الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كـلـيـــة الآداب و اللـغـــات
قسم اللغة و الأدب العربي

الواقع والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة

الصخرة الأسيرة للصادق بن طاهر فاروق –أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل.م.د) في ميدان اللغة والأدب العربي .

تخصص: أدب جزائري حديث ومعاصر

– إعدادالطالبة :

* مريم بوسيف.

– إشراف الأستاذ :

* الدكتور: محمد زمري.

أعضاء لجنة المناقشة

د. محمد ملياني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. محمد زمري	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د. أحمد موساوي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	عضوا
د. نورية بن عدي	أستاذة محاضرة "أ"	المركز الجامعي مغنية	عضوا
د. وردة محصر	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة تلمسان	عضوا

العام الجامعي:(1441– 1442 ه / 2020– 2021 م)

6

الإهداء

إلى قرّة عيني، إلى من لوّنت حياتي وبعثت في نفسي الصّبر والتفاؤل، وضحّت براحتها من أجلي

"والدتي الغالية"

إلى الذي أفنى حياته من أجلي، أعطى وضحى، وكان نبراسا يضيء مسيرة حياتي

"والدي الغالي"

إلى أخواتي، وأزواجهم وأولادهم.

إلى أستاذي الفاضل الدكتور" محمد زمري" الذي أعانني كثيرا على توجيه هذا البحث بملاحظاته القيّمة وإرشاداته.

إلى كل الذين يحبّهم قلبي، و لم يذكرهم لساني.. أهدي ثمرة جهدي هذا.

مقدمـــــــــــــة:

الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب و لم يجعل له عوجا قيّما لينذر بأسا شديدا من لدنه ويبشّر المؤمنين الذين يعملون الصّالحات أنّ لهم أجرا حسنا ماكثين فيه أبدا. والصلاة والسلام على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

التجربة الروائية في الجزائر تجربة فريدة وحديثة ، ففي ظرف وجيز استطاع الخطاب الروائي الجزائري معانقة فضاء أوسع للإبداع ، فبالرغم من الأزمات التي عاشتـــها الجزائر في فترات زمنية إبّان الاستعمار الفرنسي؛ إلا أنّها تمكّنت فيما بعد أن تنجب مجموعة من الروائيين الذين سخّروا أقلامهم مضيفين الشيء الكثير للرّواية الجزائريّة.

وبعد الإرهاصات الأولى شهدت الكتابة الروائية تطورا متسارعا، أدّى إلى تراكم التجارب السردية، وبروز روائيين مرموقين في ساحة عالم الرواية؛ حيث استطاعوا رصد الواقع بفنّية، والتعبير عن آلام وآمال المجتمع، فكان الروائي يمثّل دور السياسي المدافع عن حقوق الشعب، والعالم الاجتماعي الراصد جميع مشاكله ، ومن ثمة أضحت الرّواية مرآة عاكسة لحياة الشعوب.

يعدّ العمل الرّوائي المجال الأكثر قربا من الواقع؛ وذلك من خلال رصد تفاصيله، ودمج تصوراته ضمن تخيلات سردية ذات سمة فنية متميّزة، ومسحة جمالية رائعة، يمتزج فيها الواقع بالخيال، وتنصهر الوقائع الاجتماعية والتاريخية في أحداث ممزوجة بمتخيل أدبي، وتصبح شخصياتها دوالا على أفعال الذوات، ورموزا على قيمها الأخلاقية، وحوافز لإشباع المتعة الفنية.

من هذا المنطلق أردنا دراسة " الواقع والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة" – الصخرة الأسيرة للصادق بن طاهر فاروق أنموذجا – لنقف على أهم المحطات الثورية التي سجلها الروائي

بصورة فنية؛ جسّد من خلالها متخيلا روائيا مفعما بروح التجريب والمغامرة، متجاوزا الواقع المألوف؛ بدمج تلك البطولات التي خاضها الشعب الجزائري بالأسطورة والخيال.

ولعلّ هذا العنوان هيّـــأ لنا فرصة اختيار هذا الموضوع، والخوض في غماره، وولوج منعرجاته، وتفكيك مضامينه، ويعود ذلك الاختيار يؤول إلى أسباب عديدة؛ نلخصها في دافعين اثنين:

أولا : ذاتي ، يرجع إلى ارتباطنا بفنّ الرّواية وميلنا له، والتعرّف أكثر على هذا الجنس الأدبي خاصة الرواية الجزائرية؛ نظرا لملامستها هموم كل فرد جزائري، والنبش في تاريخها العميق.

ثانيا: موضوعي يهدف إلى الكشف على مدى تفاعل الروائي مع القضايا الاجتماعية والتاريخية وغيرها من القضايا، وعرضها في قالب خيالي، حيث يظهر عبقريته في طريقة مزجه بين الواقع والمتخيّل، ويحقق التماهي بين الماضي والحاضر؛ فيقرأ التاريخ بخياله وأحلامه، ليخلق إبداعا سرديا جديدا.

انطلاقا من عنوان البحث ، أردنا الكشف عن إشكالية جوهرية ذات أبعاد عميقة، تتمثّل في الآتي:

ماهية العلاقة بين الواقع والمتخيّل في العمل الرّوائي ؟

كيف يمكن استخلاص كل منهما داخل البنية السّردية ؟

ما هو الدّور الذي يلعبه المتخيّل في إنتاج رواية فنيّة ؟

أين تكمن جمالية الخطاب بين الواقع والمتخيل ؟ وهل لكل منهما تأثير على الآخر؟ وأين يكمن هذا التأثير؟ فيم تجلت مظاهر السرد الواقعي ؟ وكيف صاغ الروائي تخيلاته في ظل سرده لوقائع تاريخية؟

في ضوء هذه التّساؤلات تمّ تقسيم الدّراسة إلى مقدّمة، ومدخل نظري، وثلاثة فصول

فيما يخص المدخل، فإنّه يحاول البحث في المفاهيم المختلفة لمصطلحي الواقع والمتخيل من منظورات متعددة لغوية واصطلاحية من خلال ما جاء في كتاب الله عز وجل وفي أمهات المعاجم اللغوية، ، ثم عرّجنا على الرؤى الفلسفية انطلاقا من الإرث الفلسفي الإغريقي والإسلامي، كما تحدثنا عن العلاقة التمثيلية بينهما بحيث يتحول ما يكون خيالا إلى واقع، فما تعجز عنه الذات من تحقيق لرغباتها وطموحاتها ونزواتها في يقظتها تعبر عنه عن طريق المتخيل الذي يعتبر من أنبل الظواهر النفسية.

ثم عالجنا ظهور مصطلح الواقعية في الرواية الجزائرية ومدى ارتباطها الوثيق بالواقع ، كذلك علاقتها بنظرية المحاكاة، مع ذكر الجوانب التي يلتفت إليها الأديب الواقعي، وكيف يمكن له أن يوفق في الجمع بين الواقع وتجربته الشخصية ، مع ذكر مميزات كل مدرسة من مدارس الواقعيّة.

في الفصل الأول الموسوم ب " جمالية الخطاب بين الواقع والمتخيل "،تحدثنا عن العلائق المتشابكة بين والواقع والمتخيل، وعن مستويات العلاقة بينهما ليتضح لنا أن كليهما يستند على الآخر، لأنّ الروائي يلجأ إلى المتخيل لفهم واقعه أكثر، كما درسنا العتبات النصية في روايتنا باعتبارها النافذة التي يطل من خلالها القارئ على النص، بحيث هي التي تساعده في تحديد مقاصده الدلالية والتداولية، وأخيرا مرجعيات المتخيل من بينها متخيل الثورة ، والأسطورة ، والتناص.

فأمّا الفصل الثاني فقد ولجنا من خلاله إلى دراسة " تجليات الواقع في رواية الصخرة الأسيرة"، تحدثنا فيه عن الشخصية الواقعية، بحيث عرّفنا الشخصية في المفهوم اللغوي والاصطلاحي عند النقاد الغرب والعرب، والشخصية الروائية، محللين الشخصيات الواردة في

الرواية ورمزية كل واحدة على حدة. ثم انتقلنا إلى الزمن الواقعي ، وقسمناه إلى ثلاثة عناصر هي : مفهوم الزمن لغة واصطلاحا، ثم تعريف الزمن الروائي الذي انقسم إلى قسمين: زمن واقعي ، وزمن نفسي الذي يصوغ فيه الكاتب تخيلاته ، ثم المفارقة الزمنية التي تعتمد تقنية الاسترجاع ، وأخيرا الزمن الواقعي في رواية الصخرة الأسيرة .

ثم درسنا المكان الواقعي ، وقدّمنا مفهوم المكان الروائي والفرق بينه وبين الفضاء ، فقد حاولنا فهم الأسباب الموضوعية التي أدّت بالمشتغلين بدراسة عنصر المكان في الرواية إلى تفضيل استخدام مصطلح الفضاء الروائي عوض مصطلح المكان، أيعود ذلك إلى الشمولية أم إلى واقعية الأمكنة في رواية الصخرة الأسيرة؟

وخصصنا الفصل الثالث لدراسة تجليات المتخيّل في رواية "الصخرة الأسيرة" والكشف عنه في البنية والشخصيات والزمن، وركّزنا دراسة الزمن النفسي وعلاقته بتيار الوعي، أما في يخص المكان المتخيل فقد درسناه من الناحية الرمزية. وكنتيجة للفصل قمنا بتطبيق الخريطة الذهنية لتوني بوزان على مضامين الفصلين.الثاني والثالث.

ولخوض غمار هذا البحث تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي، إضافة إلى الاعتماد على آلية التحليل للأحداث والشخصيات، وقراءة أبعاد مضامين الروائي الاجتماعية والنفسية والأخلاقية والفكرية. .

ولقد تمّ الاعتماد في هذا البحث علة مراجع أساسية، كان لها دور فعال في بلورة عناصره، ونخص بالذكر ما يلي: "الصخرة الأسيرة" للصادق بن طاهر فاروق "بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة" المصطفى مويقن، المتخيل في الرواية الجزائرية "لآمنة بلعلى"، وكذلك الواقعية وتياراتها

في الآداب السردية الأوروبية "للرشيد بوشعير"، فضاء المتخيل – دراسة أدبية – "لحسين خمري"، الرّواية العربية بين الواقع والتخييل " لرفيف رضا صيداوي"، في نظرية الرّواية : بحث في تقنيات السّرد ل"عبد المالك مرتاض"، وغيرها من المراجع المبثوثة في مكتبة البحث.

وككل بحث لابدّ من التنويه إلى ما واجه من صعوبات؛ كقلة المصادر والمراجع التي تناولت مصطلح المتخيل من هذا المنظور، إذ غالبا ما يندمج مع المصطلحات الأخرى.

ختاما أشكر مشرفي الأستاذ الدكتور محمد زمري على توجيهاته القيّمة، وعلى دعمه وتشجيعه، الذي لم يكن كأستاذ مشرف فحسب، فقد كان نعم الأب الذي أعطى ووقف إلى جانبي، وأجزل العطاء صبرا، جزاه الله عني كل خير، كما أتوجه بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة لما بذلوه من جهد في قراءة البحث وتقويمه وتصويب أخطائه.

تلمسان في ..17/ 05 / 2020

بوسيف مريم

المدخل

الرواية فضاء تعبيري، وجنس أدبي هيمن على الأجناس الأدبية الأخرى كونه مميزا عما عداه في بلورة التحولات الاجتماعية والفكرية، تتيح للروائي أن يقول من خلالها كل شيء، وهذا ما جعله يلجأ إلى هذا الفضاء «**لينطلق بفكره عبر أصوات متعددة ولغات شتى فعكست الرواية الواقع بكل أطيافه واتجاهاته**»[1].

إنّ السمة البارزة في الرواية هي انكبابها على الواقع وكشف المستور عنه، فالأحداث والزمان والمكان في الرواية تصب في بؤرة المجتمع؛ إذ نجد شخصياتها واقعيين يتفاعلون داخل المتن الروائي من خلال تصرفاتهم التي تفصح وتترجم البيئة الواقعية، وهي عالم غير محدود من المتخيل، ارتبط ظهورها بتعدّد أنماط الحكي التي عرفتها شعوب العالم، وتناقلتها وورّثتها وتعايشت معها «**هذا العالم الجميل المكتمل فنيا في بناء لغتها وشخصياتها وأزمانها وأخبارها وأحداثها، وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال**»[2]

تعتبر الرواية من أهم الأنواع الأدبية صدارة في الدراسة، قامت بتغيير وعي العالم المتمدن «**فنقول إن داروين وماركس قاموا بتغيير وجه الحضارة الغربية، ولكن تأثير الرواية كان أعظم من تأثير هؤلاء أجمعين**»[3]، حيث استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية؛ لأنها الأكثر قدرة على الغوص في حياة الإنسان، ومعرفة انشغالاته وهمومه ومشكلاته السياسية والاقتصادية، جمعت عبر صفحاتها ذاكرة شعوب فأضحت ديوانا لهم «**فإذا كان الشعر هو ديوان العرب فالرواية هي ديوان الحياة المعاصرة**»[4]، تعد تارة مرآة عاكسة لهوية الكاتب وانتمائه القومي، يجد من خلالها مخرجا للتنفيس عن مكبوتاته، وتارة أخرى مرآة تكشف عن هموم المجتمع وصراعه مع محيطه ومختلف تجاربه في الحياة، كما أنها «**تنمو وتزدهر حين تعم المأساة، ويزيد الظلم، ويقوى التناقض، في تلك اللحظات التاريخية الهامة تصبح الرواية لسان الناس والمرآة التي يرون فيها أنفسهم**»[5] ومعرفة ماضيهم الغائب عنهم.

---

[1]- بلال كمال رشيد، اللغة والرواية، دار فضاءات، عمان، ط1، 2010، ص9.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998، ص7.

[3]- كولون ولسن، فن الرواية، تر:محمد درويش، مكتبة بغداد، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 7.

[4]- فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ص5.

[5] – منيف عبد الرحمن ، الكاتب والمنفى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 ، 2001 ، ص 41.

واللافت للانتباه أن الراوي لم يعد ينقل الواقع بكل حذافره؛ بل يضفي على عمله مسحة فنية من نسيج خياله، ليحقق التماهي بين الماضي في استقراء الأحداث التاريخية، والحاضر بمزج الوقائع بأحلامه ورؤاه ليخلق إبداعا متمثلا في نص سردي جديد « **لا مجرد خطاب سياسي بل فاعلية أدبية قوامها لغة متميزة في البناء بين الفكري (المتخيل) والمادي (الواقعي)**» [1]؛ إذ يعالج الأحداث ضمن قالب يجمع فيه بين الواقع والمتخيل، كونه ينطلق من الواقع ليحوله بخياله إلى واقع فني روائي.

ومن هذا المنطلق سنعرض الجذر اللغوي والاصطلاحي للفظتي الواقع والمتخيل.

[1]- يمنى العيد، الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص 21.

الواقع والمتخيل بين المفهومين اللغوي والاصطلاحي:

إن الحديث عن ثنائية الواقع والمتخيل يؤدي بنا إلى ولوج حقل لغوي متعدد المعاني، تنتظم في هذه الثنائية الضدية وتطبع أحاديتيها بدلالات معجمية وسياقية، وهي كما يلي:

أولا: ماهية الواقع في اللغة والاصطلاح:

أ/ لغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور، «وقع على الشيء ومنه وقع وقعا ووقوعا: سقط، والواقع؛ الذي يشتكي رجليه من الحجارة، والواقع والواقعة: الداهية النازلة من صروف الدهر»[1] ووقوع الشيء هنا دال على السقوط والنزول.

كما ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: «الواقع، من وقع الطائر، ويقال: النسر الواقع يراد أنه قد ضم جناحيه فكأنه واقع بالأرض ويقال أنه: وقع الشيء ثبت كأن يقول وقع عليه بمعنى وجب».[2]

وما ذكره الزمخشري في أساس البلاغة ، «وقع الشيء على الأرض وقوعا، أوقعته إيقاعا، ووقع الطائر على الشجرة، ووقع الأمر، حصل ووجد، ووقع في قلبي السفر»[3]، فسقوط الطائر من أعلى الشجرة دال على حصول الشيء وحدوثه فعلا.

وفي القاموس المحيط للفيروز آبادي نجده يعرّف الواقع على النحو الآتي: « وقع يقع بفتحهما، وقوعا: سقط، والقول عليهم وجب والحق ثبت، والإبل بُركت والدواب ربضت وربيع بالأرض حصل، ولا يقال سقط الطير إذا كانت على شجر أو أرض، فهن وقوع ووقع، وقد وقع الطائر وقوعا وإنه لحسن الوقعة بالكسر» [4] ، والواقع هنا دلّ على ثبوت الشيء.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج15، ط4، 2005، ص 260.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص 134.

[3]– الزمخشري جار الله أبي القاسم بن يعقوب بن محمود بن عمر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص، 350.

[4]– الفيروز آبادي محمد الدين بن يعقوب بن إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص180.

وما جاء في المعجم الوسيط:« وقع يقع وقعا ووقوعا، سقط. والدواب ربضت، ويقال وقع الطير على أرض أو شجرة، والواقع الذي ينقر في الرحى، وقعة، ويقال: أمر واقع وطائر واقع إذا كان على الشجرة، (ج) وقوعا ووقعا، ويقال: إنه لواقع الطير أي ساكن لين، والنسر واقع.»[1] يظهر لنا من خلال هذا التعريف أن الواقع هنا يدل على ما وقع فعلا وظهر للناظرين.

تتفق هذه التعريفات اللغوية في مجملها؛ أن الواقع يدل على الشيء النازل من السماء على الأرض، وقع: بمعنى سقط ونزل أرضا.

وقد وردت لفظة "الواقع" في القرآن الكريم في عدة آيات منها قوله تعالى: **{تَرَى الظَّالِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا كَسَبُوا وَهُو وَاقِعٌ بِهِمْ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فِي رَوْضَاتِ الجَنَّاتِ لَهُمْ مَا يَشَاءُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ ذَلِكَ هُوَ الفَضْلُ الكَبِيرُ.}**[2]. جزاء الظالمين واقع بهم لا محالة نتيجة أفعالهم وأقوالهم.

وفي قوله تعالى: **{وَإِذْ نَتَقْنَا الجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ وَظَنُّوا أَنَّهُ وَاقِعٌ بِهِمْ خُذُوا مَا آتَيْنَاكُمْ بِقُوَّةٍ وَاذْكُرُوا مَا فِيهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ.}**[3]، والمقصود قوله تعالى: أنه واقع بهم؛ أي ساقط عليهم ومن فوقهم، فعندما رفع الله تعالى الجبل فوقهم سجدوا وجعلوا ينظرون إلى الجبل مخافة أن يقع عليهم.

وفي قوله تعالى: **{سَأَلَ سَائِلٌ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ}**[4]، و المقصود هنا في لفظة "واقع": نازل، بمعنى آخر على من يترل هذا العذاب؟ ويخص من؟

كما استعمل الشعراء لفظة الواقع في أشعارهم؛ إذ يقول الشاعر قيس بن الملوح عن حبيبته ليلى:

ألاَ يَا غُرَابَ البينِ قَدْ طرت بالذي أُحَاذِرُ مِنْ لَيْلَى فَهَلْ أَنْتَ وَاقِعُ.[5]

ولا يختلف المفهوم هنا عما سلف ذكره، واقع : ساقط على رأسه لا محالة.

---

[1]- مصطفى إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1، ص 1050.

[2]- سورة الشورى، الآية: 22 .

[3]–سورة الأعراف ، الآية 171.

[4]- سورة المعارج، الآية 1.

[5]- قيس بن الملوح مجنون ليلى، الديوان، قصيدة: يا غراب البين، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1420– 1999، ص 56.

ب/ اصطلاحا:

إذا رحنا نتتبع المفهوم الاصطلاحي للفظة الواقع نجد أن تحديده ليس بالأمر السهل، وأن إشكالية الواقع مطروحة بحدة، « **إذ يعد من المفاهيم الغامضة والمستعصية على الفهم والتفسير، ويعود ذلك إلى كون معناه المتداول لا يقوم إلا على فرضية حدسية، وذلك أن الواقع ككلمة تحمل تصورا ملتبسا يفتقد إلى ضابط، وأننا غالبا لا نستطيع أن نحدده، ويتمظهر ذلك بجلاء خلال سيرورات التواصل المباشرة**»[1]؛ لأنه يحمل عدة دلالات، ويندرج ضمن سياقات مختلفة، الأمر الذي يجعلنا نجد صعوبة في تعريفه. فما هو الواقع؟ سؤال طرحه العالم ستيفن هوكينغ* ونطرحه نحن الآن حيث تأتي الأجوبة متباينة بدرجات متفاوتة ومن وجهات نظر مختلفة، إلا أنه في نظر الكثيرين «**الراهن الاجتماعي المعطى، الحاضر، أو المجتمع الذي نعيش فيه بأبعاده الاقتصادية والسياسية والثقافية**»[2]، فهو كل ما يحيط بالإنسان، وما يحمله من قيم وأفكار، وعادات تقاليد ،وطبائع وخصائص ضمن مجالات يحياها ويعيشها مع جماعة الأفراد المحيطة به، «**الواقع ليس أكثر من حياة الناس المعاشة والعلاقة بالناس هي العلاقة بهذا الواقع والعكس صحيح.**»[3]؛ أي أن العلاقة بهذا الواقع هي علاقة بالناس، يؤثرون ويتأثرون به، ويعبرون من خلاله عن ذواتهم وأشيائهم، وكلما غاصوا فيه للبحث عن مكنوناته وجدوا أنه أكثر تعقيدا وتشابكا لأنه يحكمه زمنا يتماشى مع أحوالهم؛ وقد عبر عن ذلك محمد كامل الخطيب بقوله إن الواقع: « **شديد التعقيد، شديد الغنى ومتشابك، أنه كل شبكة من المتناقضات المؤتلفة والتي تصنع وتنسج في صدامها وتآلفها، في تفرقها وتجمعها، سيولة الزمن وشكل المجتمع أو حالته.**»[4]، لذا ففي كثير من الأحيان يجد الإنسان صعوبة في التعبير عن واقعه ببساطة، كونه معقدا وفي تغير مستمر، لأنه مرتبط بزمن يحكمه، وبحالة الإنسان والمجتمع ككل.

---

[1]-عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، http://www.aljabriabed.net 14/04/2018, 18:00 ,

* عالم بريطاني، وأستاذ جامعي ومؤلف، أنجز أعمالا رائدة في الفيزياء وعلم الكونيات، ساعدت كتبه على جعل العلم متاحا للجميع، ولد في 8 كانون الثاني/ يناير1942 ، وافته المنية في 14/ 03/ 2018.

[2]- محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع،دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص7.

[3]– المرجع نفسه، ص 9.

[4]– المرجع نفسه، ص 18.

يمكننا القول إنّ الواقع هو الوجود الإنساني بكل عوامله المكانية والثقافية والسياسية والاجتماعية والتاريخية كافة[1]، فالإنسان لا يتجزأ من هذا الواقع، وتلك العوامل ما هي إلا إفراز لوجوده واثبات لذاته.

الواقع عند الفلاسفة:

جاء تعريف الواقع فلسفيا في عدة معان؛ فقد يقصد به،«**كل ما هو تجريبي عيني، وقابل للإدراك الحسي المباشر**»[2]، وهنا يتأرجح مفهوم الواقع في دلالته الفلسفية بين ما هو عقلي يدرك بالعقل وما هو مادي حسي يدرك بالحواس.

ويقصد به أيضا « **أنه يفيد وجودا أنطولوجيا*** **يفرض نفسه على الذهن**»[3]، فهو كل موجود يفيد كل معطى موضوعي يوجد خارج الذات، كما أن الأنطولوجيا ذات علاقة وثيقة بمصطلحات دراسة الواقع وكشف أسراره.

وما جاء على لسان لالاند أن «**الحقيقة هي الواقع**»[4] دل على أن هناك من الفلاسفة مَن ربط بين الحقيقة والواقع إلى حدّ التلازم وعدم الانفصال، إن الحقيقة في رأيهم «**هي كل شيء يمكن تصديقه**»[5]

[1]- ينظر: رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص72.

[2]- رجائي عطية، الواقع أو الحقيقة، تر: عن كتاب طبيعة العالم المادي، للسير آرثر ستانلي إدينجتون، دار الهلال للطباعة والنشر، ط2، 2010، ص10.

* الأنطولوجيا باليونانية " الكينونة"، ويعنى بها علم الوجود.

[3] - المرجع نفسه، ص 14.

[4]- المرجع نفسه، ص 20.

[5]- المرجع نفسه، ص 22.

نجد أفلاطون (345- 427 ق.م)، صاحب نظرية المحاكاة، قد ربط الحقيقة بعالم المثل" فالحقيقة يجسدها عالم المثل"، فالمثالية تفسر الواقع الذي نواجهه وننظر إليه على أنه ذو معنى وعلى أنه فكرة بغض النظر عن مظهره الخارجي المحسوس وهذا المعنى يوضح قوام حقيقة الواقع وصميم ماهيته[1]،فالحقيقة في نظره كامنة في عالم المثل.

ويؤكد أفلاطون؛ أن الحقيقة في الصور الخالصة ذات الوجود المستقل عن المحسوسات، لأن كل ما في عالم الحس ليس بالنسبة إليه سوى محاكاة لعالم الحق والخير والجمال[2]، فكل ما هو موجود في أرض الواقع سوى انعكاس لما هو في عالم المثل.

أما أرسطو (322- 384 ق.م) ، فيختلف عما جاء به أستاذه؛ إذ كل شيء في نظره عبارة عن «**جوهر (ماهية) وصورة، والجوهر هو الحقيقة الثابتة التي على المفكر أن يصل إليها ويدركها في شكلها المطلق، فمعرفة الصورة تساعد على معرفة الجوهر**»[3]، ففي نظره الحسي هو الطريق إلى المعقول، والحقيقة لا تكون كاملة ولا ينقصها شيء إلا بتجاوزها للحسي.

أما ديكارت، فانطلق من مقولته " أنا أفكر إذن أنا موجود"، فخاصية التفكير هي حقيقة الوجود البشري، وإذا توقف الإنسان عن التفكير توقف الوجود، وهذا ما فسره هيجل بقوله:« **الواقعي كله عقلي والعقلي كله واقعي.**»[4]

نجد أن هيجل وديكارت قد ربطا الواقع بالتفكير والعقل.

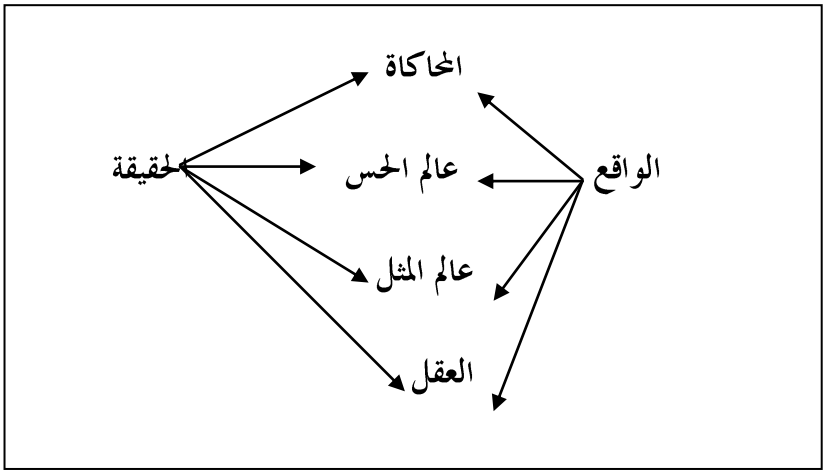
[1]- ينظر: فيصل دراج، الواقع والمثال، شركة المطبوعات اللبنانية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص198.

[2] – ينظر: رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، ص 19.

[3] – رجائي عطية، الواقع أو الحقيقة، ص 40.

[4] – فيصل دراج، الواقع والمثال، ص198.

وسنورد تفصيل ما قاله الفلاسفة في هذا المخطط:



اشتهرت وشاعت في العصر الحديث كلمات، الواقع، الواقعي، الواقعية، لا ككلمات لغوية لها دلالاتها المفردة، بل كاصطلاحات ومفاهيم مذهبية في الأدب، والواقعية كمصطلح لا تنفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، فما المقصود بالواقعية؟

الواقعية:

تحديد المفاهيم ليست مهمة سهلة، إذ تتراكم الصعوبة عندما يكون المفهوم ملتبسا في ولادته، «**الواقعية أحد المفاهيم التي لازمه التباس الولادة وضباب التأويل، وعندما يغيم المفهوم يعود الباحث إلى التاريخ ويفتش في سطوره**»[1]، والواقعية مذهب أدبي نشأ في النصف الثاني من القرن 19 «**وهو تصور مادي للعالم يقبل بمادية الواقع ويرفض الحقائق المتعالية، يتعامل مع ما هو تاريخي ويترك اليومي العارض، ويشير إلى الإنسان، وإن كان لا يعتبره جذرا، يأخذ باللغة اليومية المتطورة ويبتعد عن اللغة الميتة ويبني العالم في أشكال متعددة الأبعاد، يحتضن المباشر واللامباشر، الواقعي و المتخيل، الواضح والرمزي، لكنه في أبعاده يعتبر الواقع المادي هو مرجعه الأول، فالواقعية نظرية وتاريخ، أو نظرية تكونت في التاريخ، تشير إلى عصر التنوير كبداية وإلى القرن التاسع عشر**

[1] – فيصل دراج، الواقع والمثال،ص 19.

كذروة المسار»[1]، فالمدرسة الواقعية جاءت كرد على المدرسة الرومانسية، معتقدين أصحابها أنه من الضروري معالجة الواقع برسم أشكاله كما هي، وقد ركزت على الاتجاه الموضوعي وأبعدت الاتجاه الذاتي.

المقصود بالواقعية تصوير الواقع وكشف خباياه، وتمثيل كل مظاهر الحياة التي يعيشها الإنسان سواء الإيجابية أو السلبية، فلم يقتصر الأدباء الواقعيين على رسم الحياة الجميلة فقط بل الحياة بشقيها السعيدة والتعيسة، «**إن الواقعيين الكبار أمثال بلزاك، فقد تحتم عليهم من حيث هم مصورون صادقون للواقع، أن يتخلوا بصورة حاسمة عن تقديم عرض للحياة الجميلة والانسجام المنسجم، .... بل صوروا الحياة المتنافرة الممزقة، الحياة التي تستحق كل ما في إنسان من عظيم وجميل بلا رحمة**»[2]

وبهذا الشكل يوصلون للجمهور كل الجوانب في حياتهم بأسلوب يسجل الواقع بدقائقه ، دون غرابة، مختارين موضوعاتهم من واقع الحياة اليومية، كما عرفوا بدقة الملاحظة وصدق التصوير«**حيث أخذ ينمو عندهم الروح الواقعي بدقة الملاحظة في وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامة مما يعطي لهم طابعا عالميا**»[3]، و لم يتوقف الأمر عند الوصف الدقيق للواقع بل تعداه إلى الحديث عن التفاصيل الجزئية الذين قاموا بتصويرها تصويرا حقيقيا، وراحوا يلتمسون الحقيقة في الواقع المادي.

وقد برزت الواقعية في الفن كانعكاس لانقلاب تقدمي عظيم الأهمية شهدته الإنسانية في عصر النهضة، العصر الذي تطورت فيه العلاقات الاجتماعية، وكان الإنسان هو المادة الأساسية للفن، ومثالنا عن ذلك هوميروس، **الذي كشف لنا عن غنى وتنوع شخصيته من خلال المواقف والأوضاع المختلفة التي وضعها فيها، فكل شخصية تمثل إنسانا حيا كاملا، وليس تمثيلا تجريديا**

[1] – فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 20.

[2] –جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر:نايف بلوز،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،بيروت، لبنان،ط3،1985، ص 15.

[3] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، جار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط2، 1980، ص17.

لسمة واحدة من سمات الشخصية الإنسانية [1] ، فكان تصوير هوميروس للإنسان يشمل جوانب شتى، حتى غدا تطوره في الفن أحد أهم مسائل الواقعية.

وكانت دعوة شكسبير تصر على ضرورة الاهتمام بالفن ومزجه بالواقع، من خلال طرحه لمسألة علاقة الفكر بالواقع، وفي هذا المقال ندرج ما قاله غوته عن إحدى شعارات فن شكسبير الواقعي: «**إن ما يلهم نفس شكسبير العظيمة قائم ضمن حدود الواقع، الأساس العظيم لأعماله هو الحقيقة والحياة ذاتها، ولهذا يبدو كل ما كتبه أصيلا وقويا**»[2]، يتضح لنا من خلال ما قاله غوته أن شكسبير كان يدعو إلى اهتمام الفن بظواهر الحياة ، وتجسيد حقيقتها في أشكال الحياة الواقعية، وكل ما يهم الإنسان ويمسه ، «**وكان ذلك ثورة حقيقية في ولادة الواقعية كمنهج فني في تصوير الواقع**»[3].

اتفق شكسبير مع سرفانتس على شروط لنجاح الواقعية نختصرها في نقطتين اثنتين:

- الاهتمام بمصالح الشعب وتقدير الفنان ومشاعره.
- إنشاء سلطة يعمها الخير وحسن التدبير.

أما إذا انتقلنا بالمصطلح في الأدب لوجدنا أن الكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح في الأدب «**يتحدث (شيلير) في كتاباته عام 1798 م عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم واقعيين أكثر منهم مثاليين**»[4]، وقد طبقت النظرية الواقعية بطريقة أفضل على الطبيعة والحقيقة الإنسانية، وهذا ما وضحه صلاح فضل في كتابه «منهج الواقعية في الإبداع الأدبي» قائلا: «**من الأفضل أن يتوجه الروائي إلى الشعب**» [5]، ليعالج مشكلاته، ويمجد حريته وحاجياته.

وكانت الواقعية في بداياتها كلمة عابرة تعبر عن مجرد تمثيل الطبيعة، وأصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتاب الكبار على رأسهم (ستندال)، (بلزاك)، ثم يأتي بعدهم (فلوبير)[6]

---

[1] –ينظر: س. بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، تر:شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص8.

[2] – المرجع نفسه، ص 9.

[3] – المرجع نفسه، ص 11.

[4] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص14.

[5] – المرجع نفسه، ص 14.

[6] – ينظر: المرجع نفسه، ص15.

وقد كان لـــــ(بلزاك) الأثر البالغ في انتصار الواقعية، **فهو من أدخل مصطلح Milieu الفرنسي الذي يعني البيئة أو الوسط بكل موحياته المتشابكة في الأدب، وتعد مقدمته التي كتبها عام 1842 م في مجموعته القصصية الكبرى "الكوميديا البشرية" التي أذاع فيها المصطلح لأول مرة بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي.**[1]

بعد ذلك ظهر مصطلح الواقعية وانتشر في انجلترا عن طريق **تحليل بعض أعمال (بلزاك)، وإنماء روح الواقعية عند العديد من الشباب، أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد ترأسه (هنري جيمس)، الذي قام بنصح أحد القصاصين الشباب بدراسة النظام الواقعي الشهير، ليتردد المصطلح بعد ذلك في الأدب الألماني في كتابات (ماركس انجلز)، كما اتخذه بعض النقاد الروس شعارا لهم.** [2]

وهكذا نشأت الواقعية في فرنسا، وانتشرت منها في البلاد الأوروبية والغربية الأخرى، لتصبح اليوم مذهبا ومدرسة قائمة بحد ذاتها.

وقد عرفت الواقعية كنظرية أدبية في أواسط القرن 19 بفرنسا، وأشهر أعلامها (غوستاف فلوبير)، وكانت في تاريخ الأدب لأول مرة مع الرسام كوربيه سنة 1855م [3] ، كون الرسام هو الشاهد العيان في زمننا، وله الدور الكبير في تسليط الضوء على مختلف جوانب الحياة بكل واقعية وبدقة عالية.

كما اتخذت الواقعية في الأدب من الطبقة الوسطى أرضا خصبة لها لتدلي بكتاباتها وإبداعاتها، «**وكانت مادة لتجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية، فهم يرون الشر والآفات في تجاربهم لتنبيه المجتمع إلى تلافي إنتاج مثل هذه التجارب**»[4]، غايتهم في ذلك إنتاج مجتمع تسوده الأخلاق والخير، وهذا ما صرح به (بلزاك) في

[1]– ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 18.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

[3] – ينظر: ليلى عناس، الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص 4.

[4] – هلال غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، ص 393.

مجموعة قصصه «الملهاة الإنسانية»: «**أن له من وراء التصوير الواقعي غاية خلقية، هي إيقاظ روح العصر، والتعالي بخلق المجتمع**»[1]؛ إذ كان الالتفات للجانب الاجتماعي غاية الأديب الواقعي.

كانت البذور الأولى للواقعية في فن القصص إلى حد ما؛ لأنه كان يحتوي على عناصر واقعية، ففي (روميو وجولييت) تتمثل واقعية (شكسبير) في كشفه القناع عن ذلك الواقع الاجتماعي العنيف، أما إذا انتقلنا إلى رواية "البؤساء" لـــــ (فيكتور هيجو) نجد ملامح الواقعية ظاهرة فيها من خلال تصويره للمجتمع القاسي الذي لا يرحم فيه البؤساء والفقراء.[2] فالواقعية في الأدب هي تصوير الواقع تصويرا دقيقا، وتسجيل تفاصيله، وكشف خباياه، بعد الملاحظة العيانية.

نشأت وتبلورت اتجاهات الواقعية تحت تأثير عوامل ذكرها الدكتور (الرشيد بوشعير) في كتابه «الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية» نلخصها في النقط التالية:[3]

- تطور النزعة النقدية في مجالات العلوم الطبيعية ،والاجتماعية، والتاريخية، وازدهار الفلسفة الوضعية والمادية، ثم الوجودية، وكل هذا كان ردا على الفلسفة المثالية التي كان يمثلها كثير من الفلاسفة أمثال (ديدرو)، (كانط)، (هيجل) ، وكان هذا مؤثرا قويا نحو الواقعية واقتراب الفن من المجتمع أكثر.
- ظهور الصراع الطبقي في المجتمعات الأوروبية؛ إذ تطور النظام البرجوازي تطورا مدهشا في القرن التاسع عشر، وأصبحت الطبقة العاملة مستغلة مهضومة الحقوق، و لم تحقق الثورة الفرنسية ما كان يعلقه عليها السواد الأعظم من أبناء الشعب ومن آمال؛ إذ نجد أن الطبقة البرجوازية أشعلت نار الثورة مع الطبقة البروليتارية[4]*، وأخذت التي ناضلت من أجلها مثل: (صوت الحرية، والإخاء، والمساواة.)؛ فلقد كانت الواقعية بمثابة الثورة المتأنية والمحللة لتناقضات البرجوازية، وجشعها، كما تجلى ذلك في كتابات (بلزاك) و (دينكز).

---

[1] – محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، درا نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 280.

[2] – ينظر: الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1996، ص 11.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

* يقصد كارل ماركس بالبروليتاريا، الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من بيع مجهودها العضلي أو الفكري.

- الضيق بأحلام الرومانتيكيين الذين يتخذون الأدب وسيلة للتعبير عن مشاعرهم، وخلجاتهم النفسية المحدودية، بدلا من التعبير عن قضايا المجتمع الإنسانية الواسعة، وهي القضايا الموضوعية التي تعد أسمى وأشمل من التغني بأحزان الفرد وأفراحه.
- الاستقلال الاقتصادي للأدباء؛ فلقد كان الملوك والأمراء والحكام يحمون الأدباء، ويعنون بالإنتاج الأدبي منذ القديم؛ لأن كتابات هؤلاء كانت مملوءة بحكايات الشعراء مع الخلفاء والأمراء، ومدحهم لهم، وارتزاقهم بشعرهم... ولكن الأوضاع بدأت تتغير ابتداء من القرن 19 ، حين اتسعت دائرة القراءة أكثر من ذي قبل، وأخذت الصحافة اليومية، ومرافق الطباعة والنشر في الازدهار والانتشار، إضافة إلى نشاط المسارح، كل هذا يعد من العوامل التي أفسحت المجال أمام الأدباء كي يعتمدوا على أنفسهم في رزقهم ويستقلوا اقتصاديا ويستغنوا عن تمويل الأمراء والنبلاء.

بعد الحديث عن العوامل التي أدت إلى تبلور اتجاهات الواقعية، ننتقل إلى الحديث عن هذه الاتجاهات.

تيارات الواقعية:

إن التمرحل التاريخي لفترات الواقعية لا وجود لها فكل فترة تجمع أكثر من نهج، وأكثر من مدرسة، وتظل الواقعية مقرونة بشكل عام بالثورة البرجوازية في مسارها، فقد نهضت الواقعية واكتسبت ملامحها، «**في شرط تاريخي يسمح باقتراب الفكر من الواقع، وبمساءلته سعيا وراء إجابات غائبة، وإطلاق الفكر وراء المجهول**»[1] ؛ أي إطلاق العنان للعقل في فضاء خال من القيود وعامر بالحرية. إن الواقعية كمنهج يحتكم إلى العقل في علاقات اجتماعية تجنح في ممارستها إلى العقلانية، والواقعية أنواع:

[1] – فيصل دراج، الواقع والمثال، ص 24.

1- الواقعية النقدية:

كانت واسعة الانتشار في الأدب الروسي، «**وتطلق على التيار الواقعي الذي شغل النصف الثاني من القرن الماضي وأوائل القرن الحالي، وهي تسمية تراعى لنقد النظام الاجتماعي الذي كان قائما حينئذ في روسيا**»[1]، وقد استمر تطورها في روسيا حتى وصل ذروته.

يتناول فيها الأديب قضايا المجتمع ومشكلاته بالنقد والتحليل، رافضا التسليم بالواقع أو الرضا به كما هو، «**في حين أن الإنسان من خلال تجاربه اليومية أدرك خداع الحواس له، ومثاله في ذلك أن الأشياء البعيدة تبدو أصغر من حجمها الحقيقي، لذا انتهى إلى وجوب تناول الواقع بالنقد والتحليل قبل التسليم به.**»[2] ، وتعبر الواقعية النقدية عن الطبقات الوسطى، «**فهي فن الطبقة الوسطى لاحتوائها على النقد الذاتي لطبقتها وأفرادها وللمحافظة من زاوية أخرى على الدرجة العالية من الوعي الذي كان يمثل أحد أهم العناصر في تركيبها الفني**»[3]، كما اهتمت بالنثر في معالجة قضاياها، واتخذته ميدانا خصبا لها في طرح مشكلاتها، وأكثر الفنون التي لجأت إليها؛ المسرحية، والرواية، والقصة القصيرة... حجتها في ذلك أن النثر يفصح أكثر عن القضايا الاجتماعية « **فالنثر ألصق بالحياة الاجتماعية وقضاياها من الشعر.**»[4]، عبرت من خلاله عن العديد من المشاكل الاجتماعية، وهذا ما نجده في الكثير من روايات (دوستويفسكي)؛ الذي صور الحياة الممزقة للمجتمع الروسي، وما يعتريه من جريمة وصراع بين الخير والشر، وفقر، وأنانية وحب للذات. كأنه يصور لنا كل هذا في لوحة فظيعة بشعة بألوان قاتمة، وغيرهم من الروائيين أمثال: (جي دي موباسان) الذي تناول عنصر التوحش المسيطر على مجمل العلاقات الاجتماعية والإنسانية، وكذا (بلزاك) الذي صب جم غضبه على نظام عصره، وفساد طبقته.

مميزات الواقعية النقدية:

[1] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 44.

[2] – المرجع نفسه، ص 35.

[3] – كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 740.

[4] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص39.

- امتازت بالنزعة التشاؤمية في رؤية الحياة والبشر وكل ما يحيط من حولهم، «**فالواقعيون الذين يمثلون هذا المذهب يصدرون في آرائهم عن فلسفة سوداوية إلى حد بعيد، وأن الإنسان بالنسبة إليهم ذئب ضار لأخيه الإنسان.**»[1] في حين أن الأخلاق الحسنة الذي يتصف بها في كثير من الأحيان فقط من الظاهر لا أكثر. وقد اتجه الواقعيون النقديون هذا الاتجاه المتشائم من جراء ما كانوا يرونه من فساد اجتماعي وأخلاقي في عصرهم.
- كانت هجائية ناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها، وقد صب الأدباء الذين ينتمون إلى هذا المذهب جل غضبهم وانتقاداتهم على الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها الرومانسيون؛ ذلك لأن هذه الطبقة كانت مهضومة الحقوق في عهد الرومانسيين ومضطهدة من طبقة الإقطاعيين والنبلاء.[2]
- لا تدعو إلى فلسفة أو إيديولوجية معينة، ولا تعطي حلولا للمشكلات التي تطرحها، بل تكتفي بعرضها وتحليلها، كما أن كتابها قد أخذوا موقفا من الظلم والاستغلال، وفساد الصلات الإنسانية والاجتماعية، ورفضوا الآفات والشرور التي كانت تعاني منها مجتمعاتهم؛ لأنهم كانوا ضد هضم حقوق الآخرين، وعرفوا بميلهم إلى الدفاع عن الحرية، المساواة، الإخاء.[3]
- الاعتناء بالنمذجة؛ التي يقصد بها عملية تصوير الكاتب لشخصية تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو الرذائل، أو من العواطف المختلفة التي كانت من قبل في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص[4]، بطريقة تجعلها حية وكأنها من خلق الطبيعة.
- النزول إلى الطبقات الدنيا، وإعطاؤها حقها، وتجسيد واقعها كما هو عليه.
- البعد كل البعد عن العواطف والخيال، وأن يؤدي الأديب الواقعي وظيفته بكل موضوعية، وأن يبتعد قدر ما يمكن عن الذاتية التي تغرقه في أحاسيسه.[5]

---

[1] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص 39.

[2] – المرجع نفسه، ص 41.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 55.

[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

[5] – ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي،ص 15.

الواقعية الطبيعية:

يرى بعض النقاد أن الواقعية الطبيعية امتدادا للواقعية النقدية، وقد ذهب (محمد مندور) إلى أن، «**هذا المذهب الذي يتزعمه إيميل زولا يعد تطورا طبيعيا للواقعية النقدية**»[1]، وهذا ما جاء على لسان زولا تدعيما لما قاله (محمد مندور)، «**إن مذهبي حلقة من حلقات تطور الواقعية النقدية، وشكل انتهت إليه هذه الأخيرة.**»[2] ، ولكن الكثير يرى أنها ليست امتدادا للنقدية، ولا تمت لها بالصلة إطلاقا، وأن لها منهجها الخاص الذي يعتمد على «**محاكاة أسلوب العلوم التجريبية والأبحاث العضوية والفسيولوجية**»[3] ، وهي مدرسة متأثرة بنظرية داروين التي تطبق على الإنسان، معتقدين أنه هو المسير من غدده وأجهزته العضوية.

مميزاتها:

- صدورها عن فلسفة في الحياة مؤداها أن الإنسان شقي شرير، وأن سبب شره وشقائه يعود إلى الغرائز الدنيئة، وإلى العيوب والعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم، واكتسبوها من بيئتهم.
- إغراقها في النزعة التشاؤمية.
- الأسباب البيولوجية الوراثية سبب في الداء والفساد.
- الإنسان عبدا لغرائزه وشهواته، وليس حرا في تصرفاته وسلوكه في الحياة الاجتماعية؛ فهو متأثرا وليس مؤثرا، وأنه عند ارتكاب الجرائم ليس هو المسؤول بل التركيب الفسيولوجي الطبيعي لجسمه.[4]
- المذهب الواقعي الطبيعي يصلح الأخلاق لا يفسدها، وهذا ما قاله (زولا) محاولا الدفاع عن الطبيعة: «**إن مهمة الكاتب الطبيعي تتمثل في وصف الظواهر النفسية والاجتماعية،**

[1] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص 69.
[2] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 34.
[3] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص 69.
[4] – ينظر: المرجع نفسه، ص 76.

والوقوف على قوانينها كي يتمكن الإنسان من السيطرة عليها.»[1]،حيث تسعى إلى وضع حد للمشاكل التي يعاني منها الفرد.

- وصف الأشياء والحياة وصفا دقيقا فوتوغرافيا وثائقيا، وهذا ناتج عن المبالغة في الدعوة إلى الموضوعية التي فهمها الطبيعيون على أنها نسخ الموجودات كما تنسخ آلة التصوير، ويرى الطبيعيون أن هذا النسخ هو العدل والإنصاف في الفن، ولكن هذا الوصف الفوتوغرافي كان له آثار سلبية في كتاباتهم؛ لأن الأوصاف عندهم أصبحت منفصلة عن الشخصيات وما يحيط بها من أشياء[2]، وبالتالي أصبح أدبهم يصور الحياة كأنها جامدة؛ إذ لم يتغلغلوا في جوهرها و لم يعبروا عن حركتها الحيوية.
- الاهتمام بتفاصيل الواقع، سواء كانت هذه التفاصيل ذات دلالة أم ليس لها دلالة أم ليس دلالة على الإطلاق، وكان نقلهم لهذا الواقع نقلا جافا يغلب عليه طابع النثرية اليومية المبتذلة التي لا تمس العواطف الإنسانية الرقيقة، وقد أدى هذا إلى تجاهلهم لقيمة الفن الرفيع.[3]

إن هذه الرؤية للواقع و ما يحويه لدى الطبيعيين، و أن هذا التسجيل الحرفي للأشياء كان تمهيدا لاتجاهات لا إنسانية، واتجاهات اللامعقول في الأدب.

نخلص مما سبق، أن الطبيعيين ركزوا على العوامل المتعلقة بازدهار البحث في العلوم الطبيعية الطبية، مما أدى إلى جمود الحياة عندهم، وخلق جو خانق من السلبية التي تدعو إلى اليأس.

الواقعية الاشتراكية:

استعمل هذا المصطلح لأول مرة في آداب الاتحاد السوفييتي **في العشرينيات من هذا القرن**، وعندما نتحدث عن الواقعية الاشتراكية يتبادر إلى ذهننا مباشرة الثورة الاشتراكية،«**إذ نتج ذلك الفن عن الثورة الاشتراكية ليعبر عنها ويلاءم مبادئها**»[4]، وقد نشأت الواقعية الاشتراكية في فن الأدب قبل غيره من الفنون الأخرى، وكانت «**امتدادا للأدب الروسي القديم ذي الجذور المتغلغلة في التربة**

[1] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص 76.
[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 78.
[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 79.
[4] – المرجع نفسه،ص 87.

الروحية والاجتماعية الروسية»[1]، وقد ظهرت لتنادي بالعدل ومحاربة الظلم، والانحطاط الذي حل بالإنسان من جراء الثورة الصناعية، وكانت تنظر في تعاملها مع المجتمع وقضاياه المتنوعة من المنظور الاشتراكي، «**ففيها يصف الأديب الحلول للمشاكل التي يواجهها المجتمع من خلال مبادئ الاشتراكية»**[2]، لإعادة بناء مجتمع جديد وصياغة مستقبل تقدمي تسوده المثل العليا «**فهي بمثابة إعادة الخلق الصادق للحياة وفق معيار المثل الأعلى الاشتراكي.**»[3] من أجل انتصار الطبقة العاملة التي هي مصدر الخير والإبداع على الطبقة الرأسمالية والبرجوازية التي كانت مصدرا للشر، فقد كانت تخدم الطبقة الكادحة وتدافع عن حقوقها، وهدفها من ذلك تغيير الواقع وعدم السكوت عما يجري فيه من ظلم ونهب وسلب.

الكاتب في الواقعية الاشتراكية بمثابة نافذة الأمل التي يطل منها الشعب،لذلك «**تحتم عليه أن يبث في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه.**»[4]

مميزاتها:

- النزعة التعليمية التي نجدها واضحة كل الوضوح في إنتاج الواقعيين الاشتراكيين، نذكر منهم: (ماكسيم غوركي)، (بروتولد بريخت)؛ إذ نجد الشخصيات التمثيلية لا تتعدى كونها تحمل الآراء والمبادئ التي يعتنقها "غوركي"، فكانت متحدثة بلسانه، والهدف من ذلك نشر تعاليم الاشتراكية، وتلقينها للعمال، والفلاحين، والطلبة، والجنود.... فهي شخصيات دعائية تعليمية بالدرجة الأولى لإقناع القارئ بمدى بشاعة الطبقة المالكة واستبدادها للعمال والفلاحين الذين حرموا من كل شيء، وهذا يتيح له الفرصة لمقاومة الأغنياء والتبشير بالمذهب الشيوعي.[5]
- الإخفاق في تقديم نماذج بشرية، ولكن إذا قارناها مع الواقعية الطبيعية كانت أحسن بكثير، حيث حاولت أن تربط الشخصيات ربطا قويا بالمجتمع بغض النظر عن نجاحها،أو إخفاقها.

---

[1] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ص 88.

[2] – صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 94.

[3] – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ، ص 87.

[4] – غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 397.

[5] – ينظر: الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص 92.

- النزعة التفاؤلية؛ فالواقعيون الاشتراكيون ينظرون في أدبهم إلى الحياة نظرة متفائلة خلافا للنقديين والطبيعيين.
- رفضهم الأدب "اللامعقول" أو الأدب "الضياع" ، الذي ينظر للتاريخ نظرة قاتمة تشاؤمية [1]

كان الاتجاه الاشتراكي محل اهتمام الكتاب؛ لأنهم يرونه الملائم مع الظروف المحيطة بهم آنذاك.

نقول أن الواقعية هي الواقع الملموس الذي ندركه بالعين المجردة، تسعى في موضوعاتها إلى تصوير الحياة على ما هي، لكشف أسرارها وخفاياها، وكان الأديب الواقعي يحاول أن يقدم لمجتمعه أعمالا فنية تعكس واقعهم الذي يعيشونه، و لم يتوقف على التصوير الفوتوغرافي الحرفي للواقع بل كان يضفي عليه لمسة من خياله، «**فالكتابة الواقعية عملية ابتداع للواقع وصياغته صياغة واعية تقوم على المتخيل والتصوير والتشكيل والنمذجة.**»[2] فمن خلال الواقع يخلق واقعه الفني.

ثانيا: مفهوم المتخيل في اللغة والاصطلاح:

أ/ لغة :

يعد مصطلح المتخيل من بين المصطلحات التي أثارت جدلا بين العلماء والفلاسفة والنقاد؛ فكل من هؤلاء تناوله من وجهات نظر مختلفة، كون المصطلح يتقاطع مع مصطلحات أخرى وضعت في نفس الحقل الدلالي من مادة (خ،ي،ل)، الذي إذا ما بحثنا عنه تراءت لنا صيغ لا حصرة لها .

فقد عرفه ابن منظور في معجمه لسان العرب، ب «خال الشيء ويخال وخيلة وخالا وخيلا وخيلانا ومخالة ومخيلة بمعنى، والمخيلة موضوع الخيل ، وهو الظن، والخيال والخيالة ما تشبه له في اليقظة، والحلم والخيال لكل شيء تراه كالظل، والخيال، خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه، فيرى أنه صيد فينفض عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظله... والخيال والخيالة: الشخص والطيف،

[1] – ينظر: الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية ، ص 109.

[2] – الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خيضر بسكرة، العدد السابع، 2005، ص5.

والخيال: خشبة؛ توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها ظن أنه إنسان»[1]، وخيل إلي هكذا... من التخييل والوهم .

ونقرأ في مقاييس اللغة لابن فارس: «الخيال: انطلاقا من الجذر اللغوي: خيل، الخاء، والياء، واللام، أصل واحد؛ يدل على حركة في تلون، فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه ويتلون، ويقال: خيلت للناقة، إذا وضعت لولدها خيالا يفزع منه الذئب فلا يقربه»[2].

ونقرأ في أساس البلاغة للزمخشري: «خيلاء ومخيلة وهو يمشي، الخيلاء وإياك والمخيلة، واختال في مشيته وتخيل وخايله، وأخطأت في فلان مخيلتي أي؛ ظني، ورأيت في السماء مخيلة؛ وهي السحابة تخالها ماطرة لرعدها وبرقها، وأخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل ذلك على ما خيلت: أي ما رأتك نفسك وشبهت وأوهمت».[3]

وما ذكره عبد الله العلايلي في الصحاح جاء على النحو الآتي: «خال، وأخال الشيء: اشتبه، تخيل من تصور، والمخيلة: المظنة».[4]

وجاء في المحكم والمحيط الأعظم في اللغة لابن سيدة: «خال الشيء، يخال خيلا، وخيلة، وخالا، وخيلا، ومخيلة، وخيلولة؛ ظنه».[5]

وفي المعجم الوسيط، وفي نفس المادة (خ، ي، ل)، "خال فلان خيلا، تكبر،وتوسم وتفرس، والفرس وغيره، ظلع وغمز في مشيه، والشيء خيلا وخيلانا: ظنه، تقول: اخالك راضيا، ويقال: (من يسمع يخل)، خُيل الرجل: كثرت خيلان جسده فهو مخيل ومخول ومخيول، خيل إليه أنه كذا، شبه ووجه إليه الوهم".[6]

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ي ل)، المجلد الخامس، ص 191.

[2]– ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (خ ي ل)، ص 235.

[3]– جار الله الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (خ ي ل) ص 245.

[4]– عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، مج1، دار الحضارة، بيروت، لبنان، ط1، 1974، ص 38.

[5]– ابن سيدة، علي بن اسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،ج5 ، تح: إبراهيم الأبياري، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، 1971، ص 157.

[6]– - مصطفى إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، باب الخاء، مادة (خ ي ل)، ص 267.

كل الدلالات السالفة الذكر التي يشير إليها الجذر اللغوي " خيل" تشير المظنة والوهم والطيف والظل، فنقول: تخيل الشيء أي تصوره وتوهمه.

وقد وردت لفظة "خيل"، مرة واحدة في القرآن الكريم في قوله تعالى: " **قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى.**"[1] وهو ما يعني في مقام أول ارتباط فعل التخيل بالفعل السحري، الذي يعمل فيه فعل التأثير والتوهيم فعله في الإنسان، الواقع عليه[2]، فلا حقيقة في الأمر، بل شك وريب.

وقد ورد في الحديث النبوي الشريف الجذر اللغوي (خيل)، بصيغ مختلفة كصيغة خُيِّلَ، يُخَيَّلُ....ويَتَخَيَّلُ" التي تقابل يتمثل، **وجاء في الحديث الذي ضمه مسند أحمد: حدثنا محمد بن فضيل حديث عاصم بن كليب عن أبيه عن أبي هريرة قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (من رآني في المنام فقد رآني فإن الشيطان لا يتمثل بي، وقال ابن الفضل مرة: يتخيل بي، فإن رؤيا العبد المؤمن الصادقة الصالحة جزء من سبعين جزء من النبوة.)**[3]، فلفظة يتخيل هنا تدل على التمثل والتوهم، فنقول: يتمثل لي أو يتهيأ لي.

ب/ اصطلاحا:

قبل الحديث عن المفهوم الاصطلاحي للفظة المتخيل، لا بد لنا من أن نعرج على مفهومي الخيال والتخييل؛ لأن مصطلح المتخيل لم يظهر إلا مؤخرا مع الدراسات الحديثة، ومع تطور الإنتاج الروائي.

[1]- سورة طه، الآية: 66.

[2]- المصطفى مويقن، بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 2005، ص83.

[3]- المرجع نفسه، ص 85.

الخيال (Imagination):

ففي التعريف الشائع للخيال «**كفاية وقدرة على تمثل الواقع وتصويره في علاقات مختلفة تماما عن اشتراطات الواقع**»[1] ؛ أي لا يمكن الاستغناء، أو فصله عن مجالات الحياة؛ إذ له القدرة على تصوير الواقع وتمثيله.

ويعرف أيضا بأنه: «**نشاط نفسي تستعيد فيه الذاكرة حيويتها في توالج مع التصور العقلي**»[2]، فينهض بعمليات عميقة مستعينا بالعقل لإعادة تركيب الصور ودمجها، ومن هنا راح (أفلاطون) يرفض تحرير الخيال من صرامة العقل؛ إذ نجده يقول: «**إن التخيل وإدراك المحسوسات المشتركة من وظائف العقل**»[3]، كما جعله مطابقا للإحساس، كونه وضعية يقوم فيها الفكر تلقائيا بتصديق المظهر التي تبدو عليه الأشياء، «**فإذا أردنا أن نتخيل شيء موضوع في الذاكرة وكنا قد أحسسنا به من قبل لاستطعنا أن نقوم بذلك**».[4]

أما تلميذه (أرسطو)، فقد ذهب إلى الجمع بين الإدراك الحسي والإدراك العقلي؛ لأن الخيال في نظره ناتج عن الإدراك الحسي في الذهن، وقد شاركه القول الجرجاني في كتابه التعريفات بأن الخيال « **قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبة المادة؛ بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك.**»[5]

فالخيال ملكة قادرة على توليد الصور، وتأليفها في حقل واسع يمتد على مساحة الذاكرة الإنسانية، بما تختزنه من مدركات حسية وتجارب حياتية، لتنقلها بعد ذلك إلى عالم الواقع عن طريق صور ابتدعتها.

[1] – محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل(بين الوعي الآخر والشعرية العربية)، مطبعة وراقة بلال، المدينة المنورة، ط1، 2014، ص 9.

[2] – ينظر المرجع نفسه، ص 9.

[3] – محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

[4] – المرجع نفسه، ص 13.

[5] – المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 87.

كما ربط أرسطو بين التخيل والتوهم مقابل المصطلح اليوناني المترجم (phantasia)، « **على اعتبار أن جموحهما يقفز بالإنسان من كل ما هو واقعي مدرك، إلى كل ما هو متخيل يتجاوز الواقع لإدراك الجوانب الوجدانية من الحياة النفسية، التي تحتاج إلى قدرات العقل.**»[1]، معتبرا أنه القوة، والطاقة الضرورية في الإبداع، وأن كل أسلوب لا بد أن يكون مقترنا بالخيال، ومبدأ الإقناع المنطقي، وأن التخيل قوة لاستحضار أشياء غابت.

للخيال خصائص نذكر أهمها:[2]

- تحطيم سور مدركاتنا المعرفية، وجعلنا نحفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع.
- الشعور باللذة في رؤية العالم، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد.
- الشعور بالجدة والأصالة في كل شيء.

أما ابن عربي فقد رفع الخيال إلى مرتبة العلم ، وهو «**حس باطن بين المعقول والمحسوس**»[3]، ولا يوضع موضع العقل، كون هذه القوة التخييلية من القوى الخارقة التي قد تعرض العقل للضلال.

نفهم من خلال قول ابن عربي أن للخيال دورا فعالا وأساسيا في إدراك الأمور الروحانية الخفية، التي يعجز العقل عن إدراكها ومعرفة حقيقتها.

والإنسان يرى يعين الخيال ما لا يراه بعين الحس، وهذا ما ورد في قوله تعالى:{ **وَإِذْ يُرِيكُمُوهُمْ إِذِ الْتَقَيْتُمْ فِي أَعْيُنِكُمْ قَلِيلاً وَيُقَلِّلُكُمْ فِي أَعْيُنِهِمْ**}[4]، وقوله تعالى: { **يَرَوْنَهُمْ مِثْلَيْهِمْ رَأْىَ العَيْنِ**}[5]، مع أنهم لم يكونوا مثلهم في الحس، **فلو لم ترهم بعين الخيال لكان ما رأيت من العدد كذبا، وإذا كان الذي أدرك أدركه بعين الخيال كانت الكثرة في القليل حقا، والقلة في الكثرة حقا، لأنه حق في الخيال، وليس بحق في الحس.**[6]

---

[1] – محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص 18.

[2] – ينظر: المصطفى مويقن، بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، ص 101.

[3] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011، ص 20.

[4] – سورة الأنفال، الآية: 44.

[5] – سورة آل عمران، الآية: 12.

[6] – ينظر، محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، مطبعة سجل العرب، القاهرة، 1969، ص12.

في كثير من الأحيان، يرى بعض الناس الأشياء بعين الخيال دون أن يعلموا ذلك، فيظنون أنهم يبصروها بعين الحس.

وقوله تعالى: {**وَقَوْلِهِمْ أَنَّا قَتَلْنَا المَسِيحَ عِيسَى بْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهَ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ**}[1]، ظن اليهود أنهم قتلوا المسيح وصلبوه، ولكن كان ذلك تخيلا وليس حقيقة.

أما حازم القرطاجني فقد جعل من التخييل **قوام الصناعة الشعرية وهو على صنفين قول تخيل الشيء كما في الوجود، والآخر تخيل الشيء على غير ما هو عليه في الوجود وهو يربط قيمة الشعر من حيث هو شعر بقوته التخييلية وحسن المحاكاة وجودة التأليف.**[2] في إدراك الأشياء الموجودة على أرض الواقع وتخيلها.

أما ابن رشد (ت 595 هـــ) يعتبر التخيل قوة أخرى غير الحسّ والظن والعقل والعلم، لكنّها غير مستقلّة تماما عن بعضها، فقوة العقل تحكم قوّة الخيال، وقوة الخيال تحكم الحسّ المشترك، لأن قوة الحس لابد منها لقوّة الخيال كلاهما يشد بحبل الآخر، كما أن التخيل ضروري للعقل، وبالتالي فالخيال ناتج عن معتقدات ورغبات مؤدية إلى فعل أو منتج لمعتقدات ورغبات ينتج عنها كل عمل [3]

مع الرومانسيين يلغى العقل، ويتحول إلى مقاربة جمالية، وأهم ما توصل إليه الاتجاه الرومانسي، ما أنجزه (كولردج) من أبحاث في هذا الموضوع ، فنجده يقول إنه :« **القوة التي تستطيع التوفيق بين عناصر متنافرة**»[4]، فعنده الخيال عملية من عمليات الخلق، بواسطته يستطيع الإنسان إعادة تركيب وترتيب، وخلق معاني لهذا الوجود.

إن الخيال عند الرومانسيين «**يعادل الإبداع بدل المحاكاة**»[5]، ففي نظرهم أن الشخص بخياله يبدع، وتكون له القدرة على الإتيان بأمر جديد، ويكون ذلك بدمج الأفكار والطرق القديمة بعد تمريرها على المخيلة للخروج بنتيجة جديدة.

---

[1] – سورة النساء، الآية:157.

[2]– مشوي بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص 56.

[3]– ينظر: محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، ص 16.

[4] – محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص 39.

[5] – محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل، ص 40.

إن للخيال أهمية في حياة الإنسان، يمكّنه من إعادة صور مرت عليه. و لم يقتصر مفهومه على تلك الملكة التي تنتج صورا وإبداعات أدبية فنية، بل ارتبط الأمر بظهور فلسفات عديدة تفسره بمذاهب عدة.

أما فيما يخص لفظة المتخيل (Imaginaire)،«**فقد استعيرت من الكلمة اللاتنية (Imaginarius)، سنة1480 ، ودلت على المعطيات الذهنية التي لا تتطابق مع الواقع المادي**»[1]، أي أشياء يبتدعها العقل ولا وجود لها في أرض الواقع، **واستعملها (باسكال) في سنة 1659، وكانت لها نفس المعنى المذكور سالفا لوصف الأشياء التي لا وجود لها إلا في مخيلة الإنسان، بينما دلت سنة 1820 مع دوبيران على مجموع نتاجات الخيال**[2]، أي كل ما يخزنه الخيال، ويجتمع فيه من أشكال ماضية.

يرى (لودري Le Drut) أن المتخيل« **مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، الأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخييلية صرفة، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية**»[3]، من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن (لودري) قد ربط بين العقل والمتخيل، وأن هذا الأخير له علاقة قوية بالمعرفة التي تأتيه من العقل، فمن الضروري تكامل العلاقة بينهما لتجسيد المتخيل كحقيقة على أرض الواقع.

في حين يرى (جيرار جينيت Gérard Genette) أن المتخيل نوعان « **متخيل قار مرتبط بالمضمون، وهناك متخيل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية: أعتبر أدبا كل نص يثير فـــيَّ ارتياحا جماليا، وقياسا على هذا يمكن صياغة العبارة: أعتبر متخيلا كل نص يثير فـــيَّ متعة جمالية، وهذا يعني طرح إمكانية القول هذا العمل تخييلي لأنه يعجبني، والآخر ليس تخييليا لأنه لا يعجبني، غير أن هذا الحكم، لكي يكون معيارا موضوعيا لا بد أن يستند إلى معايير الثقافة، لأنها هي التي تفصل بين النص واللانص أو المتخيل وغير المتخيل**»[4]؛ لقد قسم جينيت المتخيل إلى قسمين،

[1] – يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديث، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب،ط1، 2005، ص28.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 28.

[3]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 19.

[4] - آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 26.

أحدهما مرتبط بالمضمون، والآخر بالمتعة والجمال، ونستطيع أن نحكم عليه بالجدة والرداءة، ووجب أن يخضع لثقافة الشخص الذي يتخيل.

إن للمتخيل دورا كبيرا في بناء أي عمل أدبي والحديث عنه «**يفضي إلى الكلام عن الفضاء السوسيو–تاريخي والمجال الثقافي الذي أنتج فيه**»[1] فالنص الأدبي ليس معلقا في فراغ، بل هو وليد مجتمع عاش تجارب عديدة، ليأتي الأديب ويصور كل ذلك في عمل فني يمزج فيه بين ما شاهده وعاشه، وبين ما تخيله ليفجر ما بداخله من رغبات وصور وأفكار لم يتمكن من التعبير الصريح المباشر عنها.

بين الواقع والمتخيل علاقة وطيدة داخل المتن الروائي، والروائي يترع بطبعه لتخيل الواقع نظرا لتعدد أوجهه، ومن خلال ذلك يستطيع خلق واقع خاص يقول فيه ما لا يستطيع الواقع الحقيقي قوله وتحقيقه، فيلجأ إلى رفع قلمه للكتابة والإبداع؛ لتحقيق المتخيل بخلق صور جديدة يجد فيها ما كانت ترجوه ذاته.

[1] - حسين خمري، فضاء المتخيل، دراسة أدبية، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001، ص 37.

الفصل الأول

جماليات الخطاب بين الواقع والـمـتـخـيـل

الفصل الأول: جماليات الخطاب بين الواقع والمتخيل

تمهيد:

تكمن جماليات الخطاب في العلاقة القائمة بين الواقع والمتخيل؛ ونخص بالذكر الرواية التي « **يعد إسهامها الخاص مقرنا عادة بتطورها كشكل أدبي يهدف إلى وصف الحياة وصفا صادقا أو واقعيا ومن المفروض تقليديا بالروائي أن يكون مهتما بما هو واقعي، حتى وهو يستعمل الأسطورة أو الرمزية فإنّه يوظّف مثل المحسّنات ليوسع من فهمها للعالم.**»[1]

تستقي الرواية مادتها من الواقع وتحوله إلى متخيل روائي، حيث يجد الروائي نفسه قد تجاوز ذلك الواقع الذي عبر عنه بصدق إلى خيال ينقل به المتلقي إلى عالم آخر، كونه يضفي من خياله صورا جديدة يعبر عنها بواسطة اللغة التي تعد الوسيلة الأهم التي يستند إليها الإبداع، باعتبارها عالم تخيلي يمكن منتج الخطاب من التعبير عن خبايا النفس البشرية، ورسم معالمها، أحزانها وأفراحها، مشاكلها وهمومها، فالروائي هو من يستعمل هذه اللغة ببراعة مضيفا نسمات من ذاته وروحه وكيانه، مستخدما ألفاظه استخداما إيحائيا دلاليا، مستوحيا ذلك من واقع عاشه بكل تفاصيله؛ «**فكل رواية تجعل من الواقع موضوعا لها، يعمد الروائي فيها إلى استرجاع ذكريات قريبة أو بعيدة، لأننا في كل الحالات أمام إعادة إنتاج للواقع المحسوس بواسطة اللغة.**»[2]، التي يقدم من خلالها الروائي تعبيرا مفصلا عن مناخه الاجتماعي وتقلباته بلغة خيالية في قالب واقعي.

الأمر الذي دفع بالعديد إلى البحث عن الجمالية التي تربط بين الواقع والمتخيل؛ لأنهم يرون أنّ المخيلة تؤدي دورا آخر في ابتداع عالمها، الذي له رؤاه نحو العالم الواقع، وأنّ كلا من الواقع والمتخيل يحيل إلى الآخر.

إن العلاقة المتشابكة بين الواقع والمتخيل تسوقنا إلى التساؤل: ما نوع هذه العلاقة؟ أهي علاقة تكاملية أم علاقة أحادية؟ وكيف استطاع الروائي الجمع بينهما في فضائه الروائي؟ وما هي المرجعيات التي اعتمدها في ذلك؟

---

[1]- سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبر الروائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص 73.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 51.

1 – العلاقة بين الواقع والمتخيل في الرواية:

ظلت العلاقة بين الواقع والمتخيل علاقة جدلية، وغالبا ما يتطور الحديث ليبلغ الخلط أقصاه في تحديد العلاقة التي تجمعهما أو تفرقهما، ويبقى الكلام النظري عن علاقة المتخيل بالواقع «**يدور دائما في فلك المماحكات الإيديولوجية لأنّه لا ينطلق من تعريف واضح ومحدد لكل من المتخيل والواقع، وغالبا ما يتطور الحديث ويختلط المعنى حين لا يستطيع الباحث أن يتحكم في أدواته المعرفية والفكرية فتتغير مواقع كل واحد منهما؛ الواقع/ المتخيل، ويصير الأول من مرادفات الثاني وصنوا له في الدلالة**»[1]، لتحدد العلاقة بينهما في إطار «**أن المتخيل بناء ذهني، أي أنه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي**»[2].

يتضح لنا أنّ المتخيل بناء إبداعي ذهني خفي، يمكن إدراكه بالفكر، وهو ما لا يمكن أن نعيشه أو يفترض أن نعيشه، أما الواقع ما ندركه بالحواس ونلمس آثاره.

ومن هنا تتباين الآراء وتختلف وجهات النظر في تحديد العلاقة بينهما ولم تكن علاقة واحدة بل علائق، وهي كالتالي:

- **علاقة تلاحم:**

تمثل هذه العلاقة اشتراك كل من الواقع والمتخيل وتداخلهما أثناء العملية الإبداعية، وتتمثل وظيفة المتخيل في كونه يقوم «**بإعادة تشكيل الواقع وإنتاجه من جديد، باعتباره نوعا من الممارسة لهذا الواقع**»[3] ،فنجد المتخيل يحيل على الواقع، في حين إن الواقع يحيل إلى ذاته، بمعنى الصور التي يأتي بها المبدع مرت عليه من قبل، وبالاستناد إلى المتخيل يشكل صورا جديدة.

ويمكن تمثيل هذا التعريف بالمعادلتين الآتيتين:

[1]– يمنى العيد: الرّاوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986،ص 86.

[2]– حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 39.

[3]– يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، ص 50.

المتخيل ~~يحيل إلى~~ ◄ الواقع

الواقع ~~يحيل إلى~~ ◄ ذاته[1]

ندرك من خلال المعادلتين أن المتخيل والواقع يحيل أحدهما على الآخر، وأن العلاقة التي تربطهما علاقة متينة، وصفت بعلاقة التلاحم، «**وإذا نحن تمعنا في النص الروائي وبنيته، وكذا العلاقات بين أجزاء النص ودلالاتها تكشف أن مظاهر الخطاب الواقعي تتجلى من خلال المتخيل الروائي، وهكذا يتمفصل النص الواقعي بين طيات الواقع وبنيات المتخيل، والأمر نفسه بالنسبة للتصور الصوفي والرومانسي من خلال النموذج التعبيري التشكيلي، حيث الخيال والشعر إبداع ذاتي وحقيقة معرفية ووجود حقيقي؛ لأن هناك تشابكا عضويا ما بين الذاتي والعالم الخارجي الطبيعي**»[2]

يعني أنّ الواقع والمتخيل وجهان لعملة واحدة «**يلتحمان ويتبادلان المواقع، من دون أن يلغي أحدهما الآخر ومن ثم يندفعان إلى موقد اللغة ليتعالى تداخلهما، والتباسهما على صعيد تعقيد اللغة في مجرياتها النصية**»[3] ، وأنّ العالم الداخلي انعكاسا للعالم الخارجي بكل مكوناته.

- **علاقة موضوع بمحمول:**

تذهب هذه العلاقة من المنظور السيميائي، والذي يعرف المتخيل بأنه «**مجموعة من العلامات**»[4]، ويكون هنا مرادفا لمفهوم النص ومفهوم الخطاب «**لأن النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلامات والرموز اللغوية تنتظمها بنية فنية وذلك بالتعبير عن الواقع**»[5] ولكن قبل أن نلج في الحديث عن العلاقة بين الواقع والمتخيل والتي وصفت بأنها علاقة موضوع بمحمول، لابد لنا من أن نعرف ما المقصود بالموضوع والمحمول؟ وما العلاقة التي تربط بينهما؟ وكيف أسقطت على الواقع والمتخيل؟

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص39.

[2]- العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهرتي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص327.

[3]- محمد صابر عبيد، ما بعد السرد، بحث في تقنية الحكاية الجديدة، مجلة ثقافة البحرين، ع12/11، 2004، ص86.

[4]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 40.

[5]- المرجع نفسه، ص 40.

يعرف الفلاسفة الموضوع **بالمعنى الموصوف والمسند إليه والمخبر عنه، أما المحمول فالمقصود به (الصفة والخبر)، ومن ثمة فإن الموضوع هو الذي تحمل عليه الأشياء ولا يحمل هو على شيء أصلا، أي الذي يحكم عليه بأن شيئا آخر موجود له، أو ليس بموجود له، والمحمول هو ما نحكم به إيجابا أو سلبا على الموضوع**[1].

وفي هذا المقام يرى ابن رشد «**أن المقولات إذا كانت مفردة فإنها لا ينطبق عليها الإيجاب والسلب، لكن عندما تؤلف بينها تحدث الموجبة أو السالبة، لذلك فتأليف المقولات هو الذي يسمح بوجود قضية تتكون من موضوع ومحمول**»[2]. معناه أن تركيب الجمل لتأليف مقولات منوعة هي التي تدعو إلى الإيجابية والسلبية، وإثرها يتكون لنا موضوع ومحمول.

كما يشير إلى قاعدة منطقية يثبت من خلالها علاقة تلازم بين الموضوع والمحمول، مفادها أنه « **متى حمل شيء على شيء حمل المحمول على الموضوع، فإن كل ما يقال على المحمول يقال أيضا على الموضوع**»[3] ، بمعنى أن المحمول الأول إذا كان يعرّف جوهر الموضوع؛ فإن المحمول الثاني يعرّف أيضا جوهر ذلك الموضوع، وقد أدرج ابن رشد مثالا تأكيدا عن ما قاله : «**إذا حملنا "الإنسان" على زيد، وحملنا على " الحيوان " فإن كلاّ من الإنسان والحيوان يحملان على زيد، ومن ثمة فهما يعرّفان جوهر زيد**»[4]، مثال ابن رشد دليل على أنه متى حمل شيء على موضوع حملا يعرف جوهره وكنهه.

يطابق هذا العلاقة بين الواقع والمتخيل، «**فيكون المتخيل هو الحامل للواقع والسند الذي من خلاله يتشكل هذا الواقع**»[5]، ويعبر عنه، وأن النص هو المادة التي يبنى بها.

ونضيف أيضا أن المتخيل مرتبط عضويا بهذا الواقع، ودلالة الواقع هي حتما دلالة المتخيل فأحدهما يمسك الآخر.

---

[1]- ينظر: عبد العزيز لعمول ، مبحث المقولات في فلسفة ابن رشد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص91.

[2]- المرجع نفسه، ص 92.

[3]- المرجع نفسه، ص 92.

[4]- المرجع نفسه، ص 93.

[5]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 40.

- **علاقة الدال بالمدلول:**

يُعدّ الدال بالمدلول عند علماء اللسانيات ثنائية لا انفصام بين عراها، والعلاقة بينهما علاقة متينة يستحيل الفصل بين طرفيها، وهي علاقة اعتباطية، ذلك أن الدال هو الصورة اللفظية لأي كلمة، أما المدلول فهو المضمون أو بالأحرى المتصوّر، وهو صورة عقلية نجده في الذهن وتوضع إزاء دال معين، فكل دال ينطق به إلا وصورته تتشكل في عقولنا.

يرى "فرديناردي سوسير" **أن العلاقة بين الدال والمدلول تشبه العلاقة بين وجهي الورقة، حيث يصعب بل يستحيل الفصل بينهما**[1] وبالتالي نقول لا يوجد دال بدون مدلول، والكلام نفسه ينطبق على الواقع والمتخيل «**ذلك أن الدال هو المتخيل أي النص الأدبي ويمثل الرمز اللغوي، وهذا منطقي لأن النص الأدبي يتكون من مجموعة من الرموز اللغوية التي تنتظم في بنية فنية قصد تبليغ معرفة أو بهدف التواصل، أما المدلول فهو الشيء الذي يحيل إليه هذا الرمز، وهو في حديثنا هذا الواقع الذي يتكلم عنه، وهو الحقيقة الموضوعية المادية.**»[2] حيث لا يوجد واقع بدون متخيل والعكس صحيح.

على مستوى الدال، يتقاطع المتخيل مع كل ما يجعل من موضوع أو حكاية أو حتى شيء ما أمرا مدهشا، وهو في هذا المستوى يبدو كحالة تثير في الموضوع الخروج عن الذات من خلال الاستغراب التي تنتج عن نقل العادي نحو النادر ، أو غير المألوف ، أما على مستوى المدلول فهو لا يرتبط بأية بنية محددة؛ لأنه يتزلق نحو ما يسمى عادة المعنى، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة باعتباره توجها وتعريفا؛ أما التوجه فيتعلق بمسار الفاعل في صياغته لما يحدث في التكوين البطيء للوعي من حيث هو مسار باطني باتجاه أعماق الذات[3] ، لنجد أن المتخيل يجسد ويعبر عن المعنى الباطني للأشياء، كونه يصدر من أعماق الذات.

إن العلاقة بين الواقع والمتخيل تمثل علاقة الدال بالمدلول، وهي علاقة وجودية، يستحيل وجود أحدهما دون الآخر.

---

[1]- ينظر: حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

[3]- ينظر: آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 18.

وهناك من فسر هذه العلاقة من الناحية الجمالية الفنية، وأن الأديب وليد المجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، يفرغ ما بجعبته في كتاباته، وهذا ما وضحه "عبد المنعم تليمة" في قوله: « **نعتبر الأدب والأفكار صورة لهذا الواقع، ذلك لأن الأدب نتاج اجتماعي، والأديب نفسه وليد البيئة التي نشأ فيها وترعرع في أحضانها، وصُوّر الأديب وخياله ومشاعره ومزاجه الفكري يستمد من واقع المجتمع الذي نشأ فيه، فالأديب وليد المجتمع الذي أثر فيه، ثم عاد ليؤثر فيه بدوره عن طريق الكتابة.**»[1]

إنّ الأدب صورة عن الواقع الاجتماعي بأبعاده النفسية والفكرية والشعورية، وكذا تسليطه على معاناة المجتمع ولفت انتباهه لها، ومحاولة إيجاد حلول جذرية لمشاكله، فهو المرآة لكل ما يجول داخل المجتمع بقدر جديته وتركيزه على القضايا الإنسانية، بحيث يصبح جزءا لا يتجزأ من هذا الواقع، ولكن يوجد وجها آخر له وهو الوجه الخيالي، و به يتمكن الأديب من نقل القارئ إلى عوالم أخرى غير عالمه، فالأديب يبحر في عوالمه الخيالية بلا قيود ولا حدود لزمان أو لمكان، ويشعر بأنه قد تحرر من كل ما هو واقعي، وأنه بخياله يمنح بعدا آخر للواقع الذي يعيشه، ويراه بمنظار المشاكل والأفكار، ويقوم بفهم ذلك الواقع عبر ما يدور في أعماقه، محاولا استقراء ما يجري بداخل الأشخاص من حوله؛ أي يكون راصدا للواقع وفي الوقت نفسه يحل شفرة الذات الداخلية للإنسان.

يصبح الأديب كالمصور، ولكن لا يأخذ دور المصور العادي بل يمنح للواقع صورا أو حتى عدة صور مختلفة الألوان والتفاعل، يضع رؤية جديدة لكل تفاصيل الصورة ويفكك الواقع ويعيد تشكيله برؤية الإنسان الأديب.

ندرك من خلال هذا أن الإدراك الجمالي للواقع يثمر معرفة جمالية بهذا الواقع، ومن هنا تصير علاقة المتخيل بالواقع علاقة جمالية.

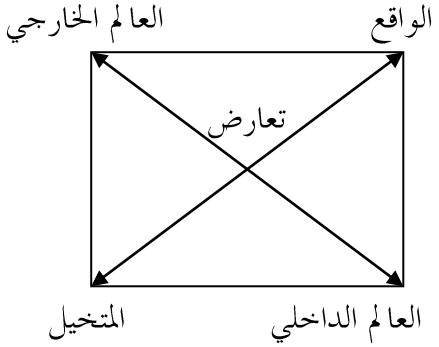
- **علاقة تعارض:**

تذهب هذه العلاقة إلى أنه كل من الواقع والمتخيل من طبيعتين مختلفتين باعتبار أن « **المتخيل بناء ذهني، معطى حقيقي، وبين ذاتي إبداعي وموضوعي أنطولوجي، هذا التعريف يضع المفهومين في قلب الإشكالية الميتافيزيقية القائلة بأن بناء العالم على عدد من الثنائيات الضدية: الخير/ الشر،**

[1]- عمر الطالب، الاتجاه الواقعي في فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص57.

المادي/ الروحي، الخفي/ الجلي....»[1]، وقد استعمل المتخيل بوصفه تصورا ذهنيا، يعبر عن العالم الداخلي وما يحويه من مكنونات ومشاعر وأحاسيس، وهو مركز الإبداع التي يلجأ إليها الكاتب والمبدع للتعبير عن أفكاره وما تحويه من رغبات أراد تحقيقها في العالم الخارجي الذي يعيش فيه ويتعايش معه، في حين يعبر الواقع عن الحقيقة الموجودة التي يراها الجميع وهو العالم الخارجي بكل مكوناته.

نخلص من هذه العلاقة أن الواقع والمتخيل من الثنائيات الضدية التي لا يمكن الجمع بينهما.



كما أورد الباحث الألماني أيزر Ezer لعلاقة المتخيل بالواقع ثلاثة مستويات نختصرها فيما يلي :

1- المستوى الجدولي:

عبارة عن مجموعة من المواصفات التي يلزم توفرها لتأسيس الوضع التواصلي، وهذه المواصفات مسؤولة عن إيقاظ ذهن المتلقي لمعرفة مكونات عالم الواقع الاجتماعي المعيش، فتشعره بنوع من الألفة مع ما يعرفه من قيم اجتماعية وثقافية وتاريخية، يجد صداها قويا في نفسه، لأنها جزءا لا يتجزأ من عالمه الخاص يعيش معها ويتعايش، وتصله هذه التصورات الاجتماعية في ثور المواصفات اللسانية التي يفهم قصدها ويمارسها، بناء عليه فالحكي متجذر في أرضية الواقع.[2]

[1]- حسين خمري، فضاء المتخيل، ص 39.

[2]- ينظر: جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2009، ص174.

2- إستراتيجية النص التخييلي:

يُعدّ الحضور الجدولي ضمن نسيج الحكي مجرد حضور ضمني لا غير، لأن المعطيات الجدولية متى انصهرت بالنص التخييلي استحال عزلها عنه أو ربطها فيه بما اعتادت أن تدل عليه من معان سابقة على توظيفها الجديد في سياق التخييل[1]، وهذا معناه أن المعطيات السالفة الذكر تبعث وجودا جديدا محيلا بذاته في عالم النص.

ولنسقط ذلك على الاستعارة، فكما تذكر مقومات الاستعارة بحقيقة كل المستعار منه دون أن تتوقف في حدود دلالتيهما الأصليتين، بل تخلق من الجمع بينهما في السياق الاستعاري حضورا حيويا جديدا، فكذا الواقع في النص الأدبي لا يظهر للمتلقي إلا من خلال سياق النص والعلاقات البكر التي تؤسس له داخل الملفوظ الأدبي، لأن سياق التخيل يعمل على التجاوز ولا يحاكي قط.

وقيل في هذا النوع إن الملفوظ التخيلي ماض يعمل النص باستمرار على تجاوزه، ومستقبل يجتهد في إقامة الدليل عليه وتصويره بالقوة؛ لأنه موجود ضمنيا، ومهمة القارئ الفذ انجازه وتحقيقه وما نسميه حاضر النص، لا يعدو أن يكون تحولا من الوضع الأول باتجاه الوضع المستقبلي الثاني وعن التحامهما لتنشأ جمالية النص.[2]

3- تحيين النص:

إن قوة الملفوظ التخيلي وقدرته على إعادة تشكيل وتوظيف الواقعين الأدبي والإنساني هي التي تولد ما أسماه ياوس (Yaws) "بأفق النص"، فكل نص له مقوماته الجدولية التي تميزه عن باقي النصوص الأخرى، وكذا عالمه المتميز[3]. معنى ذلك أن لكل نص وضعه المؤطر لعلاقة الحوارية التي تقوم بينه، باعتباره نسقا محملا بجملة من التصورات القابلة للتأويل، وبين قارئ مدعو إلى فك شفراته وإخراج المكبوت المضمر إلى طور الوجود بالفعل.

---

[1]- ينظر: جليلة طريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 174.

[2]- ينظر: المرجع نفسه،ص 174.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 175.

هذه الرؤى المختلفة والمتشابكة تدفعنا إلى التساؤل، كيف استطاع الروائي وبالأخص الجزائري إلى الجمع بين الواقع والمتخيل داخل متنه الروائي، وكيف تم تجسيد العلاقة بينهما؟ وهل وجد صعوبة في ذلك؟

نقول إن الفترة التي عاشتها الجزائر وهي تحت وطأة الاستعمار وبطشه، قد أنتجت أدبها الخاص والمتفرد بخطابه، وأظهرت في الساحة الأدبية كوكبة من الأدباء الجزائريين الذين كرسوا أقلامهم للتعبير عن ذلك الواقع المرير الذي عاشته الجزائر آنذاك « **فوحده الكاتب الجزائري واجه الإرهاب بقلمه وراح ضحية جرأته تلك، لأنه دافع عن مجتمعه، وأدان الإرهاب، وقد نقلت الرواية الواقع بكل وجوهه**»[1] ،فكانت نضالا ضد فرنسا أيام الثورة أمثال(مالك حداد، محمد ديب، مولود فرعون، آسيا جبار...)، وسارت بعد ذلك في الخط الإيديولوجي للدولة؛ نذكر من الروائيين (عبد الحميد بن هدوقة ، الطاهر وطار، زهور ونيسي، مرزاق بقطاش، وغيرهم....)، وفي الثمانينات ظهرت الرواية المعارضة للدولة، ومن الكتاب الذين تبنوا هذا الموضوع (واسيني الأعرج، أمين الزاوي، رشيد بوجدرة....)، أما في التسعينيات الرواية تناضل ضد الإرهاب والأصولية والقتل المجنون المتفشي كظاهرة مرعبة، كما تناضل ضد الحكومات الفاسدة، ونجد مجموعة من الكتاب هنا أمثال(بشير مفتي، أحلام مستغانمي، فضيلة الفاروق، عبد العزيز غرمول، وغيرهم...)[2]

وعليه فالرواية الجزائرية كان لها الحضور البارز في الساحة الأدبية، ونالت اهتمام العديد من النقاد والباحثين، تناول كتابها شتى المواضيع عبر مختلف الأجيال، والتي لامست الواقع وعكسته بكل صدق وأمانة، ولم يتوقف الروائي عند وصف الواقع بحذافره، بل لجأ إلى معايير جمالية وفنية نلمس من خلالها إبداعه.

لهذا شهدت الرواية الجزائرية تحولا نوعيا على مستوى الكتابة والتخييل وكذا البنية، ولقد نزع الروائيون الجزائريون إلى أشكال كتابية جديدة كسرا للنموذج السردي النمطي التقليدي، وتميزت تلك الأشكال بنظرتها العميقة ذات أبعاد فلسفية، وفنية وموضوعاتية إلا أنها لم تنسلخ عن واقعها الذي فرضته الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فالروائي الجزائري المعاصر أصبح يعتبر

[1]– فهد حسين، حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص156.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 156.

الخطاب الروائي ممتزجا بين مختلف الأجناس الأدبية، وتمكن من استشراف كتابة سردية جديدة في ضوء الرهانات التي تطلع إليها الجيل الجديد والتي تعبر عن الواقع والراهن، وتنقد المواقف والأفكار، كما أن عملية الإبداع والخلق وطيدة الصلة بالمتخيل الذي تصدر عنه، وله الأثر الهام في الأعمال الأدبية؛ إذ كل التفاعلات مع الواقع الاجتماعي أو السياسي أو الثقافي هي تعبير عن متخيل معين يختلف باختلاف الواقع والمضامين، وللمتخيل دور كبير في إدراك المعرفة الجمالية للنّصوص وفهم أسرارها وتذوق جمالها «**فهو صفة الفن التي تعطيه قيمة يدركها المتلقي، وهو نتاج عمليات عقلية يمكن أن تنتج ما لا يوجد في الواقع، وما لا يستسيغ أحيانا ويتجلى ذلك من خلال صدم آفاق الانتظار..**»[1]

يعمد الروائي إلى جعل القارئ يندمج معه في عمله الروائي، ويدفع به من خلال المتخيل إلى بناء عالما خياليا يمتزج مع عالمه الواقعي حتى يشعر بأنه مساهم في إنتاج هذا العمل، ومن خلال مزجه بين الواقع والمتخيل يخلق نصا جديدا.

وقد برزت هذه العلاقة في الرواية الجزائرية، كونها تحكي عن أحداث تاريخية وقعت حقيقة جسدها الروائي بفعل مخيلته، وغير البعض من أحداثها لتصبح رواية متخيلة تحكي لنا عن أحداث حدثت في الماضي، وأحداث حالية يشهدها الإنسان؛ وبذلك يصبح المتخيل يوصل ويحيل إلى الواقع.

و بالتالي نجد امتزاج الواقع بالمتخيل « **لأن مشروع كتابة الرواية يقوم على المتخيل كونها بنية زمنية ومكانية وإنسانية متخيلة داخل بنية حديثة واقعية، وهي تاريخ متخيل خاص داخل التاريخ الموضوعي، ولا فكاك من التواصل بين الزمنيين والمكانيين والتفاعل بين التاريخين، فالسرد لا ينشأ من فراغ وإنما هو ثمرة بنية واقعية وحياة اجتماعية سائدة إلا أنها ثمرة التخييل لا الاستنساخ، كما أنه لا يخفى عن أحد أن الرواية نشأت نتيجة تفاقم أزمات فكرية ونفسية وأخلاقية واجتماعية بدواعي عدة أدناها التنفيس عن ذات مكبوتة وأعلاها البحث عن قيم مفقودة.**»[2] ، هذا ما يدفع الأديب إلى اللجوء للمتخيل لفهم واقعه لأنه في صراع دائم مع ذاته التي تملي عليه رغباته وأهوائه،

[1]- آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 27.

[2]– علي الرباعي، جناية إسقاط الرواية على الواقع، الأحد 9 جمادى الآخر1436ه، 29 مارس2015
https://www.okaz.com.sa 19:10 ، 01/01/ 2019

ومحيطه الذي أضاع منه ما يبحث عنه. كما أن كل أديب يتخيل وفق مرجعية معينة تجعله يرى الواقع منها، لذا فعلاقة الواقع بالرواية « **هي علاقة بحث وتعرية لواقع مجهول وإيجاد حلول لمشاكله، فواقعنا المعاش هو واقع يراه كل الناس ويدركونه بشكل فوري ومباشر، بينما الواقع الذي تبحث عنه الرواية هو واقع خاص واقع الكاتب الروائي، إنه يختلف تمام الاختلاف لا من حيث الشكل بل حتى من حيث الدلالة والمعنى.**»[1]

يشترط النص الروائي في تفاعله بعدين أساسين يستدعيان بعضهما ؛ فأحدهما بعد جماعي يشترك فيه يد الجماعة وتفاعلها مع المحيط والبيئة التي تنتمي إليها، وينطلق من الواقع المعاش. و الآخر بعد فردي ينم عن خيال المبدع وفكره في معالجة القضايا بلغة أدبية راقية.

يقع الواقع خارج النص الذي يحوله الروائي عبر مخيلته ليصنع من خلاله عالما أكثر عمقا من قبله، وينقل تجاربه من الواقعي إلى المتخيل، ثم إلى لغة و تعابير يستهوي بها المتلقي حيث « **يبدأ الفن من جهة أخرى بالعالم الذي أنشأناه، وليس بالعالم الذي نراه، إنه يبدأ بالخيال ثم يعمل باتجاه التجربة العادية، أي أنه يحاول أن يجعل من نفسه مقبولا ومعترفا به قدر الإمكان.**»[2]

يبدو الخيال وسيلة المبدع إلى رسم تصوراته عن العالم وتقديمها إلى القارئ، ومع ذلك يبقى مرتبطا بالآليات التي يعمل بها الواقع، ليكون المتخيل أكثر إقبالا من قبل المتلقي.

يقول روبرت شولز (Robert Scholes) في مقالته "صناعة الخرافة والواقع": « **إن ما تنتجه المخيلة هي أشياء حقيقية، كما يقول بيرس، بمعنى أننا نتخيلها فعلا، إن تكون لدينا فكرة أو حلم، فإن التفكير والأحلام هي في ذاتها أشياء حقيقية.**»[3] هذا يدفعنا إلى القول إن نتاج الفعل التخيلي حقيقة حتما، لكنه حقيقة من نمط آخر نستطيع تطبيقه بيسر على العالم الروائي وجعله حقيقة ملموسة على الورق يعيشها القارئ. لذا نجد المتخيل هو الخاصية الأكثر أهمية في تشكيل النص الروائي لأنه « **يشابه الحياة على نحو ما، وأن المصطلحات الملائمة للحكم يمكن أن توجد بمقارنة**

---

[1]- غولدمان سارون، روب كرسيه مويلو، الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بن حدو، دار الشرعيون، ط1، 1988، ص 11.

[2]- نورثروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، سلسلة دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ص14.

[3]- مؤلف جماعي، روبرت شولز، المرآة و الخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة: سهيل نجم، ط1، دمشق، دار نينوي، 2001، ص 59.

التخييل مع ما يحدث فعلا في الحياة، وأن الرواية أكثر الأشكال الأدبية اختلاطا لذلك هي أكثرها استجابة للضغوط الآتية من خارج الأدب، ومع زيادة معرفتنا الأدبية بالتخييل من حيث هو بنية في اللغة تستخرج من بنيات أولية تحددها بدقة أداة اللغة ذاتها»[1]

العلاقة بين الرواية والواقع موجودة وحقيقة لا يمكن إخفاؤها أو تجاوزها، لكن هذا ليس معناه أن تتحول الرواية إلى واقع، لأنها ليست إلا جزءا منه، تأخذ منه الملامح والمعطيات، وتضيف من الخيال ما يجعل ذلك أكثر إثارة من العالم الحقيقي، مشحونا بالمشاعر والأحاسيس، لتوهم المتلقي أنها تمنحه الحقيقة، وما هي إلا حقيقة أخرى غير تلك التي استنبطتها من الواقع.

نخلص هنا إلى أن العلاقة بين الواقع والمتخيل داخل المتن الروائي علاقة جوهرية، كون الرواية شكل من أشكال الكتابة، والتي تقدم لنا عالما متخيلا يشبه العالم الواقعي من خلال استثمار عناصر واقعية من زمان ومكان، أحداث وشخصيات لتشكل عالمها الخاص بها، وبهذا الشكل تظهر براعة الروائي حين ينتقل من الواقع إلى المتخيل ليضع بصمته على الحقيقة، ويحلق بأفكاره بعيدا في سماء الخيال فيصور لنا أمورا خيالية تبدو واقعية.

كما أن التخيل في الرواية يعمل على إعادة تشكيل الواقع وصياغته في واقع آخر يتفاعل معه المتلقي ويتجاوب مع مكوناته، إذ يرى نورثروب فراي (Northrop Frye) «**على نبدأ بمعرفة أين يكون الخيال في مخطط الشؤون البشرية، إنه القدرة على إنشاء نماذج ممكنة للتجربة البشرية، ففي عالم الخيال كل شيء ممكن، ولكن لا شيء يحدث واقعيا، فإن كان لابد من الحدوث فمن الضروري الانتقال من عالم الخيال إلى عالم الحدث.**»[2]

لذا فقد عبر الروائي الجزائري عن واقعه، بدافع أنه يتعامل مع عصره، وبالتالي لا يمكنه أن يقف موقف الحياد من واقعه، ولا يمكنه أن يستغني عن خياله وكيانه الذاتي، فمزج بين الواقع والمتخيل في رواياته، وأعطى لها صبغة جديدة تختلف عما تكون عليه في الحقيقة، لنجد كل الروايات الجزائرية

[1] – عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص 277.

[2] – تورثروب فراي، الخيال الأدبي، ص 13.

اعتمد كتابها فيها على المدرسة الواقعية لأنها تولي الموضوعات الاجتماعية عناية فائقة، فصوروا معاناة الناس وعبروا عن واقعهم بملامح فنية ورؤية خيالية.

يعتبر التخييل أساسيا في العملية الإبداعية، ويبقى المتخيل غير منفصل عن الواقع، لأنه ترميزا له إذ أن النص الأدبي «**مزيج من الواقع وأنواع التخييل ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والمتخيل، ولأن هذا التفاعل ينتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيل والواقع فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما واستبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي والتخييلي وما نسميه بالخيال، وانطلاقا من هذه الثلاثية ينشأ النص**»[1]

انطلاقا من هذا الصدد يمكننا القول إن النص الروائي يجمع بين مرجعيتين؛ مرجعية متصلة بالأحداث والوقائع، وأخرى مقترنة بالأحداث الروائية.

المتخيل السردي:

بما أننا عرفنا المتخيل، لا بد لنا من أن نعرج على مفهوم السرد، الذي يعتبر من العلوم المنتشرة في العصر الحديث، من أجل هذا تعددت المفاهيم حوله، وقد وردت لفظة السرد في القرآن الكريم في قوله تعالى: **{أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ، واعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ}**[2]

والسابغات، الدروع فسرها الزمخشري في الكشاف بأنها: «**نسج الدروع وهو تداخل الحلق بعضها في البعض**»[3] .

يعرفه جيرار جينيت (Gerard Genette) بأنه «**الفعل السردي المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.**»[4] الشامل لمختلف الخطابات الأدبية وغيرها، إذن هو الفعل المنجز سواء أكان حقيقيا أم متخيلا.

---

[1]- حورية الظل، الفضاء الروائي بين الواقع والمتخيل، المجلة العربية، العدد450، رجب1435، مايو2014، ص47.

[2]- سورة سبأ، الآية: 11.

[3]- الزمخشري، تفسير الكشاف، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995، ص55.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الإعلامي للثقافة، بالقاهرة، ط2، 1997، ص 39.

ويرد السرد بأنه: «**نظام لغوي خاص يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث المتوفرة أساسا في حكاية المتن وتؤديها شخوص في أزمنة محددة وأمكنة معينة يقوم السرد بإنتاجه على سبيل التخييل.**»[1]

نقول إن السرد هو من يخلق عملا فنينا إبداعيا تمثله أشخاص في زمان ومكان معينين، وكل هذا الإنتاج يقوم على أساس التخييل.

ويعرفه جيرالد برنس (Gerald Prince) على أنه: «**الحديث أو الإخبار كمنتج و عملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم.**»[2]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن السرد عالما متخيلا من الحوادث تكون إما حقيقية، أو من خيال الراوي ينقلها إلى المتلقي بواسطة لغة فنية **أدبية لا تستعير مكونات الواقع الخارجي، إنها تعبر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، تقوم بخلق عوالم جديدة من تعالق الدلالات اللغوية بعضها ببعض، ويقوم القارئ أو الناقد يكشف تلك العوالم الجديدة حال الإنتهاء من قراءة النص، أو أثناء عملية القراءة، وهي موجودة في ذهن القارئ، والكاتب دوره توضيح العالم المتخيل في ذهن المتلقي، والألفاظ هي من تساعده على إنشاء مدينة التخييل.**[3]

مزج الروائيون الجزائريون بين الواقع و المتخيل داخل متونهم الروائية، ليكسبوا النص جمالية سردية؛ ولم يقتصر دور الروائي في سرد الحقائق التاريخية والقضايا الاجتماعية بل ساهم في إظهار الجانب الجمالي من خلال التركيز على طريقة التوظيف بإركاب الأحداث الواقعية بالمتخيل للوصول إلى المقصدية الروائية من وراء هذا التزاوج الحاصل بينهما.

---

[1]- سحر شبيب، البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية، دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد14، 2013،ص 111.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 145.

[3]- ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص الرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص9.

استطاع الروائي الصادق بن طاهر فاروق – وغيره من الروائيين الجزائريين– بفعل مخيلته «**أن يفتح أفقا روائيا آخر أكثر قدرة على تمثيل الواقع والتعبير عنه، إذ تقيم هذه الرواية عالما موازيا للعالم الموجود خارجها، أي ذلك العالم الذي يسعى إلى تمثيله بابتداع عالم متخيل ليس هو العالم الواقعي معكوسا بصورة حرفية في الإنتاج الروائي.**»[1] لأننا نجده في روايته يتحدث عن واقع تاريخي و اجتماعي، نفسي... ممزوج بمتخيل فني أدبي.

لم يتوقف الروائي عند حديثه عن الثورة الجزائرية والواقع الاجتماعي آنذاك، بل تجاوزه للحديث عن الحالة النفسية التي كانت تسيطر على شخصياته خاصة الشخصية الرئيسة "جون"، الذي كان كثيرا ما يبتعد عن عالم الواقع ليسرح في عوالمه الخاصة به، ونلمس براعة الروائي في وصفه لأضغاث الأحلام التي كانت تسيطر عليه بين الفينة والأخرى.

ويظهر ذلك في العديد من المقاطع السردية؛ إذ نجد البطل جون كثيرا ما يخيّل له الأشياء وتنتابه لحظات من الجنون يختلط فيها الواقع الذي يكون موجودا فيه مع خياله، وهذا ما جاء على لسان الروائي «**عند خروجه من المغارة متجها إلى الحانة كي يحتسي كؤوسا من النبيذ، جلس إلى طاولة منعزلا عن الآخرين متصنعا كثيرا من الكبرياء، اضطرب ورمى بنفسه قاب قوسين أو أدنى عن الطاولة، فقد خيل إليه أن صخورا أبابيل تهاطلت عليه من الأعلى، أسرع بالهرب واختبأ بعيدا عن الحانة دون أن يسمع للناموس وضحكه الهستيري.**»[2]

لم يعش جون لحظات واقعه الملتف حوله؛ لأن خياله يسيطر عليه في كل لحظة، ليعاوده ذلك الناموس أو بالأحرى تلك اليد الخفية التي تدعو للحقيقة وتسعى وراء اللامجهول، مما تدفع به إلى السفر بعيدا من عالم واقعي إلى عالم خيالي مليء بالكوابيس المزعجة، كوابيس تقض مضجعه بين الفينة والأخرى، ولكنه لم يكن يرض بحالته النفسية المتأرجحة و «**كان يحاول جاهدا فصل الكابوس الذي يلاحقه في كل هنيهة فصل الكابوس الذي لاحقه منذ أن سطع الغبار عنوة فكان أينما ذهب يؤول الأمكنة خرافات وقصص، وبينما كانت عيناه تمزجان النوم مع اليقظة، إذ بفراشات الضوء الصغيرة تنتشر في الكهف، فابتسم وتمدد على الأرض، وسرعان ما تحولت الكائنات الصغيرة الطائرة إلى**

[1]– فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص89.

[2]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة(وحكاية أشباح دار البارود)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016، ،ص 25.

غزلان حمراء غامقة....فقد انتهى به الخيال للموناليزا لوحة كل الأزمنة، هي الوحيدة التي تجعله مستيقظا حين مشاهدتها مستمتعا بألحان الأوبرا.» [1]

ولكن مهما حاول التخلص من هذه النوبات التي كانت تصيبه يجد نفسه يعيد الكرّة، لأن الأمر لم يكن بيده بل بالصوت الذي كان يتخيله وهو يحاوره ويدفع به إلى ارتكاب حماقات أمام أشخاص غرباء، «**فقد عاوده الصوت العميق وانتشر الغبار الدفين في داخله كما ألفه أول مرة، لكنه لم يستسلم للذي أصابه من الهون والضعف وشحن روحه بالشجاعة والبطولة فهاجمه كأسد وأسقطه أرضا، وانهال عليه بالضرب ثم أخذ منه اللوحة ورماها بعيدا عنه، لكن بطولته لم تصدق وخيبته ظلت ملتصقة كظله، فحينما فعل ذلك تعالى صوت منكر لما فعل وانتشرت قهقهة عالية، وعندما رأى تلك الكاميرا التي يستعملونها في السينما أدرك أن اللص لم يكن واقعا وكشف عن اللوحة فوجدها حطبا أصم، فأغطش ليله وانتشرت حوله الضوضاء، وقال أحدهم ساخرا: أتراك مغفل أم أصابك الجنون، ألا ترى هذا الجمع الغفير والأضواء الكاشفة كيف تفكر أن لصا قد يكون بيننا؟»** [2]

عاوده ذلك الناموس مرة أخرى وأغرقه في خيال جامح، وتحجج للحضور بأنه مولع بالروايات والأفلام. تلك لحظات الجنون الأبدي و امتزاج يقظته مع نومه لم تفارقه أبدا، فراح يحدث أعماق نفسه عن ضرورة صفوة ذهنه «**وعن قدرته في تناسي ما كان منه ويعد نفسه بمستقبل أجمل لا تشوبه الأصوات المتقطعة ولا تكدر صفوه تخاريف زمن غابر.**» [3].

يتضح لنا ونحن نتصفح الرواية أن الروائي كان يحاول الانصهار في العقل الباطني لشخصياته، ويدرس حالتهم النفسية في كل أحوالها، وهذا ما يذكرنا بالروائي الروسي دوستيوفسكي في طريقة تحليله لشخصيته الروائية بكل دقة، حتى أنه في كثير من الأحيان كنا نشعر بأننا أمام معالج نفساني.

يشكل الواقع والمتخيل داخل المتن الروائي لوحة فنية تعبر عن أحاسيس ومشاعر الروائي المكتسبة من واقعه ليضفي عليها مسحة جمالية من خياله تشعره بذاته، وتبعده عن النقل الحرفي للأشياء.

---

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 49.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

[3]- المصدر نفسه، ص 26.

العتبات النصية وخـــطاب الـمـــتـــخـــيل

العتبات النصية وخطاب المتخيل:

أصبح خطاب المتخيل الخطاب الأسمى في الكشف عن الذات تجاه الآخر ضمن سلسلة من الإحالات النصية الداخلية والخارجية التي ينحتها المبدع، وسعى إلى إدراكها المتلقي بفضل مجموعة من الموجهات البنيوية والسيميائية التي فرضت حضورها كآليات للقراءة و التلقي.

لذا فقد سعى النقد المعاصر إلى العناية والاهتمام بعتبات النص (Paratexte)، نظرا لما تشكله من أهمية في قراءة النص. ومما لا شك فيه أن الفضل يعود إلى الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) في دراسة العناصر المحيطة بالنص؛ إذ يعد من الدارسين الذين أولوا للنص ومكوناته عناية فائقة، حيث لا يمكن أن يقدم أي نص بعيدا عن ما يحيط به، لأنها تعتبر وسيلة القارئ للغوص في عالم النص كما أنها تؤدي دورا مهما في إضاءة الطريق التي سيسلكها المتلقي وتقريبه أكثر من مضمون الكتاب الذي بين يديه.

وهذه العتبات قبل كل شيء هي نصا موازيا يمتلك وظائف عديدة وأهدافا تبين لنا الغرض من التأليف.

كما ذكرنا آنفا بأن الإرهاصات الأولى تعود إلى (جيرار جينيت) من خلال كتابه "عتبات"، والذي طرح فيه العديد من التراكمات المعرفية السابقة أدت به إلى اكتشاف هذا الحقل المعرفي، وقد جاء كتابه نتيجة « **انشغاله في مجال الشعرية ومحاولة منه توسيع دائرة خاصة في كتبه " مدخل إلى النص الجامع 1979، أطراس 1982 " »**[1]

اتجه جيرار إلى وجهة أخرى خلال أبحاثه عن الشعرية، حيث كان يرى « **أن النص الأدبي ليس هو موضوع الشعرية بل هو جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة.»**[2]

يتضح لنا من خلال قوله إن الشعرية ليس كما يظنها الجميع في كونها تختص فقط بالمتن بل تتجاوزه لتبلغ كل ما يحيط به (كالغلاف، والعناوين الفرعية، والإهداء، الهوامش.....).

[1]– عبد الحق بلعابد: جيرار جينيت، من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص 27.

ومثّلها كذلك بأنها: « **خلق معرفي و منهجي جديدين لذا نجد عنده هذه الإرتحالات الشعرية من النص إلى المناص.**»[1]

من هنا أصبحت العتبات جزءا رئيسا من العملية البنائية للنصوص باعتبارها المفتاح المركزي لفك شفراته.

وتعرف العتبات النصية بأنها: «**علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه بما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة.**»[2]، يفهم النص من خلالها وتحلل معانيه من خلال العلاقة التي تربط بين العتبة والنص، والتي بدورها تؤدي إلى كشف خباياه.

وقد اختلفت تسميات العتبات، وحملت عدة ألفاظ للمعنى نفسه « **مثل المناص أو ما يسمى النص الموازي، فالمناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي عبر هذا النوع من النظير النصي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكنه من قراءة النص و تأويله.**» [3] ، ولكن مهما تعددت التسميات للمصطلح تبقى هي المنفذ الأساسي للغوص في النص واختراق عوالمه، وتبقى «**لتبرز لنا جانبا أساسيا من العناصر المؤطرة لبناء الحكاية ولبعض طرائق تنظيمها وتحققها التخييلي كما أنها أساس كل قاعدة تواصلية تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النصية نفسها.**»[4] ، بل إنها تتحد مع العناصر الداخلية للنص لتكشف جانبا جماليا منه.

أما فيما يخص النص الموازي «**بات يحوز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة في خضم النظرية الأدبية، ذلك أن النص الموازي بمكوناته المتنوعة؛ العنوان**

---

[1]– جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008، ص80.

[2]– نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص13.

[3]– التيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 225.

[4]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص(البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص16.

الرئيسي والعنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة، وغير ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص»[1] ؛ إذ تلعب هذه العناصر دورا أساسيا في بناء العلاقة بين داخل النص وخارجه، وبواسطتها يجسد الكاتب قدرته وبراعته في التحليق بالأفكار والمعاني من خلال إشارات وإيحاءات تؤدي بمتصفح الكتاب إلى فهم مكنونات النص.

ويعرف جيرار جينيت النص الموازي بقوله: «**هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه وعموما على الجمهور كله، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية**»[2]، كما أن له وظائف دلالية وجمالية تساعد المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي.

وبناء عليه نستنتج أن العتبات النصية عبارة عن النافذة التي يطل من خلالها القارئ على النص، إذ لا يمكنه تجاوز هذه العتبات ووضعها جانبا قبل دخوله إلى الفضاء النصي، بحيث هي التي تساعده في فهم خصوصية النص الأدبي، وتحديد مقاصده الدلالية والتداولية.

العتبات الخارجية:

1- عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف من العتبات الأولى التي تجذب بصر المتلقي وتحلق به إلى عوالم النص، ويعود ظهوره إلى «**العصر الكلاسيكي، يغلف بالجلد أو بمواد أخرى، أما في زمن الطباعة والصناعة الإلكترونية الرقمية اتخذ الغلاف أبعادا و آفاقا.**»[3] حيث لم يعد الغلاف مثل ما كان عليه في العصور الأولى خاليا من الألوان والصور، بل أصبح يشغل الكاتب ليختار له ما يناسب نصه، ويزخرفه بألوان رمزية تدل على معاني وليست اعتباطية، كما اعتبره حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي" أنه: « **ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشتمل طريقة**

[1]- خالد حسين، شؤون العلامات(من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين، دمشق، حلبوني، ط1، 2008، ص 45.

[2] -Gerrad Genette : Seuils , Collection Poétique aux cd du Seuils , Paris , 1987, page 13.

[3] - عبد الحق، عتبات، جيرار جينيت، ص 40.

تصميم، ومن خلاله يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي و الدلالي.»[1] ، ولقد شهدت فترة أواخر القرن التاسع عشر عناية أكثر و اهتماما شديدا في مجال الأغلفة المطبوعة إذ « **تحول تغليف الكتاب بالورق إلى غلاف خارجي خاص بكل كتاب وضم الغلاف رسومات مصورة، وغالبا ما كان فيه ما يشبه النافذة التي يمكن من خلالها مشاهدة جانب من تصميم الغلاف الأصلي و مع مضي الوقت بدأت تصاميم الأغلفة الخارجية تحمل التصميم نفسه الخاص بغلاف الكتاب وعليه ولدت صناعة وفن الغلاف الخارجي للكتاب.»**[2] .

والغلاف باعتباره لوحة إشهارية للقارئ، فهو أول ما يلفت انتباهه؛ ومن العناصر المكونة للغلاف الصورة والألوان.

الصورة:

أول ما يلفت نظر القارئ أثناء إطلاعه على أي كتاب واجهته الخارجية، وقد تكون عنصر إغراء تدفع به إلى الاقتناء، وكما يقال: الصورة تغني عن ألف كلمة، وصورة الغلاف يمكن أن ندرك من خلالها الدلالة الحقيقية و المجازية في آن واحد، كما أنها تعتبر الشكل الذهني المتخيل التي تثيره الرسومات والعبارات اللغوية وعلاقتها بالواقع الخارجي، وقد أصبحت الصورة في عصرنا الراهن من بين المقومات البصرية المهمة في تحليل النص السردي ووقائعه «**فالخطاب المعاصر بالنسبة للصورة أصبح خطابا تحليليا سيميائيا ودلاليا، يجعل المبصر للعمل الفني يسعى إلى مقاربة هذا المبحث التشكيلي حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الفني والمستوى الأيقوني للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة**»[3]

الصورة عبارة عن نص له إيحاءات ودلالات تساهم في إعطاء النص أبعادا دلالية، وقد عرف منذ القدم الاهتمام بالصورة، وذلك لظهور الرسم قبل الكتابة، ولا نقصد بالصورة تلك الألوان والأشكال التي نراها بالعين المجردة فقط «**بل هي من مداخلها ومخارجها لها أنماط للوجود وأنماط للتأويل، إنما هي نص ككل النصوص تتحدد باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من**

[1] – ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص111.

[2] – محمد السيف، مجلة العربية، الإمارات، دبي، العدد 484، 2014، ص 24,

[3] – رشا المالح: مجلة البيان، دار الإعلام العربية، المملكة العربية السعودية، العدد 518، 2013، ص 06.

خلال أشكال أو سلوكات»[1]، وهي نتاج مزيج من واقعنا وخبراتنا الشخصية وخيالنا المطلق، كما أن تعاملنا مع الواقع يبنى على ما لدينا من صور ذهنية. وكلما كانت الصورة أوضح كلما كان تعاملنا مع ما يدور حولنا أكثر ثقة وانسجاما.

رمزية الألوان:

كما للصورة دور أساسي في فهم فحوى النص، كذلك للون دلالات وإيحاءات عديدة تلفت نظر القارئ « **واستخدام الألوان في السياقات الأدبية واللغوية أكثر صعوبة من استخدامه في الرسم والتصوير، لأنه يعتمد على قدرة المبدع على إثارة ما توحي به الألوان من دلالات في نفس السامع من خلال التشكيل اللغوي الذي يصور أفكار الأديب و انفعالاته.**»[2]

تلعب الألوان دورا فعالا في العملية التواصلية والإبداعية، وهي لم توضع اعتباطيا بل توضع بطريقة فنية وجمالية، ولقد اتخذ اللون «**وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي ثم بالوسط الاجتماعي ثم بالبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية**»[3]، وكذا في تفاصيل الحياة حيث يقال في علم النفس؛ أن الألوان تفسر شخصية الإنسان وتعبر عن حالته المزاجية، كما أنها تضيف معنا وجمالا للكون الذي نعيش فيه. وقد يحمل اللون الواحد أكثر من رمزية.

يمثل غلاف الرواية دلالة سيميائية واضحة تحيل القارئ إلى مضمونها، كما أنه يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية تتطلب من المتلقي «**خبرة عالية و متطورة لإدراك بعض دلالته وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي، وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه.**»[4]، ويشير هذا التشكيل التجريدي إلى ما يحمله الغلاف الخارجي من أشكال

[1] – قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة (مغامرة سميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 23.

[2] – ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص66.

[3] – عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد2، 4/ 6/ 1999، ص 125.

[4] – حميد لحميداني، بنية النص السردي(من منظور النقد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، آب 1991، ص 60.

وألوان مشفرة تحتاج إلى التفكيك والتأويل، والقارئ الفذ هو من يقوم بفك هذه الشفرات وربطها بالنص الداخلي بعد تصفحه له.

جاء غلاف رواية "الصخرة الأسيرة" مزركشا بصور وألون مختلفة، حيث نجد على اليمين صورة رجل ملامحه غير واضحة تحمل اللون الأسود، يمسك بيده لوحة بيضاء، جزء منها باللون الأسود لونان متضادان، لكل منهما دلالات ورموز تعبر عنه.

نجد اللون الأسود يشير إلى الغموض، الظلام، الشر، فقد اتفق أغلب الأدباء على أن اللون الأسود لون سلبي «**وهو كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون كما أنه نقطة امتصاص الألوان جميعا، وهو رمز الخوف من المجهول والميل والتكتم والعدمية والفناء والصمت**»[1]

صورة الرجل الغامضة الغير واضحة الملامح تعود إلى "جون" بطل الرواية الذي كان غريب الأطوار تنتابه العديد من نوبات الجنون، يتهيأ الأمور الغير موجودة أمامه، حتى كان في كثير من الأحيان يتصرف كالمجنون أمام الناس، « .....**أتراك مغفل أم أصابك الجنون، ألا ترى هذا الجمع الغفير والأضواء الكاشفة كيف تفكر أن لصا قد يكون بيننا؟**»[2]، لذلك جاءت صورته في الغلاف مبهمة ، ملونة بالأسود لتدل على الأفكار الغريبة التي كانت تسيطر عليه.

كما نجده يمسك كتابا باللون الأبيض ، وهو لون إيجابي أكثر ما هو سلبي فبمجرد ذكرنا اللون الأبيض يتبادر إلى أذهاننا الصفاء، النظافة، النقاء، البراءة، « **يبعث هذا اللون عن الأمل والتفاؤل، والصفاء، والتسامح، ويدل على النقاء، كما يبعث عن الود والمحبة**»[3]، ويرمز كذلك إلى الاستسلام فيقال: «**رفعت الراية البيضاء دلالة على الاستسلام و إعلان الطاعة.**»[4]، وإلى جانب هذه الدلالات الإيجابية يحمل بعض الدلالات السلبية، إذ يرمز أيضا إلى التشاؤم «**واقتراب الخروج من الدنيا لارتباطه بلون الشيب**»[5]

[1] – صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 124.

[2] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 47.

[3] – ظاهر محمد هزاع زواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 77.

[4] – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1982، ص70.

[5] - ظاهر محمد هزاع زواهرة، اللون ودلالته في الشعر، ص 14.

ولعل استخدام اللون الأبيض هنا دليل على اكتشاف بطل الرواية "جون" الحقيقة التي كان يبحث عنها وذلك بعد تصفحه لمذكرات جده حيث يقول السارد: « **كان يقرأ قليلا من الصفحة، وربعها ونصفها ويقفز كالمجنون للأخرى وهكذا دواليك، وجد فيها أسماء وقصصا لم يخبرها قبلا، ووجد تفاصيل كثيرة وأماكن لم يسمع بها من قبل.**»[1]، وقد يفسر شفاؤه من تلك الأزمة النفسية التي أصابته منذ سنين «**ولعل سببه وفاة والده وأمه التي لا يعرف عنها شيئا سوى حكايات تكاد تقترب من الخيال.**»[2]

أما الجزء المتبقي باللون الأسود دليل على حزنه الشديد بعد اكتشافه لموت جده بالطريقة البشعة وكذا معرفته لأمه "مريم" التي كانت من سكان الجلفا وكيف أنها قتلت من قبل الفرنسيين بوحشية ، وهذا ما جاء على لسان السارد: «... **فبعد عودته وجد حبيبته مريم مقتولة بطلقات نارية أمام ذهول الأهالي وحشد كبير.**»[3]

اشتغلت هندسة المتخيل عند الروائي على الثنائيات الضدية، وعلى المزاوجة بين المتناقضات المتصارعة «**فالأسود هو (لا) المضاد ل (نعم) الأبيض.**»[4]

ونجد كذلك صورا لحيوانات مزركشة بألوان مختلفة، وهذه الحيوانات موجودة في كهف لاسكوا وجون واقف أمامها ينظر إليها نظرة خوف وهلع «... **وهو واقف على بوابة كهف لاسكوا وكأن حجارتها الخرافية تحمل رسما له بين أرجل تلك الحيوانات المتوحشة خصوصا ذلك البيزون (البقر الوحشي) فلطالما أغضبته عيونه المتجهة نحوه.**»[5]، وكثيرا ما كان يتخيلها بأنها حيوانات شيطانية تسلب منه شموخه وشهرته، تتحرك بين الفينة والأخرى «**فر حينها مصعوقا من المشهد، وصار يقسم لأصدقائه أنها حيوانات شيطانية مملوءة بالسحر والتنجيم، واستطرد قائلا: كان واضحا جدا أنها كذلك وإلا كيف تفسرون بقاءها ملتصقة محتضنة هذه الجدران منذ آلاف السنين، وزد**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 19.
[2]- المصدر نفسه، ص 12.
[3]- المصدر نفسه، ص 67.
[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998، ص 193.
[5]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 9.

على ذلك سحرها ولمعانها اللذين لم يزولا»[1]، لم يتخلص جون من هذه الأفكار فكثيرا ما كانت تعكر صفو ذهنه، وتبعده عن الواقع الذي يعيش فيه ليسرح بخياله إلى عوالم أخرى غير حقيقية.

2- عتبة العنوان نافذة للتخييل:

لا يمكن لأي قارئ أن يلج عالم النص دون الوقوف عند عنوانه، باعتباره البطاقة التعريفية له، والوسيلة الأولى التي تدفعه وتثيره للقراءة، وقد حظي العنوان بأهمية كبيرة في المقاربات السيميائية «**حيث يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة.**»[2]

ولما كان العنوان يعد نصا موازيا له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، وعدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل كل شيء علامة أو إشارة تواصلية له، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمستقبل.[3]

وبما أن العنوان يحتل المركز الأول في أي عمل أدبي فقد شبهه (جاك دريدا) «**بالثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص.**»[4]، ولعل الأهمية التي يكتسبها العنوان في دلالته على النص هي التي دفعت ليوهوك (Leo Hock) لتقديم دراسة عميقة تناولت العنوان، «**وسمها ب (Lamarque du titre) أي سمة العنوان، فقد عرفه بأنه مجموعة علامات لسانية، تصور، وتعين، وتشير إلى المحتوى العام للنص.**»[5]

كما صدرت عدة دراسات تعنى بفلسفة العنوان ومكوناته باعتباره المفتاح السحري لفك شفرات النص والولوج إلى أغواره «**فهو يرتبط ارتباطا عضويا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة**»[6]، كما أنه مفتوح على دلالات متعددة، ولا يمكن قراءته بعيدا عن النص؛ إذ

---

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 11.

[2]- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 33.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص36.

[4]- سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص 15.

[5]- بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، ص 46.

[6]- المرجع نفسه، ص 48.

هو ليس بنية مستقلة عنه ، لأن هوية النص وكينونته تبدأ انطلاقا من عنوانه، وهو عادة السبب الرئيس في إقبال القارئ على النص أو نفوره عنه.

لذا سنحاول الآن ملامسة عنوان رواية "الصادق بن طاهر فاروق" المتمثلة في (الصخرة الأسيرة) التي تتكون من عنوانين أحدهما رئيس والآخر فرعي، مما يجعل المتلقي في حيرة؛ لأن العنوان مؤلف من لفظتين متنافرتين يصعب الجمع بينهما، فالصخرة متعلقة بالجماد الصلب، أما الأسيرة لفظة مرتبطة بالكائن الحي مما يولد التساؤل في ذهن القارئ: كيف لصخرة أن تؤسر؟ هل يمكن لصخرة أن تتلقى من العذاب مثلها مثل الإنسان؟

فقد حول الروائي الصخرة الجامدة إلى كائن يشعر ويحس.

يتكون العنوان من جملة اسمية بسيطة، (مسند وفضلة)، وهما كلمتان مفردتان مؤنثتان (الصخرة الأسيرة)، جاءت مفردة الصخرة معرفة (بالألف واللام)، وهي مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره وهو موصوف، صخرة واحدة لا سواها، وتأتي الصفة في مفردة (الأسيرة) مرفوعة ، لأن الصفة تتبع الموصوف في إعرابه، لذا تعرب صفة مرفوعة وعلامة رفعها الضمة الظاهرة على آخره.

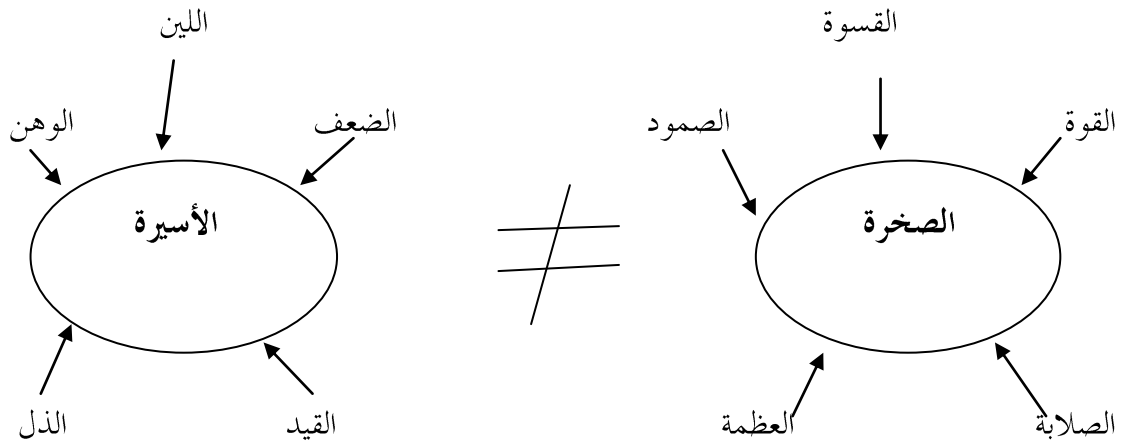
جمع الروائي في عنوانه بين الواقع والخيال، واقع الصخرة الصلبة التي لا تقاوم وهي من الجماد، فإذا انطلقنا من كلمة الصخرة كأول كلمة تصادفنا في هذا العنوان، يتبادر إلى أذهاننا المفهوم والدلالة المعجمية كما تشرحها المعاجم، وسوف لن يذهب تفكيرنا عن أنها حجر عظيم صلب، غير أن قارئ هذه الرواية سوف يجد أنها صخرة تلقت من العذاب ما تلقته، وقد ورد ذلك على لسان القائد دي سوني: «**سنحاكمها ونقتص منها حتى يدركوا أننا لن نتهاون حتى مع الجماد، فتتراجع النفوس الطامعة وتهمد الأصوات التي تحرض على الفتنة، ولتكن محاكمة عادلة**»[1]، فحكم عليها بالإعدام طلقا بالرصاص متخيلين أنها شخص يحس ويشعر بالألم ، وقد أعلن القاضي حكمه النهائي بقوله: «**لطالما كانت فرنسا ديمقراطية وعادلة حتى في حق الجماد، فإننا نطبق على هذه الصخرة الواقعة على الجبل الأحمر محاكمة عسكرية عادلة، وبعدما تبين أنها مجرمة في حق المارشال ميشال وثبتت**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 127.

جريمة القتل بالأدلة، نحكم عليها بالأسر بالأغلال والأوتاد لمدة خمس وثلاثين سنة، مع تعذيبها وإطلاق الرصاص عليها تزامنا مع تاريخ وموعد الحادث..." انتهت المحاكمة".»[1] ، وأصبحت هذه الصخرة من الشخصيات المتخيلة التي تسرد الأحداث للبطل "جون".

وتأتي لفظة "الأسيرة" لتوضح لنا أن هذه الصخرة قد أسرت بالأغلال وأخذت جزاءها من العقاب ، ففقدت هيبتها كصخرة صلبة لا تهزها الرياح ولا يحركها الأقوياء.

ويطلب منا العنوان أن نستخرج الصفات الدالة لكلا الاسمين:



العنوان كحقول دلالية فرعية:

تعرف بأنها:«**مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، وقد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتنعيه، تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف، وهي العناوين التي من شأنها خلخلة التهيء الذي يصنعه العنوان الرئيس.»**[2]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 129.

[2]- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص61.

يأتي العنوان الفرعي ليوضح لنا، ويزيح الغموض الذي «**يسم العنوان الرئيسي، وتنخفض وتيرته قليلا بالعنوان الفرعي.**»[1]، و لم يدونه الروائي على صفحة الغلاف، بل أورده في الصفحة الثالثة بعد الفهرست والإهداء.

وقد عطف العنوان الفرعي على العنوان الرئيس بحرف العطف (الواو)، وهو كما يلي: (وحكاية أشباح دار البارود)، وضعه الروائي بين قوسين كأنه يشرح لنا، ولكن هنا ليس بغرض الشرح وإنما غرضه ربط حادثة الصخرة بحكاية أشباح دار البارود الذين كانوا يحاربون المستعمر الفرنسي بخفة وسرعة في الليل.

أراد الكاتب من خلال هذا العنوان الفرعي تبسيط الرواية للقارئ، حتى يدرك قبل الولوج إلى النص أنه تحدث أيضا عن الأشباح وليس فقط الصخرة التي ذكرت في أواخر الصفحات. وفي هذا الصدد يرى شعيب حليفي «**أن هناك عنوان رئيسي مهم وظيفته لفت انتباه القارئ ويتكون غالبا من أربع كلمات، وعنوان فرعي وظيفته تفسيرية وماهية العنوان الطويل تكمن في استفاء المعنى وتقريب الدلالة إلى فهم القارئ.**»[2]

جاءت لفظة (حكاية) نكرة، ولكن حين نتصفح الرواية ونتجول بين سطورها نجدها حكايات وليست حكاية واحدة فقط، ولكن الروائي أراد أن يقف عند حكاية الأشباح الذين أفزعوا الجنود الفرنسيين.

فمن الناحية المعجمية «**الشبح، بدا لك شخصه من الناس وغيرهم من الخلق. يقال: شبح لنا أي مثل، وأنشد: رمقت بعيني كل شبح وحائل: الشبْح والشبَح: الشخص، والجمع أشباح وشبوح. وقال في التصريف: أسماء الأشباح، وهو ما أدركته الرؤية والحس**»[3]

يبدو أن الدلالة المعجمية تتضاد مع دلالات المفردة في النص، لأننا نجد الروائي قد عبر بها عن اللامرئي، عن الخفة وسرعة الحركة، كون الأشباح لا قوام لها ولا موضع يخصها، فوصف بها

[1]- حسين خالد حسن، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص 378.

[2]- شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1993، ص 25.

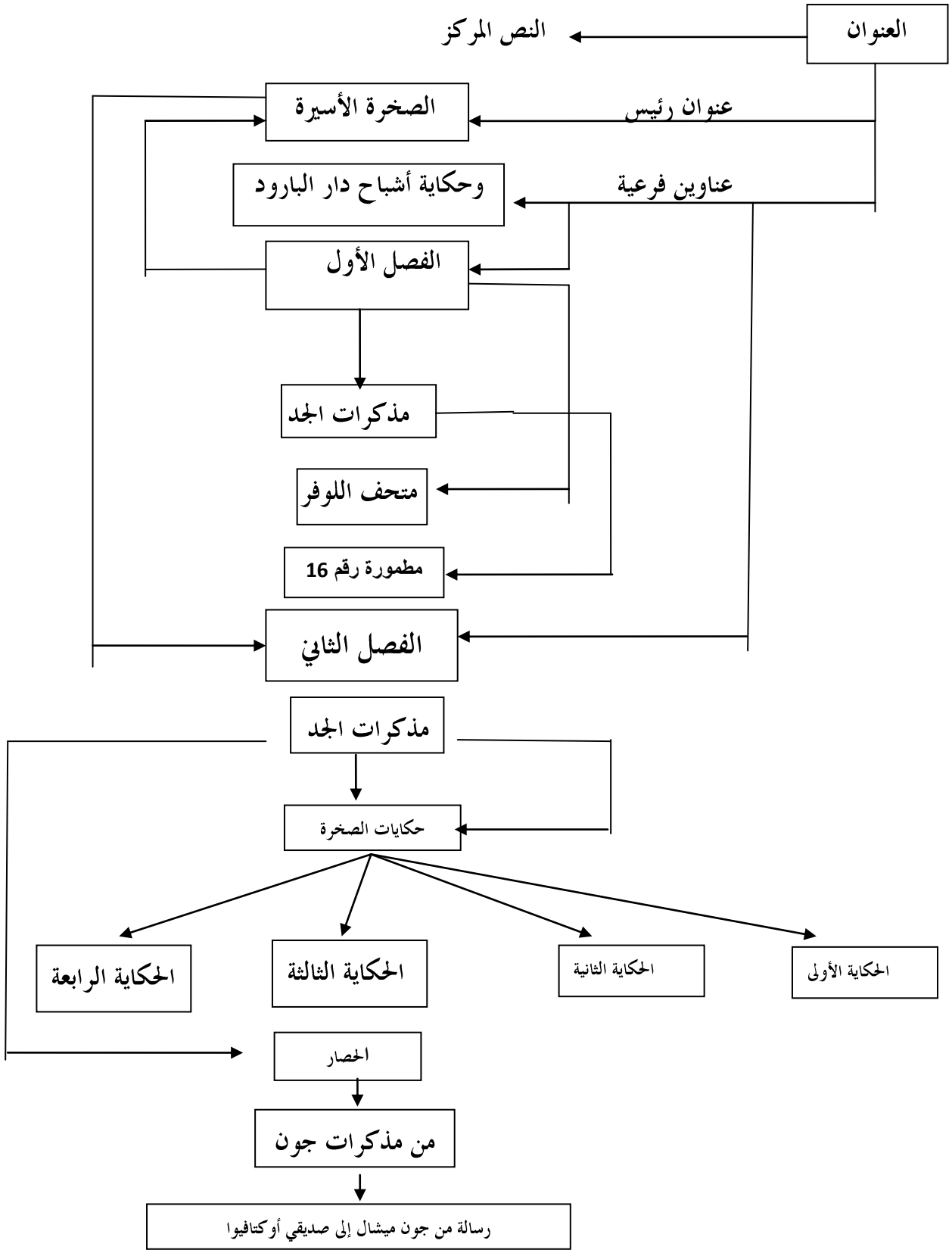
[3]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد 21، ص 494.

المجاهدين الجزائريين الذين زرعوا الخوف والرعب في المستعمر الفرنسي، وكان كلما قتل أحدهم يقولون: «**إن أشباحا يرتدون عمائم بيضاء وزيا بدويا خالصا، يطاردون جنودنا وقتلوهم.**»[1]، وفي كثير من الأحيان يخلقون قصصا من الخيال، بقولهم: «**في إحدى الليالي كان بعض الجند يمشي ليلا في أطراف المدينة حتى اعترضه رجال ملثمون وحاصروه، ثم قاموا بوضع الأغلال في يديه دون أن ينبسوا بأي كلمة. وقعدوا يحملقون فيه زمنا طويلا، وأقسم أنهم أشباح وليسوا بشرا لأنهم حلقوا مبتعدين عنه فأغمى عليه...**»[2].

أما "دار البارود"، فهو المبنى الذي كانت تعقد فيه الاجتماعات بين المجاهدين الجزائريين، ذلك المبنى الذي أصبح هاجسا لدى المستعمر الفرنسي، وأن البئر الذي بداخلها ستلحق بهم الأذى لأنها ملعونة، وقد ورد ذلك في هذا المقطع السردي: «**وهم يصرخون بأن عذاب دار البارود قد حل بنا.**»[3]، وفي مقطع آخر: «**ولقد حكا لي الأهالي عن لعنة هذا المبنى دار البارود**»[4] ، حتى أنهم كانوا يدعون بأن خسارة عددهم وما يحدث لهم الآن بسببه وهذا ما جاء على لسان سيمون أثناء تجمعه مع أعضاء مجموعته «**لقد تفحصته جيدا وقد لاحظت أن البئر التي بداخله هي المسؤولة عن كل ما يحدث لنا.**»[5]

اتبع الروائي نظام العنونة الداخلية، حيث أنه قسم الفصل الأول إلى عناوين داخلية، متبعا الطريقة نفسها في الفصل الثاني والمخطط أدناه يوضح لنا ذلك:

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 23.
[2] – المصدر نفسه، ص 23.
[3] – المصدر نفسه، ص 111.
[4] – المصدر نفسه، ص 109.
[5] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 107.


العنوان
النص المركز
الصخرة الأسيرة
عنوان رئيس
وحكاية أشباح دار البارود
عناوين فرعية
الفصل الأول
مذكرات الجد
متحف اللوفر
مطمورة رقم 16
الفصل الثاني
مذكرات الجد
حكايات الصخرة
الحكاية الرابعة
الحكاية الثالثة
الحكاية الثانية
الحكاية الأولى
الحصار
من مذكرات جون
رسالة من جون ميشال إلى صديقي أوكتافيوا

عتبة المؤلف:

ليس بخاف على أحد اهتمام الدراسات النقدية منذ عهد الإغريق بالمؤلف. وبالرغم من أن اسمه عرف عدة محطات نقدية أهمها موته وأخذ مكانه القارئ، إلا أن الثقافة العربية الكلاسيكية «**ترفض أي غياب للمؤلف، فلا بد من هويته الحضورية، ولكي يعد النص نصا ينبغي أن يصدر عنه أو يرقى به إلى قائل يقع الإجماع على أنه حجة، حينئذ يكون النص كلاما مشروعا ينطوي على سلطة.**»[1]، ويكون صاحبا للعمل الفني ومالكا للأثر الأدبي.

يعد اسم المؤلف العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان «**إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه المسمى دائرة التعريف التي تؤهله لاستغلال ذلك الاسم في التعاملات الخاصة مع الأشخاص الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية.**»[2] ، تعبر عن صاحب العمل الأدبي؛ لأنه هو من يقوم بإبداع فكرة ما والبناء عليها ليصدر مؤلفا متناسقا يعبر عن ذاته وخلاصة أفكاره بطريقة يسهل على القارئ فهمها، «**لذا لا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، فاسم المؤلف على الغلاف يمنحه قيمة ثقافية وأدبية، وهو العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته**»[3]، وهو من يزيح الغموض عن أي عمل، ووجوده على غلاف الكتاب دليل على حضوره.

وقد تحدث ميشيل فوكو (M .Foucault)عن المؤلف قائلا: «**مبدأ المؤلف يحد من عشوائية الخطاب بفعل هوية اتخذت شكل الفردية والأنا.**» [4]

ولاسم المؤلف وظائف ذكرها عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات كما يلي:

- وظيفة التسمية: تعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب بإعطائه اسمه.
- وظيفة الملكية: اسمه علامة على الملكية الأدبية والقانونية.

[1]- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، ط1، 2014، ص 17.

[2]- حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص 76.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، ص 64.

[4]- جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 16.

- وظيفة إشهارية: وجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية على الكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه غالبا يخاطبها بصريا لشرائها. [1]

بالرغم من أن اسم المؤلف عرف عدة محطات أساسية إلا أنه يبقى عنصرا أساسيا ضروريا لا يمكن الاستغناء عنه بأي شكل من الأشكال.

تموضع اسم المؤلف في أعلى الغلاف بخط أسود بارز وغليظ، ولكنه أقل سمكا من العنوان، ونجد الاسم يتكرر في الغلاف الخلفي للرواية، وكذا في الصفحة الثانية منها، كما أننا نجده مكتوب باللغة الفرنسية ولكنه في الغلاف الأمامي فقط.

جاء اسم المؤلف في رواية الصخرة الأسيرة بشكل مباشر؛ أي أنه ذكر اسمه الحقيقي " صادق بن طاهر فاروق"، ليبرز سلطته على الرواية، ويدل على مصداقية امتلاكه لها، وتطالعنا صورة المؤلف في الغلاف الخلفي على اليمين بخلفية سوداء «**وعادة ما تكون صورة المؤلف في الكتب الحديثة في الجزء العلوي من الغلاف الأخير**»[2]، وأمامها مقتطف من الرواية، أما أسفله نجد رقم الإيداع.

عتبة المؤشر التجنيسي:

يشير إلى نوع الجنس الإبداعي الذي بين أيدينا «**ويعبر عن مقصدية الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص، ولا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه السمة وإن لم يستطع تصديقها وإقرارها فهي بقيت كموجه قرائي لهذا العمل**»[3]، ويحسم الغموض الذي يقع فيه المتلقي إن كان ذلك الجنس الأدبي إما شعرا أو نثرا أو مسرحية أو قصة.

[1]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 64.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ناشر، بيروت- لبنان-، ط1، 2008، ص 137.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينات من النص إلى المناص، ص 98.

وهو نظام سيميائي له مقصدية محددة ومعينة «**فممارسة تعيين الأجناس ليس وليد الحاضر وإنما يرجع إلى العهد الكلاسيكي وتحرص على صفاء كل جنس من الأجناس الكتابية وتسعى لرسم الحدود الفاصلة بين جنس وجنس آخر**»[1]

وقد وردت لفظة "رواية" على واجهة الغلاف الأمامي في الأسفل بخط سميك ولون أبيض الدال على التحرر من قيود المستعمر وفضح أعماله الإجرامية التي ارتكبها في حق الشعب الجزائري، وتعبير عن الواقع بكل حيثياته، وجاء ذلك على لسان جون بعد كتابته رسالة إلى صديقه اوكتافيوا سماها برجاء أخير يقول فيها: «**أنا متأكد أنك ستقرأ رسالتي هذه بعد أن ننتصر، بعد أن نعود أدراجنا ونعترف بكل جرائمنا، باسم الصداقة التي جمعتنا أطلب منك أن تنشر مذكراتي هذه في الجرائد حتى يتسنى لكل الفرنسيين أن يطلعوا عليها.**»[2]

استطاعت الرواية أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية؛ لأنها الأكثر قدرة على الغوص في حياة الإنسان، ومعرفة انشغالاته وهمومه ومشكلاته السياسية والاقتصادية، وقد جمعت عبر صفحاتها ذاكرة شعوب، وكانت تارة مرآة عاكسة لهوية الكاتب وانتمائه القومي، فمن خلالها يجد مخرجا للتنفيس عن مكبوتاته، وتارة أخرى مرآة كاشفة عن قضايا مجتمعه وصراعه مع محيطه وواقعه ومختلف تجاربه في الحياة.

العتبات الداخلية:

سميت بالعتبات الداخلية كونها لها علاقة بما يحيط بداخل النص وتشمل هذه العتبات «**كل من الإهداء والخطاب التقديمي والنصوص التوجيهية والعناوين الداخلية والحواشي، علاوة على التذييل، ولهذه العتبات علاقة وطيدة بداخل النص؛ أي بالمتن المركزي فهي تشكل علامات عبور هامة إلى أفضية النص الداخلية.**»[3]

[1]- عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 39.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 173.

[3]- عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 394.

1- عتبة الإهداء:

تعد عتبة الإهداء نصا موازيا للعمل الأدبي، يرفقه العديد من الأدباء والشعراء في نصوصهم الإبداعية، وهي عتبة فكرية قديمة في تاريخ الكتب القديمة، ويحدد جيرار جينيت «**أن جذور الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية، فقد عثر الدارسون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات عامة وخاصة.**»[1]

ونجد بعضهم قد أهمله واعتبره بنية لغوية لا قيمة لها، ولا تخدم النص. ولكن الشعرية الحديثة أصرت على أهميته، وأنه لابد من الوقوف عند عتبات النص قبل الولوج إليه «**ومساءلتها بشكل عميق ودقيق قصد تحديد بنياتها واستقراء دلالاتها، ورصد أبعادها الوظيفية، لأن الشكل مهما كان عتبة أو تعبيرا أو صياغة أو مادة مطبعية يحمل دلالات معينة يقصدها المبدع أو لا يقصدها.**»[2]

وهو بذلك يحقق قيما فنية ورمزية داخل العمل الأدبي، وتكون لغته إما تقريرية أو إيحائية توجه إلى المهدي إليه الذي عادة ما يكون معروفا أو مجهولا، ويأتي في صيغة اجتماعية داخل الحقل الأدبي، يخاطب عبره الكاتب مخاطبا معينا.

يعرف الإهداء بأنه: «**ممارسة اجتماعية في النص الأدبي، يهدف عبرها الكاتب مخاطبا معينا، ويشدد على دوره في إنتاج هذا الأثر الأدبي قبل وبعد صدوره، وعلى هذا الأساس لا يخلو الإهداء من قصدية اختيار المهدي إليه أو العبارات، ومن هنا يمثل الإهداء بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي.**» [3] ، فيولج الكاتب بواسطته مع المتلقي ليشكل علاقة وجدانية حميمية، ميزتها التواصل.

ويعرفه جيرار جينيت «**بما يرسله الكاتب أو المبدع إلى الصديق، أو الحبيب، أو القريب، أو الزميل أو المبدع، أو الناقد، أو إلى شخصية هامة أو مؤسسة خاصة أو عامة، وذلك في صورة منحة أو عطية رمزية أو مادية والهدف من ذلك هو تأكيد علاقات الأخوة، وخلق صلات المودة، وتقوية**

---

[1]- G . Genette, Seuils ,p 110 .

[2]- جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة، عدد 12، لبنان، 2013، ص161.

[3]- بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "أنثى المدن" لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد 42 ذو الحجة 1434ه، تشرين الأول 2013م، ص 118.

عرى المحبة وتمتين وشائج القربى، وعقد روابط الصداقة، ونسج خيوط التعارف مع تبادل الهدايا الرمزية والمشاعر الرقيقة سواء أكان المهدي إليه شخصية أم جماعة واقعية أم متخيلة.»[1]

ومن هذا المنظور، نقول إن الإهداء يمثل تلك الحلقة التواصلية بين الأنا والغير، القائم على أواصر المحبة والأخوة والصداقة.

وعليه صارت عتبة الإهداء وسيلة أدبية تستخدم في الأعمال الإبداعية إلى يومنا هذا لأنها تترجم رغبة رغبة دفينة لدى المبدع «**يتوج بها كتابه ويجلله، مادام هذا الفعل لا يجيء كما جرت العادة، إلا بعد الانتهاء من فعل الكتابة، إذ يسمح الكاتب لنفسه ويستسمح قراءه في الآن نفسه اقتطاع مساحة حرة يدون فيها بليغ أفكاره وعميق تأملاته... وقد يستحضر الكاتب قارئا مهدى إليه، يفترضه بصيغة التعميم تارة، أو التعيين والتخصيص تارة أخرى، يحتفي على طريقته الخاصة.»**[2]

للإهداء علاقة وطيدة بالنص الإبداعي التخييلي، إذ يساهم في إضاءة النص الذي بين أيدي القارئ، وكذا الكشف عن بنياته وتحليل آلياته الدلالية.

يفرق جينيت بين نوعين من الإهداء، **إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية والمادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات والرموز (الحرية، السلم، العدالة.)**[3]

وقد جاء الإهداء في رواية "الصخرة الأسيرة" بعد الفهرست مباشرة على النحو التالي:

إلى التي لم تشجعني يوما على الكتابة

ولم تؤمن بجبرية أناملي

إلى المرأة العظيمة أمي...

[1]- جميل حمداوي، عتبة الإهداء، ص 162.

[2]- عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص 201.

[3]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت(من النص إلى المناص)، ص 93.

وإلى أستاذي المبتسم دائما

بوسنة أحمد[1]

جاء إهداؤه إهداءً خاصا، ذا بعد شخصي يعبر عن وقائع مبنية على علاقات اجتماعية متينة، هدفها التواصل البناء، والروائي في إهدائه لم يتكبد عناء اختيار الكلمات بل كان عفويا في ذلك.

بناء على ما تقدم، نقول إن الإهداء ليست عتبة تعسفية يقحمها الكاتب إجباريا، بل عتبة مهمة لها دورها الخاص في استنطاق دلالات النص وتحقيق مقاصده، من خلال معرفة كنه هذه الخصوصية التي يحتضنها هذا الإهداء، كما أنها تثير الفضول عند القارئ لمعرفة هؤلاء المهدى إليهم، الأمر الذي يدفعه إلى تخيلهم وتركيب ولو صورة بسيطة عنهم.

عتبة بيانات النشر:

لا يخلو أي عمل أدبي من بيانات نشره التي تعرف به، «**وظهرت بظهور الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تتبعها من قوانين حقوق الملكية والفكرية، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي.**»[2] ، وتتمثل عتبة بيانات النشر فيما يلي:

- العبارة القانونية: وردت هذه العبارة في رواية "الصخرة الأسيرة" (حقوق الطبع محفوظة)، التي تدل على حق الملكية للمبدع وحجز جميع الحقوق لديه بموجب قانون حق المؤلف، والوعي بالجانب القانوني له.
- اسم دار النشر: صدرت الرواية عن دار ميم للنشر، الجزائر. «**وظهور اسم دار النشر على صفحات الكتاب يعطي للعمل مستوى إبداعي مقبول بما تصدره من أعمال فنية.**»[3]
- رقم الإيداع القانوني : وهو رقم دولي موحد «**يتكون من أربع خانات بينها خطوط صغيرة أو فراغات، ووجودها في صفحة من صفحات الغلاف دليل على مدى انسجام**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 2.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 140.

[3]- المرجع نفسه، ص 143.

العمل الإبداعي مع توجهات السلطات الوطنية في البلد المبدع، ويدل غيابه على عدم الانسجام أو المعارضة.»[1]، وروايتنا تحمل إيداعا قانونيا ورقما دوليا مدونا كما يلي:

الإيداع القانوني: السداسي الأول، 2016

ردمك: 978 -9931 -585 -22- 0

- رقم تاريخ الطبعة: صدرت رواية ا"لصخرة الأسيرة" للصادق بن طاهر فاروق كطبعة أولى سنة 2016.

أكسبت بيانات النشر مصداقية أكبر للعمل الإبداعي، وقربته بصورة أوضح إلى ذهن القارئ.

عتبة الحواشي والهوامش:

يعد الخطاب الهامشي من عناصر النص الموازي، ومن أهم المداخل للإمساك بدلالات النص، وتوضيح ما هو غامض أو يحتاج إلى إضاءات، وقد أولت النصوص الروائية الحديثة اهتماما جليا بالكتابة الموثقة الموضوعية والتخييلية المليئة بالإحالات المرجعية بعيدا عن الكتابة السردية الكلاسيكية.

يعرفها جيرار جينيت بأنها: «**ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبا وإما أن يأتي من مرجع.**»[2]، وتستخدم للتفسير أو الشرح أو إضافة معلومات لا يريد الكاتب أن يقحمها داخل المتن الروائي حتى لا يخل بسيرورة الأحداث، وحتى لا يشعر القارئ بالملل. لذلك «**فوظيفتها الأصلية تضمن الوظيفة التفسيرية والتعريفية بالمصطلح الموجود في النص، أما الوظيفة اللاحقة فتعتمد على الوظيفة التعليقية نسبيا لفهم النص، فيها تكمن وظيفة الهوامش المتأخرة في الوظيفة الإخبارية التي تقدم معلومات بيبيوغرافية وتجنيسية للنص.**»[3]

نجد الهوامش في رواية الصخرة الأسيرة ذات وظيفة تفسيرية، يعرف الروائي فيها بعض الأماكن، ونجد هامشا واحدا يعرف فيه شخصية من الشخصيات الثورية الجزائرية.

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 140.
[2]- عبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جينيت، ص 127.
[3]- المرجع نفسه، ص 131.

والجدول أدناه يعرفنا بالمعلومات التي دونت في الهامش:

رقم الصفحة	مضمون الهامش
ص 55	دار البارود: يعود هذا المعلم إلى عهد الأتراك، لتأتي فيما بعد فرنسا و تعيد بناءه وترميمه وفتح نفقين داخله، الأول باتجاه ثكنة " ابن عياد" حاليا، والنفق الثاني باتجاه الثكنة المتواجدة بالقرب من مركز البريد القديم، حيث كانت جيوش الاستعمار يدخرون أسلحتهم هناك ويحتوي هذا المعلم على 3 غرف.....
ص 95	محطة زكار: اكتشفت هذه المحطة سنة 1907 من قبل السيد: ماقني القاضي في الجلفة آنذاك. فيها رسوم جميلة ودقيقة لظبي إفريقي يجثو على ركبتيه بينما يلتهمه أسد.....
ص 141	الدولمن أو المناطير: ويسميها بعض الناس في الوقت الحاضر بالمناطير، وهي طاولات حجرية ضخمة مكونة من الصخور الصوانية الكبيرة والتي يصل بعدها إلى (3- 2 -15) وهي تشكل ما يشبه الغرف الصغيرة....
ص 144	زيان عاشور: رمز من رموز المقاومة في المنطقة والجزائر، ولد زيان عاشور بالبيض بلدية البسباس دائرة أولاد جلال ولاية بسكرة في 1919...
ص 154	المرابو: لقب أطلق على زيان عاشور

نستنتج مما سبق ذكره، أن العتبات لها وظائف لا تقل عن وظيفة النص، ولها دورها الخاص في توجيه القارئ نحو تلقي مختلف العلائق الوظيفية المدركة بين العناصر الداخلية والخارجية المتمثلة في المتعاليات النصية والنصوص الموازية، وكذا فتح أفق التوقع أمامه، وتشكيل الملمح التنظيري والتطبيقي في صياغة المتخيل الروائي.

مرجعيات الـمـتـخـيل

مرجعيات المتخيل:

تعددت الأصوات والروافد التي عول عليها المتخيل السردي في تكوين رصيده عن البنية الروائية، مستندا على مرجعيات شتى جعلت من الرواية صوتا ناطقا باسم التاريخ.

1- متخيل الثورة:

إن ضبط مفهوم الثورة أمر صعب جدا، بسبب تنوع الفهم للمصطلح وتعدد آراء المفكرين «**فنجد من يستخدمه للدلالة على تغييرات فجائية وجذرية تتم في الظروف الاجتماعية والسياسية، أي عندما يتم تغيير حكم قائم، وتغيير النظام الاجتماعي والقانوني المصاحب له بصورة فجائية، وأحيانا بصورة عنيفة.**»[1] إشارة إلى التأثيرات المتبادلة للتغيرات الجذرية التي تدفع بالشعب إلى تغيير ذلك الوضع السائد.

ويعرفها كرازين في كتابه (علم الثورة في النظرية الماركسية) بقوله: «**إنها عملية حركية دينامية تتميز بالانتقال من بنيان اجتماعي إلى بنيان اجتماعي آخر.**»[2]، فهي حق يمارسه شعب من الشعوب لرفع الظلم عنه، وتغيير الوضع السائد إلى وضع جديد يسمح له بممارسة حريته التامة دون خوف .

وإذا انتقلنا بالمصطلح إلى موسوعة علم الاجتماع نجدها تعبر عن «**تلك التغيرات الجذرية في البنى المؤسسية للمجتمع، تلك التغيرات التي تعمل على تبديل المجتمع ظاهريا وجوهريا من نمط سائد إلى نمط جديد، يتوافق مع مبادئ وقيم وإيديولوجية وأهداف الثورة، وقد تكون الثورة عنيفة دموية، كما قد تكون سلمية وتكون فجائية سريعة أو بطيئة تدريجية.**»[3]

ويعرفها البروفيسور "هاري ايكشتاين" في مقدمته عن الحرب الداخلية، «**بأنها محاولات التعبير بالعنف أو التهديد باستخدامه ضد سياسات في الحكم أو ضد حكام أو ضد منظمة.**»[4]

---

[1]- يوري كرازين، علم الثورة في النظرية الماركسية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975، ص 31.

[2]- عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الجزء الأول، 1979، ص 870.

[3]- شعبان الطاهر الأسود، علم الاجتماع السياسي، قضايا العنف السياسي والثورة، الدار المعرفة اللبنانية، القاهرة، 2003، ص 47.

[4]- أحمد محمد عطية البطل، الثورة في الرواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة السورية، 1977، ص 25.

اتفقت التعريفات السالفة الذكر على أن الثورة نوع من التغيير الجذري الذي يهدف إلى الحد من سلب الحقوق والحريات وبناء علاقات سلمية سليمة، عنوانها العدل والإنصاف، وصنع التقدم.

وقد كان لموضوع الثورة الأثر البارز في الساحة الأدبية، بل لا تستغني عن الأدب وأن التلازم حاصل بينهما يرافقها في كل أطوار ومراحل تقدمها مخلدا مآثرها وراسما لصورتها المشرفة في الأذهان. كما لها أدبها الذي يطلق عليه الأدب الثوري، ذلك الأدب «**الذي يعبر عن الفعل الثوري، وهو صوت يصدر عن ذات تنشد الحرية والانعتاق وبذلك يلتقي مع الثورة.**»[1]

يقوم الأدب الثوري على توعية النفوس، وكشف الستار للقارئ على حقيقة الواقع الذي يحيط به، والذي لا بد عليه من التغيير، وهو الأدب الذي يمجد أبطال الثورة وانتصاراتهم الجبارة وصمودهم وتحديهم لعدوهم، فبين الثورة والأدب الثوري علاقة تأثير وتأثر «**كون الأدب يدعو إلى الثورة والثورة تعتبر من مفاهيم الأدب وشخصياته ورؤاه**»[2]

كان للثورة الجزائرية في الأدب أثرا كبيرا عند الأديب الجزائري، ارتبط بها ارتباطا قويا، حيث كانت تمثل بؤرة صراع وإبداع في الوقت نفسه، جعلته يتفاعل مع الواقع بكل حذافره لينتج لنا أدبا ثوريا، فكان لسان الشعب يتحسس مشاكله وهمومه، محاولا معالجة جروحه وإيحاء روح التضحية وحب الوطن في النفوس.

نجد الأديب يلعب دور السياسي، حيث كانا يتفقان في القضية نفسها، وهذا ما أكده الدكتور عبد (الله الركيبي) في كتابه "تطور النثر الجزائري الحديث": «**إذا كان السياسي يميل إلى التحريض والإثارة وبعث الغيرة في النفوس عن طريق الخطب والمقالات الساخنة، فإن الأديب كان يسعى إلى الغاية نفسها ولكن في هدوء وأناة وعمق.**»[3]

وقد ظل الأديب الجزائري يسخّر قلمه حتى بعد استرجاع الشعب الجزائري حريته، **فالثورة لم تتوقف بالنسبة إلى الأديب بمجرد انهزام الجيش الاستعماري واسترجاع الشعب الجزائري لسيادته**

[1]– مولود زايد الطيب، علم الاجتماع السياسي، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 2007، ص 99.

[2]– أحمد محمد عطية البطل، الثورة في الرواية العربية الحديثة، ص27.

[3] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 101.

الوطنية، لأن الأديب استمر هو الآخر في القيام بدوره إلى الآن، غير أن طبيعة هذا الدور قد تغيرت بتغير الظروف التي يعيشها الشعب الجزائري[1].

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن الثورة الجزائرية كانت لها مكانة عند كل أديب جزائري، عكس من خلالها الواقع المرير الذي عاشه شعبه، وكان موضوع الثورة هو الأساس في رواياته، حيث استطاع أن يبلور معالم الواقع الثوري أثناء الاستعمار وبعده.

قدم هذا الواقع للروائي الجزائري مادة غنية هيأت له الأرضية في عملية الإبداع، ومثلت له منبعا هاما يستقي منه مادته الأساسية لبناء متخيله السردي، فيعمد إلى استرجاع ذكرياته القوية الحضور.

ومازال إلى يومنا هذا يروي عن وقائع وأحداث الثورة «**التي شكلت له نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية حيث أصبح الحديث عنها والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية سواء بسرد بطولاتها أم تشكيلها.**»[2]، ولم يلعب الروائي هنا دور المؤرخ؛ لأن الثورة لم تكن حاضرة بأبطالها و أحداثها، بل خلق نماذج بطولية أخرى استمد لها عناصرها مما أملته مواقفه الذاتية من الثورة ومن أبطالها. فقد أعطى لها مرجعية البطولة **لذلك لم يكن التعامل مع موضوع الثورة تعاملا تاريخيا، كما لم يكن هناك استغلال إبداعي للثورة بإعادة إنتاج أحداث ومواقف وبطولات تستمد مرجعياتها من التاريخ الثوري باعتبار أن الثورة عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه**[3]؛ أي أن الروائي لا يمكن له من إحياء الثورة وإعادة الماضي بكل أحداثه، فكانت الثورة متخيلا عنده لأنه «**بمجرد نقل الثورة من الواقع ومن الأفواه بعد الاستقلال هو ما جعل الثورة متخيلا على الرغم من أن هذا التعاطي مع موضوع الثورة للبعض وكأنه نوع من التأريخ**»[4]

وبالرغم من أن البعض لا يحبذ متخيل الثورة لوجود مانع التقديس الذي أطلق عليها، لكننا نقول إن المتخيل هو من كانت له القدرة على تعرية الواقع والكشف عنه، حيث نجد الروائي يجسد أحداث الثورة من خلال تخيل الشخصيات والأماكن والأحداث كأنه كان حاضرا أثناءها.

---

[1] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 104.

[2] – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص 52.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 53.

[4] – المرجع نفسه، ص52 .

كان متخيل الثورة في الرواية المحفز على رصد ما قام به الأبطال الجزائريين في سبيل نيل الحرية، والتخلص من قيود المستعمر واثبات وجودهم، وفضح ما قام به من أساليب شنيعة، وهذا ما نقله الروائي "الصادق بن طاهر فاروق" في روايته "الصخرة الأسيرة"، حين راح يسرد لنا البطولات التي قام بها رجال الجزائر وبالتحديد في مدينة "الجلفا"، والذين عرفوا بصلابتهم وصبرهم وتحديهم للمستعمر، وقد وصفهم الضابط الفرنسي ميشال في أسطر الرواية بقوله: «**كان هناك أربعون رجلا بربريا من فصيلة الرؤوس الخشنة، أسميهم هكذا دائما، فهناك الكثير من الفصائل التي قابلتها، ولم أجد أشد من هؤلاء القوم صلابة وصبرا، كلهم هكذا صامتون ومعاندون، ولا يفقهون اللباقة أبدا.**» ، ويواصل وصفه حاقدا على الثوار الجزائريين «**بأنهم شرذمة قليلون فقط ولا يمثلون عامة الناس، فمنذ متى وسكان جلفا يتكلمون عن الحرب والسلام، وقد قرأت السجل الذي أرسل إلي وتبين لي أن أكثرهم خارجون عن القانون ومنتسبون لأولئك الأشباح.**»[1] ، يظهر لنا من خلال هذا المقطع السردي أن المستعمر الفرنسي كان شديد الكره والحقد على الجزائريين، وصفهم بالبربر وبالأشباح وكذا بالمجانين...كان ناقما عليهم، ويرى بأن التمرد والعناد وعدم إصغائهم وطاعتهم له السبب في عذابهم «**هؤلاء الحمقى يرمقونني دائما بنظرات عدوانية ما ذنبي أنا فرنسا وضعت لهم الأغلال وهذه العقوبات، لكنهم يستحقونها فهم همجيون يتجرؤون على أسيادهم بالتمرد والعناد دائما، رؤوسهم الخشنة هذه تزيد من عذابهم وتقف ضدهم في مواصلة العيش.**»[2]

كيف لا يرمقونهم بنظرات حاقدة؛ نظرات كلها كره تنم على ما فعلوه بهم من سلب ونهب بل تجاوز ذلك إلى محاولة طمس الهوية الوطنية، وتكريس وجوده في الجزائر والعمل على تنظيم إدارتها بحيث يستطيع القضاء على كل ما له علاقة بأصالة الشعب وثقافته وعاداته وتقاليده، وهم في وطنهم وقد صرح بذلك والد جون قائلا: «**نحن في بلدهم ونحتل حياتهم والأغرب أننا نصفهم بالإرهابيين.**»[3]

كان العدو الفرنسي يدرك أتم الإدراك أنه ليس في وطنه، وأنه يسلب حق غيره.. ووالد جون من الذين لم يرضوا بما يقوم به والده والجنود الفرنسيين، فكثيرا ما كان يتخاصم معه ويرفض تعامله مع أولئك الناس بقسوة وتسلط؛ لأنه كان يحب فتاة جزائرية تخلى من أجلها عن هويته وعن أهله، وهذا

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 23.

[2] – المصدر نفسه، ص 30.

[3] – المصدر نفسه ،ص 113.

ما جاء على لسان والده الضابط ميشال: «**صار يشاجرني من أجلها... وقد أخبرها أنه لا يعرفنا وليس منا كان يعيش حياته من أجلها....ويعادي الجنود الفرنسيين كلما واجههم في طريقه.**»[1]

ومريم من بين أولئك الذين سلبت أراضيهم وشردت عائلاتهم على يد الفرنسيين، تقول : «**قتل أبي رميا بالرصاص وهو يدافع عن قطعة أرض صغيرة، فكنا ننتقل هنا وهناك و كأننا غرباء في بلدنا، ولم تجف دموعنا على أبي، حتى سجن لأنه دافع عن نفسه ورد صفعة ذلك الجندي الفرنسي.**»[2]

كما صور لنا الروائي سياسة القمع والتعذيب التي تعرض لها شباب الجزائر، وكان مثالنا في الرواية البطل بوشندوقة الذي ذاق هو وزميله كل أنواع التعذيب الجسمي؛ لأنهما ضحكا أثناء تأدية النشيد الفرنسي، « **بوشندوقة ماذا قلت أتسيء الأدب حتى مع وطنك.**»[3]

لم يرغب المجاهد بوشندوقة بأن ينسب إليهم ليصبح فردا منهم، حينها رد بكل غضب وشرارة «**تلك كلمات تعنيك أنت وجنودك الحمقى ولا تعنيني، لست فرنسيا ولن أكون كذلك.**»[4]

لم يفكر أبدا في العذاب الذي سيأتيه من طرف ذلك الجنرال الذي ثار جنونه ولجأ إلى تعذيبهما قائلا: «**جردتهما من ملابسهما ورحت أنزل سوطي عليهما دون توقف حتى يتعلما معنى هذه الكلمات جيدا، وقيدتهما جوار تلك الصخرة الكبيرة المقابلة للأشعة الحارقة.**»[5]

هذا هو أسلوبه حين لا يستطيع الرد على الفدائيين يلجأ إلى سياسة التعذيب التي دائما ما يتخذها وسيلة لإرضاء نفسه، وقد صرح بذلك الجنرال الفرنسي حين قال: «**أردت التخفيف من توتري وأن أخرج ذلك الجبن الدفين متناسيا الأمر وأطلقت سراحهما شرط أن يعملا ساعات إضافية.**»[6]

---

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 65.

[2] – المصدر نفسه، ص 67.

[3] – المصدر نفسه، ص 32.

[4] – المصدر نفسه، ص 32.

[5] – المصدر نفسه، ص 32.

[6] – المصدر نفسه، ص 34.

كان يظن المستعمر الفرنسي بأنه عن طريق القسوة والتعذيب سيخضع الشعب الجزائري لسيطرته، ولكن العكس تماما فكلما زاد المستعمر من بطشه كلما زادت إرادة المقاومة عند الشعب الجزائري، وقد صور لنا الروائي إصراره على التمسك بمقوماته لإفشال خطة الاستيطان الفرنسي، وها هو يقدم لنا صورة الجنود المكافحين وعزة نفسهم في شخصية ثامر؛ « **هو من أتباع ذلك الرجل الثوري الأمير عبد القادر وقد نفي إلى هنا... بدا لي غريبا من اللحظة الأولى وعنيدا على الأرجح... فقد كان لا يلتفت لأحد ولا يشخص ببصره للسماء، يصب جام غضبه على الصخور، ويرفع الفأس ويهوي بها على الحجر حتى يكسره كله**»[1]، فشهامة الرجل الجزائري لم تتوقف عند وجود المستعمر وخوفه منه، بل كان دائما ما يلبس ثوب العفة والكرامة، ولن يترعه مهما يكن.

كما وصفهم بالأشباح لأنهم كانوا يقاتلون بخفة وسرعة في الليل دون أن يراهم أحد؛ إذ يقول على لسان الطفل الهواري ابن المجاهد بوشندوقة محاولا إقناع الضابط ميشال بذكائه وتحايله: «**إنهم عشرة رجال يا سيدي، كنت أسمع والدي يقول لأمي عندما يأتون كل ليلة لقد جاء أصحاب المقبرة.... وقد شاهدتهم ذات ليلة وأنا قرب مترلنا، وهم يتسللون إلى المقبرة المجاورة كالأشباح الطائرة بعباءات سوداء ورؤوس بيضاء.... وحينها لحقتهم إلى الداخل، وفجأة اختفوا ولم أر أحدا، فهم سريعوا الحركة ويقتلون بسرعة.**»[2] ،

طبعا توهمات وتخيلات العدو لم تفارقه لوهلة بأن الجنود الجزائريين يتقفوا خطاهم؛ أولئك الذين حاربوا بالنفس والنفيس أذاقوا العدو الفرنسي كؤوسا من الذل والهوان والقهر، كانوا كل يوم يقتلون منهم المئات دون خوف ولا فزع، وهذا ما جاء على لسان سيمون:«**كنا كل ليلة ننتشل عسكرنا قتلى ونبعدهم عن أسوار المدينة كي لا تفوح رائحتهم بين الأهالي فتصبح وقودا لتمردهم وخروجهم عنا، ويجب أن نحرص على أن نخفي ضحايانا وقتلانا كي لا يسيء الناس بنا الظن ويتقوّلوا علينا الأقاويل، وأنا حريص على سمعتكم ومنظركم أمام عائلاتكم، وخاصة أمام مكتبنا في الجزائر، وأنا لا أنكر ما مر علينا لشيء خيالي بمعنى الكلمة، لكن يجب أن يكون له تفسير**

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة ص 24.

[2] – المصدر نفسه، ص 35.

منطقي، فهؤلاء ليسوا إلا بشرا يحملون البنادق والأسلحة البسيطة.»[1] إذا كان الأمر مثلما يقول سيمون إنهم ليسوا إلا بشرا يملكون من العتاد البسيط الذي لا يسمح لهم من أن يحاربوا به، ولماذا ذلك الخوف **!؟** ولماذا أصبحوا هاجسا وكابوسا لهم؟ ولماذا كانوا يدفنون الجثث حتى لا يشاع الخبر؟ ولماذا وصفهم بالآلة التي لا تتعب ولا تمل أبدا؟ كل هذه التساؤلات متناقضة مع ما كان يتلفظ به المستعمر الفرنسي، ونلمس فزعهم من خلال هذا المقطع السردي، «**فررنا مسرعين إلى الثكنة وأغلقنا بابها الحديدي علّنا نستطيع الصمود، كنا نسمع حينها صرخاتهم وهم منتصرون ونشعر بأرواحهم، وهي تحلق كشبح أسود ملعون، حينها أسرع سيمون لسماعة الهاتف لاهثا، وطلب الإغاثة والمدد.**»[2] ، وكذا ضعفهم وتشتتهم من خلال هذا المقطع السردي «**كنا نجر جثث جنودنا وندفعهم سرا، حتى لا يشاع أن الجريمة تفشت وأولئك الأوغاد انتصروا علينا.**»[3]

كل هذا دليل على أن الشعب الجزائري كان يحارب العدو الفرنسي بكل شراسة، وكان جيشه يتوالد بشكل فظيع مما أثار جنون عدوه، وقد صرح سيمون بذلك قائلا: «**كنا نأسر منهم العشرات ونقتل منهم الكثير لكنهم كانوا يتوالدون كأنهم كائنات تنتشر من باطن الأرض وتعاود ذلك كل شهر أو أقل.**» [4]، توالدهم لم يكن إلا دليلا على حبهم لوطنهم، وأن جميعهم – وإن لم يكن بعض الخونة– يشاركون في الثورة، فمقابل تزايد عدد الثوار الجزائريين كان عدد الفرنسيين في تناقص مستمر، «**فبعد أن تبادلنا معهم النيران، فر عسكرنا مستنفرين كالجرذان، وتفرقنا في الغابة الشاسعة وطاردونا وأسروا الكثير منا، أما رامون فقد بقي لزمن طويل رفقة خمس عساكر يبادلهم الرصاص، ولم يستمر طويلا حتى سقطوا قتلى... ومع بزوغ فجر جديد كنا على عتبة أبواب المدينة، بقي منا عشرون رجلا بعدما كنا مائة وخمسون، خسارة كبيرة في صفوفنا.**»[5]

نقصهم لم يكن إلا دليلا على ضعفهم، وعدم اتفاقهم على مخطط يسمح لهم بتحقيق مرادهم، وكانت الخسارة الأكبر لهم حينما هجم الجنود الجزائريين على الثكنة الفرنسية أثناء انشغالهم بعرس

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة ،ص 106.
[2] – المصدر نفسه، ص 111.
[3] – المصدر نفسه، ص 104.
[4] – المصدر نفسه، ص 105.
[5] – المصدر نفسه، ص 84.

صديقهم، كانت فرصة لا تعوض، واعتبروها درسا لهم، «... **كانوا منشغلين بعرس صديقهم ومنهمكين في الرقص والغناء، وقد اختار الأشباح هذه الليلة بالذات حتى تكون درسا لهم وانتقاما لأفعالهم الشنيعة التي تدوي كل يوم في المدينة، فتجعل أهلها فزعين و مختبئين في منازلهم.**»[1]

هذا دليل على أن الشعب الجزائري كان يأمل في كل لحظة أن يتخلص من استعمار دموي أقل ما يمكن تشبيهه بالاستعمار النازي الفاشي الصهيوني، بقدر ما ارتكب بحق هذا الشعب من مذابح ومجازر بقيت راسخة في الذاكرة الإنسانية جمعاء، ولكن مهما تعددت وسائل الفرنسيين لكسر عقيدة الجزائريين ووحدتهم إلا أنها تحطمت أمام صلابة هذا الشعب تضحياته و تماسكه.

كما صور الروائي حضور الرجل في الثورة وكفاحه وبسالته، صور بالمقابل حضور المرأة الخاص والتي شاركت إلى جنب الرجل في الحياة السياسية وانخرطت في الأحزاب، و لم تبق مكتوفة الأيدي أمام همجية الاستعمار الفرنسي بل هاجمته بكل ما أوتيت من قوة، وكانت عنصرا فعالا في إنجاح مسار الثورة التحريرية، حيث كان لها الفضل في تهيئة أماكن إخفاء الثوار داخل القرية مع توفير كل ما يحتاجون إليه، وقد أثبتت جدارتها في مجالات عدة ، وضحت بنفسها من أجل الجنود الجزائريين «**فقامت بحراسة الفدائيين أثناء قيامهم بعملياتهم، فإذا لاحظت حركة غير عادية أو شاهدت أحد الجنود الفرنسيين آت تخبر الفدائيين بالتلويح لهم بأيديها أو تلمس شعرها، أو تقوم بعرقلة سير الجندي وذلك بإغرائه حتى يتسنى لهم الهروب.**»[2]

وكان مثالنا في الرواية البطلة مريم التي كانت منظمة إلى صفوف المجاهدين، وتقوم بإرسال الأخبار لهم «**حيث كانت تفعل ذلك بتكتم وسرية.... وكان معها نساء أخريات بلباسهن الأبيض، ودون أن ينبسوا بكلمة واحدة أخرجت مريم من قفتها قصاصات مطوية وفرقتها بينهن.**»[3] حتى يبلغن

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 88.

[2] – بكرادة جازية، دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية بالولاية الخامسة 1954– 1962 ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه 2016/ 2017، ص 75.

[3]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة ، ص 66.

تحركات العدو للفدائيين بكلمات سرية لا يفهمها إلا غيرهم كقولهم: «**نحن الأشباح سنطير قربك كما فعلت ذات ليلة.**»[1] – أثناء اعتقال المجاهد بوشندوقة–.

لم يتوقف الروائي عند هذا الحد بل طرح الجانب الإنساني للمستعمر وجسده في شخصية جون الذي طالما كان يريد زيارة الجزائر والتعرف على المدينة التي ترعرعت فيها والدته، وحين زيارته لها رأى مشهدا غريبا لمجموعة من الجنود يطاردون شابا «**كان يركض بشدة محاولا الاختفاء عن أنظارهم، وشاهد توقفه المفاجئ وهو يلهث محاولا استرجاع أنفاسه ثم عاود الجري من جديد لكنه انتهى به المطاف تحت أقدامهم، أخذوا يضربونه بالعصي حتى فقد وعيه ثم جروه كجثة هامدة.**»[2]

ذهل جون لما شاهده وغضب ولم يتمالك نفسه «**فاتجه نحوهم ثائرا، ودفع أحدهم محاولا إنقاذ الشاب لكنهم انهالوا عليه بالضرب واعتقلوه.**»[3] ، وقاموا بتعذيبه لأنه أقحم نفسه فيما لا يعنيه، حتى أنهم لم يصدقوا بأنه من طينتهم ونعتوه بالبربري الأحمق نسبة إلى الجنود الجزائريين، ويظهر ذلك في هذا المقطع السردي حين صرخ أحد رجال السجن في وجهه قائلا: «**تريد خداعنا بملابسك الفرنسية هذه، تبا لك ولأولئك المتمردين... من أين يخرج لي أولئك البربر الحمقى، يظنون أنهم قادرون على مواجهة فرنسا.**»[4]

نلاحظ أن شخصية جون تتفق مع شخصية جورج شوديي "Chandier George" في رواية «الأفيون والعصا » للكاتب «مولود معمري»، فقد كان يتأثر حينما يرى تعذيب الضباط الفرنسيين للمجاهدين الجزائريين، ولم يكن يرض بما يفعلوه بهم، الأمر الذي دفعه إلى تحرير المجاهد علي والسماح له بالهروب في جنح الليل، بعدما شاهد المجاهد عمر قد رمي من أعلى المروحية، وكل هذا يكشف عن طيبته ورهافة الحس لديه؛ لأنه لم يتقبل وضعا كهذا.

شخصية جون وجورج شوديي يشتركان في أن كليهما رفضا سياسة الظلم والترهيب التي كانت تتبعها فرنسا ضد الشعب الجزائري.

---

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 90.

[3]– المصدر نفسه، ص 96.

[4]– المصدر نفسه، ص 97.

وندرك من خلال مساعدة جون وإنقاذه بكل عنف للشاب المعتقل من قبل الجنود الفرنسيين أنه كان يرفض كل ما يقوم به الفرنسيون دعاة الحضارة والتمدن، والذين يدعون بأن الجزائر بلدهم وبلد الأجداد، وهذا ما قاله الجنرال ماري لجون: «**أنا سعيد لأنك رجعت لأرض أجدادك، كيف تريدني أن أطردك من مدينتك.**»[1] طبعا كلمات الجنرال لم تعجب جون وأثارت بداخله سحابة من الأسئلة.

جون نموذج من الفرنسيين الذين اصطفوا إلى جانب الأهالي، نعم ! مجاهيل لا نعرف عنهم الكثير، وقفوا إلى جانب الثورة الجزائرية ودافعوا عنها، وشملت المثقفين الذين كانوا مقيمين في باريس أيام الثورة الجزائرية(1954- 1962)، ولا يخفى على أحد سارتر الذي ارتبط اسمه بالدعوة إلى استقلال الجزائر واسترجاع حريتها المسلوبة أكثر من 132 سنة.

استطاع الروائي أن يصور لنا الثورة التحريرية في مدينة الجلفة، وما قدمه الثوار الجزائريين من تضحيات في سبيل نيل الحرية، والقضاء على السياسة الاستعمارية، كما استطاع أن يعرض لنا المعاناة التي عاشوها آنذاك، وجسد كل هذا بشخصيات ثورية جعلتنا نعيش معها الحدث وكأننا نتحرك بجانبها داخل المتن الروائي.

2 – الأسطورة:

وظفت الرواية الجزائرية من خلال تعاملها مع التراث الشفوي منه والمكتوب؛ الأساطير داخل المتن الروائي لتفتح آفاقا جديدة على المجتمع، فقد أصبحت الأسطورة جزءا لا يتجزأ من النص الروائي؛ إذ يستعين بها الروائي في تكوين مكونات عالمه الروائي الذي يصوغ فيه تخيلاته، وتعود الأسطورة إلى العصور الغابرة وهذا ما ذهبت إليه الماركسية «**إلى أن الأساطير تولدت في عصور غابرة من خيال الناس الجاهلة من طبيعتهم والطبيعة التي تحيط بهم.**»[2]، فما هي إلا ترسبات نشأت بسبب اللاوعي، وكذا محاولة لشرح الظواهر المختلفة للطبيعة والمجتمع.

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة. ص98.

[2]– حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ص 43.

ولقد وردت كلمة أسطورة في القرآن الكريم بصيغة الجمع في قوله تعالى: { **إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** }[1]

وفي موضع آخر يقول تعالى: { **وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمْ ۙ قَالُوٓاْ أَسَٰطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ** }[2]

وهذا على لسان المنافقين والكافرين الذين إذا ما قرأت عليهم آيات الكتاب العزيز قالوا: هذا مما كتبه الأولون استهزاء به وإنكارا أن يكون ذلك من عند الله «**أي أباطيلهم وخرافاتهم وكذا عن كفر قريش وعتوهم وتمردهم وعنادهم ودعواهم الباطل.**»[3]

وإذا ما رحنا نعرف الأسطورة، نجد أنها تختلف من باحث لآخر، ذلك لما تحمله من ملامح روحية عميقة و متخفية، فحينما أراد القديس أوغسطين أن يفصح عن ماهية الأسطورة قال: «**أنني أعرف جيدا ما هي، وشريطة ألا يسألني أحد عنها؛ ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسيعتريني التلكؤ.**»[4]؛ إذ من الصعب إيجاد تعريف شامل وموجز لها، لأنها مصطلح يواكب التطور الحاصل في الحياة؛ «**فهي بنية ثقافية من مجموع البنى المكونة لثقافات العالم عبر تطوره الحضاري وعبر سيرورته التاريخية.**»[5]، وبالرغم من ذلك كان اجتهاد العلماء والفلاسفة وعلماء الأنثربولوجيا واضحا جليا في الاهتمام بدراسة الأسطورة.

يعرفها وديع بشور: «**أنها مقتبسة من كلمة إستوريا (Historia)، وتعني حكاية غير حقيقية أو على عكس الحقيقة بينما الكلمة ذاتها تعني تاريخ**»[6]، معنى ذلك أن الأسطورة علم قديم مرتبط ببداية الناس، وتواجدهم فوق سطح المعمورة.

وقد ذهب جيرالد لارسون إلى أن الأسطورة «**حكاية أو مجموعة من الحكايات أو الروايات المنسوخة عن الآلهة أو القوى الغيبية والمتداولة بين الناس في العشيرة أو القبيلة أو الجماعة العرقية،**

---

[1]- سورة القلم، الآية: 15.

[2]- سورة النحل، الآية: 24.

[3]- ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج2، 2002، ص808.

[4]- ك،ك، راثفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص123.

[5]- سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر" المدخل إلى علم ميثولوجيا مستقل"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد411، 1997، ص 71.

[6]- ك،ك، راثفين، الأسطورة، ص 9.

تعرض تجاربها وعالمها فرديا أو جماعيا، كما أنها تفسر خلق الكون والإنسان ونشأة الموت والقرابين وأعمال الأبطال.»[1]

أما رايرتس سميث فقد ربطها بالدين قائلا: «**إن الأسطورة ليست جزءا جوهريا من دين قديم، بل تستنبط من العادات والتقاليد والشعائر، وهي تفسير للشعائر الدينية وتأويلها.**»[2] كونها تعبر عن المعتقدات المختلفة، وتنبعث من حاجة دينية عميقة، حيث كان البشر يؤدون الطقوس الدينية للتعايش مع الطبيعة وكذا تفسير ظواهرها لإيجاد تبريرات وإجابات للتساؤلات التي تبادرت عندهم في بدايات تفكيرهم.

وقد شاطره ماريت Marote الرأي بقوله: «**إن الأسطورة ليست بحثا عن الأسباب وإنما هي كفالة للدين وضمان وليست غايتها أن ترضي الفضول بل أن تؤكد الإيمان.**»[3] .

وإنها على حد تعبير سليمان مظهر « **قصة تحكمها مبادئ السرد االقصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، محافظة على ثباتها منذ فترة طويلة تتناقلها الأجيال زيادة على الطابع الجماعي الذي تتمتع به أو ما يعرف بالخيال المشترك للجماعة، كما تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها بحيث تجري أحداثها في زمن مقدس غير الزمن الحالي.**»[4]

يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن الأسطورة قصة محاطة بالتقديس في بناء شخصياتها وزمنها، تناقلتها الأجيال عبر الخيال الجمعي للتعبير عن مكبوتاتها الداخلية؛ وبالتالي أصبحت معتقدا راسخا في الذاكرة الجمعية.

والأسطورة عند البعض «**ما لا علاقة له بالواقع**»[5]، وضد الواقع الخيال، أي أن الأسطورة خيالية عندهم ولا يمكن تصديقها حيث اعتبرها مولر (Muller) «**نتاج لخيال مهوش ونزق، أو تصوير**

---

[1]- قيس الثوري، الأساطير وعلم الأجناس، جامع الموصل، العراق، 1981، ص 10.

[2]- محمد عبد المقيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، الدار الحديثة للطباعة، بيروت، 1981، ص 18.

[3]- ميرسا إلياد، ملامح من الأسطورة، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق1995، ص 11.

[4]- سليمان مظهر، أساطير من الغرب، مطابع الشعب، القاهرة، ط1، 1959، ص3.

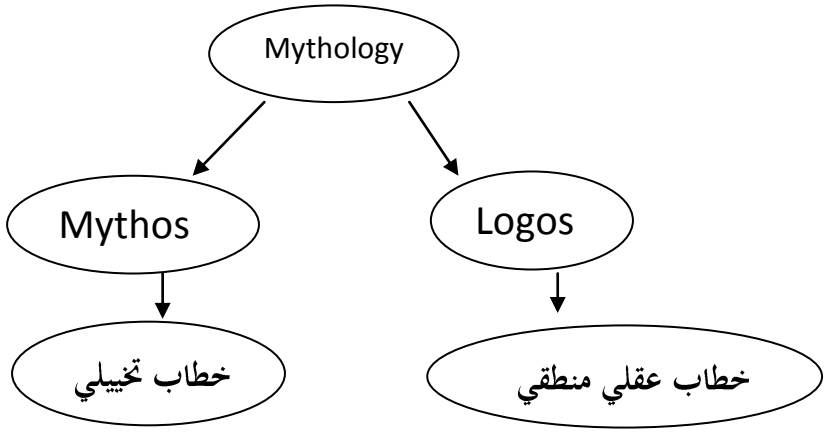
[5]- حسين مجيب المصري، بين العرب والفرس والترك، دراسة مقارنة، الدار الثقافة للنشر، ص 19.

لفترة الجنون كان العقل البشري أن يمر بها.»[1]؛ أي أنها عبارة عن حكاية يفسر بها المجتمع ظواهر الكون، والخيال هو العنصر الخارق الذي تقوم عليه.

ومع التقدم العلمي وتعدد المناهج والنظريات الحديثة، تغيرت وجهة النظر إلى الأسطورة، وأصبحت علما مستقلا بذاته أنشأ في القرن العشرين وسمي ب: "علم الأساطير" أو "المثيولوجيا"، ينظر إلى الأسطورة باعتبارها ظاهرة قابلة للدراسة العلمية، و لم تعد مجرد قصة خيالية غير حقيقية تتناول الأشخاص ذوي القدرات الخارقة والمميزات الخيالية.

وعليه؛ لم تعد الأسطورة بذلك المفهوم في كونها قصة غير حقيقية يحكمها الخيال، وإنما غدت حقيقة علمية واقعية «**وحالة ذهنية أو عقلية مكملة للفكر العلمي من حيث أنها تتبع من الرغبة في الإيمان الذي يساعد الإنسان على مواجهة الأزمات الكبرى التي يتعرض لها الجنس البشري كله.**»[2]

وإذا فككنا لفظة الأسطورة من اليونانية (Mythology) فإننا نجدها تجمع بين العقل والخيال كما يلي:



[1]– رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، للتأليف والنشر والتوزيع، حلبوني، دمشق،ط1، 2009، ص 25.

[2]– وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة(تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430 ه 2009م ، ص 48.

فإنها لا تنفصل عن كونها قصصا معقولة يقبلها العقل (Logos)، وذلك لما يحمله التاريخ من مصداقية، وأخرى تجاوزته إلى العجائبي والخيالي(Mythos)، والتي تنفخ سحرها في التاريخ المروي فتقحمه في روح الخوارق ليستأنس الواقعي بمكوناته من حوادث وأحداث بالمتخيل وسحر عوالمه.

والملاحظ أنه من الصعب الوقوف عند تعريف جامع مانع للأسطورة، لأن الدارسين الذين تعاملوا مع الأسطورة من حيث التعريف نظروا إليها من زوايا متعددة في ضوء تخصصهم ، هذا ما أفضى إلى تعددها وظهور أنماط مختلفة منها.

ساعدت الأسطورة على إدراك النفس البشرية من خلال ما تحمله من صور دلالية، وجسدت كل ما أراد الإنسان التعبير عنه في صور رمزية، دفعت بالأدباء على اختلاف اتجاهاتهم للعودة إليها لتكون بذلك منهلا للكثير من الأجناس الأدبية، وكان الأدباء يستخدمون الأسطورة «**بدمجها في البنية الأدائية بتطويع فني.**»[1]، من خلال توظيفها داخل الأساليب الفنية و الجمالية ، وبالتالي اتخذها الأديب مادة تراثية لا تخلو من إبداعاته، لذا نلمس تلك العلاقة الوثقى بين الأدب والأسطورة وفي هذا السياق نجد فيكري (Vikiri) يؤكد على ذلك بقوله: «**الأسطورة هي الرحم الذي يخرج منه الأدب، تاريخيا وسيكولوجيا.**»[2] نفهم من قوله أن الأدب متراح من الأسطورة، ومنها تكون ونشأ، وعلى أساسها يفهم ويدرس.

وظفت الأسطورة في العديد من الأعمال الأدبية لما تحمله من طاقة رمزية تمنح الأديب مجالا للتعبير، ليفصح عن أفكاره في بناء فني يبتعد بنصوصه عن المباشرة والسطحية؛ وبالتالي أصبحت مادة حية في الفنون أجمعها من بينها؛ الرواية، حيث لجأ إليها الروائي العربي المعاصر واستغل روحها وجماليتها، وألبسها حلة عصرها، و لم تقتصر على أنها وسيلة للتعبير أو التجديد فحسب، بل غدت تتوازى مع فكره.

وتعود بدايات توظيف الأسطورة في الرواية إلى «**نهاية عقد الأربعينيات من القرن العشرين، أي إلى المرحلة التي بدأت تتأسس معها ملامح الجنس الروائي العربي بمعناه الفني، والتي يمكن عدّها بداية**

[1]- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، دط، 2003، ص 372.

[2]- ك.ك راثفين، الأسطورة، ص 97.

لمنعطف روائي عربي جديد كان يستمد أهميته ومكانته من شرطه التاريخي الذي بدا موّارا بالحديث عن الذات القومية المضيعة من جهة، وعن الانتماء إلى العصر من جهة ثانية.»[1] ، واستطاع الروائي بقدرته الفنية تصوير المعاني تطابقا مع الواقع الذي يتطلب ملامح جديدة، تفرض وجوب إمكانية التعامل بفاعلية مع المجتمع، مع رفض القهر والظلم، والتمسك بالموروثات الشعبية التي تعكس صورة الإنسان.

نرى أن نزوع وعودة الروائيين العرب للأسطورة كان من أجل تحقيق هدفين أساسيين: «**أولهما؛ هدف سياسي، وهو اتخاذ الأسطورة قناعا وقائيا يحميه من عين الرقابة ويدع مسافة بينه وبين السلطة، وثانيها؛ سببا فنيا، وهو تحرير النص الأدبي من أسوار البلاغة القديمة التي تقوم على السجع والزخرف اللفظي.**»[2]، فانطلاقا من هذين الهدفين، أنتجت نصوص روائية كثيرة أخذت من الأسطورة ثوبا لها تكتسي به.

نجد العديد من الروائيين- وعلى رأسهم الجزائريين- قد وظفوا الرموز والأساطير داخل متونهم الروائية، ومن بينهم محمد ديب والكاتب ياسين، الطاهر وطار و عبد الحميد بن هدوقة...وغيرهم من الروائيين.

وليس بخاف عن أحد أن أكثر الأساطير توظيفا في الأدب الجزائري الشفوي منها والمكتوبة هي أسطورة الجازية والسيرة الهلالية التي اندثرت بشكل فني إلا أن «**صورة الجازية بقيت عالقة في المخيلة الشعبية التي سرعان ما تحولت إلى ألغاز وأمثال ومواقف.**»[3]، تسيطر على السيرة الهلالية باعتبارها الشخصية الأسطورية الأساسية، والتي مازالت متداولة إلى اليوم في كامل أرجاء الوطن العربي، فعرفت بجمالها وحكمتها وحصافة رأيها، « **و هي أيضا شخصية تاريخية، وتتخذ صورتين،**

[1]- نضال صالح، التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الأملعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص31.

[2]- مديحة عتيق، توظيف الأسطورة في رواية الحجر لإبراهيم الكوني، 10:00، 2018/12/24، . http//www palmoon.net

[3]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، 2007، ص 40.

وجه الإنسان العادي والوجه الأسطوري فهي رمز الأنوثة الخالدة.»[1] ورمز الصراع من أجل الوطن.

وعليه نقول إن عودة الروائيين إلى استنطاق الفكر الأسطوري وتوظيفه يعد ظاهرة فنية بارزة في الأدب المعاصر، وكذا وسيلة هامة للحفاظ على التراث القديم وبلورة تجربة إنسانية جديدة تنطلق من الماضي لتتزود بمعطيات الحاضر.

كمعظم الروائيين الجزائريين استحضر "الصادق بن طاهر فاروق" الأسطورة في روايته (الصخرة الأسيرة) التي يتضافر فيها الواقعي بالأسطوري، موظفا أسطورة الصخرة التي سقطت على رأس الضابط الفرنسي وقتلته «**فلم يمر وقت حتى هوت عليه وأردته قتيلا، قتلت تلك الصخرة الضابط ميشال، وما دفعها أحد ولا حركها**»[2]، وتحولت إلى حكاية تروى بين أهالي المنطقة وقد توارثها الأجيال فيما بعد.

نعم؛ إنها صخرة لا غيرها؛ لم ترض بما كان يقوم به الفرنسيين ضد الثوار الجزائريين، فأعلنت غضبها وسخطها اتجاه الضابط ميشال الذي كثيرا ما عذب سكان المنطقة بشتى الوسائل عند الصخور، ويتضح لنا ذلك من خلال هذا المقطع السردي «**فحينما كان الضابط ميشال جالسا تحت صخرة في المحجر وقد أبرز أنيابه المتغطرسة، وأعلن غضبه الدائم على أولئك المساكين فوزع الشتائم ورفع السوط ارتفاعا لا يستهان به، وجال وصال في معمله صارخا كأنما قامت الساعة،.... فلم يتمالك نفسه وانهال على أحدهم ضربا حتى غطاه دم أحمر قان، ومر لآخر يعاقبه أشد عقاب، فأمره برفع إحدى رجليه وقابله لأشعة الشمس الحارقة، وانهال عليه بالسوط.**»[3]

لم تظل من الجماد، بل أصبحت من المدافعين على أرض الوطن، وكذا لسان شعبها، ثارت وملت من الصمت الذي خيم على الشعب الجزائري – في تلك الفترة–، «**حتى الصخور ملت ركودكم وجبنكم، فدافعت عن مدينتكم بدلا منكم، فما بكم كالرماد لا يستهويه نفخ ولا تعلوه نار.**»[4]

---

[1]– جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال ، ص 41.

[2]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 126.

[3]– المصدر نفسه، ص125.

[4]– المصدر نفسه، ص 127.

والغريب في الأمر أن تلك الصخرة تعرضت للمحاكمة بدافع ترهيب سكان المنطقة « **ليحرقوا في أنفسهم تلك اللعنة المتحررة.**»[1].

لطالما كان نجاحهم في نظر المستعمر مجرد لعنة تساعدهم في ذلك، ولكن لم يظنوا يوما أن يد الله معهم، وأن حب الحرية التي جبلوا عليها كانت سببا في سعيهم وراء رفع راية النصر.

جزاء الصخرة كان كجزاء إنسان عاقل، وكلوا عليها محام يدافع عنها ويقدم الأدلة الواضحة التي دفعت بها إلى القيام بهذا العمل الشنيع، ولكن محاكمتها لم يستوعبها الجميع، وكثر الكلام والتساؤل حول هذا الموضوع كقولهم: «**كيف لصخرة أن تدان؟ وكيف للجماد أن يقتل البشر؟**»[2]

ونشر الخبر في الصفحة الأولى للجريدة، مكتوب بالبند العريض «**صخرة تقتل الضابط الفرنسي ميشال بمدينة الجلفا.**»[3]

لم يتوقف الروائي عند أسطورة الصخرة المثقلة بالحكايات الشفوية، والمأسورة بالأحجية الملفقة التي صاغها عنها الشعب –بالرغم من أنها الأسطورة الرئيسة في الرواية– ، بل تعداها إلى عدة أساطير وهذا ما لمسناه من خلال تصفحنا للرواية؛ كأسطورة الأشباح، والبئر الملعونة الموجودة في دار البارود.

كثيرا ما ذكرت الأشباح في الرواية الجزائرية؛ كرواية "نجمة" للكاتب ياسين، تحدث فيها عن الفناء المقابل لدار نجمة والمسكون بالأشباح. كذلك رواية "أشباح المدينة المقتولة" لبشير مفتي، وكانت لفظة الأشباح هي العنوان الرئيس لها. جمعت سيرة أجيال متتالية يعيشون كالأشباح في مدينة سكنها الموت والتشاؤم، واستولى عليها الحزن والألم....

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 127.

[2]– المصدر نفسه، ص 128.

[3]– المصدر نفسه، ص 61.

أما روايتنا فقد تحدثت عن أشباح دار البارود، الذين أفزعوا المستعمر الفرنسي وشتتوا تفكيره، «**لقد تسرب إلى داخلنا ذلك الخوف والجزع، وصار يقض مضجعنا ويسيطر على حياتنا، وليس ميشال وحده من يتوهم أولئك الأشباح، كلنا يحدث لنا ذلك.**»[1] ، دون استثناء.

ويرون بأن محاربتهم لهم كانت بمساعدة دار البارود وأن تلك القوة الخفية المنبعثة منها هي سبب في تدميرهم، وحتى الحجارة الموجودة فيها مباركة، وهذا ما صرح به سيمون قائلا: «**اكتشفت أنّ تلك القوة الخفية تنتشر من ذلك المبنى ولقد كنت أمر به متعمدا ذلك كل مساء فشعرت أنه غامض ولعين، كل اللعنة كائنة بذلك المبنى، ونحن نرصد أعداءنا في الجبال والصحاري الشاسعة؟ كم كنا حمقى حينما اعتقدنا أنه مجرد حجارة.**»[2]، وأكد لافار على حديث زميله بأنه كثيرا ما سمع قصصا عن تلك الدار الملعونة «**فكلهم يروون حكايات عن كرامات ذلك المبنى وأن حجارتها مباركة، وإن كان الذي يصيبنا نابع منه فعلينا تهديمه، وردم البئر الموجودة بداخله**»[3] ، وأضاف سيمون قائلا : «**نعم رأيت بعض الجنود يشمون غبار الأرض، ويمررون أيديهم على حصاها وحالما تشخص أبصارهم إلى السماء، يتضرعون إلى المسيح كي يرفع عنهم ما أصابهم ويسامحهم عن ذنوبهم الماضية.**»[4]

صارت دار البارود مصدر قلقهم واضطرابهم الدائم، لذلك قرروا تهديمها؛ لأنهم لم يستطيعوا إيجاد الثوار الجزائريين والوصول إليهم، ظنا منهم أنهم أشباح وأن دار البارود هي مسكنهم وملجأهم الوحيد.

لم يرض سكان الأهالي بهذا القرار الذي أصدره سيمون، ليقف في وجهه شيخا مجاهدا – وكله ثقة– قائلا: «**ألا ترى يا سيدي أن هذا ضرب من الخيال، وسيستهزئ بك الأجيال القادمة وسيقولون**

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 108.

[2]– المصدر نفسه، ص 106.

[3]– المصدر نفسه، ص 108.

[4]– المصدر نفسه، ص 112.

أنك قد أصابك الجنون، فبدل أن تحارب الخارجين عن القانون في الجبل، تريد أن تهدم مبنى خاليا بحجة أن الشياطين تسكنه.»[1]

لم يستوعب الضابط سيمون ما قاله الشيخ بخصوص الخارجين عن القانون وادعى أن كلامه مجرد هراء وأنه لا يجب تصديقه، بحجة أنه حاربهم منذ وصوله فنجده يقول: «**ليس هناك خارجون عنا فمذ أن قدمت إلى المدينة اعتقلتهم كلهم، أما ما يحدث فهو مرض لعين أو بالأحرى سحر قديم يتسرب من هذا المبنى الشيطاني.»**[2]

مشكلتهم أنهم دائما يفسرون ضعفهم وعدم مقدرتهم على محاربة المجاهدين بالسحر وباللعنة الموجودة في دار البارود، ليخلصوا في الأخير إلى أن «**جلفا مدينة تحرسها الشياطين منذ الأزل، وأن عسكرنا أصابهم مرض الوهن.»**[3]

لم يتوقف الاستعمار الفرنسي عند جرائمه الشنيعة التي ارتكبها في حق الشعب الجزائري، بل تعداها إلى استئصال العنصر الوطني، وتلقيف التهم والأقاويل عليه بلسان جارح يدمي الضمير الجمعي.

وعليه نقول أن توظيف الأسطورة لها حظ كبير في الرواية الجزائرية، بحيث صيغت بطريقة فنية منسوجة في قالب روائي إبداعي خيالي يدهش القارئ ، من خلال مزج الروائي بينها وبين الواقع، ليؤكد على أنها تنتمي للعالم الواقعي وترسخ عادات قبلية معينة، وأنها لم تظهر لدافع المعرفة فقط.

التناص:

شغلت نظرية التناص حيزا كبيرا في الدراسات النقدية، وتشير إلى أحد أهم المصطلحات التي ترتبط بتفاعل النصوص الأدبية، ويندرج التناص ضمن مصطلح المتعاليات النصية التي تجعل نصا ما يتعالق مع نص آخر بشكل ضمني أو تصريحي ؛ حيث أصبح النص يجمع بين النثر والشعر والنص القرآني في آن واحد.

[1]- المصدر نفسه،ص 110.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 110.

[3]- المصدر نفسه، ص 112.

و المطلع على كتب التراث القديمة يلمس أن المصطلح قد عولج من قبل مؤلفي هذه الكتب ولكن تحت مسميات أخرى كالسرقات الأدبية، التضمين، الاقتباس..

لذا نجد أن تحديد مصطلح التناص ليس بالسهل، لتعدد التعريفات حوله، وتداخله مع عدة مفاهيم، وهذا ما أكد عليه الناقد محمد مفتاح بقوله: «**إن التناص مفهوم يتداخل مع مفاهيم أخرى "كالأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السرقات".**»[1]

وعرّفه قائلا: «**التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة لأهمية التناص في الدراسات النقدية العربية والغربية فإنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما.**»[2]

نلاحظ أن محمد مفتاح ربط التناص بحياة الإنسان وقدم لنا ذلك في شكل معادلة، حلها أن الإنسان لا يعيش بعيدا عن زمانه ومكانه ولا عن مائه وهوائه؛ يعني تداخل بين هؤلاء العناصر، هكذا هو التناص لا نجده إلا إذا كان داخل نصوص أخرى.

أما محمد بنيس يرى أنه يفضل تسميته «**بالتداخل النصي لتداخل نص مع حاضر مع نصوص غائبة والنص الغائب هو الذي يعيد النصوص الحاضرة كتابة وقراءة.**»[3]

طرح الفكرة نفسها لمحمد مفتاح، ولكنه اقترح مصطلحا جديدا أسماه بالنص الغائب.

وذهب سعيد يقطين في تعريفه للتناص إلى استعمال مصطلح آخر وهو "التفاعل النصي" إذ يرى أن «**التفاعل النصي من الضروري في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص.**»[4]، ففي نظره النص لا ينتج إلا إذا تعالق مع بنية نصية سابقة.

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

[3]- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 44.

[4]- نور الهدى لوشق، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج124، 1424، ص 1026.

في حين ذهب عبد الله الغذامي إلى أن: «**النص وليد للنص، وذلك من حيث إن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهي بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه.**»[1]

لقد جاء تعامل الغذامي مع النص على أنه بذرة تنتج نصوصا أخرى، وأنه بنية مفتوحة على نصوص سابقة تثمر نصوصا جديدة.

أما إذا انتقلنا بالمصطلح إلى النقد الغربي فكانت آراء ميخائيل باختين بمثابة الإرهاصات الأولى لظهور التناص بالرغم من أنه قد بلوره تحت مصطلح "الحوارية" «**وينطلق من تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي، فيقر بأن العلاقة الحوارية هي علاقة دلالية بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.**»[2] ، وليرد على من قالوا بانغلاق النص، وقد ركز باختين على مصطلح التناص في الرواية أكثر من الأجناس الأخرى.

من الثابت أن جوليا كريستيفا هي أول من استعمل مصطلح التناص في كتاباتها وعرفته بقولها: «**التناص هو تعالق نصوص مع نص بكيفيات مختلفة، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة.**»[3]

يتحقق التناص في نظر الكاتبة عندما يتداخل نص مع نصوص أخرى، وشبهته بالفسيفساء الذي لا تكتمل الصورة إلا إذا ربطنا بين أجزائه، هكذا النص لا يكون بنية متكاملة إلا إذا تشابك مع نصوص أخرى.

وعرفه رولان بارت بقوله: «**التناص هو إعادة النص لتوزيع اللغة، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة.**»[4]

يريد أن يخبرنا بارت بأنه كل نص هو تشكيلة لنصوص سابقة، لكن اللغة هي التي تتوزع بطريقة جديدة تختلف عن سابقتها.

---

[1]- عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص 111.

[2]- ليديا وعبد الله، التناص في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2005، ص 25.

[3]- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن،ط1، 2007، ص 58.

[4]- المرجع نفسه، ص 124.

نستنتج من كل ما سبق أن التناص هو كل نص يحمل بداخله ألفاظا من نصوص سابقة أو مزيج من تراكمات مختلفة.

تعددت مصادر التناص بتعدد الثقافات التي احتك بها كل كاتب، ومن أنواع التناص الذي استند عليه الروائي في روايتنا، هو التناص الديني، حيث استقى العديد من أفكاره ومعانيه من النصوص الدينية، ويقصد بالتناص الديني «**تداخل نص ديني مع نص إبداعي عن طريق الاقتباس الحرفي أو المعنوي أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو من الكتب السماوية الأخرى حيث نجد القرآن كتاب الأمة ودستورها والنبع الذي ينهل منه الأدباء والمفكرين والنقاد على حد سواء فكان أعظم معجزة لأعظم نبي.**»[1]

يعد التناص الديني المنبع العذب الذي ينهل منه الأدباء والمفكرين والنقاد على اختلاف مشاربهم، وكان القرآن الكريم هو المصدر الأول للتناص نظرا لسحر بيانه وجزالة أسلوبه «**فهو دستور شريعة ومنهاج أمة ويمثل في اللغة العربية تاج أدبها وقاموس لغتها وظهر بلاغتها وحضارتها ثم فوق ذلك طاقة خلاقة من الذكر والفكر، يجد فيها الذاكرون والمتفكرون لمسات سماوية تهتدي لها المشاعر وتقشعر من روعتها الجلود كلما تدبرت في معانيها واستشعرت جلالها.**»[2]

لقد وظف الصادق بن طاهر فاروق القرآن الكريم في الرواية بصورة كبيرة، وذلك في مواضع عديدة؛ نجد قوله: «**ورمى بنفسه قاب قوسين أو أدنى.**»[3]، وقد تناص مع قوله تعالى في سورة النجم:

{ **فَكَانَ قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى** }[4] وهي صورة توحي باقتراب جبريل عليه السلام إلى محمد صلى الله عليه وسلم لما هبط عليه على الأرض.

يقصد بها في الرواية دنو البطل جون من الطاولة للهرب من الناموس الذي كان يتخيله في كل وهلة أنه يقترب منه ويشوش له تفكيره.

---

[1]- مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1996، ص 237.

[2]- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011، ص192.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 25.

[4]- سورة النجم الآية: 19.

وقوله في موضع آخر؛ «**فقد خيل إليه أن صخورا أبابيل تهاطلت عليه من الأعلى.**»[1] وقد تناص مع قوله تعالى: { **وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ** (3) **تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ** (4)}[2]

الطيور الأبابيل التي أرسلها الله سبحانه وتعالى لتدمير الجيش الذي جاء من أجل تخريب الكعبة، أما الكاتب في الرواية فقد وصف بها الصخور التي تخيلها جون وهي كالأبابيل تتهاطل عليه تريد اللحاق به. هو الجنون الذي كثيرا ما يواصل زيارته دون انقطاع.

ويواصل الروائي تناصه في قوله: «**ومر الزمن كبقيعة سراب لم تكن في الحسبان.**»[3] وهذا يوازي في القرآن الكريم قوله تعالى: { **وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ ۗ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ** }[4]

مثل ضربه الله تعالى لأعمال الكفار الذين جحدوا توحيده، ويوم القيامة يحسبون عند الله خيرا فلا يجدون فيدخلهم النار، كالذي إذا عطش ورأى سرابا حسبه ماء، وعند الاقتراب منه لا يجده شيئا.

والروائي شبه بها الزمن الذي مر بسرعة دون أن يشعر به جون، وأن الأشياء من حوله كانت تركض.

وتناص الروائي مع سورة النازعات مرتين باللفظة نفسها؛ إذ نجده يقول: «**أغطش ليله.**»[5] وفي موضع آخر؛ «**أغطش الليل وألقى بسدله**»[6]، وقوله تعالى: { **وَأَغْطَشَ لَيْلَهَا وَأَخْرَجَ ضُحَاهَا** }[7]

أغطش بمعنى أظلم، والروائي استعمل هذه اللفظة في روايته بهذا المفهوم، حين كان الجنود الفرنسيين متوغلين في الصحراء للبحث عن المجاهدين أدركهم ظلام دامس.

---

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 25.

[2]- سورة الفيل الآية : 3،4.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 27.

[4]- سورة النور الآية: 39.

[5]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 30.

[6]- المصدر نفسه، ص 81.

[7]- سورة النازعات الآية: 29.

وإلى تناص آخر، ويتجلى ذلك في قوله: «**أعطى أحدهما للآخر ميثاقا غليظا لا تشوبه الشوائب.**»[1]، وهذا يتناص مع قوله تعالى: { **وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَىٰ بَعْضُكُمْ إِلَىٰ بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنْكُمْ مِيثَاقًا غَلِيظًا** }[2]

أراد به الكاتب توضيح العهد الذي قُدم من طرف الصديقان، واقتباسه للفظة من القرآن الكريم أعطتها مصداقية متميزة داخل النص الروائي.

وقوله أيضا عندما كان يتحدث عن مدينة الجلفة -بعدما أصبحت خاوية على عروشها- « ... **فلقد نفوا بعيد ورحلوا كما رحل قوم الجيتول مذ سديم السنوات الماضية، وخلفوا وراءهم وحشة الأيام ووقع الخواء والصمت الذي يكاد يعصف بمدينة جلفا فيذرها قاعا صفصفا.**»[3]

اقتباس الروائي من القرآن الكريم في قوله تعالى: {**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا (105) فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا (106)**}[4]

أي أصبحت أرض الجلفا مستوية لا عوج فيها، لا نبات ولا زرع كالصحراء القاحلة. وخيم عليها الصمت والسكون.

وقوله أيضا: «**وعاد بشير إلى السور غضبان أسفا.**»[5]، لقد تناص الروائي مع قوله سبحانه وتعالى: {**وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَىٰ إِلَىٰ قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ بِئْسَمَا خَلَفْتُمُونِي مِن بَعْدِي ۖ أَعَجِلْتُمْ أَمْرَ رَبِّكُمْ ۖ وَأَلْقَى الْأَلْوَاحَ وَأَخَذَ بِرَأْسِ أَخِيهِ يَجُرُّهُ إِلَيْهِ ۚ قَالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي وَكَادُوا يَقْتُلُونَنِي فَلَا تُشْمِتْ بِيَ الْأَعْدَاءَ وَلَا تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ.**}[6]

يتحدث الله سبحانه وتعالى في السورة الكريمة عن سيدنا موسى- عليه السلام- عندما رجع إلى قومه من بني إسرائيل غضبان أسفا، كذلك الروائي قام بإسقاط الحديث عن البشير الذي عاد إلى السور غضبان حزينا محدثا صديقه عن الذي حصل معه وعن خيبة أمله.

---

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة ، ص 113.

[2]- سورة النساء الآية: 21.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 115.

[4]- سورة طه الآية: 105- 106.

[5]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة،ص 115.

[6]- سورة الأعراف الآية: 150.

وكذلك قوله: «... **بل تابعوا طيفه مبتعدا وأورادهم تتصاعد للسماء كغبار خلفته العاديات قاصدة حربا عظيمة.**»[1] ، وهذا تناص مع الآية القرآنية الكريمة **{ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا (2) فَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا (3) }**[2]

أقسم الله تعالى في السورة الكريمة بالخيل التي تعدو مسرعة محدثة صوتا صاخبا، أما الروائي شبه بها الشيخ الذي ثار غضبه على المعسكر الفرنسي، وراح ناقما عليهم والشر منبثقا من عينيه كالخيل التي تعدو بسرعة أثناء الحرب.

وإلى تناص آخر، ويتجلى ذلك في قوله: « **فكر أن يتهمه الناس بالجنون وأن يسفهوه، تذكر الكرامات التي حكى عنها بشير وحالما رأى كرسيه الفارغ في الزاوية هناك عبس وتأسف لذلك.**»[3] .

وقوله تعالى في سورة عبس: **{ عَبَسَ وَتَوَلّى (1) أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى (2) وَمَا يُدْرِيكَ لَعَلّهُ يَزّكّى (3)}**[4] مخاطبا فيها الرسول صلى الله عليه وسلم حينما عبس في وجه عبد الله بن أم مكتوم الضرير وأقبل عنه مواصلا حديثه مع بعض أشراف قريش لدعوته إلى الإسلام.

وقد استخدم الروائي المعنى نفسه للّفظة، حيث وصف بها حالة جون حين تجهم لإبداء الاستياء وعدم الرضا لحظة تذكره فقدانه للبشير ولأساطيره التي كان يحكي عنها.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن الروائي وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيجه الروائي لا يستحضر الآية كاملة من آي القرآن الكريم، بل يقتطع منها جزءا ثم يدمجها في خطابه الروائي محافظا على تلك النصوص في صيغتها الأصلية، وإن ذلك يدلنا على ما يتمتع به الروائي من قريحة خصبة وثقافة واسعة متفتحة على التاريخي والديني والأسطوري، وهو ما يفتح آفاق ومسارات رحبة لا متناهية.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة،ص 135.

[2]- سورة العاديات الآية: 1،2،3.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 146.

[4]- سورة عبس الآية: 1، 2، 3.

الفصل الثاني

تـــــــــجـــــــــلـــيـــات الواقع في رواية

الفصل الثاني: تجليات الواقع في رواية الصخرة الأسيرة:

ينشأ العمل عن فن السرد الذي يتطلب مؤلف للمحكي عن طريق اللغة لإيصال الأحداث للمتلقي، ولن يكون ذلك بعيدا عن زمان ومكان محددين، ولن يكتمل العمل إلا بوجود شخصيات تقوم بتمثيل الأدوار حسب المطلوب، مما يعني أن العمل الروائي يتكون من عناصر أساسية هي؛ الزمان، المكان، والشخصيات...

ويرمي هذا الفصل إلى دراسة البنى المتمثلة في الشخصية، الأمكنة، والأزمنة الواقعية، وإبراز أهميتها في تكامل العمل الروائي.

1- الواقع وبنية الشخصية:

تعتبر الشخصية من أبرز وأهم العناصر السردية؛ إذ تتبنى عبء الموضوع وطرحه للآخر وكيفية إقناعه ومحاولة إيصاله، وهي بمثابة النقطة المركزية التي يرتكز عليها العمل الروائي «**لتشكيلها بؤرة مركزية لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها، والرواية أكثر الأجناس ارتباطا بالشخصية.**»[1]، وعليه لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات.

فيما يخص تعريف الشخصية، فقد اتخذت تعريفات متعددة لكثرة اختلافها من دارس إلى آخر ، وأكد على ذلك "حسن بحراوي" في كتابه "بنية الشكل الروائي" إذ يقول: «**ظل مفهوم الشخصية مغفلا، ولفترة طويلة من كل تحديد دقيق مما جعلها من أكثر الجوانب الشعرية غموضا**»[2] .

وظل مفهومها يكتنفه الغموض لمدة طويلة، و لم يتلق قبولا من طرف النقاد، وقد فسر تودوروف (Todorov) هذا النفور كونها «**ذات طبيعة زئبقية مطاطية فهي خاضعة لمقولات كثيرة لا تستقر على حال، وهذا الإعراض أيضا قد يكون سببه نوعا من رد الفعل على الاهتمام المفرط بالشخصية الذي كان سائدا في التقاليد الروائية في القرن 19.**»[3]، ولكن هدا التجاهل لم يستمر

[1]- صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 100.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.
[3]- طارق ثابت: مقاربات سيميائية للشخصية المدينة، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1990، ص 38.

طويلا، لأنها العنصر الفعال والمهيمن في أي عمل روائي، وحتى نتعرف على مفهومها أكثر لابد لنا من البحث عنها أولا في المعاجم.

1- في اللغة:

ورد مفهوم الشخصية في لسان العرب لابن منظور في مادة (ش، خ، ص) «**شخص الشخص وغيره، جماعة شخص الإنسان وغير ذلك، تراه من جديد، وكل شيء رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فأشير لها لفظ الشخص، وكلام متشاخص أي متفاوت.**»[1]

انطلاقا من تعريف ابن منظور يتضح لنا أن الشخصية هي كل فرد مميز عن غيره انطلاقا من صفاته البارزة فيه.

وعُرفت الشخصية في المعجم الوسيط بأنها «**صفات تميز الشخص عن غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية، وصفات متميزة وإرادة وكيان مستقل.**»[2]

أما في المعجم المحيط «**الشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعد، وشخص: كمنع شخوصا: ارتفع وبصر: فتح عينه، وجعل لا يطرف وبصره: رفعه ومن بلد إلى بلد: ذهب وسار في ارتفاع، والشخيص: الجسيم، وهي بهاء، والسيد ومن المنطق: المتجهم.**»[3]

اتفقت التعريفات اللغوية على أن الشخصية هي ما تميز الإنسان عن غيره من سمات وصفات خاصة به.

2-في الاصطلاح:

نظرا للاختلاف القائم بين النقاد حول مفهوم الشخصية، جعلها تكتسب مفاهيم متعددة، وقد اشتقت من «**الأصل اللاتيني (Persona) اللفظ المشتق أصلا من القناع الذي كان يبدو فيه**

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة: شخص، مج8، ص 36.

[2]- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ص 475.

[3]- مجد الدين محمد يعقوب بن إبراهيم الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ش،خ،ص)، ص 409.

الممثل على المسرح.»[1]، والقناع يختلف ويتغير بحسب الدور الذي يلعبه الممثل، وليس كل قناع متشابه، بل متفاوت من شخص إلى آخر.

وقد عرّفت بأنها «**كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية ، والشخصيات يمكن أن تكن مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص)، فعالة (حين تخضع للتغيير)، مستقرة ومضطربة وسطحية، (بسيطة ولها بعد واحد، وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة معقدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ.**»[2]

يقودنا هذا التعريف إلى معرفة سلوكيات الشخصية وصفاتها، تبعا لأهمية النص المطروح أمامنا، وبالتالي نتمكن من تتبع مسارها في تطور الأحداث.

2-1 الشخصية عند النقاد المعاصرين:

لعل أكثر العناصر التي اشتد حولها النقاش عند الشكلانيين الروس هو عنصر الشخصية الروائية «فبعد ما كان التصور التقليدي يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط بين الشخصية الروائية والشخصية في الواقع الحياتي.»[3] ، وبعدما ظل التركيز عليها كإنسان يحمل صفات نفسية واجتماعية وثقافية، وتجاهل لأدوارها الرئيسة التي تقوم بها داخل العمل الروائي؛ دفع بالنقاد إلى تفكيكها واستنباط أهم أدوارها، وتحظى الشخصية « **بوصفها مكونا أساسيا من مكونات الخطاب الروائي بمقاربات متباينة بتباين الاتجاهات والتصورات التي تنطلق منها كل مدرسة نقدية**»[4]

سنعرض الآراء في دراسة الشخصية عند بعض النقاد، كل حسب وجهته الخاصة به.

---

[1]- سهير كامل أحمد، سيكولوجيا الشخصية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2003، ص09.

[2]- فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية – دراسة سيميائية- في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 168.

[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 100.

[4]- حسين أوعسري، مقال بعنوان سيميائية الشخصيات الروائية، مجلة عدد الندى، العدد94، المغرب، الناشر، د: علي الهواري، ط2، ص5.

2-1-1 الشخصية عند فلادمير بروب (Vladimirpopp):

ارتبط اسمه بمجال الحكاية الشعبية في مؤلفه الشهير "مورفولوجيا الحكاية الشخصية"، لذا عمل بروب على دراسة الشخصية دراسة مورفولوجية، «**استثمر فيها مقولات الشكلانيين الروس، وخلص من خلال تحليله لمئة حكاية روسية، إلى أن الثابت في كل الحكايات هو وظائف الشخصيات أو ما يسمى بالنموذج الوظيفي وليس الشخصيات في ذاتها.**»[1]

تعريف بروب للشخصية يتضاد مع التعريف اللغوي، لأنه يرى بأن الشخصيات تتحدد بالوظيفة التي تستند إليها، والأفعال التي تقوم بها، وليس في الصفات التي تنتمي إليها.

وما يهم بروب في الشخصية «**طبيعة الفعل الصادر عنها فقط، وبذلك يغيب "بروب" عنصرا هاما يعول عليه في تحديد بنية وماهية النص الحكائي، وهو الشخصية وما يطرأ عليها من تحولات في مسمياتها وتمظهراتها وتصرفاتها، وما يحيل عليه من التحول، من تنوع وتعدد في الدلالات والأبعاد.**»[2]

قوله يؤكد على أن الشخصية عنده ليست في سماتها وطبائعها، وإنما في عملها وفعلها، وماذا تقدم؟ وكيف تساهم في نمو الأحداث؟

2-1-2 الشخصية عند غريماس:

غريماس المعروف بنظريته المشهورة "نظرية العوامل"، يميز بين مستويين للشخصية، المستوى العاملي، والمستوى الممثلي، ويقول عن هذا الأخير بأن الشخصية «**تأخذ شكل فرد يقوم بدور ما في المسار السردي، فهو شخص فاعل يشارك غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية.**»[3]

---

[1]- حسين أوعسري، مقال بعنوان سيميائية الشخصيات الروائية، ص 5.

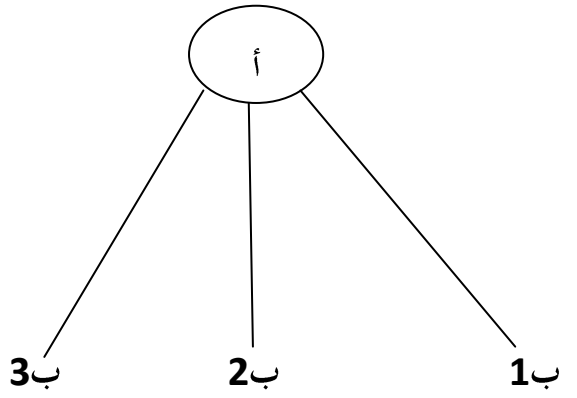
[2]- غيبوبة باية، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، غابرييل غارسيا، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو،ط1، ص 45.

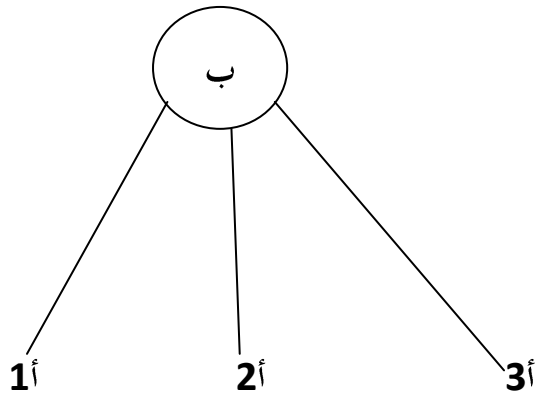
[3]- السعيد جاب الله، نظام السرد في الرواية الجزائرية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: العربي دحو، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2004، ص 176.

وحتى لا يختلط الأمر بين العاملين (العاملي، الممثيلي) ميز بينهما كالتالي:

- مستوى عاملي تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا، يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات التي تقوم بها.
- مستوى ممثلي (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في السرد، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية.[1]

وقد مثلها غريماس في الشكل التاليين، حيث استعمل الحرف (أ) للدلالة على العامل، والحرف (ب) للدلالة على الممثل:[2]





[1]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية – دار آفاق، الجزائر، ط1، 1990، ص154.

[2]- طارق ثابت، مقاربات سيميائية للشخصية المدينة، شعر أحمد الطيب معاش أنموذجا، دار الكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2014، ص 52.

يتضح لنا من خلال الشكلين أن عاملا واحدا قد يكون ممثلا لعدة ممثلين، وممثل واحد ينتمي إلى عدة عوامل.

إن الشخصية عند غريماس «**تتجرد من المفهوم الأدبي الخاص، الذي لا يرتبط بنظام سيميائي معين، بقدر ارتباطه بنشاط القراءة، وتموقع الشخصية داخل المحكي، ومن خلال علاقتها بملفوظات الفعل.**»[1]

معنى ذلك أن الشخصية تلعب دورا مهما داخل المتن الروائي، وتتقمص الصورة التي يحددها الروائي، مديرة للأحداث المحيطة حولها، ومساهمة في تطورها.

ويرى رولان بارت (Barthes) «**أن الشخصية ضرورية للعمل السردي، فلا توجد قصة من غير شخصيات، وتعد الشخصيات كائنات ورقية.**»[2] ينتجها المؤلف، ويصغها سرديا لتقوم بتأدية دورها التخييلي في الرواية، والفعل حسبه هو الجوهر في الشخصية، وتتعدد صورها انطلاقا من أعمالها داخل النص وليس خارجه.

3-الشخصية عند النقاد العرب:

الشخصية عند عبد المالك مرتاض «**ذلك العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول، فهي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عملا قصصيا ما، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، ثم إنها هي التي تسرد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها وهي بهذا مفهوم أو أداة أو وصف أي أداة السرد و الغرض.**»[3] ولا يتحدد دورها ولا وظيفتها إلا داخل العمل الروائي من خلال الأفعال التي تقدمها.

[1]- جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، 2007، ص65.

[2]- رولان بارت، التحليل البنيوي، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، سورية، ط1، 2002، ص72.

[3]- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، ط1، 1990، ص 67.

أما حسن بحراوي يرى أن الشخصية الروائية «**ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها.**»[1]، وتكون الشخصية الواحدة متعددة الوجوه وذلك بتعدد القراء واختلاف مخزونهم الثقافي، وتحليلاتهم، وبالتالي فإن النص الروائي ينفتح على تأويلات عديدة تبعا لاختلاف القراءات.

وتذهب يمنى العيد إلى أن الشخصيات «**باختلافها هي التي تولد الأحداث، وهذه الأحداث تنتج من خلال العلاقات التي بين الشخصيات، فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها و تنمو بهم، فتتشابك وتتعقد وفق منطق خاص به.**»[2]، بحيث تتنوع استعمالاتها مع الاحتفاظ على دورها داخل النص الروائي.

في حين يرى محمد غنيمي هلال **أن الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ أن انصرفت إلى الإنسان وقضاياه العامة منفصلة على محيطها بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، وإلا كانت مجرد داعية فقدت بها أثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معا، لا مناص من أن تحيا الأفكار في الأشخاص وتحيا بها الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية.**[3]

يظهر جليا في قوله إن للشخصية مكانة هامة في البناء الروائي، وإنها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته، وحركيتها يتساهم في تطور الأحداث لتبلغ ذروتها.

4-الشخصية الروائية:

تعتبر الشخصية الروائية وسيلة الروائي في التعبير عن واقعه، وفي إيصال أفكاره إلى المتلقي «**بين مختلف الشخصيات الروائية وكذا مع بقية عناصر السرد داخل البنية السردية، كما تتقاطع والطرح**

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 379.

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، 1990، ص42.

[3]- صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006، ص 117.

اللساني في تحديد هويتها، ويشكل تمظهرها على مستوى نظم علامات الإحالة التي يكون مضمونها متغيرا ولا يتحدد إلا في علاقة بالسياق الأدبي.»[1]

معنى ذلك أنها تتجسد من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية على حد قول ثودوروف، ويتحدد دورها داخل العمل الروائي لا أكثر.

وتمثل الشخصية الروائية «**نقطة تقاطع مستويين سردي وخطابي، فالبنى أو البرامج السردية تصل الأدوار العاملية بعضها ببعض، وتنظم الحركات والوظائف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات في الرواية، بينما تنظم البنى الخطابية الصفات والمؤهلات التي تحملها هذه الشخصيات.**»[2]

يتضح لنا من خلال هذا أن الشخصية تبنى على السرد من خلال الأحداث التي توظف من أجلها، وعلى الخطاب فيما تقدمه من صفات تحملها هذه الشخصية، مما يجعلها تؤدي عملها داخل بنية النص.

وتعددت الشخصية الروائية حسب عبد المالك مرتاض «**بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود.**»[3] متنامية، محاكية للواقع، يصطنعها الروائي ليحقق غايته وهدفه المنشود، كما أنها لم تتخذ نوعا واحدا بل قسمها النقاد إلى عدة أنواع.

5- أصناف الشخصيات:

صنف النقاد الشخصيات الروائية انطلاقا من اختلافاتهم حول مفهومها، وتتعدد حسب دور وأهمية كل شخصية في الرواية، وسنقوم بعرض مختلف التصنيفات التي سنركز عليها في دراسة روايتنا.

[1]- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بن كراج، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990، ص 25.

[2]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص154.

[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، الكويت، ديسمبر1998، ص 37.

5-1 الشخصيات المرجعية:

تشمل الشخصيات «**التاريخية والاجتماعية والدينية والأسطورية، وهذه الشخصيات في معظمها تحيل إلى معنى محدد وثابت تحدده ثقافة ما وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة.**»[1]

تنقسم الشخصيات المرجعية إلى:

أ- **شخصيات تاريخية:** وهي شخصيات تستمد صفتها من التاريخ لا غير أي شخصيات ينشئها صاحبها انطلاقا من شخوص ذات وجود فعلي في التاريخ ويتفرع هذا النوع إلى عدة أنواع ممكنة.. ويمكن أن تكون بعض الشخصيات ذات أكثر من مرجعية وذلك عندما يكون لها في التاريخ أكثر من وجه، فعلي بن أبي طالب رضي الله عنه مثلا قائد وسياسي وإمام، وفي دراسة مثل هذه الشخصيات يحتاج الدارس إلى معرفة بهذه الخلفية، فالمرجعية التاريخية تضبط الحدود بين ما هو من أمر الواقع وما هو من أمر الأدب والفن. [2]

ب- شخصيات أسطورية: هي شخصيات مستوحاة من الأسطورة لقوتها «**وامتلاكها قدرات غير عادية من خلال قدراتها الجسمية الخارقة والتي تفوق قدرات الشخص العادي.**»[3] ، فيوظفها الروائي ليخرج القارئ من قوقعة المعاني المألوفة للأشياء، وبالتالي تمكنه من خلق نص أدبي فوق العادة.

ج- شخصيات دينية: شخصيات تلتزم بالمعتقدات الدينية «**وتحمل فكرا عقائديا وأخلاقيا وتأخذ دور المرشد والمنقذ داخل العمل الروائي، ويتحدد ذلك من خلال اللغة التي تتحدث بها، والفكر الذي تدعو إليه، ويكون لها دور كبير في تقديم الحدث.**»[4] من خلال محاولة دمج القارئ في الأفكار الدينية الموظفة.

---

[1]- عدنان علي محمد الشريف، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2015، ص 99.

[2]- ينظر: الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 2009، ص191.

[3]- صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ص 130.

[4]- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد با كثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية فنية)، دار العلم والأمان، ط1، 2009، ص 50.

د- **شخصيات تراثية:** وهي التي يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية «**ويعتمد قص واقعها في شكل روائي، وتعتمد الشخصية على التوظيف الكلي للعنصر التراثي، وعلى الرؤية الفردية عند الخلاص وتقترب ملامحها من الملامح البطولية الملحمية.**»[1] ، وتوظيف الروائي للشخصية التراثية دليل على علاقته بموروثه، و إحيائه له من جديد.

5-2 الشخصيات الاستذكارية:

تساهم في ربط العمل الروائي، وتلاحم نسيجه السردي كما «**تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة.**»[2]

5-3 الشخصيات الواصلة:

يوجه الروائي من خلالها رسالته للقارئ، لتوضيح أفكاره«**فتضم الشخصيات الناطقة باسم المؤلف والمنشدين في التراجيديا القديمة والشخصيات المرتحلة، والرواة والمؤلفين المتدخلين، وشخصيات الرسامين، والكتاب الثرثارين والفنانين وتكون علامة حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عليهما.**»[3]

استلهم الروائي الصادق بن طاهر فاروق شخصياته من الواقع، لتصور معاناة الشعب الجزائري آنذاك، حتى جعلتنا نعيش معها الأوضاع، ونشعر بحزنها وألمها.

[1]- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد با كثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية فنية)، ص 51.

[2]- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013، ص 38.

[3]- المرجع نفسه، ص 120.

الشخصيات الواقعية في رواية الصخرة الأسيرة:

جون:

البطل الرئيس في الرواية، شخصية تصيبها نوبات من الجنون في كثير من الأحيان، يعمل في كهف لاسكوا في فرنسا «**وهو من أشهر كهوف ما قبل التاريخ، أكسبت هذه الأعمال الفنية منطقة لاسكوا جرتو لقب "مصلى سيستين"،كان الازدحام منذ اللحظة الأولى عليه آنذاك، فاُختير جون من بين القلائل كي يكون عاملا في المغارة مع أجر مرتفع جدا فأصبح بذلك أسعد زملائه وأوفرهم حظا، ومنذ ولوجه اللحظة الأولى راح يتحسّن ويُشفى من تلك الأزمة النفسية التي أصابته منذ سنين، ولعل ذلك سببه وفاة والده وأمه التي لا يعرف عنها شيئا سوى حكايات تكاد تقترب من الخيال حكت له عمته "لولا"**[1]

جون شخصية تتمتع بحس إنساني، وظفها الروائي كنموذج لهؤلاء الفرنسيين الذين رفضوا سياسة القمع التي كانت بلدهم فرنسا تتخذها كوسيلة لردع الشعب الجزائري.

مالروا:

صديق جون، كان مهدارا، كثير التفلسف، سريع الحفظ، يتمتع بذاكرة قوية، يعمل مع جون في المغارة، تفسيره للرسومات الموجودة في المغارة تختلف عن تفسير الآخرين، يغلب عليها الطابع الأسطوري كقوله: «**إن الرسومات التي كانت بلون أسود فقدت روحها منذ قرون حينما غضب عليها المسيح وحرمها من الألوان والسحر الأبدي، أما الرسومات الحمراء فهي كائنات حية حتى الآن، وأنها تحلق ليلة واحدة في العام في أسقف المغارة، فقد باركها المسيح وخبّأ سرّه فيها، ولعلّه اكتشف ذلك مذ روى له جون ما رآه في تلك الليلة، وطوال الوقت كان مالروا يتفنّن في التأويل وجون يقهقه ساخرا من القصص التي يختلقها من رأسه.**»[2]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 11، 12.

أندري:

مدير المغارة، متسلط، يوجه العديد من الانتقادات للعمال، بالرغم من تأدية واجبهم في العمل، نجده يتبنى العديد من الأفكار الشيطانية، التي كثيرا ما أشعلت نار الفتنة بين الحزب الشيوعي والمتطرفين، وفي اجتماع لهم وبعد هدوء الجميع أضاف متسائلا وكأنه أراد إشعال فتيلة مجددا **ل«ماذا أدان الحزب الشيوعي خروج الجزائريين في مظاهرات 8 ماي 1945؟ كذلك قد نشرت صحيفة "لومانتي" الناطقة باسم الحزب الشيوعي من المهم أن الأدوات الإجرامية للاستيطان هو حزب الشعب الجزائري وقيادته.»**[1]، من الواضح أنه كان خبيثا في طرحه لأنه كان يعلم بتواجد دخلاء الحزب الشيوعي المتطرف في القاعة.

الضابط ميشال:

جد جون، كان متغطرسا، قاسي القلب، كلّف كضابط لمدينة الجلفة «أنا الضابط ميشال أكتب من هذا المحجر القديم الواقع في الجهة الشمالية لمدينة الجلفة، أريد أن أدوّن من هذه اللحظة التي سأبدأ فيها العمل هنا وسأكتب عن هؤلاء البربر الذين لم أفهمهم منذ ولوجي هذه المدينة.»، قتل وشرد أهالي الجلفة، و لم يتوقف الأمر عند هذا بل قام بدفن بعض المجاهدين وهم أحياء ومثالنا على ذلك المجاهد بوشندوقة «**فقد دفن حيّا ودفن معه الشبح الذي طالما ضايق الفرنسيين في منازلهم ومضاجع نومهم، وسلب منهم راحة المجرمين القتلة بعد كل ثورة يقودها ضدهم.**»[2]

موريس تورز:

اسمه مستوحى من الواقع ومهمته في الرواية لن تبتعد عن عمله في الواقع؛ إذ يعد موريس «**الزعيم الشيوعي الإفرنسي القائل في المؤتمر السابع للحزب الإفرنسي في سنة 1938 أنه لن تكون هناك سلامة لشعوب المستعمرات خارج نطاق الاتحاد الذي لا مناص منه مع الديمقراطية الإفرنسية.**»[3]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 17.

[2]- المصدر نفسه، ص 61.

[3]- بسام العسلي، سلسلة جهاد شعب الجزائر، دار النفائس، ط3، 1986، ص161.

وقوله في الرواية لا يختلف عن هذا إذ صرّح في زيارته للجزائر «**من مصلحة الجزائر أن تبقى مرتبطة بفرنسا.**»[1] ، من مدعمي فكرة أن الجزائر قطعة لا تجزأ من فرنسا. وأنها يجب أن تخضع لقوانينها مهما كلفها الأمر.

بوشندوقة:

المجاهد بوشندوقة الذي قاد الهجوم الشجاع **في ليلة 15 أبريل 1861 برفقة أولاد سي أحمد وأولاد أم هاني والسهارى على البرج المقام بمدينة الجلفة التي كانت منطقة عسكرية آنذاك، إذ قام هؤلاء بهجوم مفاجئ على المدينة فقتلوا عددا من الفرنسيين ثم لاذوا بالفرار، إلا أن القائد الفرنسي دي سوني استطاع بمساعدة رجاله إلقاء القبض على بعضهم، وأقام لهم محاكمة عسكرية مستعجلة قررت إعدامهم، وتقول بعض الروايات أنهم دفنوا أحياء بالمكان المسمى (مطمورة16) وسط مدينة الجلفة**[2]، نلاحظ الأحداث نفسها في الرواية، وفعلا دفن حيا، لأنهم كانوا يرونه كالشبح الذي يقض مضجعهم، ويقتل جنودهم في خفاء، وحقا دوره في الرواية ذلك المجاهد الشجاع الذكي فقد أرهق الجنود الفرنسيين بسرعة بديهته، إذ نجد الضابط ميشال يقول: «**بوشندوقة الذي جيء به البارحة إلى هنا بسبب اعتدائه على العسكر يهمس همسا خفيا، تأكدت حينها أن هذا الفتى سيفسد كل سنوات تعبي.**»[3]، فلم يكن يعير العدو الفرنسي أي اهتمام ويستفزه بتصرفاته، لأنه ترعرع على فكرة أن البلد بلدهم وهم دخلاء غرباء يستعمرون ديارهم، من أجل هذا اتهموه بأنه رجل «**خارج عن القانون، فقد قام بتحريض مجموعة من الشباب على العصيان والتمرد، أضف إلى ذلك أن دوريات التفتيش كشفت عن امتلاكه بندقية فهو الآن يقضي فترة وجيزة هنا حتى إنهاء محاكمته الأسبوع القادم.**»[4]، لكن المحاكمة لم تكن لصالحه بل لصالحهم.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 16.

[2]- ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 2019/12/15 http://ar.wikipédia.org/w/index00: 19

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 32.

[4]- المصدر نفسه، ص 33.

سيمون:

استلهم الروائي اسمه من الواقع، وهو **«هنري سيمون** بالفرنسية(Henri Simon) عسكري فرنسي، ولد في 23فبراير1866 ، وتوفي في 15مايو1956.»[1]

رجل انتهازي جشع، يحب السطو على أموال الآخرين، متناقض مع أفكاره، يلقي اللوم على الجنود ويصفح عن نفسه، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي: «**كان سيمون حريصا على إلقاء اللوم علينا فراح يعاتبنا قائلا: لما لم ترسلوا أحد لإبلاغي، كلكم فررتم لتنجوا بحياتكم، ثم أمر بسجننا كي ننال نصيبنا من العذاب.**»[2] ، كان يجد لذته في التعذيب وإلقاء التهم على الآخرين.

مريم:

أم جون، مثال للمرأة المجاهدة المناضلة من أجل وطنها، لاسترجاع الحرية المسلوبة؛ جعلت حياتها في خطر من خلال الأعمال السرية التي كانت تقوم بها لتنقل الأخبار للمجاهدين، كان والد جون يحذرها من العمل الذي تقوم به قائلا: «**أنا لا أعارض ما تفعلينه، ولكني خائف عليك من عنادك الدائم، أنا أعرف كل شيء عن قصة تسلّلك وصمتك، فلقد شاهدتك و أنت توزّعين القصاصات في ساعات متأخرة من الليل، أنا لا يهمّني ما كانت تحتويه، لكنّي أحبك كثيرا ولا أريد أن أفقدك.**»[3] ، وحقا كان توقع والد جون في محله؛ إذ اغتيلت مريم من قبل الجنود الفرنسيين بعدما كان هو خارج المنزل، وتسرد ذلك عمته كلارا قائلة: «**كان اليوم الموالي أسود في كل دقائقه، بعدما خرج أخي للمدينة مصطحبا ولده الصغير، كانت تلك الخفافيش المظلمة تترصّد بمنزلهما وتنتظر خروج مريم، كان ذلك الخبر فاجعا وجنونيا بالنسبة لأخي فبعد عودته وجدها**

[1]- ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 2019/12/15 19 :00http://ar.wikipédia.org/w/index

[2]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 89.

[3]– المصدر نفسه، ص 66.

مقتولة بطلقات نارية أمام ذهول الأهالي وحشد كبير.»[1]، لم يتحمل والد جون وفاة مريم، أصيب إثرها بأزمة نفسية جعلته يتروي لوحده ولا يكلم أحدا.

كلارا:

عمة جون، كانت تعيش لوحدها، تسرد لجون حكايات عن أمه تكاد تقترب من الخيال -كما وصفها-، كقولها: «**أُغتيلت في المقاطعة الفرنسية بالجزائر، فلقد ازداد عدد المجرمين في ذلك الزمن، وكان سببه الدعم الذي تلقّوه من هتلر، فتفشى القتل بصورة خيالية وجرت أنهار الدماء بسبب الخارجين عن القانون، والمسكينة أمك حوصرت رفقة عائلتنا ولم تستطع النجاة.**»[2]، طبعا كلمات العمة لم تكن ضربا من الخيال، بل كانت حقيقة، وقد عرف ذلك جون لأنها سردت له القصة كاملة قبل أن تلفظ أنفسها الأخيرة، وليرتاح ضميرها إذ قالت: «**مرّت سنين طويلة وأنا أصارع سرّا يخنقني في داخلي ويُضيق على نفسي، والآن أريد أن يسامحني المسيح على كتماني لذلك، أريد أن أخبرك يا بني أنّ تلك الفتاة مريم هي أمك، وأنّ ذاك الصبي الذي حكيت عنه هو أنت.**»[3]، توفيت العمة واستيقظ معها قرار جون في السفر إلى الجزائر وبالخصوص مدينة الجلفة مكان ترعرع والدته، وكذا ولادته.

الضابط جيروم:

من الشخصيات الجشعة، لا يختلف عن سيمون في طبائعه، يملك من الأفكار الخبيثة ما يملك في قضية أخذ مزارع الأهالي بعنف، وقد واجهه الضابط ميشال ذات يوم بقوله -بعدما وجد عنده العديد من الأغنام- «**أنت لا تستطيع خداع صديقك، من أين لك بهذا المال كله حتى تشتري الأغنام الأبقار والمزارع؟ أنا أعرف قصة ذلك الرجل عبد الله جيدا، لقد شرّدته مع زوجته، بعدما نكّلت بك**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة،ص 67.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه، ص68.

وصرخت في وجهك أمام العسكر، أنت الآن تنعم في مزرعتهم وثروتهم، وهما الآن يختبئان في خيمتهم وراء الجبال.»[1] ، لم يتوقف الأمر عند السرقة، بل تجاوزها إلى الانتقام منهما لرد اعتباره، فراح يتهم عبد الله باتهامات باطلة، ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي، «**مع مرور الليالي بدأ ينتقم منهما ويتبع خطواتهما أينما ذهبا، حتى فوجئنا به ذات مرة يقود مجموعة من الجنود مدّعيا أن عبد الله يعمل لصالح منظمة سرية خارجة عن القانون، تسعى لزعزعة حكومتنا فرنسا.»**[2]

رامون:

من العسكر الفرنسيين، كثير التخطيط للإحاطة بالمجاهدين الجزائريين، محتالا، يريد القضاء عليهم بشتى الطرق كقوله: «**سنوهمهم بأننا سنغادر المكان وسنصعد مجددا هناك، لن أرتاح حتى أقتلهم جميعا، لن يكونوا أذكى منا.... تيقنت الآن أنهم يتخذون من تلك الكهوف هناك مستقرا لهم، لذا هم يشددون الحراسة عند تلك التلّة، وأظن أنها ليست الممر الوحيد للوصول إلى هناك، لذا علينا مباغتتهم، سنسلك طريقا آخر يوصلنا إلى الكهوف، حينها سنحكم قبضتنا على المكان وسنطارد أولئك المتسلّقين، وتيقنوا بأنهم بشر يشبهوننا ونشبههم، فلا داعي لهذا القلق والشك، صحيح أنهم خدعونا لكنّهم ما زالوا لا يعرفون من يواجهون.»**[3] طبعا توقعاته لم تكن في محلها، و لم يستطع النيل منهم؛ لأن تخطيط الثوار الجزائريين أذكى من تخطيطه المتهور.

هواري:

ابن المجاهد بوشندوقة، يتميز بالذكاء والفطنة بالرغم من صغر سنه، تحايل على الضابط ميشال حينما سأله عن طبيعة عمل والده قائلا: «**أعرف أنه خائن يا سيدي، ولكن لا تلمه في ذلك، لأنهم كانوا**

[1] – صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة،ص 56.

[2] – المصدر نفسه، ص 57.

[3] – المصدر نفسه، ص86.

يأتون إليه كل ليلة في المترل، وكانوا يحرّضونه على سبّ وشتم دولتنا فرنسا.....»[1]، وحدثه عن الأشباح التي تطير دون أن يراها أحد، حينها صاح في وجهه وطلب منه الذهاب لرؤية والده، وكان غرض الهواري من هذه الزيارة هو تقديم رسالة لوالده، «**خلسة عن الأنظار وضع الصبي ورقة في جيب بوشندوقة.**»[2]، ليخبروه فيها أن الأشباح ستنقذه، ولكن في هذه الأثناء ثار غضب الضابط ميشال ودفع الطفل بقوة فاصطدمت مؤخرة رأسه بالصخور وسقط ميتا.

لينا:

صديقة جون، التقى بها ذات يوم صدفة في الكهف الذي يعمل فيه، وأول ما اكتشفه أنها تشبه إليزا، السبب في ذلك أن مذكرات جده كانت تلازمه كظله، إذ نجده يقول: «**سيدي أريد النزول إلى الطابق السّفليّ، هلا ساعدتني في ذلك؟ التفت جون ناحية الصّوت فوجدها فتاة رائعة تشبه إليزا، التي حكا عنها جدّه في مذكراته.**»[3]، يظهر لنا أن لينا من الشخصيات المتمتعة بروح الطفولة، تبحث عن الحقيقة الإلهية وتسرد ذلك لجون بقولها: «**كنت صغيرة على أن أعرف أن الربّ أقرب إلى أرواحنا وأنه لا يأتي عندما كنت أنتظره كل يوم بعد فراغ الناس من صلاتهم.**»[4] ، و لم تتخلى عن جون بعد ذلك بل رافقته إلى مدينة الجلفة.

لافار:

من العسكر الفرنسيين، شخصية جاسوسة، تنقل الأخبار الغير صحيحة، تحاول أن تكشف على نساء المدينة من خلال التفتيش «**فمرة حينما كان يفتش منازل المدينة، وأراد حينها رؤية النساء ونزع**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة،ص 35.
[2]- المصدر نفسه، ص 36.
[3]- المصدر نفسه، ص 28.
[4]- المصدر نفسه، ص 69.

الغطاء الذي يضعنه هاجمه الرجال وانتشرت فوضى في المكان.»[1]، وغرضه من ذلك إثارة غضب الجنود الجزائريين.

سي العربي:

(السي)، تحوير للسيد، لفظة جزائرية بطبعها، أولا كانت تطلق على الإمام أي كان لها منحى ديني ، ثم أصبحت مربوطة بقادة الثورة مع أنها لم تلغى من القاموس الديني.

والسي العربي من الشخصيات الخائنة التي كانت تنقل الأخبار للفرنسيين «**كان السي العربي يتقن الفرنسية جيدا لاسيما وأنه يعمل في المكتب الفرنسي هناك، كان الأهالي كثيرا ما ينعتونه بالمنافق لأنه كان متواطئا مع الفرنسيين، وأحيانا مندّسا بين العامة في مجالسهم وأحاديثهم، فكان الكل يتجنّبه خوفا من نفاقه البائن، خصوصا عندما يتجول مع الجند ضاحكا**»[2]، التقى به جون عند وصوله للجزائر وكشف من خلال الحديث معه أنه من هؤلاء الذين لم يساندوا الثورة الجزائرية، وهذا ما أكده البشير قائلا: «**هذا رجل خائن سكن منذ مدة هنا ولا نعرف أصله ولا فصله لا يعرف إلا السخرية بالآخرين.**»[3]، ويريد معرفة كل شيء خاصة مخططات المجاهدين وكذا مسارهم في الهجوم على المستعمر.

شخصية السي العربي تتقاطع مع شخصية البشير في رواية "ما لا تذروه الرياح"، باع وطنه وتخلى عن هويته من أجل البقاء بفرنسا بعدما تعود على نمط عيشهم، وكذلك شخصية السرجان في رواية "البطاقة السحرية"، كان ينقل الأخبار للعدو ويتجسس على مخططات المجاهدين.

والعديد من النماذج التي لم تساند الثورة الجزائرية بل انجرت وراء نزوات المستعمر، فكانوا عنوانا للخيانة والغدر.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 93.

[3]- المصدر نفسه، ص 156.

إدريس:

راعي الغنم، يتجول ليلا مع غنمه بالرغم من صغر سنّه إلا أنه فطن، أصبح صديق جون بعدما قابله أول مرة مخاطبا إياه: «**من أنت ولم أنت هنا، لا تعرف أن هذا المحجر غير آمن في الليل، حينها ضحك إدريس بشدة قائلا: أتظن أني مازلت صغيرا لا تقلق عليّ، أنا أرافق أغنامي كل ليلة وأستأنس بها أقصّ لها فتسمعني، هي كل ما تبقى لي من عائلتي، لا عليك يا سيدي أنا اسمي إدريس وأنا ذكي جدا، أتعرف أني عبرت من النفق الموجود وسط المدينة وخرجت من ناحية كافاريلي ولم ينتبه لي أحد.**»[1]، ومن تلك اللحظة لم يفترق جون عن إدريس وكان ينقل له الأخبار ليساعد الجنود الجزائريين.

لم يضع الروائي أسماء شخصياته اعتباطيا بل لغرض ما، ولترمز كل شخصية إلى معنى، كما أن الشخصية الروائية تترجم بما تحدثه من ثقل في النص، لذا سنحاول من خلال الجدول التالي أن نوضح رموز بعض الشخصيات:

الشخصيـــــــــــــات	رمزيـــــــــــــتها
جون	رمز الإنسانية، رمز لرفع الظلم الذي كان يتعرض له الجنود الجزائريين، أمثال الفرنسيين الذين دافعوا على الجزائر ووقفوا إلى جانبها أيام الثورة.
ميشال	رمز فرنسا في القوة والتعسف، رمز الحاكم المستبد في حق الشعب البريء، رمز لقمع الحريات الإنسانية، وتماديه في اغتصاب حقوق المواطنين باسم قانون الأهواء والرغبات، وباسم الجزائر فرنسا.
المجاهد بوشندوقة	رمز العطاء والتضحية، رمز الصلابة والشموخ، رمز الاستقلال.

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة ، ص123.

هواري	رمز الجيل الجديد، رمز جزائر الغد، الجزائر الحرة المستقلة المتميزة بذكاء جيلها.
سي العربي	رمز للخيانة، رمز لبيع الوطن، أمثال بعض الجزائريين الذين اصطفوا إلى صفوف الفرنسيين ونسوا قضيتهم الوطنية.

للشخصية الروائية علاقة وثيقة متينة بينها وبين الروائي، وكذا بين السرد بتقنياته ومكوناته التي جعلت بناء العمل الروائي متماسكا. ومن خلالها يتضح الحدث وتتفاعل العناصر الروائية.

الواقع وبـــنـــيـــة الـــزمـــان

2- الواقع وبنية الزمان:

شكل مفهوم الزمن في العمل الإبداعي بؤرة التفكير العميق المحاطة بالضبابية، نظرا لتعدد مفاهيمه. وقد حظي باهتمام واسع من طرف الباحثين باختلاف انتماءاتهم الفكرية وتنوع حقولهم المعرفية، دون الوصول إلى مفهوم شامل ومنسجم.

1- في اللغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (زمن) «**أنّ الزمن: اسم لقليل الوقت وكثيره**»[1]، وقد فرّق في تعريفه بينه وبين الدهر.

وعرّفه ابن فارس: «**الزاي والميم والنون أصل واحد يدلّ على وقت من الوقت، من ذلك الزمان وهو الحين قليله وكثيره، يقال زمان وزمن، والجمع أزمان و أزمنة.**»[2]

أما في المعجم الوسيط فمعناه «**مشتق من الأزمنة بمعنى الإقامة، ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه، يقال رجل زمن وقوم زمنى.**»[3]

اتفقت التعريفات اللغوية على ثلاث كلمات مترادفة (الزمن، الزمان، الوقت.)، وهي ثلاث دوال تشترك في مدلول واحد، وهي فترة من الوقت.

يعرف الزمن من الناحية الأدبية على أنه «**الزمن الإنساني وعيا للزمن كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في نسيج الحياة الإنسانية والبحث عن المعاناة، إذن لا يحصل إلا ضمن نطاق عالم الحيرة هذا أو ضمن نطاق حياة إنسانية تعتبر حصيلة هذه الخبرات، وتعريف**

[1]- ابن منظور، لسان العرب،ج2، ص 49.

[2]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، مادة: زمن، 22/2.

[3]- مصطفى إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، ص 401.

الزمن هنا هو خاص شخصي ذاتي، أو كما يقال غالب نفسي، وتعنى هذه الألفاظ أن تفكر بالزمن الذي يخبره بصورة حضورية مباشرة.»[1]

يقودنا هذا التعريف إلى أن الزمن في الأدب جزء من الحياة الإنسانية، يرتبط بالذات الإنسانية والخبرة الذاتية للفرد ارتباطا وثيقا لا محال.

اصطلاحا:

ظلت قضية الزمن محورا جوهريا في العديد من الدراسات، وكان للفلسفة السبق في تناول مفهوم الزمن، ولكل وجهته الخاصة به، فنجد أفلاطون يقول: «**حين وجد الله أنّ العلم الذي صنعه متحرك وحيّ، فرح فرحا عظيما وعزم أن يجعله شبيها بالأصل، ولما كان ذلك محالا، لأن الأصل أزلي فقد قرر أن يضع صورة متحركة للأزلية، ولذلك فحين صنع الله العالم صنع صورة الأزلية متحركة وفقا للعدد، وأطلق عليها اسم الزمان.**»[2] ، حيث ربطه بالصورة الأزلية المتحركة، معتبرا الزمن **محصلة للأزمنة الثلاثة؛ الماضي والحاضر والمستقبل، باعتبارها حالات متتابعة ومستمرة بصفة متحركة.**[3]

أما أرسطو فقد ربط الزمن بالحركة، والحركة مرتبطة بالفعل (الحدث) إذ يقول: «**هو صوت مركب له دلالته ويدل على الزمن، فكما هو الحال في الاسم، فإن أي جزء منه لا معنى له في ذاته فكلمة "رجل" أو " أبيض" لا تتضمن "متى" الزمنية، أمّا كلمة (يمشي) أو (مشى) فتدل على معنى، بالإضافة إلى زمن سواء كان مضارعا أو ماضيا.**»[4]

إذن؛ الزمن عند أرسطو متغير وليس ثابت، وهو نتيجة عقلية يتوصل إليها عن طريق الحركة الناتجة عن الفعل سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا.

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 34.

[2]- بشير بوبجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، منشورات دار الأديب، وهران، ج1، 2008، ص 7.

[3]- ينظر: باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص60.

[4]- عبد الرحمن بدوي، شروح على أرسطو، دار الشروق، بيروت، ط1، 1971، ص 23.

والزمن عند **كانط** صورة الحس الباطن لهذا ربطه «**بالعقل حيث نظر إلى الزمان نظرة ذاتية خالصة بأن استبعده من الأشياء في ذاتها ومن التجربة الخارجية بما هي خارجية، ونقله من الخارج إلى العقل، وقال عنه: إنّه مركب فيه بفطرته كإطار، لا نستطيع أن ندرك مضمون التجربة الخارجية الحسية إلا بإدخاله فيه.**»[1]، لذا يعتبره شرط عقلي لإدراك الحدث، وبالتالي هو عملية من العمليات الذهنية التي لا يشترط التفسير الحسي لها.

في حين أنكر القديس أوغسطين الزمن بقوله: «**كيف يمكن للزمن أن يكون إذا كان الماضي قد صار غير كائن، والمستقبل لم يكن والحاضر غير دائم، وهو فهم يربط الزمان بالكون إلى بعد ذاتي يتعلق بالوعي الداخلي للزمان.**»[2] ومن ثم يتساءل ليؤكد على صعوبة مفهومه، وليزيده تعقيدا «**فما هو الوقت إذن؟ إذا لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع.**»[3]

إن الزمن عند أوغسطين مبهم، زمن لا يستطيع تعريفه، إذ هو زمن ذاتي شخصي مرتبط بالذات الفردية.

وإذا انتقلنا إلى الفلسفة الإسلامية نجد ابن رشد يقول في الزمن: «**إن تلازم الحركة والزمان صحيح، وإن الزمان هو شيء يفعله الذهن في الحركة، لأنه ليس يمتنع وجود الزمان إلا مع الموجودات التي لا تقبل الحركة، أما وجود الموجودات المتحركة أو تقدير وجودها، فيلحقها الزمان ضرورة.**»[4]

فالزمان عنده يقاس كمقدار للحركة، لأن الحركة لها تقدم وتأخر ومثلها الزمن، ويجزم بذلك أنه إذا لم توجد الحركة فإنه قطعا لا يوجد الزمن.

انطلاقا مما سبق يتبين لنا أن الزمن من أهم الموضوعات التي حرضت التفكير الفلسفي من خلال تنوع التصورات حول مفهومه، فهناك من يجعل الزمن حركة نفسية ذاتية، وهناك من يربطه بالنشاط العقلي، وهناك من يربطه بالحركة وهو مذهب الوضعيين.

---

[1]- عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973، ص 92.

[2]- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1988، ص 27.

[3]- فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2012، ص 59.

[4]- ابن رشد، تهافت التهافت، تح: محمد العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، 1993، ص 63.

وتجدر الإشارة إلى أن الشكلانيين الروس هم أول من أدرجوا عنصر الزمن في نظرية الأدب في العشرينيات من القرن العشرين **وذلك بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث والتي يتم عرضها في الخطاب الأدبي بطريقتين: خضوع السرد لمبدأ السببية التي تدفع بتتابع الوقائع تتابعا منطقيا وهذا ما أطلقوا عليه اسم المتن، وإما أن تأتي هذه الأحداث متتابعة دون الخضوع لأي منطق داخلي ودون الاهتمام بالمرجعيات الزمنية، وهذا ما أسموه بالمبنى.**[1]

وفي هذا الصدد ميز (توماشفسكي) بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي حيث عرّف «**المتن الحكائي بأنه مستوى التسلسل الحكائي الطبيعي للأحداث، بينما المبنى الحكائي هو المستوى الذي يجري فيه تنظيم هذه الأحداث وخلخلة نظام تسلسلها الطبيعي.**»[2]، فالأول يتعلق بمجموعة الأحداث المتصلة والمترابطة فيما بينها، والثاني يتألف من الأحداث نفسها ولكنّه يراعى نظام ظهورها في العمل الأدبي.

بالرغم ما قدمه الشكلانيون الروس من دراسات حول الزمن، إلا أنها تطورت مع البنيويين وعلى رأسهم رولان بارث الذي ذهب إلى أنّ «**أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنّما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي، كما أكّد أنّ المنطق (السياق) السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما هو الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام.**»[3] ، فالزمنية عنده ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب، والزمن الحقيقي يوجد في الواقع بنظام مرجعي، في حين الزمن السردي يظهر في الخطاب من خلال سياق النص.

[1]- ينظر: حسين بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص 108.

[2]- طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994، ص 7.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 111.

مفهوم الزمن الروائي:

يعد الزمن عنصرا هاما من العناصر المكونة للعمل الروائي مثله مثل الشخصيات والمكان، يخلق تلك الاستمرارية السردية، «**ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمان يوجد مقطوعا عن زمنيته، إنه لا يجري، لأن الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسف الفضاء واللحظي ينكر الاستمرار**»[1]

وقد اعتبر آلان روب جربيه الزمن الروائي «**هو زمن الحاضر لقراءة الرواية، حيث يذهب إلى اعتبار الزمن الروائي هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة، لذلك هو لا يلتفت لزمن الأحداث وعلاقتها بالواقع، فتأثر مفهوم جربيه بالمفهوم السينمائي، إذ ينكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي.**»[2]، فالزمن الروائي عند جربيه هو زمن القراءة، زمن الحاضر ولا علاقة له بترابط الأحداث.

أما ميشال بوتور يقسّم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي: «**زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة بواسطة الكاتب، ونحن نفترض عادة تقدّمها في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة: وهكذا يقدّم لنا الكاتب خلاصة نقرؤها بدقيقتين وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين، خلاصة القصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتدّ على مدى سنتين.**»[3] فزمن القصة هو الزمن الذي يخضع إلى التسلسل المنطقي للأحداث، أما زمن القراءة فهو غير محدود يمكن تلقيه في أي وقت عكس زمن الكتابة الذي ينتهي عند وضع الكاتب نقطة لنهاية الأحداث. لذا للتعرف على البنية الزمنية للرواية يجب على الباحث أن يكون على دراية بزمنيين «**زمن خاص بالكتابة هو زمن السرد وزمن خاص بالأحداث هو زمن الرواية.**»[4]، وهو فرق واضح يتبين من خلال ترتيب الأحداث قبل ولوجها إلى عالم السرد.

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص68.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 35.

[3]- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر، ص101.

[4]- وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 15.

وقد قسّم تودوروف الزمن إلى ثنائيتين «**(زمن القصة، وزمن الخطاب) فزمن الخطاب زمن خطي، في حين أن زمن القصة متعدد زمن متعدد الأبعاد، وفي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن زمن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر.**»[1]

زمن الخطاب عند تودوروف زمن خطي يسير وفق تتابع الأحداث وتسلسلها في السياق التي وضعت فيه، أما زمن القصة متعدد الاتجاهات حيث يمكن لقصّة واحدة أتن تروي عدة أحداث.

واعتمد عبد المالك مرتاض في دراسته للزمن الروائي تقسيم تودوروف، ويرى بأن «**زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يضم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الحكاية، والذي يحكي يجسد الزمن الحاضر، وأن ثمرة الزمنيين الاثنين تترج نحو المستقبل على أساس أن المتلقي يأتي حتما متأخرا.**»[2]، لأن زمن الحكاية يندمج ضمن زمن الحكي، وأن لحظة التشكيل الزمني للرواية يكون في الحاضر ولا علاقة له بالماضي.

أما تقسيم سعيد يقطين فقد قسّم الزمن إلى ثلاثة أزمنة هي؛ زمن النص، زمن القصة، زمن الخطاب، فيقول «**يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيّا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب، تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا وتمييزا خاصا، أما زمن النص فيبدو لنا في الخطاب وفي النص أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو لساني معين.**»[3]

معنى ذلك أن الحكي تجليا خطابيا نتيجة توالي أحداث مترابطة تحكمها عناصر متداخلة فيما بينها، وتقسيمه للزمن يندرج تحت مستويات؛ فالقصة ضمن المستوى الصرفي، والخطاب في المستوى النحوي، والنص في المستوى الدلالي.

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ص103.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 215.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص 89.

والزمن عند حميد الحمداني يختلف عن سابقيه إذ يرى أنه «**ليس من الضروري يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة ما مع الترتيب الطبيعي لأحداثها الواقعية فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب فإن الوقائع التي تحدث في آن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يرى عددا من الوقائع في آن واحد.**» [1]، فزمن الخطاب عنده لا يتحتم أن يأتي متتابعا كزمن القصة، بل يمكن للروائي تغيير الأحداث دون تسلسلها.

وقد أوضح الحمداني ذلك من خلال الشكل الآتي:[2]

أ ← ب ← جـ

جـ ← ب ← أ

للزمن أهمية كبيرة في العمل الروائي، وفي هذا الصدد يرى جيرار جينيت G.Genette «**أنه من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيدا عن المكان الذي نرويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألاّ نحدد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر وإما الماضي وإما المستقبل، وربما بسبب ذلك كان تعيين زمن السرد أهم من تعيين مكانه.**» [3]، لأنه عنصر جوهري كونه يشمل الحياة التي تعيشها الشخصيات داخل الرواية، لذلك يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن.

المفارقة الزمنية:

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، ص 73.

[2]- المرجع نفسه، ص 74.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (A Dictionary of Narratoloy)، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص103.

يقصد بها عدم وجود تطابق بين زمن القصة والخطاب، نعود من خلال هذه التقنية إلى الماضي ويسمى ذلك (الاسترجاع)، أو نتنبأ بالمستقبل ويسمى (الاستباق)، وهذان العنصران هما أساس المفارقة الزمنية، «**وكل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدأ المفارقة، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة.**»[1] ، وتمثل تقنيتا الاسترجاع والاستباق من التقنيات الحاسمة في تغير وتيرة السرد.

1- الاسترجاع:

يعرف جيرار جنيت هذه التقنية بقوله يشكل كل استرجاع «**بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي، ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية ما بصفتها كذلك وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى.**»[2]

إن كل عودة للماضي يشكل استرجاعا، يرجع به الراوي إلى حدث سابق، مما يخالف سير السرد العادي، والاسترجاع عنصر مهم «**في إضاءة ماضي الشخصية، وإمضاء عنصري الزمان والمكان، وكشف جوانب خفية في الشخصية الحاضرة، وبالإضافة إلى تلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي.**»[3] بالإضافة إلى عنصر التشويق الذي يبعثه في القارئ من خلال تتابع الأحداث وعودتها إلى الخلف.

ويقسم الاسترجاع إلى نوعين:

[1]- مجموعة مؤلفين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص124.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص60.

[3]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004، ص 304.

استرجاع خارجي:

يعرفه جيرار جنيت فيقول: «**بمجرد أنها خارجية لا توشك في أية لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك**»[1] أي تمثل رجوع الراوي إلى أحداث ماضية وقت قبل بداية السرد.

ويعرفه عمر عاشور بقوله: «**هو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية.**»[2]

وقد شغلت الاسترجاعات الخارجية حيزا كبيرا في رواية الصخرة الأسيرة، حيث انفتحت على اتجاهات زمنية ماضية لعبت دورا كبيرا في رسم مسار الأحداث، خاصة أن الرواية تتحدث عن الثورة الجزائرية مع المستعمر الفرنسي –وهو زمن تاريخي–، ومنها استرجاع جون لما قرأه خلال حديثه مع لينا قائلا: «**كلمات فقط تشبه التي قرأتها في إحدى المجلات، وقرأت أيضا أنّ تمرّدا حدث في مقاطعتنا الفرنسية بالجزائر، وقد انتقلت العدوى إلى مناطق أخرى، ماذا يريد هؤلاء البربر المتوحشون منّا؟**»[3] لم يتوقف جون عن طرح مثل هذه الأسئلة التي طالما أراد الإجابة عنها بينه وبين نفسه، كقوله في موضع آخر: «**كيف مات جده؟ ..... وماذا حدث لذلك الإرهابي بوشندوقة وأصدقائه الأشباح؟**»[4]، وفي سياق آخر نجد استرجاع العمة كلارا لجون قصة والده وطريقة عيشه، وتفكيره التي أرهقت جده فتقول: «**رغم عائلتنا العسكرية إلا أن أباك كان من رجال الليل، يرتاد الحانات ويثقل في الشرب، شأنه ككل سكير لا يبالي بدروب الحياة وعنائها، والحق أنه كان مجحفا في حق عائلته وحق حياته، عاش في فرنسا رغم إصرار والدي ميشال كي يقدم للجزائر، لكن شيئا ما أقنعه وحزّ في صدره جعله يفعل ذلك، راح يجول مدينة جلفا في ليله ونهاره وفي يقظته وسكره.... كانت أغلب تصرفاته مزاحا وسخرية، سكن المدينة وأحبّ**

[1]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 23.

[2]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص18.

[3]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 54.

[4]– المصدر نفسه، ص 58.

أحاديثهم وكان يمازح أطفالهم كثيرا ما أمضى وقته في البستان... وكنت أظن أن ذلك المكان مصدر لتفكيره المخالف لفرنسيتنا وفناعاتنا.»[1] ثم تواصل حديثها لتسترجع حبه لأمه "مريم" التي عاداهم لأجلها، وتخلى عن أصله ووطنه للزواج منها، «**لقد أعجب بها وطار عقله حينما رآها وصار يلاحقها ويختلس النظرات كلما مرّ منها آملا أن تكلمه، لكنها في كل مرة ترده خائبا ممتلئا بكثير من الشتائم والكلمات الغاضبة، كان يحبها كثيرا ويصدق كل شتائمها لنا..... حتى كان يجيبها متوسلا أنه لا يعرفنا وليس منا، كنت أقول أن هذه الفتاة بدّلت كل مبادئه، حتى أنه صار يشاجرني من أجلها، لقد تزوجها وصرت لا أراه بيننا نحن الفرنسيين، كان يعيش حياتهم من أجلها، ويعادي الجنود الفرنسيين كلما واجههم في طريقه.**»[2]، ما روته العمة كلارا أثر في جون كثيرا وزاده حماسا لكي يرحل إلى مدينة الجلفة ويكتشف السر الدفين، مصطحبا معه لينا التي أصرت على الذهاب معه، وطيلة السفر بدأت هي الأخرى تستذكر طفولتها الشقية «**وكيف كانت تسترق النظر لأولئك الناس المجتمعين في الكنيسة، وتتعجب من إغماض عيونهم حينما يبدأ العجوز بالكلام بصدى عال ظانة أن الرب سيأتي حالما ينتهون من صلاتهم هذه، وحالما يغادر الحشد، تتجول باحثة عنه بين الكراسي الخشبية وفي الطاولة المملوءة بالشموع**»[3]، لكن جون في هذه اللحظة كان غارقا هو الآخر في مذكرات جده يسترجع ماضيه الغائب المبهم.

وفي استرجاع آخر لسيمون يسرد فيه قصة حياته للجنود والضباط الفرنسيين عن شجاعته وبسالته في الحرب فيقول: «**كنت صغيرا عندما تعلمت كيفية حمل السلاح وأتقنت التصويب جيدا، وكان أبي يقول لي قديما أنه علي إصابة الهدف من المرة الأولى لأن الحياة ستمنحك فرصة واحدة فقط، وأن عليّ المحافظة عليها دائما عشت طوال حياتي أقتدي بما قاله، وكنت حريصا أن ألتحق بالجيش والتوغل أكثر في السياسة. ولم أخسر معركة خضتها أبدا.**»[4] ، لم يكن غرض سيمون سرد حياته، بل ليقنع الجنود أنه قوي وأن هؤلاء الأشباح لن يهزموه أبدا، ولكن في الواقع العكس تماما.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 64.

[2]- المصدر نفسه، ص 65.

[3]- المصدر نفسه، ص 69.

[4]- المصدر نفسه، ص 75.

وحتى يقنعوه حقا أنه توجد أشباح تتسلل ليلا دون أن يراها أحد راح أحد الجنود يسرد قصته هو الآخر قائلا: «**أأكّد لك يا سيدي أنّي ليلة بتّ أحرس رفقة العسكر، ولم ننم أبدا، لكننا وجدنا جنديين مقتولين ولم نسمع طلقا للنّار، ولا صوتا يدل على حدوث أمر ما، كانت الليلة هادئة وضوء القمر يضيء أركان المدينة. والحق أقوله يا سيدي ولن أنافقك في ذلك، هذه المدينة تحرسها الجن واللعنة تتسلل من بئرها، ولقد رأى صديقي ميشال فتاة واقفة أمام الحقول، وكانت كملك أبيض، حتى أنها لم تكلّمه بكلمة واحدة، وانتهى به المسكين طريح الفراش.**»[1] ، كذلك نجد استرجاع السي العربي مع جون حادثة موت جده إذ يقول «**نعم أنا هو واسمي جون، وجدي الضابط ميشال ربما تعرفه؟ هل كان جدك يعمل في المعمل الصخري الذي يقع في المخرج الشمالي، كيف أستطيع نسيان ذلك الرجل، أقصد أن الكلّ يعرفه خصوصا بعد تلك الحادثة. نعم هو ذاك الذي قتلته تلك الصخرة.**»[2] يواصل الراوي في الاسترجاع على لسان الطفل إدريس أثناء حديثه مع جون فيسرد له قصته قائلا: «**لقد بكيت مرة عندما وقفت بقبر جديّ، لقد ذرفت دموعا قليلة، فقد تذكرتها وهي جالسة في الخيمة تداري عني بكساء حينما كان أبي غاضبا مني لرفضي رعي الأغنام معه، كنت أكرهها كثيرا لأنها تسترسل في مشيها اللاّمبالي غير مكترثة بي، لكني لا أحبّها كثيرا فهي الوحيدة التي تفهمني، أنظر يا سيدي هي باقية هناك تنظرني.**»[3] ، كان ولدا خفيف الروح، ثرثرته أزالت عن جون كوابيسه وأشعرته بالارتياح، وخففت عنه ضغوطات الحياة خاصة بعد قراءته لمذكرات جده.

استرجاع داخلي:

يعرف الاسترجاع الداخلي بأنه « **هو الذي يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي.**»[4]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 77.

[2]- المصدر نفسه، ص 94.

[3]- المصدر نفسه، ص 123.

[4]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (A Dictionary of Narratoloy)، عربي، إنجليزي، فرنسي،ص 20.

ويعرفه جيرار جنيت بأنه: «**الذي يتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى أو مضامينها، إنه يتناول إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد.**»[1] ، يعود به الراوي إلى زمن مضى من حياة الشخصية، وقد قسمها جينت إلى أنواع: «**غيرية القصة، أي الاسترجاعات التي تتناول موضوعا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، أو مثلية القصة، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى.**»[2]

وظف الروائي الاسترجاع الداخلي بكثرة خاصة مع الشخصية الرئيسة جون لأنه كان كثير الشكوك، يحاول إيجاد الحقيقة التي غيبتها عنه السنون، ونجد استرجاعه للحديث الذي دار بينه وبين صديقه مالروا ليبعد عنه الناموس الخفي المعكر لصفوة ذهنه فيظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي «**لم ينس أبدا مقولة صديقه التي حفظها وراح يرددها زورا الرسومات التي كانت بلون أسود فقدت روحها منذ قرون حينما غضب عنها المسيح وحرمها من الألوان والسّحر الأبديّ، أما الحمراء فهي كائنات حيّة حتى الآن وأنها تحلّق ليلة في العام في أسقف المغارة فقد باركها المسيح وخبّأ سرّه فيها.**»[3] و لم تكن إلا أساطير وخرافات يخلقها زميله من أجل السيطرة على أفكار زوار المغارة ليصدقونه وينجروا وراء حديثه، ولكن بقوله هذا جعل جون يعيش جوا هستيريا في كل ليلة، وفي موضع أخر نجده يسترجع صورة الفتاة إليزا التي قرأ عنها في مذكرات جده حتى يقارن بينها وبين لينا فيقول: «**تذكر وصفا دقيقا منها وانبهر لتطابقهما، ورأى من معين الحكايات سرّا سرمديا راح يتجلّى، وكأن الغبار كان يتنبّأ بما يلحقه من أحداث، فقبلها قرأ خبر الفتاة إليزا فالتقى بلينا فكانت تشبهها تماما، وتطابقت ملامح أولئك البربر مع هذا الرجل إلى حدّ بعيد، وكأنّ الحياة الماضية تتسلّل عنوة وتستطير.**»[4] حينها قرر مواصلة قراءة مذكرات جده عله يجد بين سطورها ما يبحث عنه ويطفئ نار تلك الأسئلة التي تعانق فكره بين الفينة والأخرى.

[1]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص 61.
[2]- المرجع نفسه، ص 62.
[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 22.
[4]- المصدر نفسه، ص 50.

ويسترجع الضابط ميشال قتله للطفل الهواري فيقول: «**كنت أتذكر تلك الليلة حينما قتلت الولد الهواري خطأ، وكيف أن الأشباح هاجمتنا عندما بدأت تغيب الشمس، كنت أنهم يبصرون في الظلمة، فقد كانوا حينها يلتفّون بالمحجر بسرعة مذهلة فقد كانوا يشتتون الطلقات البارودية لإخافتهم والسماح لجنودنا بتنظيم صفوفهم كنت متيقّنا أنهم يراقبوننا، ويرصدون تحركاتنا**»[1]، لقد كان تذكره دليل على خوفه من المكان الذي قصده مع الجنود من أن يكون مملوءا بالأشباح.

وفي سياق آخر يتذكر جون ما قالته العمة كلارا عن والدته مريم بعد لمحه لامرأة ترتدي حائكا، هنا اشتاق إليها بشدة وقال: «**كانت خجولة، ترسل نظراتها للأرض وهي ماشية، وصلبة صلابة تلك الأرض عندما يعترضها أحد بسوء.**»[2] ، كلمات عمته أثرت فيه وكانت أكثر وقعا عليه «**حينما حكت له عن حبّ أبيه لهؤلاء الناس وتقرّبه منهم، وقوله تلك الكلمة التي ما زالت عالقة في ذهنه نحن في بلدهم ونحتل حياتهم والأغرب أننا نصفهم بالإرهابيين.**»[3] وأدرك ذلك عندما تعرّف عليهم واكتشف بأنهم أناس الطيبة عنوانهم، وحب الوطن هويتهم، وكان كلما تجول في شوارعها يكتشف أشياء كثيرة فيعود إلى الوراء ليقارن بين ما قرأه وبين ما هو أمام عينيه فيقول في هذا المقطع

السردي: «**كان يجد فيها قسوة العيش لذة قريبة لنفسه، كان يبحث عن أمه في تقاسيم هؤلاء البدو، وعن**

جده في قسوة المناخ وصلابة هذه الأرض، يبحث عن ملامح ذلك الناموس وعن هواجسه التي مازالت تعذبه، لكنّه تذكر أنها لم تزره منذ فترة.»[4]

ونلاحظ أنه مذ وصوله لمدينة الجلفة راح يسترجع ما قرأه في مذكرات جده، خاصة عند ذهابه إلى المحجر الذي كان يعمل فيه جده حيث توجد الصخرة الخيالية التي طالما استولت على تفكيره

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص82.
[2]- المصدر نفسه، ص 91.
[3]- المصدر نفسه، ص 113.
[4]- المصدر نفسه، ص 92.

«حينذاك مرر يده على سطحها، تحسس آثار السلسلة التي كانت تأسرها، نظر حوله في الوادي وهو يرى ذلك الغبار المتصاعد وأولئك العمال والجنود متقمصا حركات جده وهو يصرخ في وجوههم، لكنه أخيرا استسلم للهدوء الذي احتل المكان.»[1]، وفي الوقت نفسه شعر بحب شديد نحوها وقرر أن يحكي لها ماضيه الذي يجهله، نعم يجهله، لا يعرف منه سوى مذكرات جده التي اكتشف أنها لا تحمل من الصحة إلا القليل.

لم تخلو أفكار المستعمر الفرنسي من أن مدينة الجلفة تسكنها الأشباح، وأن سكانها شياطين يتحركون في الخفاء، فنجد أحد جنودهم يتذكر ما كان يحدث لهم فيقول: «**تسرّب إليّ الخوف والهون، وأعدت استرجاع وجوه العسكر المقتولين الذين كنا نجدهم كل ليلة في زمن مضى، وتذكرت تلك الفتاة الملائكية القابعة أمامي، كانت تنظر لي غاضبة مقطّبة وكأنها تريد معاتبتي على الذي قلته.**»[2] ، وقد ظل هذا الكابوس يؤرقهم، ويشتت وجودهم لأنهم أدركوا فشلهم أمام المجاهدين الجزائريين.

2- الاستباق:

تعددت مسميات الاستباق بين الاستشراف، التنبؤ، التوقع....، واتخذ تعريفات متنوعة تصب في حقل معرفي واحد، فيعرفه جيرار جنيت بأنه «**كل حركة سردية تقوم على أن يروي حدث لاحق وأن يذكر مقدما.**»[3]

وفي تعريف آخر «**هو بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو للتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات.**»[4]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 94.

[2]- المصدر نفسه، ص 107.

[3]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، ص 51.

[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

وعرفه لطيف زيتوني في معجمه قائلا: «**هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد.**»[1]

انطلاقا من التعريفات السالفة الذكر، نستنتج أن الاستباق هو كل سرد يروي أحداثا سابقة عن أوانها، أو يمكن توقع حدوثها لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى الغد.

استباق خارجي:

« **هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتدّ بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهايتها.**»[2]

ومن الاستباقات الخارجية الموظفة في الرواية، استباقا واحدا يتمثل في توقع المستعمر الفرنسي القضاء على الجنود الجزائريين وإزاحتهم من طريقه ويظهر ذلك من خلال قول رامون: «... **سنعاود الكرّة وسنصعد إلى التلة، وهذه المرة سنوقعهم في فخ لن ينسوه طوال حياتهم.... سنوهمهم بأننا سنغادر المكان وسنصعد مجددا هناك لن أرتاح حتى أقتلهم جميعا، لن يكونوا أذكى منّا..... لذا علينا مباغتتهم، سنسلك طريقا آخر يوصلنا إلى الكهوف، حينها سنحكم قبضتنا على المكان وسنطارد أولئك المتسلقين.**»[3]

واستباق آخر في السياق نفسه نجد رامون يقول: «**سنهاجمهم ونأسرهم، ولكن يجب أن ننتظر حتى يبتسم الليل فأركب حصانه وبعدها سأنتصر انتصارا عظيما.**»[4] ولكنه عندما تأكد من قوتهم وشجاعتهم تراجع وقال: «**سنسحب ونعود لهم فيما بعد بقيادة سيمون ونعدّ لهم قوة باسلة كي توقفهم عند حدّهم.**»[5]

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (A Dictionary of Narratoloy)، عربي، إنجليزي، فرنسي،ص 16.
[2]- المرجع نفسه، ص 16.
[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 86.
[4]- المصدر نفسه، ص 87.
[5]- المصدر نفسه، ص 87.

استباق داخلي:

«**هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها، ولا يخرج عن إطارها الزمني، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه.**»[1]، ويعد من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الروائي، قصد خلق عنصر التشويق لدى القارئ.

ومن الاستباقات الداخلية الموظفة في الرواية، نجد استباق جون عند زيارته لمتحف اللوفر مخمنا ما ظنوه به زملائه، فقال: «**كان المكان خاليا، فخمن أن يكونوا غيّروا موقعه وانزووا بعيدا إلى مكان قصيٍّ لن يعرفه، فلم يتّصل به أصدقاؤه ولم يخبروه بشيء، وربّما ظنّوا أنه من جواسيس الحزب الشيوعي المتطرّف، وبهذا يكون قد أقصي من اجتماعاتهم ومجالسهم، فأسف لذلك أيّما أسف وحزن لأن أصدقاءه ظنوا به الخيانة للوطن.**»[2]

وفي استباق آخر يقول جون: «**سيلعن هذه الكتب الدخيلة التي يقرؤها، ويبثها هنا وهناك، وما هؤلاء القاعدون هنا سوى مساكين خدعهم هذا المعتوه بلسان حاد وأفكار خبيثة، متأكد أنه لن يستمرّ طويلا، وسينتهي به الأمر معلّقا على أسوار الملل معدما، وسيصير كدمية خشبية ملعونة لا تسمن ولا تغني من جوع.**»[3] ، عالم جون الخيالي جعله يستشرف الأحداث ويطلع إلى ما سيأتي فيما بعد، ولكن سرعان ما يصحو ذهنه ويرجع إلى عالمه.

ونجده يتطلع أيضا إلى مكان آخر ويظهر ذلك من خلال هذا المقطع السردي: «**وقد خمن أن هناك بابا أو معبرا خياليا يوصل بالضفة الأخرى، حيث توجد هذه الرسومات حرة طليقة، لا تأسرها الصخور ولا يذهب نورها وصفاءها كثرة الزائرين، واتّكأ على إحداها وأنفاسه متقطعة مرهقة.**»[4]

جون كثير الاستطلاع إلى المستقبل، لأنه من الشخصيات المنطوية على نفسها، الجاهلة لماضيها، لذا نجده بعيدا كل البعد عن عالمه الواقعي.

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (A Dictionary of Narratoloy)، عربي، إنجليزي، فرنسي،ص 17.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 43.

[3]- المصدر نفسه، ص 45.

[4]- المصدر نفسه، ص 48.

وقد عبر الروائي عن الواقع من خلال الحوار الذي دار بين شخصياته، ويطلق عليه "المشهد"، ليترك الفرصة للأحداث أن تأخذ مجراها دون تدخل منه، وهو «**بشكل عام زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق ويأتي حواريا في غالب الأحيان.**»[1]

ومثال ذلك في الرواية، الحوار الذي دار بين جون وصديقه مالروا بعد شعوره بأنه اقترف خطأ حين تحدث عن الرسومات بشكل غير جدي فقال:

- **طوال الوقت وأنا أشعر أن المسيح لن يسامحني عما افتريته، وعن أقاويلي التي قلتها شططا.**
- **لم أفهم ما عنيته وعن مناسبة هذا الحديث؟**
- **لطالما فسّرنا تلك النقوش والجدران البرتقالية بالكذب والزور، وأنا لا أخفيك بأني نادم أشد الندم، وقد أصابني شيء غريب صار يلاحقني أينما ذهبت.**

ابتسم مالروا بخبث وظنه مازحا ثم قال:

- **لكنني أختلق قصص النقوش أكثر منك، وأحفظها منذ زمن بعيد، ولم يحدث لي شيء مما حكيت، بل العكس، أجعل الزائرين مبتسمين وأشجع الطارئين الجدد على العودة مجددا.**[2]

وفي مشهد آخر دار بين الضابط ميشال، وهواري بخصوص طلب هذا الأخير رؤية والده بوشندوقة المعتقل من قبل الجنود الفرنسيين، وفي هذا المشهد نلمس ذكاء الطفل وبراعته في خلق الأكاذيب ليوصل رسالة لوالده، فسأله ميشال:

- **ما اسمك وكيف أتيت إلى هنا؟**

أجاب وهو يشير إلى قدميه الحافيتين، قال أن حذاءه تمزق، وقد قاسى كثيرا كي يصل إلى هنا، ثم ترجاني بأن ألبّي له رغبته في رؤية والده، ثم صمت متنهدا بعدها قال:

[1]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 27- 28.

- **أنا هواري يا سيدي ووالدي هو "بوشندوقة".**
- **أتعرف ماذا فعل والدك؟**
- **أعرف أنّه خائن يا سيدي، ولكن لا تلمه في ذلك، لأنهم كانوا يأتون إليه كل ليلة في المترل، وكانوا يحرضونه على سب وشتم دولتنا فرنسا، أظنه أفرغ ذلك الصمت الطويل في خصامه مع ذلك الجندي.**
- **من هؤلاء الذين أتوا إلى مترلكم؟**
- **أقول يا سيدي ولكن أخاف أن تؤذي والدي، عدني بأنك لن تتعرض له.**
- **قل ياهواري... بكلامك هذا ستحرر والدك من عار الخيانة وسيخفف حكمه.**
- **إنهم عشرة رجال يا سيدي، كنت أسمع والدي يقول لأمي عندما يأتون كل ليلة: " لقد جاء أصحاب المقبرة"، لم أفهم ما يقوله والدي..... وهم يتسللون إلى المقبرة المجاورة كالأشباح الطائرة بعباءات سوداء ورؤوس بيضاء...**

قاطعته قائلا:

- **أكمل ماذا فعلوا عندما دخلوا إلى المقبرة؟**
- **لم يفعلوا شيئا، بلى أصارحك يا سيدي، وحينما لحقتهم إلى الداخل وفجأة اختفوا ولم أر أحدا، أظنهم رجالا يتحولون إلى أشباح....**

صحت فيه وهو يثرثر:

- **اذهب إليه واصمت قليلا، هو خلف تلك الصخرة ولا تطل في لقائه....**[1]

يوضح لنا الروائي من خلال هذا المشهد، أنه حقا – في تلك الفترة– كانت فرنسا تستغل الأطفال الصغار لاستجوابهم بحكم أنهم يخافون، وأنها ستقضي غرضها عن طريقهم، لكن كانت هناك نخبة منهم أذكياء لا يخشون المستعمر الفرنسي ويخلقون القصص للخروج من قبضتهم، وهذا ما فعله الطفل الهواري حين راح يسرد قصة الأشباح ليوهم الضابط ويتركه يزور والده. مشهد عكس الواقع الجزائري آنذاك.

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 34– 35.

كما عرض الروائي في ثنايا نصه، النخبة المثقفة من الجزائريين الذين دافعوا عن وطنهم بأقلامهم ورسوماتهم، والرسام زياد نموذجا لذلك، قام بتقديم لوحته أمام الفرنسيين في متحف اللوفر الذي نظم مسابقة للرسامين.

الرجاء من المترشح الثاني أن يعتلي المنصة.[1]

- **اسمي زياد ولوحتي هي " صخور سرمدية" وكما تشاهدونها هي عبارة عن مدينة صخرية، وكثير من الموتى وبقايا من حياة تحولها الصخور المتساقطة إلى رماد، في هذه المدينة أولاد بؤساء كمانويل ونساء لم يبتسمن يوما، في هذه المدينة يا سيدي رجل يحمل بيده اليمنى قطعة خبز وفي يده الأخرى كتاب لديانته، في هذه المدينة قطع أثرية تشبه التحف لكنها أصبحت حجرا أصم لأنها فقدت لمعانها وبريقها الأزلي، في هذه المدينة لا يوجد الحب، ولا يوجد الضحك، ولا توجد حرية في أي شيء.**

ثم انفعل قائلا:

- **ألا يحق للشعوب أن تكون حرة و مستقلة.**
- **ببساطة سيدي هذه المدينة التي أتكلم عنها هي بلدي الجزائر، وهذه الصخور الكبيرة الغاشمة هي بلدكم العظيم فرنسا.**

ظل الحضور خاشعا وحدقوا فيه مليا وتخافتوا بينهم بأنه لا يشبع الشيوعيين المتطرفين....

حينها فاجأ رئيسها الجميع قائلا:

- **نؤجل لقب لوحة اللوفر لأن أعضاء اللجنة لم تتوصل إلى قرار معين.**

شخصية زياد القوية جعلته يصف لوحته بشجاعة دون أن يخشى المستعمر، فرمز إلى الجزائر بالبساطة، و فرنسا بالصخور الكبيرة التي توحي إلى القوة والعنف والجبروت، وأنها ارتكبت الجرائم في حقهم الأمر الذي أدهش رئيس اللجنة وامتنع على أن يحدد من الفائز وأجّلها إلى حين.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص51- 52.

وإلى مشهد آخر يريد الروائي من خلاله أن يعرض أفكار البطل جون والجندي الفرنسي الذي اعتقله حينما كان يدافع عن أحد المعتقلين الجزائريين، إذ صرخ الجندي قائلا:

- **تريد خداعنا بملابسك الفرنسية هذه، تبا لك ولأولئك المتمردين، هيا أخبرني عن تنظيماتكم السرية تلك.**
- **أنا لست منهم، أنا لا أنتمي لأي تنظيم يا سيدي، أنا فقط....**
- **إذن تريد تعقيد الأمور على نفسك....**
- **من أين يخرج لي أولئك البربر الحمقى، يظنون أنهم قادرون على مواجهة فرنسا...**
- **أنا جون حفيد الضابط ميشال.**

لكن ذلك الرجل الثخين ازداد غضبا:

- **تريد خداعي مجددا أيها الخائن.** [1]

قدم الروائي الكثير من المشاهد التي تعبر عن الواقع، وتعكس أفكار شخصياته، لذا فتحاورهم حقق غاية في المتن الروائي أدى إلى تصاعد الأحداث وتراجعها عند الانتهاء.

نخلص مما سبق أن العمل الفني لا يكتمل إلا بوجود الزمن وتقنياته، والتي لها مكانة عالية في تكوين السرد وبناء معماريته.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 97-98.

الواقع وبـــنـــية الـــمكـــان

3- الواقع وبنية المكان:

اكتسى المكان أهمية بالغة في الرواية، لأنه يعد وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي إلى جانب الزمن والشخصية، وهو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث وتتطور، وقد شكّل مفهومه إشكالية لعدم إجماع العلماء على مفهوم واحد، وبات كل ما يتعلق به مثار للجدل سواء كان ذلك في نشأته وتطوره، أو في أنواعه ومضامينه.

1- في اللغة:

تتفق المعاجم العربية على أن لفظة المكان مشتقة من الأصل الثلاثي (م، ك،ن)، وقد ورد في لسان العرب لابن منظور المكان هو «**الموضع والجمع هو أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع.**»[1]

والمكان عنده موضع وضع الأشياء.

أما في المعجم المحيط فقد جاءت اللفظة تحت مادة (ك، و، ن) «**والمكان عنده هو الموضع كالمكانة: أمكنة وأماكن وتحت مادة (م،ك،ن) يقول: المكانة، المترلة، التكون وتقول للبغيض لا كان ولا تكن.**»[2]، فالمكان هو الحيز من جهة، ومن جهة أخرى هو المترلة التي يوضع فيها الشخص، نقول: فلان له مترلة عندك أي مكانة.

وقد وردت لفظة المكان في القرآن الكريم، في قوله تعالى: **{وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا}**[3]، أي اتخذت مكانا لها في اتجاه الشرق.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ك، و،ن)، ص 83.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مادة (ك،و،ن)، ج4، ص 267.

[3]- سورة مريم: الآية،16.

وفي موضع آخر يقول تعالى: **{وَرَفَعْنَاهُ مَكَاناً عَلِيًّا}**[1] ، فسره الرازي فقال: الناس على مكانتهم أي استقامتهم.[2]

اصطلاحا:

يعد المكان أحد الأركان الأساسية التي يرتكز عليها العمل الأدبي، لذا شغل اهتمام الفلاسفة، فعرفوه كل حسب وجهته. فقد عرفه (**أفلاطون**) بأنه: «**الحاوي للموجودات المتكاثرة ومحل التغيير والحركة في العالم المحسوس، عالم الظواهر الحقيقي.**»[3] ، أي أنه هو الحامل للأشياء ولا يبتعد عنها، بل يتجدد بها ومن خلالها.

ويذهب (**أرسطو**) إلى أن المكان هو «**الحد اللاّمتحرك المباشر الحاوي أو السطح الحاوي من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي.**»[4] ، وبحسب تصوره، المكان موجود لا محال ولا يمكن الاستغناء عنه أو نفيه، ندركه عن طريق تنقلنا وحركتنا من مكان إلى آخر.

أما ديكارت يرى أنه «**ماهية الأشياء ذاتها وجوهرها المادي، فامتداد المادة وتحيزها ليس عرضا طارئا عليها، بل هو صورتها وماهيتها فالمكان إذا جوهر وليس في الكون خلاء.**»[5]

المكان عند ديكارت الجوهر الذي لا يمكن أبدا أن نتخيل الوجود بدونه إذ لا يوجد خلاء في الأرض، والإنسان يحتاج إلى مكان يحويه في جميع حالاته. لذلك فإن العلاقة بين الإنسان و المكان علاقة وطيدة، فهما عنصران متلازمان منذ القدم.

[1]–سورة مريم: الآية، 57.

[2]– الرازي، مختار الصحاح، تح: مصطفى ديب البغا، دار الصدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1999، ص 399.

[3]– محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984، ص125.

[4]– محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص 171.

[5]– محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، ص350.

وإذا انتقلنا بالمصطلح عند الفلاسفة المسلمين نجد الكندي يعرفه بأنه «**نهايات الجسم وهو التقاء أفقي المحيط والمحاط والمكان هو السطح الذي هو خارج الجسم الذي يحويه المكان.**»[1] وهو ثابت لا يرتفع من الوجود بل يلتصق به.

ويضع الفارابي تعريفا للمكان تبعا لأرسطو طاليس «**في السماع الطبيعي ويتبناه وهو النهاية المحيط، وقد جعل المحيط جزءا من حدّ المكان، وجعل ماهيته تكمل بأنه محيط، والمحيط بالمحاط به هو الذي في المكان، وقد أنكر وجود الخلاء؛ إذ لا يوجد خلاء بالعالم.**»[2]

ويأتي من بعده أبو حيان التوحيدي مقدما إجابة على شكل سؤال «**ما هو المكان؟ فيجيب عنه بجواب هو: حيث التقى الاثنان: المحيط والمحاط به، وأيضا هو ما ماس من سطح الجسم الحاوي، وانطباقه عن الجسم المحوي.**»[3] لذا المكان عندهما هو المحيط المحاط بالأجسام.

يتضح لنا أن المكان شغل فكر الفلاسفة، ومازالت الدراسات حوله كثيرة لأهميته المتميزة عند الإنسان، إذ لا يمكن تصور أجسام دون مكان والعكس صحيح.

ولو رجعنا إلى الشعر العربي القديم، لوجدنا اهتمام الشعراء بالمكان واضحا جليا في أشعارهم من خلال المقدمة الطللية، فهاهو امرؤ القيس يقول في معلقته:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيب وَمَنْزِل بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[4]

كان المكان مصدر إلهام الشعراء، فهو الصاحب في غربته والأنيس في وحشته، به يتذكر الأيام الخوالي وهو بين الأحباب والرفاق.

و لم يقتصر الحديث عن المكان ووصفه في الشعر القديم بل تعداه إلى فنون أخرى، فنجدها لا تخلو من هذا العنصر الأساس.

---

[1]- صبري عثمان محمد حسن، الله والكون عند فلاسفة الإسلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص 186.

[2]- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: الدكتور عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1987، ص35.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

[4]- ديوان امرؤ القيس، تصحيح: الشيخ ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974، ص 60.

بعد تطرقنا لمفهوم المكان، آن لنا أن نتساءل عن مفهوم المكان الروائي الذي تعددت حوله الرؤى والأفكار.

مفهوم المكان الروائي:

اختلف النقاد في تحديد مفهوم المكان الروائي، و لم توجد أية نظرية اهتمت به سوى التي أشار إليها غاستون باشلار «**عندما قام بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في الأماكن المنفتحة، الخفية، أو الظاهرة المركزية أو الهامشية.**»[1] وبهذا ميز بين الأمكنة المرتفعة في الأجواء العالية و الأمكنة الموجودة تحت الأرض.

وقد أطلق عبد المالك مرتاض اسم الحيز بدل المكان وهو يختلف عنه كثيرا فيقول: «**إذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتّاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل حيث يغتدي الحيز من مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة.**»[2]

كما انتقل إلى التمييز بينه وبين الفضاء والمكان فيقول: **لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح "الحيز" مقابلا للمصطلحين الفرنسي والانجليزي (espace/space)، ولعل أهم ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل قاصر بالقياس، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل، والحجم والشكل، على حين المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده ليكون الحيز أوسع وأشمل من المكان.**[3]

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 25.

[2]- عبد المالك مرتاض، بحث في نظرية الرواية، ص 191.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

وقد ميز حميد لحمداني بين مصطلحي المكان والفضاء فيقول الفضاء في الرواية يضم أمكنتها جميعا «**لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، و مادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن خفايا الرواية هو الذي يلفها جميعا إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فإن الفضاء – وفق هذا– شمولي إنه يشير إلى (المسرح) الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي.**»[1]

من خلال ما قاله لحمداني يتضح لنا أن الفضاء جامع للأمكنة كلها، وأن المكان جزء من الفضاء.

ويشاطره سعيد يقطين الرأي بقوله: «**إن الفضاء أهم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا إنه يسمح لنا بالبحث عن فضاءات تتعدى المحدود والمجسد لمعانقة التخييلي والذهني ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء.**»[2]، ليصبح الفضاء بؤرة واسعة، في حين المكان حيز ضيق يتشكل في الفضاء.

وتأكيدا على قوليهما يقول محمد عزام: «**يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا، والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال.**»[3]

يبقى الفضاء المحيط بالأمكنة كلها، وهو موجود زئبقي صعب الإحاطة بكنهه، لذا لم تجد الدراسات بُدًّا غير ربطه بالمكان، حتى لا تتشعب المفاهيم وتختلط المصطلحات، وقد آثر الدارسون استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن المكان لأنهم وجدوا في الأول شمولية أوسع كونه يشمل المكان.

[1]– حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 63.

[2]– سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص 240.

[3]– محمد عزام، فضاء النص الروائي،مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 1996، ص114.

أهمية المكان الروائي:

لا جدال في أن المكان من مكونات العمل الأدبي المهمة إذ يمثل «**العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا.**»[1] ، وفيه تتحرك الشخصيات وتتجسد فكرة الروائي ووجهة نظره، وبالتالي فالمكان ليس «**عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل لأنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله.**»[2] إذ لا يمكن تخيل عمل روائي دون مكان، فهو الأساس في تحرك الشخصيات وتنامي الأحداث.

وفي هذا الصدد يؤكد إبراهيم جنداري على أن المكان «**لم يعد إطارا بل إنه يحتل صدارة في العمل الروائي أحيانا، فيتم تشخيصه وازدادت أهمية المكان في الرواية الحديثة إذ بدأ بالتعبير عن استقلاله التام بوقوعه في الخارج، يؤطر الأشياء ويخضعها لسلطته، ومن أهم الأساليب التي اتبعت في تجسيد المكان أسلوب الوصف.**»[3]، ليبث الروائي من خلال وصفه مصداقية أكثر فيما يروي، ويجعل المكان في الرواية مماثلا للمظهر الخارجي، فيشعر القارئ بأنه أمام صورة فوتوغرافية للواقع الخارجي.

وقد يتخذ المكان أشكالا ويتضمن معاني عديدة، «**بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، ويكون منظما بنفس الدقة التي تنظم بها العناصر الأخرى في الرواية لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها.**»[4]، لذا قد حظي المكان في الرواية باهتمام كبير، لأنه تجاوز كونه مجرد مسرح لوقوع الأحداث، فهو عنصر غالب في الرواية حامل لدلالة ممثلا محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها الرواية.

[1]- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص95.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 33.

[3]- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموزه للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013، ص206.

[4]- مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر، 1998، ص151.

الأمكنة ذو المرجعية الواقعية:

تتجلى واقعية المكان في بعده الهندسي والجغرافي الذي «**ينقله المؤلف الضمني من عالم الواقع فيسهم في إبراز الشخصيات وتحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان فينقله إلى القارئ بوصفه من الداخل.**»[1]، وقد قسم إلى قسمين:

الأمكنة المفتوحة:

من الأمكنة التي يستخدمها الروائي بكثرة، وتشمل الأمكنة العامة التي تتحرك فيها الشخصيات كلها وتتحاور فيما بينها «**ولهذا تقوم بدور مهم في الرواية تتجلى في التأثير المتبادل بين الشخصيات من جهة وبينها وبين الأحداث من جهة أخرى.**»[2] ، لذا نقول إن للمكان أثر في صياغة الأحداث وتحاور الشخصيات.

كهف لاسكوا:

من الأماكن المنفتحة التي أولاها الروائي اهتماما، «**يقع في فرنسا قرب دور دون (مونتنياك) على ضفة نهر فريزا اليسرى، وهو من أشهر كهوف ما قبل التاريخ، أكسبت هذه الأعمال الفنية منطقة لاسكوا جرتو لقب "مصلى سيستين" كان الازدحام منذ اللحظة الأولى عليه آنذاك.**»[3]، مكان عمل جون وصديقه مالروا، ولعل الحدث الأشبه بالخيالي الذي ارتبط بالكهف تغير ألوان النقوش والرسومات بشكل رهيب، الأمر الذي دفع بصاحب الكهف إلى إغلاقه وتوبيخ العمال على

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن) عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، ط1، 2009، ص 142.

[2]- محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009، ص92.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 12.

تهاونهم في الصيانة، «**لكن الكهف يزوره المئات يوميا، وأرى أن هذا الحشد جعل مستوى الإضاءة يتغير والهواء لا يتجدد باستمرار**»[1] على حد قول جون.

المكتب الشيوعي:

يصور لنا من خلال هذا المكان الأطراف المتناقضة في تدعيم القضية الجزائرية «**ويضم هذا الحزب كثيرا من الكتاب والشعراء والصحفيين فقد أسسه ليون صديق جون في الجامعة سابقا وجمع كل أصدقائه المثقفين في المدينة.**»[2] ، ولكن لم يعد هذا الحزب مبنيا على الحوار الهادف مثلما كان في أول تأسيسه نتيجة دخول جواسيس وانقسام الحزب إلى فئات مختلفة.

ولاية الجلفة:

ولاية من الولايات الجزائرية، المكان الرئيس في الرواية وقد أخذت مساحة كبيرة؛ لأن معظم الأحداث تدور فيها، وصفها الضابط ميشال وأهلها فقال: «**سأكتب عن هؤلاء البربر الذين لم أفهمهم منذ ولوجي هذه المدينة، لقد وجدت في هذا المكان عددا كبيرا من الخيول والأبقار والأراضي الشاسعة غير المستصلحة، قدمت لتعمير هذا القفر البعيد، لم تكن هناك أبنية كثيرة ولا بريق كالذي عهدته في مدننا الكبرى، لكن هؤلاء الأهالي أقرب إلى الأحجية والأسطورة، لم أستطع أن أعرف كيف يفكرون، وكيف يعيشون وكيف يختفون في تلك الصحاري الشاسعة، ويعودون بعد زمن طويل وقد زادت أرزاقهم وخيراتهم، أتأمل أطفالهم وهم يلبسون تلك العباءات والعمائم البيضاء وكيف يبدون أكبر بكثير من سنهم.**»[3] ، ومن الإشاعات التي أطلقها الجنود الفرنسيين على ولاية الجلفة أنها منطقة تسكنها الأشباح يظهرون ويختفون في الظلام ولا يمكن لأي أحد رؤيتهم.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 19.

مبنى دار البارود:

من الأماكن التي شكلت الرعب للمستعمر الفرنسي في الرواية «**ويعود بناء المعلم إلى عهد الأتراك، لتأتي فيما بعد فرنسا وتعيد بناءه وترميمه وفتح نفقين أسفله الأول باتجاه ثكنة "كافاريلي– ابن عياد حاليا" والنفق الثاني باتجاه الثكنة المتواجدة بالقرب من مركز البريد القديم، حيث كان الاستعمار الفرنسي يدخر أسلحته**»[1]، ولكن في الرواية كان المكان خاصا بالجزائريين لعقد اجتماعاتهم والتخطيط للهجوم على الجنود الفرنسيين، وكان محل قلق وخوف عندهم خاصة حين اكتشفوا أن القوة الخفية تنتشر من ذلك المبنى، وأنه غامض ولعين، وكل اللعنة كائنة به، هذه التخيلات دفعت بهم إلى اتخاذ قرار جاء على لسان سيمون فقال: «**لقد حكا لي الأهالي عن لعنة هذا المبنى دار البارود بالإضافة على أنه يظهر المدينة بمنظر غير لائق، لذا قررنا أن نهدّمه ونبني مكانه تحفة أثرية تليق بهذه المدينة الجميلة، ونريدكم أن تساعدونا في ذلك.**»[2]، لكن ما قاله سيمون راح هباء منثورا بعدما تعال الصراخ والاستهجان والرفض القاطع من الأهالي.

متحف اللوفر:

موجود على أرض الواقع بباريس، من أهم المتاحف الفنية في العالم، بالفرنسية Musée du Louvre)، يقع على الضفة الشمالية لنهر السين في باريس عاصمة فرنسا، يعد من أكبر صالة عرض للفن عالميا وبه العديد من مختلف الحضارات الإنسانية، شغل المبنى أكاديميتان للتمثيل والنحت والرسم، يعد أكبر متحف وطني في فرنسا وأكثر متحف يرتاده الزوار في العالم[3]، كان بطل الرواية جون من بين المدعويين «**إذ وصلته البارحة بطاقة دعوة من متحف اللوفر، لحضور ذكرى افتتاح المعرض وهو يعشق هذا المكان كثيرا، لوحات زيتية وآلاف من القطع الأثرية هناك، وكثير من علماء الآثار والباحثين والرسامين العباقرة. بمجرد وصوله راح يتساءل جون بالعودة إلى التاريخ هل كان يخطر للملك فيليب أوكست وهو يصدر أمرا ملكيا ببناء قلعة في الموقع المسمى "لوبار"**

[1]– كسال زبيدة، دار البارود تفتح أبوابها من جديد، الجلفة أنفو للأخبار2020/01/10، 19:00 www.djelfa.info

[2]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 109.

[3]- ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 2020/01/23 http://ar.wikipédia.org/w/index00: 21

عام 1190 أنها ستتحول في العصور التالية إلى واحدة من أروع أمجاد فرنسا.»[1]، قدم الروائي هذا المكان ليكون مجمع الرسامين للمسابقة التي أقيمت من أجل منح لقب لوحة اللوفر لأول رسام.

الحانة:

من الأمكنة التي يلجأ إليها الإنسان هروبا من الواقع المرير، وفي الرواية الملجأ الوحيد للبطل جون؛ ملجأه للتخلص من همومه ومشاكله النفسية، «**فقد كان كثيرا ما يقصده في ساعات متأخرة من الليل، كان لا يحب الجلوس مع نفسه في منزل خال من الحياة، بيته الفرنسي البحت جامد وصامت من الخارج كأن أهله غادروا منذ أمد بعيد، حينها جلس جون إلى طاولته المعتادة، وأمسك كأسه بشكل أفقي قربه قليلا إلى عينيه لتكون شفتاه المستطيلتين داخل الكأس مُصدرا صوتا متقطعا فالكؤوس المملوءة أفقدته نشوة الشرب.**»[2] ، وشعوره بصوت الناموس يعاوده من جديد ليعكر صفوة ذهنه.

المزرعة:

المكان المناسب لتربية الحيوانات وزرع الأشجار، المكان الذي يبعث في النفس الراحة والطمأنينة، يشعر الفرد بالحرية والسلام بمجرد التأمل في طبيعته، أما في الرواية أصبح المكان من الأمكنة المستولى عليها من قبل المستعمر الفرنسي، وورد ذلك من خلال هذا المقطع السردي «**ما إن وصل إلى المزرعة حتى كان عبد الله وزوجته قد هربا إلى الصحراء بعدها استولى على أملاكهما**»[3] ويؤكد على ذلك الضابط ميشال بقوله: «**كان الضابط جيروم صديقي متحمسا لتربية الأغنام والزراعة**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

كان يقول لي دائما أن فرنسا منحتنا هذه الأرض لنكون ملوكا فيها، لقد اشترى كثيرا من الأغنام والأبقار على حد قوله وأحاط مزرعته بسور من الأشجار.»[1] لكن في الواقع لم يشتري شيئا بل كان يستولي على أملاك الأهالي وينسبها إلى ملكه، وواجهه صديقه بذلك قائلا: «**أنت لا تستطيع خداع صديقك، من أين لك بهذا المال كله حتى تشتري الأغنام الأبقار والمزارع أنا أعرف قصة ذلك الرجل عبد الله... لقد شردته مع زوجته وأنت الآن تنعم في مزرعتهم وثروتهم.»**[2]

محطة زكار:

المكان الخاص بتحميل أو تنزيل الركاب أو الشحنات، وفي الرواية مكان فيه العديد من الرسومات، «**اكتشفت هذه المحطة سنة 1907 من قبل السيد ماقني القاضي في الجلفة آنذاك فيها رسوم جميلة ودقيقة، زارتها لينا صديقة جون فاستقت منها أسرارا دفينة وتوغلت في طيات تاريخها العتيق، ومنذ ذلك الحين ظهر شغفها بتلك المحطات المجاورة للمدينة، وخاصة عند رؤيتها لظبي إفريقي في محطة زكار.»**[3]

محطة صفية بورنان:

يحوي المكان مجموعة من الحيوانات والآثار المتنوعة الأشكال اكتشفتها لينا صديقة جون مؤخرا واصطحبته لها «**وشاهدا تلك الرسومات المشابهة لمغارة لاسكوا، فيل وكبش ونعامات وغزال وكذا مجموعات من الخيول.»**[4]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص55، 56.

[2]- المصدر نفسه، ص56.

[3]- المصدر نفسه، ص 95.

[4]- المصدر نفسه، 96.

الأمكنة المغلقة:

تتصف هذه الأمكنة بالمحدودية، وهي التي ينتقل بينها الإنسان، «**ويشكلها حسب أفكاره والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره، ويقوم المغلق كنقيض للفضاء المفتوح، وجعل الروائيين هذه الأمكنة إطارا لأحداث قصصهم ومحرك شخصياتهم.**»[1] وللتعبير عن خصوصيات الشخصية الروائية كأنها تعيش الواقع داخل المتن الروائي.

تؤدي الأمكنة المغلقة دورا محوريا في الرواية لأنها «**ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية الروائية، وتتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها وتجلياتها، فتغدو هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب وحتى الخوف والتجسس، فالأماكن المغلقة ماديا واجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات وبين المواقع.**»[2] وتجعل البعض يعيش في عزلة خاصة من كانت لديه مشاكل نفسية تمنعه من التجمع مع الآخرين.

ومن الأمكنة المغلقة في الرواية:

السجن:

مكان مغلق ضيق محدود المساحة، يقيم فيه الإنسان مجبرا فيمنع من حريته وهو «**عالم متناقض لعالم الحرية تنتقل إليه الشخصية كمهرب، تاركة ورائها فضاء الخارج إلى عالم مغلق وهو داخل المحدود فتنطوي على نفسها بعدما كانت منفتحة على المجتمع.**»[3]

وقد ذكر السجن في الرواية كمكان أعتقل فيه البطل جون بعدما حاول الدفاع عن شاب معتقل من مدينة الجلفة، ولكنه تورط معه «**فقد فتح عينيه على أصوات قريبة منه جدا، لم يفهم ماذا حدث**

[1]- شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب كيلاني)، دار العلم للكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص 244.

[2]- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007، ص 134.

[3]- شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب كيلاني)، ص 222.

حينما أمعن النظر عرف أنه في زنزانة ضيقة رفقة أربعة رجال متراكمين فوق بعضهم، أحدهم كان ملطخا بالدماء، والآخر عيناه منتفختان من آثار التعذيب... ولم يمر وقت طويل حتى وقف الجنديان عند رأس جون واقتاده أحدهما إلى زنزانة أخرى، ثم أجلسه على الكرسي وكبله بالسلاسل... حينها أمسك بقفا جون وأنزله بعنف للدلو المعبأ بالماء الوسخ وقاذورات المراحيض، ثم أدخل رأسه لمدة طويلة كاد فيها أن يلفظ أنفاسه.»[1] ، لولا إنقاذه من قبل الجنرال ماري لقتلوه بحجة أنه ليس فرنسيا ويحاول خداعهم بملابسه الفرنسية. لم يخطر ببالهم أنه حقا حفيد الضابط ميشال ولكنه ليس مثل جده ولا مثلهم بل يملك حسا إنسانيا ولا يقبل الظلم أبدا.

البيت:

مأوى يقيم فيه المرء، مخبأ للأسرار والعواطف، إذ يمثل «**كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية فحين نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكون داخل أنفسنا.**»[2]

وفي الرواية البيت صورة للكآبة والعزلة المسيطرة على جون، مكان لمرضه النفسي وأفكاره السلبية وفيه توجد مذكرات جده ... وما إن فتح الصندوق وأخرج تلك الأوراق النخرة، فوجد معها كتابا

مغلفا بجلد، وما إن فتحه حتى عرف أنها مذكرات ويوميات جده التي كان يكتبها حينما كان في مدينة تدعى جلفة، «**وعم المنزل صمت مهول وارتعشت فريصته.... ومنذ تلك الليلة بدأت الكوابيس تقض مضجع جون وتطارده، وأصبح كأبله..بدا له الصوت مألوفا والكلمات قريبة من الكتاب ذي الغلاف الخشن... وفي كل مرة كان يفتش في خزانته ويقفز كالمجنون للغرف المجاورة، ويحملق وقتا طويلا من النافذة وكأنه يبحث عن الطارئ الجديد الذي لا يعرف كنهه، لم يع أبدا هذا السر الذي تجلى كإرث أسطوري مكنون، لم يكن بالبائن ولا بالمحسوس الخفي.**»[3]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص96، 97.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، ص 106.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 18.

فالبيت هنا لم يتوفر على الراحة النفسية والطمأنينة، لأن البطل جون يعيشه وحيدا لذا فأضحى بالنسبة له مصدرا للأفكار المزعجة كدوائر للعتمة التي تتسع وتزيد اتساعا كي تلتهم كل شيء أمامه.

الخيمة:

مأوى يبث في الجبال والصحاري، رمز من رموز التراث الذي ميز سكان الصحراء والبدو الرحل، وحدد خصوصية عيشهم، وفي الرواية كانت مجمع للأطفال وجاء على لسان الضابط ميشال: «**كنت أمر صباحا على هؤلاء الصبية وأنا ذاهب إلى العمل، وهم مجتمعون في الخيمة كان صدى أصواتهم يرسل تضرعات غريبة، تمتزج بأنفاس الصباح فتوجسني وتخيفني، وخاصة عندما أتذكر ذلك الصبي الهواري، أتخيله كل ليلة متنقلا بسرعة خلف الصخور.**»[1]، شكل المكان لميشال خوفا ورعبا لأنه تذكر قتله للطفل الهواري وأن شبحه يلاحقه لينتقم منه.

دار النشر غاليمار:

تحمل فئة من المثقفين المسؤولين على طبع الجرائد ونشر الأخبار لتوعية المجتمع، اتجه إليها جون لزيارة صديقه الذي يعمل هناك في المكتبة ليزوده بمعلومات عن الجزائر لطالما شكلت عنده نقطة استفهام، حينها قال له صديقه: «**أريد أن أطلعك على غرفة محظورة في زمن مضى، فهي تحتوي على مقالات وجرائد منعت من النشر في عهد سابق وهي حقا تتكلم عن الجزائر.**»[2] وهنا اكتشف الطريقة البشعة التي قتل بها جده «**وبينما هو منهمك وسط الأوراق الكثيرة، رفع رأسه بنظراته قليلا ووسط ذلك الصمت المهول وقعت عينه على جريدة قديمة في أقصى زاوية خيل له فيها اسم**

[1]- المصدر نفسه، ص 54.

[2]-المصدر نفسه، ص 60.

جده مكتوب في أعلاها، فلجأ إليها كطفل رضيع مندهشا متعطشا... وانتشلها من مكانها نافذ الصبر حتى يقرأها فيبصر اليقين " صخرة تقتل الضابط الفرنسي ميشال بمدينة الجلفة."»[1]

يشكل المكان محورا أساسيا ترتبط فيه حياة الإنسان، فهو ليس مجرد خلفية تدور فيها الأحداث في الرواية، بل إنه فاعل في عناصرها، وله مكانة خاصة في رسم البيئة الاجتماعية التي تعبر عن شخصياتها في الواقع، لأنه المرآة العاكسة لتصرفاتها من خلال بعدها النفسي، الثقافي....

شكل الروائي بنيته الواقعية من (زمان ومكان وشخصيات) ليصور الواقع المر الذي عاشته الجزائر، فنلمس زمنا واقعيا في استحضار الثورة بحيثياتها، ومكانا واقعيا جرت فيه أحداثها بكل واقعية، وشخصيات كان لها الدور الفعال في نقل الصور والتعبير عن الواقع بكل مصداقية.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 61.

الفصل الثالث

تجـــليـــات المتخيل فـــــي رواية الصخرة الأســـــيـــــرة

الفصل الثالث: تجليات المتخيل في رواية الصخرة الأسيرة

كل عمل روائي لا ينحصر في بؤرة الواقع، بل يتجاوزه بإضافة العنصر الجمالي المتمثل في الخيال والذي من شأنه تولد الإثارة والتشويق لدى القارئ، لذا يلعب الخيال -أو بالأحرى المتخيل- دورا أساسيا في صياغة الأحداث، ففيه يجد الروائي ضالته في رسم الصور المعبرة عن واقعه، ولن يكون ذلك بعيدا عن شخصيات متخيلة، وكذا أزمنة وأمكنة متخيلة، لذا سنسعى في هذا الفصل إلى دراسة البنية السردية المتخيلة في رواية الصخرة الأسيرة.

1- بنية الشخصية المتخيلة:

تتشابك العلاقة بين الشخصية المتخيلة والواقعية، وتتعقد حين يلتمس بينهما الشك في تحديد الفرق بينهما كونها «**تتداخل بين صفات خيالية وأخرى واقعية ملموسة حتى يتمكن الروائي من جعل القارئ يصدق وجودها فعلا، رغم غلبة الخيال فهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة.**»[1] ، إنها وسيلة الروائي في التعبير عن واقعه، ولكن **هل هي انعكاس لتجربة الكاتب ليوهمنا بواقعيتها أم ليس لها وجودا واقعيا إنما مفهوم تخيلي، تدل على التغييرات المستخدمة في الرواية؟**[2]

يعد استحضار الشخصيات الأدبية سواء أكانت واقعية أو متخيلة قصد تشكيل متخيل النص الروائي وبناء عوالمه السردية، «**والشخصية في العالم الروائي ليس لها وجود واقعي بقدر ما هي مفهوم تخييلي.**»[3] مجسدة على الورق بواسطة اللغة.

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998، ص 43.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 11.

[3]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص383.

اعتمدت الشخصية الروائية في «**بناء عوالمها التخيلية لكنها ارتكزت على الإيهام بواقعيتها، وبرسم الشخصية رسما دقيقا.**»[1] حتى أن المتلقي يجد نفسه في تيه غير قادر على التفريق بين واقعية الشخصية وبين صورتها المتخيلة.

يأخذ الخطاب الروائي موقعا خاصا في تشييد الواقع وتصويره؛ لأنه يشتغل وفق رؤيا كاملة يتغلب فيها الجانب التخييلي على الجانب الواقعي، لذا تتحول صورة الكتابة الواقعية إلى متخيل داخل روح الواقع، تتقمصه شخصيات متخيلة توهمنا بواقعيتها.

إن مخيال المؤلف الذي اعتمد الحوادث التاريخية في مدينة الجلفة، جنح نحو التخييل الروائي وهو يرسم لوحة فنية للمعارك التي اقتادها الشعب الجزائري المنكسر المهزوم أمام جبروت المستعمر العنيد، و لم يتوقف عند هذا الحد في تصويره للثورة الجزائرية بل تعداها بخياله إلى تصوير الجماد وهو يعاني من بطشه وجبروته، فتصبح صخرة جامدة شخصية من الشخصيات المتخيلة تخاطب البطل جون وتسرد له كرامات وحكايات المجاهدين المناضلين باسمهم وباسم الحرية، مكافحين من أجل الهوية الوطنية.

و لم يكن اختياره للصخرة اعتباطيا بل رمزا من رموز القوة والصلابة، كما أراد من خلالها أن يطرح الروائي قضية مهمة تمثلت في أن ضعف المستعمر وعدم قدرته على مواجهة الثوار الجزائريين دفع به إلى اللجوء للجماد وتعذيبه عله يطفئ ناره ويرهب الأهالي بذلك.

[1]– محمد معتصم، مكون الشخصية الروائية(من السند التاريخي إلى هلاميات وادي السليكون)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 7.

الصخرة:

من الشخصيات المتخيلة، أعطاها الروائي حق الحضور لتكون شاهدة على تاريخ الثورة، وتسرد للبطل جون الوقائع والأحداث في عهد جده الضابط ميشال، وكيف كانت سببا في موته بعدما ملت من حكمه الظالم.

انتقل جون أول وصوله إلى مدينة الجلفة إلى المحجر أين توجد الصخرة «... **اقترب منها استلقى قربها يراقب تلبد الغيوم المحيطة بالمكان لحظات طويلة استقرت في داخله واستولت على روحه الخائفة كانت تتدفق ببطء في نفسه، وتشعره بالطمأنينة حيال الصخرة التي قتلت جده، أغمض عينيه بشدة فاختمرت روح الصخرة بروحه، وحكت له عن ماض لم يشهده ولم يعرفه، وحق عليها القول في أن تكون الصخرة الأسيرة كرامة والسر الدّفين الذي غيّبته السنين.**»[1] ، فمنذ مجالسته للصخرة بدأ يتحسن حاله ويختفي عنه الناموس المزعج إذ يقول الراوي: «**لقد غادره الناموس ولم يعد ينغص عليه، فمنذ أن بدأ يزور المكان استرجع هدوءه القديم، ورحلت عنه الأصوات المتقطعة، ولم يعد يشعر بذلك الغبار الدفين، كان مبتهجا بمجالسة تلك الصخرة العجيبة التي تكلمه كلما خلا إليها.**»[2]

كما ذكرنا سابقا أن الصخرة بعد سقوطها على رأس الضابط ميشال وقتله، تعرضت للتعذيب من قبل السلطات الفرنسية بالتكبيل وإطلاق الرصاص عليها كل سنة من موعد الحادثة.

تعد الحجارة من الظواهر الكونية التي اكتشفها الإنسان مبكرا، وتوصف بقسوتها وصلابتها، وقد ذكرها الله سبحانه وتعالى في سورة البقرة مخاطبا بني إسرائيل: **{ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ المَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللهِ وَمَا اللهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ}**[3]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 113.

[2]- المصدر نفسه، ص 143.

[3]- سورة البقرة، الآية: 74.

وصف مبني على قسوة الحجارة، وأن منها يتدفق الماء من خلال التشققات والتصدعات التي تصيبها، وفي كثير من الأحيان غزارة المياه تدفع بها إلى التكسر، فمعناها لا يخرج من كونها تتصف بالقسوة.

وتظهر لنا قوتها في أسطورة سيزيف الذي أمرته الآلهة بأن يدحرج صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل لتعود وتهوي به إلى الأسفل بسبب ثقلها، وفي روايتنا سقطت الصخرة على الضابط ميشال وأردته قتيلا، لكن سلبت منها قوتها وكبلت وعوقبت كإنسان.

سؤال يطرح نفسه، وكثيرا ما نريد الإجابة عنه، هل يشعر الجماد ويحس مثله مثل الإنسان؟

نتعامل مع الجمادات على أنها بلا شعور، لأنها ثابتة وهي ليست كذلك بحسب الفلسفة الآسيوية التي تؤكد أن العناصر من حولنا في حالة حركة وطاقة مستمرة، لذلك بدؤوا التفكير في هذه الطاقة، عبر العالم الفانغ شوي، ويجب التعامل معها بإيجابية، ومن جهة أخرى ذكر أستاذ الفيزياء عطية عابد أن الاعتقاد العام السائد هو أن الجماد لا يشعر إذ ليس له روح، إلا أن بعض العلماء يؤكدون على أن الجماد مكون من عناصر الكترونية تتحرك بسرعة ولها قوة اسمها الإدراك، وعليه نشأ اعتقاد أن المادة أو الجمادات ليست مجردة من العواطف والشعور، بل تحس بالألم والراحة، وقدموا دليلا على ذلك للتأكيد على قولهم إنه إذا ما فصحنا بالميكروسكوب بعد المواد الجامدة بعد كسرها أو قطعها، فسنراها تتلوى من شدة الألم مدة نصف ثانية.[1]

لن يخرج هذا عن إطار الفلسفة، أما في العقل البشري الجميع يقول إن الجماد لا يشعر ولا يحس، كونه لا يملك صفات الإنسان المكرم بجوهر العقل، ولكن الصخرة الموجودة في ثنايا النص، صخرة ألبسها الروائي صفات الإنسان حوكمت وعذبت وتلقت جزاءها باسم عدالة فرنسا ويظهر لنا ذلك من خلال هذا المقطع السردي «**لطالما كانت فرنسا ديمقراطية وعادلة حتى في حق الجماد، فإننا نطبق على هذه الصخرة الواقعة على الجبل الأحمر محاكمة عسكرية عادلة، وبعدما تبين أنها مجرمة في حق المارشال ميشال وثبتت جريمة القتل بالأدلة، نحكم عليها بالأسر بالأغلال والأوتاد لمدة**

[1]- ينظر: الفلسفات الأسيوية، جون م كولر، تر: نصير فليج، مركز دراسات الوحدة العربية، بغداد، 2010، ص 100.

خمس وثلاثين سنة، مع تعذيبها وإطلاق الرصاص عليها تزامنا مع تاريخ وموعد الحادثة " انتهت المحاكمة".»[1]

و لم يكن الحكم كلاما فقط بل بالتطبيق وفي الدقيقة التي نطق بها حاكم الجلسة، حينها «**أخذ دي سوني يجر الأغلال متجها نحو الصخرة أصابه حجر من ذلك الولد في رأسه، فاتجه الجنود نحوه**

وأرادوا أسره، لكن الناس وقفوا في طريقهم وتشابكوا معهم، بالحجارة والعصي وبعدما تفرق الكل عائدين للمدينة، رموا بأغلالهم الحديدية حول الصخرة ورصّوا الأوتاد حولها، ثم بدؤوا وسط ضحك هستيري بإطلاق النار عليها.»[2] ليرهّبوا الأهالي، ولكن لم يكن صحيحا ما فكروا به، والدليل على ذلك الطفل الصغير الذي رمى بالحجر نحو دي سوني محاولا الدفاع عن الصخرة وكأنها شخص منهم يتبادلون معه أطراف الحديث.

ألبس الروائي الصخرة صفات إنسانية، وهذا ما يطلق عليه في البلاغة التشخيص، والمقصود به انساب الحسي الجماد والطبيعة ملامح بشرية، والعديد من النماذج المذكورة في القرآن الكريم، منها قوله تعالى في سورة الرحمن: **{وَالنَّجْمُ والشَّجَرُ يَسْجُدَانِ}**[3]، وكلّ بطريقة لا يعلمها إلا الله تعالى.

اعتمد العديد من الروائيين على توظيف شخصيات ليست آدمية، على سبيل المثال لا الإجماع واسيني الأعرج في روايته "حكاية العربي الأخير"، وظف شخصية الذئب المدعى "رماد"، يحسه البطل آدم أنه ينتمي إلى سلالته، قدوته في الحياة، يخاطبه، يتخيله وكأنه يراه، تدور بينهما حوارات طويلة في حلمه يؤنس بها وحشته، فنجده يتحدث معه قائلا: «**أحتاجك أن تكون رماد لكي أستمر في هذا الفقر ولا أستسلم للموت الذي تكون بألوان قلعة الموت والعزلة هذه وبما كنت تقيم هنا أيام الخريف والشتاء القاسية وليالي الخوف.**»[4]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 129.

[2]- المصدر نفسه،ص 129.

[3]- سورة الرحمن، الآية: 6.

[4]- واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، الجزائر، ط1، 2015، ص 54.

نقول إن التشخيص من الصور التي اعتمدها الروائي الجزائري في رواياته، ليضفي عليها جمالا فنيا بواسطة اللغة.

ومن الشخصيات المتخيلة التي سردها الصخرة على البطل جون:

الحوّاس:

شخصية تخيلها البطل جون من خلال ما سردته الصخرة، شخصية قوية، تكره مكر وظلم المستعمر الفرنسي تنظر إليه نظرات عدائية، ويذكر له السارد موقفا على لسان الصخرة: «**كان رفقة صديقه في شارع لامارتير وهما يتبعان أولئك الجند المتبجحين في مشيتهم، كان يطالع ملامحهم الأوروبية الساخرة من كل شيء رأى من أحدهم نذالته وهو واقف عند شيخ كبير، وخاطبه مقلدا صوته المرتعش وهو يهمز مع أصدقائه وهو واقف المرتعش وهو يهمز مع أصدقائه إشارات سوء، ومضى إلى طاولة أخرى وعيناه تبرقان جورا وظلما، فزعم أنه يبتاع كساء أحمرا معلقا منذ زمن بعيد، ولا جرم أن بائعه المسكين راح يجادله في تلك السماوات الكاذبة..... واعتدى على البائع ضربا فأصاب الحواس غيظ دفين والتقطت يداه الصغيرتين حجارة، وقلده فيما فعل صديقه بشير، ورموا أولئك الجند بها صارخين وفارين كسحابة ملبّدة بالغيوم.**»[1]

من هذا الكلام نجد الصخرة تروي لنا شجاعة الفرد الجزائري لمقاومة الطغاة، وعدم الاستهانة بالأبرياء... لكن كغيره من المجاهدين الجزائريين تلقى حتفه من قبل المستعمر الغاشم «**حيث انتشر دوي الرصاص كريح صرصر عاتية، وراحوا يضحكون سخريا منهم، وللحظة توقف بشير وارتمى على الأرض كمجنون يعانق صديقه الحواس، فقد طفا بجسمه النحيل على الأرض ميتا وساد صمت مهول وسط صراخ الجنود.**»[2]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 114.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

البشير:

صديق الحواس، تروي الصخرة الصداقة المتينة التي جمعت بينهما، وكان تصوير ذلك الحب المتبادل بينهما دقيقا حتى جعلت جون يتخيلهما وهما في شارع لامارتير فقالت عنهما: «**مذ أن وضعت اللبنة الأولى وهما كذلك صديقان وشريكان في العمل، كان الأخدود حفرة فازدادت عمقا واتساعا، وهما كعاملين دؤوبين قرب السور، أعطى أحدهما للآخر ميثاقا غليظا لا تشوبه الشوائب، وأزمعوا أن يرسموا دوائر صغيرة للحياة الجامدة هناك، فقد حرمهما الزمن الغابر أشياء كثيرة، وحجب عنهما صفاء السماء ونقاءها المعهود، وهذا حال كل أولاد المدينة غارقون في الصمت والكآبة.... الكثير منهم تعلم الكبر وهو صغير، وعلق أبجدياته كلها، فلم تعد تغنيهم ولا تفقرهم تلك التجارب.**»[1] ، كان لا يفترقان يخططان معا لحياتهما التي لا يعرفان عنها شيئا، سوى الثورة وطلاقات الرصاص، والفرار من الجنود الفرنسيين حين اصطدامهما معهم صدفة، ولكن بالرغم من ذلك كان يقدمان لبعضهما الأمل في الحياة وأنّ ما هو آت أحسن وأفضل، وأنّ كل شيء سيصير على ما يرام في المستقبل، ويظهر لنا ذلك من خلال هذا المقطع السردي: «.... **فواسى صديقه ووعده بمستقبل قادم، وفجر جديد لا تشوبه الشوائب ولا تكدّر صفوه الذكريات...**»[2] ، عاشا على العهد بين قلبيهما حتى وإن طالت بينهما المسافات.

الشيخ نائل:

صاحب الحكايات الخيالية، تطلق صفة " الشيخ" في العامية الجزائرية على الوقار والهيبة التي يتميز بها الموصوف، والاسم نائل الآتي على صيغة اسم فاعل، من الفعل نال، ينال، وهو رمز للعطاء، والشيخ نائل في الرواية له مكانة خاصة، يحبّ الجميع سماع قصصه التي لا تخلو من أساطير الزمن الغابر، «**وقد أخرج كرسيه الخشبي القديم وقعد مرسلا نظراته لزوايا المكان متفقدا الحضور، فهو صاحب الكرامات كلها وعائلته السرّ الرباني الذي طالما أحبّه الناس، يسرد قصصا من الزمن الغابر ويُسأل في الأنساب والقبائل المجاورة فيجيب.....** »[3] ، وحديثه مع الناس لا يخلو من الأسطورة

[1]–صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 113.

[2]– المصدر نفسه، ص 114.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 115.

فنجده يقول عن المستعمر الفرنسي حين اتخاذه قرار تعذيب الصخرة «**هم يعرفون جيدا أنها الكرامات وليست مجرد حادث عابر، فقد جرّبوا ذلك قبل سنين خلت، ولا شكّ أنّهم خائفون جزعون، وأنّهم بفعلتهم هذه يريدون عقاب الروح التي داخلها وقتل البركة التي فيها.**»[1] ، ينظر إلى الصخرة كإنسان لها روح مباركة ولا تعد من الجماد لذا ستخضع للتعذيب مثلها مثل الكائنات الحية.

عمر:

شخصية متخيلة، عُرفت بشجاعتها وحدسها في اقتفاء خطى المستعمر بكل جدارة، تتميز بالذكاء، «**فكان يراقب من بعيد تحركات جنديين منهم، وهما يتسامران في الجهة الشرقية من الثكنة وقد كانا ثملين على الأرجح، بينما كان بقية الجنود في قاعة الحفلات التي لا تبعد كثيرا، كانوا منشغلين بعرس صديقهم ومنهمكين في الرقص والغناء.**»[2] وكان اختيار هذا اليوم بالذات ليكونوا منشغلين ومنهمكين في اللهو، وحتى يكون درسا لهم ولأفعالهم الشنيعة من قتل ونهب وافتراء وسطو على أملاك الأهالي.

كان عمر من بين مجموعة الثوار الذين ذكرتهم الصخرة لجون وهم بلقاسم والطيب وعلي ومبارك وبو بكر ودراقة، واتفق قائد الأشباح معهم على طريقة الهجوم قائلا: «**ستقسم مجموعتنا مجموعتين، الأولى ستصعد متجهة للزاوية والمجموعة الأخرى ستهاجم الثكنة.... وقد علمنا أن الليلة سيقام حفل في القاعة وسيجمع كل الفرنسيين هناك، وستكون لكم الفرصة مواتية والطريق آمنة، فقوموا بالمهمة الموكلة بكم ثم فروا ناحية الطريق الجبلي المؤدّي للزاوية فهي آمنة.**»[3]

[1]- المصدر نفسه، ص 128.

[2]- المصدر نفسه، ص 118.

[3]- المصدر نفسه، ص 118

لقد صور الروائي متخيل الهجوم بكل جدارة على لسان صخرة صماء كانت شاهدة على تخطيط الثوار الجزائريين في شن ذلك الهجوم والانتقام من المستعمر.

العبد الزنجي:

تطلق لفظة "العبد" على غير الحر، والجمع: عبيد، ووردت في قوله تعالى: {**عَبْدًا مَمْلُوكًا لاَ يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ**}[1]، مملوك في التصرف.. ووصفه بالزنجي أي الأسود، أصبحت الكلمة مهينة لأنه بدأ في وقت ما يتم استخدامها في غير محلها، باسم العنصرية، فحين ينعت الشخص بالزنجي يقصد الاستنقاص منه كقولنا أيها العبد، لذا فإنها مهينة على حسب السياق الذي توضع فيه.

تسرد الصخرة قصته الخيالية مع الضابط "ميشال" جد "جون"، فتقول: «**تخافت مع عبده الزنجي لغة غريبة لم يعتدها منه، وأخبره أن هذه الأرض ملعونة وأهلها شياطين ونصحه بالهرب والفرار بعيدا عنها قبل أن يدركه الطوفان، فتسمّر العبد أمامه واندهش من قوله، وأشاح بوجهه للأفق البعيد فمشى بخطوات مرتجفة راحلا عنه وكأنه لم يسمعه، لكنه أصرّ وناداه مرة أخرى بصوت عال وأمره بالرجوع....**»[2]، لم يستوعب الزنجي ما قاله ميشال وظن أنّه جنّ أو أصابه شيطان مريد، وبعد سقوط الصخرة على رأس الضابط «**فرّ العبد صارخا بأعلى صوته في العراء مردّدا: الطوفان... الطوفان.**»[3] .

دي سوني:

الحاكم الظالم، الحاقد على الجنود الجزائريين، انتقم منهم شر انتقام بعد هجومهم على الثكنة العسكرية، فنجده من خلال هذا المقطع السردي يظهر حقده عليهم قائلا: «**سيرى هؤلاء الملاعين كيف يكون العذاب الغليظ....**»[4] ، وقال أيضا: «**سأقتلكم ببطء حتى تعرفوا فظاعة ما قمتم به،**

[1]- سورة النحل، الآية:75.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 126.

[3]- المصدر نفسه، ص 126.

[4]- المصدر نفسه، ص 120.

تريدون أن تعيشوا وحدكم في هذه الأرض.»[1]، لم يدرك بعد أن الأرض أرضهم وأنهم من يحتلونها ويدعون أنها ملكهم.

وفعلا طبق ذلك دون تفكير ودفنهم أحياء، تروي الصخرة «**ذلك في اليوم الموالي حضر دي سوني وصديقه، وهما يتهامسان بالخديعة وجروا معهم الجنود الحمقى، وقيّدوا الأشباح بالأغلال وقادوهم إلى مكان بعيد... حيث كانت هناك حفرة عميقة جدا، أنزلوهم هناك وراحوا يتفنّنون في تعذيبهم والتنكيل بهم، وأخذ مجرى التحقيق مسارات بعدما أصرّ دي سوني وعيناه ترميان بشرر أن يعرف من كان وراءهم، لكنه لم ينجح في ذلك فقد كان الكتمان عنوانهم والصبر سمتهم، ولم يستمر الأمر طويلا فقد كان دي سوني مضطرا إلى الإسراع فيما كان ينتويه، وصرخ في الجنود فأتوا بأكياس الرمل، وراحوا يلقون عليهم الرمل ببطء شديد... وغطى الجند الحفرة ووضعوا فوق الغطاء الحديدي كثيرا من الحجارة**»[2]، فقد شاع في الحروب دفن الجنود أحياء، لتظهر النزعة العنيفة القاسية فلا رحمة ولا شفقة.

يتقاطع المقطع السردي مع قصة الجنود الألمان حين أرادوا دفن مجموعة من اليهود أحياء في زمن هتلر، حيث أمر أحد قادة الجيوش الألمانية بدفن جنود اليهود وهم أحياء في حفرة كبيرة، وأقدم الجنود على حفر الحفرة ووضع اليهود فيها.....

كما أصدر دي سوني حكما ظالما في حق الصخرة الجامدة التي لا تحرك ساكنا، اتهمها بالقتل جورا وأنها ستحيل للمحاكمة مثلها مثل البشر، فبعد استجوابه من الشاهد عن الجريمة، رد بكل ثقة وصرامة، «**كل العاملين هنا، رأوا ظلم وجرم هذه الصخرة في حق الضابط ميشال.**»[3] ، وكلما تحدث المحامي للدفاع عن الصخرة، يقاطعه دي سوني بحجج كأنه يخاطب إنسان عاقل، كقوله: «**لا عذر لها في ذلك، فقد كان الجو صحوا والمكان هادئا، وأخشى أنها صخرة لعينة تسكنها**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 121.

[2]- المصدر نفسه، ص 121.

[3]- المصدر نفسه، ص 128.

الشياطين.»[1]، يدّعي دي سوني أن الصخرة ملعونة لذا يجب أن تأخذ عقابها المستحق، وحتى تكون عبرة للجميع.

الجيلاني شيخ الزاوية:

شخصية متخيلة، عظيمة في تسيير شؤون قبيلته، ذكيا في الفرار بأفكاره من المستعمر الفرنسي بعدما طلبوا منه أن يكون لهم سندا في السيطرة على المنطقة، لكنه أشاح بوجهه و لم يرض بذلك، حينها قرروا حرق المدرسة وسرقة المخطوطات؛ إلا أن الشيخ كان فطنا وقال لهم: «**امنحوني يومين فقط وأنا موافق على ما طلبتم مبدئيا.فرحلوا وساد الصمت بين الطلبة هناك والعاملين، ورمقوه بنظرات غريبة مزرية**»[2] ، لكنه كان يعلم ما يفعل فابتسم قائلا: «**فعلت ذلك كي لا يحرقوا إرث أجدادنا العظيم، وأنها لكذبة تشبه التي قالها نبيّ الله إبراهيم عليه السلام وليس واقعا، فمن أنا حتى أجري كلمة الباطل على ألسن الأهالي؟... ومن أنا حتى أقرر مشيئتهم وأسلم عرش أجدادنا للأعداء وأعينهم على ذلك؟ ومذ كنت صغيرا ولم يفارقني ذلك الصوت العميق النابع من الزمن الغابر.**»[3]، تصرفه بحكمة جعلته ينقذ المدرسة ويحمي المخطوطات الثمينة التي ورثها عن أجداده والتي كانت سندا للطلاب في التعلم.

عرف الشيخ الجيلاني بفطنته وعدم تسرعه في اتخاذ القرار، ينظرون إليه بالسر الذي لا ينكشف مهما طال الزمن، والحكاية العجيبة أنه تحول إلى ملك حيث «**خرج كالملك الأبيض واثقا في خطواته والناس من حوله محملقون وكأنهم خشب مسنّدة، وذهلوا من ملامح الشيخ الغريبة، وأيقنوا أن بركة الجيتول عادت واستكانت في داخله، فلم يسألوه ولم ينغّصوا عليه، بل تابعوا طيفه مبتعدا وأورادهم تتصاعد للسماء كغبار خلفته العاديات قاصدة حربا عظيمة، فأقبل على المعسكر الفرنسي وعيناه الثاقبتان تشق صفوف الجنود شقا، ودخل خيمة قائدهم بعدما دعاه هناك، فقدّم**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 129.

[2]- المصدر نفسه، ص 132.

[3]- المصدر نفسه، ص 132.

له الصندوق وفتحه فتطاير منه ذلك النور وانتشر في المكان كفراش مبثوث.»[1] ، يوم لم يشهده الأهالي من قبل، ازدادت ثقتهم فيه وتخافتوا بينهم أنه رجل مبارك وشيخ لم يلده الزمان ولن تكرره الأيام، شيخ أقام العهد ووفى، وحصّن المدينة ببركته الخيالية التي أدهشت الجميع وثبطت قوى المستعمر.

الماريشال نيميا:

القائد المحاصر لقبيلة الشيخ الجيلاني، أراد الانتقام منه «**فحاصر مدينته الصغيرة بمئات الجنود، والعتاد وقرر أن يبيدها لأنها تشكل خطرا حقيقيا في المنطقة.**»[2] ، وحتى يلقي القبض عليه فكر في عقد اتفاق بينهما متمثل في تقديم مائتي شاة ضريبة مقابل مكوثهم هنا، ولكن قصة الصندوق العجيب الخيالي للشيخ الجيلاني أنقذت الأهالي من بطش نيميا «**ولم يكن يعرف أحد ما كان في الصندوق الذي كان يغطيه الشيخ بردائه حين خروجه، فردّدوا هامسين أنّه سرّ الآباء والأجداد، ولا ينبغي الخوض فيه والسؤال عنه، ولم يدركوا أن الذي كان في الصندوق يفوق ثمن مائتي شاة التي طلبها الفرنسيون، وعادت أشعة الشمس نافذة كما كانت، وتعالى ضجيج الحياة واستعادت القبيلة عافيتها.**»[3] ، ونيميا المخادع المحتال لم يكتف بالسطو على الشيخ بل طلب من الجنود عدم البوح بما حدث «**فقد خبّأ الأمر عن المكتب الفرنسي حين عودته ورشى جنوده كي يكتموا الأمر، فأخبرهم حينما سألوه أنه لم يجد الشيخ وأن الوصول إليه صعب، وقد أضمر في داخله أنه ليس عليه تسليم ثروة جناها بنفسه.**»[4] ولكن لم يدم ذلك طويلا حتى صحت الضمائر وبلغت العقول وفضح الجنود ما قام به نيميا «**فحبس جراء الخيانة واكتشف أمر المال فأرسل للخزينة الفرنسية**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 135.

[2]- المصدر نفسه، ص 133.

[3]- المصدر نفسه، ص 136.

[4]- المصدر نفسه، ص 136.

وفشت الفتنة والخيانة بين الفرنسيين حيال ما فعله نيميا وحلّت عليهم دائرة السوء زمنا طويلا.»[1]

تمكّن الروائي من الجمع بين شخصيتين في شخصية نيميا؛ الجندي الفرنسي المحارب باسم فرنسا وباسم القضاء على الشعب الجزائري، والخائن لوطنه بطمعه وجشعه والسطو على أموال الآخرين خلسة دون معرفة أحد من جهته.

الشيخ:

رجل من الأهالي الجزائريين، شخصية متخيلة تحولت إلى شبح في نظر الجنود الفرنسيين، فبعدما كان يحاورهم عن خوفهم من دار البارود التي أصبحت مصدر قلقهم تحول إلى شبح ممتطيا حصانه يحارب بكل بسالة وشجاعة، يقول سيمون: «**ووقتها رأينا الشيخ الذي كان يجادلنا منذ حين قد امتطى حصانه، وراح يصرخ كالمجنون باحثا عن سيمون: "أين أنت يا سيمون....؟ أين أنت؟".**»[2] ، شبح الموت يسأل عنه ولكنه لم يستوعب الأمر، وفر مصعوقا يستنجد الجنود.

ماري:

قائد الحصار ضد الشعب الجزائري، رمز الظلم والجور، نهب كل الأراضي والممتلكات الخاصة بهم، وسن قوانين عدة، أولها حظر التجول شريطة أن يرجعوا سي الحواس المتوفى مذ زمن، فنجده يقول في هذا الخطاب: «**ابتداء من صباح اليوم، لا تجوّل ... لا خروج ولا دخول، حصار عسكري حتى تخرجوا سي الحواس من بيوتكم وتسلّموه لنا.**»[3]، واستمر الحصار مدة طويلة حتى نفذ صبر الأهالي وأصبحوا بلا قوت –وهم أصحاب الوطن–.

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 136.

[2]– المصدر نفسه، ص 111.

[3]– المصر نفسه، ص 138.

الفتاة الملائكية:

لم يكن لها وجود في الواقع، وإنما متخيلة من قبل الضابط ميشال والتي شكلت عنده هوسا وجنونا وأصابته بالمرض، ويقول من خلال هذا المقطع السردي: «**صادفت ملكا واقفا، كان بهيّ الطلعة وآسرا، أقصد أنّي التقيت تلك المرأة البربرية التي فتكت بي بعينيها العسليتين، لم أشاهد قبلها في مثل سحرها، فتسمّرت أمامها كالشمع المحترق، ولم أتكلم حينها بل انقطعت أنفاسي وتلعثم لساني وصرت كالأبله.**»[1] ، يتذكرها في أحلامه ويقظته وصفها بأنها كانت تشبه الملائكة وثرثر كثيرا في وصفها.

2- أبعاد الشخصية:

للشخصية أبعاد مهمة في تتابع السرد الروائي وقد عرّف جيلفور (Guilford) أبعاد الشخصية بقوله: «**إنّ كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقا بين الأفراد، ويعنى كل فرق من هذه الفروق اتجاها، وأمثلتها: تجاه صفة الكسل أو بعيدا عنها، تجاه الاندفاع أو صوب الحرص، تجاه الدقّة أو إزاء عدم الدقة وهكذا.**»[2] معناه أن الفروق الفردية موجودة في النواحي الشخصية المختلفة، وقد قسّمها النقاد إلى ثلاثة أبعاد هي: «**الجانب الداخلي (النفسي الفسيولوجي) ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية، الجانب الخارجي(البيولوجي) ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية، الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي) ويشتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين.**»[3] وتدلّ هذه الأبعاد على أن كل شخصية تتميز عن أخرى، فلن نجد شخصين يتشابهان، وسنركّز في هذا العنصر على البعد النفسي.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 70.

[2]- أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط4، ص202.

[3]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص 278.

- **البعد النّفسي للشخصية:**

عندما نتحدّث عن البعد النفسي للشخصية يتماثل أمامنا تقسيم فرويد، حيث قسّمها إلى ثلاثة أنظمة هي: الهو le ça[1] ، الأنا le moi**، الأنا الأعلى le sur moi***، وهي متّصلة ببعضها البعض تعمل في تناغم وانسجام.

وقد عرّف حازم الصالحي البعد النفسي بقوله: «**هو ما تفصح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله ونوعية اللغة التي تتحدث بها، وطريقة حديثها وشدّة صوتها.**»[2] وكيفية تعاملها مع المحيط الخارجي انعكاسا لشعورها الداخلي.

وهو أيضا: «**إظهار التكيّفات السلوكية للشخصية وتلاؤمها مع البيئة وهو ثمرة البعدين المادي (الخارجي) والاجتماعي، وأثرهما المشترك الذي يظهر مع مطامع الشخصية ويسبّب هزائمها وخيبة آمالها أو بيان أمزجتها وميولها ومركّبات النقص فيها.**»[3] ويُكشف من خلاله عن نفسية الشخصية الروائية وما يعتريها من مخاوف، وكذا التناقضات التي تشعر بها تجاه حدث معين.

---

* [1] الهو: هو ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يحوي كل ما هو موروث وما هو موجود منذ الولادة، وما هو ثابت في تركيب البدن، وهو يحوي الغرائز التي تنبعث من البدن، كما يحوي العمليّات النّفسيّة المكبوتة التي فصلتها المقاومة عن الأنا، ويطيع الهو "مبدأ اللّذة". يراجع سيجمند فرويد، الأنا والهو، ترجمة: محمد عثماني نجاتي، بيروت، ط4، ص 12-13.

** الأنا: يشرف على الحركة الإراديّة، ويقوم بمهمّة حفظ الذّات، وهو يقبض على زمام الرّغبات الغريزيّة التي تنبعث عن الهو، فيسمح بإشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيا في ذلك "مبدأ الواقع" reality principale، ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

*** الأنا الأعلى : هو ذلك الأثر الذي يبقى في النّفس من فترة الطّفولة الطّويلة التي يعيش فيها الطّفل معتمدا على والديه وخاضعا لأوامرهما ونواهيهما، تتحوّل سلطة هؤلاء الأشخاص الخارجيّة إلى سلطة نفسيّة داخليّة في نفس الطّفل تأخذ تراقبه، وتصدر إليه الأوامر، وتنتقده، وتهدّده بالعقاب، ويطلق فرويد على هذه القوّة النفسيّة "الأنا الأعلى" Super-Ego، وهو ما يعرف عادة بالضّمير، ، ينظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2]- فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 53.

[3]- لايونس جري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة، ص 103.

ويتعلق هذا البعد بالمزاج والميول، وما يعتري الإنسان من مركبات نقص تؤثر أكبر التأثير على كيانه (الاجتماعي أو الجسماني)، فما من سلوك أو فعل يأتيه الإنسان إلا وله دوافع وبواعث، كما أن سلوك الفرد تحدده عوامل نفسية لا يفهمها إلا الفرد نفسه هو الوحيد من يستطيع التعامل معها.[1]

يستعير الروائي شخصياته من الواقع ويمزجها بملامح أخرى من خياله، وإن دل ذلك إنما يدل على مهارة الكاتب في خلق شخصيات حقيقية إلى أقصى درجة ممكنة، «**لذلك راح الروائي يجد استخدام محتوى وجهات النظر النفسية واستثمارها في صناعة الشخصيات التخيلية وخاصة في تأثيث حياتهم الداخلية والقبض على الانفعالات والتغيرات السيكولوجية التي يكوّن موضوعا لها.**»[2] حيث وظف الروائي وجهات النظر النفسية لمعرفة المكنونات الداخلية للشخصية التخييلية.

ومن خلال دراستنا للرواية، نلمس هذا البعد بكثرة عند البطل جون، الذي عاش حياته بعاني أزمة هوية و لم يعرف يوما سبب ذلك، وقد زادت أزمته حدة عندما اطّلع على مذكرات جده واكتشف الجرائم التي ارتكبها في حق أهالي مدينة الجلفة، وحين علمه بالطريقة البشعة التي توفيت بها أمه مريم والتي كانت من مدينة الجلفة كذلك، هذه الأحداث وغيرها جعلتنا نطّلع على الحالة النفسية المريضة التي سيطرت عليه، من خلال الأحلام والتخيلات الوهمية، حتى أنه في كثير من الأحيان يغيب عن وعيه أمام الناس، يقول السارد: «**أحس جون بالدوّار والتيه والضياع وأصاب رأسه حرارة مرتفعة، واستبدت به تلك الهواجس، بعدما تشابه الخيال بالواقع وتقاسما ملامح المكان والزمان، وكلّم نفسه عن هذه الحقيقة التي استوحاها من الصخرة تلك الليلة، فكذّب أن يكون ذلك واقعا.**»[3]

كاد يصيبه التيه والضياع من الكرامات التي كانت تصيبه، وكثيرا ما كان يتساءل عن اختيار الصخرة الأسيرة له وإخباره عن قصص المدينة. فيقول في ذلك: «**ازدواجيتي هي التي أفكر بها، أم أني رجل أسطوري تبنى أكثر القضايا تعقيدا في العالم.**»[4]

---

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي – دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية-، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997، ص 56.

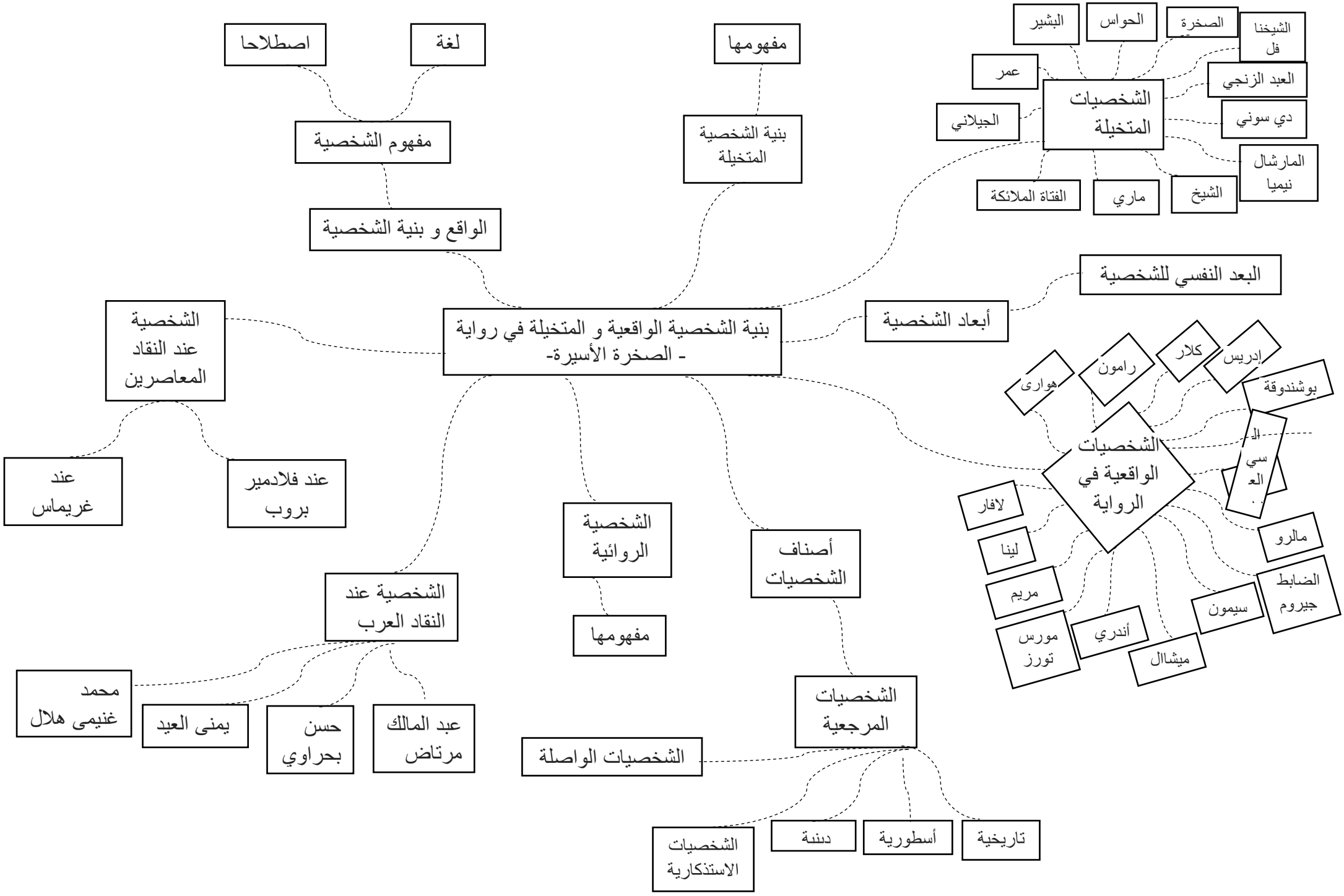
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 300.

[3]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 146.

[4]- المصدر نفسه، 151.

إن تعاملنا مع الشخصية ينطلق من أثرها؛ لأنها نتاج بنية أو حالة، فهي ليست مجرد أداة وإنما هي علامة دلالية وأيقونة لغوية، تتحرك وفق مخطط لتجسيد أثرا ما، فالشخصيات هنا فاعلة في منظومة لغوية تتقدم عبر مسار محفز في ضرورة تحرير الوطن من بطش المستعمر بإعلان المقاومة، وكذا مميزات نفسية وروحية تشترك مع أهمية السلم ونيل الحرية، والروائي لا يبحث في تمجيد بطولات المجاهدين، وإنما مسارهم الإنساني الذي يسعى إلى إحيائه في الزمن الراهن، كما يسعى من خلالها إلى تقديم النموذج الأمثل للتضحية من أجل الوطن، والسياسة القهرية المتبعة من قبل المستعمر دون رحمة أو شفقة.

سنحاول من خلال ما سبق في دراسة الشخصية الواقعية والمتخيلة تلخيص العناصر وفق الخريطة الذهنية لتوني بوزان:


بنية الشخصية الواقعية و المتخيلة في رواية - الصخرة الأسيرة-
مفهومها
بنية الشخصية المتخيلة
الشخصيات المتخيلة
البشير
الحواس
الصخرة
الشيخنا فل
عمر
العبد الزنجي
الجيلاني
دي سوني
المارشال نيميا
الفتاة الملائكة
ماري
الشيخ
اصطلاحا
لغة
مفهوم الشخصية
الواقع و بنية الشخصية
البعد النفسي للشخصية
أبعاد الشخصية
الشخصية عند النقاد المعاصرين
عند غريماس
عند فلادمير بروب
الشخصيات الواقعية في الرواية
هوارى
رامون
كلار
إدريس
بوشندوقة
لافار
لينا
مريم
مورس تورز
أندري
ميشاال
سيمون
الضابط جيروم
مالرو
الشخصية الروائية
مفهومها
أصناف الشخصيات
الشخصية عند النقاد العرب
محمد غنيمى هلال
يمنى العيد
حسن بحراوي
عبد المالك مرتاض
الشخصيات المرجعية
الشخصيات الواصلة
الشخصيات الاستذكارية
دينية
أسطورية
تاريخية

بـــــــــنـــية الـــزمـــن المتخيل

بنية الزمن المتخيل:

إن الزمن في العمل الروائي ليس زمنا حقيقيا واقعيا بل زمن تخييلي؛ لأن الراوي بوسعه التحكم فيه والتلاعب به حسب الموقف الذي يريده، لذا ارتأينا من خلال هذا المبحث البحث عن الزمن المتخيل في الرواية، وقد ربطناه بالزمن النفسي.

الزمن النفسي في الرواية زمن ذاتي خاص لا تحكمه المعايير الخارجية إذ «**يسير بخطى مختلفة تبعا لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد؛ لأن الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرق إدراكه الحسي، فهناك الذين يمشي معهم الزمن، والذين نحب معهم الزمن، والذين يعدو معهم الزمن، والذين يقف معهم ساكنا.**»[1] وذلك بتغير الحالة الشعورية واللحظة النفسية للشخصيات وما تعانيه من مكبوتات ذاتية «**فهو زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة.**»[2]

إن تحديد الزمن المتخيل وحضوره شكّل جدلا كبيرا أكثر من الزمن الواقعي، وعليه فإن **تحديده بهذه الطريقة يجعل القارئ في جدل بين التخييل الروائي والواقع الاجتماعي.**[3] لأنه لا يستطيع التمييز بينهما في غالب الأحيان، ويبقى في صراع نفسي أيهما يريد الروائي**!؟**

يمتاز الزمن المتخيل بتقنيات تختلف عن الزمن الواقعي، فهو ليس زمنا واقعيا حقيقيا، إنما هو زمن تكثيف وقفز وحذف، وتقنيات يستخدمها الروائي لتجاوز التسلسل المنطقي للزمن الواقعي الموضوعي، فالزمن الواقعي يتقدم بصورة خطية وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، أما الزمن المتخيل يتسع ويتقلص، فهو لا يشترط ماضيا وحاضرا ولا مستقبلا، إنه زمن يتشظى داخل القصة غير منظم وغير منسق يتلاعب به الروائي ولا يتقيد بالأزمنة الثلاثة.[4]

[1]- مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1977، ص 138.

[2]- المرجع نفسه، ص137.

[3]- يمينة بن سويكي، أرخبيل الذباب وتداخل بنيات النصية، مجلة الأثر، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، العدد 16، 23 فبراير2012، ص 249.

[4]- ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 39.

تقوم الشخصية الروائية بسرد ما تعانيه من فرح وحزن وتعبر عن حالتها النفسية من خلال المونولوج (الحوار الداخلي) وتيار الوعي، لذا وجب التفريق بينهما.

1- الحوار الداخلي(المونولوج):

تشكل النفس الطرف الآخر للتحاور الداخلي، وهو ضد الحوار الخارجي تقوم الشخصية من خلاله الحديث مع نفسها لذا فهو حوار «**يجري داخل الشخصية و مجاله النفس أو باطن الشخصية، يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، أي لتقديم الوعي دون أن تجهر به الشخصية في كلام ملفوظ ودون أن تلتزم بالترتيب النحوي والمنطقي للكلام.**»[1] ، ويعرفه البعض الآخر بأنه: «**الكلام الذي تتفوه به الشخصيات لكن لا لتسمعه للآخر ين أو لتوصل إليهم عبره أفكارها وهواجسها بقدر ما هو تعبير عن دواخلها إقرارا بالأشياء أو تساؤلا عنها أو نقاشا لها وكل ذلك لأنفسنا أو لنا القراء.**»[2] ، إنه حوار الذات مع نفسها، تستشعرها وتبحث عن وجودها واستقرارها المفقود.

وهو حوار غير مسوغ ولا منطوق يستمد طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني العميق لشخصياته بكل براعة وهي تؤدي حدثا معينا، حتى يستطيع الراوي استبطان الذات وكشف خباياها ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف الحياة استدعاء أو تصورا أو تركيبا، ولا يكون ذلك إلا بالغوص في ذوات شخصياته واستشعار حالتها النفسية.[3]

وعليه فالمونولوج أداة فنية تعمل على كشف الحالة الشعورية للشخصية، كما أنه دليل على انسجامها مع الواقع الخارجي، لأنها تعرض من خلاله همومها وتصوراتها عن الحياة والعالم المحيط بها عبر حديث داخلي يتصل بالذات.

[1]- هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 220.

[2]- نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2004، ص17.

[3]- ينظر: فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة روائيا، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافة العامة، ط1، 2004، ص 50.

وقد حظي الحوار الداخلي من خلال رواية "الصخرة الأسيرة" إلى استحضار الذاكرة وما خلفته من قهر وآلام، وصراع الذات من أجل البقاء في راحة نفسية، وهذا ما أشارت إليه شخصية البطل "جون" الذي كثيرا ما كان يناجي نفسه، حتى وصل به الأمر إلى التحدث عن الحيوانات وكأنها شخص يسمع همسه فنجده يقول محدثا نفسه: «**أنت تسلب مني شموخي وشهريتي.**»[1] ويقول أيضا: «**ما أقبح منظركم أيها الأغبياء، وأنتم لا تتحركون كحجارة ملعونة.**»[2]

وفي موضع آخر يناجي المسيح ليغفر له زلاته فيقول: «**أيها المسيح أغفر زلتي وسامحني على ذنوبي، فقد أثخنت في الثرثرة عنك بغير علم وتجاوزت حدودي. ادّعيت جاهلا أني أفهم حكمتك وأسرارك، وإنّي بادّعائي هذا لشيطان مريد، افعل بي ما شئت ولكن لا تبعدني عنك، فقد أحاطتني العتمة واتسعت حولي الدّوائر، فمن ينجيني من شر نفسي ومن يطهّر روحي من الدّنس. أيها المسيح أنا لم أعرف أبدا تلك النقوش والحجارة، وإنما قلت هذا كي أفرح أولئك الأطفال، وأجلي عنهم الغموض الذي لمحته في أعينهم.**»[3]، ما قاله جون نابعا من قلبه ولكن لم يستطيع البوح به أمام أقرانه لأنهم سيتهمونه بالجنون لذا فضل أن يخاطب نفسه.

نجده يقول أيضا عن الهواجس التي تعكر صفو ذهنه والتي تأخذ به بعيدا عن عالمه الواقعي: «**لا جرم أنها هي... هي جلفا من ترسل لي شيطانها الأخرس يوما بعد يوم لتدميري وإظهاري بهذه الحالة الهمجية البربرية، كيف أحرّر نفسي من هذه الكوابيس المتعفّنة، أم أنّ غبارها استكان في داخلي وجرى كشيطان رجيم.**»[4]

جون من الشخصيات الأكثر حديثا مع نفسها، لأنه كثير التناقض لا يعرف إن كان في عالمه أم في عالم الخيال، نفسيته المريضة جعلته يتوهم الأمور الغير موجودة.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص9.
[2]- المصدر نفسه، ص 10.
[3]- المصدر نفسه، ص 22.
[4]- المصدر نفسه، ص 25.

وفي موضع آخر يحدث نفسه قائلا: «**كل الذي قرأته أحلام أضغاث متراكمة تكاد تهلكني، فكلّهم قد واراهم التراب وماتوا، فلأيّ مكان أشد الرّحال؟ أأذهب هناك هائما كالدواب أجوب تلك القفار البعيدة، فيصبح غيابي سرمديّا وينسى اسمي كما تنسى النجوم في ليل بهيم، وأين ذلك الحجر الذي تكلّم عنه جدي؟ أهو حقيقة أم خيال؟ لا شكّ أنّه أصبح مكانا تزوره الغرابيب السّود، فتقف شامخة على أجداث أولئك القوم، فتنقر أجسادهم نقرا حتى يسمعه الموتى وأهل المدينة كلهم على السّواء، ما ذنبي وما شأني بهذا الهراء الذي لا أعرف كنهه، أم هو الجنون يعصف بي.**»[1] صراع نفسي حاد أصاب جون، فشكل لديه سحابة من الأسئلة لم يستطع الإجابة عنها، لأنه لم يستطع اتخاذ القرار بشأن رحيله إلى الجلفة.

حالة جون النفسية تتقاطع مع شخصية راسكولنيكوف بطل رواية "الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي الذي مزقه التفكير وهو يخطط لقتل العجوز الغنية عديمة الرحمة والإنسانية، حشرة سامة تمتص دماء الفقراء أملا منه أن ينقذ نفسه والآخرين من جبروتها، لكن بعد تنفيذه للعملية صحا ضميره وطرق التأنيب بابه، و لم يتخلص من الأسئلة التي كثيرا ما أرهقت تفكيره ودفعت به في كثير من الأحيان إلى الاعتراف بجريمته.

وتتقاطع معهما شخصية آدم في رواية "حكاية العربي الأخير 2084." لواسيني الأعرج، حين طلب منه ليتل بروز باستكمال عملية صناعة القنبلة التي ستؤدي إلى إنهاء الحرب بين الآرابيين فيما بينهم وحربهم ضد التنظيمات الإسلامية المتشددة حينها تردد آدم وطرح العديد من الأسئلة على نفسه: هل سيتكرر ذلك المشهد المريع، تلك القنبلة التي دمّرت هيروشيما؟ هل سيخلف للعالم ذلك الدمار؟ وغيرها من الأسئلة..

يواصل جون حديثه النفسي في متحف اللوفر متسائلا: «**هل كان يخطر للملك "فيليب أوكست" وهو يصدر أمرا ملكيا ببناء قلعة في الموقع الرسمي "لوبار" عام 1190 أنها سوف تتحول في العصور التالية إلى واحدة من أروع أمجاد فرنسا؟ هل خمّن يوما أنّي سأعشقها حدّ الجنون كغيري**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 39.

من البشر المتدفقين إليها كل لحظة؟»[1] ، لا ندري إن كان جون يتعجب أم يسأل لكن الذي ندركه أنه يستخدم كثيرا الاستفهام الغير حقيقي المنبعث من أعماق الذات المشحون بالرغبة في معرفة كل شي عن العالم حوله.

لم تكن لدى جون أدنى فكرة عن مدينة الجلفة إلا ما قرأه في مذكرات جده، وما قاله أندري عن فرنسا وكيف ساندت قضايا الحرية جعله يكلم نفسه قائلا: «**هو لم يلتقي أولئك البربر ولم يعش معهم لحظة واحدة، وبعد أن عرفت الحقيقة من تلك المذكرات صار باستطاعتي أن أردّ كل كلمة قالها بقصص بشعة عنهم، وأنا متأكد أنّه حينما يزورهم سيغيّر طريقة تفكيره وسيتروي في ركن بعيد معاتبا نفسه، وسيلعن هذه الكتب الدخيلة التي يقرؤها هنا وهناك، وما هؤلاء القاعدون هنا سوى مساكين خدعهم هذا المعتوه بلسان حاد وأفكار خبيثة...**»[2] ، وكأن جون من الجزائريين الذين عاشوا مع المستعمر وتجرّع كأس الذل، يدافع عنها وكله يقين أنه على صواب وأن أندري سيندم على ما تفوه به عن أولئك الأهالي الذين لا يعرف عنهم شيئا.

والحقيقة أن جون هو الآخر لا يعرف عن تاريخ الجزائر إلا ما قرأه في مذكرات جده، وسيكتشف أنه مزيف عن طريق الرسام زياد الذي عرض لوحته الفنية – في متحف اللوفر- المتحدثة عن معاناة الشعب الجزائري في وجود الاستعمار الغاشم، حينها شعر جون بقشعريرة وراح يتساءل مع نفسه: «**ماذا كان يقصد بذلك، أكان يعني أنّنا اقترفنا كلّ هذه الجرائم، لكن جدّي لم يذكر ذلك في مذكراته، كان يتحدّث عن تعليم شعب جاهل، وإنقاذهم من الجوع والأوبئة المنتشرة هناك، طوال أشهر وأنا أطالع كلماته التي جعلتني شاردا ومتسائلا عن حقيقة ما قاله زياد، أكُلُّ شيء قرأته كان مزوّرا؟ لا أستطيع أن أتصوّر أنّ أبي وجدّي قتلة؟**»[3] نعم، لم يتصور أن كل ما كتبه جده كذب، وأنه نهب وسلب وقتل، وشرّد... قصص وحكايات ألفها زورا عن الشعب الجزائري الأبيّ.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 42.

[2]- المصدر نفسه، 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 52.

و لم تزل تلك الكلمات تؤثر عليه و لم يستوعبها ذهنه وتساءل حينها: «**كيف رُسمت لوحة الصخور السرمدية؟ وكم استغرق في رسمها؟**»[1] تلك الصخور وصف بها فرنسا الغاشمة الظالمة، أكلت حق الجزائريين وشرّدهم، وسلبت ممتلكاتهم، إنها رمز القوة والظلم و القسوة، وهنا يحضرنا قول الرائد ويستي حين قال: إنّ الدّواوير التي أحرقت والمحاصيل الزراعية التي أتلفت لا تكاد تصدّق، فلم يكن يرى سوى النيران، فما أخذه المستعمر لا يحصى ولا يعدّ.

بعدما عرف جون حقيقة موت جده أصابه التيه والضياع، و لم يستوعب الذي قرأه في الجريدة وراح يخاطبه في خياله هامسا بداخله: «**لقد عهدتك يا جدي صلبا وشامخا جائرا بسوطك على أولئك الضعفاء، لقد عهدتك وأنت تقتل ذلك الولد الهواري وترسل دموعه الخضراء وتشتّت لحظاته البائسة لقد عهدتك وأنت تفرغ في الصخور كل أحقادك وعنصريتك، لقد قتلتك يا جدي لأنها جامدة لا تشعر بنظراتك المتسلّطة، لا تشعر بعبوّات رصاصك ولا ضربات سوطك.**»[2] وكأن جون عاش فترة الاستعمار، بطشه وبشاعة أعماله، وعايش جده في سيطرته على الجزائريين، نلمس ثقته فيما قاله عن قوته وشجاعته وكيف كان يقتل ويدمر دون أن يخشى أحد.

وفي نص آخر يستحضر فيه السارد الحوار الداخلي للضابط ميشال المتناقض مع نفسه فيقول: «**لقد سكنّا كل هذه الأرض التي ليست ملكنا ونؤنبه على قطعة منها.**»[3] أهو تأنيب للضمير، أم ماذا؟ من خلال تصفحنا للرواية، أدركنا أن المستعمر الفرنسي يدرك أتم الإدراك أنه ليس في أرضه، وأنه غير مرغوب فيه، لكنه محب للسيطرة وإرغام الآخر على الخضوع لأوامره.

ويحدث نفسه عن الفتاة الملائكية التي صادفها صدفة في الحقل قائلا: «**ربّما تكون جنية أو وهمًا مثل تلك الحكايات التي يردّدها الأهالي في المقهى، واستمرّت في النظر لي دون أن تنبس بكلمة واحدة ووقفت أقابلها مصطنعا رقّة وحبا مجنونا، وحدّثت نفسي أن تكون رائعة.**»[4] لم تكن جنية وإنما

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 52.
[2]- المصدر نفسه، ص 62.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.
[4]- المصدر نفسه، ص 70.

تخيلات لم يستطع المستعمر التخلص منها، لأن في نظره مدينة الجلفة مدينة خيالية تسكنها الأشباح، وتسيطر عليها في كل مكان.

بعد وصول جون لمدينة الجلفة تصادم بحادثة شاب فارّ من أيدي المستعمر، لم يفارقه المشهد لحظة واحدة، كلما اختلى بنفسه تساءل «**عن سبب فعلته تلك، وعن كلمات الجنرال ماري حينما تكلّم عن المتمردين المنتشرين حول المدينة، تذكّر أولئك الرجال الذي التقاهم في السجن، استغرب تمتمتهم الخائفة تلك..**»[1] خشية سماع السجان لحديثهما عن بوزيان الهارب من قبضتهم، الكابوس الطارق نومهم لقوته وشجاعته في التصدي لهم، يرونه الشبح الذي من المستحيل الوصول إليه.

جال جون المدينة محاولا معرفة أسرارها وخباياها، مارا من ذلك المبنى الشامخ دار البارود فوقف أمامه متأملا متحيّرا فأردف قائلا في نفسه: «**كيف يكون للمدينة نسخة منها متنقلة في الجبل؟ ككائن مجنون يترصّد بعسكرنا، متى وُلد هؤلاء الأشباح وكيف أتوا إلى هنا؟ أم أنّهم خرجوا من الأرض كجراد منتشر؟**»[2] طبعا تساؤلات جون نابعة عن ما كتبه جده من قبل حول هذه المدينة وأشباحها المحاربة من أجل الحرية المسلوبة ونيل الاستقلال ورد الاعتبار. فقد أعلنت الحرب ضد المستعمر وكافحته في صمت وخفاء، ألبسته لباس الخوف والرعب، جعلت نومه كصحوته، لم تسمح بنجاح مخططاته الظالمة.

تعجب جون من الهدوء السائد في المدينة، وتساءل: «**مذ أتيت إلى المدينة والهدوء يسودان شوارعها. فكيف ولد هذا اللغز الذي يطاردنا، أهو علامة على حرب قادمة؟**»[3]، الهدوء رمز السلام وحب العيش في أمان، أمل كل جزائري سلبت منه حريته وسُجن في قفص الظلم والمعاناة.

2- تيار الوعي:

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 99.

[2]- المصدر نفسه، ص100.

[3]- المصدر نفسه، ص 100.

يتصل الزمن النفسي بتيار الوعي المبتكر من قبل الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس (William James)، «**وقد ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته حول بعض إسقاطات علم النفس الاستنباطي التي نشرت في مجلة مايند عام 1884، وأعيد طبعها فيما بعد في كتابه مبادئ علم النفس عام 1890م (Principles of Psychology).**»[1]

وفي هذا الصدد يستطرد همفري قائلا: «**إنّ رائدة تيار الوعي في القرن العشرين فقليلة الشهرة إذا قيست بروّاد الأنواع الفنيّة، ونعني بها دوروثير تشاردسون من خلال روايتها "رحلة الحج" وهي سيرة ذاتية نفسية يكاد من المستحيل على القارئ أن ينجذب نحوها أو يفهم أهمية الإشارات التي تحتوي عليها.**»[2] لأنها شخصية ذاتية لا يفهم قصدها إلا كاتبها، يجمع فيها بين الواقعي والمتخيل مما تجعل القارئ في حيرة من أمره أثناء تصفحها.

يعرف تيار الوعي بأنه: «**تكنيك يتم من خلاله تقديم المحتوى النفسي والعمليات النفسية في المستويات المختلطة للانضباط الواعي؛ أي تقديم الوعي.**»[3]

ويأتي تيار الوعي على شكل كوابيس وهذيان، ومناجاة داخلية، فيصوّر الشخصية الروائية في حالة ضياع وتيه بين الحقيقة والخيال، بين الوعي واللاوعي، وبالتالي تشعر القارئ بأنها مريضة مصابة بالجنون.

ويصفه إبرامز (Abrames) الجريان المتواصل للمدركات والأفكار والمشاعر في الذاكرة المتيقظة، واقتبس بعد ذلك ليصف طريقة قصصية في القصة الحديثة، وعلى حد تعبير جيرلد برانس (Gerald Prince) سكّ المصطلح ليصف الطريقة التي يقدم الوعي بها نفسه.

[1]- أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، السعودية، 2004، ص 33.
[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 2000، ص38.
[3]- المرجع نفسه، ص47.

ينبثق تيار الوعي من عالم الكاتب الداخلي النفسي، يرتاد نحو داخله ويلتف حول ذاته «**فهو انكفاء على الذات الداخلية المتكئة على مخزونها الثقافي والفكري وحالتها النفسية.**»[1] وتصوير وجهة نظرها من خلال مناجاتها النابعة من أعماقها.

يهتم تيار الوعي بالتجربة العقلية والروحية من جانبيها المتّصلين بالماهية والكيفية وتشمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس كما تشمل الكيفية على ألوان الزمن والمشاعر وعمليات التداعي.[2]

لذلك يسعى الروائيون وينشغلون بإجهاد للوصول إلى شاعرية اللغة، ورسم الصورة السردية التي سيقرؤها المتلقي عبر خاصية التخييل بلذة ومتعة، وهو ما يحقق الانفعال الجمالي التأملي عند القارئ، لذا استند الصادق بن طاهر فاروق على تقنية تيار الوعي في روايته عن طريق الأحلام والكوابيس والهذيان.. ومثّلها بكثرة في شخصية البطل جون، يقول: «**مذ تلك الليلة بدأت الكوابيس تقض مضجع جون وتطارده، وأصبح كأبله يقتفي أثر الناس والفوضى، كي لا تتجلّى له العتمة وذلك الصدى الذي راح يتوغل في داخله، بدا له الصوت مألوفا والكلمات قريبة من الكتاب ذي الغلاف الخشن واسترجع صورة الغبار المبثوث... تضاءلت الأسئلة في داخله وكادت تخنقه، ولم يستطع صبرا على هذه الخرافة التي ظهرت بغتة، ألذلك الغبار الذي تسلّل من مذكرات جدي دخل في هذا؟.. أهو الناموس المنادي في داخلي تحرّر من ذلك الصندوق؟.. لربّما هي شياطين المدينة البعيدة – جلفة– اختبأت مذ سديم السنوات الطويلة.**»[3]

لم يتوقف جون عن هذيانه، يقفز كالمجنون يبحث عن السر الذي تجلى عنده كإرث أسطوري مكنون، «**فقد كان كدوائر للعتمة التي تتسع وتزيد اتساعا كي تلتهم كل شيء أمامها، وكلما فكّر مليا يهم بإحراق تلك المذكرات والصندوق، حتى لا يعاوده الصوت المبحوح ويكلمه ذلك الناموس الأسطوري، سرعان ما ينتبه للغبار الذي اختفى للأبد وتسلّل عنوة لروحه فينسى كل**

[1]– حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد2،2007، ص 89.

[2]– ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص 33.

[3]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 21.

شيء.»[1] لم يعرف ما الذي انتباه لحظتها، وكأن وحشة الأيام الخوالي استفحلت مرضا لا شفاء له، «**إنه الجنون الأبدي الذي يواصل زيارته بانتظام، ودون انقطاع فظلت عيناه تراقبان بحذر شديد ملامحه المختفية، وسكن كل الكون حتى بلغت روحه مبلغا عظيما، لم يعرف بعد كنهه ولا مصدره لكنّه تيقّن أنّه النّاموس الذي لا يموت أبدا، وأغمض عينيه وهمس بصوت ظنّ أن مصدره السماء... لم يعد يميز بين ما يصدره من صوت واختلاط حسيس الناموس بروحه، ولم يبق له إلا النوم علّه يستطيع أن ينسيه سطوته الجامحة.**»[2] ، كيف ينسيه وكان كلما خلد إلى النوم طلّت عليه الأحلام لتؤرقه من جديد وهذا ما سماه دوستويفسكي في روايته الجريمة والعقاب بالأحلام المرضية فقال في ذلك: في حالات المرض تتميز الأحلام في أحيان كثيرة ببروز قوي وشدة خارقة، وتتميز كذلك بتشابه مع الواقع، قد يكون مجموع اللوحة عجيبا شاذا، ولكن الجو ومجمل تسلسل الصور يكونان في الوقت نفسه على درجة عالية من المعقولية، ويشتملان على تفاصيل مرهفة جدا، تفاصيل غير متوقعة، تبلغ من حسن المساهمة في كمال المجموع أنّ الحالم لا يستطيع أن يبتكرها في حالة اليقظة ولو كان فنانا كبيرا مثل بوشكين أوتورجنيف وهذه الأحلام، أعني الأحلام المرضية تبقى دائما وتحدث أثرا قويا في الجسم المهتز المختل. [3] وتبعد به إلى عالم الخيال فيعتبرها وسيلته في إشباع رغباته ودوافعه المكبوتة حين يكون إشباعها صعبا واقعيا.

لبث جون على حالته، تغزوه الأحلام الغريبة وبالرغم من الفراغ المضني الذي كان يجري في نفسه، لم يستطع قطّ أن يصدّق أنّ حياته انقلبت رأسا على عقب وبات الخوف يسيطر عليه «**ولا جرم أن مبررات هذا الخوف كثيرة، تبادر إلى ذهنه أنّ ذلك الناموس كان يرتقبه، ووقف مبهورا تمور به الأرض مورا دون أن يفعل أي شيء، ثنى ركبتيه وهو ينظر إلى وشاح جده، وكأنه يؤمن ببعض الأساطير القديمة... ثم طرد الأفكار الملعونة من مخيلته، ورسم ابتسامة مصطنعة على وجهه حتى**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

[3]- دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، ج1، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص 94.

أصبح فؤاده هواء وأضمر خوفه في داخله.»[1] في حين فجأة شعر أنه أزاح الحمل الرّهيب حمل ماضي جده الذي كان يسحقه منذ مدة، فتخففت نفسه واطمأنت روحه، وأعادت إليه السكينة بغتة لكن لم يدم ذلك طويلا لأنه لم يستطع فصل كوابيسه عنه يقول السارد: «**كان يحاول جاهدا فصل الكابوس الذي لاحقه منذ أن سطع الغبار عنوة فكان أينما ذهب يؤوّل الأمكنة خرافات وقصص، وبينما كانت عيناه تمزجان النّوم مع اليقظة، إذ بفراشات الضوء الصغيرة تنتشر في الكهف، فابتسم وتمدّد على الأرض وسرعان ما تحوّلت الكائنات الصغيرة الطائرة إلى غزلان حمراء غامقة...»**[2] هنا أحس بأن أفكاره تلاشت بين الخيال والواقع، وخيّل إليه أنّ هذا كله واقع وليس أضغاث أحلام كما اعتقد.

وفي موضع آخر يصور لنا الروائي شعور جون الغريب حين سماعه لخطاب الرسام زياد فقال: «**شعر جون بقشعريرة تهز بدنه وهو يسمع كلمات زياد في داخله لأول مرة وتعجّب مما قاله عن الدّمار والخراب، وقارن ما قاله بمذكرات جدّه، فاستبعد أن يكون هاربا من مقصلة الحياة الماضية، أو أنّه تسلّل من أوراق نخرة، كانت وقع كلماته شديدة ولوحته واقعا مغيّبا، وهمس في داخله باحثا عن تفسير يُصمت به الفراغ الذي اتّسع فجأة.**»[3] لكن لم يستطع التغلب عليه والتفّت من حوله أنواع السراب الوهمية.

ومثّل هذيان الضابط ميشال عند رؤيته للفتاة الملائكية التي سلبت منه عقله وجعلته كالأحمق يتخيلها في يقظته وفي نومه فيقول: «**تركتني كالغصن الذّابل، كنت لأول مرة أقع في هذا السحر الملائكي، ومذ لحظتها وهي لا تغادرني ولا تتركني أرتاح من عبء ذلك المحجر، ساعات أراها في يقظتي ماثلة أمامي تودّ قول أشياء كثيرة، وسرعان ما يختمر سرابها مع غبار المحجر فأصبح عابسا طوال اليوم.**»[4]

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 51.

[4]- المصدر نفسه، ص 70.

بنية الحدث المتخيل:

مفهوم الحدث:

في اللغة:

ورد في لسان العرب لابن منظور: حدث الشيء حدوثا وحداثة، وأحدثه، فهو محدث وكذلك استحدثه والحدوث كون الشيء لم يكن وأحدثه الله فحدث.[1]

أما في مقاييس اللغة لابن فارس: أن الحدث هو كون شيء لم يكن، يقال حدث أمر بعد أن لم يكن، والحديث من هذا؛ لأنه كلام يحدث منه الشيء بعد الشيء، ورجل حدّث معناه حسن الحديث، ورجل حدّث نساء، إذا كان يتحدّث إليهنّ.[2]

إن الحدث فعل مقترن بزمن؛ لأن بناء الرواية لا يقوم إلا على مفارقة تؤكد طبيعة الزمن الروائي التخييلية.

في الاصطلاح:

الحدث في مفهومه السردي عبارة عن «**سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدّلالة، وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، إنه نظام نسقي من الأفعال، وفي المصطلح الأرسطي فإن الحدث هو تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد، أو العكس.**»[3]

وفي تعريف آخر هو «**مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا تدور حول موضوع، وتصوّر الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى، كما تكشف عن صراع الشخصيات الأخرى، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي العناصر ارتباطا وثيقا.**»[4] ولا يكتمل العمل

[1]- ابن منظور، لسان العرب، (مادة: ح،د،ث)، ج10، ص 796.

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، المجلد الثاني، ص 36.

[3]- محمد السويتي، النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء، 1991، ص 70.

[4]- صبيحة عودة زغرب، جماليات الخطاب الروائي، ص 134.

الروائي إلا بها، كما أن ترتيب الأحداث في الرواية يتم «**وفقا للتسلسل المنظم الذي قدّمت به الأحداث في العمل الروائي.**»[1] فترتيب الأحداث في الرواية أساسي؛ لأنه يعمل على تشكيلها تشكيلا فنيا، ولكل وجهته الخاصة وتصوره في طريقة ترتيب الأحداث وربط الوقائع بعضها ببعض.

يمثل الحدث «**العمود الفقري في ربط عناصر الرواية ولا يمكن دراسته بمعزل عنها وهو الذي يبث الحركة والحياة والنمو في الشخصية وعلى أثره يجري تقييمها وينكشف مستواها، وتتحدد علاقاتها بما يجري حولها، وبذلك يضيف الحدث فيها جديدا لوعي الشخصية بالواقع.**»[2]

كما أنّ الحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي في (الحياة اليومية)، وإن انطلق أساسا من الواقع ذلك لأن الروائي حين يكتب روايته، يختار من الحياة اليومية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي ومن خياله الفني ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر، لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل، لذا تعبيره عن الواقع يكون بمتخيل سردي.[3]

وللحدث الروائي صفات منها «**التطور والدينامية والحركة بحيث تستطيع أحداث العمل الروائي أن تحرّك الشخصيات وتغير في مواقفها وأوضاعها وأفعالها وصفاتها، ولذلك فإنّ التمييز بين الشخصية والحدث هو تمييز شكلي فرضته مقتضيات تبسيط عملية التحليل.**»[4] فلا يمكن أن نتصور وجود الشخصية في الرواية بدون حدث ولا حدث دونما شخصية؛ لأنها هي التي تصنع الحدث في الرواية.

تقسّم الأحداث في الرواية إلى قسمين:[5]

---

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 38.

[2]- صبيحة عودة زغرب، جماليات الخطاب الروائي، ص 134.

[3]- ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015، ص 37.

[4]- الفارابي عبد اللطيف وشكري أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، دار الثقافة، ط1، 1987، ص 23.

[5]- ينظر: أحمد العدواني، بداية النص الأدبي، النادي الأدبي، ط1، 2001، ص 257.

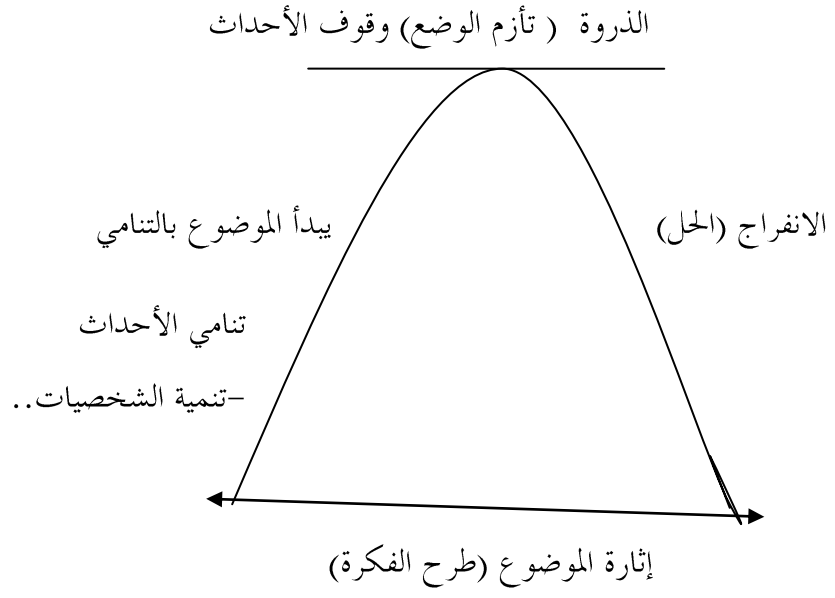
أحداث رئيسة:

يكون وجودها في العمل الروائي وجودا أساسيا ولا يمكن حذفها؛ لأن حذفها يؤدي إلى وجود خلل في بناء الرواية، كون الأحداث الرئيسة تشكل الدلالة الأساس في الرواية لذا من المستحيل الاستغناء عنها.

أحداث ثانوية:

يمكن الاستغناء عنها دون أن يؤدي ذلك إلى إيجاد فجوة في الرواية، فأهمية الأحداث الثانوية لا تكمن في ذاتها وإنّما بما تؤديه من خدمة في تقديم الشخصيات أو توسيع الرؤية فهي تساعد في بناء الحدث الرئيس وتنميته تصاعديا ليبلغ الذروة.

حينما يختلط المضمون والأحداث التي تنامت ووصلت إلى لحظة التأزم، ترجع وتبحث عن حلول لتصل إلى الانفراج إنها مسألة فك التأزم، وسنحاول توضيح ذلك من خلال المخطط التالي:



الأحداث المتخيلة في روايتنا تمثلت في حكاية الصخرة للبطل جون أحداث الثورة التحريرية وتضحيات المجاهدين الجسام، وقد قسمها الروائي إلى ربع حكايات:

الحكاية الأولى:

تسرد فيها الصخرة الصداقة التي جمعت بين بشير والحواس «**فمذ وضعت اللبنة الأولى وهما كذلك صديقان وشريكان في العمل، أعطى أحدهما للآخر ميثاقا غليظا لا تشوبه الشوائب.**»[1] ، لكن صداقتهما لم تدم لأن الجنود الفرنسيين قاموا بمطاردتهما وقتل الحواس ببشاعة طلقا بالرصاص، فعاد بشير بجثة صديقه إلى خندقهما الصغير «**وظل صامتا مستمرا زمنا طويلا ودفنه هناك ناثرا على قبره قبضة غبار من الأرض التي تقاسماها لوقت طويل ولم يطق البقاء وحده في المدينة، ولا مجابهة أمكنة تشاركاها معا، فأزمع الرحيل واختفى بعيدا خلف الجبال، هناك حيث يتواجد الثوار وأشباح مدينة جلفة.**»[2] وواصل كفاحه هناك ضد المستعمر واعدا نفسه بالتضحية في سبيل الوطن ودم صديقه الذي راح غدرا.

الحكاية الثانية:

تحكي الصخرة في الحكاية الثانية هجوم المجاهدين على الثكنة العسكرية الواقعة بالبرج بينما كانوا الجنود الفرنسيين منشغلين بعرس صديقهم ومنهمكين في الرقص والغناء، وقد اختار الأشباح هذه الليلة بالذات لتكون درسا لهم وانتقاما لأفعالهم الشنيعة التي تدوّي كل يوم في المدينة، بعدها صعدوا إلى الجبل للحاق بالمجموعة الأخرى، لكن قارعة الطريق المؤدية إلى الجبل كانت وعرة فسهل على الفرنسيين اللحاق بهم «**إذ تبعهم القائد دي سوني رفقة عشرين جنديا، وطاردوهم في تلك الليلة الباردة، وطوّقوا المكان منتشرين في صف واحد.**»[3] وحاصرهم دي سوني وأعتقلهم وتفنّن في

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، 113.

[2]- المصدر نفسه، ص 117.

[3]- المصدر نفسه، ص 119.

تعذيبهم حيث «**كانت هناك حفرة عميقة جدا، أنزلوهم هناك وراحوا يتفننون في تعذيبهم والتنكيل بهم، وأخذ مجرى التحقيق مسارات مختلفة بعدما أصرّ دي سوني وعيناه ترميان بشرر أن يعرف من كان وراءهم، لكنّه لم ينجح في ذلك فقد كان الكتمان عنوانهم والصبر سمتهم، فصرخ في الجنود فأتوا بأكياس الرمل وراحوا يلقون عليهم الرمل ببطء شديد.**»[1] ليعرفوا بشاعة أعمالهم، ولكن بالرغم من ذلك لم يعترفوا بشيء، وقد شبههم الروائي بأصحاب الكهف في كل ما فعلوا وأنهم سيمكثون سنينا هنا حتى تطول لحاهم وشعورهم، ويقوموا من الأجداث سراعا.

الحكاية الثالثة:

تختلف الحكاية الثالثة عن الأولى والثانية، لأنها تسرد قتل الصخرة للضابط ميشال جد جون، وفيها تقاطع السرد الأسطوري مع الواقعي فيقول السارد على لسان الصخرة: «**تجلى الغبار وحلّقت غيومه الملبّدة كأنما تسارع الموتى من الأجداث واتّسعت الأرض بقدر مهول، واجتاح المحجر سرّ الآلهة فغدت كساحة حساب وبُعث قوم الجيتول من جديد كما كانوا أول مرّة ويُحكى أنّهم في القرون الخالية كانوا أولياء صالحين تُرفع أيديهم إلى السّماء فلا تردّ ولا ترجع خائبة أبدا، كانوا يشبهون الكائنات الضوئية المتنقلة باستمرار، سكنوا خيمة حمراء واسعة جدّا قيل عنها سقفها مرفوع وداخلها معمور منذ أمد بعيد.**»[2]

كان يوما استثنائيا حين هوت الصخرة على الضابط ميشال وأردته قتيلا، فانتشرت الفوضى وهاجم العمال الجنود محاولين الفرار، ففرّ منهم قليل وقتل آخرون، حينها قرّر المكتب الفرنسي محاكمة الصخرة، حتى يرهّبوا السكان ويحرقوا في أنفسهم ذلك الغرور ، وأثناء تلك اللحظات قبل بدء المحاكمة «**تلاشت كلمات دي سوني خلف تلك الأشعة الحارقة، وسط زحمة من الجنود ومئات من الناس يشكلون حلقة واسعة، كان داخلها القضاة جالسين وهم على أهبة الاستعداد لبدء**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 121.

[2]- المصدر نفسه، ص 124.

المحاكمة.»[1] وكأنها إنسان ينتظر حتفه، وقد وكّلوا محاميا عنها حتى يدفع عنها الجور، وينطق بلسانها، وكان القرار مضحكا بالنسبة للأهالي، فضحكوا كما لم يضحكوا من قبل، كيف لصخرة أن تعذب؟!

الحكاية الرابعة:

قدّم الروائي في الحكاية الرابعة تاريخ قبيلة السي الجيلاني بمتخيل سردي بالعودة إلى الأساطير القديمة التي عبّرت عن تاريخ الإنسان القديم، مصوّرا خطة الشيخ في الحفاظ على إرث أجداده من عيون المستعمر، فكانت نظرته ثاقبة في القضاء على أفكار الماريشال نيميا،حيث أصبح الشيخ نقطة ضعف عنده، لأنه لم يستطع التغلب عليه، ونطق بذلك أحد الجنود: «**الخطر بات وشيكا ولاسيما أن السي الجيلاني اتصل بالشرق والغرب وازداد نفوذه قوة، وإني أرى أن نسرع في إخماد هذه الفتنة قبل أن توقد نارها وتبتلعنا كلّنا.**» [2] وحقا قضى السي الجيلاني على أفكاره الخبيثة ووفى بالوعد الذي قطعه للأهالي، يقول السارد: «**ثم عاد الشيخ وقد رحل كل العسكر، وتركوا مكانهم فارغا خاليا، وحين عودته هتف الناس باسمه وازدادت ثقتهم فيه، وتخافتوا فيما بينهم أنه رجل مبارك وشيخ لم يلد الزمان مثله.**»[3] ، أمّا الماريشال نيميا فقد خبّأ الأمر تماما على المكتب الفرنسي حين عودته للمدينة، ورشى جنوده كي يكتموا الأمر، بأنهم لم يجدوا الشيخ وأن الوصول إليه صعب.

يعد الزمن محور الرواية وعمودها، في حين أن طريقة بناء الزمن فيها يكشف عن تشكيل بنية النص، فلا يمكن للأحداث أن تقع إلا في إطار زمني محدد، والتشكيل الفني للأحداث يجعلنا نشعر بأننا أمام واقع زمني مرّت به الجزائر، إنه زمن الصمود والبطولات المعبرة عن التضحية التي قدّمها الشعب الجزائري إبان الثورة التحريرية من أجل نيل الاستقلال والظفر بالحرية، لذا يعود بنا الروائي للماضي ليرصد اللحظات المؤلمة التي مرت بها الجزائر ضد الاستعمار الفرنسي.

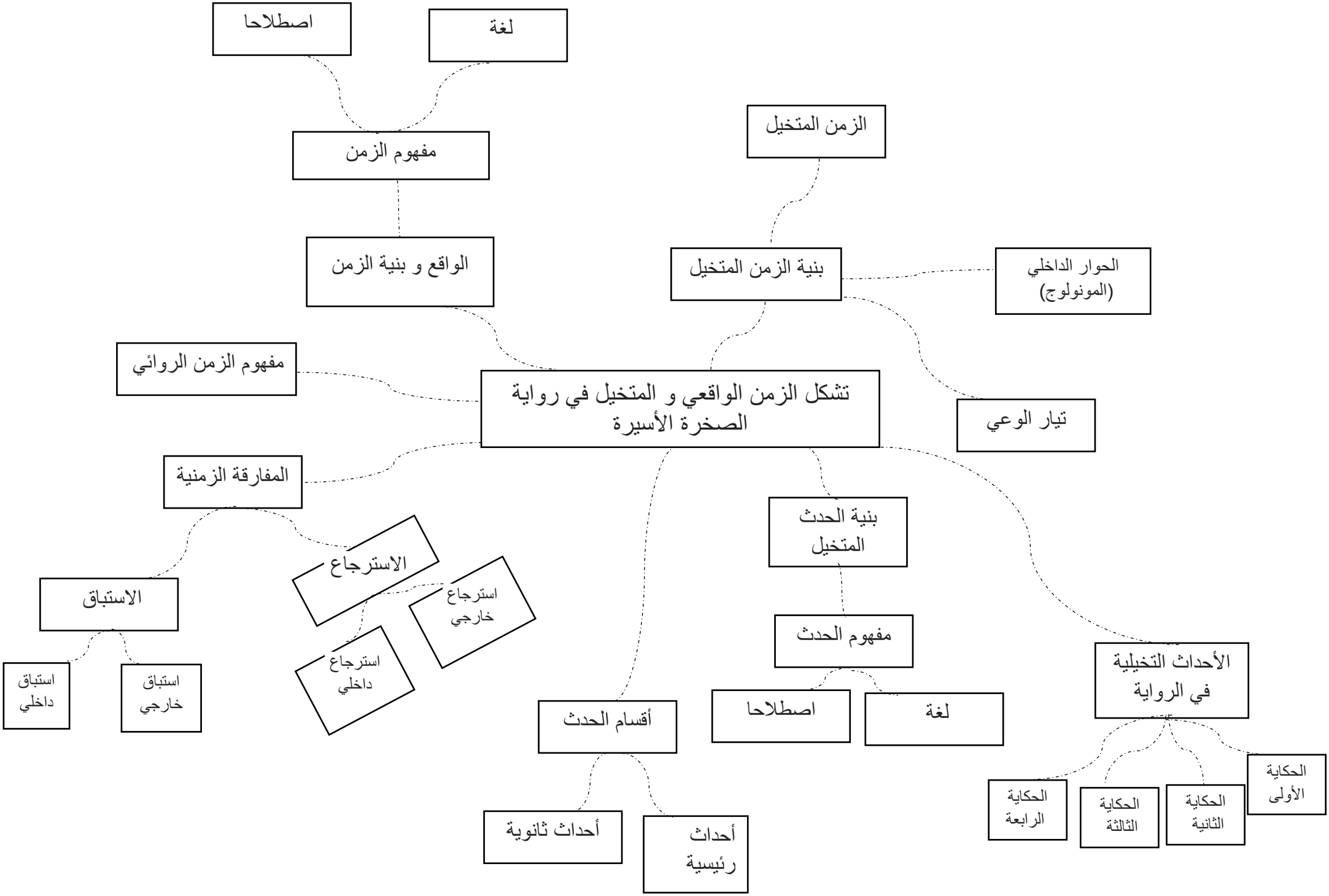
[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 127.

[2]- المصدر نفسه، ص 133.

[3]- المصدر نفسه، ص 135.

كما عبّر عن الزمن الداخلي الخاص بالعالم التخييلي، وما عانته الشخصيات من مكبوتات داخلية، مما جعلنا نحس بأننا أمام عالم نفسي يجوب العوالم الداخلية لشخصيته ويظهر ذلك من خلال ذكرياتها ومنولوجاتها الداخلية.

سنحاول من خلال ما سبق في دراسة الزمان الواقعي والمتخيل تلخيص العناصر وفق الخريطة الذهنية لتوني بوزان:


تشكل الزمن الواقعي و المتخيل في رواية الصخرة الأسيرة
مفهوم الزمن
اصطلاحا
لغة
الواقع و بنية الزمن
مفهوم الزمن الروائي
بنية الزمن المتخيل
الزمن المتخيل
الحوار الداخلي (المونولوج)
تيار الوعي
المفارقة الزمنية
الاسترجاع
استرجاع خارجي
استرجاع داخلي
الاستباق
استباق خارجي
استباق داخلي
بنية الحدث المتخيل
مفهوم الحدث
اصطلاحا
لغة
أقسام الحدث
أحداث رئيسية
أحداث ثانوية
الأحداث التخيلية في الرواية
الحكاية الأولى
الحكاية الثانية
الحكاية الثالثة
الحكاية الرابعة

بـــنـــية المكان المـــتخيل

3- بنية المكان المتخيل:

المكان في الرواية غير المكان في الواقع، إنه مكان خيالي له أبعاده الخاصة ومقوماته المتميزة، فهو الفضاء المدعّم للحكي وبه ينهض كل عمل تخيلي، والنص الروائي ينقل المادة المكانية الخام كما هي في الواقع إلى آفاق جديدة من الانزياح والرؤى التخيلية التي تصنعها اللغة.

انطلق لوتمان في تحليله للمكان الفني من مقولة أساسية مفادها أنّ «**اللغة هي النظام الأوّلي لتحويل العالم إلى أنساق، واللغة ليست قائمة من التسميات، ولكنها مجموعة من العلامات الخاضعة لقواعد وقوانين.**»[1] فالمكان بناء لغوي يشيده خيال الروائي، يتضمن كل المشاعر والتصورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها ذلك أن المكان في الرواية ليس هو المكان الطبيعي أو الموضوعي وإنما هو مكان يخلقه المؤلف في النص الروائي عن طريق الكلمات ويجعل منه شيئا خياليا[2]

وفي هذا الصدد يشير الناقد حسن بحراوي إلى أن «**المكان عنصر من عناصر العمل الروائي فهو لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز.**»[3] ، لأن السارد يخلق المكان بلغته الخاصة وخياله ليأتي كفضاء محمّل بالدلالات الواقعية والمتخيلة.

مما لا شك فيه أن المكان في الرواية قائم في خيال المتلقي، لأن لا يمكن للغة نقل تفاصيل الواقع بحذافره، وإذا فعلت ذلك جمدت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزئياته منه وعلى مخيلة القارئ القيام ببناء المكان الروائي وجمع جزئياته التي تنقلها له اللغة، كما أن وظيفة المكان المتخيل في الرواية يتمثل «**في تشكيل عالم المحسوسات قد تتطابق مع عالم الواقع، وقد تخالفه، فالمتلقي أثناء قراءته للرواية يرتحل إلى عالم مختلف عن عالمه الذي يعيش فيه، فعالم الرواية**

---

[1]- عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلّة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، ص 125.

[2]- ينظر: بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986، ص 94.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 27.

عالم خيالي من صنع كلمات الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ.»[1]

ويؤكد الناقد محمد سويرتي على ضرورة التمييز بين المكان الواقعي والمكان الروائي (المتخيل) بقوله: «**المكان الروائي لا يتطابق مع المكان الواقعي، ذلك أن المكان الروائي يتحول عن المكان الواقعي المرجعي وينضوي تحت إطار فاعلية الخيال عبر اللغة وعلاماتها، فتظهر له صورة جديدة تتشكل من أصوات وروائح وألوان وظلال وملموسات.**»[2]

من خلال ما سبق، يتضح لنا أن المكان الروائي له قدرته الفاعلة في تحريك عناصر السرد وبناء أحداثه بواسطة اللغة.

في حين ذهب غاستون باشلار إلى دراسة المكان انطلاقا من الأبعاد السيكولوجية والسمات الإنسانية، وتبيان وظيفته الرمزية، فكان تصوره للمكان تصورا فنيا متخيلا، كما عدّ عنصر الخيال الرابط الأساسي بينه وبين الفضاء؛ فمن خلال اهتمامه بالفضاء اختاره فلسفيا وجماليا مغلبا الخيال في تطرقه لقضية الذات والمكان حيث **يرى أنّ في دراسته للخيال لا يوجد موضوع بلا ذات بل إن الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوع الظاهرة المكانية كونها ظاهرة هندسية ويحلّ محلها ديناميته الفارقة ليجسده في عالم الرواية**[3] .

كما أن الفضاء «**المحتجز من قبل الخيال لا يمكن أن يبقى فضاء لا مباليا ومقصورا على تفكير المهندس، وعلى وجه الخصوص يكاد في الغالب يجذبنا نحوه لأنه يكثف الوجود ضمن حدود واقعية.**»[4]، فالمكان الواقعي يقابله المكان الخيالي الذي يبدعه الروائي، ويشارك فيه المتلقي بأحداثه

[1]- أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009، ص64.

[2]- محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي ج2، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 1991، ص 93.

[3]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 10.

[4]- المرجع نفسه، ص 11.

وشخصياته، وللخيال دور فعال في انفتاح فكر المبدع والقارئ لتخيّل الأمكنة والإيهام بها كأنها حقيقة.

وظف الروائيون معنى المكان في الأعمال الإبداعية باعتباره «**المكان الممسوك والذي يسكن الإنسان ويظهر على شكل حفريّات تظهر على الشخصية في تصرفاتهم وسلوكها ونمط حياتها... فالمكان يمثل القلب النابض في الرواية.**» [1] وبهذا يتحوّل المكان إلى تجربة جمالية إبداعية يصوّرها المبدع بخياله، وتتنوع الأمكنة حسب الطاقة الإبداعية لكل روائي، ولكلّ طريقته الخاصة.

سبل الروائي في تشييد المكان المتخيل:

للروائي طرائق شتى في تشييد وخلق الفضاء أو المكان الروائي منها: الوصف، توظيف الرموز والإيحاءات، استخدام الصور الفنية..

يقوم الروائي بتحديد معالم المكان ووصفه ليكشف للقارئ رموزا وقضايا يعلم من خلالها أين تمّت الرواية، فبدون وصفه للمكان يصعب أن تتمّ أي رواية، ولابدّ لنا من الإشارة إلى قول حميد لحمداني: «**بأنّه إذا كانت الحبكة والشخصيات تمثل النواة داخل الخلية الحية التي تشكلها الرواية فإنّ المكان يمثل السيتوبلازم الذي تسبح به تلك النواة.**» لذلك تلعب براعة الروائي في وصفه للمكان والرفع من آفاق توقع القارئ ليصبح قادرا على تخيّل وتتبع سير الأحداث وتطورها بدقّة.

يرتبط المكان بالوصف ارتباطا وثيقا لأنه يعمل على عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع و الحوادث في وجودها المكاني عوضا عن الزمني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية[2]، ومن خلال الوصف يرسم السارد صورة بصرية تجعل المكان ممكنا بواسطة اللغة.

[1]- ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني(قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات مخبر اللغة العربية وآدابها، ص 188.

[2]- ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص 58.

المكان بالمفهوم الفني يتعدّى حدود الحيز الجغرافي وهذا ما وضحه عبد المالك مرتاض بقوله: «**إنّ الروائيين المحنّكين لا يوردون كل التفاصيل المنصرفة إلى الحدود الجغرافية للمكان وطبيعته حتى لا يتحول السرد المكاني إلى مجرد وصف تفاصيل جغرافية أكثر منها جمالية بل يترك الكاتب الخيال للقارئ أن يكمل بناء وتشييد التفاصيل المفتوحة بخياله ليصنع أكبر قدرة من التشويق والجمال السردي داخل العمل الأدبي المتخيل.**»[1]

والأمر لا يقتصر على وصف المكان فقط بل إلى ضرورة خلق أبعاد جمالية له تزيد من تفاعل القارئ وقدرته في استنباط العناصر المكانية بخياله، وما الوصف في الحقيقة إلا صورة ذهنية متباينة بين الروائيين سواء أكانت محاكاة لمكان حقيقي أم كانت متخيلة، وهي مرتبطة بمنظور الراوي، أي وجهة نظره في علاقة المكان بالحوادث والشخصيات ومرتبطة بقدرة الروائي التعبيرية، وبالأهداف التي يريد تحقيقها من خلال وصفه للمكان.[2]

والوصف الجيد قد يساعد الروائي «**على الترشيح لظهور الشخصية أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنّه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي، وإن صورة المكان الجيدة تعدّ منطلقا لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسيا لتشييد هذا الفضاء إذا كان المكان فرعيا وحين تخسر هذه العلاقة لانفصالها عن الأمكنة الأخرى في الرواية فإنّها تكتفي بوظيفتها التفسيرية.**»[3] معنى ذلك أن الوصف الدقيق للمكان يعمل على معرفة أحوال الشخصية وتفاعلها، مما يؤدي إلى تلاحم بنية العمل الروائي وتكامله وكذا مساعدة القارئ على فهم حركة الشخصيات واستيعاب العلاقة بين جميع الأجزاء في الرواية.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 128.

[2]- ينظر: سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص262.

[3]- المرجع نفسه، ص 269.

وللوصف وظائف متعددة منها؛ «**التصوير الفني الجميل للمكان، ومنها التمجيد للشخصية التي ستخترق المكان، فمن خلال وصف المكان يتم التمهيد لمزاج الشخصية وطبعها، فيصبح المكان تعبيرات مجازية عن الشخصية؛ لأن بين الإنسان امتدادا له فإذا وصفت البيت، فقد وصفت الإنسان.**»[1] ، وهذا يؤكد على ما ذكرناه آنفا حين ربطنا الوصف الجيد للمكان بالشخصية وفاعليتها في العمل الروائي.

والوظيفة الأخرى التي يؤديها الوصف «**خاصة عندما يقف عند التفاصيل الصغيرة وهي وظيفة إيهامية؛ إذ يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخييلي، فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع.**»[2] ، وذلك الوصف الدقيق يشعر القارئ بأنه أمام مكان حقيقي واقعي يعيش ويتعايش معه.

مما لاشك فيه أن الروائي حين يلجأ إلى وصف المكان الروائي، فإنّه يرمي إلى بثّ المصداقية فيما يروي ليجعل المكان في الرواية مماثلا لما في الحقيقة.

وقد يوظف الروائي وصفا غير مباشر من خلال الصورة الفنية «**التي هي نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة.**»[3] فالشيء في وجوده الخارجي يشير إلى حقيقة واقعه في العالم، ولكن وجوده داخل النص لابد من أن يكون مشحونا بدلالات خاصة تتعدى مفهومها في الواقع.

[1] – ويليك رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972، ص288.

[2] – قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص81.

[3] – جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992،ص340.

كما أن الصورة الفنية «**لا تثير في ذهن المتلقي صورا بصرية فحسب، بل تثير صورا لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الإدراك الإنساني ذاته.**»[1] لما يكمن في عناصرها، الدهشة، والانزياح، والخيال الفسيح، فتفتح آفاقا لدى المتلقين قراءات متعددة ومفتوحة، وبها ينقل الروائي للمتلقي جمالية الإبداع من خلال تفكيك الواقع وتشكيله تشكيلا فنيا، وإن دلّ ذلك فإنما يدل على قدرته في التخيل ونقل الأحاسيس عبر تراكيبه اللغوية.

قد يلجأ الروائي حين وصفه للمكان إلى إضفاء صفة الرمز المفعم بدلالته الخاصة وفق أفكاره ورؤاه، يلج من خلاله إلى عوالم الغموض دون التصريح بمقاصده، ولعلّ استخدام الرّمز يمنح للنص قيمة جمالية فنية؛ لذا يعتبره الروائي سلاحه في التعبير عن أفكاره تحت غطاء أدبي رمزي، ومن الواضح أن الرمز «**يتعلق بالقياس المنطقي ويبحث أكثر بالجانب الخارجي للمكان، ويتطلب نوع من التبرير المنطقي للقارئ عن تفسير الحدث والفعل الدرامي داخل العمل، فهو يهدف إلى التقاط الذهني والمنطقي من جانب القارئ ويصبح سرد معلومات منطقية تفسيرية من جانب الكاتب شيء ضروري وهام لكي يحدث الأثر المطلوب في تكوين الصورة الأدبية المطلوبة كضرورة سردية.**»[2]

وقد تناول النقاد العديد من الأمثلة نذكر على سبيل المثال؛ الصحراء فهي في دلالتها المباشرة تشير إلى مكان بعينه، إلا أنها في سياق النص الروائي قد تحمل دلالات ورموز تختلف حسب السارد، فقد تحمل «**دلالة رمزية هي الحرية، ذلك أن الصحراء لا تخضع لسلطة أحد ولا يملكها أحد، وتكون الدولة وحاكمها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها، ولذلك تصبح أسطورة نائية.**»[3]

وإذا تحدثنا مثلا عن القرية تشير كما هو متعارف عليه إلى مكان يحوي أناس، ولكن قد تكون لها دلالة رمزية داخل النص الروائي هي أرض البراءة و البساطة، الحشمة والوقار، موطن العادات والتقاليد المتعارف عليها، وغيرها من الرموز التي يريدها السارد.

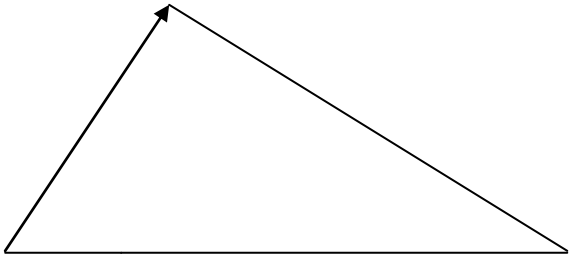
[1]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 341.

[2]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، 1986، ص 70.

[3]- المرجع نفسه، ص 82.

ينطلق الرمز عند بيرس بتشكله من علاقة ثلاثية، وهذه العلاقة تتجسد في المثلث الذي وضعه دلدال Deladolle، إذ يمثل الرمز أحد أطراف هذه الثلاثية التي تتمثل في الشكل التالي:[1]

موضوع "واقعي أو قابل للتخيل أو غير قابل"



مثل صورة صوتية أو مرئية **مؤول صورة ذهنية مترابطة لكلمة ما**

مع كلمة أو غير مترابطة معها

من خلال المخطط يتضح لنا أن الرمز عند بيرس دليل يحيل على ذو طبيعة عامة، يتعين بموجب قانون أو تلازم للأفكار.

رمزية المكان في الرواية:

لم يعتمد الروائي في وصفه للمكان على التصوير الفوتوغرافي الذي يعيد تشكيل الواقع كما هو عليه في الحقيقة، بل تجاوز ذلك من خلال نظرته الخاصة؛ فحمل المكان رموزا مختلفة، وسوف نختار من الأمكنة المذكورة في الرواية ما كانت ضاجة بالدلالات.

[1]- جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص 122.

رمزية الكهف:

هو أحد الأمكنة التي حظيت بحضور قوي في النص سواء في جانبه الواقعي أو المتخيل، أراد السارد إبراز القيمة الفنية لهذا الفضاء، والحديث عن الكهف يمثل دلالة رمزية في الوعي البشري توحي إلى الاحتماء والعزلة، ويحمل في الإطار الديني مخزونا دلاليا عميقا مشيرا إلى الوقاية الروحية، وقد يحوي رسومات نقشها سكان الكهف، وتتمركز الدلالات حول حقل دلالي هو «**اليقظة يقظة أهل الكهف.**»[1] الفارين من فتنة قومهم خوفا من إبعادهم عن دينهم وإرجاعهم بعد إيمانهم كافرين. وقد استحضر الروائي قصتهم بطريقته الخاصة فيقول: «**أربعة أطفال ضاع منهم كلبهم روبرت، انتبه مارسيل أنّ روبرت قد سقط داخل الكهف، حينها سارعوا بإحضار الحبل والمصباح، ففوجؤوا بثيران وأحصنة طائرة، وبعد خوف وهلع فتحت أعينهم من جديد على جدران تحمل رسومات كثيرة.**»[2]

لم يكن الكهف في الرواية مكانا للهدوء والسكينة بل مجمعا للسياح، يحوي رسومات ونقوشات للعديد من الحيوانات التي شكلت لغزا أسطوريا للبطل جون، فكثيرا ما كان ينظر إليها بأنها شياطين مملوءة بالسحر والتنجيم تفاجئه في كل مرة، يقول السارد: «**يفاجأ في الأخير برسوم الأسقف تسطع ألوانا دافئة وصوتا لذيذا صادرا من قطيع الثيران ومنظرا للجياد التي كانت تمرح بجانب الأيائل ذات القرون حينها فرّ مصعوقا من المشهد وصار يقسم لأصدقائه أنها حيوانات شيطانية.**»[3]، كما كان الكهف ملجأ الذكريات المنسية والغوص في الأحلام الطائشة التي تبعد جون عن آلامه «**إنه المكان الوحيد الذي لا يذكره بآلامه وعقده الماضية التي لم تفارقه، فقد كان يقضي جل وقته هناك متجولا في أروقته كطفل بائس تطارده الغربة العاتمة.**»[4]

[1]- محمد تحريشي، في القصة والرواية والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة الإسلامية، 2009، ص 32.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 9.

[3]- المصدر نفسه، ص 11.

[4]- المصدر نفسه، ص 14.

رمزية المقبرة:

القبر هو المثوى الأخير للإنسان، يؤول إليه كل من ذاق الموت لا محال، والقبر مكان «**يتوحد فيه الزمان والمكان فيتحولان لشيء واحد فهو مكان لا متناه يضمّ كل أنماط المكان ودلالاته.**»[1]، بيت العزلة والوحدة إنه ذلك «**الخواء المخيف وذلك الفراغ الموحش فاسمها يرتبط دائما بحالات الأسى والحزن.**»[2]

ترتبط المقبرة في الروايات بتيمة الموت التي تتواتر بكثافة على أغلب النصوص، وكان تركيز الروائي منصبا على وصف المقبرة وحالات الحزن المسيطرة على شخصياته، ومثالنا على ذلك رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج" يصف فيها آلام البطل أثناء دفنه لرفيق دربه.

وفي رواية "سوناتا لأشباح القدس" يركز على الأجواء الموحشة التي توحي بالصمت والخوف وتولّد في نفس البطل مشاعر الحزن والرهبة عند ولوجه المقبرة.

وفي رواية "طوق الياسمين" كان للمقبرة دور عظيم، اطلع القارئ من خلالها على تفاصيل الأحداث المتخيلة، وتتحدث الرواية عن فراق الأحبة وحزن البطلة الدفين بعد فقدانها لأعز الناس وأقربهم إلى قلبها.

أما الروائي "أحمد زغب" اتخذ من المقبرة عنوانا لروايته تحت اسم "المقبرة البيضاء" والذي قدم فيها وصفا دقيقا للمقبرة، مشكلا أحداثها بداية بدفن الطفل ابن صالح إلى دفن الحاج منصور، فأضحت المقبرة المكان الرئيس في الرواية.

تظل المقبرة موطن الذكريات الحزينة ومحرك لوعة الفراق بين القلوب والنفوس، إنها رمز الموت والفناء، الحزن والوحشة، أنين العزلة وغبن الوحدة..

[1]- محمد عيد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي(من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي) 484ه-897ه، مكتبة الثقافة، القاهرة، ط1، 2005، ص 101.

[2]- نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، العدد الثامن، 2012، ص 33.

أراد الصادق بن طاهر فاروق بالمقبرة في روايته أن تكون ملجأ الأشباح، المكان الوحيد الذي يخيف المستعمر الفرنسي من اللجوء إليه للبحث عنهم؛ لأنهم يظنون أن الأموات تستيقظ وتتحول إلى أشباح تقتلهم وتستولي على هدوئهم، «**إنهم عشرة رجال يا سيدي، كنت أسمع والدي يقول لأمي عندما يأتون كل ليلة: لقد جاء أصحاب المقبرة، لم أفهم ما يقوله والدي حتى شاهدتهم ذات ليلة وأنا قرب مترلنا، وهم يتسللون إلى المقبرة المجاورة كالأشباح الطائرة بعباءات سوداء ورؤوس بيضاء.**»[1] ، وفي موضع آخر يجعل من القبر مكانا مباركا يقصده الناس لأخذ البركة والشفاء من الأمراض، جاء ذلك على لسان سي الحواس: «**مر رجل تركي على قبر جدي، ذات يوم وكانت إحدى رجليه مكسورة، فبات ليلتها متكئا عليه، وعندما استيقظ في الصباح وجد أنّه قد شفي من كل جروحه وجُبر كسره، كان قبره مباركا، حتى أنّ ذلك الرجل عاد بعد سنوات وبنى قبة دولمن على قبره، ومن ذلك اليوم الناس يقصدونه في طلب كرامته والتقرب له بالهدايا.**»[2]

وانطلاقا مما سبق تحولت المقبرة رمزيا لفضاء دلالي، وقد أشار جينات إلى هذا النوع من الفضاءات المكانية المتصل بالصور المجازية وأبعادها الدلالية، فهو يرى أن الفضاء/ المقبرة ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة بالصورة وهذه الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي تتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى فالأماكن تتحول بمجرد دخولها النص الأدبي إلى جسد لغوي يتجاوز واقعيته ليتشكل أدبيا إذ لا مكان خارج فعل المخيلة التي يرسم الروائي من خلالها أمكنته المتخيلة.[3]

رمزية الصحراء:

تشكل الصحراء جزءا من المكونات الجمالية التي اهتم بها الخيال الأدبي؛ لأنها تتميز بخصوصيات جمالية «**إذ ظلت طيلة هذه القرون الماضية تثير خيال الشعراء والأدباء والفنانين، وتستهوي أفئدة كثيرة**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 141.

[3]- ينظر:منال بنت عبد العزيز العيسى، وصف المقبرة من النص إلى اللانص " مقاربة شعرية لنماذج من الرواية العربية"، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة التاسعة، العدد 19، 1441ه، ص 206.

من الرحالة والمغامرين والباحثين، كما كانت مسرحا للبطولة والفروسية التي سجّلتها السير الشعبية والملاحم.»[1] فغدت الصحراء ذاتها رمزية أسطورية عميقة تعبر عن فهم الإنسان لعالم الخوارق وما وراء الواقع.

كان متخيل الصحراء حافزا مهما بالنسبة إلى الروائيين الجزائريين فاتخذوا منها موضوعا وتيمة مركزية في أعمالهم، والصحراء التي تتحدث عنها الكتابة الأدبية ليست «**بالضرورة مجرد صورة مطابقة للصحراء كفضاء طبيعي وسوسيوثقافي، بل قد تكون صورة متخيلة يمتزج فيها الخيال والواقع.**»[2]، والمقصود بذلك أن الروائي يصور فضاء الصحراء معتمدا على الخيال لبناء الواقع فينقل للقارئ ذلك المكان بمناخه وتضاريسه وعادات وتقاليد أهله.

والعديد من الروائيين تغنوا بالصحراء، فقد ظهرت سنة 1959 رواية سأهبك غزالة je t'offrirai une gazelle لمالك حداد ومن خلال بحث البطل مولاي عن غزالة حية في الصحراء يهبها لحبيبته، ثم موته عطشا فيها دون أن يحقق لها ذلك، جسّد الروائي الفراغ النفسي الذي يعانيه الجزائري في وطنه تحت وطأة الاستعمار وظلمه وسلب أبسط حقوقه التي منحها الله له وهي حريته التي لا تقدر بثمن، وهو الفراغ نفسه الذي عاناه في باريس منفاه الغريب وأحاسيسه المشتتة، فباريس/ قسنطينة في الواقع، وباريس الصحراء في المتخيل، ليتجسد عنده المنفى بأبعاد متعددة، بدءا باللغة الفرنسية التي اعتبرها منفاه ووسيلة عزله عن عالمه، إلى الواقع الذي رمز له بالصحراء، ثم باريس التي هي منفى في الحقيقة وفي المتخيل، ولذلك اختار الغزالة موضوع السعي في المتخيل، رمزا للحرية التي لم يحققها الجزائري وظل يعاني من جبروت المستعمر.[3]

[1]– حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النصي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص 127.

[2]– المرجع نفسه، ص 65.

[3]– ينظر: آمنة بلعلى، متخيل الصحراء وإعادة تشكيل المركز في الرواية الجزائرية 19:00 2020/03/30
https://www.fenni-dz.net/

كما أبدع الروائي "رشيد بوجدرة" في رسم لوحة فنية جمالية ل "تيميمون" «**ويتحدث فيها عن الصحراء كاستعارة للوجود الإنساني لأن شعرية الأشياء تتعلق ببنيتها الشمولية فالصحراء ليست شعرية باعتبارها منطقة جغرافية تغطي سطحها الرمال، وتضمحل فيها أسباب الحياة، بل من مظهرها اللامتناهي ومن ارثها المؤثر في الوعي الجمعي.**»[1] ، لذا سافر بمخيلته بعيدا مقدما وصفا دقيقا للفضاء الصحراوي بكل مكوناته لتفعيل نصه، محاولا مقاربة الصحراء من مسقط رأسه الذي لم يعرفها إلا سائحا، مصورا ما أجادت به قريحته وما أثارت فيه من شوق وحنين إليها.

وظف الصادق بن طاهر فاروق متخيل الصحراء ليعبر عن شساعتها وفضائها الواسع المتميز بالامتداد اللانهائي الذي يوحي بالحرية ويكشف عن الذات المفقودة، تاه بين رمالها ونخيلها الشيخ الجيلاني لينادي بأعلى صوته عن عدم خيانته وأن ما قام به لصالحهم فيقول: «**تبعته وحلمت به ليلا ونهارا، ولم أشك قط أنّه وساوس وهواجس، بل كان الصوت نقيا طاهرا لم يسمعه غيري، وهو ينادي كل وقت في الثلث الأخير من الليل متسربا إلى بئر المدينة، ومتوغلا في عروق الصحراء الشاسعة.**»[2] حتى يبتعد عن مطالب المستعمر الظالمة ويحافظ على إرث أجداده من الاستيلاء عليها.

لم يذكر الروائي فضاء الصحراء بكثرة فقط اكتفى به كفضاء يلجأ إليه الشيخ ليسمع صوته للأهالي باعتباره مكان فسيح يعكس صوته الباطني، ويعبر عن فكره الضائع.

إن ظاهرة رواية الصحراء تعد بحق ظاهرة متميزة، يمكن مع الوقت والتراكم أن تضيف مسارا جديدا في تشكيل بنية إضافية تضاف للبنى التجريبية في الرواية العربية والرواية الجزائرية على الخصوص التي شهدت تحولا جماليا منذ بداية التسعينات إلى اليوم، خاصة تلك التي اعتمدت الفضاء الصحراوي في تشكيل مخيالها السردي، وإبراز مكوناته الجمالية من رمال، ونباتات.[3]

[1]- سميحة عباس، الفضاء الصحراوي في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2014-2015، ص 154.

[2]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 132.

[3]- ينظر: سميحة عباس، الفضاء الصحراوي في رواية تيميمون، ص 156.

رمزية الجبال:

يحتل الجبل مكانا رفيعا في جماليات المكان في الرواية العربية المعاصرة، وهذا الفضاء له مكانته منذ القدم ففي ثقافتنا العربية الإسلامية ما يكفي من الحكايات والأساطير، قصص الأنبياء **التي يعد الجبل محورها الأساس بل قلّما وجدنا نبيا لم تكن له قصة مع جبل ما، ففي قصة إبراهيم الخليل إشارات إلى جبل عرفات الصفا والمروة، ولا يمكن الحديث عن حياة خاتم الأنبياء دون الإشارة إلى جبل حراء، جبل أحد وجبل ثور، إنّ كل الأنبياء والفلاسفة الذين ارتبطت قصصهم بالجبال قصدوا الجبل للعبادة والتنسك، الخلوة وتلقي الوحي، فكان الجبل سببا في تفريج كربهم، وفي الجبل تحرر من الضغط ومشاغل الحياة.**[1] وفضاء الجبل لا يحمل دلالة واحدة بل دلالات متعددة تختلف باختلاف الإيديولوجيات، فقد كان الجبل في السابق يحمل دلالة إيجابية كونه مخبأ المجاهدين للدفاع عن الوطن وحمايته من قبضة المستعمر، باعتباره المكان المناسب للاختباء والتخطيط للفوز بالمقاومة ونيل الاستقلال، ليصبح أحد الأمكنة المساعدة على ممارسة النشاط الثوري بكل حرية، أما زمن المحنة وبالتحديد في العشرية السوداء وإلى سنوات ليست بالبعيدة أصبح يحمل دلالة سلبية تتمثل في لجوء المنظمات الإرهابية إليه لتبني أفكارها وإنشاء جماعات مسلحة موجهة ضد أتباع دينية وأخرى سياسية معينة اتخذت من الجبل قاعدة لها وأعلنت الحرب على الجبهة الإسلامية فشنت سلسلة من المذابح تستهدف كل من يعترض سبيلها.

شكل الجبل في الذاكرة التاريخية الجزائرية ملجأ الثوار لتحرير وطنهم من ظلم المستعمر وبطشه مؤمنين بالاستشهاد في سبيل نيل الحرية والعيش في أمن وسلام، فجل الروايات الجزائرية تناولت فضاء الجبل من هذا المنظور، وصورت بطولات المجاهدين والأوضاع الصعبة التي عاشوها في تلك الفترة والمعارك الطاحنة التي قادوها.

[1]- الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص58.

ففي رواية الصخرة الأسيرة، وظف الروائي الجبل في موضعين، موضع اختباء الجنود الجزائريين، يقول السارد: «**كانوا يبحثون عن الرجل المسمى السي الحواس الذي لطالما تكرر على ألسنة الفرنسيين، يقال إنه مبعوث القائد زيان عاشور للجبهة في هذه المنطقة، ويشاع أيضا أنه يعيش مع الناس وسط المدينة وهذا ما زاد من جنونه، كان يتوغل بين الأهالي للتجسس وتوفير المؤونة ونقلها خارج المدينة بعيدا حيث يتمركز الثوار هناك في الجبال.**»[1] ويقول أيضا: «**خرجوا مسرعين وتوغّلوا في الجبل حتى يلحقوا بالمجموعة الأخرى، لكن صوت شاحنات قادمة من الجهة الشمالية جعلهم يغيرون الطريق، ويسلكون طريقا آخر لصعود الجبل.**»[2] حتى لا يلحقهم العدو وينال منهم لأن قارعة الطريق كانت مكشوفة ووعرة.

وموضع آخر يصور فيه مطاردة الاستعمار الفرنسي للمجاهدين فصعدوا إلى الجبل علّهم يجدونهم ويقضون عليهم، يقول رامون: «**لم تمض ساعة واحدة حتى طلبني مجددا، وأخبرني أنّنا سنصعد الجبل غدا صباحا، وأنّ عليّ تحضير نفسي، نمت بضع ساعات كي أرتاح قليلا، وفي الصباح الباكر قدنا أكثر من ألف جنديّ وحملنا معنا أسلحتنا الثقيلة وعتادنا، وبعد يوم كامل من السير المستمر وصلنا إلى المكان وما إن تسللنا محاولين مباغتتهم حتى تفاجأت بما رأيت، لم يكن هناك أحد، كان المكان خاليا خاويا، حينها نظر إليّ سيمون وقد ساوره الشك: هل أنت متأكد من أنّه نفس المكان، ربما نكون قد تهنا في الجبل.**»[3] فشلوا مرة أخرى في العثور على المجاهدين لخفتهم وانتقالهم من مكان لآخر، وذلك راجع إلى حسن تخطيطهم في التنقل، الأمر الذي دفع بالمستعمر إلى التأكد من أنهم أشباح و شياطين ملعونة تحكمها الكرامات والأساطير.

وفي موضع آخر يحاول الماريشال نيميا إلقاء القبض على الشيخ سي الجيلاني «**فقاد معه مئات الجنود وتوغلوا في الجبال كي يتتبّع آثاره وخاصة أنه صعب المنال والمراس، وقد وجدهم صدفة خلف**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 138.

[2]- المصدر نفسه، ص 119.

[3]- المصدر نفسه، ص 90.

واد الجبل.»[1] وأرسل له رسولا يبلغه بضرورة دفع ضريبة مقابل مكوثهم هنا، ولكن هدفهم لم يكن كذلك بل عرفوا أن قوتهم تزداد يوما بعد يوم وأنهم يودون القضاء عليهم.

إن إدراج الكاتب لبعض التفاصيل المتعلقة ببعض الأمكنة يشير إلى إدراكه لقيمة الأشياء بمساهمتها في جمع العناصر الروائية وخلق الجو العام للرواية، حتى وإن قدّمها بشيء من الخيال والترميز فهي تتجاوز ذلك إلى دلالات أكثر، وكأنه يرسم صورة ملونة بلون الجبال و بطولات المجاهدين ليوهم القارئ بواقع يحاكيه على مستوى المتخيل.

رمزية البئر:

لطالما كان البئر يرمز إلى المكان الذي تجمع فيه الماء، كما شكل دلالات متنوعة، فقد يشير إلى الغموض والشيء المجهول وبعث الخوف في النفس لعمقه وظلمته، ويرتبط البئر بقصة سيدنا يوسف –عليه السلام– لما رمى به إخوته في غيابتِ الجبّ وتركوه هناك في ظلماته، حتى أخرجه أحد المارة بعدما أبصره متعلقا بالدلو، وإن دلنا هذا إنما يدلنا على مكانة البئر وقداسته، لذا استعمله العديد من الروائيين في متونهم، وهناك من اتخذه عنوانا لروايته أمثال الروائي الليبي إبراهيم الكوني وجسّد فيها أسطورة "بئر أطلانتس" ليمتزج فيها الواقع والخيال بأحداث غريبة وعلاقات متشابكة تطرق باب الفضول في ذهن القارئ.

شكّل البئر في رواية "الصخرة الأسيرة" علامة استفهام عند المستعمر، فطالما نظر إليه نظرة خوف وهلع لأنه مكان مسحور يرسل التعاويذ لهم، يقول الضابط "ميشال" جد "جون": «**كنت متأكدا أن المعلومات التي تفزعنا كل ليلة، آتية من ذلك البئر الأسطوري أعتقد أنّهم أقاموا في هذه الأرض بعدما اكتشفوا أنها تحرسهم وتؤمّنهم، كنت أحاول اعتزالهم حتى أتفادى لعنة البئر التي تغادر تفكيري.**»[2] ، ففي نظره نقص عددهم راجع إلى البئر الموجودة داخل مبنى دار البارود ويؤكد على ذلك بقوله: «**أشهد أصدقائي يرحلون منها دون سبب، لقد بدؤوا ينقصون ويهربون من التعاويذ**

[1]– صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 133.

[2]– المصدر نفسه، ص 57.

التي تنتشر من البئر، لقد صار عددنا عشرين فرنسيّا بعدما كنا أربعة وخمسين، أتذكر الأيام الأولى لنا وحماسنا لتعمير هذه الأرض.»[1] ، وما بتّ من كرامات عن ذلك البئر تحدث عنها جميع الفرنسيين ليس فقط الضابط ميشال؛ إذ يقول سيمون: «**وقد تفحّصته جيّدا وقد لاحظت أنّ البئر التي بداخله هي المسؤولة عن كلّ ما يحدث لنا، وقد جمعتكم اليوم بعدما توصلت لهذا الاكتشاف الكبير كي أسمع أفكاركم وآراءكم.**»[2] وللتخلص من هذا السحر الأسطوري قرر سيمون ردم البئر لقتل الأشباح الموجودة فيه وإن لم يسرعوا بالتنفيذ في القريب العاجل سيتطور الأمر لأنه يراه أشبه بالمرض النفسي الذي يستكين في الإنسان ويتطور مع مرور الزمن «**فكلهم يروون حكايات عن كرامات ذلك المبنى وأنّ حجارتها مباركة، وإن كان الذي يصيبنا منه فعلينا تهديمه، وردم البئر الموجودة بداخله، وعلينا تسريع التنفيذ كي لا يعلمه الأهالي.**»[3] وأردف أحد الجنود مدعما رأي سيمون قائلا: «**سنردم البئر يا سيّدي ونهدم المبنى وننتهي من أولئك الأشباح.**»[4]

اتخذ البئر بعدا أسطوريا، وذلك من خلال الأحداث التي أولها له الكاتب وربطها بقصة الأشباح والسحر الأسطوري المعذِّب للمستعمر الفرنسي، فيأتي هذا المكان ليحكي المتخيل بامتداداته الأسطورية.

يقسّم غالب هلسا المكان إلى أربعة أقسام بحسب الأحداث التي تقوم بها الشخصية؛ وهي:[5]

- **المكان المجازي:** هو المكان الذي ليس له وجودا مؤكّدا، وهو أقرب إلى الافتراض، ويدرك ذهنيا ولا نعيشه.
- **المكان الهندسي:** وهو المكان الذي تعرضه الرواية بوصف أبعاده الخارجية بكل دقّة وحيّاد، ويكثر فيه الروائي من تقديم المعلومات التفصيلية، ويتحوّل هذا المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان أو بالأحرى يتحول إلى درس في الهندسة المعمارية.

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 107.

[3]- المصدر نفسه، ص 108.

[4]- المصدر نفسه، ص 107.

[5]- غالب هلسا، المكان في الرواية العربية: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 209.

- **المكان المعاش:** وهو مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ، وهو مكان عاشه المؤلف وعندما ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال.
- **المكان المعادي:** وهو المكان الذي يأخذ تجسّداته في السجن أو في الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة أو المنفى.

ومن خلال تقسيم هلسا سندرس المكان المجازي لأن الروائي الصادق بن طاهر عبّر عنه في روايته بالمدينة الخيالية التي استقاها من خياله بشخصيات متخيلة وأحداث أسطورية أفزعت العدو الفرنسي وشتت تفكيره يقول: «**سرعان ما تسللنا إلى تلك الأرض الشاسعة التي كانت تضم الكهوف، فوجئنا بمشهد مذهل ورائع، كانت آلاف الخيام قرب الكهوف، علاوة على الأحصنة والحيوانات المتنوعة، ومئات من الرجال المسلّحين.**»[1] مستعدين للمقاومة وللهجوم في أي لحظة يشتد فيها الخطر.

وقد صوّرها الروائي ووصفها بفنية على لسان رامون وجنوده، «**كنّا شاهدين على اكتشاف مدينة جديدة في قمّة الجبل، ورأينا أيضا النساء والأطفال واستغربت لتلك الخيمة المتوسطة المكان، كانت تحتوي على عدد كبير من الجالسين، وكان رجل آخر يخدمهم، بدا كقهوجي أو ما شابه، كان هذا المشهد لاصقا في مذكّرتي ولن يمحى أبدا، خُيّل لي أنها قد تكون مدينة جلفة الخيالية التي استوطنها الأشباح منذ القديم، كانت ملامحهم متشابهة وحركاتهم مفعمة بسرّ غريب، ثم رأيت تلك البئر الآسرة، فشبّهتها ببئر دار البارود، وجدنا أخيرا المدينة الخيالية التي لاكها الأهالي بألسنتهم، ووقف كل العسكر متسمّرين وكأنّهم مستمتعين بذلك الحلم الغريب.**»[2] ، تخيلها المستعمر بأنها صورة طبق الأصل لمدينة الجلفة بسكانها وأطفالها، إنها المدينة الخيالية المستعمرة من قبل الأشباح، حينها قرروا الهجوم على المكان الأسطوري والتخلص من الأشباح للأبد، لكن ما خططوا له لم يحدث فعند عودتهم مرة أخرى لم يجدوا المدينة الخيالية حينها قال رامون: «**تفاجأت بما رأيت، لم يكن هناك أحد، كان المكان خاليا خاويا، متأكد أنهم**

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 86.

[2]- المصدر نفسه، ص 86- 87.

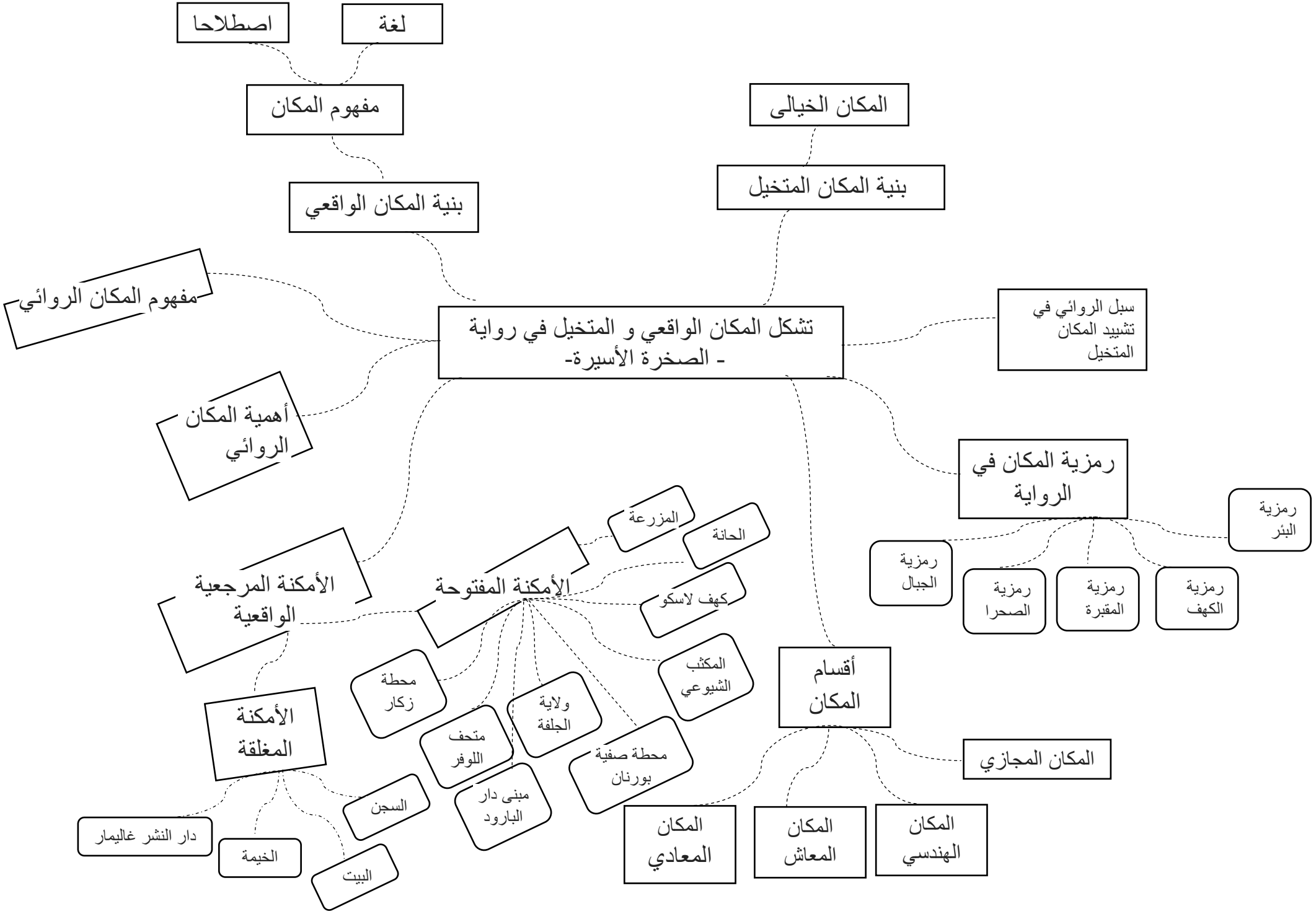
كانوا هنا، ما زلت أرى أشباحهم تتحرّك هنا وهناك، وتلك البئر التي تتوسط المكان دليل على أنهم كانوا هنا، قد رأيتها تلك الليلة اللعينة، كيف استطاعوا بهذه السرعة أن يرحلوا؟ كان الأمر بالنسبة لي جنونيا وشيطانيّا»[1]

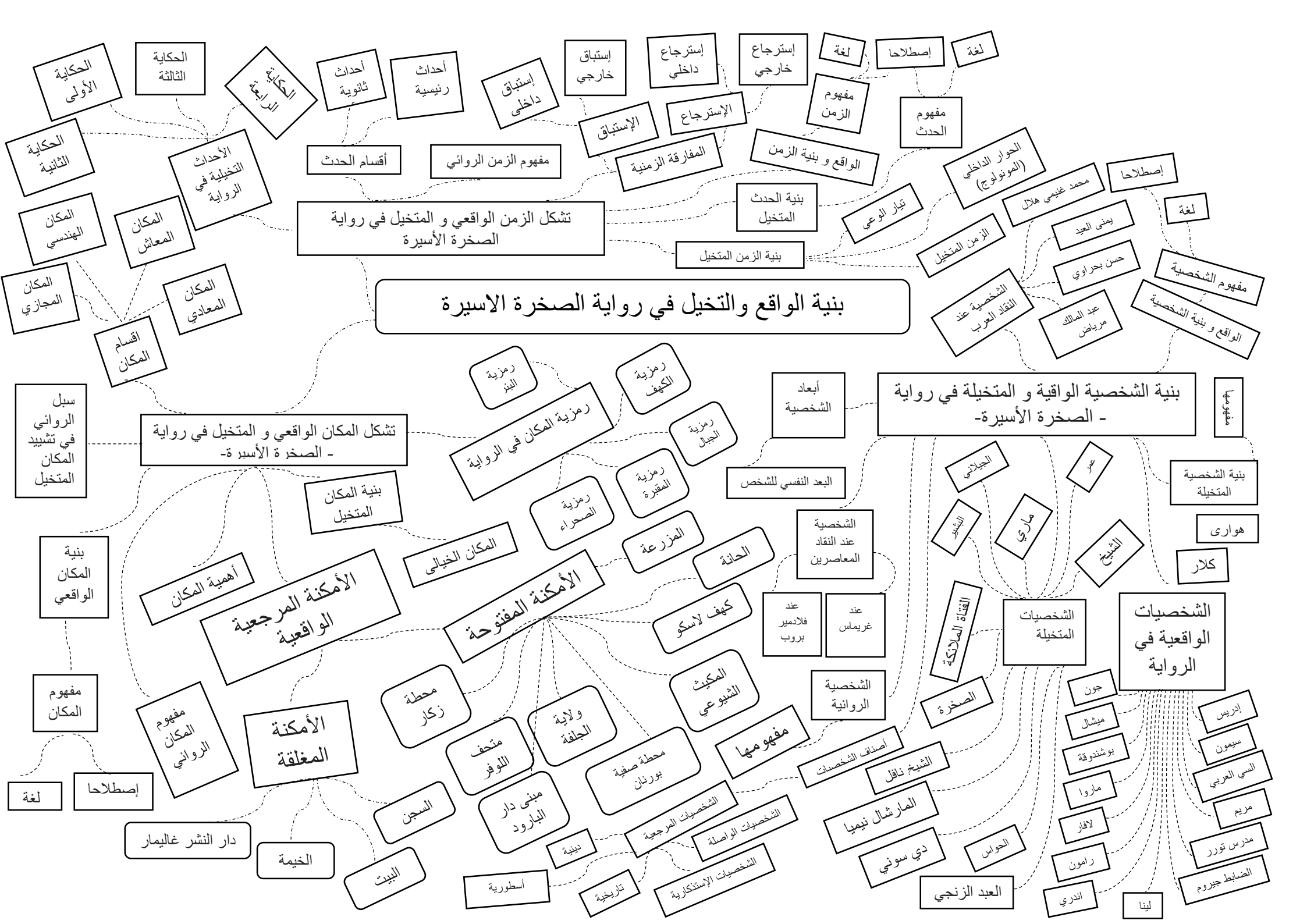
مثّل الروائي المدينة الخيالية بمتخيل سردي وعناصر فنية ودلالية، وأولى اهتماما مكثفا في تصوير المكان وتبيان هندسته السردية.

نخلص مما سبق إلى أنّ الكاتب نوّع في توظيف الأمكنة المتخيلة، والتي لعبت دورا كبيرا في تكوين بناء الحدث السردي، مشاركة لكل عناصر العمل الروائي الأخرى في بناء النص، ويحقق وجوده عن طريق اللغة، حيث يتم بناؤه مع العناصر الأخرى التي تشكل الرواية من قبل الخيال الحكائي.

سنحاول من خلال ما سبق في دراسة الأمكنة الواقعية والمتخيلة تلخيص العناصر وفق الخريطة الذهنية لتوني بوزان:

[1]- صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة، ص 90.


اصطلاحا
لغة
مفهوم المكان
بنية المكان الواقعي
المكان الخيالى
بنية المكان المتخيل
مفهوم المكان الروائي
تشكل المكان الواقعي و المتخيل في رواية
- الصخرة الأسيرة-
سبل الروائي في تشييد المكان المتخيل
أهمية المكان الروائي
رمزية المكان في الرواية
رمزية البئر
رمزية الجبال
رمزية الصحرا
رمزية المقبرة
رمزية الكهف
الأمكنة المرجعية الواقعية
الأمكنة المفتوحة
المزرعة
الحانة
كهف لاسكو
المكتب الشيوعي
محطة صفية بورنان
ولاية الجلفة
متحف اللوفر
محطة زكار
مبنى دار البارود
الأمكنة المغلقة
السجن
البيت
الخيمة
دار النشر غاليمار
أقسام المكان
المكان المجازي
المكان الهندسي
المكان المعاش
المكان المعادي


بنية الواقع والتخيل في رواية الصخرة الاسيرة
تشكل الزمن الواقعي و المتخيل في رواية الصخرة الأسيرة
الأحداث التخيلية في الرواية
الحكاية الأولى
الحكاية الثالثة
الحكاية الرابعة
الحكاية الثانية
أحداث ثانوية
أحداث رئيسية
أقسام الحدث
مفهوم الزمن الروائي
إستباق خارجي
إستباق داخلي
الإستباق
إسترجاع داخلي
إسترجاع خارجي
الإسترجاع
المفارقة الزمنية
لغة
إصطلاحا
مفهوم الزمن
الواقع و بنية الزمن
مفهوم الحدث
بنية الحدث المتخيل
بنية الزمن المتخيل
الحوار الداخلي (المونولوج)
تيار الوعي
الزمن المتخيل
المكان الهندسي
المكان المعاش
المكان المجازي
المكان المعادي
اقسام المكان
تشكل المكان الواقعي و المتخيل في رواية - الصخر ة الأسبر ة-
سبل الروائي في تشييد المكان المتخيل
رمزية المكان في الرواية
رمزية البئر
رمزية الكهف
رمزية الجبال
رمزية المقبرة
رمزية الصحراء
بنية المكان المتخيل
المكان الخيالي
المزرعة
الحانة
كهف لاسكو
المكبث الشيوعي
محطة صفية بورنان
مبنى دار البارود
متحف اللوفر
ولاية الجلفة
محطة زكار
السجن
البيت
الخيمة
دار النشر غاليمار
الأمكنة المغلقة
الأمكنة المفتوحة
الأمكنة المرجعية الواقعية
أهمية المكان
بنية المكان الواقعي
مفهوم المكان الروائي
مفهوم المكان
لغة
إصطلاحا
دينية
أسطورية
تاريخية
مفهومها
الشخصيات المرجعية
الشخصيات الواصلة
الشخصيات الإستذكارية
بنية الشخصية الواقية و المتخيلة في رواية - الصخرة الأسيرة-
أبعاد الشخصية
البعد النفسي للشخص
الشخصية عند النقاد المعاصرين
عند فلادمير بروب
عند غريماس
الشخصية الروائية
أصناف الشخصيات
الشخصيات المتخيلة
الجيلالي
عمر
البشير
ماري
الشيخ
القناة الملائكة
الصخرة
الشيخ نافل
المارشال نيميا
دي سوني
الحواس
العبد الزنجي
الشخصيات الواقعية في الرواية
جون
ميشال
بوشندوقة
ماروا
لافار
رامون
اندري
لينا
إدريس
سيمون
السي العربي
مريم
مدرس تورر
الضابط جيروم
بنية الشخصية المتخيلة
هوارى
كلار
مفهومها
مفهوم الشخصية
الواقع و بنية الشخصية
إصطلاحا
لغة
الحوار الداخلي (المونولوج)
محمد غنيمي هلال
يمنى العيد
حسن بحراوي
عبد المالك مرياض
الشخصية عند النقاد العرب

ملاحـــــــق

1- التعريف بالروائي:

صادق بن طاهر فاروق، من مواليد مدينة حاسي بحبح بالجلفة، متخرج من المدرسة العليا للأساتذة بالقبة، أستاذ فيزياء، متحصل على جائزة الدكتور أبي شنب للرواية 2015، وكذلك جائزة وزارة المجاهدين للرواية 2016، ومتحصل على المرتبة الأولى في جائزة القصة القصيرة التي تنظمها مجلة نفحة، صدرت له رواية "الصخرة الأسيرة" عن دار ميم للنشر 2016 الفائزة بجائزة رئيس الجمهورية "علي معاشي" في الرواية الأدبية، بالإضافة إلى مجموعة قصصية "قبل أن أصرخ" عن منشورات فاصلة، ورواية الدفن سرّا يسعج الموتى المتوجة بجائزة الطاهر وطار للرواية سنة 2019 الصادرة عن دار الجزائر تقرأ، كاتب للعديد من المقالات في جرائد ومجلات متنوعة، شارك في العديد من الندوات والملتقيات.

2- لمحة عن الرواية:

يسرد الكاتب الجزائري صادق بن طاهر فاروق في روايته "الصخرة الأسيرة" (وحكاية أشباح البارود) عن واقع الصخرة أو المسماة ب"الحجرة المباصية" عند سكان الجلفة، التي لا تزال مكبّلة بالأعلال تنتظر من يفكها بعد سنوات طويلة من الاستقلال، فالقصة أخذت طابع الأسطورة والحكاية عند سكان الجلفة، غير أن أهم ما أشار إليه المؤرخون في كتاباتهم المدوّنة حسب قصّتها الغريبة والتي تعود إلى سنة 1852 أنّ صخرة كانت بأعالي الجبل الكائن بالمخرج الشمالي لمدينة الجلفة، وهو المكان الذي كان يلجأ إليه الجزائريون أثناء الاستعمار الفرنسي لتكسير الصخور ونزع الحجارة من الجبل لاستغلالها في أشغال البناء واحتياجاتهم اليومية؛ حيث حدث أن سقطت حجرة من أعلى قمة الجبل فقتلت أحد ضباط المستعمر يدعى "ميشال" فقتلته، وأمام الحادثة لجأ المستعمر إلى محاكمة الصخرة، حيث حكموا عليها بالإعدام أولا ولكن بعد توكيل محامي عليها تمّ تخفيف الحكم ليتمّ معاقبتها بالأسر لمدّة 35 سنة انتقاما لما حدث للجندي، فقاموا بتقييدها بالأغلال ومعاقبتها كل سنة مع تزامن تاريخ الحادثة، حيث يقوم الاستعمار بإطلاق النار عليها انتقاما لما قامت به لقتلها قائدهم الظالم الذي طالما عذّب المجاهدون وشرّد العديد من العائلات، والغرض من تعذيبها في تلك الفترة ترهيب الأهالي وتخويفهم بادّعاء أن فرنسا عادلة حتى في حق الجماد، وأنها لا تغفر خطأ أي كان.

تنطلق أحداث الرواية مع شخصية جون الذي يشتغل في مغارة لاسكوا جنوب غرب فرنسا، والتي كانت ملجأ السياح من كل حدب وصوب نظرا لاحتوائها على عدد من الرسومات والنقوش التي جذبت اهتمام الدارسين على مرّ السنين، وستكون فضاء مهما في حياة جون حيث سيكتشف مذكرات جده المخبّأة في الصندوق منذ زمن بعيد، يشبهه بنقوش المغارة، ذلك أنه كان مغلفا بجلد إفريقي يظهر أصالته وقِدمه لافتا للنظر، أعطته إياه عمّته لولا، وقالت إنها إرث لجدّه الضابط ميشال.

شكّلت المذكرات عند جون نقطة تحوّل في حياته، أدرك من خلالها الجرائم البشعة التي قام بها جده وأمثاله من المستعمرين ضد الشعب الجزائري، ولكنه لم يعرف الحقيقة كاملة إلا بعد اكتشافه الطريقة

البشعة التي مات بها جده أثناء قراءته في إحدى الجرائد القديمة صخرة "تقتل الضابط الفرنسي ميشال بمدينة الجلفة"، ويكتشف شيئا آخر أنّ أمه التي ماتت ظلما وهو صغير كانت من نساء الجزائر، وبالتحديد مدينة الجلفة، كل الأحداث المذكورة دفعت به إلى الانخراط في صفوف الثورة التحريرية باسم الإنسانية ونصرة الشعب الجزائري ضد وطنه فرنسا الظالمة، جون الذي أصبح لاحقا ضابط إشارة في صفوف جبهة التحرير الوطني وناضل من أجل الحرية الإنسانية، ليغير في الأخير مذكرات جده وذكر الحقيقة كاملة غير التي ذكرها، كما صوّر الروائي بطولات المجاهدين في صدّ المستعمر والوقوف في وجهه باسم الأشباح الطائرة التي كثيرا ما أرعبت الجيش الفرنسي وأرهقته في نومه وصحوته.

ومن هذا المنطلق يتسنى لنا أن نذكر مضمون الرسالة التي تركها جون لصديقه حتى يغيّر ما قاله جده في مذكراته؛ فكانت كالآتي:

رسالة من جون ميشال إلى صديقي أوكتافيوا

من أجل الولد الحوّاس الذي قُتل غدرا، وأمي مريم التي سمعت نداء قلبها بصدق فتزوجت أبي فقتلوها، وزيان عاشور الرجل الذي أحببته دون أن أعرفه، من أجل استغاثات أولئك الرجال الذين دُفنوا أحياء، والصخرة التي أسروها بالأغلال وأطلقوا عليها النار، ومن أجل الولد إدريس الذي بكى دموعا بيضاء عفوية على وفاة زيان عاشور، من أجل كرامة الفرنسيين الأحرار كتبت أنا جون مذكّراتي هذه، وأنا جندي الإشارة الذي قاتل ضد وطنه فرنسا لسنوات، جون الذي قاتل ضد الظلم والعنصرية دون أن يُراعي أي انتماء.

أنا متأكد أنّك ستقرأ رسالتي هذه بعد أن ننتصر، بعد أن نعود أدراجنا ونعترف بكل جرائمنا، باسم الصداقة التي جمعتنا أطلب منك أن تنشر مذكّراتي هذه في الجرائد حتى يتسنى لكلّ الفرنسيين أن يطّلعوا عليها.

Discours esthétique	جمالية الخطاب
Le roman	الرواية
Personnage	الشخصيات
Personne réaliste	الشخصيات الواقعية
Personne fictifs	الشخصيات المتخيلة
Le vrai lieu	المكان الواقعي
Le lieu imaginé	المكان المتخيل
Seuils de texte	العتبات النصية
Indicateur de naturalisation	المؤشر التجنيسي
Signe linguistique	العلامات اللسانية
Seuils internes	العتبات الداخلية
Seuils externes	العتبات الخارجية
Paratexte	النص الموازي
Sémiotique	السميائية
Discours du visualiseur	خطاب المتخيل
Interaction de texte	التفاعل النصي
Niveau représentatif	المستوى التمثيلي
théorie des facteurs	نظرية العوامل
description	الوصف
Caractères de référence	الشخصيات المرجعية
Caractères coupés	الشخصيات الواصلة
Caractères commémoratifs	الشخصيات الاستذكارية
Temps narratif	الزمن الروائي
Paradoxe temporel	المفارقة الزمنية
Prévoyance	الاستشراف
prolepse externe	الاستباق الخارجي
prolepse interne	الاستباق الداخلي
Analyse externe	الاسترجاع الخارجي

Analyse Interne	الاسترجاع الداخلي
Dialogue	الحوار
Dialogue interne	الحوار الداخلي
Dialogue extérieur	الحوار الخارجي
courant de conscience	تيار الوعي
existante alisme	وجود فني
illusion	وهم
analepsie	إسترجاع
lecteur	قارئ
Auteur	كاتب
Auteur implicite	كاتب ضمني
Mimésis	محاكات
Destinataire	مرسل إليه
Scène	مشهد
Caractérisation	تشخيص
Temps psychologique	زمن نفسي
Genre	جنب أدبي

عنوان الرواية	المؤلف	السنة
رواية اللاز	الطاهر وطار	1974
نار و نور	عبد المالك ورناض	1975
طيور في الظهيرة	مرزاق بقطامث	1981
على جبال الظهرة	محمد ساري	1983
هموم الزمن الفلاقي	محمد مفلاح	1986
جسر للبوح و آخر للحنين	زهور ونيسي	2003
ابن الشعب العتيق	أنور بن مالك	2007
مسالك أبواب الحديد كتاب الأمير البيت الأندلسي	واسيني الأعرج	2008 2010
الرايس	هاجر قويدر	2018

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

أولا: مصادر البحث:

الزمخشري، تفسير الكشاف، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995.

ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، لبنان، ج2، 2002.

1)امرؤ القيس، تصحيح: الشيخ ابن أبي الشنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974

2)دوستويفسكي، الجريمة والعقاب، ج1، ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010.

3)صادق بن طاهر فاروق، الصخرة الأسيرة (وحكاية أشباح دار البارود)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

4)قيس بن الملوح مجنون ليلى، الديوان، قصيدة: يا غراب البين، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1 420- 1999.

5)واسيني الأعرج، 2084 حكاية العربي الأخير، الجزائر، ط1، 2015.

ثانيا: المراجع العربية:

6) ابتسام مرهون، جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010 .

7) إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، تموزه للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013.

8) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية – دار آفاق، الجزائر، ط1، 1990.

9) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999.

10) إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2011.

11) ابن السائح الأخضر، جماليات المكان القسنطيني (قراءة في ذاكرة الجسد)، دراسة نقدية تحليلية، منشورات مخبر اللغة العربية وآدابه.

12) ابن رشد، تهافت التهافت، تح: محمد العريبي، دار الفكر اللبناني، بيروت، دط، 1993.

أحلام حادي، جماليات اللغة في القصة، قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية، المركز الثقافي العربي، السعودية.

13) أحمد العدواني، بداية النص الأدبي، النادي الأدبي، ط1، 2001.

14) أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

15) أحمد عوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2009.

16) أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط4.

17) أحمد محمد عطية البطل، الثورة في الرواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة السورية، 1977.

18) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1982.

19) أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، جامعة القاهرة، ط2، 1998.

20) أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007.

21) آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط2، 2011 .

22) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2015.

23) باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2008.

24) بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986.

25) بسام العسلي، سلسلة جهاد شعب الجزائر، دار النفائس، ط3، 1986.

26) بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

27) بشير بوبجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، منشورات دار الأديب، وهران، ج1، 2008.

28) بلال كمال رشيد، اللغة والرواية، دار فضاءات، عمان، ط1، 2010.

29) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

30) جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مركز البحث في الأنثربولوجية الاجتماعية والثقافية، 2007.

31) جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 2009.

32) جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، ط1، 2014.

33) جويدة حماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم والجبل لمصطفى فاسي، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، 2007.

34) حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النصي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

35) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

36) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، مراجعة وتقديم: الدكتور عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، العراق، بغداد، ط1، 1987.

37) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.

38) حسين خالد حسن، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007.

39) حسين خمري، فضاء المتخيل، دراسة أدبية، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001.

40) حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008.

41) حسين مجيب المصري، بين العرب والفرس والترك، دراسة مقارنة، الدار الثقافة للنشر.

42) حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين، ط1، 2007.

43) حلاوي يوسف، الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان.

44) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

45) حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، آب 1991.

46) خالد حسين، شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين، دمشق، حلبوني، ط1، 2008..

47) رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، للتأليف والنشر والتوزيع، حلبوني، دمشق، ط1، 2009.

48) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، دط، 2003.

49) الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1996.

50) رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008..

51) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005.

52) سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

53) سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

54) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا لإبراهيم جبر الروائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.

55) سليمان مظهر، أساطير من الغرب، مطابع الشعب، القاهرة، ط1، 1959 .

56) سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.

57) سهير كامل أحمد، سيكولوجيا الشخصية، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2003.

58) شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998.

59) شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب كيلاني)، دار العلم للكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

60) شعبان الطاهر الأسود، علم الاجتماع السياسي، قضايا العنف السياسي والثورة، الدار المعرفة اللبنانية، القاهرة، 2003.

61) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي – دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية-، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997.

62) الصادق بن الناعس قسومة، علم السرد، المحتوى والخطاب والدلالة، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 2009.

63) صالح صلاح، سرد الآخر، الأنا الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

64) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

65) صالح ويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2014.

66) صبري عثمان محمد حسن، الله والكون عند فلاسفة الإسلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1987.

67) صبيحة عودة زغرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2006.

68) صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، جار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، ط2، 1980.

69) ضياء غني لفته، عواد كاظم لفته، سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011.

70) طارق ثابت، مقاربات سيميائية للشخصية المدينة، شعر أحمد الطيب معاش أنموذجا، دار الكتاب للطباعة والنشر والتوزيع، عنابة، ط1، 2014.

71) طه وادي، دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994.

72) ظاهر محمد هزاع زواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2007.

73) عبد الحق بلعابد: جيرار جينيت، من النص إلى المناص، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

74) عبد الرحمن بدوي، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1973.

75) عبد الرحمن بدوي، شروح على أرسطو، دار الشروق، بيروت، ط1، 1971.

76) عبد العزيز لعمول ، مبحث المقولات في فلسفة ابن رشد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

77) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

78)عبد القادر الغزالي، الصورة الشعرية وأسئلة الذات، قراءة في شعر حسن نجمي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2004.

79)عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص الرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

80)عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

81)عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

82)عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، شارع زيغود يوسف، الجزائر، ط1، 1990.

83)عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

84)عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالي لأبي علي حسن) عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية للنشر، ط1، 2009.

85)عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1988.

86) عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الجزء الأول، 1979.

87) عدنان علي محمد الشريف، الخطاب السردي في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2015.

88) العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهرتي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.

89) عمر الطالب، الاتجاه الواقعي في فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

90) عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

91) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

92) غيبوبة باية، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، غابرييل غارسيا، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط1.

93) الفارابي عبد اللطيف وشكري أبو ياسين، العالم الروائي عند غسان كنفاني، دار الثقافة، ط1، 1987.

94) فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة روائيا، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافة العامة، ط1، 2004.

95) فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

96) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، الأردن، ط1، 2012.

97) فضل شبلول، الحياة في الرواية، قراءات في الرواية العربية والمترجمة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية.

98) فهد حسين، حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008 .

99) فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 1999.

100) فيصل دراج، الواقع والمثال، شركة المطبوعات اللبنانية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

101) فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية – دراسة سيميائيةفي ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2010.

102) قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985.

103) قدور عبد الله ثاني، سميائية الصورة (مغامرة سميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007..

104) قيس الثوري، الأساطير وعلم الأجناس، جامع الموصل، العراق، 1981.

105) الكبير الداديسي، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

106) كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

107) ليديا وعبد الله، التناص في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2005.

108) ليلى عناس، الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، ط1.

109) محمد الديهاجي، الخيال وشعريات المتخيل (بين الوعي الآخر والشعرية العربية)، مطبعة وراقة بلال، المدينة المنورة، ط1، 2014.

110) محمد السويتي، النقد البنيوي والنص الروائي، الدار البيضاء، 1991.

111) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي بالرياض، ناشر، بيروتلبنان-، ط1، 2008.

112) محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1.

113) محمد تحريشي، في القصة والرواية والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، الجزائر عاصمة الثقافة الإسلامية، 2009.

114) محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني أنموذجا، عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، ط1، 2007.

115) محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي ج2، دار إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، 1991.

116) محمد عبد الرحمن مرحبا، من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987.

117) محمد عبد الله القواسمة، البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2009.

118) محمد عبد المقيد خان، الأساطير والخرافات عند العرب، الدار الحديثة للطباعة، بيروت، 1981.

119) محمد عزام، فضاء النص الروائي،مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 1996.

120) محمد علي عبد المعطي، قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، 1984.

121) محمد هلال غنيمي، النقد الأدبي الحديث، درا نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

122) محمد هلال غنيمي، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5.

123) محمد عيد الطربولي، المكان في الشعر الأندلسي (من عصر المرابطين إلى نهاية الحكم العربي) 484ه-897ه، مكتبة الثقافة، القاهرة، ط1، 2005.

124) محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع،دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

125) محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

126) محمد معتصم، مكون الشخصية الروائية (من السند التاريخي إلى هلاميات وادي السليكون)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.

127) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.

128) محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المغرب، ط1، 2000.

129) محمد يعقوبي، الوجيز في الفلسفة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3.

130) محمود قاسم، الخيال في مذهب محي الدين بن عربي، مطبعة سجل العرب، القاهرة، 1969.

131) مشوي بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

132) مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1996.

133) مصطفى الضبع، استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أكتوبر، 1998.

134) المصطفى مويقن، بنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 2005.

135) منيف عبد الرحمن، الكاتب والمنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 2001.

136) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.

137) مولود زايد الطيب، علم الاجتماع السياسي، دار الكتب الوطنية، ليبيا، 2007.

138) نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد با كثير ونجيب الكيلاني (دراسة موضوعية فنية)، دار العلم والأمان، ط1، 2009.

139) نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، عمان، ط1، 2004.

140) نضال صالح، التروع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

141) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004.

142) وليد بوعديلة، شعرية الكنعنة (تجليات الأسطورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1430 ه 2009م.

143) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

144) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986.

145) يمنى العيد: الرّاوي: الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986.

146) يمنى العيد، الرواية العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.

147) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، 1990.

148) يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديث، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 2005.

ثالثا المراجع المترجمة:

149) جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر:نايف بلوز،المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع،بيروت، لبنان، ط3، 1985.

150) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

151) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرين، المجلس الإعلامي للثقافة، بالقاهرة، ط2، 1997.

152) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008 .

153) جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

154) جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، مصر، ط1، 2003 .

155) رجائي عطية، الواقع أو الحقيقة، تر: عن كتاب طبيعة العالم المادي، للسير آرثر ستانلي إدينجتون، دار الهلال للطباعة والنشر، ط2، 2010.

156) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ت: محمد الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 2000.

157) رولان بارت، التحليل البنيوي، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء العربي، حلب، سورية، ط1، 2002.

158) س. بيتروف، الواقعية النقدية في الأدب، تر:شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 .

159) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

160) غولدمان سارون، روب كرسيه مويلو، الرواية والواقع، ترجمة: رشيد بن حدو، دار الشرعيون، ط1، 1988.

161) الفلسفات الأسيوية، جون م كولر، تر: نصير فليج، مركز دراسات الوحدة العربية، بغداد، 2010.

162) فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصية الروائية، تر: سعيد بن كراج، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1990.

163) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013.

164) ك،ك، راثفين، الأسطورة، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

165) كولون ولسن، فن الرواية، تر:محمد درويش، مكتبة بغداد، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

166) لايونس جري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، دار الكتاب العربي، القاهرة.

167) مجموعة مؤلفين، نظرية السرد (من وجهة النظر إلى التبئير) تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.

168) مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1977.

169) مؤلف جماعي، روبرت شولز، المرآة و الخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي، ترجمة: سهيل نجم، ط1، دمشق، دار نينوي، 2001.

170) ميرسا إلياد، ملامح من الأسطورة، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق1995.

171) ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، وزارة الثقافة والرياضة، قطر.

172) نورثروب فراي، الخيال الأدبي، ترجمة: حنا عبود، سلسلة دراسات نقدية عالمية، منشورات وزارة الثقافة، سوريا.

173) ويليك رينيه، وارين أوستن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، 1972 .

174) يوري كرازين، علم الثورة في النظرية الماركسية، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1975.

رابعا: المعاجم

1) ابن سيدة، علي بن اسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة،ج5 ، تح: إبراهيم الأبياري، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، 1971.

2)ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

3)ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج15، ط4، 2005 .

4) الرازي، مختار الصحاح، تح: مصطفى ديب البغا، دار الصدى للطباعة والنشر، عين مليلة، الجزائر، ط4، 1999.

5) الزمخشري جار الله أبي القاسم بن يعقوب بن محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

6)عبد الله العلايلي، الصحاح في اللغة والعلوم، مج1، دار الحضارة، بيروت، لبنان، ط1، 1974 .

7) الفيروز آبادي محمد الدين بن يعقوب بن إبراهيم، دار الحديث، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

8) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية(A Dictionary of Narratoloy) ، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

9)مصطفى إبراهيم وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، ج1.

خامسا: الأطروحات الرسائل الأكاديمية الجامعية:

10) بكرادة جازية، دور المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية بالولاية الخامسة 19541962 ، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه 2016/ 2017،.

11) السعيد جاب الله، نظام السرد في الرواية الجزائرية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: العربي دحو، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 2004.

12) سميحة عباس، الفضاء الصحراوي في رواية تيميمون لرشيد بوجدرة، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2014-2015.

13) نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة التخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011.

سادسا : المجلات والدوريات علمية :

14) بان صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية "أنثى المدن" لحسين رحيم، دراسات موصلية، العدد 42 ذو الحجة 1434ه، تشرين الأول 2013م.

15) التيمة السعدية، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة.

16) جميل حمداوي، عتبة الإهداء، مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة، عدد 12، لبنان، 2013،

17) حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد23، العدد2، 2007.

18) حسين أوعسري، مقال بعنوان سيميائية الشخصيات الروائية، مجلة عدد الندى، العدد94، المغرب، الناشر، د: علي الهواري، ط2.

19) حورية الظل، الفضاء الروائي بين الواقع والمتخيل، المجلة العربية، العدد450، رجب1435، مايو2014.

20) رشا المالح: مجلة البيان، دار الإعلام العربية، المملكة العربية السعودية، العدد 518، 2013.

21) سحر شبيب، البنية السردية و الخطاب السردي في الرواية، دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد14، 2013 .

22) سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر" المدخل إلى علم ميثولوجيا مستقل"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، العدد411، 1997.

23) شعيب حليفي، النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد 46، 1993 .

24) الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خيضر بسكرة، العدد السابع، 2005.

25) عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد2، 4/ 6/ 1999.

26) عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد الأدبي المعاصر، مجلّة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية .

27) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 240، الكويت، ديسمبر1998.

28) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998.

29) محمد السيف، مجلة العربية، الإمارات، دبي، العدد 484، 2014.

30) محمد صابر عبيد، ما بعد السرد، بحث في تقنية الحكاية الجديدة، مجلة ثقافة البحرين، ع12/11، 2004.

منال بنت عبد العزيز العيسى، وصف المقبرة من النص إلى اللانص " مقاربة شعرية لنماذج من الرواية العربية"، مجلة جامعة طيبة للآداب والعلوم الإنسانية، السنة التاسعة، العدد 19، 1441ه.

31) نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين لواسيني الأعرج، مجلة المخبر، العدد الثامن، 2012

32) نور الهدى لوشق، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مج124، 1424.

33) يمينة بن سويكي، أرخبيل الذباب وتداخل بنيات النصية، مجلة الأثر، جامعة قصدي مرباح، ورقلة، العدد 16، 23 فبراير2012

34) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، 1986.

سابعا: المنتديات والمواقع الإلكترونية:

35) آمنة بلعلى، متخيل الصحراء وإعادة تشكيل المركز في الرواية الجزائرية/ttps://www.fenni-dz.net

36) عبد اللطيف محفوظ، عن حدود الواقعي والمتخيل، http://www.aljabriabed.net

37) علي الرباعي، جناية إسقاط الرواية على الواقع، الأحد 9 جمادى الآخر1436ه، 29 مارس2015 https://www.okaz.com.sa

38) كسال زبيدة، دار البارود تفتح أبوابها من جديد، الجلفة أنفو للأخبار www.djelfa.info

39) مديحة عتيق، توظيف الأسطورة في رواية الحجر لإبراهيم الكوني، http//www . palmoon.net

40) ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

ثامنا: المراجع الأجنبية:

41) Gerrad Genette : Seuils, Collection Poétique aux cd du Seuils, Paris, 1987, page 13.

خاتـــمة

خاتـــــمـــــــــة:

يهدف بحث الواقع والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة إلى مقاربة وتحليل مفاهيم وقضايا خاصة تعالج ارتباط الواقع بالخيال في النص الروائي، وقمنا بتحديد أهم النتائج التي يمكن الخروج بها من ثنايا البحث، وهي كما يلي:

- إنّ تحديد مفهوم الواقع ليس بالأمر السهل؛ لأنه من المفاهيم المستعصية والغامضة التي تحمل عدّة دلالات مندرجة ضمن سياقات مختلفة.
- حُدّد مفهوم الواقع لغويا بالشيء النازل من السماء والواقع أرضا، أما من الناحية الفلسفية فقد اختلفت وجهات النظر حوله.
- لا تنفصل الواقعية عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع.
- ركّزت المدرسة الواقعية على الاتجاه الموضوعي في معالجة الواقع كما هو، وأبعدت الاتجاه الذاتي.
- لم يخرج مصطلح المتخيل من المجال الفلسفي إلى المجال النقدي إلا مؤخرا مع الدراسات الحديثة، ومع تطوّر النتاج الروائي، ونجده يتقاطع مع مصطلحات أخرى وضعت في الحقل الدلالي نفسه من مادة (خ،ي،ل) إلا أنها لا تصب في معنى واحد، ومصطلح المتخيل لم يخرج عن عدة معاني كالظن والوهم والخداع واليقظة، وهو موضوع التخيل والخيال.
- العلاقة بين الواقع والمتخيل علاقة جدلية، لذلك لم تحدد بعلاقة بل بعلائق، وكانت كالتالي: علاقة تلاحم؛ يظهر فيها أن المتخيل يحيل على الواقع في حين إن الواقع يحيل إلى ذاته، وعلاقة موضوع بمحمول يكون فيها المتخيل هو الحامل للواقع، أما علاقة الدال بالمدلول هي علاقة يستحيل الفصل بينهما، أخيرا علاقة تعارض تذهب إلى أن الواقع والمتخيل من طبيعتين مختلفتين.
- أورد الباحث أبرز ثلاثة مستويات لعلاقة المتخيل بالواقع؛ المستوى الجدولي، إستراتيجية النص التخييلي، تحيين النص.
- الواقع لا يكتفي لطرح موضوع ذي صبغة اجتماعية يتجلى في المعنى فحسب، وإنما يفرض وجوده على الكثير من العناصر النصية منها: العنوان، الإهداء، التصدير، الاستهلال..

- تشكل العتبات النصية خطابا للمتخيل، ولا تقل وظائفها عن وظيفة النص، فلها دورها الخاص في توجيه القارئ نحو تلقي مختلف العلائق الوظيفية المدركة بين العناصر الداخلية والخارجية المتمثلة في المتعاليات النصية والنصوص الموازية.
- الخيال وسيلة المبدع إلى رسم تصوراته عن العالم المحيط به وتقديمها إلى القارئ، ومع ذلك يبقى مرتبطا بالآليات التي يعمل بها الواقع، ليكون المتخيل أكثر إقبالا من قبل المتلقي.
- إن العلاقة بين الواقع والمتخيل داخل المتن الروائي علاقة جوهرية، فالرواية تقدم لنا عالما متخيلا يشبه العالم الواقعي من خلال استثمار عناصر واقعية من زمان ومكان، وأحداث وشخصيات. وانطلاقا من هنا تظهر براعة الروائي في الانتقال من الواقع إل المتخيل بأفكاره وأحاسيسه المستنبطة من عالمه الخيالي.
- عبّر الروائي الجزائري عن واقعه بدراسة القضايا الاجتماعية للشعب الجزائري، ولكن لم يستغن عن خياله وكيانه الذاتي؛ لذا مزج بين الواقعية والذاتية ليعطي صبغة جديدة غير الموجودة في الحقيقة.
- رواية الصخرة الأسيرة عالجت الواقع المرير الذي عاشته الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي.
- للمتخيل مرجعيات جعلت من الرواية صوتا ناطقا باسم التاريخ، ومن المرجعيات التي عوّل عليها الروائي في روايته "الصخرة الأسيرة"؛ متخيل الثورة صوّر من خلالها الثورة التحريرية في مدينة الجلفة وما قدّمه الثوار الجزائريون من تضحيات جسام في سبيل نيل الحرية والقضاء على السياسة الاستعمارية، فجعلنا نعيش الحدث وكأننا نتحرّك مع شخصياته الثورية داخل متنه الروائي، كما وظف أسطورة الصخرة التي ثارت ضد الضابط الفرنسي وقتلته، لتتحول إلى حكاية تروى بين أهالي المنطقة، وكذا أسطورة الأشباح والبئر الملعونة في دار البارود.
- إن توظيف الأسطورة في الرواية الجزائرية لها حظ كبير، باعتبارها وسيلة الروائي في الحفاظ على التراث القديم وبلورة تجربة إنسانية جديدة تنطلق من الماضي لتتزود بمعطيات الحاضر، كما أنه يرسخ من خلالها عادات قبلية معينة.
- يندرج مفهوم التناص ضمن المتعاليات النصية التي تجعل نصا ما يتعالق مع نص آخر بشكل ضمني أو تصريحي، الأمر الذي مكّن الكاتب من الجمع بين النثر والشعر والنص القرآني في آن واحد.

- وظّف الروائي الصادق بن طاهر فاروق القرآن الكريم بصورة كبيرة في روايته، وإن دل ذلك إنما يدل على تشبّعه بالثقافة الإسلامية، والروائي وهو يستقي الآيات القرآنية في نسيجه الروائي لا يستحضر الآية كاملة من آي القرآن الكريم بل يقتطع منها جزءا ثم يدمجها في خطابه الروائي.
- يتكون العمل الروائي من عناصر أساسية هي : الزمان، المكان، الشخصيات، فلا تخلو أي رواية منها.
- إن للشخصية مكانة هامة في البناء الروائي، إنّها تعكس الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته، وحركيّتها تساهم في تطوير الأحداث.
- استلهم الروائي صادق بن طاهر فاروق شخصياته من الواقع، لتصور معاناة الشعب الجزائري فجعلتنا نعيش معها الأوضاع نشعر بحزنها وألمها وفرحها.
- لم يضع الروائي أسماء شخصياته اعتباطيا بل كانت كل شخصية ترمز إلى معنى معين.
- يخلق الزمن الروائي الاستمرارية السردية، فهو عنصر جوهري كونه يشمل الحياة التي تعيشها الشخصيات داخل الرواية.
- وظف الروائي الاسترجاع الداخلي بكثرة مع الشخصية البطل "جون" الباحث عن الحقيقة المغيبة منذ سنين.
- يعد المكان الحامل للأشياء ولا يبتعد عنها بل يتحدد بها ومن خلالها.
- المكان في الرواية يحمل أكثر من مفهوم، وأكثر من دلالة لارتباطه بما هو موجود، فتتنوع بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.
- ربط الفضاء بالمكان، وقد آثر الدارسون استخدام مصطلح الفضاء الروائي عن المكان لأنهم وجدوا في الأول شمولية أوسع كونه يشمل المكان.
- شكّل الروائي بنيته الواقعية من (زمان ومكان، شخصيات) ليصور الواقع المرّ الذي عاشته الجزائر، فنلمس زمنا واقعيا في استحضار الثورة بحيثياتها، ومكانا واقعيا جرت فيه الأحداث بكل واقعية، وشخصيات واقعية كان لها الدور الفعال في نقل صوّر الثورة والتعبير عنها بكل مصداقية.

- يلعب المتخيل دورا أساسيا في صياغة الأحداث، والذي من شأنه يولد الإثارة والتشويق لدى القارئ.
- إن مخيال الروائي الذي اعتمد الحوادث التاريخية في مدينة الجلفة، جنح نحو التخييل الروائي وهو يرسم لوحة فنية للمعارك، و لم يتوقف عند هذا الحد بل تعداه بخياله إلى تصوير الجماد وهو يعاني من بطش وجبروت المستعمر.
- ركّز في الشخصية على بعدها النفسي مع الشخصية الرئيسة "جون" الذي عاش يعاني من مرضه النفسي بعد اطلاعه على مذكرات جدّه.
- يمتاز الزمن المتخيل بتقنيات تختلف عن الزمن الواقعي، لأن الزمن الواقعي يتقدم بصورة خطية وتسلسل من الماضي إلى الحاضر ثم المستقبل، أما الزمن المتخيل يتسع ويتقلص فهو لا يشترط ماضيا وحاضرا و لا مستقبلا.
- الزمن النفسي في الرواية زمن ذاتي، وقد حدّد من خلال الحوار الداخلي (المونولوج)، وتيار الوعي.
- إن الحدث الروائي في الرواية ليس تماما كالحدث الواقعي، فالروائي يأخذ من الواقع ما يناسب كتابته ويضيف من خياله ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر، لذا تعبيره عن الواقع يكون بمتخيل سردي.
- الأحداث في رواية "الصخرة الأسيرة"، سردها الصخرة على البطل "جون"، وقد قسّمها الروائي إلى أربع حكايات، كل حكاية تحمل أحداث مميزة عن الأخرى.
- المكان في الرواية غير المكان في الواقع، إنه مكان خيالي له أبعاده ومقوماته المتميزة.
- للروائي طرائق شتى وسبل متعددة في تشييد الفضاء الروائي منها؛ الوصف، توظيف الرموز والإيحاءات، استخدام الصور الفنية و غيرها.
- الوصف الدقيق للمكان يعمل عل معرفة أحوال الشخصية وتفاعلها، يؤدي ذلك إلى تلاحم بنية العمل الروائي وتكامله.
- حمل المكان في الرواية رموزا مختلفة ودلالات متعددة، رسمها الروائي بصورة أسطورية، ومن بين هذه الأمكنة؛ القبر، الصحراء، الكهف.

- نوّع الروائي في توظيف الأمكنة المتخيلة لتساعده في بناء الحدث السردي، ويحقق وجوده عن طريق اللغة التي تجعل منه مكانا خياليا.
- جمع صادق بن طاهر فاروق بين الواقع والمتخيل في روايته "الصخرة الأسيرة"، واستطاع بذلك خلق واقع خاص يقول فيه ما لا يستطيع الواقع الحقيقي قوله وتحقيقه.

فهرس الموضوعـــــــــات

فهرس الموضوعـــــــــات

مقدمـــــــــــــة.....أ

المدخل.....10

الواقع والمتخيل بين المفهومين اللغوي والاصطلاحي 12

أولا: ماهية الواقع في اللغة والاصطلاح 12

– لغة 12

– اصطلاحا 14

الواقع عند الفلاسفة 15

مفهوم الواقعية 17

تيارات الواقعية.....22

- الواقعية النقدية 22

مميزات الواقعية النقدية 23

- الواقعية الطبيعية 25

مميزات الواقعية الطبيعية 25

- الواقعية الاشتراكية.....26

مميزات الواقعية الاشتراكية.....27

ثانيا: مفهوم المتخيل في اللغة والاصطلاح.....28

لغة 28

اصطلاحا 30

الفصل الأول :جماليات الخطاب بين الواقع والـــــــمـــــــتـــــخـــــــيـــــل 35

1- العلاقة بين الواقع والمتخيل في الرواية.....37

-علاقة تلاحم 37

-علاقة موضوع بمحمول 38

-علاقة الدال بالمدلول 40

-علاقة تعارض 41

المستوى الجدولي 42

إستراتيجية النص التخييلي.....43

تحيين النص 43

المتخيل السردي 48

2- العتبات النصية وخطاب الممتخيل 52

العتبات النصية وخطاب المتخيل 53

العتبات الخارجية 55

عتبة الغلاف 55

الصورة 56

رمزية الألوان 57

عتبة العنوان نافذة للتخييل 60

العنوان كحقول دلالية فرعية 63

عتبة المؤلف 67

عتبة المؤشر التجنيسي 68

العتبات الداخلية 69

عتبة الإهداء 70

عتبة بيانات النشر 72

عتبة الحواشي والهوامش.....73

3- مـــرجـــــعـــــــيـــات الـــــــــــمـــــــــــتـــــــــخـــيل.....76

مرجعيات المتخيل.....77

- متخيل الثورة.....77

- الأسطورة.....85

- التناص.....94

الفصل الثاني :تـــــــــــجـــــــــلـــيـــات الواقع في رواية الصخرة الأســـيـرة.....102

1- الواقع وبنية الشخصية.....103

مفهوم الشخصية

- في اللغة.....104
- في الاصطلاح.....104

الشخصية عند النقاد المعاصرين 105

الشخصية عند فلادمير بروب (Vladimirpopp).....106

الشخصية عند غريماس.....106

الشخصية عند النقاد العرب.....108

الشخصية الروائية.....109

أصناف الشخصيات.....110

الشخصيات المرجعية.....111

شخصيات تاريخية

شخصيات أسطورية.....111

شخصيات دينية.....111

شخصيات تراثية.....111

الشخصيات الاستذكارية.....112

الشخصيات الواصلة 112

الشخصيات الواقعية في رواية الصخرة الأسيرة.....113

جون 113

مالروا.....113

أندري 114

الضابط ميشال.....114
موريس تورز.....114
بوشندوقة.....115
سيمون 116
مريم 116
كلارا.....117
الضابط جيروم 117
رامون.....118
هواري.....118
لينا.....119
لافار.....119
سي العربي.....120
إدريس.....121

2- الـــواقع وبـــنـــيـــــــــــــة الـــــــــــزمـــــــــــــــــــــان....123

مفهوم الزمن.....124

- في اللغة.....124
- في الاصطلاح.....125

مفهوم الزمن الروائي.....128

المفارقة الزمنية.....131

الاسترجاع 131

استرجاعخارجي.....132

استرجاع داخلي.....134

الاستباق.....137

استباق خارجي.....138

استباق داخلي.....139

3- الـــواقع وبـــنـــيـــــــــــــة الـــمـــكـــــــــــــــــــــان..144

مفهوم المكان: 145

– لغة..... 145

– اصطلاحا..... 146

مفهوم المكان الروائي..... 148

أهمية المكان الروائي..... 150

الأمكنة ذو المرجعية الواقعية 151

الأمكنة المفتوحة 151

كهف لاسكوا 151

المكتب الشيوعي..... 152

ولاية الجلفة..... 152

مبنى دار البارود..... 153

متحف اللوفر..... 153

الحانة..... 154

المزرعة 154

محطة زكار.....155
محطة صفية بورنان.....155
الأمكنة المغلقة 156
السجن 156
البيت.....157
الخيمة.....158
دار النشر غاليمار.....158
الفصل الثالث: تجليات المتخيل في رواية الصخرة الأسيرة.....160
1- بنية الشخصية المتخيلة 161
الصخرة.....163
الحوّاس.....166
البشير 167
الشيخ نائل 167
عمر.....168

العبد الزنجي.....169
دي سوني 169
الجيلاني شيخ الزاوية.....171
الماريشال نيميا.....172
الشيخ.....173
ماري 173
الفتاة الملائكية.....174
أبعاد الشخصية 174
البعد النّفسي للشخصية.....175
2- بنية الزمن المتخيل 180
الحوار الداخلي(المونولوج) 181
تيار الوعي.....187
-بنية الحدث المتخيل.....191
مفهوم الحدث.....191

في اللغة 191
في الاصطلاح 191
الأحداث الرئيسة..... 193
الأحداث الثانوية..... 193
4- بنية المكان المتخيل..... 200
سبل الروائي في تشييد المكان المتخيل..... 202
رمزية المقبرة 208
رمزية الجبال..... 212
رمزية البئر..... 214
المكان المجازي 215
المكان الهندسي..... 215
المكان المعاش..... 216
المكان المعادي..... 216
خاتـــــمـــــــــة..... 220

ملاحـــــــــــــق.....224

التعريف بالروائي.....226

ملخص الرواية.....227

تثبيت أهم المصطلحات وما يقابلها باللغة الفرنسية.....229

إحصاء الروايات التي تناولت موضوع الثورة.....231

قائمة المصادر والمراجع 232

الملخّص:

يعدّ العمل الرّوائي المجال الأكثر قربا من الواقع، وذلك من خلال رصد تفاصيله، ودمج تصوراته ضمن تخيّلات سرديّة ذات سمة فنيّة متميّزة، يمتزج فيها الواقع والخيال.

لقد ظلّت العلاقة بين الواقع والمتخيل في الرواية علاقة جدليّة وغالبا ما يتطوّر الحديث ليبلغ الخلط أقصاه في تحديد العلاقة التي تجمعهما أو تفرّقهما.

لذا تحاول هذه الدراسة البحث عن الواقع والمتخيل في الرواية الجزائرية المعاصرة وبالتّحديد الصّخرة الأسيرة للصادق بن طاهر فاروق.

الكلمات المفتاحية:

الواقع، المتخيل، تخيلات سردية، الرواية الجزائرية.

Résumé :

Le roman est le genre littéraire qui se rapproche le plus de la réalité, la fiction narrative fait appel au récit de détails et à l'imagination où se mêle réalité et fiction.

Le lien entre réalité et fonction dans le roman demeure de nature dialectique et il est bien difficile d'identifier ce lien de convergence et de divergence qui les unit.

Cette étude se penche sur la réalité et la fiction dans le roman algérien contemporain et notamment ***Al-saxra al-assira*** **« rocher prisonnier »** de Saddek Ben Taher Farouq

Mots-clés :

réalité- fiction- fiction narrative-roman algérien.

Abstract :

The novel has peculiar literary features as it is close to reality, its fictional narrative depicting details and reflecting imaginary facts blends reality and fiction.

The novel highlights the dialectical relationship between reality and fiction in which the limits of similarities and differences can be difficult to define.

Our research deals with reality and fiction in the Algerian Novel, namely, ***Al-saxra al-assira*** **« The Stucked Rock »** by Saddek Ben Taher Farouq

Key words:

reality- fiction- fictional narrative-Algerian Novel.