّة الرّوائيّة كان مُقدَّمًا على وصف الفضاء؛ ولعلّ ذلك راجعٌ إلى أنّ الشّخصيّات هي العنصر الفاعل في أحداث الرّواية، فالفضاء قد يختلف، ولكنّ وظائف الشّخصيّات تكاد تكون متقاربة؛ لأنّ الهدف واحد وهو تحرير الأرض المغتصَبَة.

لعلّ بداية الوصف كانت مع **رشيد** أخو **مليكة**؛ لأنّه الشّخصيّة التي كان لها السّبق في التّحرّك، دفاعًا عن الوطن من بين شخصيّات الرّواية، فيقول الرّاوي: "**رشيد يأكل، ويشرب، ويفرح، ويغضب، ويحتجّ أيضًا على الأكل السّيّئ واللّباس القديم، هكذا بشكلٍ تفصيليّ جريء لا يدري له سببًا، و لا يريد أيضًا أن يعرف شيئًا، سوى أن يجد ما يطلبه، أو بعض ما يطلبه**".[79]

إنّ احتجاج **رشيد** قد يؤدي به فعلًا إلى العقوق، ولكن يمكن إيجاد عذرٍ له، فهو لا يزال صغيرًا، ومَطَالب الأطفال لا تنتهي، غير أنّه وبالمقابل قد تكون كلّ هذه الأسباب من بين الدّوافع، التي جعلت **رشيد** يلتحق

[77] المصدرنفسه، ص 533.
[78] خليل رزق، تحولات الحبكة ـ مقدّمة لدراسة الرواية العربية ـ ص 81.
[79] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 388.

بصفوف المجاهدين فيما بعد، فلماذا يرضى شعبٌ بأكمله بالجوع والفقر؛ في حين يهنأ المستعمِر بخيرات البلاد وثرواتها؟.

وهكذا تكُون الدّوافع نتاجَ تفاعل الشّخصيّة بجانبيها العقلي والوجداني مع البيئة الاجتماعيّة التي تعيش فيها، مُستمِدّةً ينابيعها من عواطف الإنسان ومُثُلِه العليا السّامية، أو عواطفه الدنيئة وقيمه المادّيّة المصلحيّة، فتكُون إيجابيّةً بنّاءة كحبّ الوطن مثلما هو حال **رشيد**، أو هدّامةً كالطّموح غير المشروع.[80]

تحظى **أمّ مليكة** هي الأخرى بشيء من الوصف، ذلك لأنّ **مليكة** أخذت طباعها المسالمة، والحنون، والرّاضية بقدَرِها، رغم ما تعيشه أسرتها من حالة الفقر؛[81] بخلاف **والد مليكة** –**محمّد**– الذي رغم عادته في الحمد، والشّكر، والاستغفار، إلّا أنّه لم يكن من الرّجال الذين يسهل التّفاهم معهم دائمًا، فهو كثير القنوط، والتّشاؤم، والشّعور بالغُبن والظّلم.[82]

يعرّج الرّاوي إلى وصف هندام **والد مليكة** في العمل، حتّى تُبرز شخصيّته، حيث إنّ عمله يعطيه: "**دائمًا هندامًا واحدًا أزرق اللّون، مائلًا إلى السّواد، مِن إثر إفرازات عمليّات البحر، وما يحمل منه وإليه، إنّها ومنذ وَعَت ما حولها لا تذكر أنّها رأت والدها يلبس قميصًا فاتح اللّون، أوربطة عنق، أوسروالًا من نفس قماش السّترة، مثلما يفعل والد زميلتها وفي كلّ الأيّام**".[83]

تحاول الرّوائيّة من خلال هذا الوصف النّقلي أن تُجسّد هيئة **والد مليكة** كما تبدو للحواسّ، فلم تُحاول أن تصهرها بذاتها من خلال الخيال، بل وقفت عند حدودها محاولةً مجاراتها أو تقليدها،[84] ولعلّ ذلك راجع إلى محاولة تقريب الصّورة إلى القارئ، حتّى يعيش واقعيّة الأحداث.

بعد تقديم أسرة **مليكة**، يأتي الرّاوي على ذكر أوصاف **مليكة**: "**فهي فتاة تستقبل ربيعَها السّابع عشر، (...) قريبًا جدًّا كانت تنعم بالذّهاب إلى المدرسة...جميلة، فاتنة بالقدر الذي لا تُقَدِّر فيه هي**

[80] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- ص 183.
[81] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 389.
[82] المصدر نفسه، ص 391.
[83] المصدر نفسه، ص 396.
[84] إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ص 11.

ذلك".[85]**"ومع مرور الأيّام استوى قَدّ مليكة، وحدث بروز طفيف من أجزاء كثيرة من جسمها، جعلَها تَدخُل عالَم الأنوثة من بابه الأحلى والألطف".**[86]

رغم جمال **مليكة** الذي أصبح يشعرها بالرّاحة، حيث بدأت تُقدِّر هذه النّعمة، إلّا أنّ الشّعور بالاكتئاب تجاه مستقبلها ظَلَّ مطبِقًا على نفسها، خاصّةً وأنّها ترى الحالة الاجتماعيّة الحسنة لزميلتها **أنيسة** وعائلتها: **"فهي فتاة من عائلةٍ غنيّة، إنّهم يملكون البيت الذي يسكنونه، ويركبون سيّارات الأجرة، ويأكلون اللّحم والخضار والفواكه كلّ يومٍ تقريبًا، كما أنّ والد زميلتها لا يتعب أبدًا، و لا يشكو من أيّ ألمٍ في ظهره، مِن إثر حَمل الأثقال كوالدها"**[87]- ولعلّ في ذلك إشارة إلى مقدار الغبن الذي تُحِسّ به **مليكة**، حتّى تُدقّق في الوضعيّة الاجتماعيّة لزميلتها.

شمل الوصفُ حتّى **عمّي سحنون**، هذه الشّخصيّة التي ما فتئت تظهر بين الحين والآخر في النّسيج الرّوائيّ، ولعلّ في ذلك إشارة إلى أهمّيّة هذه الشّخصيّة وقيمتها الكبيرة لدى الرّوائيّة، لا لشيء إلّا لأنّ هذه الشّخصيّة شاركت في الدّفاع عن الوطن، حيث يقول الرّاوي: **"حتّى (عمّي سحنون) صديقه (محمّد) في العمل لا يترك فرصةً تصدر فيها نغمة من المذياع، أو من أحدهم إلّا ورقص على دقّاتها، محرِّكًا جذعه في دلال، وأسنانه تقبض على عقب سيجارة، وغصنٍ من الفُلّ يختبئ وراء أذنه".**[88]

وبذلك تصوِّر الرّوائيّة **عمّي سحنون** على أنّه شخصيّة حيويّة تحبّ المزاح والمرح، إلّا أنّه وبالمقابل يدرك أكثر من غيره من العمّال الأوضاعَ الرّاهنة في البلاد، ويدرك جيّدًا واجبه تجاه وطنه، وهذا ما يتّضح أكثر عندما يفارق أصدقاءه، ويلتحق بصفوف المجاهدين،[89] ليموت **"ميتةً إيجابيّة تأتي بتكافؤ رجولي، ميتةً فيها رغبة، فيها اختيار، فيها ثارات، فيها قيمة إنسانيّة"**،[90]وبذلك تُضيف حركة الشخصيّة الرّوائيّة إلى العناصر الحسّيّة الأخرى بعدًا هامّا في وصف هذه الشّخصيّة، وإبراز سماتها.[91]

---

[85] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 393.
[86] المصدر نفسه، ص 395.
[87] المصدرنفسه، ص 396.
[88] المصدر نفسه، ص 404.
[89] المصدر نفسه، ص 441.
[90] المصدر نفسه، ص 461.
[91] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- ص 61- 62.

إذا كان و لابدّ من وصفٍ للشّخصيّات الرّوائيّة بحركاتها، وطباعها، وأخلاقها، فإنّ **مليكة** حظيت بالقسط الكبير منها؛ بما أنّها الشّخصيّة الرّئيسيّة للحكاية، حيث يقول الرّاوي: **"إنّها من النّوع الذي يخشى حتّى الأحلام، رغم أنّها أحلام تكره الصّراع، تكره الرّفض، تخاف المجازفة، صراعُ الأفكار والتّساؤلات والحيرة يكفي، ولا تريد لهذه الأفكار أن تتصارع على أرض الواقع، تطلب الهدنة مع كلّ شيء حتّى مع الفقر".**[92]

الملاحَظ أنّ هذه الطّباع هي طباع الرّوائيّة **زهور ونيسي**، وقد أسقطتها على بطلة روايتها **مليكة**، والدّليل على ذلك اعترافها بهذه الحقيقة في روايتها "يوميّات مدرّسة حرّة"- التي أقّرت أنّها بين السّيرة الذّاتية والرّواية-، حيث تقول: **"إنّ الأمل يقوى بقوّة النّفس، ويضعف بضعفها... هو سلاح صغير يُصبح فاعلًا كلّما كان حامله ذا فعاليّة، وخجولًا متردّدًا كلّما كان حامله خجولًا متردّدًا... وأنا كذلك خجولة متردّدة... أحسب لكلّ خطوةٍ حسابها، وأتحاشى الوقوع في الاصطدامات، إنّها تخيفني وتزرع الرّعب في نفسي، تُعرقل خطوي عن الحركة".**[93]

يمكن القول إنّ النّزعة النّفسيّة تغلب على الوصف الوجدانيّ للرّوائيّة، بحيث يَفيض هذا الوصف بذاتها الشّاعريّة، حتّى تطالِع القارئَ بملامح إنسانيّة تضحك وتبكي، تطرب وتشقى، تتناجى وتشتكي، تعاني وطأة الوجود وتغتبط به.[94]

ثمّ يأتي الوصفُ على ذكر خاطِب **مليكة-أحمد-**، الذي كان **"فيه ملاحةٌ ربّما مردُّها للشّباب أكثر من أيّ شيء آخر، والشّباب نصف الجمال، جاء يرافقه والده. كان يرتدي قميصًا نظيفًا مكويًّا، وحذاءً بَدَا يلمع لمعانًا مثيرًا للانتباه، لم تَرَ مليكة لون عينيه، كان شعره أسود فاحمًا، مُسرّحًا على شكل أبطال السّينما، برّاقًا من كثرة الدّهن، مفروقًا في الوسط، لم يكن يتعثّر في مشيته، رغم أنّه دخل مطأطئ الرّأس، لم تكن تدري لماذا كانت تتوقّع ذلك، هل هو التّهذيب أم هي العادة؟".**[95] ولعلّ الرّاوي أسهبَ قليلًا في وصف **أحمد**؛ لأنّه سيشكّل مستقبَل **مليكة**، فكان و لابدّ من التّمعّن في دقائق صفاته الجسميّة، وهيئة هندامه.

شخصيّة **خالتي البهجة** حظيت هي الأخرى بوصفٍ لهيئتها، تبعًا لدورها الكبير في أحداث الرّواية، حيث قصدت ذات أمسية بيتَ **مليكة**، **"كانت تحمل على رأسها صُرَّةَ ملابسها المبتلّة من عملها في الحمّام،**

---

[92] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 429.
[93] زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 39.
[94] إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، ص 12.
[95] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 431.

لتضعَها في الرّواق الصّغير أمام الباب، وتدخل طويلة القامة، معتدلَةَ الظّهر، يلفّ شعرَها الطّويل المثيرَ للانتباه منديلٌ أبيض مطبوع بكويرات زرقاء، تنتعل قبقابًا من (بلاستيك)، أطرافها تبدو عارية تحت (الحايك) الأبيض، وعِقدٍ من اللّؤلؤ المزيَّف يتوسّط صدرَها، كان النّاظر إليها سرعان ما تَعُود به الذّاكرة إلى تماثيل الرّومان القديمة، والمنتشرة على ضفاف (تيبازة وشرشال)، كانت كأثرٍ رومانيّ مصنوعٍ من المرمر، لكنّه أثرٌ متحرّك، فيه حياة كلَّ الحياة، لسانُه ناطقٌ أبدًا، وأطرافه ما فتئت تعبّر بشكلٍ أو بآخر عن كلّ شيء، باختصار كان لها أكثر من لسان".[96]

الملاحَظ أنّ الرّاوي أسهب في وصف **خالتي البهجة** بشكلٍ قد يثير الانتباه؛ ذلك لأنّ هذه الشّخصيّة تُعَدّ الخيط الذي يربط **مليكة** بمجريات الأحداث في "القصبة"، لِمَا لها من علاقات مع الكثير من النّاس: مجاهدين كانوا أو عامّة الشّعب، بِحُكمِ عمَلِها (كطيّابة في حمّام الحيّ).[97] و أمّا الملاحظة الثّانية التي يمكن إضافتها، فهي استخدام الرّوائيّة اللّهجة العامّية، أواللّغة اليوميّة، التي تندرج تحتها الكلمات المعرّبة، وذلك في مواضع لابأس بها في الرّواية. حيث إنّ للّغة اليوميّة أيضًا وظيفتُها التّعبيريّة كما للّغة الأدبيّة، غير أنّه ليس في اللّغة اليوميّة وعيٌ بالإشارات ذاتها إلّا نادرًا، ومع ذلك فإنّ مثل هذا الوعي يَظهر فعلًا في الرّمز الصّوتيّ للأسماء، أوالأعمال، إذ لا رَيبَ في أنّ اللّغة اليوميّة تريد في الغالب أن تصِل إلى نتيجة، وأن تؤثِّر في الأعمال والمواقف،[98] وهو الحال في رواية "لونجة والغول"، بحيث يبدو أنّ الرّوائيّة تريد أن تجعل القارئَ – وبالخصوص القارئَ الجزائريّ- يعيشُ عالَم الرّواية، ويتأثّر بأحداثها، فيشعر بواقِعيّتِهَا، وكأنّه شخصيّة من شخصيّاتها.

قد يلجأ الرّوائيّ في وصفه للفضاء إلى تحويل المناظر الطّبيعيّة في الرّواية إلى شخصيّاتٍ عامِلَة في جوّ القصّة؛ لأنّها لا تنفصِلُ عن شخصيّاتها، وحوادثها، ومجراها، وهنا يَكمُن جمالُ الإبداع الفنّي، وهذا ما يجسّده راوي **زهور ونيسي** من خلال وصفه لفضاء القصبة؛ في حين نَجِد أنّ بعضَهم لا يُخرجُها من جمودِها فيجعلُها مجرّد إطار، وبذلك يخفقون في إشعار المتلقّي بأهمّيّة هذه المناظر، فيبقى وَصفُها حشوًا لا يتّسِق مع القصّة ولايعبّر عن شيءٍ فيها.[99]

---

[96] المصدر نفسه، ص 453- 454.
[97] المصدر نفسه، ص 451.
[98] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، ص 23.
[99] سيّد قطب، النّقد الأدبي، ص 79.

حيث حظي وصف فضاءالقصبة: بِبُيوتها، وشوارعها، وموانئها، وبحرِها- بِلغةٍ شعريّةٍ، جعلَتها وكأنّها شخصيّة من شخصيّات الرّواية، فهي **"مدينة تحمَّمَت بالعِطر، وتنشّفت بالنّور، ورغم أنّها تبدو مسترخية، لكنّها دائمًا مستعصيةٌ على الامتلاك"**،[100] بحيث حاولت الرّوائيّة أن تمزج بين خاصيّة الرّواية الواقعيّة، في عرضها للتّفاصيل المادّيّة مع مميّزات الرّواية الرّومنسيّة، في التّحليل، والتّحليقات الغنائيّة، والخواطر المجرَّدة[101]، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال المقطع الآتي:

"أنا القصبة

يسمّوني البهجة، ويسمّوني زينة البلدان

عذراء بين الأبكار، و ريمة[102] بين الأريام

بيضاء تلالي رغوة الموج، مكسَّر جواهر".[103]

وبذلك جعلت الرّوائيّة للّهجة العامّيّة نصيبًا داخل الرّواية، وذلك نابعٌ من أعماق نفسها، وهو غير قابل للتّعبير عنه بأسلوب فصيح؛ لأنّ صياغتَه باللّغة العربيّة سيُفقِده ذلك الإحساس الفيّاض، الذي يتصاحب و كُلَّ لفظة، بل وكُلَّ حرفٍ مِن هذا الإبداع الحالِم، لِتُنَبِّهَ كلَّ قارئٍ بأنّها – الرّوائيّة- جزائريّةُ القلبِ واللّسان، و لا يهمُّها إذا عُدّ مأخذًا على إبداعاتها القصصيّة؛ لأنّ هدفَهَا الأسمى هو الحفاظُ على ذكرى الثّورة المظفَّرة، التي حُفِرت في قلبها، حتّى لا تنسى الأجيالُ القادمة عِظَمَ الإنجازات، التي حقّقها الجزائريّون إبّان الاستعمار الفرنسي، وبذلك نَجِد أنّ الرّوائيّة لا تفتأ تنسجُ إبداعاتها إلّا و تجعلُ أحداثَ الثّورة محورَ موضوعاتها.

➢ لغة الحوار:

ينقسم الحوار إلى نوعين: حوار داخلي، وآخَر خارجي، حيث تتجلّى الوظيفة التّعبيريّة الدراميّة؛[104] فأمّا الحوار الدّاخلي: فإنّه يقتضي أن تتحرّر اللّغةُ السّرديّة من المعايير، والمواضعات السّرديّة التّقليديّة المخطّطة، التي يراقبها، ويوجّهها، ويتحكّم فيها صوت الرّاوي، الذي لا يغني تمثُّله وتمثيله لأصوات الشّخصيّات الرّوائيّة، خصوصًا

[100] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 400.
[101] تزيفيتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،دار توبقال للنّشر، المغرب، 1990م،ص 38.
[102] ريمة: ظبية خالصة البياض. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الرّابع، باب الميم، فصل الرّاء، ص 139.
[103] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 405.
[104] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 233.

في الحوار الخارجيّ المباشر، عن حضورها الآني العيني الذي تتّصل وتتواصل فيه مع المتلقّي مباشرة، دون وساطة الرّاوي – كلُّ هذه الإمكانات الفنّيّة، التي قلّما تُتِيحُها لغة الخطاب السّردي المباشر، مُمَثَّلًا في الوصف، والسّرد، والحوار الخارجي، تُكسِب الخطابَ الرّوائيّ نبضًا إيقاعيًّا عاليًّا يُلحقه بالإيقاع الشّعري، وتتيح تركيزَ وتكثيف الرّؤية الفنّيّة، وتسمح بالتحام المتلقّي (المروي له) بالخطاب الرّوائيّ، كطرفٍ فعّال يشارك في إنتاج المعنى، و لا يكتفي بموقع المستقبِل السّلبي الموجَّه.[105]

بناءً على ذلك فإنّنا نَجِد في الرّواية – موضوع البحث– حوارات داخليّة، بما في ذلك: ما جاء على شكل خواطر راحت تَجِيش بها نَفسُ **مليكة**، مستنكِرَةً وضعَ عائلَتِها المزري، قائلةً: **"لماذا وُجِد الفقر؟ ألِامتحان بعض البشر، واختبار قدرتهم على الصّبر؟ وفي هذه الحالة، لماذا يُختبَر البعض و لا يُختبَر البعض الآخَر؟ كان من الأفضل ألّا نضع الغنى بجانب الفقر، ولكن كيف تتميّز الأشياء أليس بأضدادها؟ لا بأس أليس من العَدل أن يتداول النّاسُ على الفقر والغنى؟"**. وكأنّ في ذلك رفضًا للأوضاع السّيّئة، التي يمرّ بها الشّعب الجزائريّ تحت وطأة الاستعمار، فكانت دائمة التّفكير في ضرورة التّغيير، فمحالٌ أن تستمرّ الحياة على هذا النّحو.

الملاحظُ في هذا الحوار الدّاخلي أنّ الرّوائيّة عمدت إلى أسلوب غير مباشر حُرّ، دون فعلٍ تصريحيّ للقول، مثل: "قالت في نفسها"، وهذا دليل على أنّ أسلوب **زهور ونيسي** يميل إلى التّجديد، والتّنويع بين التّقنيّات الأسلوبيّة، التي تحفِّز القارئَ على قراءة الرّواية والتّمعّن في فنّيّاتها.

أمّا **محمّد** والد **مليكة** فقد كان لِوَقعِ الكلمة أثرٌ كبيرٌ على حياته وطباعه، فبمجرّد خطابٍ وجّهه والده إلى والدته حَولَ بكائه لَمَّا كان صغيرًا، جعل **محمد** ومنذ صغره يتّخذ منهجًا لحياته، وإن كان ذلك على سبيل الإرغام، **"قال يومها والدُه بين فزع وتلهُّف أمّه عليه – لَمّا كان يبكي جرّاء جرحٍ في ركبته– دعيه... دعيه يبكي كالبنات، إنّه ليس رجلًا، ولن يصبح رجلًا أبدًا، ما دام قد سمحَ لنفسه بذرفِ الدّموع كالنّساء"**.[106]

ولعلّ في ذلك دلالةً على المعنى الكبير الذي تحمله لفظة "الرّجولة"، لدى **محمّد** وغيره من الجزائريّين الذين تربّوا على عزّة النّفس، وإن كان ذرف الدّموع لا يُنقِص من الرّجولة في شيء، غير أنّ **والد محمّد** كان صارمًا في هذا الموقف، وهذا ما تربّى عليه ابنه **محمّد**، الذي حاول بدوره أن يغرس في أبنائه هذه الصّرامة، مع أنّه لا يؤمن بها، وهذا ما يتّضح من خلال هذا المقطع – لَمّا يكون متّجهًا إلى عمله في الصّباح الباكر خائرَ القوى؛ لِمَا

[105] المرجع نفسه، ص 216 و ما بعدها.
[106] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 398.

يعانيه من تعبٍ وإرهاق جرّاء العمل الكثير، الذي لا يوفّر له ما يكفيه ليَعُولَ أسرتَه الكبيرة- **"وفاضت عيناه... ابكِ يا محمّد، ابكِ أنت حُرّ، نَعَم حُرّ، في أن تفعل ما تريد أليست دموعك؟ أليست عيناك؟ إنّه ليس عيبًا أن يبكي الرّجال، بالدّموع سَتَصِل إلى قمّة الإنسانيّة، ومسَحَ عينيه، ولسان حاله يردّد: المهمّ أن لا يرى دموعك أحد".**[107]

حتّى إنّ الرّوائيّة **زهور ونيسي** خصّصت لإحدى قصصها عنوان "ليس عيبًا أن يبكي الرّجال"، تأكيدًا على أنّ ذرفَ دموعِ الرّجل لا يُنقِص من رجولته شيئًا؛ وإنّما هي **"خرافات الأوّلين والآخرين. إنّهم بأفكارهم الحمقاء يعملون على تعذيب البشريّة، وتقييد الحرّيّة، وتحطيم كلّ الأشياء الجميلة والمريحة".**[108]

الحوار أداة فنّيّة تكشِف عن ملامح الشّخصيّة الرّوائيّة، وتساعد القارئَ على تمثُّلِها، حيث يؤكِّد الحوارُ الوصفَ الذي يذكره الكاتب عنها، ويدعِّم المواقفَ التي تظهر على طُول الرّواية، فأهمّيّة الحوار لا تكمن في تنمية الحدث العامّ للرّواية فحسب؛ وإنّما ليكشف أيضا عن الملامح الذّاتيّة: النّفسيّة والفكريّة لكلّ شخصيّةٍ في الرّواية، بحيث يُفصِح بناءُ الرّوائيّة عن نماذج إنسانيّة متنوّعة، تمنح عالَمها حيويّةً وخصوبة متجدّدتين[109].

وهذا ما يتّضح من خلال ما يجُول في خاطر **محمّد**، مستنكِرًا الأوضاع المزرية التي يمرّ بها، حيث عاش كلّ حياته فقيرًا يكدّ ويعمل، ولكنّ ذلك لم يوفّر له العيش الرّغيد الذي يتمنّاه أيّ إنسان، فراحَ يجولُ في خاطره أن لو رزقه **الله** بالمال الكثير، فإنّه لن يبخل على غيره، بل سيعطي المحتاجين وسيُغدِق عليهم، خصوصًا أولئك الذين يحبّهم ويحبّونه، **"أولئك الذين اقتسموا معي لقمتهم، وما في جيوبهم، في يومٍ ما ساعة الشّدّة، إنّ النّعمة لا تغيّرني أبدًا؛ لأنّ أيّام الشّدّة لا يمكن أن تُنسى أبدًا، لا تمحوها من الذّاكرة حالةٌ أخرى مهما كانت".**[110]

إنّ رفضَ المستعمرِ والصّمودَ في وجه آلاته الحربيّة المدمّرة، ليس جديدَ عهدٍ بالجزائريّين أيّام الثّورة المظفّرة، فقد كان الجزائريّون يمهّدون لهذه الثّورة، منذ وَطِئَ الاحتلالُ أرض الجزائر، لِمَا عُرِف عن الجزائريّين من أنّهم أهلُ عزّة وكرامة، وهذا ما قد يدلّ عليه الحوار الذي دَارَ بين **عمّي سحنون** و**محمّد**.[111]

---

[107] المصدرنفسه، ص 399.
[108] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[109] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 148- 149.
[110] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 402.
[111] يُنظَر المصدر نفسه، ص 413.

الملاحَظ أنّ الرّوائيّة عمدت إلى اللّغة العامّيّة المفصَّحَة، في توظيفها للحوار بين الشّخصيّات؛ وذلك حتّى تبدو الأحداث وكأنّها واقعيّة، خصوصًا وأنّ جُلَّ شخصيّات الرّواية مِن الطّبقة العامّيّة الأمّيّة، التي حُرمت من المعرفة، فكيف لعامّيّ أن يتحدّث بلغةٍ أرقى منه، "**فحتّى تلك المدارس القرآنيّة المتواضعة، التي فتحت عقول آبائهم وأجدادهم، وعوّدَتهم على استعمال الحرف العربي أُغلِقَت، وشُمِّعَت أبوابها، فلم يكن لهم حظٌّ فيها**".[112]

كلام **عمّي سحنون** أثار تساؤل **محمّد**، حول تعلّقه بجدّه، وحديثه المتواصل عنه، فيُجِيبُه بأنّ جدّه "**رجلٌ ليس كالرّجال، قضى معظم عمره في السّجن فقط لأنّه كان يقول شعرًا ضدّ الاستعمار...، كان في شعره هذا يحكي تاريخ الأجداد، بطولاتهم الكثيرة، فكان النّاس لا يرونه إلّا مدندنًا، فلقّبوه بالدّنداني، وألغوا اسمه الحقيقي**"،[113] وقد كان المستعمِر يرى في دندنته خطرًا على ممتلكاته، مخافةَ أن يثيرَ هذا الشّعرُ الحماسيّ مشاعرَ الجزائريّين مِن حوله، فيقفوا في وجه الحكم الاستعماري.

وقد حدث ما كان يخشاه المستعمِر طيلة عهودٍ من الزّمن، حيث تكاثفت جهود الجزائريّين، وأصبحوا يدًا واحدة ضدّ عدوّهم. هي الثّورة إذًا تُعلِن عن نفسها، لتنتقل الأخبارُ إلى مسامع عمّال الميناء عبر مذياعٍ قديم، ولكن وللأسف سمّى المذيعُ المجاهدين، الذي أعلنوا عصيانهم للحكومة الظّالمة قُطّاعَ طُرُق، لكنّ ذلك ما كان لِيُنقص من قيمتهم لدى كلّ الجزائيّين، ما عَدَا الجهلة منهم، الرّاغبين في العيش تحت الأقدام، مخافةَ الموت، حيث قال أحد العمّال: "**من يدري ربّما كانوا لصوصًا مجرمين، أَلَم يقولوا في المذياع إنّهم قطّاع طرق؟**"، لكن هيهات، هيهات، أن يسمح له من يُدرك قيمة هؤلاء المجاهدين الأحرار، بهذه الملحوظة التي لا تَنِمّ إلّا على جهله وغبائه، "**ولم يكمل آخِرُ المعلّقين من الرّجال ملاحظَته، حتّى انصبّت عليه عيون زملائه، مملوءة بالاستنكار، تحمل اتّهامها بالغباء أو التّغابي، نظراتهم كادت تجرّده من ثيابه، فما كان منه إلّا أن أطرقَ خجلًا، وهو يردّد بنبرة غاضبة: أريد أن أفهم... أفهم فقط... هل هذا حرام؟**"[114]

ونظرًا لأمّيّة الكثير من العمّال لم يتمكّنوا من فهم حقيقة ما قام به المجاهدون، ومدى مشروعيّة ما قاموا به، حيث "**هجموا على الدّوائر الحكوميّة بالسّلاح، هجمةً فكّكت صفوف الحكّام، وزرعت فيها الرّعب**".[115]

---

[112] المصدر نفسه، ص 423.
[113] المصدرنفسه، ص 413- 414.
[114] المصدر نفسه، ص 423.
[115] المصدر نفسه، ص 422.

غير أنّه ولحسن حظّهم معهم **عمّي سحنون**، الذي حظي بقليل من المعرفة في صغره ونمّاها، على أنّ هذه المعرفة في ذلك الزّمن لا تعني سوى تعلُّم اللّغة الفرنسيّة على أقلّ تقدير. فقد تدخّل عمّي سحنون ليبَيِّن لهم أنّ هذا الأمر عظيم، وإن كان المذياع لا يصرّح إلّا بجزء قليل من الحقيقة، فرغم أنّ المذيعين عرب، إلّا أنّهم يقولون "**ما يمليه عليهم الحكّام، والحكّام هم الفرنسيّون، والإذاعة إذاعتهم، العرب فيها موظَّفون لا غير؛ لأنّهم متعلّمون ويحملون شهادات**".[116] لا لشيء إلّا لأنّهم "**أبناء الموظّفين، والأطبّاء، والمحامين من الجزائريّين، والذين لم يكن يهمّهم التّميّز عن الفرنسيين في زيّهم، ومظهرهم، ونمطحياتهم، بل كانوا يعملون كثيرًا للقضاءعلىهذاالتّميّز**".[117]

بعد الشّرح الذي قدّمه **عمّي سحنون**، راحت نفوسهم تطرح أسئلة كثيرة، تكشف عن مهد الثّورة الجزائريّة، فهي لم تأت هكذا جزافًا، ولكن مهّد لها أبطال دفعوا أرواحهم في سبيل هذا الوطن، وقد شهد لهم التّاريخ ذلك، مخلِّدًا أسماءهم بحروف من ذهب. تنتهي تساؤلات العمّال بتنبّؤات وتوقّعات حول مصيرهم، في خضمّ هذه المعارك التي نشبت بين الجزائريّين والفرنسيّين، بِقَولِ أحدهم: "**فلنُصَلِّ إذن على أرواحنا صلاة الجنازة، إنّنا سنكون أوّلَ الضّحايا، عندما تأتي فرنسا بطائراتها وتقصف المدن**".[118] فيرُدّ آخر: "**ولماذا تقصف المدن يا أهبل؟ عليها إن كانت قويّةً حقًّا أن تقصف الجبال، التي يحتمي بها المجاهدون، الذين يضربونها وأشعلوا الثّورة ضدّها**"، فيأتيه الرّدّ: "**ألم يشعلوها من أجلنا جميعًا؟ من أجل حرّيّتنا جميعًا، الشّعب بأكمله، وفي هذه الحالة نحن أيضًا أهل لانتقام الاستعمار، إنّنا أسهل على الاستعمار؛ لأنّنا عُزَّل لا نملك لا سلاحًا و لا نظامًا...**".[119] يقول الرّاوي: "**كانت تساؤلات، وكانت تنبّؤات، ولكنّها لم تكن أبدًا بعيدة عن الحقيقة**"[120] – وكأنّ في هذا المشهد مؤشّرًا على الأحداث التي ستجري في الرّواية.

مشهد آخر ساهمَ في تغيير مجرى أحداث الرّواية، وبدأ في تشكيل العقدة، وهو المشهد الذي دار بين **رشيد** وأمّه، ثمّ أعقب ذلك حواره مع أبيه، حيث دخل **رشيد** ذات أمسية إلى البيت، فسأل أمَّه عن أبيه، لِتُجيبَه بأنّ أباه سيتأخّر قليلًا، لكنّه ألحّ عليها بأنّه في حاجةٍ إلى أن يكلّمه؛ لأنّه لن يبقى معهم حتّى ساعةٍ متأخّرة،[121] وهُنا

[116] المصدر نفسه، ص 423.
[117] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[118] المصدر نفسه، ص 425.
[119] المصدرنفسه، الصّفحة نفسها.
[120] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[121] المصدر نفسه، ص 435- 436.

بدأت الرّوائيّة في سرد العلاقة الحميمة التي تربط **مليكة** بأخيها، وكذلك مشوار حياة **رشيد**، والتّساؤل حول ما يحصل معه مِن أحداث.

ولَمّا وصل **محمّد** بدأ يتناقش مع ابنه **رشيد** حول فكرة الالتحاق بالمجاهدين، فهو الموضوع الذي يشغل بالَ **رشيد**، ويحتِّم عليه الخروج من البيت، وربّما بدون رجعة: **"أبي... أريد أن أعلمك بأمرٍ مهمّ...سأغادر المنزل اللّيلة... ولن أرجع** (...) **لأنّني لا أعرف هل سأرجع أم لا** (...)، **إنّني مُطارَد في المدينة، وستبدأ الشّرطة في البحث عنّي هذه اللّيلة،** (...). **ونطق الأب** (...) **ونظرةُ عينيه فيها من الاستهزاء الطّاغي على الخوف الشيءَ الكثير: ستصعد إلى الجبل، أليس كذلك؟ تذهب للمجاهدين، ما شاء الله، فما لم تستطع أن تعمله معي، وتعينني به على همّ الحياة، أردتَ أن تقوم به مع المجاهدين،** (...)، **ثمّ مشيرًا بيديه بلهجةٍ فيها حِدّة مضافةً للسّخريّة: وماذا سيصنع بك المجاهدون...؟ ماذا سيصنعون بشابٍّ لا يستطيع العمل حتّى كحمّال في الميناء...؟** (...) **وهل كلّ واحد يستطيع أن يصبح مجاهدًا...؟ إنّ الجهاد لم يُخلَق لأمثالِك... بل خُلِق لرجالٍ معيّنين، وقفوا أنفسهم عليه، فلا عائلات لهم** (...) **و لا مسؤوليّات".**[122]

بعدها يدخل **محمّد** في استرجاع ما يحصل مع رفقائه في العمل، وكيف يختفون الواحد تلو الآخر، فيدرك **محمّد** أنّهم يطمحون إلى التّغيير، هو الآخر يريد أن يتغيّر، لكنّه يتذكّر حواره مع **عمّي سحنون**، الذي غادر هو الآخر بعدما قال له: **"إنّ لكلّ واجب رجاله وأصحابه، وما يمكن أن تفعله أنت بخدمة هذه الأسرة يساوي أهمّ الواجبات، التي يأمر بها المجاهدون المواطنين من أمثالِك"**، بعدها ودّعه بقوله: **"نلتقي بخيرٍ إن شاء الله، وطالت الأعمار".**[123]

يَعُود **محمّد** إلى واقعه الرّاهن، وحوارِه مع ابنه الذي هو مصمّمٌ على الالتحاق بالمجاهدين، حيث قال له ابنه: **"ماذا تريدني أن أعمل يا أبي، حمّالًا مثلك؟ كلّا... إنّ الثّورة تحتاج الشّباب ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحصلوا على الخبز والماء، ويتحسّروا على الزّمان، إنّ المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش، إنّها مع المستعمر، إنّه السّبب في كلّ مآسينا وآلامنا وهو مصدرها، ولابدّ أن نقضي على**

[122] المصدر نفسه، ص 439.
[123] المصدر نفسه، ص 441.

المصدر، ثمّ إنّني لا خيار لي في الأمر... تركتكم بالسّلام. قالها رشيد بإصرار، وهو يتّجه إلى باب الخروج دون أن ينتظر ردَّ فعلٍ وترخيصًا...".[124]

وبذلك نَجِد أنّ هذا المشهد شغل ثمان صفحات، مرفقًا بتعليقات الرّاوية، وكذلك تقديمها للحوار بأفعال التّصريح، أو جعلِها آخرَ القول للتّدليل عليه ب: "وهو يسأل"، و"أجابت الأمّ"، و"قال له صاحبه **سحنون**"، و"قالها **رشيد**". ويبدو أنّ طول المشهد دليل على أهمّيّته، في تغيير مجرى أحداث الرّواية، فالتّغيير الذي أرادته **مليكة** لعائلتها **"بدأ يحدث أوّلًا بخطبتها، وثانيًا برحيل أخيها العزيز، لكنّها لم تدرك ساعَتَها أنّ هذا التّغيير سيحصل ومع جميع النّاس، وداخل كلّ الأُسَر، ووسط كلّ الأحياء والأزقّة، وفي كلّ البلاد دون استثناء أيّ شبرٍ منها".**[125]

رشيد ليس الوحيد الذي غيّر مجرى أحداث الرّواية، فها هو **أحمد** زوج **مليكة** يُخفي أمرَ انضمامه إلى صفوف المجاهدين، فتراه **مليكة** دائمَ الصّمت، غيرَ منضبِطٍ في الدّخول والخروج من البيت، وهذا ما أرَّق **مليكة**، ليقول لها مرّة: **"لا تخافي هكذا، إنّني أتّخذ طرقًا جانبيّة، حتّى لا أصطدم بهم – العساكر الفرنسيّين– إنّ هذه الدّروب الملتوية والمخفيَّة هي أحسن ما في حيّ القصبة، إنّني أعرفها مثلما أعرف كفَّ يدي".**[126]

كلّ ذلك لم يجعل **مليكة** تطمئنّ للوضع، بل **"كانت دائمًا تربط في ذهنها، ودون شعور أو تفكير منها حالته وتصرّفاته، بحالة وتصرّفات أخيها رشيد، قبل أن يفارقهم ويرحل إلى المجاهدين"**[127]– ولعلّ في ذلك مؤشّرًا إلى الأحداث اللّاحقة، وقد تأكّد ذلك لَمَّا غاب **أحمد** عن البيت، ليدُقَّ البابَ رجلٌ غريب يُعلِم **مليكة** بأمر التحاق زوجها بالمجاهدين.[128]

فلم يبق لمليكة إلّا التّضرّع **لله** ومناجاته؛ كي يحفظ لها زوجها،[129] غير أنّ شوقها لزوجها جعلها تبادر إلى سؤال **خالتي البهجة**، التي تعرف خفايا القصبة وأسرارَها، وبذلك يَدور حوار بين **مليكة** و**خالتي البهجة** يَشُوبه الخوف والحيطة من الطّرفين: **"خالتي البهجة، هل لكِ معرفةٌ بالمجاهدين؟.**

– كلّا يا ابنتي، ومَن لي بمعرفتهم، يقولون أنّهم كالملائكة لا يظهرون للعيان...

---

[124] المصدرنفسه، ص 441- 442.
[125] المصدر نفسه، ص 442.
[126] المصدر نفسه، ص 444.
[127] المصدر نفسه، ص 445.
[128] المصدر نفسه، ص 447.
[129] المصدر نفسه، ص 449- 450.

ثمّ بصوت منخفض وكأنّ هناك من يسمعها:

– ولكن، لم تسألين...؟.

صمتت مليكة، وهي تنظر في عيني المرأة المتسائلتين؛(...)

وقبل أن تغادر البهجة نظرت إلى مليكة نظرةً حميمة مشفِقة، ودّعَتها وهي تقول بهمس:

– لا تجزعي هكذا يا ابنتي، واهتمّي بجنينك، سآتي لكِ بخبر زوجك مهما كان نوع الخبر، صحيح أنّ معارفي غير مجاهدين، لكنّهم يعرفون كلّ شيء".[130]

يبدو أنّ هذا المشهد يمهّد لمعرفة مصير **أحمد**، وبذلك تنحَلُّ أحَد العُقَد، إذ لم تَعُد **مليكة** تصبر على فراق زوجها، بعد أن فارقها أخوها وأبوها، فهي تريد مواساةً، بل الأحرى تبحث عن خيطِ أَمَلٍ يبقيها متفائلة، ولو قليلًا حول مستقبلها، ومستقبل ابنها الذي في أحشائها.

يبدو أنّ الرّواية لم تَخلُ من الخواطر، فهي على الأقلّ تتيح للشّخصيّة الرّوائيّة أن تفضفض عن همومها، وأفكارها، بل وأحلامها وآمالها، خصوصًا في زمنٍ يُحسَب فيه للكلمة ألف حساب، قبل أن تخرجها من فمها، فهو زمن الحرب، زمن الاستعباد.

مشهد آخر يزيد من تفاؤل **مليكة**، على أنّ الأيّام القادمة ستحمل الخير، فقد دقّت امرأة شابّة بابَ منزل **مليكة** حاملة معها نبأً جيّدًا عن **رشيد**، وهنا يتجدّد أمل **مليكة** في اللّقاء، في المستقبل، أن يعود كلّ غائب إلى أهله، فراحت تتهاطل دموعَها وهي تسأل: **"كيف حاله؟ ومع من هو الآن؟ وأين؟ ومن أنتِ؟ وهل عندكم مستشفيات؟ وهل أنتِ مجاهدة مثله؟ وهل صحيح أنّه جريح فقط؟ إنّه حتمًا لا يعلم أنّ والدنا قد استُشهِد؟ كم أنا مشتاقة إليك يا رشيد...".**[131]

تنهي **مليكة** حوارها الطّويل مع المرأة المجاهدة، بسؤالها عن سبب التحاقها بالمجاهدين، وإن كان ذلك ثأرًا لزوجها الذي قتلته أيدي الاستعمار؟، فتجيبها: **"لا أعتقد أنّه ثأرٌ أو حقد، بقدر ما هو كفاح من أجل الحقّ، حقُّنا في وطننا، وحرّيّتنا، وسينتهي حتمًا كلّ ذلك بمجرّد أن يتحقّق نصرنا، و نستردّ حرّيّتنا فوق أرضنا، إنّنا شعب يحبّ السِّلم ويكره الحرب. إنّ الحرب فُرِضَت علينا فرضًا، هل تفهمين؟...**

[130] المصدرنفسه، ص 454- 455.
[131] المصدر نفسه، ص 423.

يبدو أنّني أفهم، ولكن هل سنعيش حتّى تنتهي هذه الحرب، ونرى النّصر...

قالت مليكة ذلك، ودمعة كبيرة تسقط على خدّها، وكأنّها جوهرة لا صائغ لها".[132]

فرحُ **مليكة** بخبر نجاة أخيها من القتل لم يدم طويلًا، فهي تعيش كسائر الجزائريّين في حربٍ وقودها هذا الشّعب المغتَصَب في أرضه وخيراته، فقد جاءتها **خالتي البهجة** بنبإ وفاة زوجها **أحمد**، لكنّها لم تتقبّل الخبر، خصوصًا "**وهي تعاني أتعاب الحمل في شهرها التّاسع...**

– هل يمكن أن يكون ذلك حقيقة؟ ربّما أخطأ الجماعة في الاسم؟، ربّما شبّهوه برجلٍ آخر؟ ربّما... ربّما... ربّما. هكذا بدت مليكة تهتف وسط دموعٍ تنزل كالحريق.

– كلّا يا ابنتي، إنّ الرّجال متأكّدون من ذلك،(...)وقد قالوا: إنّ ذلك حصل مباشرةً بعد مغادرته البيت بشهرٍ واحد، في أوّل معركةٍ شارك فيها...".[133]

وبذلك تدخل **مليكة** في دوّامة الخواطر: "**الصّمت قوّة، إنّني أحفظ رأسي قويّا، أنا لستُ في غيبوبة، إنّني واعية لكلّ شيء، رأسي قويّة، وقلبي ناصع، وروحي بعيدة عن الخوف، ممّا أخاف الآن؟ ذهبَ الخوف، الموتُ أذهبه، الموت طرده، الموت أقوى من الخوف. تزعم المرأة أنّه قُتِل في أوّل معركة، أنّهم قتلوه وهو في الطّريق إلى المجاهدين، هه، ليأتوا بجثّته إذن لأدفنه بيديّ هاتين، عند ذلك فقط أتأكّد من موته، إنّها كذبة كبرى هاته التي جاءت بها خالتي البهجة".**[134] تدخل **مليكة** بعدها في غيبوبة حقيقيّة، تجد نفسها بعد ذلك في إحدى غرف المستشفى، وقد وضعت طفلًا بعمليّةٍ قيصريّة، أسموه دون استشارتها **أحمد**.[135]

تمرّ الأيّام ويبلغ طفل **مليكة** عامه الأوّل، فتناجيه مناجاة تخرج من القلب للّسان: "**بنيّ تزوّجت أباك في السّابعة عشرة، ووضعتك يتيمًا في الثّامنة عشرة، دون العشرين كنتُ زوجةً، وأُمًّا، وأرملة، ما هذه المعادلة الصّعبة، وهذا السّباق مع الزّمن؟...".**[136]

---

[132] المصدر نفسه، ص 467- 468.
[133] المصدر نفسه، ص 475.
[134] المصدرنفسه، ص 476.
[135] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[136] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

آلام **مليكة** لا تبارحها، فإضافةً إلى حرقتها لوفاة زوجها، ها هو حمُوها وحماتها يطلبان منها طلبًا يزيد من معاناتها، حيث يجري حوار بينهم هم الثّلاثة يكون سببًا في تغيير مجرى الأحداث، بل الأحرى يغيّر حياة **مليكة** جذريًّا، حيث يتمثّل هذا الطّلب في زواج **مليكة** من **كمال** أخو زوجها الشّهيد.[137]

الملاحظ أنّ هذا المشهد حظي بنصيب لا بأس به في النّسيج الرّوائيّ، حيث شغل قرابة ثلاثة صفحات، وذلك راجع إلى أهمّيّته، ودوره في التّغيير الذي سيطرأ على حياة **مليكة**، فَمِن زوجٍ إلى آخَر، هو إذًا قَدَر **مليكة**، التي ما فتئت أن قبلت بعرض حَمَوَيهَا بالزّواج من **كمال**؛ لا لشيء إلّا لأنّها رأت فيه رجلًا يحبّ وطنه، لكنّ ذلك لم يكن الدّافع الوحيد لزواجها منه، وإنّما لتلبية رغبة الجميع، بما في ذلك: عائلتها، وعائلة زوجها المتوفّى **أحمد**، ولا أدلّ على ذلك من حوارها مع **خالتي البهجة**:"**– إنّهم خيرًا فعلوا يا مليكة، إنّ الزّمن صعب، و لابدّ للمرأة من رجلٍ يحميها، يسترها، يحافظ عليها، إنّه ليس زواجًا بالمعنى الذي تعرفين، إنّه واجب، إنّ الزّمن صعب للغاية، وكلّ من له بنات سارع لتزويجهنّ، أليس ذلك أحسن من الاعتداء على شرفهنّ من طرف جنود الاستعمار؟..**

– وهل يمنع الأزواجُ الجنودَ من ذلك إن هم أرادوا؟

– صحيح، لا يمنعهم شيء من ذلك إن أرادوا، ولكن ضرر أخفّ من ضرر، يا مليكة مالك تعاندين هكذا؟...

– سامحيني، إنّني لا أعاند، ها أنتِ ترينَ أنّني رضختُ لرغبة الجميع وتزوّجته، فماذا بعد؟".[138]

هذا المشهد يثبت أنّ زواج **مليكة** لم يكن عن حُبّ، كما هو معروف بين المرأة والرّجل، فهو أمرٌ لابدّ من تنفيذه دون اعتراض، لكنَّ دوامَ الحال من المحال، إذ بدأت مشاعر كلٍّ من **كمال** و**مليكة** تتحرّك تجاه الطّرف الآخر، وهذه هي سنّة الحياة.

➢ المنظور السّردي:

لعلّ المشكلة المركزيّة لمنهج السّرد القصصيّ تَخُصّ صلة الكاتب بعمله. ففي الرّواية يستطيع الرّوائيّ أن يحكي قصّته، دون أن يدّعي أنّه شاهدَ ما يَقُصّ أو شارك فيه، حيث بإمكانه أن يكتب بصيغة الشّخص الثّالث،

[137] المصدر نفسه، ص 482- 483.
[138] المصدر نفسه، ص 491.

باعتباره الكاتبَ المحيطَ بكلّ شيء، و لا ريب في أنّ هذه هي الطّريقة التّقليديّة والطّبيعيّة في السّرد،[139] وغالبًا ما يُشارُ إلى ذلك برؤية المؤلّف، أو صوت المبدع، رغم أنّه يُسمَّى في أكثر الأحوال بصوت الرّاوي، العارف بكلّ صغيرة وكبيرة، على أنّه ليس من الحكمة أن يُرَدَّ هذا الصّوت كلّيّةً إلى المؤلِّف، فلقد أشار عدد من النّقّاد إلى أنّ الكتّاب لا يتحدّثون دائمًا في رواياتهم، بالطّريقة التي يمكن أن يتحدّثوا بها في مراسلاتهم أو محاوراتهم.[140]

إنّ النّصّ الرّوائيّ يحيل بالضّرورة إلى مؤلِّفه، فهو الذي يشخِّص الواقعَ انطلاقًا من أحكامه القيميّة، فهو الذي يضمِر أو يعلِن عن أفكار شخصيّاته الرّوائيّة، بحيث يجعل القارئَ يشاركُه تصوّراته، وأفكارِه التي يسقطها على هذه الشّخصيّات، والتي يختار لها المؤلِّفُ نوعَ الخطاب الذي تتعامل به – إذا كان مباشرًا أو غير مباشر– ضمن نظام زمنيّ تراتبي، أو على شكلِ مفارقات زمنيّة.[141]

بالوُلُوج إلى عوالم الرّواية – موضوع البحث– فإنّ ما يمكن ملاحظته هو استخدام الرّوائيّة **زهور ونيسي** تقنيّة "الضّمير الغائب"، في كثير من الأحيان مُتَّبِعةً أسلوب الرّؤية من الخلف "Vision par derrière "، حيث تُمرِكز الرّاوية التي تعلم كلّ الأدوار الإخباريّة في شخصِها، وتوزّع الأدوار، والصّفات، والمواقف بحرّيّة، و هي ميزة الرّواية الكلاسيكيّة، بحيث تقُوم الرّاوية بتحديد منظور الشّخصيّات، وتكشف بلا تَحَفُّظ عن وعيها، وأفكارها، وكأنّ الرّؤية هنا تمثِّل الموقف المباشر للمؤلّفة، القابِع خلف الرّاوية.[142]

لعلّ رواية "لونجة والغول" تحمل بين طيّاتها وجهتي نظر مختلفتين: الأولى يمثّلها كلٌّ من الشّخصيّات: **مليكة**،و**رشيد**، و**أحمد**، و**كمال**، و**عمّي سحنون**، و**خالتي البهجة**– وهي إسقاطٌ لرؤية الرّوائيّة **زهور ونيسي**، التي تتدخّل بين الفينة والأخرى، حتّى تبيّن مصداقيّة رؤى هذه الشّخصيّات؛ في حين يمثّل كلٌّ من **محمّد** وبعضُ رفاقه في العمل وجهةَ النّظر المغايرة، وإن كانت رؤى **محمّد** تلتقي في بعض الأحيان مع رؤى الشّخصيّات السّالف ذكرها، أو بالأحرى مع وعي **زهور ونيسي**.

ترفض**مليكة** واقعَ عائلتها المزري، فعائلتُها فقيرة؛ بالمقارنة مع عائلة صديقتها **أنيسة**، التي تراها أنّها غنيّة، وإن كان هذا الحكم نسبيًّا **"فما هي قيمة موظَّفٍ في الأرشيف أصلًا؟ وظيفة في أحطّ مراتب الوظيف، فما الذي يجعل مليكة تتنهّد كلّما ذكرت زميلَتَها أنيسة؟ ولِمَ لا تتنهّد؟ على الأقلّ الموظَّف مطمئِنّ على قُوتِه**

---

[139] رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص 233.
[140] روجر ب هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 148.
[141] Todorov, Tzevetan, Poétique : Qu'est – ce – que le structuralisme?, p 64.
[142] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 71.

كلَّ شهر، وشهر كامل، وهو مرتاح، ضامنٌ لحاجات ثلاثين يومًا كاملة، وضامنًا لِمَا يأتي بعدها من الشّهور، إلّا في حالة واحدة فقده لهذا الوظيف، ولكنّه أمر مستبعد كثيرًا".[143] نلاحِظ في هذا الموقف تضارُبًا في الآراء بين رأي **مليكة** ورأي الرّاوي، لكنّ هذا الأخير يستدرك ليتلمَّس عذرًا لمليكة على موقفها من **أنيسة**؛ لأنّ **والدَ مليكة** يعمل حمّالًا، يقتات باليوم وإذا كان محظوظًا يقتات بالأسبوع في عملٍ شاقّ متعِب؛ عكسَ **والِد أنيسة** الذي يعمل كموظَّفٍ حكوميّ يتقاضى أجرته كلَّ شهر.[144]

مليكة ورغم خوفها الدّائم مِن أن تفقد زوجها **أحمد**، الذي التحق بصفوف المجاهدين، ولكنّها لم تكن ضدّ الأعمال الثّوريّة، بل تصوّرت دائمًا أنّ الجهاد من شأنه أن يصنع النّاسَ صنعًا آخر، يُبدّلهم إلى صورةٍ أحسن، وأفضل، وأقدس.[145]

رشيد هو الآخر أثبتَ موقفه تجاه وطنه بالالتحاق بالمجاهدين، رافضًا العيشَ في أرضه ووطنه تحت أقدام العدوّ، ولا أدلَّ على ذلك من مواجهته لأبيه، ورفضِه للعمل كحمّال مثله والرّضَا بالعيش الذّليل، حيث بيّن له أنّ المعركة الحقيقيّة مع المستعمِر، الذي حرمهم من ثروات أرضهم، وبيّن له أنّ الاستعمار هو سبب، ومصدر مآسيهم وآلامهم، ولابدّ من القضاء عليه[146]، وهذا كان شعارَ كلٍّ من المرأة المجاهدة، التي أتت **مليكة** بأنباءَ عن **رشيد**، وكذلك كان شعارَ كلٍّ من**أحمد**،و**كمال**، و**عمّي سحنون**.

تحاول الرّوائيّة من خلال بسط وجهات نظر شخصيات الرّواية أن تنتقل من الرّؤية الخارجيّة، والتي تكتفي بوصف أفعال يمكن إدراكها دون أن يصاحب ذلك أيّ تأويل وأيّ تدخّل من فكر الشّخصيّة الفاعلة – إلى الرّؤية الدّاخليّة التي تُقَدِّم أفكار الشّخصيّة.[147]

حيث ترى المرأةُ المجاهدةُ أنّ جهادَها هو كفاحٌ من أجل الحقّ، وليس ثأرًا لأيٍّ كان. هو حقٌّ في الوطن والحرّيّة. أمّا **أحمد** فقد أخفى بحكمته وهدوئِه خبر التحاقه بالمجاهدين؛ حتّى لا يزيد من معاناة عائلته، لا سيما **مليكة** التي كانت تشكّ في تصرّفاته، ولكّنه فضّل السّكوت، وأبى إلّا أن يدافع عن الوطن في صمت، حتّى إنّه رحل عن عائلته، بل عن الدّنيا في صمت[148]. **عمّي سحنون** هو الآخر يلتحق بصفوف المجاهدين، دون أن يخبر

[143] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 396.
[144] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[145] المصدر نفسه، ص 465.
[146] المصدر نفسه، ص 441- 442.
[147] تزيفيتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 53.
[148] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 446.

أحدًا بذلك، رغم أنّ تصرّفاته وردود أفعاله، كلّها كانت تدلّ على وطنيّته، فها هو يوضّح لرفاقه في العمل قضيّة الشّعب الجزائري أيّام الاستعمار، وكيف غزا الفرنسيّون أرض الجزائر، ونهبوا ثرواتها[149]، وصَيّروا المثقّفين من الجزائريّين أدواتٍ لتضليل الشّعب الجزائريّ، وإيهامِهم بأنّ المجاهدين قطّاعُ طُرُق.[150]

كمال قد يختلف عن سابقِيه- رغم أنّه يشاركهم في قضيّة الدّفاع عن الوطن-، إذ بمجرّد انخراطه في صفوف المجاهدين أعلَمَ زوجته **مليكة**[151]؛ حتّى تزيدَ من ثقته بنفسه، وتُحمّسَه أكثر للمواصلة في درب الكفاح، كما أنّه لم يخجل من الاعتراف بالجُبن، والخوف الذي كان يعتريه في السّابق، مِن مواجهة العدوّ[152]، إلى جانب أنّه فضّل الجهاد بين جنبات مدينته، جاعلًا بيته مقرّ اجتماع أصدقائه المجاهدين[153]، عوض الصّعود إلى الجبل كما فعل **رشيد**و**أحمد**، ضاربًا بذلك عصفورين بحَجَر، فمن جهة يُراعي شؤون عائلته، ومن جهةٍ أخرى يدافع عن وطنه.

وأمّا **محمّد** والد **مليكة** فقد كان يحمل أفكارًا مغايرةً قليلًا لأفكار الشّخصيّات الأخرى، حيث كان يرى أنّه ليس معنيًّا بالدّفاع عن حقوقه، وحقوقِ إخوانه الجزائريّين في أرضهم؛ لأنّ تفكيره في أسرته ثبّطه عن ذلك، رغم رفضِه لِوَضعِ عائلته المزري، ورفضِه للأحكامِ الظّالمة، التي كانت تُفرَض عليه وعلى غيره من الجزائريّين- كلّ ذلك أثار الرّوائيّة **زهور ونيسي**، وأبَت إلّا التّدخّل تحت مظلّة الرّاوي، لتُبديَ رأيها حول موقف **محمّد** ومَن على شاكلته. إذ إنّ إعالة الأسرة لا يعني التّنصّل من واجب الدّفاع عن الوطن، فمِنَ الممكن الجمع بين الأمرين، حيث تقول: "**إنّ الثّورة لا تحتاج كلَّ المواطنين لمغادرة مدنهم، والصّعود للجبال، بل الثّورة هي التي يجب أن تكون في كلّ مكان: في المدينة، في القرية، في الأحياء، وفي البيوت**".[154]

وبذلك تطرح الرّوائيّة رؤى الشّخصيّات الرّوائيّة، استنادًا إلى الضّمائر التي استعملتها، والتي جاءت متناسقةً بين ضمير المتكلّم، والمخاطب، والغائب: فأمّا ضَمِير المتكلّم فقد جاء مقترِنًا بأقوال الشّخصيّات، والحوارات التي دارت بينها؛ في حين أنّ ضَمير الغائب جاء متناسبًا مع سرد أحداث الرّواية، وهي تقنيّة تميّزت بها الرّوايات الكلاسيكيّة التّقليديّة؛ وأمّا ضمير المخاطب، والذي كثيرًا ما اقترن بالرّوايات الحديثة، دليلٌ على براعة الرّوائيّة في تحديث أسلوبها في الكتابة الرّوائيّة، دون التّنصّل من فنّيّات السّرد التّقليديّ، آخذةً من كلّ شيء بِطَرَف، فتقول

[149] المصدر نفسه، ص 410.
[150] المصدر نفسه، ص 423.
[151] المصدرنفسه، ص 497.
[152] المصدر نفسه، ص 487.
[153] المصدر نفسه، ص 512.
[154] المصدر نفسه، ص 441.

في إحدى المقاطع – على لسان الرّاوي- وكأنّه يخاطب **والدَ مليكة** مباشرةً: – لَمّا حَمِدَ **الله** بعد أكله لطبقٍ من العدس مع أفراد عائلته- **"عَلَامَ تحمد الله أيّها الرّجل؟... لعلّك اقترفتَ ذنبًا، وقد خُلِقتَ فقيرًا مُعدمًا، لعلّك خُيِّرتَ بين هذه الحياة المحرومة وحياة أخرى رضيتَ بها، وتحمد الله خوفًا من حرمانك منها... أو لعلّك تحمد الله حتّى تجدَ غدًا مثل هذا الطّبق من العدس الأسود، وقد طفت قشوره كما تطفو أنتَ وجيرانك، وكلّ من تعرفهم وتراهم حولك على سطح الحياة!!!"**.[155]

هو إذًا تدخُّلٌ من الرّاوي في النّسيج الرّوائيّ، وكأنّه شخصيّة من شخصيّات الرّواية، وهذا ما يزيد من تشويق القارئ، ولفتِ انتباهه، إلى جانب إبعاد الملل عنه عند القراءة. فالتّغيير في الضّمائر يُكسِب الرّوايةَ حيويّةً، كما يكشف عن مكنونات الرّوائيّة، ورؤاها الفكريّة والفنّيّة.

يقول الرّاوي في موضعٍ آخر، وكأنّه يخاطب الشّخصيّة **كمال**: **"الأسماء تتكرّر، والوجوه ليست الوجوه، لكنّها جميعًا يجب أن تتساوى في قلبك يا كمال، إنّ لهؤلاء أيضًا أحبابًا وأصدقاء (...) فارقوهم مثلما فارقكَ أحبابُك. المعادلة صعبة، أن يصبح قلبكَ رحبًا لجميع هؤلاء وأولئك، وتصبح تصرّفاتُك تأخذ بعين الاعتبار كلّ هؤلاء وأولئك. إنّك لستَ وحدك أبدًا، حتّى وأنتَ تنفرد بأفكارك الآن عنهم، إنّهم يفكّرون نفس التّفكير، أو بعضًا منه..."**.[156]

وبذلك تتنوّع درجات حضور السّارد في الرّواية نظرًا لدور القصّة في جعله حاضرًا، وإبرازه ماثلًا داخل العالم المتخيَّل، بحيث تتفاوت تدخّلاته في درجة الكتمان،[157] فقد يكون تدخّله بضمير الغائب لمجرّد التّوضيح والشّرح، مثل قول الرّاوي عن شخصيّة **سي لخضر**، الذي كان **"أعلمهم – عمّال الميناء– جميعًا (...). يُضِيفُون كلمة "سي" إلى اسمه؛ لأنّه على الأقلّ لا يستعمل سورةً واحدةً بعد الفاتحة عند الصّلاة، فهو كلّ مرّةٍ يفاجئهم بآياتٍ لم يسمعوها من قبل، ورغم ذلك فهو لن يكون أبدًا أكثرَهُم فهمًا، أو أقرَبَهم من الحظّ، فمتى كان كتابُ الله مصدرًا للرّزق، اللهمّ إلّا عند كُتّاب الحروز والرّقيات، في زمنٍ كلُّ ما فيه بلغة المستعمِر (...).**

[155] المصدر نفسه، ص 391.
[156] المصدر نفسه، ص 531.
[157] تزيفيتان تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص 56.

لغةُ الخبز هي الفرنسيّة، ومن تعلّمها ضَمِن الخبز، ومن أتقنها ضَمِنَ خبزًا أبيض، لغةُ الدّنيا، لغة الحياة، وما عداها فهو للآخرة".[158]

قد يكون تدخُّل الرّاوي استنكارًا، كقوله: **"وهل تورَّعَ النّاسُ يومًا عن الكلام، وهل صدر من النّاسِ يومًا غير الكلام في حقّ البنات. ما أكثر الناس الذين يعشقون الثّرثرة، والغيبة والنّميمة، أبصارُهم لا تحلو لها البحلقة إلّا للفتيات، ولا الصّعلكة إلّا على الفتيات. أهمُّ مواضيعِهم: البنت والمرأة، كيف لبست هذه؟ ولماذا خرجت من البيت تلك، ومع من تتكلّم الأخرى. مَن عنده بنت عنده قنبلة موقوتة، وحتّى لا تتفجّر القنبلة لابدّ من الإسراع بوضعها في مكانها الصّحيح، بيتُ الزّوجيّة، والتّخلّص من تبعاتها– هذه هي المفاهيم، وهذه هي العادة، وهذه هي الذّهنيّة المتّفق عليها، والتي لا يختلف اثنان، سواء في الرّيف، أو في المدينة، عند المتعلِّم وعند غير المتعلّم، عند الغنيّ أو الفقير، المفهومُ واحد، وربّما اختلفت المعالجة".**[159]

➢ تقنيّة التّناص:

النّصُّ الرّوائي فضاء منفتح على النّصوص السّابقة، فهو يَفتَح قناةً جديدة للتّواصل والحوار، لا تخرُج عن النّصّ الرّوائيّ، ولكنّها لا تكتفي به أيضًا بل تتفاعل معه، وتسعى إلى استحضار عوالم جديدة، أومراجع ثقافيّة أخرى نَجِد جذورَها في أعمال فنّيّة مختلفة، وهذا ما يعطي لهذا العمل جدّيّة الطّرح، وذلك في إطار ما يُسمّى "التّناص" « Intertextualité » ، فإذا تَمّ النّظر إلى هذا المفهوم من زاوية النّصوص ذاتها، فهو استعارةُ نصٍّ سابق لاستكمالِ نصٍّ آنيّ حاضر، مِمّا يشكِّل في النّهاية قطبًا دلاليًّا يفي بتقديم الخبر المقصود حاضرًا، ويُحيل بعد ذلك إلى منطقةٍ محدّدة من الجغرافية الثّقافيّة، التي يقصد إليها النّصّ الجديد.[160]

وبذلك فإنّ "موضوعَ أيّ خطاب لا يظهر إلّا إذا سمحت بذلك شروط معيّنة، لابدّ من توافُرِها كي ينخرط الموضوع مع بقيّة الموضوعات، في فترةٍ زمنيّة، وضمن ثقافة، مِن حيث علاقات التّشابه، أو التّوالد، أو الحوار"،[161] فإمّا أن يكون هذا التّناص على شكلِ تقاطعات دلاليّة بين النّصوص، لا تظهر للعيان إلّا بعد التّعمّق في دلالاتها؛

[158] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 407.
[159] المصدر نفسه، ص 433- 434.
[160] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 223- 224.
[161] آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصّوفي في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة، ص 27.

وإمّا أن تكون على شكل اقتباسات ظاهرة – وهو ما نَجِده في رواية "لونجة والغول"– كأقوالٍ ووحداتٍ كلاميّة، تنتمي في الأصل إلى خطاباتٍ تعبيريّة، خارجيّة، متنوّعة الأشكال والمصادر: آيات قرآنيّة، أبيات شعريّة وغنائيّة، مطالِعُ أغانٍ متداوَلَة، أمثالٌ وحِكَم، لوازم لفظيّة ومعنويّة متكرّرة. على أنّ هذه الاقتباسات أوالاستشهادات لا تأتي بهدف تليين الرّتابة السّرديّة، المتوالية للأحداث والشّخصيّات الرّوائيّة، أو بهدف تزويد المتلقّي برصيدٍ واسع من المعلومات والمعارف، ذات العلاقة بالأنظمة الثّقافيّة والحضاريّة للمجتمع– فحسب؛ وإنّما تأتي كذلك كعناصر ووحدات فنّيّة جزئيّة، تُطعِم البناء الرّوائيّ بإضاءات متفرّعة، تساعد على نموّه واكتماله من جهة، وتُخَصِّب وتثري مجالَه الدّلاليّ من جهةٍ ثانية.[162]

بحيث إذا توفّر لهذه الشّواهد أن يتجاوب معها القارئ، ولم يحسّ بثقلها وتنافرها مع عبارات ومفردات النّصّ، الذي أُدرِجت فيه– ساهمت إلى حدٍّ كبير في توضيح المعنى، وأدّت إلى الإبانة عن مقصود الكاتب، والأخذِ بيد القارئ أو المتلقّي، ومساعدته في عمليّة فهم مغلقات مغزى الخطاب الموجّه إليه. ولا يخفى على أيّة حال أنّ كلّ هذا يتوقّف على قدرة الكاتب، فالشّواهد ماهي إلّا نصوص، أو مقاطع (أجزاء) من نصوص سابقة شكّلت عوالم دلاليّة أخرى.[163]

وبذلك يمكن ملامسة تقنيّة التّناصفي رواية "لونجة والغول"فيما يلي:

– إمّا مع نصوص شرعيّة: كقولِ عَمِّ **زهرة** والدة **مليكة**– لَمّا أراد أن يزوّجَها **محمّد**–: إنّ ديننا يقول: **"تزوّجوا فقراء يرزقكم الله"**،[164] وذلك اقتباس من قول **الله تعالى**: ﴿**وأَنكِحُوا الأَيَامَى مِنكُم والصَّالِحينَ مِن عِبَادِكُم و إِمَائِكُم إن يَكُونُوا فُقَرَاءَ يُغنِهِم اللهُ مِن فَضلِه واللهُ واسِعٌ عَلِيم**﴾.[165]

– أو اقتباسٌ من الأقوال القديمة: **"قديمًا قالوا: إنّ الفقير لا يعرف الحُبّ، ولا يعرف الحنان، وانشغالُه بتوفير القوت والحاجة لا يترك له مجالًا للتّفكير في الأشياء الجميلة الحميمة"**؛[166] غير أنّ الرّاوي بالمقابل يستنكر هذه المقولة، بقوله: **"لكنّ هذا غير صحيح، إنّ الفقير يُحِبّ ويَحِنّ لكن مع شعورٍ آخر، شعورٍ بالألم والعذاب؛ لأنّه لا يستطيع أن يوفّر لمن يحبّ اللّقمة الكافية، والحاجة التي تُشعِر بالدّفء والرّفاهية، حبُّه**

[162] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 291- 292.
[163] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 100.
[164] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 390.
[165] سورة النور، الآية 32.
[166] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 390- 391.

قصير اليد، حبٌّ دون وسائل، دون إمكانيات، حُبٌّ بالقُبلة والضّمّة، والنّظرة الحانية والدّمعة، شعورٌ زادَه الفقرُ كثافةً وعمقًا"[167]- فإن دلَّ ذلك على شيء فإنّما يدلُّ على أنّ المعاناة، التي كان يعيشها المجتمع الجزائري زمن الاحتلال الفرنسي لم تمنعه من مواصلة كفاحه، من أجل حياة أفضل.

- توظّف الرّوائيّة كذلك أمثالًا شعبيّة[168]، مثل: **"اعمل بفلس، وحاسِب البطّال"**، وذلك في سياق قول الرّاوي: **"فترة الحركة والعمل، والاستعداد ليومٍ جديد، سوف لن تختلف حتمًا عن الأيّام الأخرى، إلّا من حيث أنّه سيُنقِص يومًا من حياة الجميع، ويجدِّد الأملَ في قضاء الحاجات، وتحقيق الأماني الصّغيرة، ومنها الحصول على دواءٍ لطفلٍ مريض، وقفّة تحتوي الضّروريّات، واستخراج ورقةٍ إداريّة، والحصول على شغلٍ أو شبه شغلٍ لأحد شباب الحيّ العاطل..."**.[169]

تناصّت الرّوائيّة في مقتطفات من "لونجة والغول" مع مقاطع من "يوميات مدرّسة حرّة"، حيث نجد في رواية "لونجة والغول": **"إنّ الأمَل يقوى بقوّة النّفس، ويضعفه بضعفِها، هو سلاحٌ صغير، يُصبِح فاعلًا كاملًا إذا كان حامِلُه ذا فعاليّة، وخجولًا متردّدًا كلّما كان حاملُه خجولًا و متردّدًا"**.[170]وهذا ما تُورِده في "يوميّات مدرّسة حرّة": **"وأنا كذلك خجولة متردّدة (...) أحسب لكلّ خطوةٍ حسابَها، وأتحاشى الوقوع في الاصطدامات"**.[171]

يمكن ملاحظة التّناص كذلك في الموقف، الذي تعرّض له **كمال**، لَمّا أخذه العساكر الفرنسيّون بالقوّة في إحدى اللّيالي إلى السّجن، حيث **"كان وجهه شاحبًا، وأطرافه ترتعش، والقبقاب في قدميه يُحدِث صوتًا مكتومًا، وسط صوت الجنود وبنادقهم، التي كانت تمسّ كلّ شيء في طريقها وتريد كسره (...) عندما فتح كمال الباب، كان اثنان من مجموعة الدّوريّة، زوّار اللّيل، قد قفزا إلى صحن الدّار بواسطة سطح البيت المجاور، ليقفا وراء كمال يدفعانه دون أيّة كلمة إلى الأمام، وبندقيّة أحدهم في ظهره، أخذ يصيح متوسّلًا:**

---

[167] المصدر نفسه، ص 391.

[168] المثل الشعبي: من أهمّ فنون التّعبير الشّائعة بين النّاس، والمتناقلة بين أفراد المجتمع، حيث يتميّز من حيث لغته بظاهرة كثافة المعنى، الذي تحمله كلّ مفردة، وهي كثافة تجعل المفردة تختلف في معناها عنها إذا استُخدمت في اللغة العادية؛ أي أنّها تتجاوزها وتفوقها من حيث الدّلالة والمعاني الجافّة، والمثل أساسه التّشبيه، وما يقع في حكمه من وجهة نظر بلاغية، بخلاف القول السّائر الذي لا يقوم على التّشبيه، مثل: "رانا والموت ورانا"، فالقول السّائر يقرّر شيئًا واقعًا، وأمّا الحكمة: فهدفها إصابة المعنى وترمي إلى التّعليم، وهي تقوم على التّجريد وتستدعي التّأمّل، وهي أكثر قابليّة للتّعميم، مثل: قول سيدنا عليّ- رضي الله عنه-: "العلم ضالّة المؤمن". عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري: دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007م، ص 57 وما بعدها.

[169] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 395.

[170] المصدر نفسه، ص 483.

[171] زهور ونيسي، من يوميات مدرّسة حرّة، ص 39.

– ما الأمر...؟ عمّن تبحثون؟ دعوني أرتدي ملابسي، إنّني بملابس النّوم ألا ترون؟ دعوني أودّع عائلتي ثمّ خُذُوني إلى حيث تريدون، إنّني لم أفعل شيئًا يا رب".[172] والحال نفسه مع شخصيّة مدير المدرسة في "يوميّات مدرّسة حرّة"، الذي أُخِذ عنوةً إلى السّجن بعدما كان المسؤولَ الأوّل عن خُطَب الجمعة في المسجد، والتي كثيرًا ما كانت تمسّ الجهاد في الجزائر وتحفّز عليه.[173]

يقول الرّاوي: **"مليكة كمن أجرى له امتحان وسقط فيه"**،[174] وهذا تناصّ مع مقطع في: "من يوميات مدرّسة حرّة": **"وكنتُ يومها كمن أجري له امتحان وسقط فيه"**،[175] وكأنّ شخصيّة **مليكة** ما هي إلّا إسقاطٌ لشخصيّة **زهور ونيسي**، التي جسّدت بعضَ خواطرِها وأفكارها في شخصيّة **مليكة**. فالمرأة مهما اختلف اتّجاهها عن امرأةٍ أخرى، ومهما بلغت من ثقافةٍ أوأمّيّة، تبقى امرأةً تغلب عليها عاطفتها، ومشاعرها المخلصة الوفيّة.

انتشرت الأمّيّة في زمن الاستعمار الفرنسي؛ نظرًا للفقر المدقِع الذي كان يعيشه معظم الجزائريّين، ونتيجةًلغلقِ المدارس العربيّة إلّا ما بقي منها من مدارس حرّة تابعة لجمعيّة العلماء المسلمين، التي عُدّت "حركةً سياسيّة ذات رسالة ثقافيّة، وعلميّة اجتماعيّة، تهدف إلى حماية الوطن من الذّوبان في الحضارة الأوربّيّة، وبعث الرّوح الوطنيّة في النّفوس، عن طريق تعليم الشّباب، وخلقِ الوعي الاجتماعي، ومحاربة رجال الدّين المزيّفين، الذين حاولت فرنسا أن تستعملهم لتثبيط عزائم الجزائريّين، ونشر إسلامٍ مزيّف يخدم مصلحة المستوطنين الأوربّيين، ويساعد على تنفير الجزائريّين من دينهم الإسلاميّ الحنيف"،[176] وذلك بنشر البِدَع والخرافات، والحكايات الغريبة؛ حتّى يبقى المجتمع الجزائريّ يعيش في ظلمة الجهل؛ لكي يتمكّن هذا الاستعمار الغاشم من استعباد المجتمع بكلّ فئاته.

وقد حاولت **زهور ونيسي** أن تقتطف مقاطع من بين الحكايات الخرافيّة، التي كانت سائدةً في ذلك الزّمن؛ حتّى تشير إلى الثّقافة الشّعبيّة التي كانت سائدة آنذاك، إلى جانب كون بعضها يجعلُ المرءَ يعيش نوعًا من التّفاؤل، وإن كان ذلك وهمًا، مثل: **"اسمعي يا مليكة، أوصتنا الجنّيّات أن ننسج لصدرك من شعاع النّور**

[172] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 485.
[173] زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 55- 56.
[174] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 486.
[175] زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 71.
[176] حسينة حماميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، منشورات الحِبر، الجزائر، 2007م، ص 35- 36.

درعًا يردّ عنكِ رعدة البرد، ويبعد عنك شبح الموت..."،[177] وهذا ما تناصّت به الرّوائيّة مع رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة": "**اسمعي يا فتاة**، (...) **أوصتنا الجنّيّات أن ننسج لصدرك من شعاع النّور...**".[178]

يمكن القول إنّ الرّوائيّة **زهور ونيسي**، و من خلال اقتباساتها الواضحة من روايتها "من يوميّات مدرّسة حرّة"، فقد وقعت في التّكرار، وكأنّها أسقطت شخصيّتها، وشخصيّات عايشتهم زمن الاحتلال الفرنسي، أوسمعت بأحوالهم – على شخصيّاتها الرّوائيّة، فجاءت رواياتها بين الخطاب التّاريخي والخطاب الرّوائيّ.

[177] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 479.
[178] زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 120.

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائيّة

تمثّل الشّخصيّة الرّوائيّة عنصرًا مهمّا من عناصر التّشكيل السّردي، فهي التي تعمُر العالَم السّرديّ، وتصنع أحداثه، وهي ممثِّلٌ يتّسم بصفات بشريّة، قد تكون مهمّة أو أقلّ أهمّيّة،وفعّالة (حين تخضع للتّغيير)، أومستقرّة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحيّة (بسيطة لها بُعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التّنبّؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقّدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، بحيث يمكن تصنيفها وفقًا لأفعالها وأقوالها، ومشاعرها ومظهرها، ووفقًا لتطابقها مع أدوار معياريّة، أولنماذجها، أو لتوافقها مع نطاقات معيّنة للفعل، أو لتقمّصها أدوار بعض العاملين.[179]

بإسقاط هذه المقاييس التي قد تتّسم بها الشّخصيّة الرّوائية على رواية "لونجة والغول"، فإنّنا نَجِد أنّ طابع هذه الرّواية الواقعيّ التّاريخي، يجعَل مِن صفة البطولة قاسمًا مشترَكًا بين العديد من الشّخصيّات، بحيث لا تنحصر البطولة في شخصيّة واحدة، وبذلك تمثِّل كلّ شخصيّةٍ بطلًا في حدود الوظيفة التي تؤدّيها، ويتمّ بروز أو اختفاء الشّخصيّة وفق تطوّر الأحداث- كلّ ذلك يُفضي إلى أنّ الرّواية ذات المغزى الاجتماعي والتّاريخي تختلف عن روايات البطولة الفردية، التي تؤدّي فيها الشّخصيّات الثّانويّة أدوارًا مساعدة لمغامرات البطل الرّئيسي.[180]

يعمُر العالَمَ السّرديّ لرواية "لونجة والغول" شخصيّاتٌ رئيسيّة وأخرى ثانويّة،حيث تَبرزُ شخصيّة **مليكة** كشخصيّة رئيسيّة في الرّواية، وذلك وفق الرّؤية الفنّيّة لزهور ونيسي، والتي تحاول كأيّ كاتبة جزائريّة أن تجِد تماسًّا بين الرّواية والسّيرة الذّاتية، والتي تتجلّى في تلك التّقاطعات بين شخصيّات النّصوص الحكائيّة وتجاربها الحياتيّة، وبين شخصيّات مُبدِعَتِهَا وسيرَتِها في الوجود الواقعيّ، مِمَّا يؤكِّد استثمار كاتبات هذا النّوع الأدبي لمكوّنات مهمّة من سِيَرِهِنّ الذّاتيّة، في تشكيل عوالم حكيهنّ، بإعادة إنتاجها بطريقة لغويّةٍ في الحاضر، حيث يكشف هذا الطّابع تعمُّق شعور الكاتبة بالاغتراب، والضّياع، والقهر في مجتمعهنّ الذّكوري، وهو ما يعلّل توتّر علاقتها به، وسعيِها الدّائبِ إلى التّحرّر من كلّ أشكال هيمنته على وجودها: كينونةً، وصيرورة، ما يُكسبُ حضورَ نوعٍ من السّيرة الذّاتيّة في جنس الرّواية، وهذا ما يتّضح جليًّا مع **زهور ونيسي** في روايتها "يوميّات مدرّسة حرّة"، حتّى إنّها تصرّح بأنّ هذه الرّواية مذكّراتٌ عن حياتها: **"من المفيد التّنصيص هنا، والقول بأنّ ما أعرضه في هذه المذكّرات**

[179] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 42- 43.
[180] إدريس بوديبة، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 98.

الموجزة جدًّا، والصّريحة جدًّا (...) ما هو إلّا لقطات سريعة لزاويةٍ تاريخيّة هامّة عِشتُها بنفسي، وساهمتُ في بعض جوانبها بجهد (مناضلة) أحيانًا، ومعلّمة أحيانًا أخرى، أو بهما معًا في غالب الأحيان.

إنّ كلّ الوقائع التي وردت في هذه المذكّرات مؤكّدة، إمّا لأنّي ساهمت فيها وإمّا لأنّي عشتها حقيقةً، أوشربتُ من كأسِها المرّة حقًّا".[181]

أمّا في روايتها "لونجة والغول"، وإن بَدَا أنّ ما أنشأَتهُ في الرّواية من عوالِم حكائيّة مِن نتاج المخيّلة، فإنّ العديد من العلامات التي تتضمّنها الرّواية تُبيّن خلاف ذلك،[182]فنجِد أنّ **مليكة** ما هي إلّا **زهور ونيسي** بشكلٍ أو بآخر.

إنّ دلالة أسماء الشّخصيّات الرّوائيّة تُعَدّ من المفاتيح الأوّليّة التي تؤشِّر للعالَم الدّلاليّ في خطاب الرّواية، وذلك بوصفها علامات سيميائيّة تجمع في آنٍ واحد بين الدّلالة التّجريبيّة الواقعيّة، التي يوهِم بها الخطاب الرّوائيّ، وبين الدّلالة الرّمزيّة التي تتجاوز ما هو متوقَّع منها للوهلة الأولى[183] – كلّ ذلك قد ينطبق على أسماء شخصيات "لونجة والغول"، بما في ذلك: اسم **مليكة**، الذي قد يوحي بالرّغبة في التّملّك، ولعلّها رغبةٌ في تملّك السّعادة، التي حُرِمَت منها هذه المرأة الجزائريّة، بل كلّ نساء الجزائر خلال الاحتلال الفرنسي. رغبةٌ في تملّك حقّها في الوجود، وحرّيّة الرّأي، وهذا ما حَرمَها إيّاه المجتمع الذّكوري بدعوى الحفاظ عليها، وصيانة عِرضِها.

تقدِّم الرّوائيّة شخصيّةَ **مليكة** إلى القارئ من خلال سرد أوصافها الفيزيائيّة، وطريقة تعبيرها، ونظرتِها لِما يدور حولها من أحداث وشخصيّات، بحيث تعرِض الرّوائيّة لجملةٍ من حوافز ودوافع نفسيّة[184]تستأثر بها الشّخصيّة الرّئيسيّة، فمليكة فتاة جميلة فاتنة تأسِر قلوب كلّ من يراها، بالقدر الذي لا تُقَدِّر فيه هي ذلك. تستقبل ربيعها السّابع عشر، وهي البِكر في أسرة تضمّ أربعة بنات وثلاثة ذكور[185]، وهي شخصيّة حسّاسة ترفض الوضع المزري الذي تعيشه عائلتها من فقرٍ وحاجة، إلّا أنّها ليست كَرشيد أخيها، فهي لا تلُوم والِدَيها على حالة العِوز التي يعيشونها، حتّى إنّها في نفسها تقول لرشيد: **"لماذا تلومهم يا ولد؟ إنّهم كذلك تربّوا ولم يكونوا لَا**

---

[181] زهور ونيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 18.

[182] بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائيّة الجزائريّة: أسئلة الكتابة، الاختلاف والتّلقّي، الملتقى الدّولي الثّامن للرّواية " عبد الحميد بن هدوقة"، ص 65 وما بعدها.

[183] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 28.

[184] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p 109.

[185] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 392- 393.

هُم ولا أجدادُكَ أسعَد منك. يبدو أنّ اللّعنة الأبديّة قد اختلطت بأنفاسهم، إنّ مجرّد التّفكير في مثل هذه الأمور يقرّبُك من العقوق".[186]

قريبًا جدًّا كانت تنعم **مليكة** بالذّهاب إلى المدرسة، واللّهو مع البنات، وهنّ في طريقهنّ كالبراعم بين المدرسة والبيت، وما إن عرفت بحقيقة جمالها من إحدى الجارات سُعِدَت جدًّا، خصوصًا وأنّ سليم ابن جارتهم **فاطمة** كان معجبًا جدًّا بها،[187] حيث استعذبت هي الأخرى نظراته، فقد كانت تنزع بعضَ ما في نفسها من يأسٍ وقنوط، وتتركها للحظات تعيش السّعادة والأمل،[188] لكنّ خِطبتَها من **أحمد** طَمَست[189] كلَّ تلك اللّحظات، فقد ترك القرارُ القاسي بتزويجها تساؤلات في نفسها: هل هو حُلُم و ضَاعَ تلاشَى، صدَمَه الواقع؟ أم هو شيء جميل مرَّ أمامها كما تمرّ الأشياء الجميلة؟. لم تستطع **مليكة** أن تخبر أمَّها بأنّها تستلطف سليم ابن جارتها، فهي تعلم أنّ مصيرَها سيكون عسيرًا مع والدها إن سمع بهذا الكلام، خصوصًا وأنّها من النّوع الذي يخشى حتّى الأحلام، رغم أنّها أحلام تكره الصّراع، تكره الرّفض، تخاف المجازفة، صراعُ الأفكارِ والتّساؤلاتِ والحيرة يكفي، ولا تريد لهذه الأفكار أن تتصارع على أرض الواقع، تطلب الهدنة مع كلّ شيء حتّى مع الفقر.[190]

رغبة **مليكة** في التّغيير جعلتها تُجَسِّد أيَّ تحوّل يحصل في أسرتها، مهما كان هذا التّغيير وبأيّ شكلٍ كان، وقد كان لها ذلك: أوّلًا بزواجها، وثانيًا برحيل أخيها والتحاقه بصفوف المجاهدين. رُغمَ حزنها على أخيها إلّا أنّها كانت فخورةً به؛ لأنّ هذا التّغيير أحيا في أخيها، بل في كلّ الجزائريّين الذين التحقوا بصفوف المجاهدين المروءةَ، والرّجولة، والنّخوة، أحياهم حتّى و هُم يسقطون كلَّ يومٍ شهداءَ، الواحد تلو الآخَر، والجماعة تلو الأخرى.[191]

أدركت **مليكة** أنّ الحُبَّ الحقيقي يأتي بعد الزّواج، وما شعورها تجاه **سليم** إلّا لهو أطفال، بعيدٌ كلّ البعد عن الواقع، بعيدٌ عن النُّضج والجِدّة،[192] غير أنّ فرحة **مليكة** بزواجها لم تكتمل، فقد التحق زوجها بالثّوّار وهي حامل

---

[186] المصدر نفسه، ص 389.
[187] المصدر نفسه، ص 393- 394.
[188] المصدر نفسه، ص 427.
[189] الطّمْس: استئصال أثر الشّيء، مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري،حرف الطّاء، باب الطّاء مع الميم، ص 568.
[190] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 429.
[191] المصدر نفسه، ص 442.
[192] المصدر نفسه، ص 444.

بجنينها الأوّل.[193] لم يكفِها حزنها على أخيها، بل تضاعف حزنها بعد رحيل زوجها عنها، بل وأكثر من ذلك فقد فُجِعَت بموت والدها جرّاء قنبلة وُضِعت في الميناء، لِتنسِف كلّ ما فيه ومن فيه.[194]

من الشّخصيّات الرّوائية التي أثّرت في **مليكة** شخصيّة المرأة المجاهدة، التي قصدت منزلَ **مليكة** حاملةً معها نبأً جيّدًا عن **رشيد**، حيث قالت هذه المرأة: "**رشيد بخير، وهو يسلِّم عليكم، إنّه في إحدى مستشفيات الحدود يعالَج من جروحٍ أصابته إثرَ مشاركته في معركة**".[195]

يتدخّل العجوزان – **والدا أحمد**– بالسّؤال عن سبب الضّجّة التي أثارتها **مليكة**، وهنا تحتاط تلك المرأة المجاهدة منهما، لكنّ **مليكة** تطمئنها، وتحكي لها عن زوجها الغائب في الجبل، إنّه أيضًا مجاهد، محاوِلَةً الاستفسارَ عن زوجها، متصوّرةً أنّ كلّ مجاهد يعرف الآخَر، غير أنّ تلك المرأة أنكرت معرفتها له؛ لأنّ المجاهدين منتشرون في كلّ بقاع الوطن، وحتّى لقاؤهم لا يكون إلّا لفترة معيّنة، ثمّ يتفرّقون لأداء مهامّهم.[196]

ثمّ تستغلّ **مليكة** الفرصة لتشبِعَ فضولَها عن حياة المجاهدين، سائلةً تلك المرأة عن حياتها، وكيفيّة التحاقها بالمجاهدين، معجبةً بشجاعتها، فتُجيبُها قائلةً: "**إنّني لستُ وحدي، فما أكثرَ المجاهدات في الجبال، والمكافحات في المدن، نعم إنّهنّ كثيرات جدًّا، ولا يتعرّف عليهنّ أحد...**".[197]

تنهي **مليكة** حوارها الطّويل مع المرأة المجاهدة، بسؤالها عن سبب التحاقها بالمجاهدين، وإن كان ذلك ثأرًا لزوجها الذي قتلته أيدي الاستعمار؟، فتجيبها: "**لا أعتقد أنّه ثأرٌ أو حقد، بقدر ما هو كفاح من أجل الحقّ، حقُّنا في وطننا، وحرّيّتنا، وسينتهي حتمًا كلّ ذلك بمجرّد أن يتحقّق نصرنا، و نستردّ حرّيّتنا فوق أرضنا، إنّنا شعب يحبّ السِّلم ويكره الحرب. إنّ الحرب فُرِضَت علينا فرضًا، هل تفهمين؟..**".[198]

خوف **مليكة** على أخيها وزوجها من القتل، لا يعني أنّها لا تؤيّد فكرة الجهاد والدّفاع عن الوطن، فها هي بعد أن سمعت بالأخبار الجيّدة عن أخيها، تتصوّر أنّ المجاهدين ناسٌ مختلِفون عن البشر الآخرين، حتّى إنّها تتصوّر زوجَها بعد أن التحق بالمجاهدين، وقد تغيّرت صورتُه، حيث يصبح المجاهدون بصورةٍ أحسن، وأفضل، وأقدس، بل

[193] المصدر نفسه، ص 447- 448.
[194] المصدر نفسه، ص 459.
[195] المصدرنفسه، ص 464.
[196] المصدر نفسه، ص 464- 465.
[197] المصدر نفسه، ص 466.
[198] المصدر نفسه، ص 467- 468.

إنّهم كما قالت **خالتي البهجة**: ملائكة يسكنون قِمَم الجبال القريبة من السُّحُب.[199] حتّى إنّ **مليكة** قالت في نفسها: **"لو كنتُ غير حامل لالتحقتُ به، ولَمَا منعتني أيّة قوّة من ذلك. ها هنّ النّساء أيضًا مجاهدات** (...). **فكّرت مليكة في ذلك، وهي تُوجِّه لضيفتها المجاهدة نظرةً اختلطت فيها الغيرة بالخجل، دون أن تقول شيئًا"**.[200]

يقول الرّاوي في موضع آخر:**"سكنت فرحةُ الأمل قلبَ مليكة في تلك الأيّام، وانتشر الخبر رغمَ المبالغة في التّستّر عليه، ليُضفي الكثير من توقّعات الخير عن الجميع الذين تعرفهم مليكة، والذين لا تعرفهم. توقّعاتُ الأمل في أنّ الأبناء، والإخوان، والأزواج، من الممكن أن يكونوا بخير، وعلى قيد الحياة"**.[201]تفاؤل **مليكة** بنجاة زوجها لم يدُم طويلًا، فها هي **خالتي البهجة** تأتي بنبإ وفاته، لِتُصابَ **مليكة** بعدها بانهيارٍ أدّى بها إلى غيبوبة لم تستيقظ منها إلّا وهي في المستشفى، وقد ولدت ابنًا أسموه **أحمد**.[202]

إنّ ما يميّز شخصيّة روائيّة عن أخرى هو طريقة وصيغة العلاقة بينها وبين الشّخصيّات الأخرى داخل الأثر الفنّيّ، وهذا ما يعني لعبةَ التّشابه أوالاختلاف الدّلالي، هذه التّشابهات والاختلافات تُنَظَّم بدورها وفق عدد من المحاور الدّلاليّة المتمايزة، والتي قد تتواتر داخل النّسيج السّردي،[203] وهذا ما تجسّده المرحلة الجديدة التي تطرأ على حياة **مليكة** بعد وفاة زوجها **أحمد**، حيث تُضطرّ للزّواج منأخيه**كمال**، وتتجدّد معه محاور دلاليّة كالجمال، والشّباب، والحبّ، والتّضحية، والفداء.

تتزوّج **مليكة** من**كمال** بطلبٍ من العائلة؛ حتّى يتربّى ابنُها في كنف عمّه،[204] لكنّ وفاء **مليكة** لزوجها الأوّل منعها من الزّواج الفعلي بكمال؛ وإنّما اكتفت **"بقضاء حاجاته الصّغيرة: لقمة لذيذة يحبّها، قطعة حلوى محجوزة له وهو غائب، قميص نظيف مكويّ بعناية، حذاء يلمع كلَّ يوم. كانت "مليكة" تعرف أنّ هذه السّلوكيّات الصّغيرة، والتي تبدو تافهة، ماهي إلّا جسور نحو الحبّ العميق في النّهاية، رغم أنّها تعلم أنّ كمال لا يحتاج لكلّ ذلك حتّى يحبَّها، إنّه يحبّها دائمًا، ومهما كانت مواقفُها"**،[205]ومع ذلك فإنّ إحساسَها

[199] المصدرنفسه، ص 465.
[200] المصدر نفسه، ص 466.
[201] المصدر نفسه، ص 468.
[202] المصدر نفسه، ص 475- 476.
[203] Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», p 99.
[204] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 489.
[205] المصدر نفسه، ص 492.

بأنّها تُعَذِّب زوجها، وتعذِّب نفسَها معه دون جدوى تزايدَ مع مرور الأيّام، حتّى فاضت عواطفُها فجأةً بأحاسيس كثيرة، تصالحت مع نفسها، وتسامحت مع أيّامها، ثمّ أصدرت عفوًا عامًّا على ظروفها، وقرّرت أن تبدأ الحياةَ الزّوجيّة بيومٍ جديد، مِلؤُه الحبّ، والمودّة، وحُسن العِشرة.[206]

خوفُ **مليكة** من أن تفقدَ **كمال** زوجَها الثّاني جعلها تُهمِل صحّتها – على الرّغم من حملِها لجنينها الثّاني– حتّى إنّها أصبحت وكأنّها **"تقتات بالحُبّ والأحلام، وكثيرًا ما أزعَجتهَا الهَالَات السّوداء الدّاكنة حول عينيها، والهزال والصّفرة، إنّها لا تريد أن يعرِف أحدٌ مِمّن بالبيت انشغالَها، خصوصًا كمال. فحُبُّها الكبير له جعَلَها تعتبره كطفلٍ في العاشرة، لا يزال بحاجةٍ إلى أحضان وقبلات أمّه"**.[207]بل إنّها اكتشفت أنّ هذا هو المعنى الحقيقي للحبّ، لكنّه حبٌّ ظلَّ مقترِنًا بالفراق، غير أنّ **مليكة** هذه المرّة هي التي رحلت عن زوجها جرّاءَ الولادة– ولعلّ هذه النّهاية قد تكون غير متوقَّعَة لدى القارئ، مِمَّا يزيد من تشويقه لمعرفة آخِر سطرٍ في الرّواية، إذ كلّما أحدثَ العملُ الإبداعي خيبةَ انتظارٍ لدى القارئ، كلّما عُدَّ هذا العمل ناجحًا، وهذا ما يُطلَق عليه بالمسافة الجمالية، وفحواها أن ينحرف المبدِع بالقارئ إلى مسار توقّعيّ غير الذي كان جارِيًا في تخمينه. وبذلك تموت **مليكة** وتولَد **نوّارة**،[208] وهُنَا تحقّقت مقولة: **"هب نفسَك للموت توهَب لك الحياة"**،[209]فها هي **نوّارة** تُشرِق بعد أن انطفأ نُور **مليكة**، التي عانت طويلًا أَلَمَ الفراق، لِترتاحَ في النّهاية حتّى تُكمِل **نوّارة** ما بدأته أمُّها.

وبذلك نَجِد إلى جانب شخصية **مليكة**– الشّخصيّة المركزيّة في الرّواية– شخصيّات أخرى– ثانويّة– لها علاقة بهذه الشّخصيّة، وتساهم معها في حَبكِ النّسيج الرّوائيّ، وإنجاز الحَدَث،[210]بما في ذلك: شخصيّة **محمّد**، الذي يمثّل في الرّواية **والدَ مليكة**، وهو أبٌ لسبعة أطفال.[211]

تحمِل دلالةُ اسمِ **محمّد** معاني الحمد والشُّكر، وكلّ الخصال الحميدة: مِن الطِّيّبة والتّسامح، وهو اسم سيّد البشريّة نبيّنا **محمّد صلّى الله عليه وسلّم**. فإذا أراد القارئ أن يُسقِط هذه الصّفات على شخصيّة **محمّد** في الرّواية، فإنّه يجده رغم عادته **"من الحمد والشّكر، والتّبتّل والاستغفار، بمناسبةٍ و دون مناسبة، فإنّه لم يكن من الرّجال الذين يسهل التّفاهم معهم دائمًا. إنّه لا يبدو راضيًا إلّا في الحالات القليلة، وطبعه الانفعالي**

[206] المصدر نفسه، ص 494.
[207] المصدر نفسه، ص 522.
[208] المصدر نفسه، ص 523 وما بعدها.
[209] المصدر نفسه، ص 515.
[210] Durvye, Catherine, Le roman et ses personnages, p 22- 23.
[211] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 392.

كثيرًا ما أدّى به إلى القنوط والتّشاؤم، والشّعور الدّائم بالغُبن والظّلم. كان ينظر إلى أطفاله، و هُم منهمكون في الأكل، وملاعقهم تقوم بعمليّة مدّ وجزر داخل الطّبق المشترك، ينظر إليهم واحدًا واحدًا، وملامح وجهه تتقلّصّ وتضطّرب وتتناقض، مرّةً يبدو حنونًا وعطوفًا، ومرّةً أخرى يبدو وكأنّهيلعن اليومَ الذي أصبَح فيه أبًا مسؤولًا عن هذه المجموعة البشريّة الصّغيرة، أَهُوَ نحسُهُم أم هم نحسه؟ إنّه لا يدري، ولعلّه لن يفهم شيئًا أبدًا".[212]

محمّد لم يكن راغبًا في إنجاب هذا العدد الكبير من الأطفال، في زمنٍ أصبحت فيه لقمة العيش شيئًا يستعصي الحصول عليه، غير أنّ الفهمَ الخاطئَ للدّين هو الذي جعلَ **محمّد**، وغيره من الجزائريّين يعتقدون أنّ التّوقّف عمدًا عن الإنجاب حرام، وأنَّ ذلك بمثابة قتلٍ للنّفس التي حرّم **اللهُ** قتلَها، لكن ها هو يراهم يوميًّا يقتلهم الحرمان وضيق ذات اليد، حتّى هو **"أخذَ شبابُه يولّي، بل وكأنّه لم يصادف شبابًا في حياته، وهو يفنى ويفنى كلّ يوم في عملٍ شاقّ، لا يدرّ عليه إلّا النّزر اليسير، ومجموعته الصّغيرة تكبر وتكبر، وتلتهم كلّ شيء، بما في ذلك صحّته وشبابه وراحة باله".**[213]

حظيت شخصية **محمّد** وعلى غرار شخصيّات الرّواية الأخرى، بوصفٍ وإن كان يسيرًا حول طِباعه، وطبيعة عيشِه، وحتّى هندامه، حيث كان **"يقتات باليوم، وإذا كان محظوظًا يقتات بالأسبوع، في عملٍ شاقّ متعِب، يعطيه دائمًا هندامًا واحدًا أزرق اللّون مائِلًا إلى السّواد، مِن إثر إفرازات عمليّات البحر، وما يحمل منه وإليه".**[214] حتّى إنّ الرّوائيّة قرنت صفات **محمّد** ورفاقه مِن عمّال البحر بصفات البحر: مِن الصّمت، والغموض، والخوف، والقوّة.[215]

محمّد هو الآخر رافض للفقر الذي تعيشه عائلته، ولكن بصورةٍ لا يجرأ فيها على التّغيير، بل كثيرًا ما يغلب عليه التّشاؤم والقهر، حتّى إنّه راحَ يلعن مَن حرمه نعمة البكاء والتّنفيس، وهو يقصد بذلك والدَه الذي كان يزجره عن البكاء عندما كان صغيرًا مشبّهًا إيّاه بالمرأة، إلى درجة أنّ ذلك شكّلَ عقدة لديه، فأصبح يخاف البكاء أمام النّاس؛ حتّى لا ينقِصوا من رجولته.[216]

---

[212] المصدرنفسه، ص 391.
[213] المصدر نفسه، ص 392.
[214] المصدرنفسه، ص 396.
[215] المصدر نفسه، ص 409.
[216] المصدر نفسه، ص 399.

الشّخصيات هي محور الأفكار والآراء العامّة، ولذلك نرى الروائيَّ يُعنى كثيرا برسم شخصياته، حتى تَصدُر في أقوالها وأعمالها عن منطق الحياة، التي أراد لها أن تعيشها بعقلها الواعي أو الباطن، حتى إذا مضى القارئُ في تفهّم هذه الشخصيات لم يصطدم بشيءٍ مستهجن، وذلك مَنُوطٌ بإجادة القاصّ تَفَهُّمَ طبيعةِ شخصياته، مستعينا بالتحليل النفسي في عرضها، لكي يتواءم سلوكُ هذه الشخصيات ومستواها الثقافي المرسوم لها.[217]

لم يتعدَّى استنكارُ **محمّد** لواقعه المرّ مجرّد أماني وأحلام، أماني في الثّراء والمال، وأخرى في الاطّلاع والمعرفة[218]، إلّا أنّه يستدرك بأنّ تفكيرَه جنونيّ، فهو "**رجلٌ مسالم لا يرجو غير الطّمأنينة، وتستعبده العادة حتّى مع الفقر وضيق اليد، هكذا خلقه الله لا مطمح له سوى قُوتِه وقوتِ عياله، لا شيء آخر غير ذلك يشغله، خصوصًا إذا كان ثمن التّغيير قلقًا، وتوتّرًا وهاجسًا**"[219]– كلّ ذلك جعلَه يتّخذ موقفًا سلبيًّا تجاه الثّورة، فقد رفض فكرة التحاق ابنه **رشيد** بصفوف المجاهدين، مفضّلًا بقاءه إلى جانبه؛ لإعالة الأسرة،[220] حتّى إنّه كان يخشى القَتلَ؛ خوفًا على أبنائه الصّغار من الضّياع، غير أنّ الموت كان سبّاقًا إليه، فقد تمّ اغتيالُه إلى جانب رفاقه في العمل، بواسطة قنبلةٍ نَسفت الميناء بأكمله، فلم يَنجُو من هذه القنبلة إلّا بعض الرّجال، الذين آثروا الذّهاب إلى الموت بأرجلهم، ليموتوا ميتةً إيجابيّة، ميتةَ شهداء ضحّوا بأنفسهم دفاعًا عن الوطن.[221]

يقول الرّاوي:"**محمّد اليوم لا يُحِسّ بفقرٍ، ولا يشعر بغُبنٍ، وأطفالُه لا يجدون أيَّ حرجٍ مع أمِّهم، وهم يغادرون المدارس الواحد تلو الآخر؛ لكسبِ قوتِ يومهم كلٌّ بوسيلته الخاصّة. والدُهم كان آخِر خيطٍ يمسك بهم، ويمنعهم من الضّياع مهما كانت شدّة الظّروف: ماسحُ أحذية، حمّالٌ، وسارق. إنّ ذلك لا يغيّر من الأمور شيئًا، وما أسعدَ مصيرَ أخيهم رشيد بالنّسبة لمصائرهم**".[222]

رغم ما أُطلِق على **محمّد** ورفاقه بأنّهم شهداء الميناء، إلّا أنّ الرّاوي ظلّ متحفّظًا على هذه التّسمية، حيث يقول في موضعٍ آخر: "**استُشهِد رغم أنّه لم يفعل أيَّ شيء ليُستَشهَد، لينالَ هذه الشّهادة التي نالها غيره بأعمال كبيرة، ببطولات. مات (محمّد) (...) ولم يكن له الاختيار بأيّ شكلٍ يموت، مات دون أن يدرك و لو للحظة أنّه قد أخطأ مع ولده رشيد، عندما عيّره بصعوده إلى الجبل ليلتحق بالمجاهدين، عيّره لأنّه**

---

[217] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، ص 36.
[218] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 401- 402.
[219] المصدر نفسه، ص 407- 408.
[220] المصدر نفسه، ص 441- 442.
[221] المصدر نفسه، ص 457 وما بعدها.
[222] المصدرنفسه، ص 462.

اكتشف حقيقة الحياة قبله، ولم يستسلم للظّروف مثله، ولم يقهره الفقر مثله. (...)ماتمحمّد وهو غير مخيَّرٍ في موته، كما عاش غيرَ مخيَّرٍ في حياته، (...) اليوم فقط بعد موته، ربّما يدرك محمّد لماذا سبقه أصحابه إلى البحث عن الشّهادة".[223]

ولعلّ البحث عن الشّهادة والدّفاع عن الوطن؛ عُدّ السّبب الرّئيسي لاهتمامِ الرّوائيّة ببعض الشّخصيّات دون غيرها، بما في ذلك: تخصيص أسطرٍ – في الرّواية– لا بأس بها لشخصيّة **عمّي سحنون** أحد أصدقاء **محمّد** في العمل، حيث كان **عمّي سحنون** أكثر الرّجال معرفةً بالأوضاع الرّاهنة في الجزائر؛ لأنّه يتقن مبادئ اللّغة الفرنسيّة، ويفهم كلَ ما يُكتَب، أو يُذاع في المذياع أو الجرائد، فكان كثير الاطّلاع حتّى في عمله – كلُّ ذلك راجع إلى الأوقات التي قضاها في السّجن، التي نمّت فيه الرّغبة في التّغيير، ومعرفة الأحداث التي تمرّ بها الجزائر، في ظلّ الاحتلال الغاشم، وكذلك البحث عن السّبيل إلى طردِ المستعمِر، وتحقيق الحرّية والاستقلال. وهذا ما جعل**عمّي سحنون** ينظر إلى السّجن على أنّه لا يكون إلّا للرّجال، إذ لو لم يمسّ مصالح الاستعمار، لَمَا كان لهم به حاجة إلى إدخاله السّجن، حتّى إنّ جدّه مات في السّجن لأنّه كان يقول شعرًا ضدّ فرنسا، فيُحفِّز بذلك همَ الشّباب الجزائريّ للدّفاع عن وطنهم، وهذا ما أخبره به والده، حيث إنّ السّجن يعني الرّفض، والرّفض قوّة وشجاعة.[224]

أمّا **عمّي سحنون** فقد دخل السّجن لأنّه دافع عن الفتاة التي كان ينوي الزّواج بها، واسمها **خداوج**، فقد عُرِف وقتها بأنّه رَجُل (صاحب كلمة)، **"يدافع عن الحقّ والعدل، ويحمي المظلوم، وينتصر للضّعيف مهما كان ومِن أين جاء، كان صاحبَ (رُجلَة)، بل إنّ (الرُّجلة) كادت تقتله في الكثير من الأحيان، أمّا إذا كان هذا المظلوم من بين أحبابه، أو سكّان حيّهِ من الجيران، فإنّه كان يخاطر بحياته وحرّيّته مِن أجله".**[225]

عندما يستمع الرّجال إلى الأخبار في المذياع، فإنّ **عمّي سحنون** هو الذي يتكلّف بالشّرح والتّعليق على الأخبار؛ حتّى يوضِّح لزملائه بأنّ ما يقوله المذياع جزء من الحقيقة؛ لأنّ قُطّاع الطّرق كما يسمّيهم المذيع، ما هُم إلا مجاهدون جزائريّون أبَوا إلّا الدّفاع عن أرضِهِم وشَعبِهِم ضدّ المستعمِر الفرنسيّ.[226]

---

[223] المصدر نفسه، ص 470- 471.
[224] المصدر نفسه، ص 414.
[225] المصدر نفسه، ص 416.
[226] المصدر نفسه، ص 423.

لم يكن لدى **عمّي سحنون** أبناءٌ، ولعلّ هذا ما كان يثير غيرة **محمّد**، فقدكان **عمّي سحنون** دائمًا يأتي بغذائه معه إلى العمل، مرتّبا ترتيبًا جيّدًا؛ في حين لم يكن لمحمّد ما يكفيه حتّى لإطعام عياله، فأنّى له بغذاء العمل.[227] **"إنّ كلا الرّجلين فقير، ولكنّ سحنون يتمتّع عن صاحبه، بأن حرمه الله نعمة الذّرّيّة... هل هي نعمة أم نقمة؟ تساءل – عمّي سحنون– مبتسمًا بسخريّة، دون أن تنفرج شفتاه، إنّه لا يدري".**[228]

يمكن القول إنّ حرمان **عمّيّ سحنون** من نعمة الذّرّيّة كان خيرًا له، بحيث لم يُثبِّطه التّفكير في مصير الأبناء عن الدّفاع عن الوطن، كما جرى مع **محمّد** والذي مات في الأخير ميتةً ليس فيها رغبة، ولا قيمة؛ بخلاف **عمّي سحنون** الذي غادر العمل كغيره من المجاهدين، وذلك **"عندما اشتدّ لهيب الثّورة، ليموتوا هم أيضًا، ولكن ميتةً أخرى، (...) ميتةً إيجابيّة تأتي بتكافؤٍ رجوليّ، ميتةً فيها رغبة، فيها اختيار، فيها ثارات، فيها قيمة إنسانيّة".**[229]

ومن هنا تكون ثورة التّحرير هي المحور الذي تدور حوله شخصيّات "لونجة والغول"، هذه الثّورة التي جعلت شخصيّات الرّواية تخرج من الأنقاض، بأفكارٍ واتّجاهات نابعة أساسًا من العمليّة التّطهيريّة، التي كانت نتيجة حتميّة لمعاناة نفسيّة واجتماعيّة خلال مدّة الاحتلال، مصحوبةً بوعيٍ شعبيّ كان ينمو يومًا بعد يوم، وهي العمليّة التي أدّت إلى إذكاء العمل الثّوريّ، وجعلت الشّعبَ يهُبّ دفعةً واحدة، مقدِّمًا بسخاء كلَّ ما يملك، وباذلا كلّ ما يعزّ على النّفس: مِن أموالٍ، وخيرة أبناء، كانوا معينًا لم ينضب استمدّ منه الرّوائيّون شخصيّاتهم الثّوريّة.[230] وهذا ما يمكن ملاحظته في شخصيّات: **عمّي سحنون**، و**رشيد**، وكلّ من **أحمد** و**كمال**، وكذلك شخصية المرأة المجاهدة، وشخصيّة **خالتي البهجة**.

شخصيّة **رشيد** هي الأخرى كان لها دورٌ لا بأس به في النّسيج الرّوائيّ، فنَجِد من صفاته الجسميّة أنّ شعره في لون القسطل[231]، تنساب خصلات منه على جبينه بإهمال كبير، لا تكبره **مليكة** إلّا بعام واحد، لفظَته المدرسة وهو بَعدُ في الثّالثة عشرة[232]، كان دائمَ الاحتجاج على الأكل السّيّئ، واللّباس القديم،[233] و ها هو اليوم يحاول

---

[227] المصدرنفسه، ص 415 وما بعدها.
[228] المصدر نفسه، ص 418.
[229] المصدر نفسه، ص 461.
[230] بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ص 70.
[231] القَسطَل: والقسطال والقسطلان: الغبار. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المجلّد الرّابع، باب اللّام فصل القاف، ص 38.
[232] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 436.
[233] المصدر نفسه، ص 388.

أن يغيب، بل أن يستقلّ رجلًا، وهو لا يزال بعد في السّادسة عشرة،[234] فتستيقظ مروءته، ويشارك في عمليّات فدائيّة، والتي تضطرّه إلى الالتحاق بالثّوّار في الجبال: **"إنّني مُطارَد في المدينة، وستبدأ الشّرطة في البحث عنّي هذه اللّيلة، إذا اعترف صديقي الذي هو بين أيديهم الآن، ولذلك لا بدّ لي أن أغادر إلى...**

– وسَكَت، إنّه لم يجرأ على ذكر المكان الذي سيذهب إليه.

– نطق الأب مكملا جملة ابنه... ستصعد إلى الجبل، أليس كذلك؟".[235]

يرفض الأب التحاق ابنه بالمجاهدين؛ بدعوى حاجته إلى من يسانده في إعالة الأسرة، لكنّ **رشيد** مصِرّ على موقفه، مُدرِك لما هو مُقدِم عليه، ولعلّ الرّوائيّة اختارت اسمَ **رشيد** لهذه الشّخصيّة حتّى يدلّ على صفاتها، ويطابق تصرّفاتها، فرشيد واعٍ جيّدا لِما تمرّ به البلاد، مِن أزمات اجتماعيّة واقتصاديّة، ولا سبيل إلى الخلاص من كلّ ذلك إلّا بطرد المستعمِر، يقول **رشيد** لوالده: **"ماذا تريدني أن أعمل يا أبي، حمّالا مثلك؟ كلّا... إنّ الثّورة تحتاج الشّباب؛ ليجاهدوا ويدخلوا المعارك، لا ليحصلوا على الخبز والماء، ويتحسّروا على الزّمان، إنّ المعركة اليوم ليست مع الخبز ولقمة العيش، إنّها مع المستعمِر، إنّه السّبب في كلّ مآسينا وآلامنا، و هو مصدرها، و لا بدّ أن نقضي على المصدر، ثمّ إنّي لا خيار لي في الأمر... تركتُكُم بالسّلامة...**

– قالها رشيد بإصرار، وهو يتّجه إلى باب الخروج، دون أن ينتظر ردَّ فعل وترخيصًا...".[236]

أمّا **أحمد** وهو زوج **مليكة** الأوّل، والذي كان غاية في التّهذيب، والرّقّة مع **مليكة**، وهذا ما جاء مطابقًا لدلالة اسمه **أحمد**: وهو مَن كانت خصاله حميدة، وهو اسم سيدنا **محمّدصلّى الله عليه وسلّم**. حيث أخفى **أحمد** بحكمته وهدوئه خبر التحاقه بالمجاهدين؛ حتّى لا يزيد من معاناة عائلته، لاسيما **مليكة** التي كانت حاملًا بجنينها الأوّل، خصوصًا وأنّه لاحظ أنّها تشكّ في تصرّفاته، وتُقرنها بتصرّفات أخيها **رشيد** لَمّا انخرط في صفوف المجاهدين، غير أنّه فضّل السّكوت لَمَّا ألحّت عليه لمعرفة الحقيقة؛ لأنّه لم يجد عبارةً تشرح لمليكة الوضع الذي يمرّ به كلّ فردٍ جزائريّ، تحت وطأة الاستعمار، **"أيقول لها أنّ أهون الشّرور أنّه سيودّعها في يومٍ من الأيّام، ليلتحق بأخيها والآخرين من المجاهدين، هنالك في الأعالي حيث تلتحم الهامات بالسّحب، وحيث**

[234] المصدر نفسه، ص 436.
[235] المصدر نفسه، ص 439.
[236] المصدرنفسه، ص 441- 442.

تسكن الملائكة؟... ما الذي يمكن أن يقول حتّى لا يسيء إلى هذا الوجه الجميل الحالم؟ ولا يزيده رعبًا وحيرة".[237]

غير أنّ ذلك كان يُحزن **مليكة** أكثر؛ لأنّها ترى أنّ من حقّها معرفة ما يجري مع زوجها؛ حتّى تمنحه مزيدًا من الثّقة والشّجاعة، وقد تحقّق لها ذلك، ولكن بعد استشهاد زوجها **أحمد**، وزواجها من أخيه **كمال**، الذي يجسّد هو الآخر الشّخصيّةَ الثّوريّة وبكفاءة، حتّى إنّ دلالة اسمه تشير إلى ذلك، حيث تمكّن من إحداث تكاملٍ وتوافُقٍ بين إعالة أسرته، والانضمام إلى صفوف المجاهدين، والدّفاع عن الوطن.

كمال على خلاف أخيه **أحمد**، فبمجرّد انخراطه في صفوف المجاهدين أعلَم **مليكة** بذلك، وهذا ما أثار دهشتها وإعجابها بشخصيّته؛ لأنّها أحسّت بقيمتها عنده، حتّى أشركها في أمور خطيرة كهذه[238]، هذا ما جعلها تحبّه حبّا كبيرًا، وكأنّها لم تُحِبّ قبلًا، حتّى إنّ وجهه كان يبدو لها **"وكأنّه طفل في العاشرة، لازال بحاجة إلى أحضان وقبلات أمّه، وكانت لا تبخل عليه بذلك. نظرتها إليه أقرب إلى الحزن منها إلى الشّوق، وهي لا تأكل إلّا القليل، وكأنّها أصبحت تقتات بالحبّ والأحلام".**[239]

بل إنّها **"كانت تنظر إليه وهو يتكلّم بحبٍّ وإعجابٍ، وكأنّها تكتشف الدّنيا بكلّ جمالها، وروعتها، فجأةً تكتشف الحُبَّ والأحاسيس الجميلة التي كانت دومًا غامضةً في نفسها، ولم تجد لها تفسيرًا مُقنِعًا أبدًا".**[240]

قد يتساءل القارئ عن سبب هذا الإعجاب الكبير من **مليكة** تجاه **كمال**، رغم أنّها كانت تعرفه قبل أن تتزوّجه، فلطالما رأت فيه ذلك الوجهَ الضّاحك، والمسالِم، والمسامح الوديع[241] ؛ ولعلّ مردَّ ذلك إلى شخصية **كمال** النّامية، حيث يحصل مع هذه الشّخصيّة انفصال عن موضوع الرّواية – الذي هو الثّورة والدّفاع عن الوطن–، فلا تكون موافقة لمبادئه، ثم تعود وتتّصل بموضوع الرّواية، ملتزمةً بدورها في الدّفاع عن الوطن، وهذا ما أشار إليه **غريماس** حول قضيّة الاتّصال والانفصال، حيث يرى أنّ السّرديّة يمكن أن تُعَدّ سلسلةً من الحالات السّرديّة، التي تكون فيها علاقات الاتّصال والانفصال مَنوطَةً بنفس الفاعل أو أكثر من فاعل، كما يمكن أن

[237] المصدر نفسه، ص 446.
[238] المصدر نفسه، ص 497.
[239] المصدر نفسه، ص 522.
[240] المصدر نفسه، ص 523.
[241] المصدر نفسه، ص 495.

يتعدّد فيها موضوع الحدث الرّوائيّ كذلك، ضف إلى ذلك أنّه يمكن لأكثر من فاعل واحد أن ينجزوا موضوع حدث واحد، على أن يتمّ تحوّل هذه العلاقات من حالة الاتّصال إلى حالة الانفصال، أو العكس من الانفصال إلى الاتّصال.[242]

وبذلك يتّضح الانفصال والاتّصال في شخصية **كمال** من خلال اعترافه أمام **مليكة**، بالضّعف الذي كان يمرّ به قبلًا، وبرغبته في التّغيير. فكان السّجنُ الذي ساقَه إليه جنود الاستعمار في أحد اللّيالي خطأً، والمهانةُ التي تعرّض لها داخل السّجن نقطةَ التّحولّ لدى شخصيّة **كمال**، إذ لَمّا خرج من السّجن راح يذرف دموعَ الخزي؛ لأنّه ليس مجاهدًا كما كان أخوه **أحمد**، وغيره من أبطال الجزائر، الذي ضحّوا بالغالي والنّفيس لأجل وطنهم، أمّا هو فقاعدٌ في البيت كالنّساء، في حين يموت الفدائيّون تحت التّعذيب، حتّى إنّه قال بأنّهم هم من عرفوا طريق الحقيقة، مُشبِّهًا نفسه وغيره مِمّن رضوا بحياة الذّلّ بأشباه الرّجال، أنذال متمسّكون بالحياة.[243] فإذا اعتبَر **كمال** ذلك خزيًا، فإنّ **مليكة** اعتبرت ذلك شجاعةً واعترافًا، لا يمكن لأيٍّ كان أن يقوم بذلك،[244] فراحت "**تشاركه الشّعورَ والتّفكير في الهدف المشترك، الهدف الذي يفكّر فيه الجميع: الجزائر، والنّصر، والسّلام**".[245]

يَحدُث بعد ذلك الاتّصال، حيث يأبى **كمال** إلّا البرهنة على صدق أحاسيسه تجاه وطنه، فينخرط في صفوف المجاهدين، مندهشًا من التّغيير الذي حصل معه فجأة: "**مَن يصدِّق أنّني سأتغيّر إلى هذا الحدّ؟** (...) **كنتُ أرى الآخرين يتحمّسون فأندهش منهم، مِن إقدامهم على الدّخول في المخاطر دون تفكير. كان أحمد رحمه الله دائمًا بيني وبين هؤلاء جميعًا، كان استشهاده هو العقلُ الذي يقود حركاتي وسكناتي** (...) **واليوم أنتِ ترين أنّني قد غرقتُ تمامًا في العمل النّضالي، وأصبحتُ مهدّدًا في كلّ وقت، لكنّكِ تعرفين أنّ كلّ شيء بقضاء، أليس كذلك؟. إنّه لا شيء حدث بعد، ولا يجب أن نسبق الأحداث، لنتوكّل على الله، نَعَم على الله وحده، ألسنا مؤمنين؟**".[246]

هذا المقطع يُثبت أنّ **كمال** قرّر الدّفاع عن وطنه بطريقته، دون اللّجوء إلى مغادرة البيت والصّعود إلى الجبل، كما سلف وأن أَبدَت الرّوائيّة هذا الرأي: "**إنّ الثّورة لا تحتاج كلّ المواطنين لمغادرة مدنهم والصّعود**

[242] A. J. Greimas, Du sens 2 : essais sémiotiques, p34.

[243] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 487.
[244] المصدر نفسه، ص 488.
[245] المصدر نفسه، ص 492.
[246] المصدر نفسه، ص 497.

للجبال، بل الثّورة هي التي يجب أن تكون في كلّ مكان: في المدينة، في القرية، في الأحياء، وفي البيوت".[247]

كلّ ذلك جعل **مليكة** تتجاوز ماضيها، لتعيش حاضرها مع **كمال** الذي أصبحت تحبّه حبّا كبيرًا، مؤيّدةً أفكاره وآراءه، بما في ذلك: آراءه التي تقضي بأنّ كلّ الجزائريّين الذين راحوا ضحيّة الاغتيالات الاستعماريّة، لم تكن أرواحهم ضائعة لم تعرف طريقها، ولم تحمل سلاحًا في يدها لمجابهة أيادي الظّلم والعدوان، ولم تحمل حقدًا في قلبها –كما يرى أصدقاء **كمال** في الكفاح-؛ وإنّما موقهم جاء نتيجة رفض للذّلّ، ورغبة في النّصر والحرّيّة كأخيه **أحمد**.[248]

نباهةُ **كمال** دفعت به، وهو في خضمّ الأحداث الدّامية التي ترتكبها أيادي المستعمِر – إلى القول بأنّ العدوّ الحقيقي للجزائريّين ليسوا الجنودَ الفرنسيّين، فهم مجرّد مساكين سُخِّروا كأداة للقتل، في أيدي الطّغاة والظّلمة مِن أصحاب المصالح، وسوف لن يكسبوا من هذه الحرب إلّا الدّمار، ومَن نجا من رصاصة الفدائيّ أو المجاهد، لن ينجو أبدًا من ضمير يعذّبه مدى الحياة.[249]

وهذا ما تخلُص إليه المرأة المجاهدة، التي قابلت **مليكة** وأخبرتها عن مستجدّات أخيها **رشيد**، حيث ترى هذه الفدائيّة أنّ القضيّة ليست قضيّة ثأر من جنود الاستعمار، فتقول لمليكة: **"إذا كان الهدف من عملي هذا هو الثّأر كما تقولين، فإنّه يبدأ من زمن بعيد جدًّا، فقد استُشهِد والدي وعمّي في أحداث سنة 1945 م بخرّاطة، واستُشهِد قبل ذلك بكثير جدّي لأمّي في ثورة الزّعاطشة في الجنوب، لكنّني لا أعتقد أنّه ثأر أوحقد، بقدر ما هو كفاح من أجل الحقّ، حقُّنا في وطننا وحرّيّتنا، وسينتهي حتمًا كلّ ذلك بمجرّد أن يتحقّق نصرُنا، ونستردّ حرّيتنا فوق أرضنا، إنّنا شعب يُحِبّ السّلم ويكره الحرب، إنّ الحربَ فُرِضت علينا فرضًا".**[250] لم تشأ هذه المرأة أن تذكر اسمها؛ دلالةً على أنّ لقب المجاهدة يكفي لتعريفها، فهي واحدة من الجزائريّات اللّواتي امتُهِنت كرامتهنّ، وعُذّبن أشدّ التّعذيب، لا بل وأشدّ من ذلك فقد قتل المستعمِر أفراد عائلاتهنّ: مِن آباء، وأزواج، وأبناء، ورغم ذلك لم تفقد المرأة المجاهدة الابتسامة، وهذا أكبر دليل على الأمل الكبير الذي تعقده هذه المرأة، وكغيرها من المجاهدين والمجاهدات، على أنّ النّصر آتٍ لا محالة.

---

[247] المصدر نفسه، ص 441.
[248] المصدر نفسه، ص 516.
[249] المصدرنفسه، ص 523.
[250] المصدر نفسه، ص 467- 468.

ترفع المرأة المجاهدة وجهها الباسم لتصطدم بلهفة **مليكة**، وكأنّها تنظر إلى طفلة صغيرة، رغم أنّهما تبدوان في سنّ واحدة؛[251] ولعلّ ذلك راجع إلى المآسي التي عانتها تلك المرأة، ما جعلها أكبر بكثير من سنّها، هذا ما يجعل **مليكة** تدرك أنّ هناك من هو أعظم بلاءً منها، فراحت تنظر إلى المرأة الشّابّة "**وعيناها تُشعَّان ببريق الإعجاب والدّهشة، وتفتّحت لديها شهيّة الفضول، ساعَدها على ذلك اهتمام المرأة بها، ووجهها المشعّ بالرّضا، والطّيبة، والقوّة، أحاسيس لم تَرَ لها مليكة شبيهًا قبل اليوم**".[252]

كلّ ذلك يدلّ على الاهتمام الكبير، الذي كان يُولِيهِ المجاهدون بالشّعب الجزائري، حتّى وهُم في أصعب الظّروف، فالكلّ يعاني الفقر، والجوع، وفقدان الأسرة، رغم ذلك تجدُهم يخصّصون نفقات شهريّة لأرامل الشّهداء،[253] ويُرسِلون مَبعُوثين حتّى يُطمئِنوا عائلات المجاهدين على زملائهم في الكفاح. ولعلّ الرّوائيّة ركّزت على الصّفات التي يتّسم بها المجاهدون، من خلال صفات المرأة الشّابة: مِن الرّضا بقضاء **الله**، والطّيبة التي تملأ قلوبهم، إلى جانب الشّجاعة التي يتحلّون بها لمواجهة الآلات الحربية المدمِّرة.

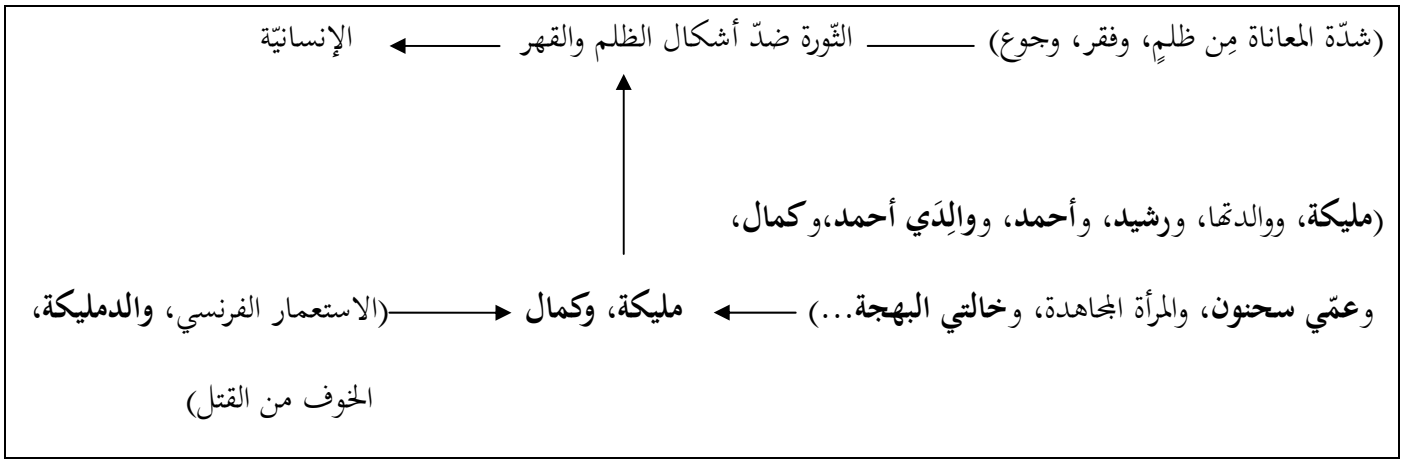
أمّا شخصيّة **خالتي البهجة**، فالملاحَظ أنّها شخصيّة حقيقيّة، حيث وردَ ذكرُها في رواية "من يوميّات مدرّسة حرّة"، وذلك عندما تسرد الرّوائيّة حوادث الإضراب، وما جرى فيها من قتل وسفكٍ للدّماء، حيث تخرج **خالتي البهجة** – طيّابة الحمّام– وقد استولى عليها الرّعب والهلع، فراحت تُوَلوِل وتصيح: "**إنّهم سيقتلوننا جميعًا دون استثناء، إنّهم يسلّون سيوفهم، وكأنّنا في العصور الوسطى**". كانت تصيح دون وعي منها، كأشدّ الوسائل فتكًا بمعنويّات السّكّان.[254]

خالتي البهجة طليقة كهلة، تعمل (طيّابة في حمّام الحيّ)، لم تُنجب في حياتها، كانت متطوّعة لمساعدة جميع النّاس، غير أنّ هذه المساعدات كثيرًا ما كانت تلقى استهجانًا من قبل فئة من النّاس؛ لأنّها كانت تَنقل أسرار البيوت إلى الشّارع،[255] دون أن تميّز بين ما يجب أن يُرَوَّج وما لا يجب. اختلطت عليها الأمور، خصوصًا وأنّ الثّورة في أوجها، وهذا ما لم يتعوّد عليه النّاس، فالقضيّة قضيّة حياة أو موت؛ الأمر الذي دفع رجالَ النّظام

[251] المصدر نفسه، ص 467.
[252] المصدر نفسه، ص 466.
[253] المصدر نفسه، ص 475.
[254] زهور ونّيسي، من يوميات مدرّسة حرّة،ص 143.
[255] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 451.

الثّوري إلى تنظيم **خالتي البهجة** في صفوفهم رغمًا عنها؛ حتّى تنضبط وتروّج ما تريده الثّورة، وليس ما يريده المستعمِر.[256]

وبذلك تشترك كلّ هذه الشّخصيّات الثوريّة في عملٍ واحد، وهو العمل الثّوري؛ دفاعًا عن الوطن، وهذا ما يُطلِق عليه **ابن خلدون** تآلُفًا في الكلمة أو تآلفًا اجتماعيّا، عن طريق توحيد وجهة نظر الجماعة، وإيجاد قيمٍ ومعايير، وأهداف مشتركة بين الشّخصيّات[257]– بناءً على ذلك يمكن التّمثيل للبنيات السّيميائيّة السّرديّة للرّواية – موضوع البحث– بالنّموذج العاملي الآتي:



قد لا تمتلك **مليكة** القدرة على الفعل،نظرًا لِما كانت تمرّ به من آلام الحمل، إلّا أنّ رغبتها الشّديدة في الالتحاق بصفوف المجاهدين، والمجاهدات؛ مِن أجلِ التّغيير، والثّورة ضدّ أشكال الظّلم والقهر، التي يفرِضها المستعمِر على العائلات الجزائريّة[258]– قد يؤهّلها لِتكُون فاعلًا إجرائيّا في البرنامج السّردي للرّواية، خصوصًا وأنّها تمثّل الشّخصيّةَ الرّئيسيّة، التي غيّرت بشكلٍ أو بآخر المسارَ السّردي للرّواية.

[256] المصدر نفسه، ص 453.
[257] وليّ الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، حقّق نصوصه، وخرّج أحاديثه، وعلّق عليه عبد الله محمّد الدّرويش، ج1، دار يعرب، دمشق (سوريا)، 2004م، ص 63.
[258] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 466.

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ

الحدث سلسلة من الوقائع المتّصلة تتّسم بالوحدة والدّلالة، وتتلاحق من خلال بداية، ووسط، ونهاية، والحدثُ نظام نسقيّ من الأفعال تشكّلهُ الوظائفُ المنوطةُ بالذّات في سعيها نحو الهدف، والذي يُسمّى مَطلَبًا.[259]

كلّما توثّقت الرّوابط النّفسيّة بين القارئ وبين شخصيّات الرّواية، كان هذا حريًّا بدفعِ القارئ إلى موالاة التّفكير فيما سوف يحدث لهم، فيُحاول التّنبّؤَ بما سوف تتطوّر إليه الأحداث، حتّى يصلَ به الأمرُ إلى تمثّل النّهاية التي تنتهي إليها القصّة، ونتيجةً لهذا تبدأ مشاركةُ القارئ الفعليّة للمؤلِّف، فَيَضَعُ رغباته وتوقّعاته للحبكة في مواجهة ما يتابعه من أحداث الرّواية الماثلة بين يديه.[260]

وبما أنّ رواية "لونجة والغول" من الرّوايات الاجتماعيّة التّاريخيّة، فإنّها تركّز على فعاليّات التّغيّر على كلٍّ من المستوى الفردي، ومستوى المؤسّسات الاقتصاديّة والثّقافيّة، حيث يتولّد لدى القارئ إحساسٌ واضح الحِدّة، بحركة الزّمن وتحوّل الأشياء، حيث يجد القارئُ نفسَه منعطِفًا بقوّة تجاه ما يجري من أحداث: متى وقعت؟ وأيّ منها يتبع الآخر؟ كيف تنشأ العلاقات الإنسانيّة؟ وكيف تنهار بفعل حركة الزّمن.[261]

تبدأ أحداث الرّواية زمنَ الثّورة الجزائريّة المظفّرة عام 1954م، حيث يتمّ الإعلان عنها في المذياع، ولكن بصورة كاذبة مشوّهة، حيث يسميّ المذيع التّابعُ للإدارة الاستعماريّة المجاهدين بقطّاع الطُّرُق، فَهَل يا تُرى مَن يثور ضدّ الظّلم، والحرمان، وضدّ القوانين الجائرة التي كانت تُطَبَّق على الجزائريّين[262] يُعَدّ قاطعًا للطّريق؟.

وهكذا أخذَ أبناء الجزائر، أبناءُ النّخوة والكرامة، يشنّون هجمات خاطفة على الدّوائر الحكوميّة فكّكت صفوفَ الحكّام، وزرعت فيها الرّعب، حتّى قالوا إنّ رئيس البلديّة (المير) اختبأ في دورة المياه، وقائد الدّرك احتمى بمكتبه بعد أن أحسّ بجدّيّة العمليّة، ورفض الخروج مدّعِيًا أنّه يحاول الاتّصال بالحاكم في المدينة؛ ليرسِل تعزيزاته؛ أمّا صاحب المزرعة فقد سلّم نفسه للرّجال، متوسّلًا أن يأخذوا كلّ شيء، ويبقوا على حياته وحياة أسرته[263]–

[259] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص19.
[260] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 119.
[261] المرجع نفسه، ص 80.
[262] حسينة حماميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، ص 107.
[263] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 422.

ولعلّ هذا المقطع خير دليل على أنّ المجاهدين هم أصحاب حقّ، وإلّا لَمَا واجهوا الآلة العسكريّة بأسلحتهم المتواضعة، ولَمَا خَاف رئيس البلديّة (المير) وقائد الدّرك من ثُلَّة قليلة من الرّجال، ولَمَا تنازل صاحب المزرعة عن أمواله وأرضه، وذلك لأنّه ليس صاحبها الحقيقي؛ وإنّما اغتصبها من مزارعين جزائريّين، وحرمهم حقّهم، فراحوا يتجرّعون كغيرهم من الجزائريّين الجوع، والفقر، والهوان.

حتّى تُجَسّدَ الرّوائيّة أحداث الثّورة، انتقت لذلك شخصيّات يمكن القول عنها إنّها تتشارك الأدوار داخل الرّواية، بصورة تجعل لها هدفًا مشتركًا، وهو الحرّيّة والاستقلال، حيث تدخُل بيتًا من بيوت الجزائريّين، فتُصَوِّر الأوضاعَ المعيشيّة التي يعيشها أفراد تلك الأسرة، ممثِّلةً بذلك للحالة المأساويّة التي كان يعيشها معظم الجزائريّين في زمن الحرب، ومن جهة أخرى تُجَسِّد الأحداث التي عايشتها هي بالذّات أيّام الاحتلال الفرنسي، بحيث تتداخل الأحداث في الرّواية فتارةً يَبرز الجانب الاجتماعي من خلال عرض المشاكل التي تعانيها شخصيّات الرّواية في محيط الأسرة والمجتمع، وتارةً يَبرز الجانب السّياسيّ من خلال معاناة الشّخصيّات ظلمَ الاستعمار، وكفاحها ضد جبروته.[264]

ليس هناك طريقة محدّدة يتّبعها الكاتب لعرض أحداثه، فقد يبدأ قصتَّه من أوّلِ أحداثها، ثمّ يتطوّر بأحداثه وشخوصه تطوّرًا أماميّا متَّبِعًا المنهج الزّمني، وقد تبدأ القصّة بنهايتها، فيصوّر الحادثة ثمّ يعود بالمتلقّي إلى الخلف، كي يكتشف الأسباب والأشخاص، فيُقدِّم حدثًا من الماضي يُفسِّر غموضًا في الوقت الحاضر، وأوّل ما انتشرت هذه الطّريقة في السينما، ثمّ انتقلت إلى الرّواية، وقد يتّبع الكاتب أسلوب اللاّوعي والتّداعي، فيبدأ من نقطة معيّنة ويتقدّم، ويتأخّر حسب قانون التّداعي، وقد يترك للشّخصيّة الرّئيسية في القصّة الحديثَ عن نفسها، لتَخلُقَ الشّعورَ بالألفة، وكلُّ ذلك متروك لعبقريّة الكاتب، وتمكُّنِه من أدوات الكتابة.[265]

ولعلّ الرّوائيّة قد أخذت من كلّ ذلك بطرف، حيث تمهّد الرّوائيّة للأحداث التي كان لها تأثير في تغيير مجرى السّرد، بخِطبَة الشّخصيّة الأساسيّة في الرّواية –وهي **مليكة**– مِن **أحمد**، **"وهل زواجها هذا سيغيّر من الأمر شيئًا؟... كلّا...أجابت نفسها، ولكن ربّما بزواجها يغيب جزء كبير من متاعب والديها على الأقلّ"**[266]– ولعلّ في ذلك إشارة واضحة إلى الضّغط، الذي كانت تعانيه المرأة الجزائريّة أيّام الاحتلال. فخوفُ العائلات على

[264] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- ص 241.
[265] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص125 وما بعدها.
[266] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 433.

شرف بناتهنّ من العساكر الفرنسيّين، كان دائمًا الدّافعَ الرّئيسيّ لحبسها في البيت، فلا تتعلّم، ولا تخرج حتّى لتروّح عن نفسها، وإن كان هذا ليس هو حال **مليكة**، التي ومن حسن حظّها أنّها دخلت إحدى المدارس الحرّة التّابعة لجمعيّة العلماء المسلمين، هذه الجمعية التي كانت تحثّ على تعليم المرأة، على أساس الدّين والقوميّة، والأخلاق النّبويّة المحمودة،[267] لكنّ **مليكة** ورغم نيلها قسطًا من التّعليم، إلّا أنّها لم تُمنَح الحقّ في تقرير مستقبلها فيما يتعلّق بحياتها الزّوجيّة، حالُها حال كلّ الفتيات الجزائريّات زمن الاحتلال الفرنسي، حيث كان يجد الأولياء في ذلك الوقت العصيب، أنّ تزويج البنت في وقت مبكّر أمرٌ لا مناص منه حفاظًا عليها.

وها هي **مليكة** بعد أخذٍ وردّ في عالم التّفكير ترضخ للأمر الواقع، فتبدأ في تجهيز نفسها للزّواج، لتُفاجَأ بتغيير آخر يمسّ عائلتها، وهو التحاق أخيها **رشيد** بصفوف المجاهدين، وبذلك **"أدركت أنّ التّغيير الذي أرادته لأسرتها بدأ يحصل بأيّ شكل، هذا لا يهمّ كثيرا، لا شأن لها في ذلك، المهمّ أنّ التّغيير بدأ يحدث"**.[268]

ثمّ يعقب ذلك زواجُ **مليكة** من **أحمد**،[269] حيث نَجِد **مليكة** أنّ الزّواج ليس عقوبةً، خصوصًا إذا كان الزّوج طيّب القلب وَدُودًا كأحمد، الذي أغدق عليها بالحُبّ والحنان، ولكنّ ذلك مرَّ كالحُلُم، فها هو **أحمد** هو الآخَر يلتحق بصفوف المجاهدين، فيتكرّر غيابه عن البيت إلى ساعات متأخّرة من اللّيل، إلى أن جاءها زائر غريب يُعلِمُها أنّ **أحمد** قد صعد إلى الجبل رفقة المجاهدين الآخرين، وعليها أن لا تنتظره حتّى تنتهي الحرب، وتستقلّ البلاد، هو إذًا شرطٌ صعب لرجوع زوجها إليها.[270]

لا تمتاز الأحداث الرّوائيّة بمنطق التّرابط فقط؛ وإنّما بمنطق التّراتبيّة أيضا، بحيث توهِم بواقعيّتها وذلك بأن تُكثِّفَ وسائلَ التّحفيز الواقعي المألوف، بتناول موادّ الواقع ودمجها في عالَمٍ تخييليّ جديد، بإعادة صياغتها وفق مثال محتَذى بالضّرورة، أو يتمّ خلق علاقة مباشرة بنصوصٍ قديمةٍ، أو معاصرة يُفتَرَض أن يعرفها القارئ، بحيث يتوالد عن التّفاعل أو الحواريّة بين النّصوص عالَمٌ دلاليّ جديد.[271]

وهذا ما تُجسّده الرّوائيّة من خلال الأحداث التي تتوالى، فشبَحُ الموت يترصّد كلَّ العائلات الجزائريّة: مِن أخٍ، وزوجٍ، وأبٍ. وهذا ما يؤكّده الانفجار الذي وقع في الميناء، وقد قُتِل على إثر ذلك كلُّ عمّال الميناء، بمن في

[267] أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985م، ص 20.
[268] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 442.
[269] المصدر نفسه، ص 443.
[270] المصدر نفسه، ص 447.
[271] حميد لحميداني، القراءة و توليد الدّلالة ـ تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي ـ ص 11.

ذلك: **والد مليكة**،[272] الذي رفض فكرة انضمام ابنِه **رشيد** إلى صفوف المجاهدين؛ خوفًا عليه من القتل مُتَذَرِّعًا بضرورة مساعدته في إعالة الأسرة، ولكن ماذا جنى من وراء ذلك، فقد مات **محمّد** ميتةً غير مشرّفة –كما ترى الرّوائيّة– ميتةً ليس فيها رغبة ولا اختيار، لكنّها تستدرك قائلةً بأنّه يبقى وكغيره من الجزائريّين المتخاذلين جزائريّين ووطنيّين؛ لأنّهم كانوا يحبّون وطنهم، ولعلّ ظروفهم القاسية هي التي أجبرتهم على هذا التّفكير السّلبي، تجاه السّعي إلى محاربة العدوّ ونيل الحرّيّة.[273]

وبذلك يحضر الموتُ سؤالًا مركزيًّا مؤرّقًا، ومحرِقًا في المتن الحكائيّ للرّواية النّسائيّة الجزائريّة، فلا يكاد نصٌّ من نصوصها يخلو منه، حيث يشكّل الموت هاجسًا مهمًّا في ممارستهنّ الكتابة الرّوائيّة، فكما الموتُ رديفُ الحياة فهو رديف الكتابة، بحيث يُضفي على العوالم الرّوائيّة أبعادًا دراميّة تمثّل رافدَ إغناء جماليّ ودلاليّ لنصوصهنّ، فيتلوّن المكان (الجزائر/ الوطن) بمناخات الفاجعة والمأساة، ويكون الموتُ قَدَرَ الإنسان الجزائريّ الممتدّ في الزّمان، يُنجِزه المستعمِر الفرنسيّ قمعًا للفعل الثّوريّ المناهِض.[274]

لم تجفّ دموع **مليكة** بَعدُ جرّاء وفاة أبيها، وها هي تتلقّى نبأ استشهاد زوجها **أحمد**، فكان كالصّاعقة على مسامعها، وعلى إثر هذا الخبر المأساويّ تسقط **مليكة** مغشيًّا عليها، لِتَجِد نفسها في المستشفى، وقد ولدت طفلًا أسموه **أحمد**خَلَفًا لأبيه الشّهيد **أحمد**.[275]

آلام **مليكة** لا تبارحها، و ها هما حمواها يطلبان منها طلبًا يزيد من معاناتها، وذلك بأن تتزوّج **كمال** أخو **أحمد**. تَصمُت **مليكة** برهةً لتمسح دمعةً سقطت دون وعيٍ منها، ثمّ تقول بحزمٍ: **"كلّا يا أمّي... إنّ هذا لن يحدث أبدًا، ولا داعي لإعادة هذا الكلام مرّةً أخرى، لا على مسامعي، ولا على مسامع كمال"**.[276]

الملاحَظ أنّ هذا المشهد– الذي دارَ بين **مليكة** وحمويها– حظي بنصيب لا بأس به في النّسيج الرّوائيّ، حيث شغل قرابة ثلاث صفحات، وذلك راجع إلى أهمّيّته ودوره في التّغيير، الذي سيطرأ على حياة **مليكة**، فَمِن زوجٍ إلى آخر، وكأنّها تغيّر لباسًا وتلبس آخر، هو إذًا قَدَر **مليكة** التي ما فتئت أن قَبِلَت بكمال زوجًا في آخر المطاف؛ لا لشيء إلّا لأنّها رأت فيه معالِم الرّجولة، وحبّ الوطن، خصوصًا لَمّا اعترف بكلّ الضّعف الذي مرّ به

[272] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 459.
[273] المصدر نفسه، ص 462.
[274] بوشوشة بن جمعة، الرّواية النّسائيّة الجزائريّة: أسئلة الكتابة، الاختلاف والتّلقّي، الملتقى الدّولي الثّامن للرّواية " عبد الحميد بن هدوقة"، ص 82.
[275] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 476.
[276] المصدرنفسه، ص 481 و ما بعدها.

سابقًا، وتصميمه على الكفاح من أجل وطنه، وهذا ما اعتبرته **مليكة** شجاعةً، بل قمّةً في الإنسانيّة، وقمّة في التّحضّر الإنسانيّ، لا يمكن أن يعرفها كلّ النّاس، يعرفُها فقط مَن عاشَ ظروفًا وأحداثًا كهذه الظّروف.[277]

إنّ لحركة الأحداث – من حيث السّرعة والبطء– دورَها المهمّ في تشكيل النّسيج الرّوائيّ، وهذا ما يُسمّى بالإيقاع، فإذا رجع الكاتب إلى الوراء في الزّمن ليوضّح للمتلقّي الموقف، فعليه أن يكون سريعًا حتّى لا يبرد الحدث أو يقف طويلاً، ولعلّ هذا ما حاولت الرّوائيّة أن تسيرَ على نهجه من خلال استرجاع الأحداث التي وقعت مع **كمال** قبل انخراطه في صفوف المجاهدين، حيث يُلاحَظ أنّ سرعةَ الأحداث تظهر بعد التّأزّم في طريقها إلى النّهاية؛ في حين تكون سرعة الأحداث أقلّ قبل تشكّل الأزمة، وكذلك الحال حين يُصوّر الرّوائيّ الشّخصيّات فإنّه يحتاج إلى وقت أطول؛ لأنّ توضيح الصّورة بأفعال يحتاج إلى تركيز وبطء نسبيّ، بما في ذلك مناقشة خطّة لمعالجة مشكلة، أومستقبل الشّخصيّة، وبذلك يرتبط تطوّر الأحداث بطبيعة الحدث نفسه، فالأحداث السّهلة تمُرّ بسرعة، والأحداث المهمّة والصّعبة تَتعَب الشّخصيّةُ حتّى تَحُلّ مشكلتها،[278] وسرعةُ الأحداث وبطؤها يقتضيان تنويعًا في الأسلوب واللّغة، فسرعة الأحداث تناسبُها جمل فعليّة قصيرة، كي تنقُل الحركةَ وتُغيِّر الأحداث؛ في حين تَطُول الجمل الإسميّة وتَكثُر في الأحداث البطيئة[279].

ينخرط **كمال** في صفوف المجاهدين، وتتوثّق العلاقة بينه وبين **مليكة**، ولكنّها علاقة يشوبها الخوف الدّائم على فقدان زوجها الثّاني، خاصّةً بعد ما آلت إليه الأوضاع في البلاد: مِن مظاهرات أَخَذَ يطالب فيها الشّعبُ الجزائريّ بحقوقه، وإضرابات إعلانًا عن التّمرّد على النّظام العسكريّ الظّالِم، ولكن ماذا لقي الجزائريّون جرّاء ذلك سوى التّعذيب في السّجون، وبخاصّة سجن "بربروس"، والذي كان أكبرَ وأفظَعَ سجنٍ في الجزائر العاصمة،[280] وهذا ما زاد مِن خوف **مليكة** على زوجها **كمال**.

لكنّ ذلك كلّه لم يقمع الجزائريّين ولم يثبّطهم على مواصلة الكفاح، فها هي **خالتي البهجة** تأتي **مليكة** بأنباء عن زميلتها **أنيسة**، حيث بعد أن توفّي **والد أنيسة** جرّاء انفجار قنبلة في مكتبه، الذي كان يعمل فيه – تنخرط هي وأخوها في صفوف المجاهدين، وقد وجد المستعمِر في منزلهما أسلحةً لتموين المجاهدين.[281]

---

[277] المصدر نفسه، ص 487- 488.
[278] محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، تحليل النّصّ الأدبي بين النظريّة والتّطبيق، ص 176.
[279] عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبي، ص 125- 126.
[280] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 499.
[281] المصدر نفسه، ص 508.

بناءً على ما سبق، نجِد أنّ هذه الشّخصيّات الثّوريّة تكاد تشترك في دورٍ واحد، وهو الكفاح المسلّح والذي كان نتيجة الشّعور بالظّلم، والحرمان، فكان الدّافع الرّئيسيّ لنهضة هذه الشخصيّات، بل لنهضةِ شعبٍ بأكمله، وذلك لتحقيق هدفٍ مشترك وهو الحرّيّة، والعيش بكرامة. فنَجِد لدى هذه الشّخصيّات رغبةً في الكفاح، والتّمرّد على كلّ أنواع الظّلم التي تُلَاقِيها من الاستعمار الفرنسي، ويتبعُها في ذلك القدرة على حمل السّلاح، ومواجهة العدوّ مَهمَا بَلَغَت قوّته، وبذلك توافَرَ لدى الشّخصيّات الثّوريّة الكفاءة Compétence والأداء Performance ، وقد مثَّل لهما **غريماس** بالجدول التّالي[282]:

الكفاءة		الأداء
الوضعيات الافتراضيّة	الوضعيات الفعليّة	وضعيّات التّحقيق
وجوب الفعل إرادة الفعل	القدرة على الفعل معرفة الفعل	الإنجاز

يبدو من خلال جدول **غريماس** أنّ التّطبيق على رواية "لونجة والغول"، قد يكون على النّحو التّالي:

الكفاءة		الأداء
الرّغبة	في الانخراط في صفوف المجاهدين	لتحرير البلاد من ظلم المستعمِر الفرنسي
موضوع الجهة	برنامج سردي مضمَر	موضوع القيمة[283]

تتوالى الأحداث الدّامية وتزداد حِدّة، وهنا تكمن العقدة التي تحدّد ذروة القصّة،[284] حيث تشهد البلاد حملة شرسة من طرف المستوطنين الأوربّيّين ضدّ الشّعب الجزائريّ، الذي ما لجأ إلى السّلاح إلّا كحلٍّ أخِير

[282] A. J. Greimas, Du sens 2, P 81.

[283] رشيد بن مالك، مقدمة في السّيميائيّة السّرديّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2000م، ص 21.

[284] عبد الحميد يونس، فنّ القصّة القصيرة في أدبنا الحديث، ص 55.

للأوضاع المأساويّة، التي فُرِضَت عليه منذ الاحتلال الفرنسي سنة 1830م. إذا كان الجزائريّون حملوا السّلاح حتّى ينتزعوا حرّيّتهم واستقلال بلادهم، فإنّ المستوطنين قابلوا ذلك بوحشيّة لا إنسانيّة فيها، إذ باتوا يعُدّون الجزائر ملكيّةً خاصّةً بهم، ومحجور على أيّ أحدٍ أن يطالب بحقّه في هذه الملكيّة، وظلّوا يردّدون العبارات المثيرة نفسها: "إنّنا وُلِدنا في هذه الأرض، وفيها وُجِدت مقابرنا، إلى أين تريدوننا أن نذهب إذا حُرِمنا من مكاننا الشّرعي" – هو إذًا خوفٌ على أوضاعهم الاقتصاديّة، وخشيتهم من فقدان السّيطرة الاقتصاديّة، إذا ما حقّق الجزائريّون بعض التّطوّر السّياسيّ، يُضاف إلى ذلك خوف آخر، وهو الخوف من انتقام الجزائريّين، ومن إنذارهم المعروف "الرّحيل أو الموت"، وبتعبير أدقّ "الحقيبة أو النّعش".[285]

وبذلك عانى الشّعب الجزائريّ أسوأ مراحل الاحتلال قُبيل الاستقلال، حيث لم يَعُد المستعمِر الفرنسي يفرّق بين من يُعَادِيه، ومن لا يحمل ضدّه أيّ سلاح من الجزائريّين، فبالنّسبة إليه كلّهم جزائريّون، وكلّهم خطر على مصالحهم الاقتصاديّة، فالكُلّ محكوم عليه بالموت، وهذا ما جاءت به رواية "لونجة والغول" على ذِكرِه، من خلال الاجتماعات التي كان يعقدها **كمال** في بيته مع أصدقائه المجاهدين، بما في ذلك المشهد الحواري الذي دار بينهم، والذي يَنِمّ عن الدّهشة والحِيرة لِما أصاب المستوطنين، مِن وحشيّة فجأةً خلّفت مجازر تبكي لها العين دمًا بَدَل الدّمع، حيث يقول أحد المجاهدين: **"إنّ منظرَ الجُثث وهي مكوّمة فوق بعضها بعضًا كالحجارة لن تُمحى من ذاكرتي ما حَييت، ليتَكُم رأيتم النّاس يبحثون عن جثث أحبابهم، يقلّب الواحد منهم الجثث بين يديه، بحثًا عن قريب له (...) إنّني لم أكن أتصوّر مثل هذه الثّورة والهيجان مِن السّكّان الفرنسيّين، لقد قتلوا حتّى خادماتهم الجزائريّات، دفنوهنّ في الأقبية، رغم العلاقات الإنسانيّة التي كانت تربطهم".**[286]

ذلك لأنّ هؤلاء المستوطنين لم يستطيعوا تصوّرَ أنفسهم خارج الجزائر، فقد كانوا يخشون أن يصبحوا ضحيّةَ كلّ حلٍّ يُقَدَّم لهذه المشكلة، بناءً على ذلك، فقد وقفوا من سنة 1954م إلى غاية 1962م وقوفًا متصلّبًا، في كلّ المحاولات التي قد تؤدّي إلى التّخلّي عن "الجزائر الفرنسيّة"، إلى حدّ أنّهم أعلنوا الحرب على فرنسا ذاتها عندما تفاوضت مع جبهة التّحرير الوطنيّ، وبذلك أضحت مصالح المستوطنين تتناقض نسبيًّا مع المصالح الفرنسيّة

[285] حسينة حاميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، ص 8.
[286] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 514.

نفسها، ولهذا فقد عاش المستوطنون الأوربّيّون هذه المدّة الزّمنيّة من الاحتلال في صراعٍ دائم مع الجزائريّين و مع فرنسا.[287]

إنّ نجاحَ الحبكةِ الرّوائية رَهين بوضوحها وبساطتها، انطلاقًامِن بساطة الحياة التي تعالجها الرّواية، بشرط أن تُبنى هذه الحبكة على التّوتّر، الذي يَنجم عن تضارب المصالح، والذي يَسمحُ له الكاتبُ بالانطلاق في أحداث روايته، ليضمن تشويق القارئ إلى متابعة أحداث الرّواية، وهي رغبة الجمهور عامّة أن يرى الوغدَ وقد نال جزاءه في نهاية المطاف، وهذا يقتضي من الكاتب الرّوائي أن تدور حبكة روايته حول الوقائع الأكثر احتمالاً في الحياة، حتّى تبدو شخصيّات الرّواية مقنِعَةً وحقيقيّة[288].

وهذا ما جسّدته الرّوائيّة من خلال روايتها، بحيث حاولت أن تجعل من شخصيّات روايتها مواطنين عاشوا الحقبةَ الاستعماريّة، بمزيد من التّضحية والبَسَالة في سبيل النّصر، إذ لم تستطع الآلةُ الحربيّة الاستعماريّة، ولا حتّى الوحشيّةُ التي قابل بها المستوطنون الأوربّيّون الشّعبَ الجزائريّ، أن تكبحَ جماحَه في الحصول على حرّيّته، واستقلاله، وحقّه في أرضه المغتَصَبة، حيث تعمّ المظاهرات البلادَ في الحادي عشر من ديسمبر سنة ألف وتسعمائة وستّين(11 ديسمبر 1960م)، ويشتبك الجزائريّون مع السّكّانِ الفرنسيّين، والجنودِ التّابعين للمتمرّدين على النّظام الفرنسي- الذي أقرّ فيه **ديغول** بحقّ الجزائر في تقرير مصيرها-.[289] يعلّق **كمال** على هذه الأحداث، في حوار مع صديقه: **"يكاد عقلي يتمزّق، لقد دمّروا، وأحرقوا كلّ شيء ملقى في الشّوارع، استعملَ كلّ شيء حواجزَ، ومتاريس. انقطع عنّا كلّ شيء، حصارٌ لم نشهد له مثيلا في حياتنا".**[290]

رغم كلّ ذلك يُقِرّ **كمال** وصديقه في الكفاح، بأنّ الشّعبَ الجزائريّ لم ولن يضعف أمام استفزازات السّكّان الفرنسيّين، أو حتّى الجنود المتمرّدين؛ لأنّ النّصرَ حليفُ الجزائريّين لا محالة، فَهُم أصحاب حقّ، ولا يطالبون إلّا بحرّيّتهم،[291] حتّى ولو كلّفهم ذلك أرواحهم، فلا استسلامَ ولا هدنة مع العدوّ الغاصب، جاعلين شعارَهم: إمّا النّصر والحرّيّة، وإمّا الاستشهاد في سبيل **الله**.

---

[287] حسينة حاميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، ص 8- 9.
[288] محمد عبد الغني المصري، مجد الباكير البرازي، تحليل النّصّ الأدبي بين النظريّة والتّطبيق، ص 178- 179.
[289] حسينة حاميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، ص 234.
[290] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 523.
[291] المصدر نفسه، ص 524.

فرحةُ اقتراب يوم النّصر لم تكتمل لدى **كمال**، فها هو هاتف الموت يأخذ منه زوجته الحبيبة **مليكة**، التي كانت على أُهبة وضع جنينها الثّاني، ولكنّ انشغالَها بمصير زوجها، وخوفها من أن تفقده سبّب لها انهيارًا، وضعفًا شديدين أثّرا على حملها، وصعّبا ولادتها، خصوصًا وأنّ ولادتها جاءت متزامنة مع المظاهرات، ومع حظر التّجوّل الذي فرضه الاحتلال الفرنسي.[292] تموت **مليكة** أثناء ولادتها، رغم محاولات **كمال** في إقناع أمّه والقابِلَة في أخذها إلى المستشفى، ولكن كيف له ذلك والجنين في وضع الخروج، ضف إلى ذلك الحواجز التي تمنعه من الوصول إلى المستشفى.[293]

يقول الرّاوي في واقعةِ موت **مليكة**:"**يبدو أنّ الموت أصبح حدثًا عاديًّا جدًّا، فمن لم يمُت بالرّصاص والقنابل مات هذه الموتة الطّبيعيّة (موت ربّي)، هكذا يطلقون عليها، ويفضّلونها على أنواع الموت الأخرى، وكأنّها موت لا ظلمَ فيها** (...)، **موت جاء من عند الله، إنّا لله وإنّا إليه راجعون، أمّا أنواع الموت الأخرى فناتجة عن إرادة بشريّة**".[294]

يمكن القول إنّ هذا المشهد قد كسر التّوقّعات، التي كان يمكن أن تحصل بناءً على السّياق الرّوائيّ، فقد يتهيّأ للقارئ أنّ الشّخصيّة **كمال** هي التي قد تموت في نهاية الرّواية، وذلك تبعًا لانخراطه في صفوف المجاهدين، فهو مهدّد بالقتل في أيّة لحظة، خصوصًا وأنّ **مليكة** كانت شديدة الخوف عليه، إلى درجة أنّها تخيّلته من بين الذين استُشهِدوا في سجن بربروس،[295] ولكنّها هي التي ماتت في الأخير جرّاء ولادة مستعصية. وهي نهاية قد تكون غير متوقّعة، رغم بعض التّلميحات على مرضها في الأيّام الأخيرة من حملها، وذلك حتّى يكون القارئُ أكثرَ وعيًا بتلك التّحوّلات، التي تصيب مواقفه، وتلك الجهات التي يحاول المؤلّف أن يقوده إليها، ومِن ثَمّ تصبح رؤية القارئ لمقاصِد المؤلِّف أدقَّ وأوضَح.[296]

ولعلّ ذلك دليل على براعة الرّوائيّة **زهور ونيسي** في لفت انتباه القارئ، وجعلِه يعيش عالَم الرّواية بمستجدّاتها، وتغيُّر مسار أحداثها بطريقة لا توحي بأنّها مصطنعة؛ وإنّما تظهر للعيان وكأنّها خاضعة للقضاء والقدر، كأنّها حياة حقيقيّة لشخصيّات حقيقيّة.

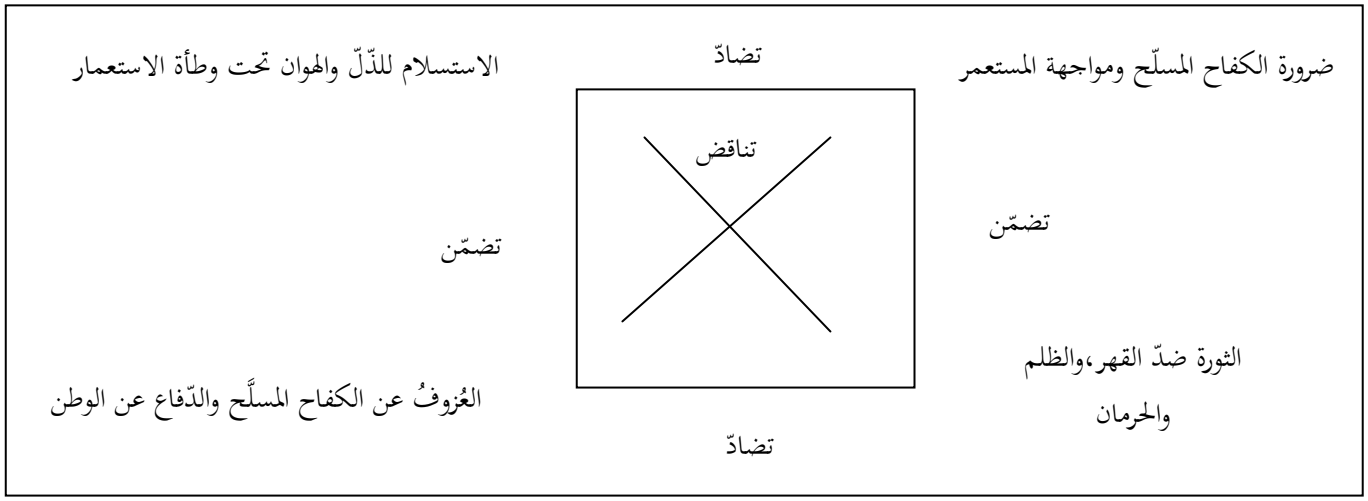
---

[292] المصدر نفسه، ص 521- 522.
[293] المصدرنفسه، ص 526.
[294] المصدر نفسه، ص 526 – 527.
[295] المصدر نفسه، ص 499- 500.
[296] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 126- 127.

ليس الواقع المحدود الصّغير هو مجال الرّواية وحده؛ وإنّما هو الواقع الأدبي، وهو النّماذج الإنسانيّة كما تبدو من خلال الشّخصيّات الفرديّة، وهذه آفاق القصّاص الكبير كما هي آفاق الشّاعر الكبير سواءً بسواء، حيث تجد نفسك أمام شخصيّات وأحداثٍ حتّى إذا انتهيتَ وجدتَ نفسَكَ أمام ناسٍ وأقدار، فتنسى الأفراد والأحداث في النّهاية، لتذكُرَ الضُّعف الإنسانيّ إزاء القوى الكونيّة، والنّزعات، والشّهوات، دون أن يقولَ لك الرّوائيّ ذلك، ولكنّها الحوادث والوقائع تقسركَ قسرًا على هذا الاتّجاه الكوني العامّ.[297]

حَلَّ يومُ النّصر، وراحَ **كمال** كغيره من الجزائريّين يهتف، وينادي بحرّيّة الجزائر، وراحَ يضحك ويبتسم بعفويّةٍ للجميع، لكنّه لم يكن ليمنعَ هاتفًا في نفسه يوقفه عن ذلك مرّة بعد مرّة، ويذكّره بحبيبته الغائبة الحاضرة، ما جعل نفسَه تجيش بكلام كلُّه حنين وحبّ، وهو يزور قبرها: **"لماذا لا يكتبون: هنا يرقد الألم، العذاب، الشّباب، الجمال... مليكة أنتِ ملِكة في مكان ما وزمان ما، أنت لست مليكة يا مليكة، أنت لونجة بنت الغول (...)، هذه الفتاة هي أنتِ (...)مليكة أو لونجة كِلَاكُما واحد يا مليكة، تتكرّران في المكان والزّمان، وتُولَدان كلّ مرّة مِن رَحِم العذاب والجمال، لِتدخُلا كلّ مرّة عالَم الخلود، وتبقى للعاشق نوّارة، يسقيها كلّ لحظة بماء الحبّ، وعطر الحياة، نوّارة لا تذبل أبدًا، ولا قدرة لأحدٍ على قطفها من جديد، إنّها هذه المرّة سُقيت بشلّالات مرجانية، تجمّعت من كبد الزّمن العصيّ".**[298]

الملاحَظ أنّ رواية "لونجة والغول" تكشِف عن دلالتين متناقضتين، يمكن التّمثيل لهما من خلال المربّع السّيميائيّ- الذي اقترحه **غريماس**- والذي يتضمّن عناصر دلاليّة تصف النّص كعالَم دلالي مصغَّر، على النّحو التّالي:



[297] سيد قطب، النقد الأدبي، ص 80 - 81.
[298] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 533.

إذا كان النّموذج العاملي نتاجَ إسقاط العمليّات على شكل فعلٍ وفاعلٍ (وظيفة، وعامل)، فإنّ المربّع السّيميائيّ هو وليدُ إسقاط حُدودِ المحورِ الدّلالي على شكل علاقات متنوّعة،[299] – كما هو موضَّح في المخطَّط– حيث يرى **امبرتو إيكو**فيهما (النّموذج العاملي، والمربّع السّيميائي) الطّريقةَ الوحيدة لتسليط الضّوء على ما يُهِمّ في النّصّ، على أن يتمَّ ذلك كنتيجةٍ ختاميّة لبحثٍ نقديّ، فلا يكُون لهذا البناء العميق أن يتدخّل إلّا في مرحلة متقدِّمة، ومتكرِّرة من القراءة.[300]

[299] سعيد بنكراد سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة: رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجًا، ص 76.
[300] امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية – ترجمة أنطوان أبو زيد،ص 233.

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ

إذا كان الحدث الرّوائيّ يُضفي الحركيّة والإثارة داخل النّسيج السّردي، فإنّ ذلك لن يتمّ إلّا داخل فضاء وزمان معيّنين، بحيث "يلعب المكان والزّمان دورًا مهمًّا في الأعمال القصصيّة وخاصّةً في الرّواية، فإذا كانت هذه الأخيرة نقلًا لأحداث، وتصويرًا لحالات ووضعيّات تتعلّق بشخصيّاتٍ مختلفة – فإنّه لا يُعقَل تصوُّر هذه الأحداث والحالات إلّا ضمن إطارين متلازمين: أحدهما مكاني، والآخَر زماني، وعَلَيه فإنّ تحليل الأثر الأدبي القصصيّ ودراسته، اللّذين يُهملان هذين العنصرين المهمّين لا يأمنان النّقص والقصور".[301]

يمكن للقارئ أن يتعرّف على الفضاء الرّوائيّ من خلال بعض التّحديدات التي يموضعها الأديب في روايته، فقد يحدّد موقع هذا الفضاء إذا كان مطلّا على الشّارع مثلًا أو على البحر، ويذكر زمن الوصف إذا كان نهارًا أوليلًا، وقد ينتقل في وصفه من العامّ إلى الخاص، أو من الخاصّ إلى العامّ، مع الإشارة إلى حجمه، وشكله، وسعته، وقد يُعرّج الرّوائيّ على ذكر الأثاث الذي يحويه هذا الفضاء، دون إغفال حضور الشّخصيّات وإضفاء تعاطفها مع الفضاء الذي توجَد فيه، إضافةً إلى استعمال عناصر الوصف الحسّي الخارجي، بما في ذلك الألوان، والأضواء، والظّلال، والرّوائح المصاحبة لهذا الفضاء الرّوائيّ.[302]

إنّ الطّابع الاجتماعي والتّاريخي لرواية "لونجة والغول"،جعلها تقدِّم شخوصًا يشبهون شخصيّاتِ الواقع المعيش، في ظروف اجتماعيّة مختلفة يسهل التّعرّف عليها، وبذلك تمنح القارئَ إحساسًا قويًّا بالفضاء،[303] ممثّلًا أساسًا في المكان الجغرافيّ، من خلال وصفِ بيت **مليكة**، وشوارع القصبة، وكذلك البحر، والميناء، وغير ذلك....

بناءً على ذلك يمكن تقسيم فضاء الرّواية إلى نوعين: فضاء مفتوح، وآخر مُغلَق:

أمّا الفضاء المفتوح فقد جاء ممثَّلًا أساسًا في: البحر والميناء، ومدينة القصبة بما في ذلك شوارعها، والمقبرة، حيث بيّنت الرّوائيّة فضاءَ الرّواية من خلال مقدّمتها، فتقول: **"هذه هي القصبة التي تجري فيها أحداث هذه الرّواية، القصبة في كلّ مدينة من مدن الجزائر، ومدن الوطن العربي"**.[304] فكلّ مدن الجزائر ذاقت مرارة الاستعمار، بل كلّ مدن الوطن العربي، الذي عاش فترات عصيبة تحت وطأة الظّلم والاستعباد، لا لشيء إلّا لأنّ

[301] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقيّة (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجًا)، ص 200.
[302] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- ص 322.
[303] روجر هينكل، قراءة الرّواية – مدخل إلى تقنيّات التّفسير- ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، ص 76.
[304] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 385.

أبناءه تخلّوا عن مبادئ الإسلام، راكضين خلف السّلطة، وملذّات الدّنيا، تحت مظلّة التّبعيّة الغربيّة بدعوى التّحضّر والتّقدّم، فضاعت هَيبتُهم، وتكالب عليهم الغرب من كلّ حدبٍ وصوب.

يقول الرّاوي:"**مدينة – القصبة– تبدو لأوّل وهلة مسترخية، تستند برأسها لحضن الجبل الأخضر، وتلعب برجليها (...) بين الصّخور في المياه الزّرقاء، مدينة تحمّمت بالعطر وتنشّفت بالنّور، ورغم أنّها تبدو مسترخيةً لكنّها دائمًا مستعصية على الامتلاك.**

وهذه الطّريق الطّويلة الموصلة بين أحياء القصبة العلويّة، ورصيف ميناء الخليج أجمل خلجان البحر الأبيض المتوسّط"،[305] وبذلك تكشف الرّوائيّة عن فضاءات الرّواية، بصورة موجزة شاملة.

فتكون القصبة بذلك دافعة لافظة من جهة، وجاذبة مستقطِبة من جهة أخرى، فهي مُلك للجزائريّين، وما خروج بعضهم منها، إلّا لوقت محدودمقرونٍ بطرد المستعمِر من أراضيها، ومن الأراضي الجزائريّة كلّها.

وفي موضع آخر نَجِد أنّ الرّوائيّة راحت تتغنّى بفضاء القصبة، ممهّدةً لذلك بوصفٍ لدروبها:"**يأخذ (محمّد عند رجوعه إلى البيت) دروبًا أخرى ملتوية تؤدّي حتمًا إلى بيته، لكنّها صاعدة هي أيضًا وطويلة، موهِمًا نفسَه أنّها أقلّ مشقّةً وتعبًا...**

إنّها حتمًا أفكار شيطان هذه التي بموجبها بُنيت هذه المدينة المجنونة، المستعصية دومًا على الامتلاك:

أنا القصبة

يسموني البهجة، ويسموني زينة البلدان (...)

بانية ساسي في قلب الجبل... خايفة غدر الزّمان

عيوني سواقي، وبياري شطآن

دياري قصور بالقناعة، ودروبي أمان...".[306]

لعلّ هذا المقطع أكبر دليل على عشق الرّوائيّة لفضاء القصبة، حتّى راحت تقول فيها شعرًا؛ ولعلّ ذلك راجعٌ إلى الرّمز الذي تقوم عليه هذه المدينة، فلطالما عدّها الجزائريّون رمزًا للأصالة، والثّبات، والصّمود في ظلّ

[305] المصدر نفسه، ص 400.
[306] المصدرنفسه، ص 405.

مآسي الاستعمار، وفي ظلّ الاستقلال والحرّيّة، فبقي كلّ ركن من أركانها محفورًا في ذاكرتها، حاملًا معه آلامًا وآمالًا.

يقول **أحمد** لمليكة – لَمّا أظهرت خوفها عليه، حين كان يرجع متأخّرًا إلى البيت– : **"لا تخافي هكذا، إنّني أتّخذ طرقًا جانبيّة، حتّى لا أصطدم بهم. إنّ هذه الدّروب الملتوية والمخفية هي أحسن ما في حيّ القصبة، إنّني أعرفها مثلما أعرف كفّ يدي".**[307]

تُسهِب الرّوائيّة في وصف مدينة القصبة، و بيانِ دورِها الكبير في إنجاح العمليّات الثّوريّة، وإخفاء المجاهدين عن أنظار المستعمِرين، حيث يقول الرّاوي: **"العاصمة كبيرة، كبيرة جدًّا، تستطيع أن تتستّر على الكثير من النّاس، داخل حمّاماتها الشّعبيّة، وأحيائها بدروبها المتعرّجة، وبيوتها المتاخمة لبعضها البعض، حيث يتسرّب البشر فيها كما يتسرّب السّمك الكبير والصّغير، داخل صخور البحر، وأغواره العظيمة والتّافهة".**[308]

الشّوارع هي الأخرى كان لها دورٌ كبير في إظهار الثّورة، حيث شكّلت فضاءً للمظاهرات؛ لإظهار تحضّر الشّعب الجزائريّ في المطالبة بحرّيّته، ومكانًا لمراقبة الخونة من الجزائريّين، الذي أصبحوا آخرَ ورقةٍ في أيدي الاستعمار، يستفزّون بهم أفراد الشّعب البسطاء، وبواسطتهم تنكشف الوجوه القياديّة العاملة في الخلايا الثّوريّة بالمدينة.[309] ممّا لا شك فيه أنّ هذا الصّراع بين الشّخصيّات وبين فضاء الشّارع، هو صراع مع الذّات قصد اكتشافها، والبحث عنها ضمن هذا الواقع المتناقض؛ ولإظهار الحقائق وكشف الخبايا.[310]

حيث استغلّ المستعمِر الفرنسي فضاء الشّارع؛ لقتل الجزائريّين العُزّل، وفرضِ حصارٍ خانقٍ عليهم، يقول كمال: **"يكاد عقلي يتمزّق، لقد دمّروا وأحرقوا كلّ شيء، ماذا بقي من البلاد، حتّى المؤسّسات الإداريّة، البريد، الأجهزة، المكاتب، كلّ شيء ملقى في الشّوارع"**[311]– ولعلّ في ذلك دلالة على أنّ الشّوارع والبيوت

[307] المصدر نفسه، ص 444.
[308] المصدرنفسه، ص 489.
[309] المصدر نفسه، ص 524.
[310] ابن السّائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني: قراءة في رواية ذاكرة الجسد – دراسة نقديّة تحليليّة- سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، دار اللّواء، الجزائر، 2013م، ص119.
[311] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 523.

تضيق بأهاليها، دافعةً لهم للخروج؛[312] وهذا ما جعل **رشيد**، و**عمّي سحنون** و**أحمد** يلتحقون بالمجاهدين في الجبال.

كلّ ذلك لم يَردَع الجزائريّين عن مواصلة كفاحهم، والذّودِ عن أرضهم وعرضهم، وقد كان لهم ذلك، حيث شهد الشّارع احتفالًا عظيمًا بالحرّيّة والاستقلال، أين "**أصبح الإنسان واحدًا، وما يملكه أحدهم أصبح ملكًا للجميع، هتف ناس، بكى آخرون، ولم يصدّق آخرون أنّهم قد نجوا من الموت، وهم اليوم في مهرجانهم وسط شعبهم، في مدنهم، وفي الأجواء الدّافئة للأسرة يحتفلون بعيد النّصر**"،[313] وبذلك نَجِد أنّ الفضاء القصصيّ ليس مكانًا جامدًا؛ بل هو حركة الشّخصيّات، وطبائعُها، وأمزجتها، والتي تنعكس في مكان جغرافي محدّد.[314]

إذا كانت الشّوارع فضاءً لإظهار وحدة الشّعب، وإظهار غضبه وتمرّده على ظلم المستعمِر، وكذلك إظهار فرحته بالنّصر- فإنّ المقبرة هي الأخرى تُبرز مدى تكاثف الشعب، فالمصيبة واحدة وقد ألَمّت بالجميع، فكلّ جزائريّ إلّا وله أقرباء دُفنوا في المقابر، جرّاء حربٍ لا ترحم صغيرًا أو كبيرًا، وبذلك تصبح المقابر أَولَى الأماكن بالزّيارة في عيد الاستقلال، والنّاس يعيشون عيدًا ليس ككلّ الأعياد. شمس مشرقة ساطعة، بقايا أزهار تتحدّى بشائر الصّيف، إنّها ارتوت بماء أكثر حرارة وحُمرة. آلاف النّاس تتحرّك بين المقابر، في بحث وَصَول وتواصل، كان التّعرّف على القبر غاية، وعدم التّعرّف حالة ضياع، وفقدان جديد.[315]

المقبرة فضاءٌ لذرف الدّموع، واسترجاع الذّكريات الجميلة، ونقطة انطلاق لبدايةٍ جديدة، فإذا تُوُفّيت **مليكة**، فستبقى **نوّارة** و لا أحد يستطيع قطفَها من جديد كما قُطِفت **مليكة**[316]- ولعلّ في ذلك إشارةً إلى أنّ الجزائريّين لن يفرّطوا في جزائر ما بعد الاستقلال ممثّلَةً في **نوّارة**، بعدما تمكّنوا من تحريرها من براثن الاستعمار، الذي عاث فيها الفساد.

إنّ حركية الإحالات هي حركية دلالية، تبتدع علاقات جديدة منبثقة من وعي النصّ ولا وعيه، فاللذّة كلّ اللذّة في عمليات الخرْقِ المتتالية لنظام النصّ و قوانينه، ولا يتمّ ذلك إلاّ إذا تجاوز القارئ الموجّهات التي يريد النصّ

[312] عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، ص 130.
[313] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 503.
[314] سمر روحي الفيصل، الحواجز السّوداء (مجموعة قصصيّة من تأليف ليلى العثمان)، ص 115، مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 435، 1995م.
[315] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 531.
[316] المصدر نفسه، ص 533.

أن يسربها في غفلة من القارئ، ولهذا فالمعنى الحقيقي الذي يرومُه المؤوّل هو لذّة الإحالات نفسها وليس تحديد مدلول ما، فلا وجود لمدلولٍ داخل عالَم ممتدّ في كلّ الاتّجاهات[317].

وهذا ما قد ينطبق على فضاء البحر، والذي يحمِل أكثر من دلالة، فهو يدعو للتّأمّل والتّفكّر، وهو مصدر رزق لكثير من العائلات، بما في ذلك عائلة **مليكة**، إلى جانب دلالته في الحيرة والضّياع، فلا حدود لأسراره، حيث يقول الرّاوي: **"كان الجوّ على الرّصيف البارد في كلّ الأحوال، معبَّقًا بذلك العبير المفرط من الملوحة والخصوصيّة، مغلَّفًا بتلك الأصوات الرّتيبة للبحر، وعالَم البحر، وقد وقفت أرصفة الميناء، وكأنّها تخنق عنفوانه، وتُهَذّب من غَضَبِه وزمجرته، مثلما يكون وهو حرٌّ طليق على الشّواطئ (...) اللّانهائيّة، بدأ هادئًا عذبًا يتلألأ تحت وهج الشّمس، تُرسل النّور، ولا ترسل الدّفء مع صباح يومٍ جديد، متمايلًا بأسراره، وكأنّه يحتضن الطّوفان،(...) طوفان من الأسرار والحكايات، لا شكّ أنّها تُجيب عن أصعب الأسئلة، لو أنّ البحرَ تكرَّم، فضفض عن قلبه، حكى ما يجيش في خاطره، تحدّث عن لحظات أحزانه، ولحظات انتصاره... لو..."**.[318]

يَعُدّ **محمّد** ورفاقُه البحرَ مصدرَ رزقهم الوحيد، حتّى إنّهم يرون أنّ العمل بين ضفافه مهمّة صعبة، لا يقدر عليها إلّا أصحاب العضلات القويّة، إلى جانب الذّكريات التي يحملونها عنه، والتي تشدّهم إليه شدًّا: **"بغضبه الموقّر، وأمواجه المتداعية بين الماضي والحاضر، ورماله الذّهبيّة، وصخوره المسنونة، يكاد يحكي مليون حكاية وحكاية، يعيد ألف ذكرى وذكرى، (...)كم من أجيال تمتّعت بروح الملكيّة على طوله وعرضه، وخافت أيضا وفي كثير من الأحيان على ضياع هذه الملكيّة، واستيلاء الآخرين عليها"**.[319]

غير أنّ الاستعمار الفرنسي سلب من الجزائريّين هذه الملكيّة؛ لأنّ البحر كان ولازال من أكثر الموارد الاقتصاديّة ازدهارًا في الجزائر. استولى المعمّرون الفرنسيّون على الموانئ الجزائريّة، جاعلين الجزائريّين عمّالًا ذلِيلِين عندهم، مقابل أجور زهيدة لا تكفي حتى لِقُوت يومهم، بعدما كانوا هُم أصحابَ العمل: **"كانت المراكب**

[317] سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص 46 .
[318] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 408.
[319] المصدرنفسه، ص 509.

الرّابضة على الرّصيف جديدة، وهياكل الميناء مجهّزة تجهيزًا جديدًا، مراكب ذات صبغة تجاريّة واسعة، صاحب هذه الشّركة فرنسيّ معمِّر".[320]

لم يكتفِ المستعمِرون الفرنسيّون مِن جعلِ الجزائريّين خَدمًا لهم؛ وإنّما راحوا يقتلونهم حتّى في أماكن عملهم في الميناء: **"انفجرت الدّنيا حولهم انفجارًا عنيفًا، هزّهم كما هزّ الرّصيفَ الذي كانوا عليه، والمستودعات، ومخازن البضائع، وكلّ ما حولهم... ضاعت الوجوه وسط الدّخان والنّيران المندلعة، وتوالت الانفجارات (...)، لقد وُضعت لهم قنابل بلاستيكيّة، حُدِّد لانفجاراتها وقت تجمّع العمّال (...) وخضّبت دماؤهم رصيف الميناء، وأدواته ومعدّاته، اختلطت مع الدّخان والرّماد بفعلِ حريق مَهُول أتى على كلّ شيء في المكان".**[321]

أمّا الفضاء المغلق فنَجِد: البيت بما في ذلك غرفة **مليكة**، والحمّام، والسّجن؛ أمّا البيت فقد كان يجمع شمل عائلة **مليكة** رغم فقرهم: **"المجلس كان يلتئم كلّ مساء حول عشاء، اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس وعشاء، حتّى ولو كان في أكثر الأحيان مجرّد تجمّع حول طبق من العدس، تطفو قشوره فوق مرقه الأسود".**[322] ومع ذلك فقد كان لِدَلَالة البيت قيمةٌ كبيرة لدى **مليكة**، حيث لم يكن بيتهم إلّا شقّة في دار كبيرة يتقاسمها عدد من العائلات، وذلك مقابل أجرة، فهو ليس ملكهم، وذلك واضح من المقارنة التي تعقدها **مليكة** مع زميلتها **أنيسة**: **"تلك فعلًا فتاة من عائلة غنيّة، إنّهم يملكون البيت الذي يسكنونه".**[323]

يمكن القول إنّ بيت مليكة مع والديها وإخوتها، يحمل معاني التّشاؤم والرّفض، والرّغبة في التّغيير؛ أمّا بيتها الزّوجيّة فيحمل معاني المحبّة، والرّعاية والمودّة، **"ومزيدًا من المحبّة والرّعاية تحظى بهما الزّوجة الشّابّة يوميًّا من زوجها، ومن أسرة زوجها: والديه وإخوته"**،[324] خاصّةً بعدما فقدت **مليكة** زوجها **أحمد**، ولم يبقَ لها منه سوى الذّكريات، حيث يحتفظ البيت بالذكريات، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الأساسيّة كصُورٍ في

[320] المصدر نفسه، ص 411.
[321] المصدر نفسه، ص 459.
[322] المصدر نفسه، ص 387.
[323] المصدر نفسه، ص 396.
[324] المصدر نفسه، ص 443.

الذّهن. إنّ ذكريات العالَم الخارجي لن يكون لها قطّ نسق ذكريات البيت، فهو واحد من أهمّ العوامل، التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانيّة.[325]

رغم ما يحمله بيت الزوجيّة من لوعة، وحزن على استشهاد **أحمد**، إلّا أنّ **مليكة** لم ترغب في التّغيير، فقد رُزِقت بطفل من **أحمد**، وأكثر من ذلك فقد عوّضها زوجها الثّاني **كمال** بحبٍّ أكبر، بل و"**كأنّها تكتشف – معه– الدّنيا بكلّ جمالها وروعتها، فجأة تكتشف الحبَّ والأحاسيس الجميلة، التي كانت دومًا غامضةً في نفسها، ولم تجد لها تفسيرًا مقنِعًا أبدًا**".[326]

لم تكن الثّورة قاصرة على الجبال؛ وإنّما تعدّت ذلك إلى المدن، وداخل البيوت، فقد كان بيت **كمال** مقرّ اجتماعٍ للثّوريّين، حيث كثرت العمليّات، كما كثر الرّجال الذين يستضيفهم كمال في البيت.[327] وبذلك يتحقّق حُلم **مليكة** في بيت الزّوجيّة، حيث وفّر لها بيتُها الجديد السّعادة، والحبّ، و رؤية مجاهدين حقيقيّن، من بينهم زوجها **كمال**.

بيت الزّوجيّة الذي شهد الحبّ الكبير الذي جمع بين **مليكة** و**كمال**، شهد بالمقابل مأساة فراقهما، إذ توفّيت **مليكة** بشكلٍ مفاجئ جرّاء ولادة عسيرة، جعلت الجميع يعيشون حزنا كبيرًا، وبخاصّة **كمال** الذي تعلّق بها أيّما تعلّق، فكان عزاؤه الوحيد ابنتُه **نوّارة** ثمرةُ حبّهما الكبير،[328] والتي مثّلت جزائر ما بعد الاستقلال.

شهدت الرّواية كذلك تصويرًا لبيوت المستعمرين ولو بشكلٍ سريع، لتُجسّد معاناة الجزائريّين تحت وطأة استعمار أذاقهم الجوع والعُري، فلم تجِد النّساء الأرامل، ولا حتّى العجائز من بُدّ في خدمة المستوطنين الأوربّيين، بعدما فقدوا من يعولهم، ويسكت جوع أبنائهم، ليقابلهم المعمّرون الطّغاة بالإذلال والإهانة. حتّى إنّهم "**قتلوا خادماتهم الجزائريّات، دفنوهنّ في الأقبية رغم العلاقات الإنسانيّة التي كانت تربطهم**"،[329] بدعوى الحفاظ على ممتلكاتهم، وخوفًا على مصيرهم بعد استقلال الجزائر.

وَصفُ الرّاوي لبيت **مليكة**، جعله يعرّج على وصف غرفتها، التي هيّجَت أشجانَها وأثارت هواجسها، حيث تَنكَفئ **مليكة** على نفسها؛ نشدانًا للعزلة، وإخفاءً لحزنها على زوجها الغائب، ورجاءً ودعاءً لعودته سالما، إلى

---

[325] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، ط6، 2006م، ص 37- 38.
[326] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 523.
[327] المصدر نفسه، ص 512.
[328] المصدر نفسه، ص 526.
[329] المصدر نفسه، ص 514.

جانب رغبتها في الهروب منها لَمَّا تزوّجت من **كمال**؛ حتّى لا تنشأ علاقة بينها وبين زوجها؛ وفاءً لزوجها الأوّل **أحمد**، غير أنّها وبالمقابل تشكّل فضاءً للحظات حميمة بينها وبين زوجها **أحمد**، ثمّ زوجها **كمال** بعدما تجاوزت محنتها.

ولعلّ تأثيرَ الرّوائيّة في القارئ بوصفها لغرفة **مليكة**، راجعٌ إلى قيم الألفة في دلالة الغرفة، التي تمتلك جاذبيّة تجعل القارئ يتوقّف عن قراءة حجرة **مليكة**، إنّه يرى حجرته مرّةً أخرى، إنّه يبتعد عن الرّواية، يصغي لذكرياته عن أبٍ أو جدّة، عن أمّ أو خادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على أحبّ ذكرياته.[330]

إذا كان البيت يثير قيم الألفة فإنّ الحمّام بخلاف ذلك، فهو محلّ لكشف أسرار النّاس، وأخبارهم، وأعراضهم، وربّما المتاجرة بها،[331] وهو مكان للموت الجماعي، حيث تَمّ اغتيال كلِّ مَن كان بالحمّام، مِن بينهم **خالتي البهجة: "خالتي البهجة المسكينة، يرحمها الله مع جميع الشّهداء، لقد تعرّف عليها كمال بين جثث الذين ماتوا في الحمّام"**.[332]

من الفضاءات المغلقة في الرّواية نَجِد السّجن، والذي يدلّ على الحَبسِ والمحبِس،[333]فنَجِد من المواضع التي ذُكر فيها، حكاية **عمّي سحنون** عن جدّه، الذي أدخله الاستعمار إلى السّجن حتّى مات فيه: **"حكى لي هذه الحكاية والدي رحمه الله، وهو يؤكّد أنّ السّجن للرّجال مهما كانت الأسباب لدخوله. إنّ السّجن يعني الرّفض، والرّفض قوّة وشجاعة"**،[334] فإذا كان من المعروف أنّ السّجن لا يدخله إلّا المرتزقة وأصحاب السّوء، فإنّ دلالة السّجن تختلف في روايةٍ تحكي عن ثورة شعب ذاق مرارة الاستعمار، فلا يدخل السّجن إلّا من كانت له الأنفة على أرضه وعرضه، في مواجهة عدوّ لا خَلاقَ له و لا حُرمة.

لعلّ أهمّ ما يُلاحَظ على فضاء السّجن في الرّواية نَقلُ الرّوائيّة لوقائع تاريخية، شهِدَها سجنُ "بربروس" في أبشع الصّور الإجراميّة التي عرفتها البشريّة. وهذا ما جعل الرّاوي يصف هذا السّجن وصفًا دقيقًا، حيث يقول بأنّ سجن بربروس **"يحتلّ أهمّ موقع ومساحة في الجهة العليا من القصبة، له باب حديدي كبير، يعتبره الجميع أحد أبواب جهنّم، إنّه أكبر سجون البلاد، قبر من القبور الكبيرة لرؤوس تحزّها المقصلة كلّ فجر(...) لا**

---

[330] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص 43.
[331] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 451.
[332] المصدر نفسه، ص 516.
[333] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيّد، الجزء الرّابع، باب النون، فصل السّين، ص 264.
[334] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص، 414.

تُفتَح من البوّابة العظيمة إلّا كوّة صغيرة تكفي لدخول شخصٍ وراء الآخر، مجموعة من النّساء يقفن متزاحمات أمام لافتة فيها كتابة وصور، الصّور تحكي وجوه أصحابها من الرّجال، الذين حزّت المقصلة رؤوسهم العنيدة فجر هذا اليوم، فتصوّرَت مليكة كمال بين هؤلاء الرّجال، (...) لتضعَ حدًّا لأنفاسه، لتوقظها من كابوسها صيحة من إحدى النّساء الجاثمات أمام البوّابة العظيمة، وهي تلطم وجهها، ودويّ زغرودة أطلقتها إحدى ثكالى هذا الفجر العنيد، وردّدتها الأخريات جميعًا، بعد لحظة قصيرة من الحيرة والتّردّد. زغاريد، دموع، تكبير، تسبيح من طرف المارّة القلائل، شقّت جدران البيوت المجاورة للسجن الكبير، إنّها تحيّة كلّ فجر في دروب القصبة، أين يولَد الفداء وأين يُستَشهد".[335]

وبذلك يبقى التّفاعل بين الفضاء وذاكرة الرّوائيّة يغذّي مخيّلتها التّاريخيّة، مكوّنًا وظيفةً ما في الذّاكرة تخلُق أفكارًا حول الهويّة القوميّة والدّولة برمّتها،[336] وهذا راجع أساسًا لمسيرَة **زهور ونيسي** في الكفاح، والدّفاع عن أرض الوطن، ممّا جعلها فضاءً مترسّخًا في ذاكرة الرّوائيّة معيدًا بذلك كلّ مآسي الجزائريّين خلال الاحتلال الفرنسي، ومنوّها ببطولاتهم وتضحيّاتهم.

[335] المصدرنفسه، ص 499.
[336] ابن السّائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني: قراءة في رواية ذاكرة الجسد – دراسة نقديّة تحليليّة- ص 13.

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ

تجمَع مقولة الزّمن في جوفها بين الوصل والفصل في آنٍ معًا، وذلك بأن تتألّف من وحدات متفرّقة، ولكنّها ليست منفصلة تمامًا، بحيث تستبقي من العدد التّشتّتَ، والطّردَ المتبادَل الذي يفرّق بين الوحدات، ومع ذلك تُبقي على العلاقة بينها، بمعنى أنّ كلَّ لحظةٍ من لحظات الزّمن تَحمِل العَدَم لجميع اللّحظات الأخرى، كما أنّ اللّحظات التي تقع في هوّةِ العَدَم لا يمكن لها أن تظهَر من جديد،[337] وهذا ما ينطبق على الأصوات التي يتألّف منها الملفوظ الشّفوي، والتي تخضع إلى نظامٍ زمنيّ تراتبيّ، فيستحيل النّطق بالكلمة دفعة واحدة، بل لا بدّ من تتبّع نظامٍ معيّن من الأصوات، أو من الحروف في حالة الكتابة؛ لإيصال الرّسالة إلى المتلقّي.[338]

وبما أنّ الأدب من الفنون التي تهدف إلى التّواصل مع الجمهور المتلقّي، فإنّنا نَجد لدلالة الزّمن دورها المهمّ داخل هذا النّسيج الفنّيّ، بحيث تنحو في الأدب منحى جماليًّا، إذ بالإضافة إلى جماليّة العمل الفنّيّ، وما يتمتّع به من ثراءٍ جماليّ، فإنّ هذا العمل يصبح ناقصًا إذا افتقر للحسّ الزّمانيّ، وبذلك يتوجّب أن يحمل في جوفه بنية زمانيّة وأخرى مكانيّة: تمثّل الأولى تعبيرًا داخليًّا، والأخرى مظهرًا حسّيًّا، مفادهما أنّ كلتا البنيتين تمثّلان جوهر العمل الفنّيّ وارتقاءه. فلا بدّ إذن للعمل الفنّيّ من تجربة، سواء كانت هذه التّجربة ذاتيّة أوموضوعيّة، تكون بمثابة المحاولة التي يمكن اقتناصها، و مِن ثَمّ إفرازها على أيّة صورةٍ كانت، على أن تحدّد هذه التّجربة نظرةَ الأديب الزّمانية.[339]

وبتجسيد ذلك على رواية "لونجة والغول"، فإنّنا نَجِد أنّ الرّوائيّة **زهور ونيسي** تشير للأحداث الأليمة، التي تمرّ بها شخصيّات روايتها، مُستهِلّةً زمنَ روايتها باللّيل، حيث يقول الرّاوي: **"المجلس كان يلتئم كلّ مساء حول عشاء، اقتضت طبيعة الحياة أن نطلق عليه كلمة مجلس أو عشاء، حتّى ولو كان في أكثر الأحيان مجرّد تجمّعٍ حول طبق من العدس"**.[340] فالمساء غالبًا ما يدلّ على الوحشة والانقباض، أو خيبة الأمل واليأس، وهي مميّزات تطبع أمسيّات الأيّام العصيبة في حياة الفرد[341] – ولعلّ في ذلك دلالة على الظّلمة مجتمعةً بالفقر، وما هذه الظّلمة إلّا زمن الحرب، زمن الاستعمار الذي نهب ثروات شعبٍ بأكمله، تاركًا له الفتات ليقتات به، بل من

---

[337] إمام عبد الفتّاح إمام، تطوّر الجدل بعد هيغل: جدل الفِكر، المجلّد 1، دار التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، ط3، 2007م، ص 47- 48.

[338] إدريس بودبية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 98- 99.

[339] عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص 143- 144.

[340] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 387.

[341] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 209.

النّاس مَن لم يجد حتّى ذلك الفتات ليعيش مأساة المجاعة، هو إذًا زمن الثّورة الجزائريّة المظفّرة ضدّ الاستعمار الفرنسي في الفاتح من نوفمبرعام 1954م، وتستمرّ رَحَاها إلى يوم الاستقلال: الخامس من جويلية عام 1962م.

تبدأ أحداث الرّواية مع بداية شهر نوفمبر، شهر الثّورة الجزائريّة، حيث يُذاع على مسمع الجميع أنّ **"مجموعة من قطّاع الطّرق تحصّنوا بالجبال، وهجموا على الدّوائر الحكوميّة بالسّلاح، هجمةً فكّكت صفوفَ الحكّام، وزرعت فيها الرُّعب"**،[342] هكذا يقول أتباع فرنسا، ولكنّ عمّال الميناء كغيرهم من الجزائريّين الأحرار، يدركون أنّها بداية الثّورة ضدّ المستعمِر لاسترجاع أرضهم المغتصبة.

تمضي الأيّام ويلتحق **رشيد** أخو **مليكة** بصفوف المجاهدين، ثمّ تتزوّج **مليكة** بأحمد، الذي بدوره أبى إلّا الانضمام إلى المجاهدين في الجبال، وبذلك تفقد **مليكة** سندها في الحياة، وها هو فصل الرّبيع يحلّ، وتحلُّ معه مأساة أخرى، حيث تفقد **مليكة** أباها **محمّد** إثر انفجار قنبلة في الميناء، يذهب ضحيّتها كلّ عمّال الميناء،[343]هذا لا يعني استسلام الجزائريّين للحزن، والانصياعَ للطّغاة المستعمِرين، فها هو الصّيف يأتي ببشائره، حيث تأتي **مليكةَ** شابّةٌ مناضلة بنبإ نجاة **رشيد** من الاغتيال، وتخبرها بأنّ المجاهدين لن يتوقّفوا عن الكفاح حتّى يطردوا الغُزاةَ من أرضهم، مهما كان الثّمن غاليًا.[344]

إنّ الزّمان والمكان ليسا مجرّد سمات نصّيّةً و حَسبْ، بل يعملان كوحدة ذهنية تُؤَسّس مِهادَ عمليّات القراءة والكتابة، ومن شأن هذا التّرابط التّام بينهما أن يُوَحِّدَ شتات العناصر الزّمانيّة والمكانية في النّصّ، ومن الوحدة الذّهنيّة تُصبِح النّقلةُ إلى تاريخ الرّواية نَقلَةً شبهُ محسومة، بشرط أن يصبحا (الزّمان والمكان) جزءًا من ذهنيّة القارئ والمؤلّف الحقيقيّن[345].

وهذا ما قد تشير إليه دلالة "الفجر"، حيث يقرنُها العديد من المؤلِّفين والقرّاء بالصّحوة، والتّفاؤل، والأمل؛ لِما يحمله الفجر من إشراقة الصّبح، بحيث تبدأ الشّمس بنشر دفئها ونورها على كلّ الكائنات، والحال نفسه مع يوم الاستقلال، والذي يحمل معه الفرحة والطّمئنينة في القلوب، بعدما كدّرَتها الأحداث الدّامية أيّام الاستعمار، والتي تتناسب مع دلالة "الظّلمة" و"الليّل"، حيث تتزايد أوجاع المكلوم أو المريض، حتّى يُخَيَّل إليه أنّ اللّيل طويل جدّا، فنَجِده يترقّب طلوع الفجر ثانيةً بثانية. يقول الرّاوي:**"يبدو أنّ الفجر كان بعيدًا جدًّا، وعنيدًا جدًّا،**

[342] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 422.
[343] المصدر نفسه، ص 457 وما بعدها.
[344] المصدر نفسه، ص 464.
[345] ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص 171 - 172.

فاللّيل طال، والظّلمة زادت حلكةً في القلوب، ومن تصوّر أنّه قد نجا من نار الحرب وجد نفسه فجأةً ضحيّة؛ لأنّه مات غيلة. عندما يسقط الظّلام، ويركن النّاس إلى بيوتهم، بحثًا عن شيء من الرّاحة والأمن، يتحرّك السّكّان الأوربّيّون ووراءهم جيش مرتزق بالدّم؛ ليدمّروا الأحياء بسكّانها، عن طريق الأطنان من القنابل البلاستيكيّة، إنّهم لم يصدّقوا أنّ هؤلاء الثّوّار، بل قطّاع الطّرق يصلون في يومٍ ما إلى الجلوس مع دولتهم حول طاولةٍ واحدة للمفاوضات".[346]وهكذا تعيش شخصيّات الرّواية أحداث الثّورة، مترقّبةً ما تؤول إليه أوضاع البلاد، بين دمويّة المعمّرين الفرنسيّين، وبين الانتصارات التي يحقّقها المجاهدون، الذين باعوا أرواحهم في سبيل تحرير الوطن. بحيث توظّف الرّوائيّة زمني الفجر واللّيل للدّلالة على إشراقة الحرّيّة والمعاناة تحت ظلمة الاستعمار، وهكذا لا يكُون الزّمنُ ضروريًّا لفهم تسلسل الأحداث وحسب، ولكنّ ضرورته تَبرُز أيضًا عند وصف البيوت والأحياء؛ لأنّها تتغيّر بتغيّر اللّيل والنّهار.[347]

يقول الرّاوي في موضع آخر:**"الزّمن الذي يفصل القضيّة عن نهايتها قليل، وقليل جدًّا، هكذا يؤكّد الجميع، ولكنّه بما شهد مِن أهوال، ظهر وكأنّه الزّمن الماضي، والحاضر، والمستقبل، الزّمن كلّه، دبَّ اليأس في قلوب البسطاء، إلّا أنّ العارفين لم يفقدوا أبدًا الأمل من أنّ الأزمة إذا اشتدّت انفرجت".**[348]

تموت **مليكة** مخلّفةً وراءها أسًى كبيرًا في قلب **كمال**، الذي كان كغيره من الجزائريّين ينتظرون عيد النّصر بفارغ الصّبر، وبذلك لم تكتمل فرحته مع زوجته، غير أنّه أدرك أنّ شمعة **مليكة** لم تنطفئ، فبولادة **نوّارة** يولَد أملٌ جديد، **"فتباشير الفجر تعلن عن نفسها، والنّصرُ بدأ ينسج لحظات الفرح، والهدوءُ مرشّح للعودة للشّارع العريض، الأمرُ الذي جعل النّاس ينطلقون في الاهتمام بأشياء أخرى غير الأشياء المعتادة، تردّد بينهم أنّ هذه الحرّيّة لا يمكن أن تُستقبَل إلّا بالفرح، والزّغاريد(...). الحرّيّة عروس(...) يجب أن تدخل كلّ بيت، عروس من نوع خاص، الجميع دفع مهرها فجاءت غالية بغلاء مهرها(...). نسي الجميع النّفقات الباهظة، اهتمّوا فقط باستقبال العروس، التي يَهونُ في سبيلها كلّ شيء".**[349]فالزّمن كفيل بتضميد الجراح، ومداواة النّفوس، وتصبح الآلام والمعاناة ماضيًا عَفَا عليه الزّمن.[350]

---

[346] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 517.
[347] عبد الله خمّار، فنّ الكتابة: تقنيّات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- ص 274.
[348] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 518.
[349] المصدرنفسه، ص 529.
[350] إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي- دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، ص 109- 110.

إنّ زمنَ الخطاب الرّوائيّ لا يقدِّم زمن القصّة بنفس التّرتيب الذي يحتويه الزّمن الثّاني.حتّى عندما يكون التّرتيب مؤطَّرًا، ففي داخله نَجِد هيمنة المفارقات الزّمنيّة بمختلف أنواعها، سواءٌ كانت إرجاعيّةً أو استباقيّةً داخليّة أو خارجيّة، فهي عنصرٌ تكسيريّ للتّرتيب الزّمني، بحيث تؤدّي إلى كثرة المشاهد وتداخلها، وفيها يتمّ الانتقال من زمن إلى آخَر، ومن فضاءٍ إلى غيره، وفي هذه الانتقالات يتمّ تقطيع الزّمن والسّرد عن طريق:

أ- التّضمين؛ حيث يَتضمّن حدثٌ حدثًا آخر، مع أنّه مختلف عنه زمنيّا وسرديّا.

ب- التّناوب؛ وذلك بأن يتناوب حدثان، ولكنّ أحدهما يقع في الحاضر، والآخر في الماضي.

ج- التّأطير؛ إذ يَطرَأ حدثٌ معيّن في الحاضر ويظلّ مستمرّا، مع الاحتفاظ بالحدث المركزي[351] .

يتمثّل الاسترجاع في استدعاء للذّاكرة من خلال العودة بالزّمن إلى الوراء؛ أي بمثابة تحصيل حاصل للإدراك لأحداثَ معيّنة في الماضي.[352] حيث عرف النّصّ الرّوائيّ – لونجة والغول- استرجاعات، منها:

- استرجاع طفولة **والدة مليكة**: **"لقد كانت ومنذ صغرها البعيد تعيش اليُتم، والوحدة النّفسيّة، عالةً على عمٍّ له من الأطفال تسعة"**،[353] ثمّ يسرد الرّاوي حياةَ **الزّهرة** أمّ **مليكة**، إلى أن تزوّجت بمحمّد.[354]

- استرجاع **محمّد** لصورة والده لَمّا كان ينهاه عن الرّقص كالنّساء: **"إنّ الرّقص للنّساء، مثلما قال له: إنّ البكاء للنّساء، وتصوّر وقتها بعقله الصّغير أنّ كلّ شيء جميل مريح مرتبط بالمرأة، وكلّ أمرٍ قبيح ومتعِب مرتبط بالرَّجُل"**.[355]

- يسترجع**محمّد** في الزّمن، وهو يتجادل مع ابنه **رشيد** حول موضوع الالتحاق بالمجاهدين، حيث تذكّر أنّ العديد من رفاقه في العمل اختفوا فجأةً، لا يدري عنهم شيئًا، فأخذه الفضول إلى طرح السّؤال على نفسه: **"ولماذا أبقى أنا دون تغيير؟"**[356]، ليتذكّر بعدها مقولة **عمّي سحنون** بأنّ إعالته لأسرته تساوي أهمّ الواجبات، التي يأمر بها المجاهدون المواطنين في مثل حالته.[357]

---

[351] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن – السّرد – التّبئير)، ص 162 وما بعدها.
[352] عبد اللّطيف الصّدّيقي، الزّمان أبعاده وبنيته، ص 37- 38.
[353] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 390.
[354] المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.
[355] المصدر نفسه، ص 403.
[356] المصدر نفسه، ص 440.
[357] المصدر نفسه، ص 441.

وبذلك يبتعد **محمّد** بتفكيره إلى الماضي تارةً من خلال الاستدعاء، ويسبح في غياهب المستقبل المجهول تارةً أخرى، وهذا ماجعله يساير أبعاد الزّمن الثّلاثة، حيث نَجِده بين ذهاب وإياب مِن آنية ولحظية الحاضر إلى بُعدَي الماضي والمستقبل، وهذا ما يَدخل في إطار التّداعي الحرّ.[358]

-**كمال** هو الآخر يَدخُل في استرجاع للزمن من خلال حواره مع **مليكة**، وذلك في محاولة لتبرير التّغيّر الذي طرأ معه بعد استشهاد أخيه **أحمد**، بحيث تغيّرَت شخصيّته من الشّخصيّة العاقلة المحتاطَة والجبانة، إلى شخصيّةٍ شجاعة، حتّى إنّه انخرط في صفوف المجاهدين – وهذا ما جعلَه يعترف أمام **مليكة** بالمواقف الجبانة، التي صدرت عنه في الماضي، حيث يقول: "**بالأمس القريب فقط خرج النّاس جميعًا، وفي كلّ شبرٍ من البلاد**،(...) **يرفعون الأعلام والرّايات، والعصى والفؤوس، ينادون بحرّيّة البلاد، كلّهم، الملايين في مظاهراتٍ شعبيّة عارمة، وكأنّهم رجل واحد وصوت واحد**، (...) **الشّعب كلّه خرج ليهتف بحياة الثّورة والحرّيّة، إلّا أنا يا مليكة بقيتُ في البيت وحدي**، (...)**في الحقيقة لم أكن مقتنعًا بهذه الحركات، تصوّرتُ العمليّةَ ليس أكثر من تهريج، وقبلها عندما أضرب النّاس جميعًا لمدّة أسبوع كامل**، (...) **إلّا الفدائيّين والفدائيّات، وهم يقومون بتموين المواطنين؛ ليستمرّ الإضراب، أَلَم أقبع في البيت دون أن أساعد أحدًا، وقد هجمت الشّرطة على كلّ خلايا التّنظيم في البيوت**، (...) **ثمّ أبكي في الأخير مع الجميع الشّهداءَ والضّحايا**[359]– لعلّ ما يمكن قوله عن هذا المقطع الاسترجاعي أنّه سردٌ لأحداث واقعيّة خلال ثورة التّحرير، متمثّلة في المظاهرات التي عمّت أرجاء البلاد، وكذلك ما وقع أيام الإضراب.

– بعدما ماتت **مليكة**، واحتفل النّاس بالاستقلال، راحَ **كمال** يسترجع ذكرياته معها، مُقرًّا بأنّ زواجه منها لم يكن عن حُبّ؛ وإنّما إرضاءً لرغبة والديه، مُعترفًا بنُبلِ **مليكة** ووفائها لذكرى أخيه الشّهيد **أحمد**، إلى جانب تقديره الكبير لِمَا قدّمته له من حبّ وحنان، فجعلته يعيش أجمل أيّام حياته معها.[360]

أمّا الاستباقات في الزّمن، فهي مفارقات زمنيّة تحدث في المستقبل، قياسًا إلى اللّحظة الرّاهنة، أواللّحظة التي يتوقّف الوصفُ الزّمنيّ لمساقٍ معيّن؛ ليفسحَ النّطاقَ للتّوقّع،[361]متمثّلًا في صيغ التّحذير والتّهديد، حيث يتمّ

[358] ماجد عبد الله الشّمس، فلسفة الزّمن وتقسيمه في الفكر العربي، دار النّهج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، حلب (سوريا)، 2007م، ص12.
[359] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 496- 497.
[360] المصدر نفسه، ص 530.
[361] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، ص 26.

الحديث عن ما سيقع، أو يمكن أن يقع قبل حدوثه،[362] وهذا ما حاول الرّاوي تجسيده من خلال مقاطع من الرّواية، بما في ذلك استباقه للزّمن عندما أخذ يسرد ما وقع لمليكة من تغيير: **"لقد أدركت مليكة أنّ التّغيير الذي أرادته لأسرتها بدأ يحصل بأيّ شكل، (...) أوّلًا بخطبتها، وثانيًا برحيل أخيها العزيز، لكنّها لم تدرك ساعتها أنّ هذا التّغيير سيحصل ومع جميع النّاس (...)، وفي كلّ البلاد دون استثناء".**[363]

تقنيّة الاستباق جاءت أيضًا من خلال تخمينات **أحمد**، لَمَّا سألتهُ **مليكة** عن السّرّ الذي يخفيه عنها: **"ماذا تريد منه هذه الزّوجة الجميلة المحبوبة أن يقول؟ (...) أيقول لها أنّها ربّما بين لحظة وأخرى تصبح أرملة، تسمع بخبر موته، و تنعاه لها الشّرطة، و لا تتركها حتّى تسكب دموعها عليه في راحة؟ (...) أيقول لها أنّ أهون الشّرور أنّه سيودّعها في يومٍ من الأيّام، ليلتحق بأخيها والآخرين من المجاهدين هنالك في الأعالي، حيث تلتحم الهامات بالسّحب...".**[364]

عمد الرّوائيّة إلى تقديم نَبَأِ استشهاد **أحمد**، وولادة طفل **مليكة**، قبل أن تسرد كيف وصل هذا النّبأ، وكيف استقبلته **مليكة**. فبعد أن **"يولَد الابن ويموت الأب"**، يتدرّج الرّاوي في الحديث عن اسم الطّفل، ويبرّر أنّ اسمي**أحمد** و**محمّد** لا يعنيان إلّا اسم **المصطفى عليه الصّلاة والسّلام**؛ لأنّ **مليكة** كانت تريد أن تسمّيه **محمّد** على اسم أبيها، لكنّ عائلة زوجها أسموه **أحمد**. ثمّ يأتي الرّاوي على ذكر المرارة التي أحسّت بها **مليكة** بعد ولادة طفلها، فقد حُرم نعمة الأبوّة قبل أن يولَد[365]، وهنا يرجع الرّاوي إلى ذكر من جاء بنبأ استشهاد **أحمد**، وبالأحداث التي أعقبت ذلك، **"عندما جاءتها خالتي البهجة هذه المرّة، جاءتها بجدّيّة من أصبح لا يحمل إلّا أسوأ الأخبار"**[366]- كلّ ذلك – من استباق واسترجاع- قد لا ينمّ إلّا على تأثّر الرّوائيّة بحالة **مليكة** المأساويّة، فتقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرِد اعتباطًا في نظم الكلام وتأليفه؛ وإنّما يكون عملًا مقصودًا يقتضيه غرض بلاغيّ، أو داعٍ من الدواعي البلاغيّة، بما في ذلك التعجيل بالنبأ المأساوي،[367] وهذا ما يجسّده هذا

[362] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، ص 134.
[363] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 442.
[364] المصدر نفسه، ص 445- 446.
[365] المصدرنفسه، ص 473- 474.
[366] المصدرنفسه، ص 474.
[367] عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: علم المعاني، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1974م، ص 147 وما بعدها.

المقطع من الرّواية، بحيث تعاطفت الرّوائيّة مع **مليكة** التي فقدت زوجها ومعيلها، ممثّلةً بذلك كلَّ امرأة جزائريّة قد تُلِمّ بها هذه المصيبة، خصوصًا في زمن الاحتلال الفرنسي.

تقنيّة الحذف، هي الأخرى ساهمت في تفعيل النّسيج السّرديّ للرّواية، حيث يكون زمن القصّة أكبر من زمن الحكاية، وزمن الحكاية مساويًا للصّفر.[368] فنَجِد في الرّواية حذفًا صريحًا وآخر ضمنيًّا:

أمّا الصّريح: كقول الرّاوي: **"كانت السّنوات الثّلاث، التي قضاها (عمّي سحنون) في الحديد (السّجن)، هي نتيجة هذا الحُبّ النّبيل الذي ملك عليه فؤاده، ودفعه إلى تأديب المعتدي على حبيبته وأمّها، بضربة سكّين على الخدّ".**[369] من الحذوف الصّريحة أيضًا نَجِد: **"صحيح أنّ شُغله (محمّد) موسمي، وبالبطاقة الأسبوعيّة، لكنّ عمل عشرين سنة كاملة، في مكان واحد جعله يتعرّف على الكثير من النّاس"**،[370] وإلى جانب هذه الحذوف الصّريحة، التي عيّنت فيها الرّوائيّة الزّمن المحذوف، فإنّنا نَجِد حذوفًا صريحةً أخرى جُعل الزّمن فيها مبهمًا، ونَجِد منها: **"الأيّام تمرّ، والأسابيع تكرّ، وأخبار الانتصارات والهزائم تصبح قوت النّاس اليوميّ"**،[371] وتُلفي كذلك: **"بعد سنوات تزوّج (عمّي سحنون)، نصحوه بذلك؛ حتّى لا يكون عرضةً للفساد وألسنة السّوء".**[372]

وأمّا الحذوف الضّمنيّة، مثل: انتقال الرّوائيّة مباشرةً مِن أحداث وضعِ **مليكة** لطفلها بعمليّة قيصريّة، إلى مناجاتها له وهو يخطو خطواته الأولى في عامه الأوّل، مناجاةً لم تخرج من القلب للّسان.[373] وحتّى زواجُ **مليكة** من **كمال** جاء بصورةٍ سريعة، حيث لم تُصرّح الرّوائيّة بالزّمن الذي استغرقته **مليكة** حتّى وافقت على الارتباط به، بعد رفضها الشّديد لهذا الموضوع.[374]

تضمّنت الرّواية حكاياتٍ موجزة، دعّمت بها الرّوائيّة حكايتها الرّئيسيّة، حيث يكون الزّمن في هذه الحكايات أصغر من زمن القصّة،[375] بما في ذلك: حكاية جار **مليكة** بالحيّ، والذي شُيّعت جنازته، بعد أن بقي أيّامًا يعاني من آثار التّعذيب على أيادي الاستعمار الفرنسي، إلى أن مات بين أهله، تاركًا عائلته: زوجته وخمسة

[368] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 10.
[369] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 417.
[370] المصدرنفسه، ص 440.
[371] المصدر نفسه، ص 491.
[372] المصدر نفسه، ص 418.
[373] المصدر نفسه، ص 476- 477.
[374] المصدر نفسه، ص 489.
[375] جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، ص 109.

أطفال؛ ما جعلَ زوجته تخرج لتعملَ، حتّى توفّر قوتَ عيالها- ولعلّ سبب سرد الرّوائيّة لهذه الحكاية، حتّى تكون عِبرةً، أو بالأحرى ردًّا على من يتّهم النّساء العاملات بأنّهنّ مهملات لبيوتهنّ، حتّى إنّ هناك من يقدح في أعراضهنّ، فها هو جار **مليكة** الذي توفّي كان دائمًا يعتزّ، ويفتخر أمام النّاس، عندما يسمع بنساءٍ قُبِض عليهنّ، أو نساءٍ يعملن داخل الثّورة، قائلًا: "**إنّ زوجتي لا تخرج من البيت، فهي معزّزة مكرّمة، لا تعرف لون الباب الخارجيّ للبيت، مثل بعض النّساء المحلّقات**"،[376] وها هي بعد موته تخرج بحثًا عن العمل، فَمَن يطعِمُ أفواهًا جوعَى إذا لم تسعى وحدها بحثًا عن الرّزق.

مِن الحكايات الموجزة كذلك، نَجِد حكاية زواج زميلة **مليكة** واسمها **فاطمة**، والتي تزوّجت من رجلٍ كبيرٍ في السّنّ، فالمهمّ في ذلك الزّمن تزويج البنت، ولا يهمّ بمن سترتبط ما دامت ستُستَر، حتّى لا تصِلَها أيادي المستعمِر الغاشم.[377] هكذا كان حالُ المرأة الجزائريّة في زمن الاحتلال، حيث يسارع كلّ من له بنات في تزويجهنّ صغارًا، وإذا ترمّلن فما عليهنّ إلّا تربية أبنائهنّ، والعمل لسدّ احتياجاتهم، والحال نفسه مع **خالتي البهجة**، ولكن يا ليتها رُزقت بأبناء تعولهم؛ وإنّما أفنت حياتها لإعالة أبناء أخيها الذي تُوفّي، وقد خصّصت الرّوائيّة حكايةً موجزةً لحياتها البائسة.[378]

وبذلك تحاول الرّوائيّة أن تنهل من تقنيّات السّرد الحديثة، جاعلةً للزّمن تناغمًا بين استباقٍ واسترجاع، وحذف، وإيجاز وتضمينٍ لحكاياتها؛ حتّى تلقى صدى بين الجمهور القارئ.

[376] زهور ونيسي، لونجة والغول، ص 477- 478.
[377] المصدرنفسه، ص 478.
[378] المصدر نفسه، ص 509.

خاتمة

الرّواية فنّ قصصيّ يتميّز بقدرته على تصوير المجتمع، فهي تشكّل عالما من الإشارات الدّالّة على سيرورة الحياة الاجتماعيّة، والثّقافيّة لمجتمعٍ بعينه، وهذا ما فتَح الباب أمام تعدّد القراءات والتّأويلات حول هذا الإبداع الفنّيّ. وقد حاولت الرّواية الجزائرية – المكتوبة باللّغة العربية– مسايرة التّطوّر الذي عرفه هذا الفنّ في البلدان الغربيّة؛ من تنوّع في التّقنيّات السّرديّة. وإن كان ذلك بصورة بطيئة، فقد تأخَّر ظهور الرّواية في الجزائر نظرًا للأوضاع المزرية، التي عاشتها البلاد زهاء قرن ونصف في ظلّ الاحتلال الفرنسي، حيث شهدت أسوأ الحملات العسكريّة التي عرفها الوطن العربي.

غير أنّ ذلك لم يمنع الكتّاب الجزائريّين من المحاولة للنّهوض بالثّقافة الجزائريّة، إلى أن بلغت هذه المحاولات مرحلة النّضج ابتداءً من حقبة السّبعينات إلى الآن، على أنّ جُلَّ الأدباء الذين تمكّنوا من الرّقيّ بهذا الفنّ كانوا من أبناء الثّورة المظفّرة، جاعلين أحداثها محور إبداعاتهم، وآلامها أملًا في غدٍ أفضل، بمن فيهم الأديبان: **مرزاق بقطاش** و**زهور ونيسي**، من خلال روايتيهما "طيور في الظّهيرة" و"لونجة والغول"، فكلٌّ منهما ذات طابع اجتماعي تاريخي، وهما تعبّران عن مأساة شعب بأكمله، وبالمقابل تصدَحان ببطولة هذا الشّعب، الذي خلّد التّاريخُ اسمَه حتّى يكون قدوةً– في الكفاح– للشّعوب المحتلَّة.

عمدَ **مرزاق بقطاش** في روايته إلى أسلوب لغويّ سَلِسٍ وسهلٍ ، حتّى يتواءمَ وَ طبيعةَ شخصيّاتِ روايته، المتمثّلة أساسًا في ثلّة من الأطفال، هذا لا يعني أنّ لغته جاءت فجّة، وغير متناسقة كما هو معروف لدى لغة الأطفال؛ وإنّما استخدم اللّغة العربيّة الفصحى بجودة كبيرة، استنادًا إلى إمكانات بلاغيّة: مِن تشبيه، ومجاز، وكناية...، حتّى يوصل أفكاره إلى الجمهور القارئ بشتّى مراتبه الثّقافيّة، والحال نفسه في رواية الأديبة **زهور ونيسي**، ولعلّ هذا راجع إلى تشرّبهما حبَّ اللّغة العربيّة، وحبَّ الوطن من جمعيّة العلماء المسلمين. بالمقابل نَجِد أنّ الأديبين استخدما اللّهجة العامّية، في بعض الألفاظ بصورةٍ طفيفة، حتّى يُشعِرَا القارئَ بواقعيّة الأحداث، نظرًا للأمّيّة التي كانت متفشّية في عهد الاحتلال، جرّاء منع المستعمِر تدريسَ اللّغة العربيّة، وإحلال اللّغة الفرنسيّة كبديل لها، لِيَقَع بذلك معظم الشّعب الجزائري في ظلمة الجهل والأمّيّة.

لجأ الرّوائيّان في تقنيّة المنظور السّردي إلى الرّؤية من الخلف، حيث يسيطر الرّاوي على جلّ الرّؤى السّرديّة للشّخصيّات، فتَرَى برؤيته، وتكاد تفكّر بتفكيره، وذلك يُعَدّ من سمات الرّواية الكلاسيكيّة التّقليديّة.

شخصيّات الرّوايتين ذات طابعٍ ثوريّ – وإن كان ذلك بصورة متفاوتة–، إذ الشّخصيّة الرّئيسيّة **مراد** في "طيور في الظّهيرة"، تتمثّل في طفلٍ لم يتجاوز الثّانية عشر من عمره، لكنّ رغبته في الكشف عن حقيقة الاستعمار وحقيقة المجاهدين كانت كبيرة، آمِلًا بذلك في المساهمة في أحداث الثّورة، نشدانًا للحرّيّة والاستقلال، وبالمقابل نَجِد أنّ الشّخصيّة الرّئيسيّة في "لونجة والغول" هي فتاة في مقتبل العمر واسمها **مليكة**، راحت هي الأخرى تنشد التّغيير، وتؤيّد كفاح المجاهدين في سبيل تحرير الوطن، وقد كان لها ذلك، حيث انخرط أخوها **رشيد** في صفوف المجاهدين، وتزوّجت هي بمجاهِدَين على التّوالي، حيث استشهِد زوجها الأوّل **أحمد** في ميدان القتال، لتتزوّج بعد ذلك بأخيه **كمال** الذي يمكن عدّه شخصيّةً ثوريّةً بحقّ، فقد جمع بين رعاية أسرته والكفاح المسلّح، حتّى ظهرت تباشير الاستقلال ولكن بعد أن توفّيت **مليكة** رمزُ الجزائر المضطَهَدة، لِتولَد **نوّارة** رمز جزائر الحرّيّة.

تُجَسِّدُ أحداث الرّوايتين وقائعَ الثّورة المظفّرة بمجرياتها، حيث تأتي كلٌّ منهما على ذكر الهجمات العسكريّة، التي كان يشنّها المستعمر الفرنسي على بيوت الأهالي الجزائريّين، وما أعقب ذلك من جهود المناضلين في توعية الشّعب الجزائري، بضرورة التّوحّد والكفاح من أجل استرداد حقّه في أرضه، فقام الشّعب بإضرابات عمّت جميع مناطق البلاد، إعلانًا عن تمرّده على القوانين الجائرة المفروضة عليه، طلبًا لحقّه في العيش بحرّيّة، ولَمّا قابل الاستعمار هذه الإضرابات بالقتل وسفك دماء الأبرياء، فإنّه لم يَبقَ للشّعب الجزائريّ إلّا الكفاح بالسّلاح، فما أُخِذ بالقوّة لا يُستَرَدّ إلّا بالقوّة، وإلى هنا تنتهي أحداث "طيور في الظّهيرة"، بخلاف رواية "لونجة والغول" التي سَايَرت أحداثَ الثّورة، حتّى إعلان يوم الاستقلال.

يكاد يقتصر الفضاء الرّوائيّ للرّوايتين على "مدينة القصبة" الواقعة بضواحي الجزائر العاصمة، فنَجِدهما تشتركان في توظيف فضاء حيّ باب الواد، بشوارعه وبيوته، والمدرسة، والبحر، والمقبرة. حيث تنقسم هذه الفضاءات إلى قسمين: فضاء مفتوح، وآخر مغلق. يضيق الفضاء المغلق بأهاليه، ويلفظهم إلى الفضاء المفتوح نشدانًا للحرّيّة في الأقوال والأفعال، مع الإشارة إلى تفرّد رواية "طيور في الظّهيرة" بفضاء الغابة؛ لأنّ شخصيّات الرّواية أطفالٌ يحاولون الهروب من رقابة أهاليهم ورقابة المستعمر، لِيَجِدُوا في الغابة فضاءً للتّصرّف واللّعب بحرّيّة، فهي فضاء للفضفضة عن مكنونات النّفس دونما خوفٍ من الآخَر.

زمن الفعل الرّوائيّ في كلّ من الرّوايتين هو الماضي، نظرًا لتجسيد أحداث الثّورة الجزائريّة، وإن كان الزّمن الفعليّ للرّواية هو الحاضر، والذي يتجدّدُ بتجدّدِ القراءة، فهو زمن السّرد والذي ينقسم بين: حذفٍ، ووقفة

وصفيّة، وحكاية مجملة، إلى جانب الاسترجاعات- والتي تكون قائمة على الاستدعاء؛ أي تحصيل حاصلٍ للإدراك لأحداث ماضية-، والاستباقات- والتي تقُوم على التّنبّؤات، والتّخمينات، والحدس-.

بناءً على ماسبق يمكن القول إنّ فنّ الرّواية يُعَدّ ميدانًا خصبًا للقراءة التّأويليّة، نظرًا لقدرته على الإلمام بشتّى الأجناس الأدبيّة الأخرى، فَنَجِد أنّ خصائصه الفنّيّة قد تستوفي حياة مجتمع بأكمله، بل حياة أمّة، ما يجعل الرّواية مرآةً تعكس جوانب من الواقع، في محاولة لتسليط الأضواء على ما استُشكِل فيه من قضايا؛ بهدف إعادة النّظر فيها، وبالتّالي فهي مؤثّرة متأثّرة بالواقع الاجتماعي، وبذلك حاولتُ من خلال هذه الرّسالة أن أقف على تقنيّات هذا الفنّ القصصي، من أجل تحديد مراميه ومقاصده، عن طريق تحليل النّصّ وقراءته استنادًا إلى سياقاته الخارجيّة، أملًا في أن تكون قراءتي هذه خطوةً مُمَهّدةً لقراءات أخرى تكشف عن جماليّات هذا الفنّ الأدبي.

ملحق

- مرزاق بقطاش:

مواليد 13 جوان 1945م بالجزائر العاصمة. تحصّل على شهادة ليسانس من كلّيّة الآداب، قسم التّرجمة في 1969م. مارسَ الصّحافة منذ 1962م حتّى تقاعدِه. يتعامل مع الكثير من الصّحف الجزائريّة والعربيّة. يكتب باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، وترجَم الكثير من الأعمال الأدبيّة والنّقديّة من الفرنسيّة إلى العربيّة. له العديد من الإسهامات الإذاعيّة والتّلفزيونيّة. تحصّل على جائزة الفنك الذّهبي لأحسن سيناريو تليفزيوني (العودة) سنة 2007م.عضو سابق في المجلس الاستشاري الذي أسّسه الشّهيد **محمّد بوضياف** من 1992م إلى 1994م. تعرّض **مرزاق بقطاش** لمحاولة اغتيال في سنة 1993م تركت أثرًا كبيرًا على حياته، وكتاباته الرّوائيّة. تُرجِمت بعض أعماله الرّوائيّة إلى اللّغة الفرنسيّة.استلم **مرزاق بقطاش** في شهر ديسمبر 2013م وسام "خادم اللّغة العربية" من قبل جمعية "الكلمة" للثّقافة والإعلام.

من مؤلّفاته:

- الرّوايات: طيور الظهيرة، البزّاة (الجزء الثّاني لرواية طيور في الظّهيرة)، رقصة في الهواء الطّلق، خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث، عزّوز الكابران...

- قصص: جراد البحر، بقايا قرصان، دار الزّليج، التّفّاحة الحمراء...

- زهور ونيسي:

من مواليد ديسمبر 1936مبقسنطينة.

مجاهدة في ثورة التحرير الجزائرية، تحمل وسام المقاوم ووسام الاستحقاق الوطني، تقلدت مناصب عليا ثقافية، وإعلامية، واجتماعية، وسياسية.

أول امرأة جزائرية ترأس وتدير مجلة نسوية "الجزائرية".

عضو في الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين (1995-1998م).

المشوار السياسي:

السيدة **زهور ونيسي**من الوجوه السياسية لعهد **الشاذلي بن جديد**، وهي أول امرأة جزائرية يعهد إليها بمنصب وزاري:

- وزيرة للشؤون الاجتماعية في حكومة **محمد بن أحمد عبد الغني** في يناير 1982م
- ثم وزيرة للحماية الاجتماعية في حكومة **عبد الحميد براهيمي** سنة 1984م
- فوزيرة للتربية الوطنية في التعديل الوزاري 18 فبراير 1986م.

شغلت أيضا منصب عضو بالمجلس الشعبي الوطني في الفترة من 1977 إلى 1982م، تعود إلى الواجهة السياسية كعضو في مجلس الأمة في ديسمبر 1997م.

كما شاركت في تأسيس الاتحاد الوطني للنساء الجزائريات. وأدارت مجلة "الجزائرية".

تجد من رصيدها الأدبي:

الرصيف النائم (قصص 1967م)، على الشاطئ الآخر (قصص 1974م)، من يوميات مدرسة حرة (رواية 1978م)، الظّلال الممتدّة (قصص 1982م)، لونجة والغول (رواية 1996م)، عجائز القمر (قصص 1996م)، روسيكادا (قصص 1999م)، جسر للبوح وآخر للحنين (رواية 2007م)...

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

السّنّة النّبويّة:زيد الدين أحمد بن أحمد الزّبيدي، مختصر صحيح البخاري، اعتنى به محمد سامح عمر، دار ابن الجوزي، القاهرة(مصر)، 2010 م.

قائمة المصادر والمراجع:

- أبو حامد محمّد الغزالي، تهافت الفلاسفة، تقديم وتحقيق ماجد فخري، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت (لبنان)، 1962م.

- أبو الحسن بن رشيق المسيلي القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر، وآدابه ونقده، حقّقه وفصّله، وعلّق حواشيه محمّد محيي الدّين عبد الحميد، الجزء الثّاني، وزارة الثّقافة – بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربية– الجزائر، 2007 م.

- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط 2، 1981 م.

- أبو الحسن علي بن عبد العزيز الشّهير بالقاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، عني بطبعه وتصحيحه وشرحه أحمد عارف الزّين، مطبعة العرفان، صيدا (سوريا)، 1331 هـ.

- أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي، نقد النّثر، دار الكتب العلميّة، بيروت (لبنان)، 1980م.

- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنيّة الجزائريّة (1930- 1945)، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت (لبنان)، ط4، الجزء الثالث، 1992م.

- أحمد عبد المهيمن، إشكالية التأويل بين كلّ من الغزالي وابن رشد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية (مصر)، ط 1، 2001 م.

- أحمد فرشوخ، حياة النّص – دراسات في السرد – دار الثقافة، الدار البيضاء (المغرب)، 2004 م.

– أحمد يوسف، القراءة النسقية– سلطة البنية ووهم المحايثة – منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون (الجزائر، لبنان)، 2007 م.

– أنيسة بركات درّار، نضال المرأة الجزائريّة خلال الثّورة التّحريريّة، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985م.

– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي– دراسة تطبيقية (رواية جهاد المحبّين لجرجي زيدان نموذجا)، دار الآفاق، الجزائر، 1999م.

– ابن السّائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني: قراءة في رواية ذاكرة الجسد – دراسة نقديّة تحليليّة– سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها، دار اللّواء، الجزائر، 2013م.

– إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م.

– إدريس النّاقوري، الأطروحة و التأويل . دراسات نقديّة في الأدب والتّراث . دار النّشر المغربية، الدار البيضاء (المغرب)، 2006م.

– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب– نقد الشعر من القرن الثاني حتّى القرن الثامن الهجري– دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، فلسطين، 2001م.

–إمام عبد الفتّاح إمام، تطوّر الجدل بعد هيغل: جدل الفِكر، المجلّد 1، دار التّنوير للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، ط3، 2007م.

– إيليا الحاوي، فنّ الوصف وتطوّره في الشّعر العربي، دار الكتاب اللّبناني، دار الكتاب المصري، بيروت (لبنان)، القاهرة (مصر)، دت.

– آمنة بلعلى:

* أبجديّة القراءة النّقديّة . دراسة تطبيقية في الشعر العربي المعاصر : السّيّاب/ عبد الصبور/ خليل حاوي/ أدونيس . ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995 م.

* تحليل الخطاب الصّوفيّ في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة، الدّار العربيّة ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت (لبنان)، الجزائر العاصمة (الجزائر)، 2010م.

- باديس فوغالي، دراسات في القصّة والرّواية، عالم الكتب الحديث، أربد (الأردن)، 2010م.

- بسام قطوس، استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- عالم الكتب، ط1، 2005 م.

- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي : أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2001 م.

- بشير بويجرة محمّد، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (1970- 1983)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1986 م.

- بوعلام بسّايح، أعلام المقاومة الجزائريّة ضدّ الاحتلال الفرنسي – بالسّيف والقلم- (1830- 1954)، وزارة الثّقافة، الجزائر، 2007م.

- التواتي بن التواتي، دراسات وأبحاث لغويّة (مفاهيم في علم اللّسان)، منشورات مؤسّسة الحياة، الجلفة (الجزائر)، 2006م.

- جمال غلاب، مقاربات في جماليات النص الجزائري – دراسات– منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين،الجزائر، 2002م.

- حسينة حاميد، المستوطنون الأوربّيون والثّورة الجزائريّة (1954- 1962)، منشورات الحِبر، الجزائر، 2007م.

- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة- تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي- المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2003 م.

- خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث – دار العودة، بيروت (لبنان)، 1979م.

- خليل رزق، تحولات الحبكة –مقدمة لدراسة الرواية العربية – مؤسسة الأشرف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (لبنان)، 1998 م.

- رشيد بن مالك، مقدمة في السّيميائيّة السّرديّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2000م.

- الزّبير بن رحّال، الإمام عبد الحميد بن باديس – رائد النّهضة العلميّة والفكريّة (1889- 1940 م)- دار

الهدى، عين مليلة (الجزائر)، 1997م.

- زهور ونيسي:

* لونجة والغول، الصّادرة سنة: 1992م، والتي أُدرِجت في: "روسيكادا والأخريات"- مجموعة الأعمال الكاملة- دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007م.

* من يوميّات مدرِّسة حرّة، موفم للنّشر، الجزائر، 2007م.

- سالم معوش، صورة الغرب في الرّواية العربيّة، مؤسّسة الرّحاب الحديثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1998م.

- سحر حسين، دراسات نقدية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2011 م.

- سعيد بنكراد؛

*السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت (المغرب، لبنان)، 2008م.

*سيميولوجية الشّخصيات السّرديّة: رواية الشّراع والعاصفة لحنّا مينة نموذجًا، دار مجدلاوي، عمّان (الأردن)، 2003م.

- سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 2002 م.

- سعيد يقطين؛

*انفتاح النصّ الرّوائي: النّصّ والسّياق، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت (المغرب، لبنان)، ط2، 2001م.

*تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن – السّرد – التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء (لبنان، المغرب)، ط 3، 1997 م.

- سيّد حامد النّسّاج، تطوّر فن القصّة القصيرة- من سنة 1910 إلى سنة 1933- دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة (مصر)، 1968 م.

- سيد قطب، النقد الأدبي - أصوله ومناهجه – دار الفكر العربي، بيروت (لبنان)،دت.

- صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق (سوريا)، 2007 م.

- الطائع الحدّاوي، سيميائيات التّأويل: الإنتاج ومنطق الدلائل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2006 م.

- عادل فاخوري، علم الدّلالة عند العرب: دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطّليعة، بيروت (لبنان)، ط3، 2004م.

- عادل مصطفى، فهم الفهم – مدخل إلى الهرمنيوطيقا : نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر – دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، 2003 م.

- عبد الحميد بورايو:

* الأدب الشّعبي الجزائري: دراسة لأشكال الأداء في الفنون التّعبيريّة الشّعبيّة في الجزائر، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2007م.

*دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة-منطق السرد– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1994م.

* الحكايات الخرافيّة للمغرب العربي: دراسة تحليليّة في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثّقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثّقافة العربيّة، الجزائر، 2007م.

* في الثّقافة الشّعبيّة الجزائريّة – التاريخ والقضايا والتّجلّيات (مقالات وحوارات)- فيسيرا للنّشر، الجزائر، 2011م.

- عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة (مصر)، 1973 م.

- عبد الرحمن بن محمّد بن خلدون، مقدمّة ابن خلدون، دار صادر، بيروت (لبنان)، 2000م.

- عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت (لبنان)، دار الكتب الوطنية، بنغازي (ليبيا)، ط 5، 2006 م.

- عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصّة (القصيرة ـ الرواية ـ المقال القصصي)، مؤسسة المختار للنّشر والتوزيع،

مصر (القاهرة)، 2001 م.

– عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية: علم المعاني، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1974م.

– عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النّصّ وسؤال الثقافة – استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى – عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، (السعودية، عمّان)، 2009 م.

– عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأبي، دار الفكر، عمان(الأردن)، ط4، 2008م.

– عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهويّة في الجزائر، تقديم العربي ولد خليفة، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2013م.

– عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل ومدارج معنى الشعر، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية (دمشق)، 2009 م.

– عبد القاهر الجرجاني،

– أسرار البلاغة، اعتنى به مصطفى شيخ مصطفى، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت(لبنان)، 2007م.

– دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وقدّمه ياسين الأيوبي، المكتبة العصريّة، بيروت (لبنان)، 2007م.

– عبد اللّطيف الصّديقي، الزّمان أبعاده وبنيته، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 1995م.

– عبد اللّطيف محفوظ، البناء والدّلالة في الرّواية، البناء والدّلالة في الرّواية: مقاربة من منظور سيميائيّة السّرد– الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف (بيروت،لبنان)، (الجزائر العاصمة، الجزائر)، 2010م.

– عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية – بحث في تأويل الظاهرة الأدبية – دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أويا للنشر والتوزيع،(لبنان، ليبيا)، 2000 م.

- عبد الله خمّار، فن الكتابة: تقنيات الوصف- منهج مقترح لاستخدام الرّواية في إثراء نشاط التّعبير الكتابي- دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1998م.

- عبد الله ركيبي، ذكريات من الثّورة الجزائريّة (1954- 1958)، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1985م.

- عبد الله محمد الغذّامي:

*تشريح النّصّ: مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط 2، 2006م.

*الخطيئة والتّكفير – من البنيوية إلى التّشريحيّة: نظرية وتطبيق- المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت(لبنان)، ط 6، 2006م.

- عبد الملك مرتاض:

* القصّة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنّشر و التّوزيع، وهران، ط 4، 2007 م.

* شعرية القصيدة – قصيدة القراءة: تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي، بيروت (لبنان)، 1994 م.

- عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرّواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986 م.

- عثمان بدري:

* بناء الشّخصيّة الرّئيسيّة في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، لبنان (بيروت)، 1986م.

* وظيفة اللغة في الخطاب الرّوائيّ الواقعيّ عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، موفم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2000م.

- عشراتي سليمان، الشّخصيّة الجزائريّة: الأرضيّة التّاريخيّة والمحدِّدات الحضاريّة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2002 م.

- علي حرب، نقد النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط 5، 2008 م.

- عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (1830- 1962)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995م.

- عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الرّوائيّ- دراسة سوسيو بنائيّة في روايات عبد الحميد بن هدّوقة- منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001م.

- عواطف كنوش المصطفى التميمي، المعنى والتأويل في النص القرآني، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمّان (الأردن)، 2010م.

- غادة الإمام، غاستون باشلار: جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، 2010م.

- فوزي السيد عبد ربه، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتّبيين، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، 2005م.

- ماجدة توماس حانه، اللغة والاتصال في الخطاب متعدّد المعاني، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، 2008م.

- ماجد عبد الله الشّمس، فلسفة الزّمن وتقسيمه في الفكر العربي، دار النّهج للدّراسات والنّشر والتّوزيع، حلب (سوريا)، 2007م.

- مالك بن نبي، الصّراع الفكري في البلاد المستعمَرة، دار الفكر، دمشق (سورية)، ط3، 1988م.

- محمّد أركون، الفكر الإسلامي (نقد واجتهاد)، ترجمة وتعليق هاشم صالح، لافوميك للنشر، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1993م.

- محمد بازي، التأويلية العربية – نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات – منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون(لبنان)، 2010م.

- محمّد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشّعر، دراسة وتحقيق وتعليق محمّد زغلول سلام، شركة الجلال للطّباعة، توزيع منشأة المعارف، الإسكندرية (مصر)، دت.

- محمد بنلحسن بن التيجاني، التلقي لدى حازم القرطاجني – من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء – عالم

الكتب الحديث، الأردن، 2011 م.

- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، (لبنان، مصر، تونس)، 2005 م.

- محمد طواع، هيدجر والميتافيزيقا- مقاربة تربة التأويل التقني للفكر- أفريقياالشرق(المغرب، لبنان)،2002 م.

- محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الوراق للنشر والتوزيع، عمّان(الأردن)، 2005 م.

- محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة (مصر)، 1973م.

- محمّد فتوح أحمد، جدليات النّص الأدبي، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة (مصر)، 2006م.

- محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983 م.

- مرزاق بقطاش:

*براري الموت(خويا دحمان- دم الغزال- يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحرّ، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007م.

* البُزاة، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع، الجزائر، 1983م.

* طيور في الظّهيرة، الشركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 1981م.

- مصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي- روايات غسان كنفاني نموذجا- عالم الكتب الحديث، الأردن، 2011 م.

- مليكة دحامنية، هرمنيوطيقا النص الأدبي في الفكر الغربي المعاصر، منشورات إتّحاد الكّتاب العرب، دمشق (سوريا)، سلسلة الدراسات 10، 2008 م.

- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، ط 5، 2007م.

- نصرحامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، ط6، 2001م.

- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامر، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم

ناشرون، بيروت (لبنان)، 2010 م.

– هيثم سرحان، الأنظمة السّيميائية: دراسة في السّرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت (لبنان)، 2008م.

– واسيني الأعرج، اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر – بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية – المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

– وليّ الدّين عبد الرّحمن بن محمّد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، حقّق نصوصه، وخرّج أحاديثه، وعلّق عليه عبد الله محمّد الدّرويش، ج1، دار يعرب، دمشق (سوريا)،2004م.

– يمنى العيد، في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي– دار الآداب، بيروت (لبنان)، ط 4، 1999م.

المعاجم:

–ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت (لبنان)، 1992م.

– أبو إسحاق إبراهيم بن السّري المعروف بالزّجّاج، شرح وتعليق عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، بيروت (لبنان)، ج1، 1988م.

– أبو عبيدة معمر بن المثنّى التّيمي، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلّق عليه محمّد فؤاد زكين، الناشر مكتبة الخانجي، دار غريب للطّباعة، القاهرة (مصر)، 1988م.

–أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللّغة، حقّقه إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، مصر، 1967م، ج 15، كتاب اللّام، باب لفيف حرف اللّام.

– أحمد بن فارس بن زكريّا أبو الحسن، معجم مقاييس اللغة، حقّقه عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر، سوريا، 1979م، المجلّد1، باب الهمزة.

– الرّاغب الأصفهاني، مفردات ألفاظ القرآن، حقّقه صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق (سوريا)، 2009م.

– فيصل الأحمر، معجم السّيميائيّات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف (لبنان، الجزائر)،

2010م.

– مجد الدّين أبو السّعادات المبارك بن محمّد الجزري بن الأثير، النّهاية في غريب الحديث والأثر، أشرف عليه وقدّم له علي بن حسن بن علي بن عبد الحميد الحلبي الأثري، دار ابن الجوزي، المملكة العربية السّعوديّة، 1421 هـ.

– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت.

– محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (لبنان)، ج7.

الكتب المترجمة:

– إدموند هوسرل، فكرة الفينومينولوجيا، ترجمة فتحي إنقزو، المنظّمة العربية للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت (لبنان)، 2007م.

– أرسطو، فن الشّعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، مصر، دت.

– امبرتو إيكو:

* آليات الكتابة السردية – نصوص حول تجربة خاصة – ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية (اللاذقية)، 2009م.

* التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2000 م.

* التأويل والتأويل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دت.

* القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية – ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، (الدارالبيضاء، بيروت)، 1996م.

– آن إينو، تاريخ السيميائية، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة عبد القادر بوزيدة، عبد الحميد بورايو، منشورات مخبر الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الوفاق، الجزائر، 2004 م.

- (آن إينو، ميشال آريفيه، لوي بانييه، جان كلود كوكي، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس)، السيميائيّة: الأصول- القواعد- التّاريخ، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عز الدين مناصرة، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان (الأردن)، 2008م.

- باتريك شارودو، دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود، مراجعة صلاح الدّين الشّريف، المركز الوطني للتّرجمة، دار سيناترا، تونس، 2008م.

- بول ريكور:

*نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، 2003 م.

*الوجود والزّمان والسّرد: فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1999م.

- تزيفتان تودوروف:

* الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1990م.

* مفاهيم سرديّة، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005 م.

- جاك دريدا، أحادية الآخر اللّغويّة، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون (لبنان)، 2008م.

- جوزيف. إ. كيسنر، شعرية الفضاء الرّوائي، ترجمة لحسن احمامة، إفريقيا الشّرق، المغرب، لبنان، 2003م.

- جيرار جينيت، خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثّقافة، المغرب، ط2، 1997 م.

- جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمّد بريري، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 2003م.

- جين. ب. تومبكنز، نقد استجابة القارئ: من الشّكلانية إلى ما بعد البنيويّة، ترجمة حسن ناظم، وعلي

حاكم، مراجعة وتقديم محمّد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثّقافة، مصر، 1999م.

– روجر هينكل، قراءة الرّواية —مدخل إلى تقنيّات التّفسير– ترجمة وتقديم وتعليق صلاح رزق، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة (مصر)، 2005م.

– رولان بارت، لذّة النّصّ، ترجمة فؤاد صفا، و الحسين سبحان، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء (المغرب)، 1988م.

– رومان ياكبسون، الاتّجاهات اللأساسيّة في علم اللغة، ترجمة علي حاكم صالح و حسن ناظم، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، 2002 م.

– رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت (لبنان)، 1987م.

– غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت (لبنان)، ط6، 2006م.

– غيورغ فلهلم فردريش هيغلGeorgWilhelm Friedrich Hegel، فينومينولوجيا الرّوح، ترجمة وتقديم ناجي العونَلّي، المنظّمة العربية للتّرجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 2006م.

– فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصّة، ترجمة عبد الكريم حسن وسميرة بن عمّو، شراع للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق (سوريا)، 1996م.

– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة: نظريّة جماليّة التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحميداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995م.

– مارتن هايدجر، الفلسفة، الهوية والذّات، ترجمة محمّد مزيان، تقديم محمّد سبيلا، كلمة للنّشر والتّوزيع (تونس)، دار الأمان (المغرب)، منشورات الاختلاف (الجزائر)، منشورات ضفاف (لبنان)، 2015م.

– ميشال فوكو، همّ الحقيقة (مختارات)، ترجمة مصطفى المسناوي، مصطفى كمال، محمد بولعيش، سلسلة بيت الحكمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006 م.

- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج- الخطوط الأساسيّة لتأويليّة فلسفيّة-، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم صالح، راجعه جورج كتوره، دار أويا للطّباعة والنّشر والتّوزيع والتّنمية الثّقافيّة، طرابلس (ليبيا)، 2007م.

- هيغل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت (لبنان)، ط 3، 1988م.

المجلّات والملتقيات:

- مجلة الرّواية المغربية – أسئلة الحداثة – مختبر السّرديّات، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، دارالثقافة للنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء (المغرب)، 1996 م.

- مجلّة العربي، وزارة الإعلام، الكويت، ع 435، 1995م.

- الملتقى الدولي الثامن للرّواية " عبد الحميد بن هدّوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2004م.

رسائل التخرج:

- سليم بتقه، الرّيف في الرّواية الجزائرية: دراسة تحليلية مقارنة، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الجزائري، بإشراف الطّيّب بودربالة، جامعة الحاج لخضر، باتنة (الجزائر)، 2009/ 2010م.

- سليمة جنيدي، بنية الإيقاع الرّوائيّ في روايتي "طيور في الظّهيرة" و"البزاة" لمرزاق بقطاش، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، بإشراف بلقاسم مالكية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (الجزائر)، 2010/ 2011م.

- منصور بوراس، البناء الرّوائي في أعمال عبد العالي محمّد عرعار الرّوائيّة: (الطّموح- البحث عن الوجه الآخر- زمن القلب) مقاربة بنيويّة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير بإشراف محمد العيد تاورتة، جامعة فرحات عبّاس، سطيف (الجزائر)، 2009/ 2010م.

- نبيلة بونشادة، بنية النّصّ السّردي في رواية "غدا يوم جديد" لعبد الحميد بن هدوقة، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، بإشراف عزّ الدين بوبيش، جامعة منتوري، قسنطينة (الجزائر)، 2004/ 2005م.

- نور الهدى قرباز، الشّخصيّة في روايتي رائحة الأنثى وشارع إبليس لأمين الزّاوي – دراسة سيميائيّة-، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في السّرديات العربية بإشراف نصر الدين بن غنيسة، جامعة محمّد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 2014/ 2015م.

المراجع الأجنبيّة:

Ouvrages:

- A. J. Greimas,

* Du sense 2 : Essais sémiotique, éd: Seuil, Paris, 1983, 246p.

*Sémantique structurale: recherche de méthode, éd: Presses Universitaires de France, Paris, 1986, 262 p.

- Barthes, Roland:

* Essais critiques, éd: Seuil, Paris, 1981, 288 p.

*L'aventure sémiologique, éd: Seuil, Paris (France), 1985, 359p

- Bouveresse, Jacques, Herméneutique et linguistique, éditions de l'Eclat, France, 1991, 180 p.

- Daunais, Isabelle, Frantière du roman : Le prsonnage réaliste et ses fictions, éd: Les presses de l'université de Montreal, France, 2002, 241 p.

- Durvye, Catrherine, Le roman et ses personnages, éd: Ellipses, France, 2007, 175 p.

-Ferdinand de Saussur, Cours de linguistique genérale: Essai, présenté par Dalila Morsly, éd: Enag, Alger, 2004, 381p.

- J. Courtés, Intrduction à la sémiotique narrative et discursive, préface de A. J. Greimas, éd: Hachette Université, 1976, 144 p.

- Julia Kristeva, Le langage, cet inconnu: une initiation à la linguistique, éd: Seuil, Paris, 1981, 327 p.

- Michel Raimond, Le roman, éd: Armand Colin, Paris (France), 2000, 186p.

- Philippe Hamon, Introduction à l'analyse du descriptive, éd: Hachette

Université, Paris, 1981, 268 p.

- Todorov, Tzevetan, Poétique : Qu'est –ce– que le structuralisme?, éd: Seuil, Paris, 1968, 113 p.

Article:

- Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», Littérature, éd: Larousse, volume 6, n° 2, Paris, 1972, pp 86- 110.

Collectif:

-Barthes Roland, Nadeau Maurice, Sur la littérature, éd: Presses universitaires de Cronoble, Cronoble, 1980.

- Le roman et ses personnages : Lectures analytiques, éd:Ellipes Edition Mareketing S. A, Paris, 2008, 224 p.

فهرس البحث:

-

مقدّمة.....4

- مدخل: القراءة التأويلية ماهية وأبعادا.....8

أوّلًا: ماهية القراءة وأبعادها..... 10

ثانيًا: ماهية التّأويل وأبعاده..... 18

- الفصل الأوّل: واقع الرّواية العربية الجزائرية..... 32

أوّلًا: مراحل تطوّر الرّواية العربية الجزائريّة..... 34

أ- ماهية الرّواية..... 34

ب- تطوّر الرّواية العربية الجزائريّة..... 38

ثانيًا: تلقّي الرّواية الجزائرية..... 46

- الفصل الثّاني: تحليل المقوّمات السّردية في رواية طيور في الظّهيرة.....98

أوّلا: خصائص الأسلوب اللّغوي والسّردي..... 103

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائية..... 139

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ..... 160

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ..... 171

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ..... 180

- الفصل الثّالث: تحليل المقوّمات السردية في رواية لونجة والغول 196

أوّلًا: خصائص الأسلوب اللّغوي والسّردي..... 203

ثانيًا: الشّخصيّة الرّوائيّة..... 243

ثالثًا: الحدث الرّوائيّ.....259

رابعًا: الفضاء الرّوائيّ.....270

خامسًا: الزّمان الرّوائيّ.....279

- خاتمة.....287

- ملحق عن حياة الأديبين: مرزاق بقطاش وزهور ونّيسي.....291

- قائمة المصادر والمراجع.....294

ملخّص:

القراءة النّقديّة دراسةٌ للبنى العميقة للنّصّ الأدبي، في محاولةٍ لسَبرِ أغواره، وذلك انطلاقًا من تحليل ظاهر النّصّ وصولًا إلى باطنه، وما خفي بين سطوره (الشّفرة اللّغويّة)، وفي هذه المرحلة المتقدّمة من القراءة تتراءى للقارئ مهمّة التّأويل، حيث ينصرِف عن ظاهر النّصّ إلى احتمالَاتٍ قرائيّة متعدّدة، استنادًا إلى حدود سياق الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النّصّ المقروء، بما في ذلك: بنيته،وتقنيّاته، وتأثيراته؛ وهذا ما ينطبق على فنّ الرّواية، الذي يتميّز بتقنيّاته السّرديّة التي تستوقِف القراءةَ النّقديّة التّأويليّة.

الكلمات المفتاحيّة: النّصّ– الرّواية–القراءة–التّأويل– السّياق– التّقنيّات–البنية العميقة.

Résumé:

La lecture critique est l’étude des structures profondes d’un texte littéraire, pour révéler leurs esthétiques, cela à partir d’analyser la surface structure du texte pour atteindre sa profondeur, et que ce cache entre leurs lignes (code littéraire). Le lecteur fait cette étape avancée dans le domaine de l’interprétation littéraire, de telle manière qu’il dépasse l’apparence du texte à des plusieurs probabilités critiques, selon le contexte du genre littéraire dont le texte l’appartient, tels: sa structure-ses techniques et seseffets. Cela s’applique au roman, puisqu’il se distingue par ses techniques narratives qu’elles soientles plus importantes chez les critiques interprètes.

Mots clés:texte- roman- Lecture- interprétation-contexte- techniques- profonde structure.

Summary:

The critical reading is a study's deep structures of literary text, to reveal its esthetics, from analyses the surface structure to reach the deep structure, and what is hidden between the lines (literary code). The lecturer interprets the structures of the text in this criticism's stage, and he goes past surface of the text to critical probabilities, depending on context of literary kind in which the text belongs to; as: its structures, techniques, and its impressions. That's what applied to novel which distinguishes by its narrative techniques those are interested by the critics interpreters.

Key words: text- novel- reading- interpretation- context- techniques- deep structure.

ملخّص:

القراءة النّقديّة المعاصرة عمليّة وصفيّة للأدب، وهي تتطوّر بتطوّره، كاشفةً بذلك عن جماليات نصوصه، بناءً على مقاربات تحليليّة تركيبيّة لبنياته، بحيث يعيد القارئُ إنتاج النّصّ وبناءه من جديد، بعد أن كان دوره مقتصرًا على تبيان مواطن الجودة والرّداءة في النّصوص الأدبيّة، وهذا ما تنصُّ عليه مناهج النّقد السّياقيّة (التّاريخيّة، والاجتماعيّة، والنّفسيّة...)، والتي عكفت على دراسة هذه النّصوص انطلاقًا من سياقاتها الخارجيّة (حياة المؤلّف وعصره...)، بإعطائها أولويّة كبرى على حساب النّصّ في حدّ ذاته، وهذا ما أثار روّاد البنيويّة الشّكليّة، الذين ردّوا الاعتبار للدّراسات الشّكليّة للنّصوص الأدبية (البنيويّة الشّكليّة، والأسلوبيّة، والسّيميائيّة...)، غير أنّهم اكتفوا بعمليّة الوصف الظّاهريّ الدّاخلي للنّصّ (دراسة الثّنائيّات الضّدّيّة، وبنية الأصوات ودلالاتها، والتّكرار...)، دون اللّجوء إلى سياقاته الخارجيّة التي تساهم في فهم النّصّ.

تظهر بعد ذلك مناهج النّقد الجماليّة (السّيميائيّة التّأويليّة، والتّفكيكيّة، وجماليات التّلقّي...)، والتي وُلِدت من رَحِم البنيويّة، حيث أَعطَت هذه المناهجُ أهمّيّةً للقارئ الذي أغفَلَته المناهج السّابقة، محاوِلَةً بذلك تغيير سلطويّة الأحكام النّقديّة، التي كانت سائدة، وذلك بالنّظَر إلى العمل الفنّي على أنّه سيرورة إنتاجيّة تفاعليّة، يساهِم فيها كلّ من المؤلِّف والنّصّ والقارئ، لا عن طريق التّحكّم والهيمنة؛ وإنّما عن طريق التّفاعل، وهذا ما اهتدى إليه النّقّاد العرب القدامى، أمثال: **عبد القاهر الجرجاني** في نظريّة النّظم، و**قدامة بن جعفر** الذي يرى بضرورة معرفة مواقع القول، وأوقاته، واحتمال المخاطبين له، فلا يُستعمَل الإيجاز في مواطن الإطالة، والعكس فلا يُستعمَل الإطناب في مواقع الإيجاز، و**ابن طباطبا** الذي يرى بموافقة الشّعر لحال مستمِعِه، بوصفِ النّصّ مجموعةٌ من العلامات ذات أثَرٍ متحوِّل، ومتغيِّر مع تغيُّر القراءات، فهو نسق مفتوح يتماشى مع مواصفاتِ التّلقّي وشروطه، وهذا ما نادت به المقاربات السّيميائيّة التّأويليّة المعاصرة، والتي حاولت البحثَ عن أنساق العلامات الدّالّة، بمستوياتها اللّسانيّة وغير اللّسانيّة، دون فصلِها عن الإطار الاجتماعي العامّ، والملابسات التي أحاطت بنشأتها، متجاوزةً بذلك قصور المناهج السّياقيّة والمناهج البنيويّة.

إنّ قراءة النّصّ الأدبي تُحيل إلى ظاهرة التّأويل، والتي ترتبط بالدّلالة الأسلوبيّة، ومحاولةِ التّوصّل إلى الغاية المقصودة من الأساليب اللّغويّة، حيث يشكِّل التّأويل من النّاحية اللّغويّة ظاهرةً لها أهمّيّتها في تاريخ الفكر الإنساني بصفةٍ عامّة، وفي تاريخ الفكر الدّينيّ بصفةٍ خاصّة، وذلك منذ حاول النّاسُ فهمَ النّصوص الدّينيّة في الكتب السّماويّة، وقد كان لظاهرة التّأويل ومازال خصوصيّةٌ في تاريخ الفكر الإسلاميّ، لِمَا كان لها مِن دورٍ مهمٍّ وخطير، بحيث أخَذ مفهوم

التّأويل معاني عديدة في معاجم اللّغة العربيّة، بِما في ذلك: معنى التّفسير، والتّدبّر، ومعنى الرّجوع والعاقبة، والإصلاح والسّياسة، وبذلك صاحَب معنى التّأويل الخطابَ الدّينيّ في محاولةِ المسلمين فهمَ القرآن فهمًا واعيًا، يمكّنهم من استنباط أحكامه بحثًا عن مقصد الشّارع، وإن كان مِن المفسّرين مَن يجعل التّأويلَ مرادفًا للتّفسير، غير أنّ بعضهم الآخر يرى غير ذلك، فالتّفسير لا يحتمل إلّا وجهًا واحدًا، وهو يتّجه إلى شرح المفردات شرحًا لغويًّا يؤدّي إلى المعنى الظّاهر من النّصّ؛ وأمّا التّأويل فمعناه نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصلي، إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه لَمَا تُرِك ظاهِر اللّفظ، وذلك انطلاقًا من السّياق والاستنباط، بحيث لا تتناقض المعاني السّابقة واللّاحقة داخل النّسيج الفنّي، وبذلك يتمايز التّأويل عن التّفسير بِكونه يَرُوم مقصديّة المتكلِّم، ويحدِّد أغراضه من الكلام.

وبالمقابل تَجِد أنّ التّأويليّة الغربيّة Herméneutique ظهرت كنظريّة منهجيّة لعلم اللّاهوت والفلسفة، ثمّ تطوّرت في القرن التّاسع عشر، وصارت نظامًا كوَّن أساس العلوم الإنسانيّة كلِّها، بِعَدِّ التّأويليّة فنًّا للفهم، ولعلّ من أبرز روّادها **شليرماخر** Schleiermacher، والذي نادى بالتّأويليّة الرّومانسيّة، حيث كان يرى بأنّ على التّأويليّة أن تعيِد كلّيًّا بناء العمل في الفهم كَما تَشَكَّل أصلًا لدى المؤلِّف؛ حتّى لا يقع المؤوِّل في سوء الفهم، وذلك بأن يستردّ المؤوِّل أفكارَ المؤلِّف بكلّ ظروفها الأصليّة، حتّى يجعَل عمليّة الفهم ممكنة، وعلى نحوٍ مشابه تبنّى **دلتاي** Dilthey بوعي التّأويليّة الرّومانسيّة، ووسَّعَها إلى وعي تاريخي يأخذ بعين الاعتبار التّوتُّرَ القائم بين هويّة الموضوع المشترَك، والحالة المتغَيِّرة التي يجب أن يُفهَم فيها هذا الموضوع، استنادًا إلى الدّائرة التّأويليّة التي تُفضي إلى فهمِ الجزء بمقتضى النّصّ الكلّيّ، وفهم الكلّ بمقتضى الجزء، وليست المصادر هي النّصوص فقط؛ وإنّما الواقع التّاريخي هو نصّ يجب أن يُفهَم.

وبالمقابل يرى **هيغل** Hegel، و**إدموند هوسرل** Edmund Husserl، و**غادامر** Gadamer بعدم جدوى الاسترداد؛ لأنّ ما يُعاد بناؤه ليس هو الأصل، وإنّما ذلك غُلوّ كما يقول **هوسرل**، فكان من بين أكثر المعاصرين اهتمامًا بمسألة الموضوعيّة في العلوم الإنسانيّة، بحيث أرسى دعائم المنهج الفينومينولوجي الذي تأثّرت به التّأويليّة، بوصفِ الفينومينولوجيا علمًا بالظّواهر الحسّيّة والمرئيّة، وتقصّيها في كلّ تحوّلاتها بحسب ماهيتها، وتحليلها بحسب مختلف أجناسها، وبذلك يكون الوعي بالذّات فعلًا للتّفكّر، انطلاقًا من كينونة العالَم الحسّيّ، هذه الذّات التي يرى **هيدجر** Heidegger أنّ مسكنها اللّغة، حيث وضع هذا الأخير يده على أولى النّقاط المشتركة بين الفينومينولوجيا والتّأويليّة، ألا وهي دراسة الوجود والحكم على الوجود بما هو موجود، ونقطة الاتّصال الثّانية هي الكشف عن المعنى، وقد تأثّر

غادامر بأفكار **هيدجر**، وبخاصّة حول ما يراه بأنّ المؤوِّل في قراءته للنّصّ يكُون مُحَمّلًا بتوقّعات متعدِّدة حول هذا النّصّ، فالتّأويل يبدأ بمفاهيم مسبّقة تُستَبدَل بمفاهيم أكثر ملاءمة، وتشكِّل هذه العمليّة المستمِرّة حركةَ الفهم والتّأويل.

وبذلك يكون مفهوم التّأويل في أدقّ معانيه تحديدًا للمعاني اللّغويّة في العمل الأدبي، من خلال التّحليل وإعادة صياغة المفردات والتّراكيب، ومن خلال التّعليق على النّصّ، وأمّا في أوسع معانيه فهو توضيح مرامي العمل الفنّي ككلّ ومقاصِدِه باستخدام وسيلة اللّغة، وبهذا ينطوي التّأويل على شرح خصائص العمل الفنّيّ وسماته، مثل النّوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وعناصره، وبنيته، وغرضه، وتأثيراته؛ وأمّا مصطلح التّأويليّة فهو باختصار نظريّة للتّأويل وممارسته، فلا هي بمنهج تأويلي له صفاته وقواعده الخّاصّة، وليست نظريّة منظّمة يجب تطبيقها بطريقة صحيحة تقنيّا، ولذلك لا حدود تؤطِّر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى، والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.

في محاولة للاستفادة من روّاد التّأويليّة الكلاسيكيّة عَمَد **بول ريكور** Paul Ricœur إلى المحافظة على بعديها معًا؛ البعد الذّاتي من حيث الوظيفة الإسناديّة، والبعد الموضوعي في وظيفة الهويّة، حيث يرى أنّ على المفسِّر النّفاذَ إلى عالَم النّصّ، وحلّ مستويات المعنى الكامن فيه: الظّاهر والباطن، والحرفي والمجازي، والمباشر وغير المباشر، وينتهي إلى ربطِ النّصّ بالكاتب، ويؤكِّد في نفس الوقت باستقلالِه (النّصّ) من حيث المعنى.

يرى **ريكور** أنّ القارئ ينتمي إلى أفق تجربة العمل في الخيال وإلى فعله الواقعيّ، بحيث يواجه أفقُ التّوقّع أفقَ التّجربة باستمرار وينصهران، وهذا ما تحدّث عنه **غادامر** حول انصهار الآفاق الجوهري في فعل فهم النّصّ، وهو ما أولَته مدرسة كونستانس الألمانيّة اهتمامَها، حيث عُني هانز **روبيرت ياوس** Hans Robert Yauss – ممثِّل نظريّة الاستقبال– بالأحكام التّاريخيّة للقارئ، عبر سلسلة القراءات المتتالية؛ لاستجلاء التّجديدات التي أضفاها القرّاء المتعاقبون على العمل القديم، وهكذا فإنّ القراءة المتعاقبة تَفتَح الأفق أمام إنتاجات جديدة تحاول أن تعالج معضلات المؤلّفات السّابقة؛ في حين اهتمّ فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser –ممثّل نظريّة التّأثير والاتّصال– بالتّفاعل الذي يحدث بين بنية العمل الأدبي ومتلقّيه، بعدِّه الشّيءَ الأساسي في قراءة كلّ عمل أدبي، متأثِّرة بالنّظريّة الفينومينولوجيّة التي تلحّ على الاهتمام بالأفعال المرتبطة بالتّجاوب مع النّصّ، بنفس الدّرجة التي يُهتمّ فيها بالنّصّ الفعليّ، وبذلك يتشكّل للعمل الأدبي قطبين: القطب الفنّي ويمثّله نصّ المؤلِّف، والقطب الجمالي ويمثّله التّحقّق الذي يُنجزه القارئ.

كثيرًا ما عُنيت القراءات التّأويليّة المعاصرة بفنّ الرّواية، نظرًا للطّبيعة المتشعّبة لهذا الفنّ، بحيث أخذَ من كلّ جنس أدبي بِطَرف، وهذا ما جعل السّيميائيّة التّأويليّة تصبّ جلّ اهتماماتها على هذا الفنّ الأدبي، كاشفةً عن مكنوناته بصورة قد تختلف من قراءة إلى أخرى، تِبَعًا لِمَا يشهدُه التّحليل السّيميائيّ من تعدّد في آلياته الإجرائيّة، وذلك موازاةً مع علم السّرد Narratologie الذي تكفَّل بدراسة وشرح القوانين الدّلاليّة والتّركيبيّة، التي تؤطِّر العمليّات السّرديّة في الرّواية، بما في ذلك طريقة تنظيم الأحداث، وترتيبها، والتّقديم والتّأخير،... . وبذلك تدرُس السّرديّات المعاصرة طبيعة، وشكل، ووظيفة السّرد، كما تُحاول أن تُحدِّد السّمة المشتركة بين كلّ أشكال السّرد، وما يجعلها تختلف عن بعضها بعضًا، وذلك استنادًا إلى أعمال **فلاديمير بروب** Vladimir Propp في كتابه الشّهير "مورفولوجيا القصّة"، حول الوظائف السّرديّة في الحكايات الرّوسيّة، بحيث خَلُص إلى أنّ القصّة تحوي قيمًا ثابتة ممثَّلَةً في وظائف الشّخصيّات السّرديّة وأفعالها، وقيمًا متغيّرة متمثِّلةً في أسماء الشّخصيّات، وصفاتها، وقد كان **كلود ليفي شتراوس** Claude Levis Strauss مِن أوّل من استعمل هذه الوظائف ليوسِّع برنامج التّحليل البنيوي للأسطورة.

إذا كانت الرّواية الغربيّة قد نالت الحظوة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة، فإنّ الرّواية العربية عرفت هي الأخرى اهتمامًا من قِبل نقّاد لهم مكانة لا يستهان بها في القراءات المعاصرة، وإن كان بلوغ الرّواية العربية إلى مصافّ الرّواية المعاصرة النّاضجة، بمستوياتها الفنّية العالية قد عرف تأخّرا مقارنة بنظيرتها الغربية؛ نظرًا لِما شهدته البلدان العربية من حملات عسكريّة حاولت اجتثاث أصلها العربي وديانتها الإسلاميّة، وقد شهدت الجزائر أشرس حملة عسكريّة عرفتها البلدان العربيّة في ذلك الزّمن، غير أنّ أصالة الشّعب الجزائري حالت دون القضاء على أصله العربي الإسلاميّ، حيث تشكّلت جمعيّات تهدف إلى مقاومة المستعمِر عن طريق تثقيف المجتمع الجزائريّ، بما في ذلك جمعيّة العلماء المسلمين والتي أثمرت علماءَ وأدباء سخّروا أقلامهم للدّفاع عن أرضهم وعرضهم، فظهرت في تلك الحقبة الاستعمارية محاولات قصصيّة تطورت فنّيّاتها تبعًا للأحداث التي أعقبت اندلا ع الثّورة الجزائريّة المظفّرة.

تستقلّ الجزائر وتبقى ذكرى الأحداث الدّامية راسخة في أذهان الأدباء، ما جعلَهم يدبِّجون قصصًا وروايات تزخَر بأرقى المستويات الفنّيّة، وبذلك شهدت حقبة السّبعينات قفزة نوعيّة للفنّ الرّوائيّ بالجزائر، حيث ظهرت عدّة أعمال روائيّة تباعًا، مثل: "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدّوقة، و"ما لا تذروه الرّياح" لمحمّد عرعار، و"اللّاز" للطّاهر وطّار،... . فإذا اختلفت هذه الرّوايات في طريقة الطّرح فإنّ موضوعها يكاد يكون واحدًا، وهو أحداث الثّورة المظفّرة، حتّى إنّ تأثيرها لم يقتصر على الأدباء الذين عاشوها وهم كبار؛ وإنّما شمل حتّى الأدباء الذين عايشوا مآسيها وإنجازاتها

وأعمارُهم كانت لا تزال صغيرة، وهذا ما ينطبق على **زهور ونيسي** مؤلِّفة رواية "لونجة والغول"- والتي كانت لا تزال شابّة-، و**مرزاق بقطاش** مؤلِّف رواية "طيور في الظّهيرة"- والذي كان طفلًا في مقتبل العمر-، وهذا ما حاولتُ الوقوف عليه من خلال رسالتي.

إنّ قارئ فنّ الرّواية — بصفة عامّة- لا يُدرِك سرَّ ما يبحث عنه في النّصّ، إلّا بما يتعلّق بالمسارات المؤدّية إلى ذلك، وهُنا تكمن القيمة الحقيقيّة للنّقد الحديث، وهو ما تستجليه جماليات التّلقّي والتّأويل استنادًا إلى جملة من المبادئ الألسنيّة، التي أرسى دعائمها **فيرديناند دو سوسير** Ferdinand de Saussur، بحيث تركّزت دراساته اللّسانيّة الوصفيّة على البحث في اللّغات الإنسانيّة، وطريقة تشكيلها للنّصوص الأدبية بعيدًا عن السّياقات الخارجيّة، فكان من بين ما أصّل له الثّنائيات الضّدّية، بما في ذلك: اللّغة/ الكلام، المحور التّزامني الوصفي/ المحور التّاريخي الزّمني... .

تأثَّر العديد من النّقّاد بدراسات **دو سوسير** اللّسانيّة البنيويّة، **ممهّدِين** بذلك للدّراسات السّرديّة فيما بعد، بمن فيهم: **جوليان غريماس** A. J. Greimas، و**جيرار جينيت**، و**تزيفيتان تودوروف**، و**كلود بريمون** Claude Bremond، إلى جانب أعمال **رومان ياكبسون**، و**رولان بارت**؛ مع اختلاف في وجهات النّظر، بحيث اندرجت أعمال **ياكبسون** في إطار سيميائية الثّقافة، والتي تقوم على نماذج الاتّصال، وأمّا أعمال **غريماس**، و**بارت** وغيرهما من النّقاد فقد اندرجت في إطار سيميائية الدّلالة، والتي تقوم أساسًا على التّحليلات الدّلاليّة في مقاربة النّصّ السّردي، بما في ذلك تحليل القوانين والمحدّدات السّرديّة.

وقد انبرَت لذلك مدارس نقدية، فهناك مدرسة ترى أنّ العالَم السّردي هو القانون الأهمّ في السّرد، ويمثّلهم **كلود بريمون**، والذي قام بدراسة العلاقات المنطقيّة بين أدوار الشّخصيّات السّرديّة وأدوار الشّخصيّات الواقعيّة؛ في حين يرى **تودوروف** أنّ تحليل منطق الأفعال هو جوهر السّرد، بحيث يتجلّى في وحدتين تركيبيّتين أساسيّتين هما: الجملة السّرديّة Proposition، وهي أصغر وحدة سرديّة، وتماثل الوظيفة عند **بروب**؛ والمقطع أو المتتالية Séquence، وهي نظام كامل من الجمل السّرديّة، ويشكّل حكايةً بسيطة في حدّ ذاته، بحيث يتمّ انتقال علاقة الشّخصيّة مع موضوع الحدث من التّوازن إلى الاضطراب ثمّ إلى التّوازن، وهُنا تكون المتتالية تامّة، ويمكن بالمقابل أن تكون المتتالية غير تامّة، حيث يتمّ الانتقال فقط من التّوازن إلى الاضطراب أو العكس.

موازاةً مع المدرسة السّابقة، تَجِد مدرسةً أخرى تتوجّه إلى تحليل العلاقات بين الوحدات السّرديّة، وظهورها في الخطاب، ويمثّلها **غريماس** اعتمادًا على تصوّرات **شتراوس**، التي تفترض أنّ النّصوص السّرديّة تعكس أبنية المجتمعات الثّقافيّة والاجتماعيّة ومفاهيمها، وبذلك سعى **غريماس** إلى كشف البنية العميقة، والوظائف والدّلالات من أجل تعيين هذه المفاهيم، وذلك يظهر جليًّا في محاولته بناء مربّعات علاميّة وتعارضات، ومحاولة استخراج هيكل عميق للنّصّ، وقد يُعدّ ذلك الطّريقة الوحيدة لتسليط الضّوء على ما يهِمّ في النّصّ –كما يرى **امبرتو إيكو** Umberto Eco– على أنّ ذلك قد يبدو نتيجةً ختاميّة لبحث نقديّ، وبذلك لا يحسن أن يتدخّل هذا البناء إلّا في مرحلة متقدّمة ومتكرّرة من القراءة، وإن كان **إيكو** يرى أنّ معظم الاتّجاهات السّرديّة السّابقة متعالية على الممارسة السّرديّة الفعليّة، بحيث يرى أنّ القراءة هي التي تتكفّل باستخراج شفراتها ودلالاتها.

رولان بارت هو الآخر له دور كبير في إثراء القراءات السّيميائيّة السّرديّة، والذي عُني بدراسة مجموعة من الأنظمة غير اللّغويّة: كالأزياء، والطّبخ، والموضة، والإشهار انطلاقًا من ثنائيات **دوسوسير**، وبذلك عَدّ **بارت** الثّنائيّات الضّدّيّة منطلقًا له في دراساته السّيميائيّة، بما في ذلك: الدّال/ المدلول، واللّغة/ الكلام، والنّظام الاستبدالي/ النّظام التّركيبي، والتّعيين/ التّضمين...، وهكذا حاول **بارت** التّسلّح باللّسانيات لمقاربة الظّواهر السّيميائيّة.

قد تختلف الاتّجاهات السّيميائيّة السّرديّة في تفعيل آلياتها الإجرائيّة، إلّا أنّها تخرج من بوثقة واحدة هدفها كشف خبايا النّصّ الرّوائيّ عبر تنويع منظوراتها السّرديّة، وبذلك يتراءى للمحلّل السّيميائيّ المسارُ التّحليليّ الذي ينتهجه في دراسته، منطلِقًا من المستوى الخطابي، أين يُدرَك الممثّلون، والفضاءات، والأزمنة– بشكل مختصر التّنظيم الصّوري للمضمون– ثمّ يُعرِّج المحلِّل إلى المستوى السّردي، والذي يُعَدّ أكثر تجريدًا من المستوى الخطابي، بحيث يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيّات، والأحداث، والحالات، والتّحويلات في الخطاب، فيُرَتِّب التّحليلُ السّردي كلّ ملفوظات النّصّ إلى فئتين: ملفوظات الحالة (الكينونة)، وملفوظات العمليّات (الفعل)، على أنّه لا يُعنى باكتشاف كلّ العلاقات بين الملفوظات؛ وإنّما يكتفي بنموذج تنظيمي يساعد على تحليل الوضعيّة الخاصّة للنّصّ، إلى أن يمتدّ التّحليل إلى المستوى المنطقي الدّلاليّ، والذي يتقدّم كمستوى مجرّد ومنطقي إلى أقصى حدّ، فهو مستوى عميق يهدف إلى تمثيلٍ منظَّم ومنطقيّ لشكل المضمون، وذلك في إطار تنظيمات سرديّة، وخطابيّة ثابتة، ومتوقَّعة، وعمليّة لبنية المضمون.

يبني القارئ فرضيّاته انطلاقًا من استثمار دلالات العتبات النّصّيّة، بما في ذلك: العنوان، والمظاهر النّصّيّة التي تبدو جليّة للعيان، وصولًا إلى أماكن اللّاتحقّق عبر تحديد المفاهيم وتشغيلها، بحيث تحاور عتبات النّصّ أفق انتظار القارئ،

في سياق تصيّده واشتهائه السّرديّ، إذ يحقّق العنوان –بوصفه العتبة العليا للنّصّ عبر اشتغاله الدّلاليّ– عدّةَ وظائف تشمل الوظيفةَ المرجعيّة المركّزة على الموضوع، ممّا يتطلّب تأويلات سياقيّة لفهم وقائع النّصّ، وهذا ما يحيل عليه عنوان رواية "لونجة والغول" –موضوع البحث– لزهور ونيسي، بحيث يشير هذا العنوان إلى مرجعيّة هذه الرّواية، المنبثقة عن تاريخ الشّعب الجزائريّ وثقافته الشّعبيّة، إضافةً إلى الوظيفة الإفهاميّة المستهدِفة للمتلقّي، بحيث يشكّل العنوانُ المدخل الحقيقيّ لفهم أصل الحكاية، وعوالمها الدّلاليّة القريبة منها والبعيدة، بما في ذلك بعض التّقنيّات الخاصّة بإنتاج الأثر الأدبي، ولا أدلَّ على ذلك من عنوان رواية "طيور في الظّهيرة" –موضوع البحث– لمرزاق بقطاش، حيث يشير هذا العنوان إلى مضمون الرّواية بشكلٍ أو بآخر، فمعروفٌ عن الطّيور أنّها تُؤثِر العيش بحرّيّة، ووضعها في أقفاص قد يؤدّي إلى موتها وهو حال الأطفال –بوصفهم الشّخصيّات الأساسيّة في الرّواية– الذين يضيقون برقابة الأهالي، ويفضّلون اللّعب بحرّيّة، منتهزين وقتَ الظّهيرة للابتعاد عن أهاليهم، الذين يَعمد معظمهم إلى أخذ قيلولة بعد يوم طويل من العمل الشّاقّ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ دلالة الحرّيّة التي ينهض عليها اسم "الطّيور"، قد تُعَدّ أكبر مقصدٍ للرّواية، باعتبارها روايةً تاريخيّة تحاكي أحداث الثّورة الجزائريّة المظفّرة.

عنوان رواية "لونجة والغول" هو الآخر ينهض على دلالة الجمال، والسِّلم، والوداعة، والذي يتمثّل في شخصيّة "لونجة"؛ مقابل الاستبداد، والظّلم، والقهر الذي يشير إليه اسم "الغول"، وهذا ما يتلاءم مع موضوع الرّواية، والتي هي الأخرى تتركّز أحداثها حول أحداث الثّورة الجزائريّة، بحيث تشير "لونجة" إلى الشّعب الجزائريّ المحِبّ للسّلم، والسّلام، والرّافض للحرب؛ وأمّا "الغول" فيدلّ على جبروت المستعمِر الفرنسي الغاشم.

إذا كان العنوان أحدَ المفاتيح الأوّليّة التي تؤشِّر للعالَم الدّلالي في خطابها، مستقطِبًا داخله البنية الدّلاليّة المركزيّة، أوالأساسيّة التي يَقُوم عليها البناء الرّوائيّ كلّه، فإنّه لا يمكن بالمقابل أن يحدِّد للمتلقّي كيفيّة قراءته، حيث ينبغي على العنوان أن يشوِّش الأفكار لا أن يوحِّدَها، فلا شيء يطمئن الرّوائيَّ أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكّر فيها، والتي يوحي له بها القرّاء، فيلتزم هو بالصّمت تجاه تلك القراءات، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك اعتمادًا على النّصّ نفسه.

إلى جانب الوظيفتين: المرجعيّة، والإفهاميّة، اللّتان يُحِيل إليهما العنوان، تجد وظيفةً أخرى يشير إليها العنوان، وهي الوظيفة الشّعريّة المحيلة على الرّسالة في حدّ ذاتها، والمتمثّلة في الانزياحات التي يدبّج بها المؤلّفون عناوين إبداعاتهم، بغرض لفت انتباه القارئ، وجعلِه يُقبل على تلك الرّوايات انطلاقًا من عناوينها الجاذبة.

في حين تُشكِّل توطئة النّاشر العتبةَ الثّانية، حيث تغتال انفتاحَ الرّواية، ما دامت تختزلها في قراءة إيديولوجية ذات بُعدٍ أحاديّ؛ وأمّا الإهداء فيقِف كعتبةٍ ثالثة تبتغي موضَعَة النّصّ في فضائه الاجتماعي والفنّي، مؤشِّرةً على إيماءة الرّواية حيال مرجعها، ولعلّ هذا ما يدلّ عليه الإهداء في رواية "طيور في الظّهيرة"، فقد أهدى الرّوائيّ **بقطاش** أُولى رواياته إلى والده –رحمه **الله**– دلالةً على الأثر الكبير الذي تركه والده في نفسه، حيث يُرجِع **بقطاش** الفضلَ الكبير **لله** ثمّ لوالده في تقديس اللّغة العربية وإتقانه لها، فقد أدخله عندما كان صغيرًا إلى إحدى مدارس جمعيّة العلماء المسلمين، التي كانت تدافع عن اللّغةِ العربيّة لغةِ القرآن الكريم، متحدّية بذلك كلَّ محاولات فرنسا في إلغاء اللّغة العربية من برامج التّعليم، وإحلال اللّغة الفرنسية لغةً رسميّة للبلاد كبديل لها، وهذا ما يجسّده **مرزاق** من خلال شخصيّة **مراد** –الشّخصيّة الرّئيسيّة للرّواية–، ومدى تعلُّقه بوالده الذي كان سببًا في جعله الطّفلَ الوحيد، الذي له القول الفصل في مسائل اللّغة العربيّة بين قرنائه من الأطفال.

تأتي بعد ذلك مرحلة تقطيع النّصّ الرّوائيّ إلى مقاطع، حيث يرى **فلاديمير بروب** أنّ هذه المرحلة تُعدّ إحدى الخطوات الأولى في الوصف العلميّ للرّواية، فعلى صواب التّقطيع يتوقّف صواب الدّراسة فيما بعد، فإذا كان تقسيم النّصّ القصصيّ ليس بالأمر السّهل؛ لأنّ موضوعات القصّة ترتبط فيما بينها بشكلٍ وثيق ومتداخل، فإنّ ذلك لن يكون مستحيلًا أيضًا؛ لأنّ كلّ مقطعٍ سرديّ إلّا ويشكّل حكايةً مستقلّة.

إنّ الرّواية لا تتكوّن من فصول مرتّبة كما قد يتجسّد خارجيًا؛ وإنّما تتشكّل من أبنية، تتمثّل أساسًا في بنية الخطاب السّردي، بمستوياته اللّغويّة المختلفة، مِن سرد، ووصف، وحوار، إلى جانب بنية الشّخصيّات، وبنية الأحداث، والتي لا تقع إلّا في إطار بنيتي الفضاء والزّمان.

حيث يسعى الأديب من خلال أسلوبه إلى التّوسّط بين الذّاتيّة والموضوعيّة، فتتكشّف به الشّخصيّة التي تطمح إلى الأصالة، والمتفلّتة من التّقيّد بقوانين الأسلوب تاركة المجال للإلهام، الذي يأبى الانصياع لطريقة معيّنة حتّى لا يكون إبداعه رديئًا تابعًا لنزواته وهواه؛ وإنّما ينهج أسلوبًا فنّيًّا يستحضر فيه ذاته، وعلاقتها بالعالم المتقبّل، فتدور معانيه حول متلقّي إبداعه، مراعيًا ذوقه، وميوله، ومعارفه، فالأديب يضع المتلقّي نصب عينيه، حيث يحاول أن يستفزّه، ويثيره بشتّى الوسائل، فيحرّك فيه نوازع وردود فعلٍ ما كان لها أن تُستَنفَر بمجرّد مضمون رسالته الدّلاليّة؛ وإنّما باصطباغها بريشة الأسلوب.

كما يسعى الرّوائيّون إلى أن تكون رواياتهم أقرب إلى لغة الحياة اليوميّة، فهي عامّيّة مفصّحة، أو قل إنّها فصحى سهلة تبتعد عن المهملَة، حتّى لا يحتاج قارئ الرّواية إلى استخدام المعجم، فكلّما كانت اللّغة في الرّواية تحاكي ما يحدث في الحياة العمليّة، مع المحافظة على التّراكيب، والانسجام مع قواعد بناء الجملة العربية –كلّما كانت لغة الرّواية أقرب إلى النّجاح، فالتّقيّد بالواقعيّة لا يفضي بالضّرورة إلى استخدام اللّغة العامّيّة المبتذلة، والتي لا تقوى على إقامة معاني ذات إيحاءات متعدّدة، ومؤثِّرة كما هو الحال في اللّغة الأدبيّة، وذلك راجع إلى أمَل الأدباء في توسيع نطاق قصصهم، وتهيئة الفُرَص أمامها لتنتشر وتذيع، وتصبح لها أصداء عالميّة، وهذا ما يتجسّد فعليًّا في روايتي "طيور في الظّهيرة"، و"لونجة والغول"، بحيث استخدم **مرزاق بقطاش** اللّغة العربية الفصحى والبسيطة في طرحه لأحداث روايته؛ حتّى تتماشى مع الشخصيات الأساسيّة في روايته، فَهُم أطفال في مقتبل العمر يحاولون أن يفهموا واقعهم في ظلّ الثّورة الجزائريّة المظفّرة، ورغم استخدامه لبعض الألفاظ العاميّة إلّا أنّه لم يتوسّع في ذلك؛ نظرًا لتقديسه للّغة العربية، حتّى إنّه لُقِّب بخادم اللّغة العربيّة، والحال نفسه مع **زهور ونيّسي** فقد دبّجت روايتها بأسلوب بسيط يتحرّى اللّغة العربيّة الفصحى، فلقد كانت هي الأخرى من خريّجي جمعيّة العلماء المسلمين، والتي لطالما دافعت عن اللّغة العربيّة ضدّ اكتساح اللّغة الفرنسيّة برامجَ التّعليم في البلاد كلّها، غير أنّ **زهور** استخدمت بعض العبارات العامّيّة، وقد لا تؤاخَذ على ذلك، وخصوصًا في تغنّيها بالقصبة؛ لأنّ بعض الأساليب اللّغوية المتوارثة عن الأجداد إذا تُرجِمت فقدت الكثير من معانيها الأصليّة.

تكشف الشّخصيّة الرّوائيّة عن طباعها، وأبعادها النّفسيّة، والاجتماعيّة، من خلال تقنيّات يعمد إليها الأديب، والتي تتجلّى أساسًا في السّرد، والوصف والحوار؛ فأمّا تقنيّة السّرد فتُعَدّ مستوى خطابيًّا، وبنيةً أسلوبيّة أدبيّةً فصيحة تؤطِّر النّصّ وتعلِّق عليه من طرف الرّاوي، أو إحدى شخصيّات الرّواية، وتلحَم بالتّالي جماعَ المكوّنات الرّوائيّة، بما في ذلك أحداثها، وشخصيّاتها، وفضاءاتها وأزمنتها، وهكذا يحوِّل السّردُ الرّواية من الصّيغة الواقعيّة الخامّ للحكاية (المتن) إلى صياغة فنّيّة قابلة للتّفتيت عن طريق المخيِّلة.

للسّرد أنماط لغويّة يعرِض عبرها أحداثَ الرّواية؛ حتّى تتلاءم مع طبيعة الموقف الرّوائيّ، فتجده ينبسط في أشكال، بما في ذلك: اللّغة الواعية والموضوعيّة، والتي تميل إلى التّصوير المحايد، ملازمةً للمشاهد البصريّة من حيث تشخيصُ حركة الشّخوص، وعناصر الفضاء، وبنيات الزّمان؛ واللّغة الشّعريّة، والتي ترتاد فضاءات شعريّة، ينهَل فيها الرّوائيُّ من المحسّنات البديعيّة، والصّور البيانيّة، والرّموز؛ وأمّا اللّغة النقديّة، فتصِل إلى المتلقّي عبر صوت السّارد، امتدادًا للغة الجماعيّة (المفترَضة) الخاصّة بشريحة المثقَّفين. بالرّجوع إلى الرّوايتين –موضوعي البحث– تجد أنّ الرّوائيّين استخدما كلّ هذه

الأنماط؛ لكي يُبعدا الملل عن القارئ، فيسردان وقائع وأحداث عادية؛ حتّى يحسّ القارئُ بالألفة وواقعية الأحداث، ثمّ يسبحان به في بحر الشّعريّة فيُحِسَّ بنفسه ترقى إلى مصافّ المثاليّة؛ وأمّا لغتهما النّقديّة فتكاد تقتصر على تعليقات يُبديانها تجاه أفكار الشّخصيّات الرّوائيّة.

أمّا تقنيّة الوصف أو الوقفة الوصفيّة، فتُعَدّ حركة سرديّةً يستند إليها الرّوائيّ في نسج روايته – إلى جانب الحذف، والمشهد، والحكاية الوصفيّة–، بحيث تمثّل الوقفة الوصفيّة استطرادات ظاهرة تُعلّق زمنَ القصّة (زمن القصة = 0)؛ بخلاف الزّمن الحكائي الذي يظلّ مستمرًّا، ولكن هذا في حالة كان الوصفُ ثانويًّا، بحيث يتمّ وصفُ منظرٍ لا يؤثّر في مسار القصّة؛ أمّا إذا كان الوصف متعلّقًا بمنظر تنظر إليه الشّخصيّة الرّوائيّة، وله أثره في تغيير مسار الأحداث، فلا يُعَدّ وقفة وصفيّة، ولا يحتّم أبدا وقفةً للحكاية، وتعليقًا للقصّة.

الوصف ليس منوطًا بالجمادات، فقد يُتَّخَذ مطيَّةً لمعرفة طبائع الشّخصيّات الرّوائيّة وسلوكاتها، من خلال أقوالها وأفعالها، والوصف هنا غير مباشر، وهذا ما يُطلَق عليه الطّريقة التّمثيليّة، والتي تُعَدّ أجود ما قد تخطّه أنامل الرّوائيّين في تصويرهم لشخصيّاتهم، وهو ما يمكن ملاحظته في وصف ملامح شخصيّة **مراد**، فمرزاق بقطاش لم يصرّح إذا كان وسيمًا، ولكنّ انجذاب **فتيحة** إليه، ورغبتها في التّحدّث معه كلّما لقيته، دليل على أنّه وسيم إلى حدّ ما؛ وهذا بخلاف الطّريقة التّحليليّة، والتي تتجلّى في الوصف المباشر لصفات الشّخصيّة في الرّواية.

تقنيّة الحوار هي الأخرى لها دورها الكبير في تأطير النّسيج الرّوائيّ، فالحوار إيصال واتّصال، تلقّي واستجابة بالإرادة والقول والفعل، وهو مشتَرَك بين القصّة والمسرحيّة، بحيث تُمنَح الشّخصيّةُ الحياةَ من خلال انطلاق لسانها بالحوار، والذي يجسّدُ المشهدَ في الرّواية، حيث يكُون تفصيليًّا، مِمَّا يحقّق تساويًا في الزّمن بين الحكاية والقصّة (زح= زق)، فيأخذ الرّوائيّ من لغة الحوار اليوميّ في الشّارع ما يناسبه، بالدّرجة التي تقرّبه من واقعيّة الأحداث والمواقف، على أن لا يطُول الحوار حتّى يملأ صفحات طوال، فيفتقد بذلك الحركة، ويصبح جامدًا فاترًا، ويتحوّل إلى ما يشبه الموقف الخطابيّ.

ينقسم الحوار إلى قسمين: حوار خارجي، ممثَّل في تواصل الشّخصيات مع بعضها بعضًا، وحوار داخلي، والذي يتفرّع بدوره إلى مباشر وغير مباشر، فأمّا الحوار المباشر فيقدِّم مادّةً غير متكلَّم بها، على نحوٍ يدلّ على الحياة الدّاخلية للشّخصيات الرّوائيّة، وقد سُجّلت مثلما ترِد في الذّهن؛ وأمّا الحوار الدّاخلي غير المباشر، فيعطي القارئَ إحساسًا

بالحضور المستمِرّ للكاتب، مع إرشاداته الإشارية، مثل: "وقال لنفسه"، "وتساءل"، وكذلك تعليقاته الإيضاحيّة في سياق الحوار، فتجِده يستعمِل الضّمير الغائب بدلًا من المتكلِّم.

يأتي مستوى الشّخصيّات الرّوائيّة هو الآخَر موازيًا للمستوى اللّغوي الذي يصطنعه القاصّ لبناء عمله السّرديّ، إلى جانب مستوى الأحداث، والفضاء، والزّمان، وباقي المكوّنات السّرديّة الأخرى، التي تتضافر فيما بينها لتُشكِّل فنّيّة الإبداع السّرديّ، ولكنّ شأن الشّخصيّة عظيم، وخاصةً في العمل التّقليدي؛ لأنّ العناصر الأخرى تكُون بالضّرورة مرتبطةً بها، ومتفاعلةً معها، ومتأثِّرةً بسلوكها، أو مؤثِّرة فيها، ولذلك راح كاتب القصّة أو الرّوائي الكلاسيكي يفرِغ جلّ مهاراته الفنّيّة في هذه الشّخصيّة الورقيّة، مستحضِرًا الوقائعَ الغابرة، وبخاصّة أيّام الحروب، محاولًا أن يجسِّد شخصيّات ورقيّة تحاكي الشّخصيّات الحقيقيّة إلى حدّ كبير، وذلك حتّى لا ينسى الجيل الجديد تضحيّات أسلافهم من أجل أوطانهم، وهذا ما يتجسّد في الرّوايتين –موضوعي البحث–، حيث اصطنَع كلّ من **مرزاق بقطاش** و**زهور ونّيسي** شخصيات تحاكي الشّخصيّات الحقيقيّة، حتّى يجعلا القارئَ يعيش أحداث الثّورة الجزائريّة.

اختلف النّقّاد في طريقة تصنيف الشّخصيّات الرّوائيّة، وذلك تبعًا لأحداث الرّواية إذا كانت معقّدة أو بسيطة الطّرح، فقد تنقسم الشّخصيّات إلى: شخصيّات رئيسيّة، وهي التي تدُور حولها أحداث الرّواية، وشخصيّات ثانويّة، وتأتي لمساعدة الشّخصيّة الرّئيسيّة لتحقيق برنامجها السّرديّ؛ أو معارضة تحاول أن تُعيق الشّخصيّة الرّئيسيّة، وتمنعها من تحقيق برنامجها السّرديّ، وأمّا القسم الثّالث فيتمثّل في شخصيّات هامشيّة، تحاول أن تجعل العالَم السّرديّ آهلًا بالسّكّان. إنّ هذا التّقسيم قد ينطبق على روايتي "طيور في الظّهيرة" و"لونجة والغول"، بحيث جاء الطّرح في كلتا الرّوايتين بسيطًا؛ لأنّ هدفَ الرّوائيّين كان استرجاع ذكرى الثّورة بكلّ آلامها، وتعريف جيل ما بعد الاستقلال بالتّضحيّات، والإنجازات التي قدّمها أجدادهم في سبيل استقلال بلادهم والتّنعّم بخيراتها، مع الإشارة إلى أنّ الطّابع التّاريخي للرّوايتيّن جعل شخصياتهما الرّئيسيّة تتقاسم الأدوار مع الشّخصيّات الثّانويّة؛ لأنّ قضيّة الثّورة ليست منوطة بشخصيّة دون أخرى؛ وإنّما هي قضيّة الجميع. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ تصنيف الشّخصيّات قد يكون على النّحو التّالي: شخصيّات مكثّفة، وأخرى مسطّحة؛ أو يمكن تقسيمها إلى شخصيّات نامية، وشخصيّات ثابتة.

يبرز مستوى الأحداث في العالَم السّردي بوصفه سلسلةً من الوقائع المتّصلة، تتَّسِم بالوحدة والدّلالة، وتتلاحق من خلال بدايةٍ، ووسطٍ، ونهايةِ نظامٍ نسقيّ من الأفعال، وهي إمّا أعمال أو أحداث تعبِّر عن التّغيير والانتقال من حالة إلى أخرى، وهي تستلزم إسنادًا بحيث تكُون الشّخصيّات والموضوعات الأخرى مفعولًا سرديًّا، فهي إذًا أحداث روائيّة فنّية،

وبناء تَصُوغه وترسم حدودَه عين الفنّان؛ في حين تكُون الحادثة العاديّة جزءًا من سلوكٍ مألوف، وهي كيانٌ مُعطَى بشكل سابق على الذّات المبدِعة.

ترتبط الأحداث الرّوائيّة بواسطة تصميم فكريّ يتمثّل في العقدة أو الحبكة، والتي تحاول أن تُصيِّرَ تفصيلات الأحداث المبعثَرة إلى مجموعة ذات مغزى واحد، حيث يؤدّي كلّ منها إلى الآخر بالضّرورة والحتميّة، وذلك بأن تتعقّد الأحداث وتتشابك، ثمّ تنجلي في غفلة من التّرتيب الزّمني، وِفقَ عرضٍ، وحدثٍ صاعد، وأزمة، وحدث نازل. ونظرًا لتجسيد الرّوايتين –موضوعي البحث– للحقبة الاستعماريّة للجزائر، فإنّك تجد أنّ الرّوائيّين استهلّا روايتيهما بوصف الأوضاع المزرية التي كان يعيشها الشّعب الجزائري أيّام الاستعمار، مِن فقر، وذلّ، وفقدان للأهل، ثمّ تتصاعد الأحداث بالحملات العسكريّة التي كان يشنّها المستعمِر على بيوت الجزائريّين، حيث تتأزّم الأوضاع وتنشب معارك دامية بين المجاهدين والعساكر الفرنسيّين، مِمّا يزيد من حقد المستعمِر على الشّعب الجزائريّ، فراح يبطش به في كلّ وقت وحين، بل وصل بهم الأمر إلى أن قتلوا خادماتهم الجزائريّات، ووضعوهنّ في الأقبية، وفي الأخير تنجلي تلك الأزمة بانتصار الشّعب الجزائريّ واستقلاله، وهذا ما تُجسّده رواية "لونجة والغول"؛ وأمّا رواية "طيور في الظّهيرة" فقد خُتمت ببلوغ **مراد** إلى ما كان يحلم به، وهو رؤية المجاهدين عن قرب، واكتشافه أنّ والده هو الآخر منخرط في صفوف المجاهدين، ما زاد مراد فخرًا بوالده، وإحساس بالأمان، وهذا ما يتّضح أكثر في الجزء الثّاني من الرّواية بعنوان "البزاة".

يقُوم مستوى الفضاء هو الآخر بدوره في تأطير النّسيج الرّوائيّ، فهو المكان الذي تقع فيه الأحداث والمواقف السّرديّة، وتكمن أهمّيّته في صلته بالوجود الإنساني، بحيث يتشكّل وفقًا لمعطياته، من الجوانب الشّكليّة، والنّفسيّة والسّلوكيّة، وبذلك يؤثّر الفضاء على مواقف الأشخاص وأفكارهم، فالفضاء الذي يوحي بالجمال يرمز إلى سعادة الشّخصيّات التي تستوطن فيه، وهذا هو الحال في فضاء الغابة في رواية "طيور في الظّهيرة"، بحيث يصف الرّوائيّ جمالها وخاصة بعد نزول الأمطار، وهذا ما يؤثّر في نفسيّة الأطفال، فكانوا لا يعرفون الرّاحة والسّعادة إلّا باللّعب في أرجائها؛ وبالمقابل تجد أنّ المنظر الكئيب يوحي بالحزن، وهذا ما يجسّده سجن "بربروس" في رواية "لونجة والغول"، بحيث تذهب إليه النّساء الجزائريّات لتشهَدن مقتَل أزواجهنّ، حتّى إنّ **مليكة** –الشّخصيّة الأساسيّة في الرّواية– أخذت تبكي معهنّ وتولول، ظنًّا منها أنّ زوجها **كمال** سيكون من بين القتلى؛ لأنّه انخرط في صفوف المجاهدين.

إنّ تغيُّر الفضاء أو انتقال الشّخصيّة من مكان إلى آخر يهيئ القارئَ لأحداثَ جديدة، وهذا ما ينطبق على شخصية **مليكة**، فبزواجها من **أحمد** تغيّرت حياتها، إذ بعد أن كانت تعيش همَّ التّفكير في المستقبَل، وهمَّ الفقر الذي

تعيشه أسرتها، انتقلت إلى بيت **أحمد** الذي أغدق عليها بحبّه وعطائه، وإن كان ذلك لفترة قصيرة، فبعد استشهاد **أحمد** وزواجها من أخيه **كمال** في نفس الغرفة التي تزوّجت فيها سابقًا، مِمّا خلق لديها صراعًا في نفسِها، بحيث لم تتقبّل الفكرة في بادئ الأمر، وعلى هذا الأساس تجد أنّ الفضاءَ يصوِّر فكرَ الشّخصيّة، ويكشف عن مشاعرها.

يَشغل مستوى الزّمان بدوره حيّزًا ضمن التّقنيّات السّرديّة في الرّواية، ويمثِّل وقتَ وقوع الأحداث، وهو يتحدّد إمّا بشكل مباشر، كأن يذكر المؤلِّف أنّ الزّمان هو صباح كذا...؛ أو بطريق غير مباشر، من خلال وصفِ المكان وعادات النّاس، والمظاهر الحضاريّة المختلفة، مِن ملابسَ وآلات وغير ذلك.

إنّ دراسة دور الزّمن في الرّواية يستلزم التّمييز بين زمن القصّة أو الأحداث (العالَم المقدَّم)، وزمن السّرد أو القَصّ، وزمن الخطاب المقدِّم له أو زمن الحكاية، وإن كانت مقارنة مدّة حكايةٍ ما بمدّة القصّة التي ترويها هذه الحكاية عمليّة أكثر صعوبة؛ لأنّ قياس مدّة الحكاية هو قياس لزمن قراءة القصّة، وهذا ما يتعسّر القيام به.

أمّا زمن القصّ أو السّرد فيتمثّل أساسًا في المفارقات الزّمنيّة، والتي تشوِّش ترتيبَ الأحداث وتسلسُلها، حيث تجدها تارةً تتحرّك نحو الأمام (الاستباق) Prospection، وتارة نحو الخلف (الاسترجاع) Rétrospection. يتمّ الاستباق بالإعلان عن الأحداث التي ستحدث لاحقًا داخل القصّة، ويمكن أن تكون مجرّد تنبّؤات وتوقّعات، مِثل الاستباق التي يكشف عن رغبة **مراد** الشّديدة، في معرفة كلِّ ما يتعلّق بميدان الحروب؛ حتّى يفهمَ واقعه وما يجري حوله من أحداث: "**كيف يعمد العساكر إذن إلى استخدام الدّبّابات الثّقيلة، هذه مشكلة لا يمكن أن يبثّ فيها إلّا العمّ عبد الله، صاحب دكّان الحيّ... ولكن كيف السّبيل إلى محادثته في هذا الأمر؟ إنّه حَذِرٌ بطبيعته، وقد يستفسر منه عن الشّخص الذي أمره بطرح مثل هذا السّؤال، وسيعود خائبًا بالطّبع. الأفضل له أن يترك الأمرَ للزّمن. فالأيّام هي التي تكشف له عن كلّ شيء...**". **زهور ونيسي** هي الأخرى لم تخلُ روايتها من تقنيّة الاستباق، كتخمينات **أحمد**، لَمَّا سألتهُ **مليكة** عن السّرّ الذي يخفيه عنها: "**ماذا تريد منه هذه الزّوجة الجميلة المحبوبة أن يقول؟** (...) **أيقول لها أنّها ربّما بين لحظة وأخرى تصبح أرملة، تسمع بخبر موته، و تنعاه لها الشّرطة، و لا تتركها حتّى تسكب دموعها عليه في راحة؟** (...) **أيقول لها أنّ أهون الشّرور أنّه سيودّعها في يومٍ من الأيّام، ليلتحق بأخيها والآخرين من المجاهدين هنالك في الأعالي، حيث تلتحم الهامات بالسّحب...**" ؛ وأمّا الاسترجاع فهو الرّجوع إلى الوراء في القصّ، بسردِ الأحداث التي وقعت في السّابق، وهذا ما يتواتر في القصص الكلاسيكيّة،

فدخولُ شخصيّة روائيّة جديدة في أثناء السّرد يستوجب الحديثَ عن ماضيها، أو استرجاع الأحداث التي سبقت نشأتَها، يقول الرّاوي: **"إنّه – مراد– الوحيد الذي يحفظ عددًا كبيرًا من الأناشيد الوطنيّة. بدأ الحفظَ وهو لا يتجاوز ثلاث سنوات من العمر، على حدّ ما قالته له أمّه. ابنة جيرانهم في الزّقاق هي التي أخذته أوّل مرّة، إلى تلك المدرسة الصّغيرة التي كانت في أعلى الحيّ... إنّه لا يزال يذكر نهاية ذلك النّشيد، الذي كان يثير حماس الأطفال الكبار في المدرسة... من المستحيل أن تتلاشى صورة ذلك المدرّس، وهو يُقسِم بالله أن يجعل من تلاميذه الجنودَ الأوائل الذين يحرّرون الوطن"**، وأمّا في رواية "لونجة والغول" فتجد –مثلًا– أنّ تغيُّر **كمال** من الشّخصيّة العاقلة، المحتاطَة، الجبانة، إلى شخصيّةٍ شجاعة، حتّى إنّه انخرط في صفوف المجاهدين – جعلَه يعترف أمام **مليكة** بالمواقف الجبانة، التي صدرت عنه، في استرجاعٍ للزّمن.

تقنيّة الحذف، هي الأخرى تساهم في تفعيل زمن النّسيج السّرديّ للرّواية، ويسمّى كذلك القطع، وهو حذف مدّة زمنيّة طويلةٍ، أو قصيرةٍ مِن زمن القصّة، ويرتدّ تحليل الحذف إلى تفحُّص زمن القصّة المحذوف، وأوّلُ مسألةٍ هنا هي معرفة: هل تلك المدّة المشار إليها حذف؛ أي ما يُعرف بالحذف المحدَّد، أو غير مشارٍ إليها؛ أي حذف غير محدَّد. من الحذوف الصّريحة والمحدّدة تجد في رواية "لونجة والغول": **"صحيح أنّ شُغله (محمّد) موسمي، وبالبطاقة الأسبوعيّة، لكنّ عمل عشرين سنة كاملة، في مكان واحد جعله يتعرّف على الكثير من النّاس"**. وأمّا الحذف غير المحدّد، فتجد مثلًا في رواية "طيور في الظّهيرة" عن **والد مراد: "هو يعلم عن شؤون البحر، والبواخر، والبلدان، ما لا يعرفه هؤلاء الذين ذهبوا إلى المدارس، خلال سنين طويلة"**، فلم يحدِّد الرّاوي هذه السّنين؛ نظرًا لأنّها جاءت لتوضيح الفكرة لا أكثر.

من جهة أخرى تبرز تقنيّة الحكاية المجملة؛ أي السّرد في بضع فقرات، أو تخصيص بضع صفحات لعدّة أيّام، أوشهور، أوسنواتٍ من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال، حيث يمرّ الرّاوي على مدّة زمنيّة مرورًا سريعًا لعدمِ أهمّيّتها، ولأنّها تتضمّن جملةً من الأحداث ليست من صميم القصّة أو الموضوع، بل هي أحداث مساعِدَة، ممّا استلزم تلخيص المدّة الزّمنيّة، والتّركيز على فكر أو فعلِ الشّخصيّة، وذلك باستخدام إشارات صريحة تطوي الزّمن طيًّا. تظهر الحكاية المجمَلَة في رواية "طيور في الظّهيرة" من خلال حوار العسكريّ – ذي الأصل الجزائريّ– مع الأطفال، بقوله: **"أنا من مدينة دلس، إنّها لا تبعد عن الجزائر العاصمة إلّا بمائة كيلومتر، وهي مدينة صغيرة تقع على شاطئ البحر.**

لقد وُلِدتُ هناك، وكبرتُ هناك، وعملتُ على متن زوارق الصّيد الصّغيرة، والسُّفن الكبيرة"، حيث جاء العسكريّ على ذكر مشوار حياته في سطرين؛ وما ذلك إلّا لعدمِ أهمّيّة ذكر تفاصيل حياته، لأطفالٍ التقَاهُم لتوّه.

تضمّنت رواية **زهور ونيسي** هي الأخرى حكايات موجزة دعّمت حكايتها الرّئيسيّة، مثل حكاية جار **مليكة** بالحيّ، والذي شُيّعت جنازته، بعد أن بقي أيّامًا يعاني من آثار التّعذيب على أيادي الاستعمار الفرنسي، إلى أن مات بين أهله، تاركًا عائلته: زوجته وخمسة أطفال؛ ما جعلَ زوجته تخرج لتعملَ، حتّى توفّر قوتَ عيالها.

ثانيا: زمن القصّة؛ وهو الوقت الذي تستغرقه الأحداث فعلًا وتخيّلًا، وينقسم إلى ثلاثة أزمنة: الاتّجاه الزّمنيّ الصّاعد، والذي يمتدّ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل؛ والاتّجاه الزّمنيّ الهابط، حيث تأخذ الأحداث مجراها في الزّمن الحاضر ثمّ يعود إلى الوراء أو الماضي، وذلك عن طريق الاستحضار بواسطة الذّاكرة؛ وأمّا ثالث هذه الأزمنة فهو الزّمن المطلق، والذي يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل، في نفس الوقت بشكل غير محدّد، حيث توحي الصّيغة الزّمنيّة للأفعال، والسّياق الذي جاءت فيه بالاستمرار، ولا تتحدّد بنقطة معيّنة في المسار الزّمنيّ الواقعيّ، حيث يدخل الماضي في المستقبل، وقد تتشابك الأزمنة الثّلاثة (الماضي، والحاضر، والمستقبل)، وهذا ما يتجلّى في القصص المضمّنة في القصّة الرّئيسيّة.

بناءً على ما سبق، يمكن القول إنّ الرّواية فنّ أدبيّ يتميّز بخصائص أسلوبية متعدّدة، يستطيع الرّوائيّ من خلالها أن يجعل القارئَ يعيش الواقع، ويغرقه من جهة أخرى في العالَم الخيالي باستخدامه للرّموز، والمحسّنات البديعيّة، والصّور البيانيّة، مسخّرًا لذلك شخصيّات روائيّة تصنع أحداثًا، وذلك في إطار فضاء وزمان روائيّين، وهذا ما يؤهّل هذا الفنّ لأن يستوفي حياةً مجتمع بأكمله، بهدف طرح قضاياه الاجتماعية، وإعادة النّظر فيها.

Introduction

The literary criticism is a descriptive process reveals the aesthetics of the literary text, through explanation, interpretation, analysis and evaluation, and literary criticism known many stages, contributed to the development of his theories, including cash curricula contextual (historical, social, and psychological ...), which began read the text from the external contexts -Author Biography, and his era -, giving it a high priority on the expense of the text itself, then this stage followed systemic critical methods (formalism, structuralism, stylistic, ...), which is merely a process of internal virtual description of the text - study of the opposites duels, the structure of sounds and their implications, repetition ...), without resorting to external contexts that contribute to the understanding of the text.

The aesthetic critical methods (semiotics interpretive, deconstruction, and the aesthetics of reception ...) are appeared after contextual approaches, so these aestheticmethods gave importance to the reader who wasNeglected bythe previous methods, and thus tried to post structuralism curricula authoritarian critical judgments change, so the literary critic- which was intended to be read to reflect citizen quality and badly –becomes a reader about scripts fact, restores text production and build anew.

As a result of friction Arab critics of Western theories, it has benefited from the curriculum in reading literary Arabic text; inadvertently toExtractits connotations, and its structure aesthetic, and formalism, theory and application, with a variation in the extent of the application of these approaches to the Arabic texts, depending on the different backgrounds theory, due to the popularity of the art of the novel at the global level, it has received considerable attention by readers critics, so they make it a field ground to enrich the experiences of cash, according to contain a great deal of the technical elements of the story, and the length of time of the events and complexity; what allows the reader to expand the use of the procedural tools.

And thus it is of look to the critical reading of texts of fiction distinctive character; for the detection of the aesthetics of artistic creativity; and perhaps this is why I chose to read two models of the Algerian narrative, then I have tried to study the complication ofreceived the novel:How can the readerchoose

a text to study it? And how can he receives this text in way he can reproduce it again?

To answer to these complications, I have based on group of references, especially what it relates to method of reading and interpretation, like: **Hans George Gadamer**with his book: « the truth and the method: essential lines for philosophical interpretation»,**WolfgangIser**with « Act of reading: method of influence's aesthetic». It doesn't mean that the west critics were outstripping than the Arab critics about methods of received the text, because there were a lot of critical books approached to the modern interpretation's meaning, like: «the meaning ofmiracle in meaning's science», and « Secrets of rhetoric» by **AbdElkaderAljorjani,** and**AbouAlhassanHasémeAlkartajanny**withhis book «Manner of authors and light of rhetoric's».

I have also based on group of references about the method of received the novel, like: «speech of story» by **Girard Genette, Roger Hinkle** with his book: «reading novel», you find also about receive Arab novel, especially about Algerian novel: **Mohammed Messaif** with his book «Modern Algerian novel between the realism and commitment», and «Approaches of Arabicnovel in Algeria».

The novel is knownlike the more literary arts suited to the application of the method semiotic, due to the nature of the indicative, and symbolic, and techniques of narrative, and therefore resorted to a descriptive approach, based on the approach of semiotics, in my reading of the two models you chose a subject of research, which I made its title: "literary text between reading and interpretation – level reading for two models of Algerian - narrative", making the methodology of the study plan, which began with an introduction of the definition of research , then paved the way for the subject of the message the entrance of which dealt with the nature of reading, interpretation, and monetary dimensions of these two terms, and then followed up the first chapter, in which he presented the proposals of the theory about the nature of the novel, and how the reader can receive as an art genre, and then I finished this chapter to extend to the stages of the evolution of Algerian novel In the Arabic language.

The second chapter and the third chapter _ I divided its applicable to the two Algerian novels, in search of the technical elements that are characterized by each of the two versions, so I tried in the second chapter of the narrative structure of the novel "Birds in the afternoon," an analysis of the writer novelist **MerzakBakttash**, while in the third chapter I analyzed levels the narrative of the novel "lounjawalghoul" for the literary novelist**ZhourWanissi**, and both of them were divided into five sections; Proceeding from the approachsemiotics two together, making the study of the level of language and stylistic of two novels at the forefront of research; as they have connotations contribute to reveal the aesthetics of the two texts, and the level of charactersReveals all social groups that outlivenovelist world, and create events level by movement fictional characters, andits relations, which is a third level in the study, and as these characters not only move within a certain amount of space a novel framework, I have allocated an independent study is the other of its importance in the formula fiction, if the novelist same time, so it cannot for the events of the novel, however, is located in a specified time.

In the last of thesis appended to a conclusion, I made her gizzard to my understanding, from my reading of two novels; so you could say it is a comparison between the narrative techniques, which formed the artistic fabric of the two novels, then followed with a brief conclusion about the life novelists: **MerzakBakttash**, and **ZhourWanissi**. The list of sources and references, they have made the last thing can be taken in the letter; to demonstrate the reference search.

Finally I’d like to thank my Supervisor Professor: **Khenata Bin Hashim**, whichAllocatedme with her time and expertise, and guidance, to overcome obstacles in this research, I would also like to thank all those who helped me to complete this search. - And ask AllahSuccess -

Conclusion

The novel is the art of Nonfiction characterized by its ability to portray the community, and thus become a world of function on a process of social life, and cultural references to a particular community, and this is what her family to be a field ground for approaches semiotics interpretive, and perhaps delay the emergence of this art (the novel) in Algeria, compared with its counterpart in the Arab Mashreq , refer to the squalid conditions experienced by Algeria nearly a century and a half under the French occupation, which saw the worst of military campaigns that the Arab world has ever known.

But that did not prevent the Algerian writers from trying to promote the Algerian culture, that these attempts mature starting from the seventies to now, that most of the writers who were able to progress this art were the sons of the triumphant revolution, making events the focus of their creations, and pains in the hope in a better tomorrow, including writers : **MerzakBakttash**, and **ZhourWannissi** through their novels: "Birds in the afternoon" and "Lounjawalghoul", all of them with a history of a social nature, the two can speak about the tragedy of an entire people and, by contrast they glorify the people championship, who immortalized history even his name be example- in AL jihad- peoples territories.

MerzakBakttash used in his novel a simple linguistic style, even adapted to the nature of his novel, the basis of a handful of children's characters, that does not mean that his language was clumsy and inconsistent as it is known in children the language; it used classical Arabic great quality, based on the stylistic techniques: from analogy and metaphor..., so conveying his thoughts to the public reader in various cultural its ranks, and the case itself in the novel writer **ZhourWennissi**, and perhaps this is due to their love of Arabic language, and patriotism of the Association of Muslim scholars. Conversely find that the writers used the vernacular, in some words slightly, to vernacular reader to feel the realism of events, due to illiteracy, which was rampant in the era of occupation, as a result prevent the colonizer teaching of the Arabic language, and the establishment of the French language as an alternative to her, is that most of the Algerian people in the darkness of ignorance and illiteracy.

The novelists took refuge in the narrative perspective to the technology vision from the rear, where the narrator controlled the bulk of the narrative

visions of the characters, it sees his vision, and almost think his think, and it is one of the traditional attributes of the classic novel.

Two versions figures revolutionary character, as the main character **Morad**in "Birds in the afternoon," is the child did not exceed twelve years old, but his desire to reveal the truth about colonialism and the fact that the Mujahideen were big, hoping thereby to contribute to the events of the revolution, In pursuit of freedom and independence and in return you find that the main character in "Lounjawalghoul" is a young woman and her name **Malika**, began are also seeking change, and supports the struggle of the Mujahideen in order to liberate the homeland, and have had it, he involved her brother **Rashid** in the ranks of the Mujahideen, wherever she married with mjahidin on respectively, as cited her first husband **Ahmed** on the battlefield, to marry after that his brother **Kamal**, who can promise a revolutionary personal right, he has brought together the care of his family and the armed struggle until the promise of independence have emerged, but after that **Malika**died Algeria symbol of the oppressed, to generate **Nawara** Algeria symbol of freedom.

the two versions Embody events and facts of the triumphant revolution, where each mention of military attacks, which was launched by the French colonized Algerians local homes, and the subsequent militant efforts in educating the Algerian people, the need to unite and fight for the recovery of his right to land, so the people strikes pervaded all areas of the country, a declaration of rebellion against unjust laws imposed on him, a request for the right to live freely, and when Negotiable colonialism these strikes murder and shedding the blood of innocent people, it was left to the Algerian people, but the fight with weapons, what was taken by force can only be restored by force, and here end events "birds in the afternoon", unlike the novel "Lounjawalghoul" gone along with the events of the revolution, until the announcement of independence day.

The novel space of the two novels are limited on the "Casbah City" located on the outskirts of Algiers, so they share in the recruitment of Bab El Oued neighborhood space, with its streets and its homes, school, and the sea, and Cemetery. Interview it is divided into two categories: open space, and closed

space, which narrows its family, however the open space receives them, in pursuit of freedom in words and deeds, with reference to the uniqueness of the novel "Birds in the afternoon," by Forest space; because the characters of the novel children trying to escape from the control of their parents and control colonizer, only to find in the woods space to act and play freely, it is a space for recreation self without fear of the other.

Reaction time novelist in each of the two versions is the past, due to the embodiment of the events of the Algerian revolution, though the actual time of the novel is present, which is renewed by renewed reading, it is the narrative time which is divided between: Delete, and pause and descriptive, and the story outlined, along with retrospection - which are List the call; no foregone conclusion for the perception of the Past events -, and prospecting- which are based on predictions, guesses, Intuition-.

Based on the foregoing, it can be said that the art of the novel is a field fertile read interpretive, due to its ability to familiarity with various other genres, you will find that the characteristics of art may meet the lives of an entire community, but the life of the nation, what makes the novel mirror that reflects aspects of reality; in order to re-examine them, and are therefore poignant influenced by social reality, and thus tried through this thesis that I stand on this narrative art techniques, in order to determine the aims and purposes, through the analysis of the text and read it on the basis of foreign contexts, so I hope that this study can be smoothed step for further readings reveal the aesthetics of this literary art.

القلم

ها هو العدد الثلاثون ""30" من مجلة القلم التي أسهمت في نشر المئات من الموضوعات، ولمئات من الكتاب في مختلف المعارف الإنسانية.

لقد ظهرت "القلم" الوجود عام (2001م) محصورة في كتاب ثلاثة من قسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران؛ وها هي اليوم بمئات الكتاب من جامعات الوطن وخارجه.

لا غرو أنها أسهمت في تكوين جيل من المثقفين؛ لولاها لما عرفوا في الساحة الثقافية داخل الجزائر وخارجها.

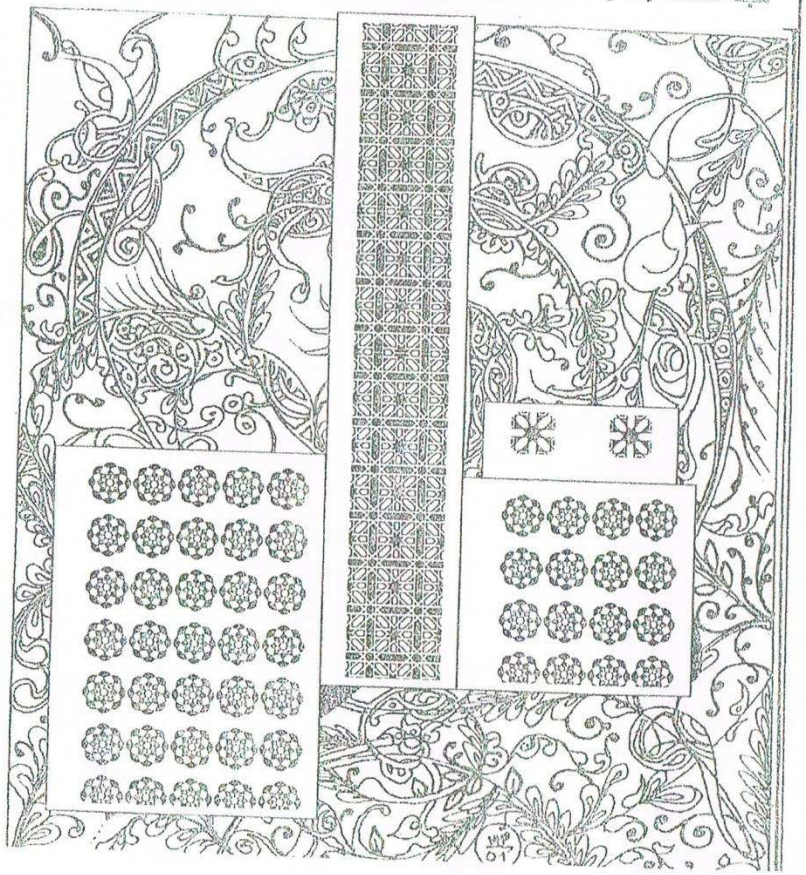
المدير

القلم مجلة محكمة. العدد (30) الثلاثون 2013م

العدد
30
2014م

رؤى

مجلة محكمة يصدرها أساتذة من قسم اللغة العربية وآدابها جامعة - السانية - وهران



القلم

مجلة لغوية أدبية دورية أكاديمية محكّمة

يصدرها:

- الأستاذ الدكتور: **المختار بوعناني**
- الأستاذ الدكتور: **مكي درّار**
- الأستاذة الدكتورة: **صفية مطهري**

من قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب واللغات والفنون

جامعة وهران السانية ـ الجزائر

العدد الثلاثون(30) يناير 2014م

الإيداع القانوني: 920 ـ 2006

I S S N : 1112-69-06

بريد المجلة: URLZOHRA@gmail.com

القراءة المعاصرة

الباحثة أحمد عمار لطيفة
دراسات عليا جامعة تلمسان

مقدمة :

عرفت المناهج النقدية تحوّلا كبيرا مسايرة بذلك للتراكم الفكري المتشابك لقضايا الحداثة؛ فقامت كلّ منها على اثار سابقتها، على أنّ تهديمها لم يكن عبثا وإنما إعادة بعث وخلق جديد.

فضربت المنهج في صميمه وأحالته إلى اللامنهج متجسّدا بذلك في النقد الغربي متبوعا بالنقد العربي ليسجّل هذا التحوّل حيرة السؤال للأجيال القادمة (1).

إذا كان النقد السياقي (التاريخي، النفسي، الاجتماعي ...) يفصل بين التنظير والتطبيق، ويدرس جملة من النصوص فإنّ القراءة المعاصرة أو التحليل النصي(البنيوي، الأسلوبي، السيميائي، التفكيكي، التلقي الجمالي ...) يزاوج بين النظرية والممارسة بغية الوصول إلى تأسيس علم النص، إذ يتمّ عرض عناصر النظرية ثمّ يتمّ تطبيقها على نصّ معيّن أو جزء منه؛ فهو يُسلط على نصّ واحد للكشف عن خباياه بدل مجموعة من النصوص حتى يقبض على العناصر الأساسية التي يعرضها النصّ فلا تضيع بين التفاصيل المتكرّرة بين النصوص .

ففيم تتمثّل أبعاد القراءة المعاصرة، وهل استطاعت أن تبلغ عالم النصوص الأدبية فتتحاور معها مستنبطة بذلك جمالياتها ؟

أولا : ماهية القراءة المعاصرة :

لكي يدمّر المعاصرون تلك العلاقة المجحفة بين الإبداع والنقد جنحوا إلى تسمية النقد بالقراءة، وعلى الرغم من أنّ مفهوم القراءة أوّلا وأخيرا ليس إلاّ نقدا بإطلاق التقليديين إلاّ أنّ التدمير للمفهوم التقليدي للنقد يبتدئ من التنكّر لاسمه، والاستعاضة عنه بهذه القراءة ذات المفهوم الحصري الأكثر تحضّرا في علاقات الناس بعضهم ببعض (2).

فبعدما كان صدى الحكم والمعيار أبرز ما يُلتقط خلف حفيف لفظ " النقد " تحول الناقد ببطء خادما طيّعا في يد هذه الفلسفة أو تلك محللا ومفكّكا للأثر، حيث كانت مهمّته قول المعنى وتعيينه ثمّ أضحت الحديث عن كيفية إنتاجه (3).

فإذ لم تستطع المناهج السياقية أن تلجم الأدب انزلق هذا الأخير في حضن المناهج البنيوية التي تحلو لها القولبة والحذلقة والبنينة في تذويب الدّال في المدلول وتعويم

المدلول في الدال،"فكانَ البنيوية تُمثّل مرحلة لم يغد فيها للإنساني، والعاطفي، والروحي، والفكري من مكانة، وأضحت كلها أحاديث خرافة تنتمي إلى عهد بعيد"(4).

وحينما أضحت البنيوية تعاني من داء الواحدية(المعنى الواحد للنص) اللاّحوارية؛ ما دامت تقوم على التحليل البنيوي للمحتوى الخبري للنصوص (5) دون الولوج في مسارب النصّ الشمولية اشرأبّ النقد لبدائل تتدارك نقائص البنيوية، فالدلالة النصية لا يمكن ضبطها بشكل تامّ إلاّ بالرجوع إلى السياقات الخارجية، ولو بصفة جزئية؛ إذ إنّ سياق كتابة النص ليس هو بالضرورة سياق قراءته ما يفضي بالقارئ إلى استقبال النص أحيانا على غير الوجه الذي تمّ تخطيطه من أجله (6)، فهل كانت السيميائية أظهر هذه البدائل ؟

ثانيا : المقاربة السيميائية

تشرئبّ الدراسات النقدية المعاصرة إلى مصطلح المقاربة **L'approche** بدل المنهج وما ذلك إلاّ تحرّزا " إذ تتضمّن اعتماد منهج لا يُشكّ في صلاحه في حدّ ذاته، ولكن لا يُجزم بخصب نتاجه سلفا عند تطبيقه في ذلك الظرف المعيّن"(7).

عرفت السيميائية – علم العلامات – مهدها على يد أب البنيوية فرديناند دي سوسير؛ والذي هيمن على نظريته النموذج اللساني في تعريف العلامة ، ليوجّه شارل ساندرس بارس **C. S. Peirce** النظرية السيميوطيقية لتحديد المرتبة الأيقونية للعلامات بكثير من الدّقة وأكثر تحرّرا من النموذج اللساني؛ والتي تعتمد منطلقات ظاهراتية واضحة سواء في الجانب التصنيفي للعلامات، أو في الجانب التحليلي للتركيبات العلامية، وتكمن قوة النظرية في طابعها العام الذي منحها قدرة وصفية تأويلية كبيرة (8) .

عمدت السيميائية إلى فهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول مُستقيَة ذلك من الأسلوبية؛ إذ الكشف عن العلاقة الدلالية يقود بالضرورة إلى عمليات التوصيل، كما تقود إلى محاولة تبيين حقيقة الرسالة في النصّ الأدبي ما يوسّع دائرة المعاني التي لايمكن حصرها، فإذا كانت الكلمة محور بحث الأسلوبية من حيث سياقها الذي وردت فيه (9) ، ومن حيث إيحاءاتها الكثيرة والمتكاثفة فإنّها تشكل بالقياس إلى علاقاتها بعضها ببعض بوصفها " علامة " محور اهتمام علم العلامات – السيميائية – مع فارق أنّ الأسلوبية تظلّ بعيدة عمّا هو غير أدبي بخلاف السيميائية التي تطمح للانفلات على الخارج نصي (10) .

إذ عمدت ابنة اللسانيات – الأسلوبية –" **stylistique**" إلى تقنين إجراءات القراءة على ضوء النظام الأسلوبي الذي يكون منوالا لدى الناص للنسج عليه، فولجت بذلك الدراسات النقدية المعاصرة ولكن من بابها الضيق، ومردّ ذلك لوضع اللسانيات المعرفي؛ إذ يجتزئ أصلا بالبحث في النظام اللغوي البشري لدى حدود الجملة فلا يجاوز حدودها النحوية؛ كأن يستنتج القارئ الأسلوبي بأسلوبه الإحصائي كثرة الجمل الفعلية في النصّ الأدبي (11)، هو إذا اقتصار على شكلية النص فتظلّ

بتلك مراعي جماليات النصّ الأدبية بعيدة عن متناول القارئ الأسلوبي، وبذلك غدت الإجراءات السيميائية أمرا لامناص منه في الكشف عن دلالات السمات الكامنة في مجاهل اللغة (12)، وعلى رأس هذه الإجراءات الية التناص"intertextualité" كما اصطلحت عليه جوليا كريستيفا Julia Kristeva ؛ أو ما يُعرف لدى باختين بالحوارية "dialogisme" (13).

إذ التناصية حركة نقدية نشأت على هامش سلطة القراءة، والتي تشرئبّ إلى أنّ النصّ المعيّن لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه، هذا ويحاول التناص إقامة علاقة مشروعة بين النصّ والموروث، ويكون دور القارئ حاسما في هذا المجال، فهو الذي يستحضر النصوص السابقة داخل النص المقروء، بل هناك من يحاول إقامة علاقة تناص خاصة بفاعلية القراءة ذاتها حيث الإحالة مستمرّة إلى قراءات سابقة، ومن هنا فالقراءة الإبداعية تُعيد إنتاج النص المقروء على ضوء سلسلة من التعالقات التناصية المتشابكة، ويتمّ ذلك على ضوء جدلية حضور الدال وغياب المدلول، ودور القارئ في استحضار هذا الأخير(14).

والتناص يتّخذ لنفسه أشكالا مختلفة؛ فمنه الظاهر؛ متجسّدا مثلا في: الاستشهادات ، والاقتباسات المباشرة، على خلاف ما يكون مضمرا؛ وهو ما يتعسّر على جل الدارسين والذي يتطلب دراية جيّدة بإيديولوجية الكاتب (15)، إذ يُعتبر التناص ذا قيمة نقدية كبرى بصورة : المجانسة، والحذف، والتضخيم، والمبالغات، والقلب والتشويه، لأنه يساعد على إثراء النص القصصي على الخصوص وعلى توسيع قابليته وطاقته الاستيعابية، هذا ويطرح التناص عدّة قضايا فنيّة وفكرية يتضمّن بعضها جوانب سلبية (تهجين مفهوم الجنس الأدبي)، ولكنّ مساهمته في إغناء وتطوير الأدب أكبر وأعمق (16).

مع ذلك لم تسلم السيميائية من النقص الإجرائي لاقتصارها على التوصيف الإجرائي، إذ تتناول عناصر اللغة في نفسها أو في علاقتها المحدودة داخل الخطاب دون الانفتاح على التأويل، فإلى أيّ نظرية إذن يُراد ؟ (17)

ثالثا : استراتيجية التفكيكية

بعد أن قصُر الأنموذج البنيوي عن تحقيق طموحات كثير من النقاد في صناعة مشروع منهجي متكامل التحليل، وعلى رأسهم رولان بارت Roland Barthes بفعل أسئلته الحادّة التي كان ينهال بها على النص الأدبي ممهّدا بذلك لظهور التفكيكية، وإن كان مؤسسها الحقيقي والفعلي جاك دريدا Jaques Derrida ، بوصفها استراتيجية لمقاربة النصوص ونقدها رافضا " مصطلح الدراسة أو المقاربة لأنها واقعة تحت هيمنة نظام منهجي وقمع مفاهيمي(...) وهكذا تصير القراءة محاولة لتفكيك المناورات اللغوية وسلطة الرموز (...) – إذ – إنّ غياب التلاحم كمبدأ تفكيكي هو الذي يجعل الناقد ينظر إلى النصّ كمجموعة من العناصر المولّدة لعدد لانهائي من المعاني (...) والتفكيكية بهذا المفهوم تطمح إلى الانفلات من

هيمنة المنهج واستبداد المصطلح، ولكن ألا يمكن اعتبارها هي الأخرى منهجا ؟ (18).

إذ يمكن تحديد المنهج على أنه مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الذاتية المتضافرة التي تتّم بالاتّساق فيما بينها (19) ، وإذا جاز القول فإنّ التفكيكية تكاد لاتخرج عن هذا الإطار، إذ اتّخذت لنفسها في نطاق التنظير مقولات ومبادئ حتى تتبين الياتها القرائية؛ بما في ذلك مقولات : الاختلاف؛ والتي تهدف إلى إقصاء كل قراءة أحادية المرجعية والتأويل وتسعى إلى وإحدية الدلالة للنص (20)، والآثار التي يحملها النص؛ والتي تشير وتمحو في الوقت نفسه نصوصا كثيرة سابقة عليه (21)، وكذا تقويض المركزية المثالية؛ والتي تنبني على النظام الثنائي (22)؛ والذي يُعدّ من الإجراءات السيميائية، هذا لايعني أنّ التفكيكية قامت على أنقاض السيميائية، بل العكس فقد اشتركت معها في عدة آليات بما في ذلك التناص؛ فهو تفاعل يُترجم بحركة اختلافية، وذلك باختلاف القراء عن بعضهم بعضا، واختلافهم جميعا عن النصّ المقروء، هذا ما يُفسّر عند دريدا الدينامية المستمرّة في توليد المعاني من خلال تعاقب القراءات؛ ما يعني تعاقب النصوص، وتعاقب أشكال الاختلاف(23).

وأيّا ما كان الأمر فإنّ التناصّ لدى التفكيكيين مضاد للنصيّة التي نادت بها البنيوية؛ إذ كان تحليل النصّ نابعا من داخله منغلقا على نفسه، على خلاف ما يلفيه لدى التفكيكية (24)؛ إذ يصبح التناص مشاركا أساسيا لفكرة لا نهائية المعنى عند التفكيكيين (25)، فالنصّ في تصوّر دريدا آلة تُنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية، والذي يشكو من غياب ذات الكتابة والشيء المحال عليه أو المرجع (26)

غير أنه ومع كلّ هذه الآليات فإنه يعسر تطبيقها على النصوص الأدبية، حتى أنّ جاك دريدا نفسه يتساءل عن أيّة استراتيجية يمكن توخيها حتى يفشل الخطاب و يتقوّض(27).

وبناء على ما تقدّم يبدو أنّ التفكيكية وعلى غرار البنيوية تعاني من افتقار التفكير الحواري والتاريخي؛ إذ ترى بمأزقية النصوص كلها، والتي تنتهي بتفكيك نفسها بنفسها، فتعيد بذلك بعض مساوئ اللوغومركزية، وهذا ينزع إلى الحدّ من البعد التاريخي (28)، فالتفكيكية تموضعٌ داخل الظاهرة الأدبية، وتوجيه الضربات المتتالية لها من الداخل، وبذا يكون التفكيك هدما وتصديعا للنظريات التي شيّدها الفكر الفلسفي والنقدي على حدّ سواء؛ فهو دعوة لتدمير عناصر الثبات أكثر منه اكتشافا لعناصر جديدة تساعد على فهم المعنى (29) ، وهذا ما لم يطمح إليه النقاد القرّاء، فالقراءة النقدية لاتسعى للقضاء على شيء يُعدّ بمثابة الجوهر في النصوص (30)، ولكنّها إن أضافته لنفسها فلأنها تأخذه بحرفية الكلمة لا بحمولة المصطلح؛ فيكون التفكيك الذي ترومه عزل للعناصر بغية فحصها، وإعادة تشكيلها وذلك تبسيط منهجي فقط (31).

وحتى سعي التفكيكية إلى جعل مدلولية النص بين يدي المتلقين؛ فيفككونه إلى المرجعيات التي بُني عليها فيقفون عليها ويقرؤون النص وفقا لها، مهملة ومهدّمة للنسق الذي يقوم عليه النص ما هو إلاّ إلغاء للمدلول ليحلّ محله اللامدلول(32)؛

وبذلك يتمّ تنصيب القارئ منصب المبدع مايجعل النصّ في حالة اغتراب، فإذا كانت مهمّة القراءة النقدية أن تفسّر لأن تصف فحسب، فليس للباحث الناقد أن يعتمد عليها كليًا، وإن لم تلزمه يرفضها نهائيا، إذ لابدّ من أن يصبو إلى فائدة من وراء تفتيت عناصر النصّ ثمّ إعادة بنائه من جديد (33)، إذ طبيعةالموضوع وواقعه هما من يحدّد المنهج وليس العكس (34).

رابعا : جماليات التلقي

ولمّا كان من المستعصي على منهج واحد أن يُلمّ بمعظم حيثيات النص الأدبي كان ولابدّ من ولوج تيار نقدي يأخذ بطرف المبدع والنصّ والمتلقي على حدّ سواء ألا وهو التلقي الجمالي؛ الذي كثيرا ما صبّ في نظرية القراءة؛ وهي ليست اتجاها نقديا جديدا، ولا منهجا واحدا بقدر ماهي لملمة لشتات الاتجاهات النقدية السابقة، فكلّ منهج إلاّ وتراه منطويا على نفسه، وإمّا متخلفا عمّا جدّ من إجراءات وجماليات في النصوص، لذا كان لازما الإفادة من كلّ التجارب النقدية السابقة دون أن يكون التركيب هو المسعى النهائي .

إذ نبذت نظريات التلقي الشكل الواحد للمعنى، وقوّضت فكرة الملفوظ اللساني كدليل وحيد لبناء الجمالية النصية، وبذلك خطت جمالية التلقي خطوات أشدّ إيغالا في تشييد جمالية من نوع خاص استقت أصولها من الفلسفة الظاهراتية؛ التي تجعل الذات مصدرا للفهم إذ العقل الإنساني الفردي هو مركز كلّ معنى وأصله (35)، وبذلك أضيئت شمعة القارئ بزناد كلّ من هوسرل، وهايدجر، وإنجاردن، لتتغيا إلى أسس نظرية ومفاهيم، فأصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي(36)/

فبعد أن طمست معالم القارئ مع المناهج السياقية والنسقية، تفتح له اتجاهات مابعد الحداثة (السيميائية، التفكيكية، جماليات التلقي ...) الباب على مصراعيه، والذي أصبح يهدّد معالم الكاتب المبدع وهو ما جعله ينحو بالأدب إلى مجاهل الغموض.

وبالعودة إلى أبعاد جماليات التلقي فقد كان لمدرسة كونستانس الألمانية أثرها الكبير في سبر أغوار النصّ الأدبي الجمالية؛ وبخاصة على يدكلّ من ياوسH.R.Jeuss و إيزر Wolf. Ang. Iser؛ إذ جسّد ياوس مفهوم أفق التوقعات أو أفق الإنتظار كمدوّنة تضمّ معايير تذوّق العمل الأدبي عبر التاريخ (37)؛ والذي يمثّل الفضاء الذي تنمّ منه عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ويمكن القول بأنّ جمالية التلقي هي المحاولة الأكثر جدّيّة من أجل تكوين علم اجتماع الأدب غير الماركسي؛ إذ تعمد إلى إحياء التاريخ الأدبي وتحريكه؛ فاستقصاء أثر القراءات المتتابعة لعمل ما وعبر أجيال نقدية عديدة لا يُعدّ تكوينا لحماقة، ولكنه إضفاء لجل الكتّاب والقراءة الجماعية ويكشف كذلك عن وجوه جديدة دائما لكاتب واحد، وأسطورة ما، وكلمة ما (38).

يشغل دور القارئ الحظوة الكبرى في جماليات التلقي إذ يقوم بانتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذّة وروافدها لدى جمالية التلقي، وكلما كانت خيبة انتظار القارئ كبيرة كلما كان النص جيدا والعكس، في حين كان يُعدّ كسر التوقع؛ والذي يُعنى بالمقصدية الفنيّة للإنزياحات الأسلوبية؛ والتي تكون رهينة الوسيط اللساني هو محور اللذّة عند البنائيين عامّة (39) .

ولتبسيط فكرة أفق الانتظار فإنه يتكون " عندما يطلع القارئ (أوالمتفرج) على مجموعة من الماسي، فإنّه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها، وعندما يطلع على مأساة جديدة فإنه ينتظر أن يجد فيها نفس العناصر التي سبق له أن فرزها (عادة بصفة ضمنية)، فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العناصر" (40).

في حين ابتدع إيزر مفهوم القارئ الضمني؛ إذ افترض أنّ النصّ يحوي في طياته فجوات على القارئ أن يملأها؛ وذلك بمنح النصّ سمة التوافق والتلاؤم والتي ليست معطى نصيًا إنما تفاعل نصّي جمالي بين النّصّ والقارئ (41).

بذلك تختلف اهتمامات إيزر عن ياوس، وإن كان لكلّ منهما نفس المنطلقات القرائية بنبذ البنية النصية المنغلقة على نفسها حسب ما ترتنيه البنيوية، ولكنهما يفترقان في المحرك الإجراني (42) إذ جعل إيزر شغله الشاغل حول النص وكيفية ارتباط القراء به جاعلا العوامل التاريخية لاحقة للمسائل النصية وإن كان ذلك بصفة مبدئية، بينما اهتمّ ياوس بتاريخ التجربة الجمالية (43).

" فمهمّة الناقد في نظر إيزر ليست إيضاح النص وشرحه كموضوع، بل بالأحرى كشف آثاره على القارئ (...) فتجربة القارئ في القراءة تكمن في مركز العملية الأدبية، إنّ القراءة كما يقول إيزر تعطينا الفرصة لصياغة ما لا يُصاغ" (44)، فجمالية التلقي بذلك هي نظرية في الفهم وليست في القراءة كما هو شائع في التداول النقدي (45).

خامسا : الهرمنيوطيقا (التأويلية) :

إستطاعت الاتجاهات النقدية التي أعقبت البنيوية من تحويل القارئ من تابع لشفرات النص إلى منتج حقيقي للنص، وذلك ما أطلق العنان للدراسات الخاصة بالتفسير والتأويل حتى نشأ اتجاه نقدي جديد يدور حول التأويل؛ أطلق عليه مصطلح الهرمنيوطيقا " Herméneutique " (46)، وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كلّ قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرجّحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسدّ الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة. (47)

ذلك وإن التأويل ينصبّ حول مقولتين : " غرابة المعنى عن القيم السائدة؛ القيم الثقافية والسياسية والفكرية (...) وبثّ قيم جديدة بتأويل جديد أي إرجاع الغرابة إلى ألفة، ودسّ الغرابة في الألفة " (48)، وما تجدر الإشارة إليه أنّ اختلاف القراء في تأويل النصوص الأدبية لايؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في تأويل النص بكامله.(49) لأنّ مرجعيته تبقى واحدة مهما اختلفت القراءات .

نستشف من كل ما سبق أن القراءة المعاصرة حاولت بشكل أو بآخر تعويض مكانة ودور النص والمؤلف بمكانة ودور القراءة والقارئ؛ وذلك ما سيعود بها إلى الوقوع في نفس الخطأ القديم؛ ذي النظرة الأحادية التي لا ترى في مسار إنتاج الإبداع وتداوله إلا جانبا واحدا، فالأدب صيرورة إنتاجية تفاعلية، وتجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة (المؤلف، والنص، والقارئ)، لا عن طريق التحكم والهيمنة التامة ولكن عن طريق التفاعل (46).

الإحالات :

1 أنظر حبيب مونسي، نقد النقد: المنجز العربي في النقد الأدبي – دراسة المناهج – منشورات الأديب، الجزائر، 2007 م، ص 143

2 أنظر عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة – قصيدة القراءة : تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية – دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت(لبنان)، 1994م .

3 حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001 م، ص 211 -212.

4 حبيب مونسي، فعل القراءة- النشأة والتحول : مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض- دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2001 م،ص 31 .

5 أنظر بول ريكور، نظرية التأويل – الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي (المغرب، لبنان)، 2003 م، ص 53.

6 أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة – تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي - المركز الثقافي العربي العربي، المغرب، 2003 م، ص 53 .

7 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، 1982 م، ص 187 .

8 أنظر محمد الماكري، الشكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي – المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 1991 م، ص 208 – 210 .

9 أنظر محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة (مصر)، 1994 م، ص 188 – 189 .

10 Voir Barthes Roland, l'aventure sémiologie, éd : Seuil, paris, 1985, p 12.

11 أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران (الجزائر)، ع 4، 1996 م، ص 16 .

12 أنظر المرجع نفسه، ص 22 .

13 أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 30.

14أنظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر ،بيروت (لبنان)، ع 48 – 49 ، 1988 م، ص 92 .

15 أنظر حسين خمري، نظرية النص– من بنية المعنى إلى سيميائية الدال – الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007 م ، ص 260.

16 أنظر إدريس الناقوري، الواقعية الرمزية في القصة المغربية - دراسات في القصة العربية- وقائع ندوة مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت (لبنان)، 1986م، ص 246 .

17 أنظر عبد الملك مرتاض، القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، ص 23.

18 حسين خمري، نظرية النص ، ص 384 – 385 .

19 أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول ... وتطبيقات- المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، دت، ص 12 .

20 أنظر محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر : من السياق إلى النسق – الأسس والآليات – دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002 م، ص 121.

21 أنظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة- التأصيل والإجراء النقدي- عالم الكتب، مصر، ط2، 2005 م، ص 28 .

22 أنظر عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا – التفكيك والاختلاف المرجأ – مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت (لبنان)، ع 48 – 49، شباط، 1988 م، ص 73 .

23 أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 30 – 31 .

24 أنظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص 28 .

25 أنظر امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، (المغرب، لبنان)، 2000 م، ص 124 .

26 أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 46 .

27 أنظر عبد العزيز بن عرفة، جاك دريدا – التفكيك والاختلاف المرجأ - ص 73 .

28 أنظر بييرق زيما، التفكيكية – دراسة نقدية – تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1996 م، ص 158 – 159

29 أنظر عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، 2004 م، ص 122 .

30 أنظر حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، ص 340 – 341 .

31 أنظر حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران(الجزائر)، 2007م، ص 165 .

32 أنظر محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر : من السياق إلى النسق – الأسس والآليات – ص 121

33 أنظر سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع، مصر، 2005م، ص 98 .

34 أنظر المرجع نفسه، ص 190 .
35 أنظر رامان سالدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1996م، ص 162 .
36 أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول ... وتطبيقات- ، ص 33.
37 أنظر المرجع السابق ، ص 40
38 أنظر جان إيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب (سوريا)،1994 م، ص 152 .
39 أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول ... وتطبيقات- ، ص 45 – 47 .
40 أنظر عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة – دراسات بنيوية في الأدب العربي – دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت (لبنان)، ط 2، 1983 م، ص 21 .
41 أنظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول ... وتطبيقات- ص 48 –. 49
42 أنظر المرجع نفسه، ص 48 – 49 .
43 أنظر عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة (مصر)، 1999 م، ص 123 .
44 رامان سالدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، ص 164 وما بعدها .
45 أنظر ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997م، ص166 .
46 أنظر فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، ص 92 .
47 أنظر محمد مفتاح، التلقي والتأويل – مقاربة نسقية – المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 2، 2000 م، ص 217.
48 المرجع نفسه، ص 218 .
49 أنظر حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 40 .
50 أنظر المرجع نفسه، ص 6 .

ثالثا : الأجنبية

Barthes Roland, l'aventure sémiologie, éd : Seuil, paris, - 1985, 359 p .

JiL Scientific Research Center
A private Academic Institution for Scientific Research
Has Scientific Agreements whit Arabs universities & Laboratories
The Scientific Council of UNSCIN

مركز جيل البحث العلمي
مؤسسة أكاديمية خاصة تعني بالبحث العلمي
له عدة توأمات علمية مع جامعات ومخابر بحث عربية
وهو المجلس العلمي للاتحاد العالمي للمؤسسات العلمية

2016-04-14

إفادة وعد بالنشر

يفيد مركز جيل البحث العلمي بأن **الأستاذة لطيفة أحمد عمار**؛ من جامعة أبي بكر بلقايد بالجزائر قد وافقت اللجنة العلمية على نشر بحثها الموسوم بـ«**قراءة للبنى السردية . رواية خويا دحمان لمرزاق بقداش نموذجا** " في مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية

وبناء للطلب والواقع أعطيت هذه الإفادة.

رئيسة التحرير
غزلان هاشمي

www.jilrc.com

مركز جيل البحث العلمي
www.jilrc.com
JIL Scientific Research Center

مجلة جيل
الدراسات الأدبية والفكرية
JIL Magazine of Literary Studies

---------- مجلة علمية دولية محكمة تصدر عن مركز جيل البحث العلمي ----------

Lebanon - Tripoli /Abou Samra Branche P.O.BOX 8 - 96171053262 - www.jilrc-magazines.com - literary@jilrc-magazines.com

العام الثالث – العدد 22 أيلول 2016

قراءة للبنى السّردية - رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش نموذجا-

لطيفة أحمد عمار . جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان . الجزائر

ملخص:

عرفت التّجربة الرّوائيّة في الجزائر تطوّرات ملحوظة منذ حقبة السّبعينات، في بنياتها السّرديّة وفي عناصرها التّركيبية، بل حتّى في طريقة طَرحِ أحداثها وتنوُّعها، ضمن جدلية الصّراع الظّاهر والخفيّ لحركية السّرد الرّوائي، على أنّ موضوعاتها تكاد تكون قاصرةً على أيّام الثّورة التّحريريّة، أو جعلِها منطلَقًا للأحداث التي تليها، مع اختلافٍ في طريقة عرضها، ولعلّ مردّ ذلك إلى أنّ جُلّ رُوَّاد الفنّ الرّوائيّ في الجزائر عاشوا الحقبةَ الاستعماريّة، فكان من الطّبيعيّ أن ينعكس ذلك على كتاباتهم.

Summary:

The experiment of Algerian novel has developed since the end of 20th century. The advancement include its narratively structures, and its syntactic elements, furthermore it include the method of presentation of its events, also the Algerian novel becomes diverse between conflict of perceptible, and disappear of narrative, however its subjects are confined to Algerian revelation, but the difference between the novelists is in their method of presentation. The Algerian novelist has chosen this subject because almost of them lived in period of colonialism at Algeria, so it is logical to be reflecting in their writing.

مقدمة:

الرّواية[1] فنّ أدبي قصصيّ حظي باهتمام النّقّاد الغرب والعرب على حدّ سواء، بوصفه الفنّ الذي سعى للارتقاء بالفكر الإنساني، فَرَاح يجسّد مسرحيّة الحياة التي تحياها المجتمعات بطريقة ممتِعةٍ، على أن تكون مرآةً فكريّة تكشف للقارئ جوانب مضيئة في حياته لم ينتبه إليها من قبل، فالرّواية تخلق الدّهشة والتّعجّب والإثارة، حيث إنّ العالَم تجري أحداثه بشكلٍ متناقض في الظّاهر، ولكنّ التّأمّل والتّبصّر سيقودان المرءَ حتما إلى التّفكّر في هذا الوجود الذي يَخضَع لنظامٍ محكَم، وهو ما تعمل الرواية على إثارته في نفس المتلقي بطريقةٍ عمليّة، فهي تُقدِّم نظرةً شاملةً عن حياة الإنسان من منظور الكاتب، فتُقدِّم تجربةَ الكاتب في حياته إلى قرّائه لأخذِ العبرة ممّا يجري من أحداث تحيط بالكاتب الرّوائي وبالقارئ أيضا، فيتعمّق بذلك الفهمُ لمشكلة الحرّيّة الإنسانيّة عن طريق تعميق فهم الكاتب لذاته ومعتقداته[2].

---

[1] الرّواية: مِن روى الحديثَ، يروي روايةً وترواه، بمعنًى، وهو راويةٌ للمبالغة، والحبلَ: فَتَله، فارتوى، وعلى أهله، ولهم: أتاهم بالماء، ورَوَّيتُهُ الشّعرَ، حملتُهُ على روايته، كأروَيتُه، وفي الأمرِ: نظرتُ، وفكّرتُ، والاسمُ: الرّويّة، أنظر مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت، مجلّد ٤، باب الياء، فصل الرّاء، ص ٣٨٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

تلقّي الرّواية:

قبل أن يشرع الأديب بكتابة روايته لابدّ أن تُساوِرهأفكار يحاول عرضها وإيصالها للمتلقي، فيجنّد لأفكاره أحداثا وأشخاصا يُنشِب بينهم صراعا فتتجلّى الفكرة الرّئيسة من خلال تفاعل عناصر العمل الأدبي، حيث لا يُقدِّم صيَغًا جاهزةً وقوالب أخلاقيّة جامدة، وإنّما يخلق من عمله مرآةً متعدّدةً الزّوايا يرى فيها المتلقّي الفكرة من جوانب مختلفة بحيث تتكامل بتكامل عناصر القصّة.[1]

وبذلك يدخل القارئ مجال الفهم مكوّنًا بذلك مغزى عن هذا العمل الفنّيّ، "ففهمُ النّصّ يعني متابعة حركته من المغزى إلى الإحالة، ومِمّا يقوله إلى ما يتحدّث عنه، وفي هذه العملية يشكّل الدّورُ الوسيط الذي يلعبه التّحليل البنيوي تسويغا للمقاربة الموضوعيّة، وتصحيحا للمقاربة الذّاتيّة للنّصّ معًا"[2]، وبذلك لا يكون حُكمُ القارئ على الرّواية قاصرًا على المغزى، وإنّما يشمل كذلك تفاعل مختلف عناصر الرّواية وتركيبها بالإضافة إلى القِيَم المطروحة، ولهذا فإنّ فهمَ القارئ لمغزى الرّواية ليس سهلاً، فقد يفشل في فهمها دون عيب فيها لأسباب منها على سبيل المثال؛ عدَمُ فهمِ وظيفة الأدب، فالرواية ليست معطى جاهزا، وأحداثا وشخصيات تتحرّك في عالمها و حَسْب، وإنّما هي بناءٌ يكتمِل باكتمال أحداثها. لذا يُفَضَّل قراءة الرّواية ألثر من مرّة، والتّركيز على العلاقة بين الأشخاص والأحداث والأفكار المطروحة، وربطِ كلّ ذلك بعنوان الرّواية وأسماء الشّخوص وطبقاتهم الاجتماعية، وحين تكون الرّواية رمزيّةً على المتلقّي النّفاذ إلى ما تحت القشرة وتفكيك رموزها، حيث لابدّ أن تنتشر قرائن في النّصّ تُعين على الفهم الجيّد لمغزى ودلالات الرّواية[3].

« L'analyse textuelle ne cherche pas à savoir par quoi le texte est déterminé (rassemblé comme terme d'une causalité) mais plutôt comment il éclate et se disperse (…) en essayant de repérer et de classer sans rigueur non pas tous les sens du texte ce serait impossible car le texte est ouvert à l'infini (…) mais les formes, les codes selon lesquels des sens sont possibles. Nous allons repérer les avenues du sens. Notre but est d'arriver à concevoir, à imaginer, à vivre le pluriel du texte »[4]

تحليل رواية "خويا دحمان" لمرزاق بقطاش*:

"خويا دحمان" رواية جزائرية والعنوان خير دليل على ذلك؛ حيث بدأ الأديبُ الرّوائيّ مرزاق بقطاش المعروف بفصاحته وحبّه للغة العربية هذه الرّواية بكلمة "خويا" التي تُستعمل في اللّهجة الجزائرية، ولعلّ مَردَّ ذلك إلى رغبة الرّوائيّ في شدّ انتباه المتلقّي الجزائري مهما كان موقعه الاجتماعي ودرجة ثقافته، وتذكيره بالأخوّة التي تجمع أفراد المجتمع الجزائري، حتّى ينسوا

---

[2] أنظر محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الورّاق للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ٢٠٠٥م، ص ١٧١- ١٧٢.

[1] أنظر عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان(الأردن)، ط٤، ٢٠٠٨م، ص ١٢٣.

[2] بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى – ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٣م، ص١٤٠.

[3] أنظر عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص ١٢٤.

[4] Barthes Roland, l'aventure sémiologique, Ed: Seuil, Paris, 1985, 359 p, p 330.

* مرزاق بقطاش: مواليد ١٣ جوان ١٩٤٥م بالجزائر العاصمة، مارس الصّحافة منذ ١٩٦٢م، في شهر ديسمبر ٢٠١٣ الماضي حاز على وسام "خادم اللّغة العربية" أسندته إليه جمعية "الكلمة" للثّقافة والإعلام في الجزائر. هو كاتب جزائري مشهور وصّح في محنّك تعرّض خلال العشرية الدّموية السّوداء - وبالتّحديد سنة ١٩٩٣ - إلى طلقة بالرّصاص أصابت قفاه، طلقة كادت تودي بحياته إلاّ أنّه نجا بأعجوبة.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الأحقاد والعَدَاء بينهم، وألحقَها باسم " دحمان" وهو اسم عربي من دلالاته الدافعٌ غيرَهدفعًا شديدا، و القارئ للرّواية يستشفّ هذا المعنى، من خلال شخصية دحمان القويّة والجريئة، والتي تؤثّرُ في غيرها أكثر ممّا تتأثّر، وهو ما تنبض به أحداث هذه الرّواية، و كان هذا النّسيج الرّوائيّ مُتوَقّعًا من "مرزاق بقطاش" الذي شهدَت طفولَتُه أبشع الجرائم التي اقترفتها أيادي المستعمر الفرنسي ضدّ شعب أعزل، وهذا ينطبق على جلّ المبدعين الجزائريين الذين عايشوا تلك الحقبة من الزّمن، فتركت فيهم آثارًا لن تُمحى أبدَ الدّهر، فكيف لا يَكتب "مرزاق" عن هذه الأحداث، ويعبّر عنها بكلّ جوارحه وبصدقٍ يلمَسُه كلّ قارئ لإبداعاته.

سَيرُ الرّواية:

يمكن تقسيم الرّواية إلى ثلاثة وحدات، حيث تُمثِّل الوحدة الأولى جيل ما قبل الثّورة التحريرية؛ أي مُنذ هبط المستعمِر الفرنسي بمدافعه في أرض الجزائر عام١٨٣٠م إلى حين قيام الثّورة المظفّرة عام١٩٥٤م، حيث عانى الشّعب الجزائري الأمرّين في تلك الحقبة من الاستعمار، إذ عَصَف هذا المستعمر ببلاد الجزائر وهو بكامل قوّته العسكرية، فعاث فيها الخراب والدّمار الذي كاد يقضي على كلّ معنى للحياة في هذه الأرض الزّكيّة، وذلك ما أشار إليه الرّوائي حين جاء على ذكر عام١٩٣٩م، والذي لم يأتِ جزافًا في الرّواية وهو حال كلّ سنة يوردُها في هذا النّصّ، ففي السّنة المذكورة آنفًا وُلِدت فيه الشخصية الرّئيسة دحمان، والتي تزامنت مع الذّكرى المائة لاحتلال أرض الجزائر، حيث إنّ **"الرّئيس الفرنسي (جاستون دوميرغ) قد جاء من باريس في موكب من الأبّهة والعظمة. وزراء عظام، وضبّاط كبار، وخيّالة من الصبايحية- من الجزائريين الخونة عُمَلاء فرنسا- وقيّاد وباشاغوات – الأغنياء من المستوطنين الغرب- من جهة. وشعب جائع يتقوّت على عظمه من جهة أخرى. أجل، والله، شعبٌ عملوا على تجويعه، و من ثَمّ على دوس ما تبقّى له من كرامة. ذَهبَ الجميع إلى شربه جزيرة سيدي فرج: أي المكان الذي هبطوا به أوّلَ مرّة عام١٩٣٠ . وأقاموا احتفالات عظيمة فوق ضريح الوليّ نفسه"**[1].

كلّ ذلك أدّى بفئةٍ من أبناء الشعب الجزائري إلى البحث عن لقمة العيش خارج أرض الوطن، وهو ما تعرّض له والد دحمان، حيث عبّرت هذه الشخصية عن جيل ما قبل الثّورة، وما لاقاه من بؤس وزعزعة لقِيَمه الدينية والاجتماعية، حيث غادر والد دحمان الجزائر وذهب إلى باريس عام١٩٣٦ أو عام١٩٣٧ ، وعمل هناك بضعة شهور، تاركًا زوجته تكتوي بنار الحياة[2]، فراحت تقاسي جبروت المستعمر من جهة، وتتكبّد عناء تربية ابنها دحمان لوحدها، وبالمقابل ظلّ هو يتسكّع في شوارع فرنسا سكرانًا،[3] تائهًا لا يعرف للهدى سبيلا، و هُوَ حال جُلّ المهاجرين إلى فرنسا آنذاك، حيث دَفن بعضهم نفسه في مناجم فرنسا، وعمل كلّ الأعمال الشّاقّة التي ما كان ليرضى بها أبناء فرنسا أنفسهم، وذلك مقابل مبالغ زهيدة لا تكفيهم حتّى للعودة إلى ديارهم. في حين ينعم المستوطنون بالجزائر من فرنسيين، وإسبان، وإيطاليين وغيرهم بكلّ خيرات الجزائر، فأيّ معادلةٍ ظالمةٍ هذه؟ أبناء الجزائر يُدحَرون من بلادهم لقلّة العيش، وهؤلاء المستعمرين لا يجدون رغيد العيش إلاّ في هذه الأرض.

يتدرّج الرّوائيّ في ذكر مآسي الجزائريين، ومن بينها جحيم سجن "لامبيز"، حيث قُتِل فيه الآلاف من الجزائريين لأسباب واهية، رغبةً في اجتثاث هذا الشّعب برمّته و مسحه من الوجود، فالرّوائيّ يذكر أنّ والد دحمان حُكِم عليه بالإعدام لأنّه ضرب

---

[1] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت (الفضاء الحرّ)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص٢٣.

[2] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٤.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أحد محافظي الشرطة، هو إذن نموذج عن حالة الشعب الجزائري المزرية في تلك الحقبة من الزّمن، وكأيّ جزائريّ منافحٍ عن كرامته و عزّته فقد شتم في القاضي، وبصقه احتقارًا لبني جلدته، و قال: سيأتي يوم أيّها الفرنسيون، نسحقكم هكذا. و كشط الأرض بحذائه، ولكن برعايةٍ من الله خُفِّف حكم الإعدام إلى السّجن لمدّة عام كامل[1].

يستطرد الرّوائي في الحديث إلى أن يَذكر العام الذي كان صعبًا على كلّ الجزائريّين، وهو عام ١٩٤٥ الآلاف منهم حصدهم الرّصاص حصدًا، عندما خرجوا للتّظاهر و هُم يظنّون أنّ فرنسا مستعدّة للبرّ بالوعد الذي قطعته أثناء اندلاع الحرب العالمية الثانية؛ أي بمنحهم الحرّية. المصيبة كانت كبيرة ولكنّ الدّرسَ كان أكبر وأعمق، لقد تعلّم الجزائريون أنّ الحرّيّة تُنتَزَع انتزاعًا، وأنّ الدّم ينبغي أن يسيل أنهارًا في سبيلها[2].

وهكذا انتهت حوادث٨ ماي في أيّامٍ قليلة، ولكنّ عواقبها لم تنته حتّى عبر تعاقب السّنين، فلقد استعمل الفرنسيون جميع الأسلحة الحديثة والفتّاكة للقضاء على ما اعتقدوا أنّه ثورة عامّة منظّمة، ولكنّهم بذلك حفروا هوّةً سحيقةً بين الجزائر وفرنسا. إنّ الذين امتدحوا الجيش الفرنسي وأعوانه على مهارته وفعاليته أثناء تلك الحادثة، قد عضّوا الأنامل من النّدم على ما فعل هذا الجيش وأعوانه ولكن بعد فوات الأوان.[3]

الوحدة الثانية: وقد مثّلت عهد جيل الثورة، فبعد المصيبة التي حلّت بالجزائريين في الزّلزال الذي ضرب مدينة الأصنام (المسيلة) في سبتمبر عام١٩٥ ، لم يَكُن لِيُريحهم من هَولِ تلك المصيبة إلاّ انفجار الثّورة في الأوّل من نوفمبر١٩٥٤ ، " **فعلى الرّغم من القوّة المادّيّة والمعنويّة التي كانت إلى جانب الأوربيين يومذاك، فإنّهم ظلّوا مهوتين حقًّا. لا تنس، ياخويا دحمان أنّهم كانوا ما يزالون يخبطون خبط عشواء بعد الهزيمة النكراء التي تلقّوها في (ديان بيان فو) بالهند الصّينيّة. لم تنفعهم قوّتهم العاتية في تلك المنطقة من العالم، فكيف تكون لهم إذن ذات نفعٍ في الجزائر أمام شعبٍ قاسى منهم الويلات أكثر من قرنٍ كامل؟**"[4].

وفعلًا كان للجزائريين ما أرادوا، حيث اجتاح التّيار الوطني جبروت المستعمر،" **فعلى الرّغم من مباغتات رجال المظلاّت ليلا، وعلى الرّغم من الموت والدّم والسّجون و قنابل النابالم**"[5] فإنّ الجزائريين ظلّوا صامدين، وتحوّل عملهم السّياسي الوطني من فكرة النّضال بالكلمة، والتّصدّي للمظالم الاستعمارية لفظًا أو كتابةً، إلى عملٍ مسلّح بعد يأسه من وعود فرنسا الكاذبة بمنحهم الحرّيّة.[6]

---

[1] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٩.

[2] أنظر المصدر السّابق، ص ٣٧.

[3] أنظر أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (١٩٣٠- ١٩٤٥)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط٤، الجزء الثالث، ١٩٩٢م، ص ٢٥٦- ٢٥٧.

[4] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٥٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٠.

[6] أنظر عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصرة (١٨٣٠- ١٩٦٢)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٩٥م، ص ٣٦٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"وكان عام١٩٦ عام البشائر حقّا مثلما يعلم الجميع ذلك. الرّصاص يلعلع في الجبال وفي المدن، والمفاوضات جارية على قدمٍ وساق في (إيفيان) بين جبهة التّحرير الوطني و الجانب الفرنسي"[1]، وبذلك أجبر أبطال الجزائر فرنسا للرّضوخ إلى المفاوضات، غير أنّ ذلك لم يمنع أهل الظّلم والظّلال من الفتك بالشعب الجزائريّ " **فها هي منظّمة الإرهاب الفرنسيّة السّرّيّة تُطلق كلابها الهائجة لتفتك بإخوتك الجزائريين**"[2]، لتقوم مظاهرات عارمة في أوّل جانفي عام١٩٦ وسط الدّماء والنّار[3]، "**هذا هو الاستقلال قد تحقّق قبل الأوان**" [4]، وبعد أخذٍ و ردّ تَمّ التّوقيع على اتّفاقيات إيفيان، وبذلك انتهت الحرب واستقلّت الجزائر في٥ من جويلية عام١٩٦٢.

الوحدة الثالثة: والتي جسّدت جيل ما بعد الاستقلال، فبعد أن انتهت الحرب مع فرنسا و تُوّجت الجزائر بالاستقلال، فرَاح أهلها يرقصون فرحًا وبهجة، وفي غمرة ذلك كانت الدّسائس والمكائد تُحاك حول من يَعتَلي الحُكم "**فالإخوة القادة الذين كانوا يشرفون على مختلف الجبهات، أبَوا إلاّ أن يُصفّوا الحسابات المتبقّية فيما بينهم: هذا يستمسك بالشّرعيّة، و الآخَر يعتمد على البندقيّة اليدويّة، والثّالث يعيد قراءة مواثيق الثّورة- وخلاصة الأمر هي أنّ الصّراع من أجل الكرسيّ: أي مصيبةُ المصائب في هذه البلاد، اشتعلَ فتيله**".[5]

وبذلك دخلت الجزائر في حربٍ لم يسبق لها مثيل في تاريخها، فالكلّ يدّعي الأحقّيّة في الحكم، وأصبح كلّ شيء مباح مقابل الوصول إلى سدّة الحكم، كَثُر القتل، الأشلاء في كلّ مكان والضّحيّة هذا الشّعب، الذي ما فتئ يُضَمّد جراحه من وطأة الاستعمار، لِيَقع في مصيبةٍ أكبر، حيث أصبح الواحد لا يعرف صديقه من عدوّه، على خلاف ما كان في عهد الاستعمار، فالعدوّ ظاهر بيّن، أمّا وقد خرجَ المستعمر من أرض الجزائر أصبح الكلّ يختبئ وراء الأخوّة الوطنيّة.

وبعد سنين من القتل وإراقة الدّماء فُتِحت عيون الطّامعين بالحكم، وتبصّروا بسوء العاقبة، فتراجعت أطماع بعضهم وانطفأ اللّهيب، فتولّى رئاسة البلاد "أحمد بن بلّة" الذي لم يشكّ أحدٌ في بطولته ولم يُنقِص أحدٌ من بطولته [6]، ثمّ تلَت ذلك مرحلة "هوّاري بومدين" سنة١٩٦٥ والذي أنجز إنجازًا عظيما يُشار إليه بالبَنان؛ فقد أمّم البنوك والمناجم عام١٩٦٦، وكذا الشّركات البترولية عام١٩٧١ بنسبة٥١ بالمائة[7]. "**فأصبح اسم الجزائر على كلّ لسان وفي كلّ مكان(...) رؤساء الدّول يقصدونها يقصدونها من كلّ صوب، حتّى الرئيس الفرنسي "جيسكار ديستان" طأطأ رأسه وجاء لزيارتها لأنّه أدرك أنّ الأمور جدّية في هذا البلد**"[8]، **في الوقت الذي ظلّ فيه السّياسيّون يتصارعون فيما بينهم، إلى أن انتقل الرئيس "هواري بومدين" إلى رحمة الله، وبذلك تنتقل الرّئاسة إلى "الشّاذلي" سنة١٩٧٩ . لتتلُوها بعد ذلك الأزمات (الاقتصادية، والاجتماعية ...) التي تفشّت في البلاد، وبدَل التّفكير في الحلول راح كلّ فرد من الإخوة الفوقانيين-كما يسمّيهم الرّوائي- يدّعي لنفسه الأحقّية في الحكم، غير**

---

[1] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٧١.

[2] المصدر السّابق، ص ٧١.

[3] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[4] المصدر نفسه، ص ٧٤.

[5] المصدر نفسه، ص ٨٦.

[6] أنظر المصدر نفسه، ص ٨٩.

[7] أنظر المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[8] المصدر نفسه، ص ١٠٩.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

أنّ "الإخوة الفوقانيين لم يدركوا أنّ جيلًا جديدا برز في الجزائر بعد ربع قرن من الاستقلال، ولم يدركوا أيضا أنّهم لم يتمكّنوا من نقل الرّوح الوطنيّة (...) إلى أبناء هذا الجيل الجديد. ظلّوا يعزفون نغمة الثّورة مع أنّ الشّقّة بَعُدت بينهم وبين هذه الثّورة و ما تنطوي عليه"[1]، وبذلك احتار هذا الشّعب المسكين فيمن يَثق أو لا يثِق، مع أنّ الحلّ ممكن لشّعب له انتماء واحد بحكم الوحدة في الرّؤية السّياسيّة والدّينيّة والاجتماعيّة، عدًا عن الوطن الواحد الذي يجمعه ألَا وهو الجزائر.

البناء اللغوي:

الأسلوب اللغويّ لرّواية "خويا دحمان" مزيج بين اللغة الفصحى واللغة العامّية، وإن كان توظيفه للعامّية محدودًا نوعًا ما، فقد استخدمها في مواضع مثل: تسمية البحر ب"**سيدي بَحرُون**"، وكذلك في أسماء الأسماك (**البوسنان والمافرون، البونيط**)، وكذا في تسمية المأكولات مثل: "**المعارك بالبصل**"[2]، وتسمية المقبرة بالجبّانة، وتسمية والد دحمان بالزّاوش أي الطائر، وأُطلق عليه لقب مُوح المطيار[3]، وتسمية الحي ب"**الحومة**"؛ حتّى تبدو الأحداث وكأنّها واقعيّة، خصوصًا وأنّ جُلّ شخصيّات الرّواية مِن مِن الطّبقة العامّيّة الأمّيّة، التي حُرمت من المعرفة بسبب أوضاع البلاد المزرية، في ظلّ الاحتلال الفرنسي، فكيف لعامّيّ أن يتحدّث بلغةٍ أرقى منه، هذا من جهة، ومن جهةٍ أخرى فإنّ ترجمة بعض الكلمات العاميّة إلى اللّغة العربية قد يفقدها ذلك الإحساس الفيّاض، الذي يحسّ به الرّوائيّ، فهو يريد أن يوصل إلى قارئه بأنّه جزائريّ القلب واللّسان. أمّا بعض الأسماء الفرنسية فقد أوردها الرّوائيّ بتركيب لغويّ عربي مثل: الرئيس الفرنسي "**جاستون دوميرغ**"، **سجن"لامبيز"، البوليتيك**[4]، "**هوشي منه**" قائد الكفاح الفيتنامي، **الكابران**- مرتبة عسكرية-.

عدا عن إيراد الأمثال الشعبية بتركيب عربي متبوعة بتعليق الرّاوي على أنّها أمثال شعبية: ("**لا تحب أن تحسب وحدك" كما يقال في المثل الشعبي**)[5] أو أقوال شعبية مثل: ("**كنت وحدانيّا و ما زلت وحدانيا " كما يقال بلغة الشعب**)[6] . و("**حظّك يكسّر الحجر" كما يقال بلغة محيطك**)[7] ، ("**طلوع وهبوط، طلوع وهبوط "كما يقال**)[8].

وظّف الرّوائي "مرزاق بقطاش" الجمل الفعلية القصيرة بنسبة كبيرة، تماشيًا مع أحداث الرّواية التي تتطلّب الحركة والسّرعة، فهي تُجسّد وقائع الثّورة الجزائرية ضد المستعمر، وما سبقها من أحداث ساهمت في اندلاعها، وما لحقها بعد الاستقلال من صراع وسعيٍ لإيجاد الحلول، هذا لا ينفي توظيفه للجمل الاسمية الدّالّة على الثّبوت والاستمراريّة، فشعب الجزائر رغم كلّ المصائب التي حلّت به ظلّ ثابتًا في مواقفه ومبادئه الدّينيّة، مستمرًا في كفاحه لنيل حرّيّته من كلّ القيود المفروضة عليه، راغبًا في التّطوّر للّحاق بركب الدّول النّامية.

---

[1] المصدر السّابق، ص ١١٥.

[2] المصدر نفسه، ص ٧٣.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٣.

[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٤٩.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٠.

[6] أنظر المصدر السّابق، ص ٤٦.

[7] أنظر المصدر نفسه، ص ٥١.

[8] أنظر المصدر نفسه، ص ٦١.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

شهد النّص الرّوائيّ تواترا (تكرار) في بعض العبارات مثل: "أه، **يا سيدي بحرون!** " ولعلّ الرّوائي قصد من وراءهاالتّدليل على ثقل الهمّ الذي تحمله شخصية "دحمان"، وهذا يبدو واضحا من سير الرّواية، فدحمان دائم التّفكير فيما حدث له في حياته، ويحاول أن يفهم ما يجري حوله فهمًا صحيحا. إضافة إلى تواتر عبارات تكشف عن خشية دحمان على ولده محمد من أن يصطحب معه " **بنت الرّومية**" كما ورد في الرّواية بحوالي أربعة عشرة مرّة، و ما ذلك إلاّ دليل على خشية جيل الثورة من أن يضيّع جيلُ الاستقلال كلّ ما حقّقه آباؤهم وأجدادهم من إنجازات، وتضحيات في سبيل تحرير الجزائر من أيدي المستعمر، هو إذًا خوف من التّبعيّة الاستعماريّة؛ لأنّ جلّ أبناء الجزائر المثقّفين في عهد الاستقلال حصلوا على منح دراسيّة في الخارج لمواصلة دراستهم، من أجل العودة إلى الوطن وإعادة بنائه، والسّبب راجع إلى أنّ الجزائر في عهد الاستعمار تعرّضت لمحاولة محوٍ شامل لكلّ ما يمُتّ للعلم بصلة حتّى يبقى أبناء الجزائر عبيدًا لدى فرنسا، ولكنّها لم تحسب حساب جيل الاستقلال الذي ذهب بنفسه إلى ديارها، و ها هو ينتزع منها العلم الذي أخذته من أرضه بالقوّة، و هو ما دلّت عليه نهاية الرّواية، إذ يرجع "محمد" بن دحمان إلى أرض الوطن بعد أن أصبح مهندسا في الإعلام الآلي، وبدل أن يصطحب معه "**بنت الرّومية**" أحضر معه سيّارةً فاخرة يتنعّم فيها والده[1]، فحتّى كلمة "سيّارة" يبدو أنّها تحمل في طيّاتها معنى السّيرورة، وبذلك يسير جيل الاستقلال على نفس الدّرب الذي نَهَجَه أسلافهم، ولا أدّلّ على ذلك من قول الرّاوي: "**كنتَ ترى والدك في نفسك، وترى مقابل ذلك نفسك في ابنك محمد**"[2]، فالغاية واحدة وهي العيش بحرّية، في وطنٍ واحدٍ يجمع شملهم، ويساهمون كلّهم في بنائه.

رواية "خويا دحمان" من الرّوايات الواقعيّة التي حاولت تجسيد الأحداث التاريخية في قالب روائيّ، تخلّلته انزياحات؛ تمثّلت في تشبيهات، مثل: " **وبدّد صورتها (نيويورك) أمام ناظريك مثلما تُبدّد الشّمس السّاطعة بقايا الضّباب في خليج الجزائر**"[3]، فحُلم دحمان بالوصول إلى نيويورك لم يَعد له أيّ أهمّيّة لما سمع بخبر إيقاف إطلاق النار في الجزائر مساء١٩ مارس١٩٦٢، وذلك كان مُتوقّعًا من شخصية "دحمان" في الرّواية؛ فهي لم تتوانَ في تقديم الغالي والنّفيس من أجل وطنها الجزائر. ومن التّشبيهات أيضا: قول الرّاوي عن دحمان: " **لقد صرتَ يا هذا مثل الخشبة المهترئة، فإيّاك الاغترار**"، فدحمان أصبح كهلا لا حول له ولا قوّة، وبذلك فإنّ قلقه الدائم من أن تُزوّجه أخته بفتاة في مقتبل العُمر غير مُبَرَّر.

ومِن الكنايات تُلفي قول الرّاوي: " **أنتَ في واد وهي في واد آخر**"[4]؛ وهي كناية عن صفة الاختلاف في الرّؤى؛ فدحمان يرى في البحر وكلّ ما يتعلّق به من أدوات الصّيد مصدر قُوته و قوت أخته "حنيفة"، في حين سئمت هي من رائحة السّمك والبحر التي لم تفارق البيت منذ نعومة أظفارها حتى سنّ الكهولة. و تُلفي أيضا قول الرّاوي: " **في وقت أكلَ فيه الشّقاءُ الأخضر واليابس**"[5]كناية عن صفة، وهي شدّة البؤس والفقر والاضطهاد من قبل المستعمِر. وكذا قوله عن "حنيفة": " **فهذه المرأة تبكي منذ ما يقارب السّبعين عامًا**"[6] كناية عن صفة، وهي شدّة المعاناة التي لاقتها حنيفة طوال حياتها، وهي نموذج عن كلّ نساء

---

[1] أنظر المصدر نفسه، ص ١٢٦- ١٢٧.

[2] أنظر المصدر نفسه، ص ٧٣.

[3] المصدر السّابق، ص ٨٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٨.

[5] المصدر نفسه، ص ٣٤.

[6] المصدر نفسه، ص ٨٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الجزائر اللّواتي عِشنَ في فترة الاستعمار، حيث عانَينَ الفقر والجوع، والعُنف والاضطهاد، ورغم ذلك حارَبن المستعمِرَ الغاشم بكلّ ما أوتِينَ من قوة وصبر.

وقد حظي المجاز بدوره بنصيب في الرواية، مثل: "**لقد تعلّم الجزائريّون أنّ الحريّة تُنتَزَع انتزاعًا**"[1]، حيث وُظّف المجاز من نوع الاستعارة، في قوله " **الحريّة تنتزع انتزاعًا**" فشبّه الحريّة بشيء محسوس ملموس يمكن انتزاعه، فذُكر المشبّه "الحريّة" وحُذِف المشبّه به "الشيء المحسوس". و من الاستعارة أيضا قول الرّاوي: " **وِديانٌ و أنهارٌ من الفرحة تسيل في كلّ مكان**"[2]؛ حيث شبّه الفرحة بالماء، فحُذِف المشبّه به "الماء" وذُكِر المشبّه "الفرحة". وكذا قول الرّاوي: " **بلاد سيدي عبد الرّحمن تَصهَر وتبتلع كلّ من حلّ بها**"[3]، حيث شبّه " بلاد سيدي عبد الرحمن" بالنار التي تصهر كلّ ما يُرمى فيها، ويبدو أنّ قصد الرّوائيّ من هته العبارة أنّ كلّ من يحِلّ بالقصبة ويقطن فيها يستهويه موقعها الجغرافي، فهي مُطلّة على البحر، كما أنّ سكّانها يعيشون كعائلةٍ واحدة، بحُكم أنّ جلّ سكانها يشتغلون في الصّيد.

رواية خويا دحمان كغيرها من الرّوايات التّاريخية جعلت تقنيّة السّرد ألزم لوازمها، وذلك حتّى يتسنّى لها رواية الأحداث التي وقعت في زمن سابق، وهو ما يتجلّى في سرد الأحداث التي تعلّقت بوالد "دحمان" قبل اندلاع الثّورة الجزائرية، من تعذيب في السّجون[4]، والمغامرات التي كان يقوم بها في البحر[5]، ولعلّ ما يمكن ملاحظته هنا هو تلك المفارقة في شخصية والد دحمان، فمِن فمِن جهة يُكابد ويكافِح المستعمِر الفرنسي إلى حدّ الموت، ومن جهة أخرى تجده يَسِيح في أرجاء البلدان، إلى جانب تعاطيه الخمرَ تاركًا زوجته وابنه يعانيان قهر الاستعمار، وشدّة البؤس والفقر، والأرجح أنّ ذلك راجعٌ إلى شدّة وَقعِ الصّدمة على الشعب في السّنوات الأولى من الاستعمار، فمِن العيش الرّغيد والأمن إلى الاضطهاد والقتل والجوع، خصوصًا وأنّ فرنسا هاجمت الجزائر وهي في أوج قوّتها وعتادها الحربي، فكان الشعب الجزائري يتخبّط خبط عشواء، في وقت لم تكن له أيّ خبرة بالحرب وأيّ استعدادٍ عسكري، إلى أن بزغ جيل الثّورة، فراح يقدّم النّفس والنّفيس لأجل أرضه وعرضه بعد أن تمكّن من دراسة العدوّ ومعرفة نقاط ضعفه، وبذلك جسّدت شخصية "دحمان" جيل الثّورة، حيث لم يتوانَ دحمان عن تقديم الأفضل لوطنه، وهذا يبدو جليًا من خلال سرد الأحداث التي ساهمت شخصية "دحمان" في إنجازها، لقول الرّاوي: " **كنتَ واحدًا من الذين تعيَّن عليهم أن ينفخوا في تلك النار لكي تزداد اشتعالًا**"[6] ، ذلك لأنّ الرّاوي يعلم برغبة دحمان في الكفاح ضدّ المستعمِر الغاشم، عدًا عن قدرته على فعل الكثير من أجل وطنه، ثمّ يتوالى السّرد تباعًا شاملًا كلّ ما تعرّض له دحمان من سجن وتعذيب، ما سبّب وفاة زوجته "مريم"، ثمّ تتسارع الحركة السّردية إلى أن تصل إلى الصّراعات التي وقعت بعد الاستقلال من أجل السّلطة، حيث أفرد لها الرّوائيّ قسمًا خاصًا بها.

وحتّى تفهم شخصية "دحمان" ما جرى لها في حياتها و ما يجري من حولها في البلاد، لجأ الرّاوي إلى الأسلوب الخطابي بالدرجة الأولى، حيث بدأت الرّواية بقول الرّاوي: "**إيه يا خويا دحمان، أنت لا تتعب من البحر أبدًا**"، وكأنّ الرّاوي يخاطب

---

[1] المصدر نفسه، ص ٣٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٨٤.

[3] المصدر نفسه، ص ٩٤.

[4] المصدر السّابق، ص ٣٠.

[5] المصدر نفسه، ص ٢٣.

[6] المصدر نفسه، ص ٥٧.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

الشّخصية مباشرةً باستخدام ضمير المخاطب، والذي يُعدّ سمةً من سمات الرّواية المعاصرة، وفي ذلك إشارة إلى تحدّي الآخَر "الهو"،[1] والذي يشمل كلّ من كان سببًا في عيش الشّخصية الرّئيسة وكلّ من يقرّبها في أنواع البؤس والشّقاء، ما جعلَها تدور في دوّامة الحيرة؛ والتي تواترت على طول النّسيج الرّوائيّ، يقول الرّاوي: " **ألم تكن تريد أن تفهم الدّنيا حقّ الفهم؟ أن تعرف الاتّجاه الذي تسير فيه؟ ما الذي وجدتَه، يا خويا دحمان بعد أن استعرضتَ تاريخ حياتك كلّه؟ لا شيء، ولكنّ هذا لا يمنعك من أن تواصل حياتك على النّمط الذي سارت عليه دائمًا وأبدًا**"[2] فالتّحدّي يكمن في الحفاظ على المبادئ (الدّينيّة، والاجتماعية...) التي ترسّخ عليها شعب الجزائر في أيّ جيل كان.

بالإضافة إلى خطاب الرّاوي الذي يوهِم بأنّه يخاطب الشّخصيّة مباشرة، تلفي جلّ الحوارات الخارجية في الرّواية طرفها الرّئيس هو "دحمان"، تجلّى في الحوارات التي دارَت بينه و بين أخته "حنيفة"، و بينه وبين الإيطالي الذي أراد أن يبتاع منه الزّورق، وأخيرًا بينه وبين ابنه "محمد"، في حين يكاد ينحصر الحوار الدّاخلي في الخواطر التي كانت تتبادر إلى ذهن "دحمان"؛ من استرجاعات للذّاكرة التّاريخية، وكذا في اضطرابه وشوقه للقاء ابنه بعد فراق طويل. في حين لم يشغل الوصف إلاّ جزءًا صغيرًا من الرّواية، والذي تجلّى من خلال وصفٍ موجَز لهيئة وسلوكيّات والد دحمان[3]، وكذا وصف للحالة الجسدية لدحمان[4]، لدحمان[4]، إلى جانب وصف الزورق الذي ابتاعه دحمان [5]؛ والذي كان له دور كبير في إنقاذ دحمان من الموت المحتّم لما خبّأ فيه الأسلحة[6]، عدا عن كونه مصدر رزق دحمان وعائلته. و عمومًا فإنّ تقنيّة الوصف في هذه الرّواية شملت أساسًا الحالة التي كان كان عليها الشّعب الجزائري عبر أجياله الثّلاثة: ما قبل الثّورة، وجيل الثّورة، وجيل ما بعد الاستقلال.

بناء الشّخصيات:

تُعدّ الشّخصيّة الرّوائيّة تقنيّة سردية لا يمكن الاستغناء عنها بأيّ حال من الأحوال، فهي التي تملأ عالَم الرّواية بتحرّكاتها وأقوالها وبطولاتها، لاسيما إذا تعلّق الأمر بالرّوايات الواقعية التّاريخية، حيث تنشط في أرجائها الشّخصيات الرّوائيّة الثّورية، وهو الحال في رواية "خويا دحمان"، فشخصيّاتها أناسٌ رفضوا الاستعمار وثاروا عليه خلال حرب التّحرير، فقد نبذوا بعض العادات والتّقاليد المضِرّة، وطالبوا ببديل لها بعد الاستقلال[7]. وبناءً على ذلك يمكن ملاحظة شخصيات نامية كان لها تأثير في مجريات الأحداث الرّوائية؛ بما في ذلك شخصية "دحمان" والتي مثّلت الشّخصية الرّئيسة، التي ساهمت بشكل كبير في تنشيط أحداث الرّواية، فحتّى اسمها لم يأتِ جزافًا كما سلف الذّكر؛ حيث كانت هي الدّافعة لتمهيد الطّريق أمام المناضلين حتّى يستطيعوا توجيه الضّربات للاستعمار الفرنسي متى شاءوا[8]. كما أنّها كانت دائمة المبادرة إلى تفعيل الكفاح المسلّح لقول الرّاوي:

---

[1] أنظر سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٨م، ص ٢١٧.

[2] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٢٠.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٢٨.

[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٣٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ٦٣.

[6] أنظر المصدر نفسه، ص ٥٨.

[7] أنظر بشير بويجرة، الشّخصيّة في الرّواية الجزائريّة (١٩٧٠- ١٩٨٣)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٦م، ص ٧٠.

[8] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت، ص ٥٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

"وها أنت تبادر إلى العمل فتتّصِل بعددٍ كبير من رجال الفتوّة قبل أن ينخرطوا في صفوف المناضلين وتشتري منهم عددًا من المسدّسات"[1].

فإذا مثّلت شخصية دحمان جيل الثّورة، فإنّ والد دحمان والذي مثّل جيل ما قبل الثّورة، وإن كان قد تأثّر بمجريات الأحداث أكثر ممّا أثّر فيها، فقد تعرّض لتعذيبٍ بشع في سجن "لامبيز"، يقول الرّاوي: **"وتجرّع والدك المرّ والعلقم في ذلك السّجن الرّهيب"**[2]، ليتمّ تجنيده بعد ذلك في البحريّة التّجاريّة، وهكذا وجد المسكين نفسه على متن باخرة تغصّ بعددٍ من المنبوذين، وهي مكلّفةٌ بشحن البنزين والتي كانت معرّضةً في أيّة لحظةٍ لهجوم الطّائرات الألمانية فتفجّرها وتغرقها في عرض البحر، غير أنّه تمكّن من الإفلات من تلك السّفينة الملعونة ليتّجه إلى الشّواطئ الإسبانية، ومنذ ذلك الحين انقطعت أخباره[3]، حتّى أنّ دحمان لا يستطيع استرجاع صورته، لا لأنّها بعيدة، ولا لأنّه ضاع في عرض البحر، بل لأنه لا يتذكّر منه إلاّ أمورًا قليلة، وهي أمور لا تبعث أمامه صورة والده بكلّ ما فيها من حياة [4]، ولعلّ الدّلالة المستوحاة من هذا المقطع؛ أنّ جيل ما قبل الثّورة كثيرًا ما يُغفَل ذكره أثناء التّطرّق لإنجازات ثورة التحرير المظفّرة، مع أنّ هذه الثّورة ما كانت لِتكون أصلا لولا تضحيّات أبناء الجزائر في تلك الحقبة الاستعمارية، والتي مهّدت الطريق لجيل الثّورة لتفجيرها، وانتزاع الحرّية انتزاعًا من المستعمر الغاشم.

أمّا شخصية "حنيفة" وهي أخت دحمان، والتي رافقت "شخصية "دحمان" على طول النّسيج الرّوائيّ، فيمكن عدّها من الشّخصيات الثّابتة التي لم يكن لها دور كبير في تغيير مجريات الأحداث في الرّواية، ورغم ذلك فإنّ وجودها الدّائم إلى جوار "دحمان" دليل على الدّور الذي قامت به المرأة الجزائرية في عهد الاستعمار، حيث كانت تناضل هي الأخرى، بصبرِها وتكبّدها عناء تربية وغرس الروح الدينيّة و الوطنية في عقول الأجيال اللّاحقة، فحتّى اسمها يحمل معنى الإقبال على الله والإعراض عمّن سواه، فحنيفة كغيرها من نساء الجزائر حملت راية الجهاد والكفاح إلى جانب الرّجال، وهذا ينطبق على شخصية والدة دحمان، وكذا "مريم" زوجة دحمان التي توفّيت بعد أيّام من وضع وليدها محمد، بسبب الخوف والهلع الذي أصابها جرّاء الاقتحامات، التي كان يقوم بها المستعمِر للبيوت الجزائرية فجأةً، وفي أيّ وقت، ما سبّب لها عسرًا في الولادة، حيث ماتت إثر مضاعَفات المرض الذي لحقها حتّى بعد الولادة، وقد عرف "دحمان" السّعادة والطّمأنينة مع "مريم"، حتى وإن كانت مدّة عيشه معها قصيرة، ولعلّ ذلك ما جعل الرّوائي يختار اسم "مريم" حتى تكون زوجًا لشخصيته الرّئيسة؛ حيث إنّ من معاني "مريم" أنّها طاهرة القلب والنية.

في حين مثّلت شخصية "محمد"؛ وهو ابن دحمان جيلَ ما بعد الاستقلال، وقد جاء اسمه اقتداءً باسم سيدّنا محمد عليه الصّلاة والسّلام، ومعناه كثير الخصال الحميدة، خصوصًا وأنّ دحمان سمّاه على اسم أبيه "محمد"[5]، وفي ذلك إشارة على أنّ جيل الاستقلال لن يتخلّى عن مبادئه الإسلامية الحنيفة، التي سارت عليها الأجيال السّابقة، فرغم أنّ هذه الشّخصية لم تساهم في سير أحداث الرّواية، ولكنّها شغلت جلّ اهتمام الشّخصية الرّئيسة، خاصّةً وأنّها كانت السّبب في الاسترجاعات التّاريخية في

---

[1] المصدر نفسه، ص ٥٧.

[2] المصدر نفسه، ص ٣٠.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٣٠- ٣١.

[4] أنظر المصدر نفسه، ص ٢١.

[5] أنظر المصدر السّابق، ص ٦٠.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ذهن "دحمان"، والتي شغلت جلّ فضاء الرّواية، كلّ ذلك حدث في ساعات قلائل في انتظار شخصية "محمد" القادمة من خارج الوطن.

إلى جانب ذلك تجِد أنّ الشخصيات المرجعية كان لها دورٌ كبير في تحفيز "دحمان" لمواصلة الكفاح والنّضال، **"وحضور هذا النّوع من الشّخوص في النّص الرّوائي يدلّ على الإشارة المرجعيّة الثّقافية: أي إلى ذلك النّصّ الكبير المتمثّل في الإيديولوجية وفي الثّقافة عمومًا"**[1]، فتجد من هذه الشّخصيات التّاريخية: الأمير عبد القادر، فاطمة لالّة نسومر، العقيد عميروش، بلوزداد، وآيت أحمد، بن بلّة[2]، محمد خميستي وزير الخارجية الذي اغتِيل لما خرج لاستقبال "جمال عبد الناصر" رئيس جمهورية مصر(الذي يصفه الرّاوي بالرّجل العظيم، لأنه حقّق لبلاده انتصارات عظيمة ضدّ المستعمِر)[3] ، محمد خيضر الذي قُتِل في إسبانيا، وكريم بلقاسم الذي اغتيل في فرانكفورت، حيث تأثّر الرّاوي كثيرًا جرّاء اغتيال من كانوا سببًا في استقلال الجزائر، فيقول: "**واستذكرتَ ما قاله لك ذلك البحّار الهوغسلافي في المرسى: لديكم مناضلين كبار، لكنكم ذبحتموهم جميعًا**"[4]. إلى جانب شخصيات وطنية أخرى تمثّلت في الرّؤساء الذين تولوّا الحكم، بما في ذلك هوّاري بومدين الذي حقّق إنجازات عظيمة، جعلت الجزائرَ يُشار إليها بالبَنان آنذاك[5]، ثمّ تلاه الرّئيس الشّاذلي.

هذا وقد كان للشّخصيات الثّانوية دورها في الرّواية، حيث شكّلت هي الأخرى حافزًا لدحمان حتّى يُقدِّم الأفضل لبلاده، بما في ذلك؛ شخصية "عمّي أحمد الماهر" الذي علّمه كيف يحني رأسه أمام العواصف لكي يخرج منها سالما، والذي عانى بدوره من ويلات الاستعمار؛ من سجنٍ وتعذيب[6]، وأمّا مقتَل شخصيّة "الحوّات رابح" فقد أدخل شخصية "دحمان" في متاهة الحيرة، وجعلتها تعيد حساباتها حول ما يجري في البلاد، فأكثر ما أثّر في الرّاوي هو أن الحوّات رابح قُتِل غدرًا[7]، تَأثُّره بهذه الحادثة يجعل المتلقّي يُسقِط شخصية المؤلّف على شخصية الرّاوي، فيصبحان كأنّهما شخصية واحدة، إذ تعرَّض المؤلّف "مرزاق بقطاش" لمحاولة اغتيال غدرًا، ولكن وبحمد الله كانت فاشلة، ذلك ما أثّر فيه كثيرًا، فهو لا ينتمي لأيّ حزب، فلِم تقصّدته أيادي الإجرام، ذلك ما أوقعه في حيرة؛ إذ لم يعُد يفهم ما يجري في البلاد، ولعلّ ذلك انعكس على كتاباته اللاّحقة، فلا تقرأ روايةً إلاّ وتلمس تلك الحيرة التي لم تفارقه منذ الحادثة. وبذلك يمكن تصنيف شخصية الرّاوي ضمن الشخصيات الواصلة، والتي تكون عادةً إشارةً على حضور المؤلّف والقارئ، حيث تكمن وظيفة حضور المؤلّف كشخصية واصلة في توضيح وتفسير بعض الأفكار[8].

---

[1] أنظر إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م، ص ٩٣.

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ٥٣.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ٩٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٠٦.

[5] أنظر المصدر نفسه، ص ١٠٧.

[6] أنظر المصدر السّابق، ص ٤٥.

[7] أنظر المصدر نفسه، ص ٧٧.

[8] أنظر إدريس بودية، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص ٩٤- ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

ليَشغَل بعد ذلك الشيخ "سي العربي" حيّز الشّخصيات الهامشية؛ والتي يكون حضورها حضورًا فكريًا[1]، حيث ظهر جليًا تأثّر شخصية دحمان بأفكار الشّيخ، إذ يقول الرّاوي: **"الأمر الذي رسّخ هذه الفكرة في نفسك هو جاركم سي العربي، الشّيخ المحنّك. قال لك كن صافي النّيّة يا دحمان، فالخير كلّ الخير في صفاء النّيّة. وسار الأمر على هذه الوتيرة"**[2].

بناء الفضاء الرّوائي:

يُشكّل الفضاء الروائي عالَم الرّواية الذي تتحرّك في أرجائه الشّخصيات، وهو إمّا خيالي من إبداع الأديب، أومُستَلهَمٌ من موقعٍ جغرافي حقيقي، وفضاء رواية " خويا دحمان" يكاد يكون قاصرا على النّوع الثاني، حيث جعل الرّوائيّ "القصبة" - وهي مدينة تقع ضواحي الجزائر العاصمة- محور فضاء الرّواية، فتجده يُجري جلّ الأحداث بين أزقّتها، أو فيما يحيط بها، ولعلّ مردّ ذلك إلى نشأة الرّوائيّ بين أحضانها، والملاحَظ أنّ "مرزاق بقطاش" مولَع بالقصبة إلى حدّ أنّه جعلها فضاءً لجلّ رواياته، حتّى أنّ صورتها طُبعت على غلاف " براري الموت" الذي يضمّ في طيّاته روايات بقطاش الثّلاثة (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، فهو يرى أنّ القصبة عريقة، ولها تاريخ مجيد، وهو ما يؤكّده الرّاوي وهو في صدد حديثه عن البيت الذي يقطن فيه "دحمان": **" يُقال إنّ عمر هذه الدّار حوالي ثلاثة قرون. إنّها تعود إلى زمن الأتراك. و مع ذلك فهي واقفة والحمد لله. والدك عليه رحمة الله تربّى هنا. وجدّك أيضا"**[3].

وبالمقابل حظي البحر؛ بما في ذلك الميناء بنصيب كبير في فضاء الرّواية، وهو الآخر كان حاضرًا في جلّ روايات "بقطاش"؛ ذلك أنه نشأ في أسرة تسترزِق من البحر، فقد كان والده بحّارًا، وهو ما يُصرّح به في رواية دم الغزال[4]، فالبحر مصدر رزق، وهو ما يؤكّده الرّاوي: **"البحر في ناظريكَ ليس أزرق بل هو أسمر بلون الخبز، أجل، إنه أسمر بلون الخبز. والسّبب في ذلك كلّه هو أنّ الخبز الذي تنتزعه انتزاعا موجود في البحر ليس إلاّ"**[5]، وهو يرمز إلى الحرّيّة، و يَبعَث على الأمل والتّفاؤل، والإحساس بالهدوء والسّكينة حال النّظر إليه، ولعلّ دلالة "الميناء" تكمن في كونه رمزًا للاستعمار والحرّية في آنٍ واحد؛ إذ شهدت الجزائر أوّلَ هبوطٍ لمدافع العدوّ في مينائها البحريّ، لكنّه بعد سنين خَرج من نفس المكان الذي جاء منه جارّا معه أذيال الهزيمة، ولعلّ الرّوائيّ يشير إلى هذه المقابلة التي تحملها دلالة الميناء والبحر بين التّفاؤل والإحساس بالقهر، بقوله: **"يلبس الواحدُ منهم اللّباسَ الصّيفيّ الأزرق، ويضع على رأسه طاقيّةً من الصّوف أو شاشيّةً حمراء، وينزل إلى الشّارع العريض المطلّ على خليج الجزائر ليتشمّمَ رائحةَ البحر، مزهوًّا مرتاحًا حتّى وإن كان في وقفته ومشيته ما يوحي بأنّه يريد الأخذَ بثأره من البحر بعد عشرة طويلة مضنية، ما أشدّ ما تختلف عن أمثال أولئك النّاس! لكأنّه مكتوب على جبينك أن تشقى وتكدّ، وتُصَبّح البحرَ وتمسّيه، وإلّا فقدتَ شهيّةَ العيش، وسقط من حساب حياتك هذه شيء لا تقوى على الاستغناء عنه"**.[6]

يُعدّ البحر والقصبة فضاءين مفتوحين؛ حيث تشعر فيهما شخصية دحمان بالحرّية والطّمأنينة، فحتّى بيته الذي يُعدّ مكانا مُغلَقًا في الظّاهر فهو مفتوح بالنسبة لدحمان، ففي أرجائه تمكّن من استرجاع كلّ ذكرياته في الماضي، حتّى أنّه أحيانًا يضحك

---

[1] أنظر المرجع نفسه، ص ٩٢.

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ٥٥.

[3] المصدر السّابق، ص ٢١.

[4] أنظر مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، براري الموت (الفضاء الحر)، ص ٢٣٣.

[5] مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٨.

[6] المصدر نفسه، ص ١٣.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

كلّما تذكّر تفصيلات من حياته كان مشاكِسًا فيها. في حين تَجِد الفضاء المنغلق يكاد ينحصر في السّجون (لامبيز، وتيفيشون)، والتي لا تَنِمّ إلاّ على القهر والحبس والقيد، لِتَدُلّ بذلك على عجز الجزائريين عن إيجاد السّبيل الموصلة إلى أخذ الحريّة، كما أنّها تدلّ أيضًا على أنّ الجزائريين لم يكونوا يخافون من بطش المستعمِر، والدليل على ذلك ارتكابهم ما يسبّب سجنهم وتعذيبهم، وبفضل صبرهم وكفاحهم تمكّنوا فعلا من دحضِ المستدمِر الفرنسي، بالرّغم من تطوّر أسلحته وعتاده الحربي.

الزّمن الروائي:

زمن الرّواية الفعلي هو بِضعُ ساعات قضاها "دحمان" في انتظار ابنه "محمد" العائد من السّفر، بعد أن أنهى دراساته العليا وأصبح مهندسًا في الإعلام الآلي، وهو الزّمن الحاضر، ويبدو ذلك واضحا في توظيف الأفعال في الزمن الحاضر، وكذلك في إيهام الرّاوي القارئَ بمخاطبته المباشرة لشخصية "دحمان"، غير أنّ زمن أحداث الرّواية هو الماضي، عبر استرجاع أحداث التّاريخ في ذاكرة "دحمان"، فتجد الرّاوي يوظّف لأجل الاسترجاعات مؤشّرات لغوية تدلّ على ذلك: مثل: " **هيّا تذكّر يا خويا دحمان**"[1] ، " **عُد إذن بذاكرتك إلى الوراء**"[2]، " **تذكّر ياخويا دحمان، تذكّر جيّدًا**"[3]، وفي الأخير يصرّح الرّاوي بأنّ أحداث الرّواية هي استرجاعٌ لذكريات الماضي: " **ها أنت، يا خويا دحمان قد استذكرتَ مراحل حياتك المختلفة**"[4]. في حين تكاد الاستباقات الزّمنية تنحصر في خواطر وتوقّعات، بما في ذلك: " **ستكون فرحتك كبيرة بعد لحظات عندما ترى أنّ ابنك عاد بعافية وخير دون أن يصطحب بنت الرّوميّة**"[5]، "**لو رآك أحدٌ من معارفك لذهبت نيّتك في الحجّ أدراج الرّياح**"[6]، "**أقسمت بالله أنّك ستصعد أزقّة القصبة، وأنت تدبّ على أربع إلى غاية مسجد سيدي عبدالرّحمن**"[7]، غير أنّ ما تجدر الإشارة إليه أنّ بعض الاستباقات توقع في مطبّ التّكرار، وهو ما يُفضي إلى الحشو، وإن كان التّكرار أحيانًا تقنيّةً يستعين بها الرّاوي لِلَفت انتباه القارئ، وكذا التأكيد على أهمّيّة بعض عناصر الرّواية.

المنظور السّردي:

جاء الطّرْح الرّوائيّ على شكلّ خطاب مباشر يُوجّهه الرّاوي إلى الشخصية الرّئيسة، إيهامًا بحضوره في الرّواية، حيث طَغت رؤيته على كامل الرّواية، فجسّدت الرؤية مِن خَلف، إذ يعلمُ الرّاوي كلّ ماحدث لشخصية دحمان من أحداث، بل يعلم أيضا كلّ بواطن أسراره، من أحاسيس ورغبات، ما يجعلُ القارئَ يخلط بين آراء المؤلّف والرّاوي والشّخصية الرّئيسة، حيث تنزع الشّخصيّة الرّئيسة إلى رفض واقع البلاد المتردّي، فمِن وطأة الاستعمار إلى وطأة الصّراع على الحكم، والضّحيّة دائمًا هو هذا الشّعب، الذي قال وبأعلى صوته: "**نأكل خشاش الأرض إن اقتضى الأمر، لكن لا بدّ لنا من الحرّيّة والاستقلال**"[8]، فهذا الموقف يشترك فيه الرّاوي وكذلك المؤلّف، فمرزاق بقطاش عانى من ويلات الاستعمار، وبعد الاستقلال عش الصّراع الدّائر بين

---

[1] المصدر السّابق، ص ١٤.

[2] المصدر نفسه، ص ٤٧.

[3] المصدر نفسه، ص ٨٣.

[4] المصدر نفسه، ص ١٢٢.

[5] المصدر نفسه، ص ١٢٣.

[6] المصدر نفسه، ص ١٢٣- ١٢٤.

[7] المصدر نفسه، ص ٧٩.

[8] المصدر نفسه، ص ٨٨.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

السّياسيين، حتّى أنّه أُقحِم في دائرتهم رغم كونه صحفيّا لا ينتمي لأيّ حزب، ولا يناصر أيًّا منها، ورغم ذلك لم يسلم من العشريّة السّوداء التي شهدتها الجزائر، حيث تعرّض لمحاولة قتل نجا منها بأعجوبة، ليخرج من هذه المأساة متأسِّفًا على ما آلت إليه الجزائر، ورغم ذلك ظلّ متفائلا و مؤمنًا ببزوغ فجر الحقّ[1].

هذا لا يعني أنّ الرّواية تشتمل على وجهة نظرٍ واحدة، حيث تجِد بالمقابل وجهة نظر "حنيفة" أخت "دحمان"، والتي تطمح إلى تغيير نمط العيش، ومحاولة التّأقلم مع تطوّرات العصر، فهي سئمت من بقايا رائحة السّمك، والشّبّاك والصّنانير الصّدئة[2]، وفي ذلك دلالة على منطقيّة "حنيفة"، وسرعة تأقلمها مع مستجدّات الواقع، بخلاف دحمان الذي ظلّ يعيش بفكرٍ تقليدي، إذ يحاول إصلاح صنّاجة الصيد المهترئة، في وقتٍ أصبحت فيه أجهزة الصّيد أكثر تطوّرًا، إلى جانب حافظه على زيّه التّقليدي – اللباس والطّاقية-[3]، إضافةً إلى الاغتراب الذي يفرض سيطرته على ذهنه، فلا يزال "دحمان" يعيش أيام الثورة في ذهنه بعدَ سنين من الاستقلال. ولعلّ مردّ ذلك حيرته تجاه التّناقضات التي يعيشها الشّعب الجزائري، لقول الرّاوي: " **العجيب في الأمر هو أنّ الإخوة الفوقانيين الذين كانوا متصارعين متناحرين، رجعوا إلى جادّة الصّواب، وحقّقوا بعض التّفاهم فيما بينهم، سبحان الله العظيم، كلّما أحدق الخطر بهذه الجزائر، اتّحد أبناؤها وتآزروا وتداركوا أمورهم لدفع الخطر عنها، ثمّ ماذا يا خويا دحمان، هل قُدِّر على الجزائريين أن يواجهوا الأخطار على الدّوام لكي يصلوا إلى الوحدة والاتّحاد؟ هذه هي الحقيقة مع الأسف، وهذا هو تاريخهم**"[4].

بناءً على ما سبق تجد أنّ الرّواية تتألّف من بنى سرديّة متلاحمة، حيث لا غنى لأيٍّ منها عن الآخر، فلا تكاد تنفصل إلّا للدّراسة المنهجيّة، وهذا ما يحقّق انسجام نسيجها الفنّي، وتفوّقها على سائر الأجناس الأدبيّة الأخرى، في استقطاب الجمهور القارئ، حتّى إنّ المرء وهو يقرأ هذا الإبداع الفنّي، سابحًا في عالمه الخياليّ الواقعيّ، فإنّه يخرج من هذا العالم ليرى فيه عالمه هو، وكأنّه شخصيّة من شخصيّاته، يتأثّر بما تتأثّر به شخصيّات الرّواية، وهذا ما يهدف إليه الرّوائيّون، فما الأدب إلّا نتاج مؤسّسة اجتماعيّة، متأثّر بحوادثها ومؤثّر في تكوين هيأتها الاجتماعيّة.

قائمة المصادر و المراجع:

أوّلا: المكتوبة باللغة العربية

(١) أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية (١٩٣-١٩٤)، دار الغرب الإسلامي، بيروت (لبنان)، ط٤، الجزء الثالث، ١٩٩٢م.

(٢) إدريس بوديبة، الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، وزارة الثّقافة، الجزائر، ٢٠٠٧م.

(٣) بشير بويجرة، الشّخصيّة في الرّواية الجزائرية (١٩٨٢-٩٧)، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٦م.

(٤) سعيد بنكراد، السّرد الرّوائي وتجربة المعنى، المركز الثّقافي العربي، (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٨م.

---

[1] أنظر مرزاق بقطاش، رواية دم الغزال، براري الموت (الفضاء الحر).

[2] أنظر مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، ص ١٧.

[3] أنظر المصدر نفسه، ص ١٣.

[4] المصدر نفسه، ص ٩٥.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

(٥) عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمّان(الأردن)، ط٤، ٢٠٠٤م.

(٦) عمّار هلاّل، أبحاث ودراسات في تاريخ الجزائر المعاصر٤ (١٨٣١-١٩٦٢)، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر٥، ١٩٩٥م.

(٧) مرزاق بقطاش، رواية خويا دحمان، براري الموت (الفضاء الحرّ)، وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر٧، ٢٠٠٧م.

* رواية: خويا دحمان.

* رواية: دم الغزال.

(٨) محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي، تحليل النص الأدبي- بين النظرية والتطبيق- الورّاق للنشر والتوزيع، عمّان(الأردن)، ٢٠٠٩م.

ثانيا: المعاجم

مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السّيّد، المكتبة التّوفيقيّة، القاهرة (مصر)، دت.

ثالثا: المترجمة إلى اللغة العربية

(٩) بول ريكور، نظرية التأويل- الخطاب وفائض المعنى- ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثّقافي العربي (المغرب، لبنان)، ٢٠٠٣م.

رابعا: المكتوبة باللغة الأجنبية

(١٠) Barthes Roland, l'aventure sémiologique, Ed: Seuil, Paris, 1985, 359 p.

جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016

مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية - ISSN 2311-519X
جميع الحقوق محفوظة لمركز جيل البحث العلمي © 2016