الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه

بنية الخطاب الرّوائي عند محمد مفلاح

إعداد الطالب:
خليفي سعيد

إشراف الدكتور:
د. جيلالي بن يشو

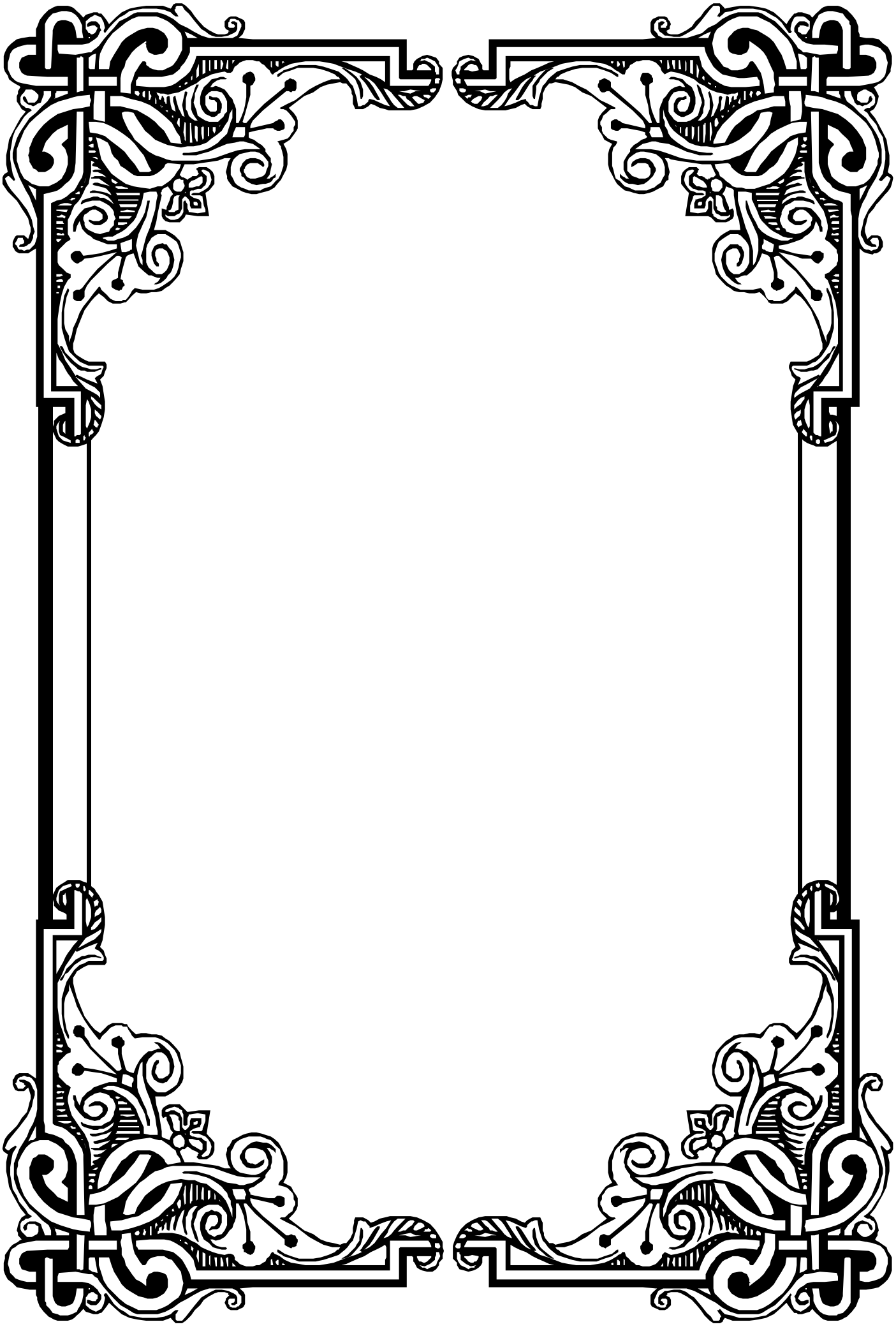
لجنة المناقشة:

أ.د. شايف عكاشة	جامعة تلمسان	رئيسا
د. جيلالي بن يشو	جامعة مستغام	مشرفا ومقرّرا
أ.د. عبد الجليل مرتاض	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ.د. محمد عباس	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
أ.د. محمد بشير بويجرة	جامعة وهران	عضوا مناقشا
أ.د. محمد بلوحي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2011- 2012 م

﴿ رَبِّ أَوۡزِعۡنِيٓ أَنۡ أَشۡكُرَ نِعۡمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنۡعَمۡتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنۡ أَعۡمَلَ صَٰلِحٗا تَرۡضَىٰهُ وَأَدۡخِلۡنِي بِرَحۡمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ١٩ ﴾

سورة النمل - الآية 19



المقدمة

عرفت الرّواية انتشارا غير مسبوق في العصر الحديث، وقد حظيت باهتمام النّقاد والدّارسين والمنظّرين، على اختلاف توجّهاتهم وأدواتهم الإجرائيّة، ويعود ذلك إلى أهمية هذا الجنس الأدبي داخل المنظومة الحياتية للأفراد والأمم، بما يعبّر عن أحوالهم وهمومهم ومشاكلهم وصراعهم الدائم في الحياة.

يعدّ الرّوائي الجزائريّ **محمد مفلاح** أحد روّاد هذا الفن الأدبي، فقد كشف من خلال مختلف كتاباته الروائية الكثير من المشاهد اليومية، والمواقف السياسيّة، والأوضاع الاجتماعيّة والثقافيّة والاقتصاديّة الصّعبة، وذلك بطريقة فنيّة متميّزة، تعتصر تجربته السّردية التي نمت وفق حلقة متّصلة مثلتها أعماله الروائية بداية من «**الانفجار**» إلى «**انكسار** ».

إنّ التميّز والتفرّد الذي طبع **محمد مفلاح** في طريقة الكتابة المنتهجة من خلال تضمينه للمعاني الواسعة، والخطابات المختلفة، بواسطة تضافر عناصر البناء السردي وتفاعلها وتآزرها، هو الأمر الذي دفعني إلى محاولة سبر أغوار بعض رواياته التي أزعم أنها جسّدت مشروعه الروائي إلى حدّ كبير، ويتعلق الأمر في هذه المقاربة بروايات :

بيت الحمراء، الكافية والوشام، عائلة من فخار، الوساوس الغويبة .

إضافة إلى أنّ الطّرح في مجال الخطاب السردي عبر أعماله لم يحظَ بالدراسة الكافيّة، فيما أعلم، خاصة ما تعلق منها بالجانب الأكاديمي، ومن هذه الدراسات:

- مذكرة ماجستير أعدتها الطالبة إسمهان حيدر حول بنية النص السردي، من خلال روايات: هموم الزمن الفلاقي، الانهيار، بيت الحمراء، خيرة والجبال، لمحمد مفلاح بجامعة قسنطينة، سنة 2002 .
- مذكرة ماجستير للطالب مولاي الكبير أحمد، بعنوان "العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في عالم محمد مفلاح الروائي"، "عائلة من فخار" و"انكسار" أنموذجا بجامعة بشار سنة 2011 .
- الطالبة كريمة بودالي من جامعة سيدي بلعباس قامت بإعداد مذكرة ماجستير بعنوان "شعرية النص السردي في التجربة الروائية لمحمد مفلاح" عائلة من فخار أنموذجا، في سنة 2011 كذلك .
- الطالب مختار الهيصاك ، "التناوب الصوتي في تعليمية النصوص الأدبية في المدرسة الجزائرية"، بيت الحمراء أنموذجًا ، بالمدرسة العليا للأساتذة، سنة 2010.

ومن الأعمال النقدية المنجزة حول أدب الروائي محمد مفلاح دراسة قام بها كل من بن جلولي عبد الحفيظ موسومة بـ "الهامش والصدى"، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية، وبشير بويجرة محمد في كتابه بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، الجزء الثاني، وشايف عكاشة من خلال عمله الموسوم بزمن في زمنين في "هموم الزمن الفلاقي.

ومن أجل ذلك رحت ألتمس لنفسي طريقا لعلي أظفر من خلاله ببعض ملامح الخطاب السّردي وخصوصياته، في هذه الروايات الأربع، للخروج بنتيجة تتكشف مختلف الأبعاد والرُّؤَى السائدة فيها؛ فما هي طبيعة البنية السردية في هذه الروايات ؟! وما هي خصائصها وعناصرها ؟! وإلى أيّ مدى تسنى **لمحمد مفلاح** أن يؤسّس لخطاب جمالي بكلّ ما يحمله من خصوصيات البناء الروائي الرصين ؟! وكيف ساهم في تحطيم تلك النمطية المعهودة التي تنأى بالنصّ عن مساره الإبداعي المتميّز ؟! وهل استطاع أن يتجاوز حدود السرد الكلاسيكي الذي يقوم على ثبات الحدث ووضوحه، وشفافية اللغة ومباشرتها، وواقعيّة الأماكن وجغرافيتها، وخطيّة الزمن وتتابعه ... ؟! أم أنّ مرجعيّته الواقعية التي تستمد حضورها من الذات البشرية كعنصر بنائي مهمّ، كان لها الأثر الكبير في تشكيل مختلف البنى الخطابية للمنجز الروائي عنده ... ؟!. هذه الأسئلة وغيرها شكلت اللحمة الرئيسيّة للموضوع، وكانت قوام هذا البحث وأساسه.

وانطلاقا من هذه الإشكالية جاء البحث في فصول أربعة ومقدمة ومدخل وخاتمة، فالمدخل تحدثت فيه عن جملة من المفاهيم المتعلقة بالبنية والنص والخطاب الروائي عموما، ومختلف الأبنية السردية والعناصر الحكائية من شخصيات وزمن ومكان، بالإضافة إلى عامل اللغة الذي يعدّ الخيط الناسج لكل بناء فني متماسك.

أما الفصل الأول، فقد خصصته للحديث عن عنصر الشخصية الروائية، وعالمها العجيب، والوقوف على أنماطها وملامحها وحركيتها ودورها في رواية «**بيت**

الحمراء»، التي عكست الواقع الاجتماعي للأمة الجزائرية في فترة الثمانينات وما قبلها بطريقة فنية متميزة.

وبعد ذلك، انتقلت إلى رسم خطوات الفصل الثاني المتعلق بجدلية الزمن الروائي، وبنياته المختلفة في رواية «**الكافية والوشام**»، باعتبار أن هذا العنصر يمثل أبعادا ودلالات فنية، جسدتها هذه الرواية بشكل لافت للانتباه، تبعا لمرحلة التحولات الكبرى التي أعقبت أحداث أكتوبر 1988 في الجزائر.

في حين أن الفصل الثالث صبّ اهتمامه حول تقنية بناء المكان في رواية «**عائلة من فخار**» ودلالاته وجمالياته، التي صوّرت أبعاده النفسية والاجتماعية والدينية والأخلاقية...

أما الفصل الرابع والأخير فقد عُني بتحليل الخطاب اللغوي السائد في رواية «**الوساوس الغريبة**»، ضمن خصائصها الأسلوبية التي تعتمد على جملة من الآليات والأسس، ويتعلق الأمر بمظاهر السرد ولغته وكذا الوصف والتكرار، بالإضافة إلى الجوانب السيميائية المتعلقة أساسا بالعنوان ودلالته، ومختلف الألوان المستعملة ورمزيتها، وكذا الجوانب التي تقف على الحمولات الدلالية لعامل التسمية المتعلقة ببعض الشخصيات الفاعلة في مسار الحدث في هذه الرواية، التي جاءت لتثبيت البعد الواقعي لمرحلة حاسمة، تمثلت في عودة الأمن والاستقرار.

أما الخاتمة فقد جاءت لتكون مؤشرا لأهم النتائج المتوصل إليها، والمتعلقة أساسا بأهمّ الخطابات المتواريّة خلف عناصر السرد الحكائي في هذا المشروع الروائي الذي مثلته هذه الروايات الأربع.

ونظراً لطبيعة البحث وأهدافه والتي تسعى للكشف عن أهم القيّم الفنية والجمالية للخطابات المكونة لهذه النماذج الروائية من خلال التشكلات السردية وعلاقاتها المختلفة، فإن المنهج المتبع هو تكامل بين الوصفي والتحليلي.

و قد حاولت في جميع أطوار هذا البحث، الإحاطة بالموضوع إلى أبعد حدّ، ما أمكني ذلك بالطبع، وكنت حريصا، إذ ذاك، أن تخلو دراستي من الإطناب المملّ والتقصير المخلّ، كما أنني حاولت قدر الإمكان، الالتزام بمبدأ الموضوعية والحياد، وعدم إصدار الأحكام التي تفتقد إلى الحجة والدليل المؤيد لها.

وما لا يمكنني أن أتجاوزه أو أتغافل عنه، فهو التنويه بجهد أستاذي المشرف **الدكتور جيلالي بن يشو**، ونصحه لي ومساعدته الدائمة إياي، فهو الذي ساندني وآزرني وشاركني في أمري هذا، فكان لي نعم الرفيق، الذي لم يبخل علي بنصائحه الخيّرة ، وتوجيهاته النيّرة، وآرائه المفيدة، فله جزيل الشكر وجميل العرفان؛ كما أنني أسدي شكرا خالصا للكاتب الروائي الأستاذ الفاضل **محمد مفلاح**، الذي فتح لي قلبه وبسط لي عونه بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى، والشكر موصول إلى كلّ من مدّ لي يد المساعدة من قريب أو بعيد.

البنية، الخطاب، النص
(المصطلح والماهية)

المـدخـــل

انطلاقا من عنوان البحث نلج الموضوع، إذ أنّـه لا معنـى لأيّ كلام مـا لم يبدأ بالعنوان وينتهي إليه، فـ**بنية الخطاب الرّوائيّ عند" محمّد مفلاح "**، عنوان ترتسم فيه مجموعة من الكلمات المفتاحيّة، ذات الدّلالـة لفحوى البحث وغـايته، ولذلك ارتأيت في هـذا المدخـل أن أقـف على مضمون عتبـات العنوان، وأبعـاد مدلولاتهـا، بدايـة بتعريف البنيـة، ثـمّ ماهيـة الخطـاب، وهـل الخطـاب مـرادف للنّـص؟ أم أنّهمـا مفهومـان مختلفـان لـكلّ منهمـا خصـائصه ومميّزاته؟ وفـي الأخـير سأحـاول أن أجـد الخيط النـاسج لهـذه المفاهيم، في محاولة لتحقيـق قـراءة شـاملة للنّظـام السّـرديّ عنـد محمّد مفـلاح، وإبـراز أهـمّ الجوانـب الفنيّـة والجماليّـة الّـتي تشكّلت من خلال الخلفيّة الفكريّة والمعرفيّة لـديه، والّتي كـانت المثير الحقيقيّ للنّمط المتميّز للكتـابة الإبداعيّة عنده.

البنيـة

ممّـا لاشـكّ فيـه، أنّ البنيـة هي اللبنـة الأسـاسيّـة في الدّراسـة البنيويّـة الحديثة، وهي مشتقة منهـا، ممّـا يـدلّ أنّهـا المفهوم المركـزيّ، وقـد اتّخذت شكـل المقولة الفلسفيّة، والمفهوم العلميّ، والتّصوّر الإيـديولوجيّ؛ فما مفهوم البنيـة لغـة ؟ وما مدلولاتها من النّـاحية الاصطلاحيّة؟ لاسيّمـا فيمـا يُعنَـى بالأعمال السّرديّة، وخاصّة الرّواية، باعتبار أنّهـا الجنس الأدبيّ الّذي يهمّنا في هـذه الدراسة.

أ- البنيـة في الأصـل اللغـويّ :

جـاء في لسـان العـرب لابن منظور (ت771هـ): « البِنْيَـةُ والبُنْيَـةُ، والبِنَـى والبُنَى، وأنشـد الفارسي عن أبي الحسن الحطيئة :

أُولئِـكَ قَوْمٌ، إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا البُنى وإِنْ عـاهَدُوا أَوْفَوْا وإِنْ عَقَدُوا سَدَوْا

قال أبو إسحاق : أحسنوا البنى، إنما أراد البِنَـى جمع بِنْيَـة، وإن أراد البنـاء الّذي هـو ممـدود جـاز قصره في الشّعر، وقـد تكـون البنـاية في الشّـرف، والفعـل كالفعل.

قال يزيد بن الحكم: والنّاس مُبْتَنَيَـانِ مَحْـ ـمُـودُ البِنايـة أو ذمِيـمُ.

وقال لبيـد : فَبَنَى لَنَـا بَيْتًـا رَفِيعًا سَـمْكُهُ فَسَمَا إِلْيـهِ كَهْلُهَا وغُلاَمُـهَا.

وقال ابن الأعرابيّ : البِنَى الأَبْنِيّة من المَدَرِ أو الصُّوف، وكـذلك البِنَى مـن الكرم، وأنشد بيت الحطيئة :

أُولئِـكَ قَوْمٌ، إِنْ بَنَوْا أَحْسَنُوا البُنى ... »[1]

يتبيّـن لنـا ممّـا سـبق أنّ الفعـل " بَنَـى " بمعنى التّشـييد والرّفـع والتّكـوين والجمع، والبِنيـة هي المصـدر النـاتج عن الفعـل، وإن كـان عند البعـض هـو الأصـل، إلاّ أنّ الّذي يظهـر أنّ البنيـة من البنـاء أو هي إيّـاه.

([1]) ابن منظور، محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين، لسـان العرب، مادة بنى، ج 4، ط1، دار صـادر بيروت ، لبنـان ، د ت ، ص 94.

"والبِنْيَة مثل رِشْوَة، وهي الهيئة الّتي بُني عليها مثل المِشْيَة والرِّكبة، وبنى فلان بيتًا بِناءً، وبَنّى مقصورا شُدِّد للكثرة.

يُقال بُنْية وبُنَى وبِنْية وبِنَى بكسر الباء مثل جِزْية وجِزى، ويُقال فلان صحيح البِنية أي الفطرة، وأبْنَيْتُ الرَّجُلَ : أعطيته بناءً أو ما يبتني به داره. »[1]

وجاء في معجم تاج العروس للزّبيديّ (ت 379 هـ) بما يماثل هذا المعنى : «البنْيَة بالضمّ والكسر وما بَنَيْتُه ج (البِنى) بالكسر و(البُنى) بالضمّ مقصوران جعلهما جمعين، وسياق الجوهريّ والمحكم أنّهما مفردان ضمن الصّحاح، والبُنى بالضمّ مقصورة مثل البِنى، ومنه قول الفرزدق :

إِنَّ الّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

قال شيخنا بناء الشّرف الّذي أشار إليه حمله على المجاز، وقيل هو حقيقة، وجعلوا البنية بالكسر في المحسوسات، وبالضمّ في المعاني والمجد... »[2]

إنّ هذا المفهوم اللّغويّ الّذي اتّفقت على دلالاته معظم المعاجم العربيّة، بقي محافظا على معناه في مختلف الاستخدامات التّطبيقيّة والنّظريّة، من حيث أنّ البنية تعني البناء أو الطريقة الّتي يقوم عليها بناء ما، ثمّ امتدّ مفهوم ومعنى الكلمة

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص94.

(2) الزّبيديّ، مرتضى محمّد بن عبد الرّزاق الحسينيّ، تاج العروس، مادة بنى، ج 3، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت، ص53.

ليشمل وضع الإجراء في مبنى ما من وجهة النّظر الفنيّة المعماريّة، بما يؤدّي إليه من جمال تشكيليّ. (1)

وقد استخدمت كلمة بنية لدى الشّعراء العرب للدّلالة على التّشييد والبناء والتّركيب، أمّا اللّغويّون فقد تصوّروا هذا اللّفظ على أنّه الهيكل الثابت للشّيء، ويُقابله الإعراب، ومن هنا جاءت تسميتهم للفعل المبني والفعل المُعرب، فالأوّل ثابت لا يقبل تعدّد الحركات الإعرابيّة بينما الثاني يقبلها، ومن هنا أيضا أطلقوا تسمية المبني للمعلوم والمبني للمجهول. (2)

يتضّح من كلّ ما سبق أنّ البِنية أو البُنية أو البناء، كلها تندرج ضمن حقل دلاليّ واحد، يحمل معنى الصّلابة والشّدة والإحكام، وفق الأسس والمعايير النّظريّة الّتي تستدعي النّمط المطلوب في هذا البناء أو ذاك، كما أن هذه التعريفات لا تنفصل عمّا يُقابلها من المعاني الاصطلاحيّة لهذه المفاهيم، حيث ظلّت تحافظ عليها ، وهي تستخدم في القراءات النّقديّة الموجّهة للنّصوص الأدبيّة، خاصّة السّرديّة منها، باعتبار أنّها تمثّل أبنية محكمة، تحتاج إلى جملة من الأدوات لفكّ شفراتها، والوقوف على جماليّاتها بما يحقّق لها البقاء والتجدد.

(1) ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النّقد الأدبيّ ، دار الآفاق الجديدة للنّشر، ط 2 ، بيروت ، لبنان ، 1980، ص175.

(2) ينظر، مصطفى السّعدانيّ، المدخل اللغويّ في نقد الشّعر، دار العلم، د ط، الاسكندريّة، مصر، د ت، ص 11.

ب ـ البنيـة في الاصطـــلاح :

يُعــدّ مفهـوم البنيــة مـن المفـاهيم النّقـديّة الّـتي يصـعب تحديدهــا، أو إعطاؤها تعريفا شاملاً موحّداً، ولعلّ الدّليـل على ذلك كثرة التعريفات وتعدّدها، وقــد ارتبطـت في عمومهــا بالمجـال البنيــويّ، ونــالت اهـتمام البــاحثين في الحقــل اللّسـانيّ، غير أنّ هنـاك جملة من المنطلقـات النّظريّـة والتّصـوّرات المشتركة بيـن جـميع المـدارس الخـاصّـة بالـخطـاب اللّسـانيّ، بــدءًا مــن دي سوسيــر (F. De Saussure) مروراً بحلقتي "براغ" و"كوبنهاغن" إلى آخـر مـا نـادت به المدارس اللّسـانيّة المعـاصرة، وهـو عنصر التضـامن والتّضـافر بين عنـاصر السّــرد ومكوّنات الحكي، ومن هـذه التّعريفات مـا قاله أنـدري لالانـد (André Lalande) إنّ البنيـة تستعمل من أجل تعيين كلّ مكوّن من ظواهـر متضـامنة، بحيـث يكـون كـلّ عنصر فيهـا متعلّق بالعنـاصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكـون ذا دلالــة إلاّ في نطـاق هـذا الكـلّ، هـذه الفكـرة هي الأسـاس فيمـا نسمّيه أيضـا نظرية الصيغ[1].

أمّــا إميـل بنفســت (Emile Benveniste) فـيرى أنّ البنيــة هــي ذلك النّظـام المنسّـق الّذي تتحدّ كـلّ أجزائه بمقتضى رابطـة تماسـك وتوقـف، تجعـل من اللّغـة مجموعـة منتظمـة من الوحـدات أو العلامـات المنطوقـة الّتـي تتفـاعل ويحـدّد بعضهـا بعضـا على سبيل التّبـادل. [2]

---

[1] ينظر، مهيبـل عمر، البنيـوية في الفكـر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، ط 2، الجزائـر ، د ت ، ص16.

[2] ينظر ، السعيداني مصطفى، المدخل اللغويّ في نقد الشّعر، ص 12.

يؤكد جان بياجيه (Jean piaget) أنّ « البنية مجموعة من تحويلات على قوانين كمجموعة تقابل خصائص العناصر تبقى أو تعتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو تستعين بعناصر خارجيّة »[1].

ويحدد ابراهيم زكريا البنية في قوله أنّها «لم تعد مجرّد مفهوم علميّ أو فلسفيّ يجري على أقلام علماء اللغة، وأهل الأنتروبولوجيا وأصحاب التحليل النّفسيّ وفلاسفة الإبستمولوجيا، أو المهتمين بتاريخ الثقافة فحسب، بل هي قد أصبحت أيضا (المفتاح العموميّ) الّذي يهيب به رجل الأعمال والنّقابيّ، وعالم الاقتصاد، والمربيّ، والنّحويّ، والنّاقد الأدبيّ، والمخرج السّنمائيّ ورجل الإعلام، والقصّاص، ومصمّم الأزياء، والمهتمّ بشؤون الطهو ...إلخ، ولا شكّ أنّ كلّ هذه التّطبيقات الّتي عرفها منهج التّحليل البنيويّ هي الّتي جعلت البنية كلمة واسعة فضفاضة، لا تكاد تعني شيئا، لأنّها تعني كلّ شيء. »[2]

ونستخلص من هذه التعريفات أن من خصائص البنية الكليّة التآلف بين مجموع عناصرها الّتي تحكمها قوانين مضبوطة، بحيث كلّ جزء من هذه المجموعة يرتبط بما يليه، ولا تتحدّد دلالة هذا الجزء إلاّ من خلال ترابط الكلّ حسب ما يراه أندري لالاند، أمّا إميل بنفيست فيرى أن البنية هي مجموعة من الظواهر المتضافرة والمتضامنة، الّتي يستند كلّ منها إلى الآخر، وهي ليست بذلك مجرّد

---

(1) جان بياجيه ، البنيوية ، تر، عارف منيمنة وبشير أو يري ، دار عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1981 ، ص 81.

(2) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، أو أضواء على البنية ، دار مصر للطباعة والنّشر، د ط ، القاهرة، مصر، 1976، ص07.

جمع بين العناصر، وإن كان بنفيست قد ركز في هذا التّعريف على القول بسيطرة النّظام اللّغويّ على عناصره، بحيث يتوقّف كلّ عنصر- داخل هذا النّظام على بقية العناصر الأخرى.

ويضيف جان بياجيه إلى أنّ البنية هي نسق من التّحوّلات الدّاخليّة، لا يحتاج إلى أيّ عنصر خارجيّ، بحيث ينمو ويتطوّر من الداخل، ممّا يضمن لهذه البنية استغلالا يسمح للباحث بأن يخترق عوالمه دون أيّ سلطة خارجيّة متعلّقة بالنّص أو المبدع على حدّ سواء، أمّا زكريا إبراهيم فيذهب إلى أبعد من ذلك حينما يُرجع اتّساع مجال البنية وتعدّد دلالاته اللّفظيّة إلى تعدّد المجالات التّطبيقيّة الّتي عرفها المنهج البنيويّ.

ومن هنا يمكن القول بأنّ البنية منهج وتصوّر فلسفيّ يُبعد الخارج والتاريخ وحتى الإنسان والواقع، ويهتمّ فقط بما هو لغويّ، بحيث يدرس النّص ويحلّله في إطاره الدّاخلي، بعيدا عن الظروف الخارجيّة السّياقيّة الّتي تحيط به أو تكون سببا في إنتاجه ووجوده، وفي المقابل من ذلك فهو يُعنى بالأنظمة السّرديّة من حيث تعالقها فيما بينها، بما يُشكل ذلك البناء المعماريّ الرّصين الّذي يبدأ تشييده المبدع ليكمل المتلقي بناءه، بما يتوفّر لديه من الأدوات الإجرائيّة والوسائل النّظريّة، وممّا يؤدّي في نهاية المطاف إلى تعدّد القراءة وتجدّدها بهدف إيجاد العلاقة القائمة بين مكوّناته وعناصره المختلفة، لأنّ كلّ تحليل دلاليّ، غايته كشف العلاقات القائمة بين الشّكل والمضمون[1].

(1) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عدد 240 ، الكويت ، 1998 ، ص 39.

والبنية باعتبار أنّها نسق أو نظام من منظور دي سوسير ومن سار على منواله من اللّسانيين قديما وحديثا، تظلّ المفهوم السّائد والآليّة الإجرائيّة الّتي تحقّق للنّص الإبداعيّ بعضا من علائقه المنطقيّة السّائدة فيه «حينما تعتمد على الوصف الدّقيق لبنيات الحكي الدّاخليّة، ومحاولة كشف العلاقات التّركيبيّة والمنطقيّة القائمة بينها»[1].

العلاقات المتضامنة والمتآلفة والّتي تنشأ وتنمو بصورة منتظمة، إنّما هي حتميّة سرديّة لا يقوم النّسج الحكائيّ بدونها، إذ أنّ كلّ عنصر- فيها يتعلّق بباقي العناصر ولا تكتمل مزيّته إلاّ في نطاق هذا الكلّ المتكامل، أي «أنّ الأجزاء المكوّنة للنّص الأدبيّ لا تقوم على علاقات اعتباطيّة، وإنّما على علاقات ضروريّة»[2] ، فحينما تتفاعل هذه العناصر وتتآزر في مُجملها تشكّل لنا مجموعة الأحداث والصّراعات الّتي تنهض بها الشّخصيّات الرّوائيّة داخل المكان أو الفضاء الرّوائيّ، بغضّ النّظر عن نوعه أو جنسه، من حيث كونه واقعيّا أو متخيّلا، ولن تستطيع هذه الشّخصيّات أن تتحرّك وتنمو إلاّ من خلال حركيّة الزّمن وسيرورته، الّذي تسير وفقه كلّ مجريات الرّواية وأحداثها.

إنّ هذه العناصر وغيرها كثير، ممّا لا نستطيع الإحاطة به في هذا المدخل، إلاّ أنّ المشكّل السّرديّ المهمّ الّذي تنهض عليه جميع الأعمال الأدبيّة وجنس الرّواية على وجه الخصوص، هو عنصر اللّغة الّذي يمثّل عمود البناء

(1) حميد الحمداني، بنية النّص السّرديّ من منظور النقد الأدبيّ ، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنّشر والتوزيع، ط1 ، بيروت والدار البيضاء ، د ت ، ص 20.
(2) م، ن، ص 07.

الفنـيّ وأسـاسه، فـلا سـرد ولا وصـف إلاّ بهـا، وهـي سبيـل التواصـل بيـن الشّخصيات، وهـذا مـا يؤكـد « أنّ الرّوايـة بحـث في اللّغـة، وبمعنـى آخـر هي أساساً عمل معيّن حول لغة معيّنة تجعل كلّ الشروط الأخرى مكمّلة لها، وبنـاءً على هـذا فالرّواية تأسيس لغـويّ ومشـاكسة معرفيّة وجماليّة تُجـاه اللّغـة في حـدّ ذاتها » [1]، ذلك أنّ الرّوائيّ حينما يحاول كشف الحقيقة الّتي يراهـا قابلة لأن تتحـوّل إلى عمـل إبداعيّ وأثـر فنيّ، فإنّه يسعى جاهـدا للوصول إلى الهـدف الّذي وضعـه منذ البداية الذي لا يتحقّق إلاّ بمزية اللغة من خلال توليداتها وطاقاتهـا التّعبيريّة، فالكاتب يخلق في اللغة حيويّة مستقلّة، وكتابته تحرّك بدءاً من ذاتهـا، من اكتفائهـا بذاتها، ولا تحـرّك بموضوعهـا أو بـأيّ عنصـر خـارج عنهـا، إنّهـا تتوالد من طاقتها اللّغويّة الخاصّة . [2]

إنّ اللّغـة ليسـت وسيلـة يستعملهـا الكاتـب الـرّوائيّ لإيصـال أفكاره إلى المتلقي فحسب، وإنّمـا طاقاتهـا التّعبيريّة وتوليداتهـا المـذكورة آنفـا هي وجـوه أخـرى لمختلف الخطابات السّـائدة، سواء داخل العمل الإبداعيّ الواحد، أو ضمن الكتابات الإبداعيّة ذات المصدر الواحد و التوجّه الواحد، حيث كثيرا ما يظهر التميّز والتفـرّد تبعـا للخلفيّـة الفكـريّة والمرجعيـّة التكوينيّـة لهـذا الكاتـب أو ذاك، وهـذا مـا يبرّر الاختلاف والتّبـاين بينهـم حينمـا ينطلقـون من قضيـة واحدة أو مشكلـة واحدة، وهـذا مـا يُعرف باسـم الخطـاب الّذي ينشـأ تبعـا للاتّجاهـات والمواقـف، فمـا مفهـوم

([1]) مشري بن خليفة ، سلطة النّص ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط 2000 ، ص 96.

([2]) ينظر، عباس عبد الحليم عباس، رولان بارت وإشكالية النّقد ، مجلة عمان، العدد 104 ، شباط 2004، عمان ، الأردن ، ص 52.

الخطاب؟ وما هي مظاهره واستعمالاته ؟ وهل الخطاب هو النّص؟ أم أنّهما مفهومان مختلفان لكلّ واحد منهما خصائصه ومميّزاته ؟ وأيّهما أوسع مجالا وأكثر شموليّة وأعمّ دلالة ؟ وحتى نستطيع التمييز بينهما، لابدّ أوّلا أن نتطرق إلى مفهوم كلّ منهما على حدة، وما حدود استخدام كلّ واحد منهما ؟

1- النّص :

لا شكّ أنّ النّص كمفهوم يتعلّق بالكتابة والإبداع، يُعدّ النقطة الأولى في أيّ عمليّة تواصليّة أو غير تواصليّة، لا سيّما المكتوبة منها، إلاّ أنّ هذا المفهوم، ونتيجة لاحتكاك العرب، خاصّة المعاصرين، بالأمم والثقافات الغربيّة، قد جعل منه مفهوما نقديّا يتجاوز، إلى حدّ ما، تلك المدلولات الّتي وُضعت له في أصل اللغة، لكنّ المؤكد أنّه يُحافظ على جزء كبير من دلالته اللّغويّة الّتي أوردتها المعاجم العربيّة.

أ ـ النص لغة :

ورد النص في لسان العرب في مادة " نَصَصَ " بمعنى الرّفع والظهور والانتصاب، ونصّ الحديث ينصّه نصّاً، رفعه، وكلّ ما أُظهِرَ فقد نصّ... ويُقال نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه... والمنصّة ما تظهر عليه العروس لِتُرَى، وكلّ شيء قد نُصِّصَ فقد أُظهِر، وهناك لفظ النّص والتّنصيص، أي السّير الشّديد

والحثّ، وأصل النّص أقصى الشّيء وغايته، ومنه نصّت الدّابة السّير إذا أظهرت أقصى ما عندها [1].

أمّا الزّمخشريّ (ت 538هـ) في الكشّاف وهو يستعين بالدّلالات اللّغويّة للألفاظ في جهوده للتّفسير لا يبتعد عن المعنى الوارد عند ابن منظور في اللّسان، حيث نجد المصطلح عنده يعني الارتفاع والانتصاب، فالماشطة تنصّ العروس فتقعدها على المنصّة، وهي تنصّ عليها أي ترفعها، ونصّ فلانٌ سيّداً كنصّ ونصصتُ الرّجل إذا أخفيته من المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته، وبلغ الشّيء نصّه أي منتهاه.[2]

وقد جاء في القاموس المحيط للفيروز آبادي جملة من التّعريفات لمفهوم النّص، ومنه « نصّ الحديث رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها في السّير، والشّيء حرّكه، ومنه فلانٌ ينصّ أنفه غضبا، وهو نصاص الأنف والمتاع ، جعل بعضه فوق بعض، وفلانا، استقصى مسألته عن الشّيء، والعروس، أقعدها على المنصّة بالكسر، وهي ما تُرفع عليه فانتصّت والشّيء أظهره، والشّواء ينصّ نصيصًا، صوّت على النّار، والقدر، غلث، والمَنصّة بالفتح ، الجملة من نصّ المتاع، والنّص الإسناد إلى الرّئيس الأكبر والتّرقيات، والتّعيين على شيء ما، وسيرٌ نُصٌّ ونصيص: جدّ رفيع، وإذا بلغ النّساء نصّ الحقاق فالعصّبة أولى، أي بلغن الغاية التّي عقلن فيها أو قَدرن على الحِقاق، وهو الخصام أو حَوْقٌ فيهنّ، فقال كلّ من

---

(1) ينظر ابن منظور، لسان العرب ج 4 ، مادة (نصص) ، ص 684.

(2) ينظر الزمخشريّ ، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر ، الكشّاف ، مادة (نصص) ج 3 ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر، 1997 ، ص 514.

الأولياء أنا أحقّ أو استعارة حقاق الإبل، أي انتهى صغرهنّ، ونصيص القوم، عددهم، والنّصّة العصفورة، بالضمّ الخصلة من الشّعر، أو الشّعر الّذي يقع على وجهها من مقدّم رأسها، وحيّة نصناص أي كثيرة الحركة، ونصص غريمه، وناصه ، استقصى عليه وناقشه، ونصنصه ، حركة وقلقلة، والبعير ، أثبتت ركبتيه في الأرض وتحرّكت للنّهوض» .[1]

نخلص من هذه التعريفات إلى دلالة مركزيّة تكاد تحظى بالإجماع والاتّفاق، وهي الظهور والاكتمال والغاية، وهي لا تختلف كثيراً مع المفهوم السّائد للنّص في الأوساط النّقديّة للدّراسات الحديثة والمعاصرة، إلاّ أنّ التمعّن في هذه الدّلالات يبيّن أنّ مفهوم النّص يشير إلى الدّلالة المركزيّة للّفظ، وما به من ظهور واكتمال، وليس إلى تلك المزايا المتعلّقة بالجمال والفنّ، وهذا ما سنحاول التعرض له من خلال هذا المفهوم الاصطلاحي للنص.

ب- النّص اصطلاحا :

إنّ مجال استخدام لفظ النّص في اللغة لا يعرف الحدود، وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بمسألة الاصطلاح، فالنّص في علم الحديث هو التوثيق والتّعيين، والنّص عند الفقهاء والمفسّرين، نصّ القرآن الكريم، ولذلك يُقال لا اجتهاد مع وجود النّص، أمّا عند الحقوقيّين وعلماء القانون، فالنّص هو المرجع

(1) الفيروز آبادي أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي ، القاموس المحيط ، دار إحياء التراث العربي، ج1، مادة (نص)، بيروت، لبنان ، 1997، ص 858.

والمسند الّذي وضعه المشرّع للفصل في المنازعات، ومختلف التّنظيمات والتّشريعات المعمول بها، بهدف ضبط النّشاطات والمعاملات.

أمّا فيما يتعلّق بالجانب اللّغويّ وما يهتمّ بالطرح الأدبيّ، وهو الّذي يعنينا بشكل كبير في هذا الباب، وخاصّة ما يهتمّ أكثر بالمجالات الإجرائيّة في الممارسة النّقديّة، عندما يتعلّق الأمر بالتّعامل مع النّص الإبداعيّ تحديدا، وما يتضمّنه من تعدّد قرائيّ وتنوّع دلاليّ، وفي هذا الشّأن يقول خليل أحمد في كتابه معجم المصطلحات اللّغويّة في تعريفه للنّص، بأنّه « يعني في العربيّة الرّفع البالغ، ومنه منصّة العروس، والنّص كلام مفهوم المعنى... وهو النّسج أي الكتابة الأصليّة الصّحيحة، المنسوجة على منوالها الفريد... والنّص المدوّنة، الكتاب في الفئة الأولى، غير المترجم، قرأت فلانا في نصّه، أي في أصله الموضوع، والنّص كلّ مدوّنة مخطوطة أو مطبوعة ».[1]

ولذلك فالنّص هو ما يكتبه الكاتب أو يقوله، ثمّ يُدوّن ليُقرأ بغضّ النّظر عن الكيفيّة الّتي تتمّ بها العمليّة التواصليّة، إلاّ أنّ المؤكّد هو المحافظة على المضمون الدّاخليّ الّذي يقوم على أساسه النّص، والّذي يُشكّل كيانه ووجوده، فيميّزه ويضمن له التفرّد والخصوصيّة، وهذا لا يعني أنّ النّصوص لا تتقاطع فيما

(1) خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات العربيّة ، دار الفكر اللبناني ، ط 1 ، بيروت ، لبنان، 1995، ص 136.

بينها، بل هناك ما يُعرف بالتّناص الّذي أصبح يلمّ شمل النّصوص، وتبقى اللّغة وحدها هي العنصر الّذي يُشكّل الاختلاف والتمايّز.[1]

عرف العرب القدامى علم النّص، وتحدّثوا فيه ونظّروا له، والحقيقة أنّ هذا العلم لم يكن مقصودا لذاته، وإنّما أملته مقاصد أخرى، شكّلت الشّغل الشّاغل لهؤلاء العلماء، وعلى رأسها الدّراسات المتعلّقة بفهم القرآن ، واستنباط أحكامه من جهة، ومحاولة إيجاد قواعد وضوابط من شأنها أن تضمن للّغة العربيّة بقاءها ونقاءها، والّتي هي لغة القرآن قبل كلّ شيء. من جهة أخرى، فقد اختلف هؤلاء العلماء وتباينت آراؤهم فيما يتعلّق بمسألة إعجاز القرآن، بداية من أبي بكر الباقلاني (ت 403 هـ)، الّذي يرى أنّ القرآن نظام لغويّ يقوم « على تصرّف وجوهه وتبايّن مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومُباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به ويتميّز في تصرّفه من أساليب الكلام المعتاد. »[2]

أمّا عبد القاهر الجرجانيّ (ت 471 هـ) المعروف بنظريّة النّظم، والتّي تقوم أساسا على أنّ المزيّة في إعجاز القرآن لا تكمن في بلاغته أو ألفاظه أو معانيه، إنّما تكمن في نظمه، وهو أوّل من دعا إلى القراءة الشّاملة الّتي تُعدّ الكفيلة للوقوف على أسرار النّظم القرآنيّ، حيث يرى أنّ الإعجاز « لا يكمن في

([1]) ينظر، منذر عياشي، مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، ط 1990، دمشق، سوريا، ص202 وما بعدها.

([2]) الباقلاني أبو بكر، إعجاز القرآن، تح السيّد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3 ، القاهرة ، مصر، 1971، ص35

الكلمات المفردة في جمال حروفها وأصواتها، ولا في معاني الكلمات المفردة التي هي لها بوضع اللغة، ولا في ترتيب الحركات والسّكنات، ولا في المقاطع والفواصل، وإنّما تكمن هذه الخصائص في النّظم والتّأليف اللّذين يقتضيان الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز" [1]

أمّا الدّراسات العربيّة الحديثة في هذا المجال، فلا تكاد تعدّ أو تحصى، لا سيّما وأن المدّ الغربيّ في مختلف المجالات لا ينتهي، اعتباراً من مفاهيم متعدّدة، وجد العلماء العرب أنفسهم وجها لوجه مع هذا الواقع الّذي لا يترك لهم الخيرة من أمرهم، بل يفسح المجال واسعا أمامهم للتلاقح والتّبادل. والحقيقة أنّ التطوّر العلميّ الّذي شهده العالم بداية من القرن الثامن عشر، قد نال منه النّقد والأدب قسطا كبيراً من التّطوّر والازدهار، وخاصّة في جنس الرّواية، الّتي يُجمع أغلب المنظّرين والمؤرّخين أنّها ذات منشأ غربيّ محض، ممّا أوجب اعتماد المعايير والأسس الغربيّة، دون إهمال الجهود الطيّبة للعلماء العرب القدامى، ومن النقاد والمنظرين العرب المعاصرين في هذا الشّأن نذكر عبد الله الغذامي وصلاح فضل ومحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض وغيرهم كثير.

يعرّف عبد الله الغذامي النّص بأنّه « بنية لغويّة مفتوحة البداية ومغلقة النّهاية.. ويأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود، وهو بنية شموليّة لِبُنى داخليّة.

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تح محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، د ط بيروت لبنان 1981، ص300.

من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السّياق إلى النّص، ثمّ إلى النّصوص الأخرى»[1].

أمّا محمد مفتاح، فيذهب إلى أبعد من هذا حينما يترك الباب مفتوحا على مصراعيه للقراءة والتّأويل، قائلا إنّ «النّص مدونة حدث كلاميّ ذي وظائف متعدّدة.»[2] فالنّص عنده كلام مكتوب قابل للقراءة، وينفي مختلف الصور والأشكال الأخرى، كالرّسم أو الرّقص أو التمثيل أو غيرها من الأجناس والفنون التّعبيريّة الأخرى، أمّا لفظة "حدث" فتدلّ على الواحديّة الوجوديّة ّالتي تتفرّد بالزّمن والمكان الثابتين والمعروفين من النّاحية التاريخيّة الواقعيّة، أمّا عبارة "ذي وظائف متعدّدة " فالكلام عنها لا يعرف الحدود، باعتبار أنّ القراءة تتجدّد وتتغيّر عند كلّ فعل قرائيّ جديد، أو عند تجدّد الأدوات الإجرائية وتنوعها، ولذلك فالنّصوص الخالدة التّي يملك أصحابها القدرات الفرديّة المتعلّقة بالمكاسب الذهنيّة المتنوّعة، توفرت لديها هذه المقومات التي أوجدت هذه الوظائف المتعددة.

ونخلص في الأخير، انطلاقا من هذه التّعريفات وغيرها أنّ النّص مفهوم فلسفيٌّ يحمل خطابا أو جملة من الخطابات، تختزلها حروفه وألفاظه وتراكيبه تبعاً لهندسة تصميمه من النّاحيتين الظاهرة والمتوارية، والّتي تبقى حمولاتها الدّلاليّة متوقّفة على براعة الكاتب وتميّز القارئ.

([1]) الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط 1، جدّة، السعودية ، 1995، ص 90.

([2]) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشّعريّ ، استراتيجيّة التّناص، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 120.

2 - الخطاب :

أ ـ الخطاب لغـــة :

وردت لفظة خطاب في القرآن في أكثر من موضع ، حيث جاءت بمعنى القصد والإبلاغ ، وذلك في سورة "الذاريات" على لسان سيّدنا إبراهيم عليه السلام، من خلال الحوار الّذي دار بينه وبين الرّسل الّذين بعثهم الله إلى قوم لوط عليه السلام ، الّذين كانوا يعملون السّيئات ، من أجل عقابهم وإلحاق العذاب بهم ، حيث يقول تعالى : ﴿ **قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ قَالُوا إِنَّا أُرْسِلْنَا إِلَى قَوْمٍ مُجْرِمِينَ** ﴾.[1]

والمعنى هنا " ما قصدكم؟ وما الأمر الّذي تريدون؟ وما المهمّة الّتي جئتم من أجلها؟"، وقد وردت اللّفظة في سورة "ص"، في موضعين متقاربين، وبمعنى واحد أيضا، وهو الكلام المبين الّذي يؤثّر في المتلقي، فلا يدع له مجالا للشّكّ أو الرّيب، بل يمتاز بالإفصاح والبيان والدّلالة المقصودة بلا التباس أو غموض [2] ، الأولى في قوله تعالى متحدّثا عن سيّدنا داوود عليه السلام قوله : ﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾[3] ، أما الثانية ففي قوله تعالى ﴿ **إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ، فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** ﴾.[4]

أمّا في المعاجم العربيّة، فلفظة خطاب لها مدلولات كثيرة ومتعدّدة نورد بعضا

([1]) سورة الذاريات ، الآيتين 31 – 32.
([2]) ينظر الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار الآفاق الجديدة ، د ط ، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص459.
([3]) سورة ص ، الآية 20 .
([4]) سورة ص ، الآية 23 .

منها، ففي المعجم الوسيط نجدها بمعنى الكلام، « خاطبه مخاطبة، وخطاباً كالمه وحادثه، وخاطبه وجّه إليه كلاما، والخطاب الكلام. » [1]

أمّا المعجم "الكافي" لمحمد الباشا فيذكر بأنّ«الخطاب مصدر خاطب، المواجهة بالكلام، ويُقابلها الجواب الرّسالة، والخطابة مصدر خطب ، الحال والشّأن والأمر الشّديد يكثر فيه التخاطب ، وغلب استعماله للأمر العظيم المكروه ج خطوب». [2]

وفي معنى الأمر العظيم المكروه الّذي أشار إليه محمّد الباشا في معجمه، والّذي ذكرناه قبل قليل، يحضرني قول البحتري في سينيّته في وصف إيوان كسرى، وهو يتوجّه إليه لعلّه يجد المواساة لما ألّم به من الأحزان والخطوب، فيقول :

حَضَرَت رَحْلِيَ الهُمُومُ فَوَجَّهْ ـتُ إِلَى أَبْيَضَ المَدَائِنِ عَنْسِي
أَتَسَلّى عَنِ الهُمُومِ وَآسَى لِمَحَلٍّ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرْسِ
أَذْكَرَتْنِيهُمُ الخُطُوبُ التَّوَالِ وَلَقَد تُذْكِرُ الخُطُوبُ وَتُنْسِي [3]

أمّا في معجم المصطلحات العربيّة لمجدي وهبة فنجد معنى الخطاب قد تجاوز هذا المفهوم الضيّق ليشمل مسائل أخرى تتعلّق بالنّص وما يحمله من مقاصد، أو ما يعرف الآن بالرّسالة الّتي يريد الباث إيصالها إلى المتلقي، فيقول بأنّ

(1) مجمع اللغة العربيّة ، المعجم الوسيط ، مطبعة مصر ، د ط ، ج 1 ، مادة خطب ، القاهرة 1960، ص189.
(2) الباشا محمّد ، الكافي ، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، د ط، بيروت، لبنان، 1992، ص189.
(3) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عُبَيْد الله، ديوانه ، تح : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ج2، مصر، د.ت ، ص1154.

الخطاب هو الرّسالة، نصّ مكتوب ينقل من مرسِل إلى مُرسَل إليه، يتضمّن عادة أنباء لا تخصّ سواهما، ثمّ انتقل مفهوم الرّسالة من مجرّد كتابات شخصيّة إلى جنس أدبيّ قريب من المقال في الآداب الغربيّة، سواء أكانت نظما أو نثراً، أو فنّ المقامة في الأدب العربيّ.[1]

أمّا ابن جنيّ فقد عرّف الكلام بأنّه لفظ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه، «كلامنا لفظ مفيد كاستقم »[2] بينما يرى الآمدي أنّ الخطاب هو نفسه الكلام، بشرط أن يكون بعيداً عن كلّ إيحاء أو إشارة رمزيّة أو غيرها ممّا قد يلحق اللّفظ من الإهمال نتيجة قلّة الاستعمال والتّداول، الأمر الّذي يجعل المعنى لا يصل إلى السّامع لسبب أو لآخر.

ومن هنا يتبيّن أنّ الخطاب ليس مجرّد كلمة تُقال أو مفهوم يتردّد، وإنّما هو درس لغويّ يحتاج إلى وقفات تطول أكثر ممّا تقصر، لاسيّما وأنّ التّوجّهات الحديثة للكتابة الإبداعيّة على وجه الخصوص، لم تعد تكترث كثيرا للدّلالات الظاهرة والمفاهيم المعجميّة، وإنّما تعدّدت مقاصدها وتنوّعت، وهذا طبعا إنّما هو نتيجة حتميّة لما وصل إليه الفكر الإنسانيّ اليوم من تمزّق وقلق وشكّ وعبث وشقاء[3]، وهذا التّنوّع والتعدّد في المفاهيم جاء نتيجة الدّلالات الاصطلاحيّة المتعدّدة لمفهوم الخطاب.

---

(1) ينظر مجدي وهبة ، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ، دار التنوير، د ط ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص 90.

(2) ابن مالك ، ألفيته ، دار العلم ، د ط ، الاسكندريّة ، مصر، د ت ، ص 10

(3) ينظر، عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 58.

ب ـ الخطاب في الاصطلاح :

إنّ المفهوم اللّغويّ للخطاب، باعتبار أنّه الكلام المرسل عن طريق الباث إلى المتلقي، وما يحمله من دلالات ومقاصد تتعلّق بهذا الكلام، وما يتضمّنه من أفكار ورُؤى تنتهي في الأخير إلى ما يطلق عليه بالبنية العميقة الّتي يحتويها النّص الأدبيّ، ومن هذا المنطلق نكتشف أنّ الخطاب هو نتاج هامّ وأساسيّ في النّص، بل تواجد النّص إنّما هو من أجل الخطاب، وتكريسا لتحقيق غاياته، لأنّ « النّص هو وحدة معقّدة من الخطاب، إذ لا يُفهم منه مجرّد الكتابة فحسب، وإنّما يُفهم منه عمليّة إنتاج الخطاب في عمل محدّد »[1]

وقد يتعدّى الخطاب حيّز النّص الواحد إلى تعدّد النّصوص ذات الصّلة ببعضها، سواء من حيث الزّمن، أو المكان، أو من حيث المضامين والأفكار الّتي تشترك فيها، لاسيّما تلك الّتي تعبّر عن قضايا الأمة الواحدة، أو المسائل الّتي تهمّ الجماعة البشريّة الواحدة، وتمثّل جانبا بارزا ممّا يُعنى بسيرورة حياتها ونشاطاتها المختلفة ، « فإذا كان النّص هو الموازي المعرفيّ للمعلومات المنقولة والمنشّطة بعد الاقتران في الذاكرة من خلال استعمال النّص، فإنّ الخطاب هو جملة الهموم المعرفيّة الّتي جرى التّعبير عنها في إطار ما »[2].

---

(1) منذر عياشي ، مقالات في الأسلوبيّة ، ص 241 .

(2) روبرت دي بوجراند ، النّص والخطاب ، الإجراء ، تر تمام حسن ، عالم الكتب ، ط 1 ، 1998 ، ص06.

أمّا من النّاحية التنظيريّة فإنّ جلّ النّقاد يجمعون اقتران الخطاب بالكتابة، ففيما يرى بول ريكور، أنّ النّص هو خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة، بمعنى أن يلغي كلّ النّصوص الإبداعيّة الشّفويّة، كالخطب الدّينيّة أو السّياسيّة أو غيرها، ممّا يُلقى مشافهة عن طريق الاتّصال المباشر أو غير المباشر للخطيب مع الجمهور المتلقي، أمّا **غريماس** فيؤكّد أنّ النّص هو الخطاب نفسه. (1)

إنّ هذا الرّأي في الواقع لم يُعطِ للخطاب حقّه حينما جعله متعلّقا بالكلام المكتوب فقط، لأنّ الحقيقة كما يرى بنفيست أنّ الخطاب ملفوظ منظور إليه باعتبار أنّه آليّة من آليات التّواصل بين متكلّم معيّن، في مقام معيّن، تُجاه مستمع أو قارئ معيّن أيضا، بحيث يحرص الأوّل على التّأثير في الثاني بشكل أو بآخر.

من هذا المنطلق نجد أنفسنا أمام تعدّد الخطابات المكتوبة وكذا الشّفويّة وتنوّعها، هذه الأخيرة الّتي هيّ نتاج الأولى، اعتبارا من أنّ التّأثير يقتضي صنعة لغويّة وزخرفة بيانيّة، تبدأ في كلّ الأحوال بالكتابة، حين يحضّر الخطيب كلامه بما يحقّق هذا التأثير الّذي يظلّ الهدف المنشود والغاية المرجوّة في كلّ ذلك، وبهذا نصل إلى أنّ مصطلح الخطاب يشير في معناه الأساسيّ إلى أنّه كلّ كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أم شفويّا، هذا الكلام الّذي ينطوي على شبكة معقدّة من العلاقات الاجتماعيّة والسّياسيّة والثقافيّة والإيديولوجيّة والتّاريخيّة

(1) ينظر: Jean François Jeandillou : analyse textuelle, Armand Colin, Paris, 1997. p 109

والدّينية... الّتي تبرز فيها الكيفيّة المنتجة للكلام كخطاب هدفه الأوّل والأخير هو التّأثير.. [1]

وممّا يجب الإشارة إليه ههنا هو تنوّع الخطابات وتعدّدها باختلاف الكتّاب، لاسيّما الرّوائيين، ذلك « أنّه قد تكون المادة الحكائيّة واحدة، لكن ما يتغيّر هو الخطاب... فلو أعطينا لمجموعة من الكتّاب الرّوائيين مادة قابلة لأن تُحكى، وحدّدنا لهم سلفا شخصيّاتها وأحداثها المركزيّة وزمانها وفضاءها، لوجدناهم يقدّمون خطابات تختلف باختلاف اتّجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة الّتي يعالجون واحدة. » [2]

إنّ المتتبّع لوتيرة الكتابة الرّوائيّة عند **محمّد مفلاح** يكتشف أنّه ثمّة مجموعة من الدّوافع الفنيّة والفكريّة قد أسهمت، وبشكل كبير في ذلك التنوّع الإبداعيّ الذّي تكوّن من خلال التّشكّلات السّرديّة لعناصر الحكي، والّتي جسّدت مدى الوعي الفنيّ لديه، ممّا أوجد جملة من الخطابات المتوارية خلف كلّ نصّ من نصوصه، «لأن العمل الإبداعي بنية كلية لا جزئية، أي كل نقص أو تهاون أو ضعف من هذا الطرف يعوّض من الطرف أو الأطراف الأخرى بالتناوب، وليس على حساب عنصر واحد، وإلا اختلت العملية الإبداعية برمتها» [3] وهذا ما ساهم

([1]) ينظر : Dominique Maingueneau : " analyse les textes de communication "Nathan. Paris. 2000.p37

([2]) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1989، ص 07.

([3]) عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي ، رشيد ميموني نموذجا (لن يكون المبيع إلا أجمل)، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران ، الجزائر ، 2010، ص 198.

إلى حدّ كبير في توفير النسق المتميز الذي يقيم عليه الكاتب طريقته الخاصة في الكتابة الروائية، وسعيا لذلك نجده يسخّر قدرا من عطاءاته اللّغويّة، الّتي تبقى من أهمّ العناصر السّرديّة الّتي تضمن لجلّ أعماله الرّوائيّة البقاء والتجدّد.

وفي هذا الإطار، ومن هذا المنطلق، سأحاول من خلال هذه المقاربة أن أسلّط الضوء على النّظام السّرديّ عند **محمّد مفلاح**، والوقوف على أهمّ مميّزاته وخصائصه، وعلى أنواع الخطابات السّائدة، وأهميّتها من النّاحية الفنيّة، وقد اقتصرت في تطبيقاتي على الروايات الأربعِ المذكورة آنفا، اعتبارا من أنّ هذه النّماذج تشكّل حقلا ثريّا لهذا النّوع من الدّراسة، إضافة إلى أنها تختزل، فيما أرى، مشروعه الروائي ككل، وهذا لا يعني أنّ النّماذج المتروكة لا تحقّق الغاية والهدف، وإنّما هي مسألة إجرائيّة اقتضتها خطة البحث وأهدافه.

خصائص الخطاب السردي للشخصيات

في رواية بيت الحمراء

توطئة:

إن الأعمال السردية عموما، وجنس الرواية على وجه الخصوص، تقوم على نظام يعتمد البناء عن طريق الوعي والإدراك لدى الكاتب لحظة مباشرته الكتابة، ومن أهم الأسس التي يقوم عليها هذا النظام، هو عنصر الشخصية، إذ أنها مصدر الأفكار والتصورات، وتتكئ عليها كل العناصر السردية الأخرى، فالحدث هو ما تقوم به من حركات وتصرفات، وكل ما يصدر منها من أقوال وأفعال، والزمن لا أهمية له إلا من خلال صراعها وحركيتها، أما المكان فلا قيمة له إذا لم تعمره هذه الشخصيات وتسكنه و«اللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصيات يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لأن هذه الشخصية هي التي توجده وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية ، الشخصيات » [1].

والشخصية الروائية من منظور النقد الإيديولوجي والواقعي، تمثل الوجه الآخر للمبدع وقد « يعبر من خلالها عن وجهة نظره، ويفصح عن أفكاره وتصوراته» [2]، وهذا من خلال تجربته في الحياة واحتكاكه بشرائح عريضة من المجتمع الذي يعيش فيه، ولذلك فالتوظيف الدقيق للشخصية الروائية ليس عملا عفويا، وإنما هو وظيفة واعية، يعنت الكاتب نفسه من أجل أن يجعل المتلقي يتصور الواقع من خلال هذه الشخصيات، لأنها «كائن حيّ له وجود فيزيقي، توصف ملامحها

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 104.
(2) فاروق عمراني، النقد والإيديولوجيا (بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث)، ص 228.

وقامتها وصوتها وملابسها وسنها وأهواؤها وهواجسها وآمالها وشقوتها وآلامها وسعادتها » [1].

إن هذا الكلام لا يجعل من الرواية تاريخا، أو خبرا من الأخبار، لأن الرواية عالم من الفن، ونسج من الخيال، وضرب من التصوير. ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نُلحق الرواية بالتاريخ أو الواقع، « وما هؤلاء الذين يشقون على أنفسهم في كتابة رواية لا تبرح تلهث وراء التاريخ، فإذا هي لا التاريخ يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى دقته وصرامته وواقعيته، ولا الأدب يعترف بها لأنها لا ترقى إلى مستوى جماله وخياله، والعمل بلغته »[2]، ونحن نرى أنه من الضروري أن نجمع بين هذا وذاك، فالخير كل الخير في ألا نترك المجال مطلقا للخيال حتى تصبح الرواية وكأنها عالم افتراضي لا يمت إلى حياة الناس بصلة، ولا أن نجعلها حديثا واقعيا فجا، يسجل فيها التاريخ أحداثه بكل أمانة وصدق، وهذا السبيل الوسط هو الذي يسلكه أغلب الروائيين الذين اكتسبت أعمالهم حيوية وخلودا.

ومن هؤلاء الكاتب الروائي **محمد مفلاح** الذي حاول رسم شخصيات رواياته بطريقة فنية جمعت بين الجانبين المادي والمعنوي و خاصة في رواية بيت الحمراء، وهذا ما سنحاول الحديث عنه في هذا الفصل، و قبل ذلك لا بأس أن نقدم ملخصا لهذه الرواية.

([1]) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " لنجيب محفوظ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 147.

([2]) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 121.

ملخص رواية بيت الحمراء :

تدور أحداث هذه الرواية في حي "الرمان" ، المتواجد بالجهة الشرقية لمدينة غليزان، وتبدأ هذه الأحداث حينما تقرّر **فاطمة الحمراء** ، الهروب ، والابتعاد عن المدينة، بعد أن حاول أبوها تزويجها من ابن أخيه ، تماشيا مع العادات والتقاليد السائدة، لكن فاطمة الفتاة الجميلة ، صاحبة الشعر الأحمر ، وذات النزعة التحررية ، تتمرد على كل الأعراف وتحطم كل القيود ، فتخرج من البيت متوجهة إلى مدينة وهران الباهية ، وكلها أمل في الحياة السعيدة بالطريقة التي تعجبها وتفضلها ، لكن الظروف الصّعبة التي تمليها متطلبات الحياة ، من مأكل ومسكن ، دفعت فاطمة لأن تخترق عالم الشغل لسدّ رمقها ، فتدخل سوق المدينة الجديدة ، كتاجرة صغيرة، وحينها تصادف **عابد النعاس** جارها السابق، بائع "الكرنتيكة" على الرصيف ، فتجد نفسها مرغمة على الزواج منه ، رغم أنه رجل ضعيف الشخصية عديم الغيرة، فتنجب منه ابنتها الوحيدة **نعيمة النعاس** التي عرفت فيما بعد بـ**نعيمة زلاميت**، وتمرّ الأيام بمآسيها وقسوتها ، ويأتي اليوم المشؤوم الذي التقت فيه بـ**قدور بلمريكان** ، الذي دعاه زوجها إلى البيت ، وقدّمها له دون خجل أو تردّد ، فيستغل قدور بلمريكان ضعف شخصية عابد ، وحاجة فاطمة الملحّة للعمل والكسب ، وقد كان قدور هذا رجلا غنيا مهابا ، استطاع أن يبلغ هذه المكانة عن طريق المتاجرة بالمواد المهرّبة والمحرّمة ، واستغلال ضعف الناس ، فعرض على فاطمة أن تعمل معه مغريا إياها بالأموال الطائلة ، فاستهواها ذلك حتى وجدت نفسها مطارَدة من قبل الشرطة، وأسيرة لدى قدور بملريكان ، الذي جعلها شريكة له في التجارة والفراش ، بعد أن

قدّم بعض المال لزوجها مقابل تطليقها ، ووسط هذا الوضع المتأزم ، اقترح عليها قدور بلمريكان ، أن يمنحها سكنا لائقا بحي الرمّان بغليزان ، تستقر فيه مع ابنتها ، وتواصل بيع الحلي ، عن طريق التنقل بين الأحياء والبيوت ، وأرادت فاطمة أن تتفقد والديها ، فعلمت أنهما قد فارقا الحياة ، فقررت أن تعتني بابنتها الوحيدة، وتعلمها وتحقق لها المستقبل الزاهر ، لكن قدور بلمريكان لا يعطي شيئا بدون مقابل، والمقابل هذه المرة هو نعيمة ، فكانت الكارثة الحقيقية حينما هددها بالطرد من المسكن الذي وفرّه لها أو تقبل تزويجه ابنتها المراهقة، التي لم تتجاوز سن الرابع عشرة ، إلا أن قدور بلمريكان ، لم يكن غرضه شريفا، فاستطاع استدراج الفتاة إلى بيته الفخم ، وبموافقة والدتها ، فكانت الواقعة الأليمة بالنسبة لنعيمة، التي غيّرت طباعها وسلوكها بشكل لافت، فبعد أن كانت فتاة خجولة وحييّة، أصبحت شرسة، لا تبالي بأحد، وتتصرف بالطريقة التي تعجبها، وترتدي الثياب السافرة ، فتغري الرجال، وفي هذه الأثناء يظهر **عواد الروجي**، الذي أحب نعيمة حبا جما ، هذا الرجل الفقير البائس، الذي قدم من إحدى القرى المجاورة ، بعد أن أحرق عساكر الاحتلال كوخه ، وتوفت زوجته بعد ذلك ، فوجد نفسه بحي الرمان الذي تقطن به حبيبته ، وسط جماعة **الزلط** المتكونة من مجموعة من الشباب المطرودين البطالين ، فيحاول عواد الروجي بذل قصارى جهده من أجل إرضاء نعيمة ، وقد كان يعرف جيدا أنها لن تقبل به وهو على هذه الحال السيئة ، فحاول مرارا أن يجد وسيلة تخرجه من هذا الفقر المدقع ، ففكر في ممارسة التجارة الحرة ، وذلك ببيع البرتقال المسروق من الحقول المجاورة ، على عربة صغيرة يدفعها بيديه ، فكان له ذلك بمساعدة **علي العنكبوت** أحد أصدقائه في جماعة الزلط ، لكنه كان مدمنا على شرب

الخمر خاصة النبيذ الأحمر، حتى سمي بهذا الاسم ، وقد ظل عواد الروجي يلاحق نعيمة ، ويتودّد إليها، محاولا إقناعها بحبه ورغبته في العمل والكسب ، لعلها تقبل به زوجا على سنة الله ورسوله ، كما قال لها ذلك مرارا، فيحقق لها العيش الكريم ، إلا أن رفضها له ، وعدم مبالاتها به ، كان يزيد من تعاسته وآلامه ، فيلجأ إلى الحانة لشرب الخمر، وذات يوم، وككل الأيام، وجد جيبه خاويا من النقود، وهو يرغب بزجاجة أو زجاجتين من الخمر ، فيدخل إلى حانة قدور بلمريكان ، الذي طلب منه ثمن ما شرب ، فتعذر بفقره ، وأنه تعرض للسرقة ، لكن قدور بلمريكان لم يكن ليقبل بهذا العذر ، فانهال عليه ضربا ، ثم رمى به إلى الشارع ، وهو يجرّه جرّا ، ويسبّه سبّا قائلا له : " الفقير لا يشرب خمرا في الحانة " ، هذه الحادثة أثرت في نفسه كثيرا ، فازداد بغضا لهذا الرجل المتغطرس ، وحاول الانتقام منه ، ولكن شتّان لرجل ضعيف مثله ، أن ينال من قدور بلمريكان شيئا ، وقد علم ، فيما بعد عن طريق **سليم الزين** ، أن قدور بلمريكان اغتصب نعيمة ، وأفقدها عذريتها قبل زواج سليم الزين منها ، الأمر الذي نزل عليه كالصاعقة ، وهو الذي كان يظن أن نعيمة لا يمكن أن تكون إحدى فرائسه.

وللتذكير، فإن نعيمة النعاس كانت قد تزوجت من سليم الزين ، لكن هذا الزواج لم يدم طويلا ، نظرا لسلوك سليم العدواني تجاهها، الذي ظل يقسو عليها ويضر بها، وخاصة عندما يتذكر أنها ثيب، وقد انتهت هذه العلاقة بالطلاق، لنتطلق نعيمة بعد ذلك متحررة من جميع القيود ، تنظر إلى الواقع نظرة تشاؤمية ، وقد حاولت بعد ذلك أن تعيد الكرّة من جديد ، فتجرب علاقتها مع الرجال ، لعلها

تصادف من يقدّر قيمة المرأة وكفاحها في الحياة ، وتظل كذلك حتى يتقدم لها رجل من الحي يدعى ، **السعداوي** لخطبتها ، فتقبل به زوجا ، لقد كان شابّا وقورا ، مثقفا وأستاذا ثانويا ، يحظى بالاحترام والتقدير من لدن سكان الحي كلهم ، أما والدتها فاطمة الحمراء ، فقد استطاعت أن تستميل عواطف **موسى البقال** ، صاحب الدكان المقابل للبيت الذي تسكنه ، فيقرر الزواج بها ، فلا تجد في نفسها حرجا في ذلك ، لأنها تعلم أن الرجل ، مهما كان أفضل بكثير من كلام الناس وإشاعاتهم، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، كانت ترى أن هذا الزواج ، قد يريحها من عناء المتاجرة المتنقلة بين البيوت والأحياء ، ويحقق لها الهدوء والاستقرار.

الشخصية الروائية و ملامحها الفنية :

الحقيقة أن الحديث عن الشخصية الروائية عبر أعمال محمد مفلاح أمر غير يسير، نظرا لما يكتسيه من تنوع في الأفكار والاتجاهات، فهو عالم معقد بتعقيد الواقع الذي يعكسه ويجسده، كيف لا وهو يحاول في كلّ أعماله تصوير تلك الصراعات والإديولوجيات والأحداث التي مرت بها الجزائر عبر تاريخها الممتد.

وقبل التطرق إلى ذلك، لابد من الحديث عن عالم الشخصية الروائية بشكل عام وما يتضمنه من معاني ومفاهيم، وما يشكله من روابط وعلاقات مع العناصر السردية الأخرى، التي تمثل فيه الشخصية العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال والأقوال والحركات التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، وبالتالي فهي نتاج عمل تأليفي، لأنها ليست كائنا حقيقيا ولا ذاتا نفسية، بل هي دليل له وجهان أحدها

دال والآخر مدلول[1]، فعندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تكون دالا، أما ما يصدر عنها من أقوال أو أفعال أو تصريحات أو مواقف أو سلوكات فهي مدلولات، وهذا طبعا من المنظور البنيوي الذي يمثل الركيزة الأساسية في النقد الأدبي المعاصر.

لذلك وجب التفريق بين مفهومي الشخصية الطبيعية والشخصية الروائية، فمن الناحية الاشتقاقية هناك فرق كبير، و بون شاسع بين المصطلحين، خاصة في اللغات الغربية بين قولهم Personnage ويعني الشخصية الروائية أو الحكائية وبين Personne وتعني الشخص الحقيقي الفزيقي، إلا أن بعض النقاد، خاصة العرب الذين «يصطنعون مصطلح شخص، وهم يريدون به إلى الشخصية، ويجمعونه على شخوص، وهذا الاستخدام لا يستقيم، وما يعنيه الاشتقاق في اللغة العربية أيضا»[2].

وإذا كانت الشخصية دليلا، له وجهان كما أسلفنا، فهي في المقابل تؤكد بشبكة من العلاقات الأساسية، تنمو فيها الرواية كما تنمو الحياة الطبيعية، يتناولها الكاتب ليكشف عما يحدث في الواقع، في محاولة لربطها بهذا الواقع، ويفسرها على ضوء نزاع الفئات الاجتماعية، حينما يتناولها من جوانب شتى، ولابد أن تحفل بالحركة والحيوية حتى يجعل القارئ يتعاطف وجدانيا مع هذه الشخصية أو تلك «والتي يجب أن تكون حية، لأنه يريد أن يراها تتحرك وأن يسمعها وهي تتكلم »[3].

([1]) ينظر، محمد عزام، شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، 2005، ص 11، 12.

([2]) عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 84.

([3]) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه ، دار النشر المصرية ، د ط ، القاهرة ، مصر، 1955، ص 191.

والكاتب المتميز يختار شخصياته بعناية شديدة، والتي تظل حية في ذاكرته يسترجع حركيتها وصراعها كلما أثاره مثير، لأنه يبتكرها من خياله الواسع، انطلاقا مما يدور حوله في محيطه ومجتمعه، لأنها حية في حركاتها وسكناتها[1]، والمؤكد أن الكاتب وأثناء رسم شخصياته، يتكئ على بعض الملامح والقسمات المميزة، ثم يبتكر شخصيته اعتمادا على ثنائية الواقع والخيال، محاولا إحداث نوع من التوازن والتقارب بين تصرف الشخصية في الواقع وبين ما أراده لها من خلال خياله، وهذا طبعا متوقف أساسا على معرفته واطلاعه على أسرار النفس البشرية، وانفعالاتها وتصرفاتها، ولذلك فالكاتب ليس إنسانا عاديا، بل هو شخص مفكر مطلع على كثير من الحقائق العلمية والتجارب الإنسانية[2].

وللشخصية أنواع كثيرة، لا تكاد تعد أو تحصى، نظرا للدور المهم الذي تقوم به من جهة، وللمهمة التي أوكلت إليها من جهة أخرى، بالإضافة إلى الصيغة السردية التي تشكلت من خلالها، من جهة ثالثة، فهناك الشخصية النامية، وهناك الجاهزة المدورة، والمسطحة أو الثابتة، كما أن هناك الواقعية والأسطورية، وهناك الشخصية الرئيسية وهناك الثانوية وهناك شخصية البطل... وما إلى ذلك من الأنواع والأسماء.

إلا أن اللافت للانتباه أن دور الشخصية، والاهتمام بها قد تقلص كثيرا، خاصة مع الروائيين الجدد، فقد انحط دورها وبهتت ملامحها، وأضحت مجرد «كائن

---

(1) ينظر: René Jasinsiki, Histoire de la lettérature Française, T.II.A.G Nizet. Paris, 1969, P88.

(2) ينظر: فرونسوا مورياك، الروائي وشخصيات رواياته ، تر، عادل غضبان ، بيروت ، لبنان ، 1985 ، ص150.

من ورق تعصف بها اللغة في كل واد » [1]، وأنها مشكلة لسانية لا تحدد بميولاتها النفسية أو اتجاهاتها الفكرية أو خصالها الخلقية، وإنما بمكانتها وموقعها داخل القصة، وهي تعمل عملا أو تؤطر دورا معينا، وبالتالي تمثل وظيفة نحوية « إن تحديد الشخص "كذا" بالعمل الذي يعمله، أو الفعل الذي يفعله ينبع من مفهوم صرفي - نحوي، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية، فعل من دون فاعل، إن الفعل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل، وهو ذاته الفعل الفني على مستوى القصة » [2].

إن هذا التقليص للشخصية فرضته ظروف تاريخية واجتماعية، تقوم على التقليل من قيمة الإنسان، مما انعكس على الشخصيات الروائية، باعتبار أنها وجه الإنسان الآخر دون غيرها من العناصر السردية الأخرى، ويتميز العالم الخارجي في الرواية الجديدة عموما بالصلابة والقوة، حتى أننا لا نستطيع اختراقه بل أننا « نتآلف معه، نراه من بعيد، فالأشياء ليست ممتلكات الشخصيات، بل الشخصيات هي ملك للأشياء » [3].

والكاتب الروائي لا يستطيع أن يتجاوز كل هذه الأبعاد، أو أن يهملها، فنجده يستعين بكل أنواع الشخصية وأنماطها، ويوظفها تبعا لما تقتضيه البنية السردية السائدة في أي عمل من أعماله ومن هذه الأنواع نذكر:

([1]) عبد الملك مرتاض، مرايا متشظية (رواية) ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، ص 12.

([2]) موريس أبو ناصر، الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة ، دار النهار للنشر، بيروت ، لبنان 1979، ص 61.

([3]) عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص 92.

1- **الشخصية النامية:**

تسمى المستديرة عند فولتير (Voltaire)، والمدوّرة عند فوستر(Foster)، وقد أكدها عبد الملك مرتاض وغيره من النقاد العرب، وسماها بعضهم بالمتذبذبة، ومهما يكن من أمر هذه التسميات والمصطلحات، إلا أنها تشترك في معنى يكاد يكون واحدا، وهو أنها تلك الشخصية التي تتضح معالمها بشكل تدريجي تبعا لتطور أحداث الرواية وحوادثها [1]، حيث تبدأ باهتة وغامضة وغير واضحة المعالم والأبعاد، وتكتسب معناها من خلال تطور سياق الخطاب الروائي، وهي شخصية معقدة لا تستقر على حال، ولا يستطيع القارئ، في كثير من الأحيان، أن يعرف، مسبقا، ما سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار، بالإضافة إلى حاجتها المستمرة إلى العناصر السردية الأخرى حتى تتضح ملامحها وتتكشف معانيها، وغالبا ما يمنحها الروائي اسما أو لقبا أو صفة، دون أن يبدي أيّ تعليق أو تعريف لها بشكل واضح، إلا أن هذه الإشارة تظل تشكل المرجعية الأساسية والخلفية المهمة التي تساعد على رسم ملامح هذا النوع من الشخصيات.

2- **الشخصية الثابتة:**

وتسمى أيضا المسطحة أو الجاهزة، وهي التي يقدمها الكاتب منذ الوهلة الأولى بكثير من التوضيح، عن طريق الوصف لجملة من صفاتها وملامحها، مما يجعلها ترسخ في ذهن المتلقي وتنطبع في مخيلته، وتستمر هذه الصفات وهذه الملامح باستمرار الأحداث التي لا تؤثر فيها إلا بالقدر الذي أريد لها، ومن هذا جاء مصطلح

(1) Jean Pierre Richard, littérature et sensation, Ed du seuil, 1954, P 152.

الثبات والتسطيح لأنها "تتعلق بفكرة أو صفة تلحق بإحدى الشخصيات، وهي تساعد الكاتب على بناء القصة، لأنها لا تحتاج إلى تقديمها مرة أخرى، ولا تخرج من يده، كما أنها لا تحتاج إلى رعاية للتطور، والسمة البارزة في الشخصية المسطحة أنها ثابتة [1].

ولذلك فإن الكاتب في هذا النوع من الشخصية لا ينصب اهتمامه على الشخصية في حد ذاتها، وما تمتاز به من الصفات البدنية أو النفسية، وإنما على ما يصدر منها من أقوال أو أفعال أو حركات، مما يساعد على اكتساب معلومات جديدة عنها من قبل المتلقي في الوقت الذي تبقى فيه على حالها من البداية إلى النهاية دون أن تتأثر بالأحداث التي تحيط بها [2].

وما يجب الإشارة إليه ههنا أن كلا من الشخصية النامية أو الجاهزة ليستا متواجدتين بالضرورة في كل الأعمال الروائية، وإنما نجد التكثيف فيهما حاصل في الرواية الكلاسيكية، أو ذات المنحى الواقعي التي غالبا ما يحرص أصحابها على الاستعانة بهذا النمط من الشخصيات، إيمانا منهم بجدوى ذلك وضرورته، وهناك نوع ثالث من الشخصيات تعتمده هذه الروايات إنه الشخصية الثانوية.

([1]) ينظر : عبد القادر شرشار، خصائص الخطاب الأدبي في رواية " الصراع العربي الصهيوني "، دراسة تحليلية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ط1 ، بيروت ، لبنان، 2005 ، ص 96.

([2]) ينظر : Norah Stevenson, Paris dans la comédie humaine de Balzac, Paris, Iourville, 1938, P 98.

3- **الشخصية الثانوية:**

إن هذا المصطلح يحيلنا إلى مصطلح آخر بالضرورة وهو الشخصية الرئيسية أو الأساسية، أو ما كان يعرف بشخصية البطل والذي ظل إلى وقت قريب يشكل العمود الفقري في أي عمل سردي وخاصة فن الرواية، كيف لا وهو الذي لا تتحرك الأحداث بدونه، وبغيابه تبهت وتتلاشى ولا يعرف لها معنى، ولكن وفي كل الأحوال تبقى الشخصيات الأخرى (الثانوية)، تؤثر بشكل أو بآخر في نمو الأحداث وتتابع الحوادث دون أن يكون لها دور فعال في ذلك إلا بالقدر الذي يتيح للشخصية الرئيسية الحركة داخل المكان، وتغير الزمن مما يجعلها دائما «متقيدة بها وتتقبل مصيرها منها لأنها وجدت أساسا من أجل خدمتها » [1].

ولذلك فالشخصيات الثانوية تساهم إسهاما كبيرا، حينما توظف من أجل الشخصية ذات الشأن داخل المتن الحكائي، فلا يكون ظهورها إلا من أجل تكثيف شخصية الدلالة وتعميق معالمها[2].

ورغم كل ما يقال عن هذا النمط من الشخصية من حيث أنه لا قيمة له، أو على الأقل ذو قيمة ضئيلة، تبقى مهمتها ضرورية وأكيدة، بل الأكثر من ذلك وفي كثير من الأحيان نجد «أنه من العسير تصنيف الشخصيات إلى مركزية وثانوية وغير ذات شأن إطلاقا، بمجرد المتابعة التي تقوم على الملاحظة دون الفزع إلى الإحصاء الذي

([1]) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 167.

([2]) ينظر: عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة ، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، د ط ، الجزائر العاصمة ، 1993، ص 55.

هو حتما في مثل هذا المقام بالذات ذو شأن أيّ شأن، ذلك بأن تواتر الذكر يجب أن يكون دليلا على العناية التي خص بها المبدع ... هذا الكائن الورقي، ثم دليل آخر على أن الشخصية، بفضل ذلك، صاحبة دور عظيم في نفسها من حيث هي، ثم ذات دور آخر في توليد شخصيات أخرى إما بالخضوع أو بالمناوأة » [1]، وهذا ما تنبه إليه جل الروائيين الجدد، على اختلاف توجهاتهم ومشاربهم، في أن الشخصيات كلها في مستوى واحد من حيث الأهمية، ولا يمكن الاستغناء على أيّ منها، وإلا فسد النظام واختل البناء.

4- **الشخصية الخيالية:**

وتمثل فيها الأسطورة والقص الشعبي أهم مكّون، باعتبار أنها عالم مفتوح لكل التصورات والأفكار، لأنها قادرة على استيعاب خيال المبدع، فتفسح له المجال واسعا بأن يضفي عليها كل تخيلاته وتصوراته، ولذلك فقد أصبح هذا النوع من الإبداع مصدرا ثريا يغترف منه الكتاب والشعراء وخاصة منهم أولئك الذين يمثل هذا التراث جزءا هاما من ثقافتهم،«أسهم في تكوين خيالهم ولغتهم وهم يدرجون، وأصبح مصدرا يستوحونه الصور ويستلهمونه بأدواته الفنية في كتاباتهم وهم يبدعون » [2].

إن توظيف الأساطير في الكتابة الإبداعية أصبح أمرا سائدا عند كثير من الكتاب العرب وخاصة عند ممتهني فن الرواية وذلك عندما يباشرون الكتابة وهم

([1])عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 57.

([2]) عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، د ط، الجزائر، 1994، ص 101.

يحاولون التعبير عن مشاكل المجتمع وهمومه والتي تظل صعبة التحقيق، لولا ما يسخره لهم ذلك البعد الأسطوري، من تحقيق لآمالهم وآلامهم ورغباتهم، وتظهر هذه المزية جلية لديهم عندما يكتسبون بفضلها القدرة على مواجهة أعظم المشكلات، فيلبسونها معاني عميقة لا يمكن أن تتواجد إلا في عالم الخوارق والعجائب، فتتحول إلى صوّر مجسدة، تستطيع أن تزودهم بتفسير لبعض الظواهر الاجتماعية حتى تصبح مفهوما يمكن احتماله[1].

والأدب الشعبي عموما لا يعالج قضايا بعينها، وإنما يقدم حكايات خرافية قد لا تجد طريقها إلى التحقيق والتجسيد في أرض الواقع، إلا أنها تحمل أبعادا، إما أخلاقية أو اجتماعية أو إصلاحية أو تربوية أو غيرها مما يسعى الكتاب عادة لتمريرها من خلال ما يكتبون، حيث تنهض بوظيفة نقدية لتندد بما تراه من مآخذ وآفات وأمراض اجتماعية وطبائع فاسدة، مشيرة إليها بطريقتها الخاصة، محاولة في كثير من الأحيان تقديم جملة من البدائل والتصورات بصراحة أوضح لمجتمع أفضل، مجتمع الرخاء والرفاهية[2]. إلا أن هذا التوجه ليس سائدا دائما بالضرورة، حيث أننا نجد بعض الكتاب لا يقدمون الحلول والبدائل، ولا يسعون إليها، بل نجدهم يكتفون بالطرح، ويتركون ما وراء ذلك بين يدي القارئ والمتلقي بشكل عام، الذي أصبح عنصرا هاما وفعالا في العملية الإبداعية، ولا يقل دوره أهمية عن المبدع ذاته.

([1]) ينظر، أرنست كيسيرز، الدولة الأسطورة ، تر، أحمد حمدي محمود ، مراجعة أحمد خاكي ، المكتبة العربية للهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1975 ، ص 70 وما بعدها.

([2]) ينظر، الساريسي عمر عبد الرحمن، الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت ، لبنان ، 1980 ، ص 185.

إن الشخصيات الأسطورية ذات البعد الخيالي تعد المنفذ الذي يكاد يكون وحيدا في استيعاب التناقض والتضارب والاختلال في المفاهيم والقيم والمبادئ وما إلى ذلك مما يراه الكاتب ويسمعه ولا يكاد يصدقه، فلا يجد سبيلا يمكن أن يجسّد فيه هذا الاتجاه إلا عالم الخيال، والذي تمثل الشخصية الأسطورية إحدى أدواته الإجرائية وقنواته الاتصالية[1].

ومما يجب الإشارة إليه، أن هذه الأنواع وغيرها، مما لم يسعنا المقام لذكرها كلّها، يمكن أن يستخدمها الكاتب مجتمعة، كما يمكن أن يجمع في الشخصية الواحدة أكثر من نوع، كأن تكون إحدى الشخصيات نامية وهي من النوع الأسطوري أو جاهزة وهي رئيسية أو ثانوية...

فإلى أيّ مدى استطاع محمد مفلاح أن يجمع بين كلّ هذه الأنواع من خلال أعماله الروائية بشكل عام، و رواية بيت الحمراء تحديدا، مما يجعلها ذات حمولات دلالية، وخطابات متعددة؟، و هذا ما سأحاول الوقوف عليه في هذا العنصر الموالي.

بناء الشخصية في رواية بيت الحمراء:

من خلال قراءتي المتأنية لـ**بيت الحمراء،** هذه الرواية ذات البعد الواقعي بامتياز، لاحظت أنها توظف أكثر من نوع من الشخصيات التي سبق ذكرها والتي لم

([1]) ينظر، سعيد يقطين ، الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات ، مجلة ثقافية محكمة ، تصدرها جامعة مكناس، العدد 20، المغرب ، ص 40.

أذكرها أيضا، وقد اكتفيت بنوعين من هذه الشخصيات، هما الرئيسية والثانوية وما قد تتصف به من صفات أخرى، كأن تكون إضافة إلى ذلك ثابتة أو نامية أو غيرها.

1- الشخصيات الرئيسية:

مثلتها كل من **فاطمة الحمراء ونعيمة النعاس** (زلاميت) **وعواد الروجي**، ففاطمة تمثل نموذجا حيا للمرأة الجزائرية في فترة من فترات تاريخها وما تعانيه من جهل وظلم وانغلاق سواء من قبل الأهل أو المجتمع ككل من خلال العادات والتقاليد الفاسدة التي ترسخت نتيجة ترصبات متعددة الروافد والأسباب، ويظهر ذلك حينما يحاول والدها تزويجها من ابن عمها دون موافقتها، وما قد ينجرّ عنه من عقاب يلحقها، إن هي رفضت أو حاولت ذلك « وافق والدها أن يزوجها بابن أخيه ولكنها رفضت بشدة ولحد الآن لا تدري لماذا رفضت؟ قالت لا دون تفكير، وضربت أمها فخذيها وصاحت قائلة بلوعة: سيقتلك أبوك إن رفضت » [1].

والحقيقة أن هذا الرفض هو الذي غيّر مجرى الأحداث ومثّل منعطفا حاسما في حياة فاطمة، التي توجهت إلى وهران، مغادرة بيت والدها طلبا للتحرر ورغبة في الانفتاح، ومن هنا كانت البداية الحقيقية لنمو هذه الشخصية، «كانت فاطمة الحمراء تسخر من أحلام والديها .. فأرض الله واسعة (...) جمالها هو جواز سفرها إلى العالم الرحب..وغادرت حي القرابة قاصدة مدينة وهران الباهية » [2].

([1]) محمد مفلاح، الأعمال غير الكاملة ، دار الحكمة ، صدرت هذه الطبعة في إطار " الجزائر عاصمة الثقافة العربية "، 2007، الجزائر ، ص 139.

([2]) المجموعة، ص ن.

إلا أن نموّ هذه الشخصية لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتواصل بعد زواجها من جارها القديم **عابد النعاس** الذي التقته صدفة في وهران، وأنجبت منه ابنتها الوحيدةنعيمة زلاميت، ثم ممارستها للتجارة في سوق المدينة الجديدة.

ولعل الحدث البارز الذي غير مجرى الأحداث بشكل لافت بالنسبة لفاطمة هو التقاؤها **بقدور بلمريكان**، هذا الرجل الثري الذي أغراها فيما بعد بالأموال الطائلة « انتقلت فاطمة الحمراء إلى بيع الذهب المهرب بأزقة حي المدينة الجديدة، أغراها قدور بلمريكان بأمواله الكثيرة فسقطت في الفخ، صارت شريكته في التجارة والفراش» [1].

وقد كانت عودتها إلى غليزان بفضل هذا الرجل الذي وفّر لها شقة بحي الرمان[*]، لتواصل بيع الحلي بعدما توفيت والدتها ولحق بها والدها بعد شهر من ذلك، لتجد نفسها أمام مسؤولية كبيرة، ويتأزم حالها أكثر، حينما يخيّرها قدور بلمريكان بين أمرين أحلاهما مرّ، إما أن تزوّجه بابنتها نعيمة المراهقة أو طردها من البيت شر طردة، لتضحّي في الأخير بشرف ابنتها، مرتكبة أكبر خطأ في حياتها، « ارتكبت جريمة شنعاء لم تقدر عواقبها (...) ندمت عليها كثيرا وهل يفيد الندم حين يعجز الإنسان على إصلاح الخطأ الذي ارتكبه؟»[2]

([1]) المجموعة ص 141.

([*]) حي الرمان هو حي عريق يقع بالجهة الشرقية لمدينة غليزان.

([2]) المجموعة ص 203.

ويتواصل نمو هذه الشخصية (فاطمة) حينما تقرر الزواج بموسى البقال وكلها طموح بأن تعيش معه حياة هادئة، «من الآن فصاعدا لن تلهثي في الأحياء من أجل اللقمة.. دكان موسى سيتحول بفضل جهدها إلى محل لبيع الملابس، ولم لا لبيع الحلي ؟»[1]

وبهذا تكتمل هذه الشخصية في نموها، والواقع أنها، وبالرغم من أهميتها القصوى، إلا أن دورها كان مكملا لدور ابنتها نعيمة زلاميت التي مثلت دورا رئيسيا جنبا إلى جنب مع شخصية عواد الروجي الذي كان يحبّها حبا شديدا.

تعدّ نعيمة زلاميت نموذجا للفتاة المراهقة الخجولة الفاضلة، ويظهر نمو هذه الشخصية من خلال الأحداث المؤلمة والقاسية التي تعرضت لها، فتحولت إلى شخصية لا يهمها أحد ولا تعير أيّ اهتمام أو اعتبار لأيّ شخص« والويل لمن يعترض طريقها »[2]، حتى أمها التي باعتها لقدور بلمريكان في سبيل الجاه والمال والمسكن، ففقدت عذريتها.

بداية هذه الشخصية شكلّتها حادثة اغتصابها وهي في سن المراهقة وهي غير راغبة ولا واعية « إنها تتذكر جيدا ذلك اليوم المشؤوم، رافقت والدتها لزيارة قريبها قدور بلمريكان. رأت فيه رجلا متواضعا يعيش في فيلا أدهشتها زخارفها، تركتها والدتها في الفيلا مع القريب وأنغام (الراي) الصاخبة، وقدم لها قدور بلمريكان كأسا مملوءة وهو يقول لها: ماء موزاية، رفضت أن تشرب ولكن ألحّ عليها حتى مسكت

(1) المجموعة ص 206.
(2) المجموعة ص 129.

الكأس وأفرغت ما فيها في جوفها حتى تضع حدا لحديثه الممل، كرهت الرجل، فكرت في مغادرة الفيلا ولكنها وجدت نفسها تستكين للراحة، استسلمت للتخدير اللذيذ أحست بيدين تمسكان برجليها، ضمت فخذيها ولكنها كانت عاجزة عن الحركة رأت عينيه الجاحظتين ، ولا تتذكر بعد ذلك كيف اغتصبها » [1].

هذه الحادثة غيرت مجرى حياتها رأسا على عقب، فبعد أن كانت طالبة تدرس في المتوسط، قررت التخلي عن الدراسة، وبدأت تفكر في الهروب والابتعاد عن الناس والمدينة ككل، وفي هذه الأثناء يظهر سليم الزين الذي تظاهر « في فترة الخطوبة بأنه أحبها بعنف ولما أفشت له يوما بالسر الذي لم يكن يعلمه قال لها بأنه ليس متخلفا ثم ما قيمة غشاء في عصر الصواريخ » [2]، لكن هذا الكلام لم يكن نابعا من القلب، فسرعان ما ظل يلح عليها بأن تخبره من فعل بها ما فعل، فتغيرت طباعه نحوها ومعاملته لها، فكثيرا ما كان يقسو عليها ويضربها، « بكت نعيمة بحرقة ، كان كل ليلة يشبعها ضربا » [3]،« شعرت بأن يومها هذا سيكون مخيفا (...) صفعها ذات يوم سليم الزين، ولما ثارت في وجهه صارخة بسخط وتحد: لم تضربني ؟ ارتعش وصفعها مرت ثانية..طوقها بذراعيه ثم جردها من كل ملابسها وأمرها أن تظل واقفة أمامه» [4].

([1]) المجموعة، ص 127-128.
([2]) المجموعة، ص 127.
([3]) المجموعة، ص ن.
([4]) المجموعة، ص 126.

هذا الوضع الأليم بالنسبة لها، لم يستمر إلى الأبد، فبعد طلاقها منه بدأت مرحلة جديدة مغايرة تماما لما كانت عليه من ذي قبل، فقد قررت أن ترسم حياتها بالطريقة التي تعجبها، فمنذ ذلك اليوم لم تعد تأبه لأحد « وبعد الطلاق صارت نعيمة حرة..قصت شعرها وصبغته بالأصفر، استغنت عن الفساتين المحتشمة وارتدت (الجيب) والسروال الجينز..أهدت الحايك الأصفر لجارتها خديجة، استنكر الحي سلوكها الطائش، حاول الشبان استفزازها كما عبر الكبار عن سخطهم لها » [1].

و اللافت للانتباه هو اهتمام عواد الروجي بها، وصدقه في حبها الذي عبر لها عنه في أكثر من مرة، « أنا أريدك زوجة على سنة الله ورسوله » [2] ، لكنها فقدت ثقتها بالرجال، كل الرجال وخاصة عواد الروجي هذا البائس الذي لم يستطع أن يجد نفسه في هذا العالم الذي لا مكان فيه للضعفاء والفقراء، قائلة له صراحة « أنا لن أقبل بك زوجا»[3]، ولكن زيارة نعيمة لصديقتها خدوج الممرضة حرك فيها عاطفة دفينة، إنه ابن الخالة حليمة مصطفى حينما قالت لها « أنتِ امرأة غريبة ولن يفهمك إلا مصطفى شعرت نعيمة برعشة تهز كيانها كله » [4]. حاولت نعيمة مرارا أن تتقرب منه، وأن تستميله، لكن عبثا تحاول، فالرجل لا يعير أيّ اهتمام للزواج ويرى فيه مجرد تفاهة وقيد للحرية، وما هي إلا فترة قصيرة حتى يظهر رجل آخر إنه السعداوي الأستاذ الثانوي الذي يحترمه كل الناس وخاصة سكان الحي « وكانت كل امرأة في

([1]) المجموعة، ص 129.
([2]) المجموعة، ص 130.
([3]) المجموعة، ص ن.
([4]) المجموعة، ص 150-151.

الحي تتمناه زوجا لابنتها، إنه أمل الحي.. سيكون له مستقبل زاهر» [1] ، تقدم لخطبة نعيمة فتمت الموافقة ورأت فيه الأمل المنشود، لكن الخوف الوحيد الذي ظل يهدد حياتها في كل مرة، وخاصة عندما يتعلق الأمر بالزواج هو ما قد يصدر من **سليم** طليقها لأنه هو الوحيد الذي يعلم ماضيها «ظهر بعض الحزن على وجه فاطمة الحمراء وقالت متنهدة: سيسعى سليم لإفساد علاقتك بالسعداوي، نظرت نعيمة إلى وجه أمها الدائري وقالت لها بقوة: لم أكذب عليه، السعداوي شاب ذكي.. حين طلب منك يدي قال لي: أحبك كما أنت..ولا يهمني ماضيك..إنه مثقف رائع..وعدته أن أظل له مخلصة » [2]، بينما عواد الروجي ظل يلاحقها ويلاطفها، ويحاول إقناعها بحبه الشديد لها، حتى أنه كثيرا ما كان يعرّض حياته للخطر من أجلها لعله ينال ثقتها، ولكن عبثا يحاول، فالمرأة قررت وانتهى الأمر.

وبهذا تكون شخصية نعيمة زلاميت قد اكتملت ملامحها واتضحت معالمها، بعدما أصبحت شخصا آخر ينظر إلى الحياة بكل تفاؤل وانشراح، وها هي تسامح والدتها وتلتمس لها الأعذار، إنها الظروف القاسية التي طالما تتحكم في أفعال الناس وتصرفاتهم « شعرت نعيمة بحب كبير لأمها التي صبرت كثيرا حتى فقدت السيطرة على أعصابها وبكت طالبة الصفح، وكيف لا تحب المرأة التي جاهدت في الحياة بقوة غير معهودة في نساء المدينة » [3].

([1]) المجموعة، ص 190.
([2]) المجموعة، ص 205.
([3]) المجموعة، ص 204.

أما عواد الروجي فقد يكون البطل إذا أمكننا قول ذلك، نظرا للدور الكبير الذي يقوم به داخل المتن الروائي، فهو شخصية مستديرة بدأت نموها بانتظام منذ الوهلة الأولى، إنه رجل فقير «أحرق عساكر الاحتلال كوخه بدوار العين، وتوفيت زوجته بعد ذلك لجأ هو إلى المدينة ثم إلى الحي..ثم أصبح مدمنا على الخمرة حتى أطلق عليه اسم الروجي لتناوله النبيذ الأحمر»[1]، ولكنه يحاول بناء مستقبله يطمح لأن يكون ثريا همه الوحيد هو جمع المال الوفير والظفر بنعيمة زلاميت ولكن ذلك لن تكون طريقه سهلة، « الحياة قاسية ولا ترحم الضعفاء وكأنه اكتشف هذه الحقيقة لأول مرة..لم يعد يطيق صبرا..وأردف قائلا سحقتني سحقا » [2] ولكنه كان يتمنى دائما أن يصبح ثريا مثل قدور بلمريكان الذي بدأ من الصفر، فقد كان راعيا وها هو اليوم رجل قوي مهاب، قال ذات يوم متحدثا عن نفسه « سيدخل السوق ليتعلم قواعد التجارة سيبدأ بالأشياء الصغيرة وتحمس لتحقيق هذا الهدف لن يقتنع ببيت متواضع وعمل بسيط..سيكون رجلا قويا وعظيما »[3]، ولكنه رجل مدمن على الخمر مستهتر ومتهور، كثيرا ما كانت الشرطة توقفه نتيجة سوء عمله « اعتديت على نعيمة زلاميت فأدخلوك الحبس مدة شهر ولما كسرت باب دكان موسى، حبسوك أسبوعا كاملا .. ثم وجدوك مخمورا فمكثت ليلة بالمركز » [4].

والحقيقة أن شخصية عواد الروجي لا أهمية لها إلا وهي تسعى للظفر بنعيمة النعاس فقد كرس حياته في سبيل إرضائها وتحقيق حلمه، وهو الزواج بها محاولا

(1) المجموعة ص 146.
(2) المجموعة ص 116.
(3) المجموعة ص 117.
(4) المجموعة ص 119.

إثبات وجوده أمامها وإقناعها بالأمر و« لكن نعيمة النعاس لن ترضى به زوجا مادام معدما ولا مأوى له »[1]، وظل يلاحقها من مكان لآخر، ملتمسا منها بأن تعطيه فرصة للحديث معها وإثبات حسن نيته ولكن نعيمة تظل غير مبالية به «تعالي .. تعالي .. سأفضي لك بسرّ مهمّ، لقد قررت أن أغير حياتي، أشارت إليه أن يبتعد عنها» [2].

إنّ هذا التغيير الذي تحدث عنه، بدأ حينما اقترح عواد الروجي فكرة على صديقه **علي العنكبوت**، مطالبا إياه أن يوفر له عربة صغيرة متنقلة يبيع عليها البرتقال الذي سيسرقه ليلا من البساتين المجاورة، ولكن صديقه تحفظ عن الفكرة وحذّره من عواقب السرقة، إلا أن عواد الروجي استطاع إقناعه بذلك « سأعمل بها .. قررت أن أصبح تاجرا .. سأبدأ بيع الفواكه حتى أربح مالا كثيرا.. سأصبح مثل قدور بلمريكان.. ووقتذاك سأتزوج نعيمة» [3]، قدور بلمريكان هذا الشخص المتغطرس الذي لا يأبه بالضعفاء، بل يستغل ضعفهم لإشباع نزواته وغرائزه بلا رحمة ولا شفقة، فعواد الروجي لا ينسى ذلك اليوم الأليم الذي أهانه فيه قدور بلمريكان ورمى به في الشارع بعدما عجز عن دفع ثمن زجاجة خمر شربها في حانته بحجة أنه فقير «فصرخ قدور بلمريكان في وجهه قائلا: الفقير لا يشرب خمرا في الحانة..شده من

([1]) المجموعة، ص 118.
([2]) المجموعة، ص 130.
([3]) المجموعة، ص 146.

ذراعه اليمنى، وهزّه بحقد ثم دفعه بقوة نحو الباب فسقط عواد الروجي خارج الحانة»[1].

إن هذه الحادثة أثرت فيه كثيرا وولدت لديه رغبة جامحة في الانتقام ولكن لا سبيل إلى ذلك إلا بكسب المال الذي يجلب الجاه والمكانة «نما في قلبه حقدٌ لأول مرّة يرى قدور بلمريكان الذي أهانه أمام سكان المدينة..شعر عواد الروجي بأن الرجل يشكل قوة رهيبة. فكر في تحطيمه .. سيقضي عليه مهما تكن الصعوبات سيصبح غنيا ومهابا» [2]، وازداد سخطه وحقده على قدور بلمريكان عندما علم بما اقترفه في حق محبوبته نعيمة، لقد نزل هذا الخبر كالصاعقة على نفسه ولم يصدق أن المرأة التي أحبها حبا جما يمكن أن تكون موصوفة بهذا الوصف المشين، ويكون صاحب هذه الفعلة الدنيئة هو قدور بلمريكان نفسه، إنه الأمر الذي لا يصدق ولا يطاق «كان يظن أن نعيمة ستبقى المنطقة الوحيدة المحرمة على قدور بلمريكان، وها هو يكتشف الحقيقة المرة»[3].

إن هذه الحقيقة المؤلمة لم تثنه عن عزمه أو أن تقلل من حبه لنعيمة، إنه يرى فيها المستقبل المشرق والحياة السعيدة، بينما تظل هي غير آبهة به ولا منتبهة له، «شعر عواد الروجي بالضيق، كانت نعيمة قاسية في معاملته، لقد خاض الحرب من أجلها..الجاحدة تنكر حبه. تعارك من أجل سمعة (بيت الحمراء) » [4]، وقد تأكد عواد

([1]) المجموعة ص 123.
([2]) المجموعة، ص 123.
([3]) المجموعة ص 201.
([4]) المجموعة ص 206.

الروجي في نهاية الأمر أن الظفر بنعيمة أمر يكاد يكون مستحيلا، فأصيب بالانهيار النفسي وخيبة الأمل بعد أن اعترف بأنه قد فشل في تحقيق ما كان يطمح إليه من ثراء وجاه « أنا لا أملك شيئا..ضاعت حياتي..قدور بلمريكان سرق سعادتي.. والسعداوي سطا على أحلامي.. أنا وحيد.. وفقير » [1].

وبعد هذه النهاية المفتوحة لهذه الشخصية، يمكن أن نقول أن عواد الروجي قد مثل صورة حيّة لشريحة من المجتمع الجزائري وهي تصارع من أجل تحقيق السعادة بطرق ملتوية غير مستقيمة متخذة شعار « الغاية تبرر الوسيلة » مبدأ لها في الحياة.

2-الشخصيات الثانوية:

للحديث عن هذا النوع من الشخصيات، لابد من الإشارة إلى قضية مهمة مفادها أن جل الشخصيات في هذه الرواية متواجدة للقيام بجملة من الأدوار المهمة التي تساهم بشكل أو بآخر في نمو الحدث ومواصلة سيره حتى النهاية، ولكن الدور الأساسي الذي سخرت من أجله هو خدمة للشخصيات الثلاثة التي سبق ذكرها، باعتبار أنها هي التي تمثل العمود الأساسي للمتن الروائي، وخاصة نعيمة زلاميت، ولذلك سنحاول تصنيف هذه الشخصيات بحسب هذه الأدوار وتبعا للصفات، والأفعال التي تقوم بها.

([1]) المجموعة، ص 215.

1. **موسى البقال:**

إنه التاجر الصغير الذي يقع دكانه مقابلا لبيت فاطمة الحمراء، التي تحاول إغراءه بكلمات تخترق قلبه قبل أذنيه، وحركات تجعله يتعلق بها ويبذل كل ما في وسعه من أجل الزواج بها « وفكرت فاطمة الحمراء في الكلمات التي تطرق بها قلب موسى ثم قالت له: كأنك عريس، وردد موسى فرحا آمين. لوت فاطمة الحمراء عنقها الطويل فتدفق شعرها الأحمر على كتفها وضحكت..وضحك موسى البقال وهو يلتفت يمنة ويسرة..وتمنى أن لا تغلق فاطمة الحمراء نافذة بيتها » [1]، هذا المشروع الذي وضعته فاطمة الحمراء كانت ترى فيه الاستقرار والهدوء والحياة الكريمة تحت سقف بيت رجل محترم، وبهذا تضع حدا لكلام الناس ونظرتهم الحاقدة، قائلة في نفسها « من الآن فصاعدا لن تلهثي في الأحياء من أجل اللقمة.. دكان موسى سيتحول بفضل جهدها إلى محل لبيع الملابس..ولم لا لبيع الحلي ؟ » [2]

2. **قدور بلمريكان:**

ويعد المحرك الأكثر فاعلية لمجرى الأحداث ولنمو الشخصيات وشقائها أيضا، فرغم أنه لم يظهر بأيّ دور بارز داخل المتن الحكائي إلا أن مركزه الاجتماعي من جهة، وفعلته الشنيعة التي ارتكبها مع نعيمة زلاميت من جهة ثانية، وإهانته لعواد الروجي ورميه أمام حانته من جهة ثالثة، قد مثلت منعطفات حاسمة في حياة الشخصيات الرئيسية الثلاث، فالبداية كانت مع فاطمة الحمراء حينما التقته في وهران

([1]) المجموعة، ص 143.
([2]) المجموعة، ص 206.

وكانت « شريكته في التجارة والفراش..استغلها شر استغلال » [1]، أما تأثير هذه الشخصية على نعيمة زلاميت ومسار حياتها فيما بعد فقد كان شديدا، كيف لا وقد استغل صغر سنها وفاقة أمها ليفقدها عذريتها بطريقة جهنمية « انحدرت الدموع على خدها وقالت له بحزن اغتصبني وأنا طالبة بالمتوسطة، سألها بعنف من هو؟ اعترفت له بالسر الدفين (...) لا تدري لحد اللحظة كيف نطقت باسم قدور بلمريكان» [2] ، أما عواد الروجي الذي أحب نعيمة زلاميت، وتمنى أن يتزوج بها ولكن قدور بلمريكان أفسد عليه حياته كلها بما مارسه عليه من قهر واستعلاء، ولذلك يمكن القول إن قدور بلمريكان شخصية غائبة في الحكي حاضرة في الأحداث ومؤثرة فيها.

3. ويضم باقي الشخصيات ونذكر منها:

مصطفى: الكاتب الروائي المنطوي على نفسه.

السعداوي: الأستاذ الثانوي الشاب المثقف المنفتح الوجيه داخل الحي الذي سيتزوج نعيمة فيما بعد.

سليم الزين: زوج نعيمة الأول الذي كشف سرها وأشاعه بين سكان الحي.

جماعة الزلط: وهم ثلة من الشبان الضائعين البطالين يتخذون من حائط المسجد مكانا للقائهم واجتماعهم، وهم رفقة عواد الروجي، يستكين إليهم ويلجأ إليهم كلما

([1]) المجموعة، ص 141.
([2]) المجموعة، ص 127.

ضاقت عليه الأرض بما رحبت، يحترفون الغناء، ويطمحون لتشكيل فرقة موسيقية ذائعة الصيت تحيي الحفلات وتجمع الأموال « وفرحت جماعة الزلط فرحا كبيرا(...) ستغني لتعرف بفرقتها الموسيقية وعلى الساعة السابعة مساء انطلقت الأنغام الشجية من مكبر الصوت دخل محمد **اللاز** حاملا الكمان والبشاشة تعلو محياه، وجلس قرب علي العنكبوت الذي انحنى على القيثارة ثم جلس حميدة وحميدو العلال والبشير بوكرشة » [1].

وللإشارة، فإن كل من علي العنكبوت والبشير بوكرشة، كان لهما دور فعال في مساعدة ومؤانسة عواد الروجي في كثير من الأحيان والمواقف، فالأول ساعده في اقتناء عربة صغيرة يبيع عليها البرتقال، « اطمئن يا عواد سآتيك بعربة..ولكن اصبر قليلا » [2]، وأما الثاني فقد كان يقاسمه المسكن ويؤانسه فيه، وهو تلك المخبزة المهجورة التي اتخذها مأوى له برفقة عواد الروجي، بعد أن طرده أبوه من البيت، «احتل المخبزة التي هجرها صاحبها بعدما استقر في وهران(...) ثم توفي بمرض خبيث ولم يظهر ورثته، بقيت المخبزة مسرحا للعب الأطفال..سكنها عواد الروجي بعدما ادعى أنه كلف بحراستها من طرف زوجة الميت شاركه البشير بوكرشة في المبيت بالمخبزة لما طرده والده وأصبحت المخبزة تعرف بـ (قصر الروجي) » [3].

وهناك **خدوج الممرضة** صديقة نعيمة النعاس التي زارتها ذات يوم في المستشفى الذي تعمل به، بعد أن كرهت المكوث في البيت، خدوج هذه الفتاة

([1]) المجموعة، ص 208.
([2]) المجموعة، ص 147.
([3]) المجموعة، ص 187.

العانس التي تتمنى أن تخوض تجربة الزواج ولو لمدة قصيرة «بكل صراحة أقول لك بأنني كرهت الحياة لأنني عانس..فأنا أكره الرجال لأنهم لم يهتموا بي.. أقول لك الحقيقة.. أنا أتمنى أن يتزوجني أي رجل ولو ليوم واحد وليخطفني بعد ذلك الموت» [1]، وقد كان لها دور لا بأس به في تغيير رأي نعيمة النعاس في علاقتها بالرجال بعد أن قررت الابتعاد عنهم كلية، وحكمت عليهم حكما مطلقا بالشر والخبث والمكر، «أنت امرأة غريبة ولن يفهمك إلا مصطفى..شعرت نعيمة برعشة تهز كيانها كله، ولماذا ذكرت مصطفى؟ فعلا إنه الشاب الذي رمى به القدر في الحي..وهل هو حقا لا يشبه الآخرين » [2].

أما **سليمان السّواق،** فهو الكهل الذي حُرم من الذرية من زوجته الأولى خيرة التي كانت عاقرا، فقرر أن يتزوج من أرملة أخيه محمود « تزوجها بعد وفاة أخيه محمود في حادث سيارة هرب من زوجته الأولى طمعا في بيت أخيه الواسع..رضيت به خديجة زوجا رغم معارضة ابنها المهدي الصغير » [3]، ولكن هذا الزواج لم يجلب لسليمان إلا التعاسة والشقاء كيف لا وهو يعيش مع امرأة أشرفت على الخمسين من عمرها بعد أن كان يتمنى أن يرزقه الله بولد يملأ حياته، ولكن هذا لم يحدث، مما أدى به إلى القلق والاضطراب، «التفكير المتواصل في الذرية جعله عصبيا (...) كثيرون هم الذين عرفوا معنى نعمة الذرية بعدما عاشوا أيام اليأس والخوف.. صلى سليمان السواق سنة كاملة راجيا من وراء ذلك أن يرزقه الله ولدا جميلا ولما خاب رجاؤه

([1]) المجموعة، ص 149.
([2]) المجموعة، ص 151.
([3]) المجموعة، ص 168.

انقطع عن مسجد الحي وتخلى عن الصلاة »[1]، ولكن الرجل لم يتوقف عند هذا الحد، بل ظل يحسد موسى البقال على نيته في الزواج من فاطمة الحمراء التي قبلته أن يكون شريك حياتها التي أثقلتها الهموم والمآسي «ورأى موسى البقال وهو يعتدل في جلسته على الكرسي الخشبي..لقد تغير الرجل..بدا أصغر من سنه الحقيقي..حتى لون وجهه تغير، أصبح مشرقا، شعر سليمان بنيران الغيرة الملتهبة..تخيل أن موسى البقال نافسه في فاطمة الحمراء حتى استأثر بحبها» [2].

أما **عُودة،** زوجة موسى البقال، فقد كانت آخر من يسمع بعلاقة زوجها بفاطمة الحمراء، وقد تلقت هذا الخبر كالصاعقة لأنها لم تكن تعتقد أن موسى الذي تعرفه منذ ثلاثين سنة وقد عاشت معه في أحلك الأوقات وأصعبها، يمكن أن يتزوج عليها وممن ؟ من جارتها سيئة السمعة وهو الرجل المثالي المواظب على الصلاة في المسجد، لم تجد **عودة** المسكينة سبيلا للتخلص من هذا المأزق لأنها لا تستطيع أن تعيش ضرة لفاطمة الحمراء تحت سقف واحد، فقررت العيش مع ابنها الوحيد عبد الله، هذا الشاب المتدين الذي وقف في وجه أبيه معارضا إياه لهذا الزواج المشين، «اختنق صوتها، جلست وهي تكفكف دموعها التي جرت على خديها، شعرت بالانهيار التام ولكنها فرحت لمّا دخل عليها عبد الله الذي اقترب منها وهو يقول لها بعطف: رتبي أشياءك..سنغادر البيت هذا المساء (...) لقد تحصلت على سكن محترم..سنعيش فيه معا » [3].

([1]) المجموعة، ص 167.
([2]) المجموعة، ص 170.
([3]) المجموعة، ص 172.

وهناك شخصيات أخرى لم يكن لها دور كبير نذكر منها عابد النعاس وهو زوج فاطمة الحمراء الأول ووالد نعيمة زلاميت، الذي قبل طلاق فاطمة الحمراء بثمن بخس دراهم معدودة أعطاه إياها قدور بلمريكان « إنها لا تريده زوجا مثل عابد النعاس الذي طلقها لما طلب منه قدور بلمريكان ذلك، النذل تخلى عنها طمعا في مبلغ من المال » (1).

وهناك شخصية **التهامي** المعلم وهو صديق موسى البقال، إلا أنه كان يكره فاطمة الحمراء ويرى فيها المرأة المستهترة التي تمردت على كل الأعراف والمبادئ والقيم، وقد كان موسى البقال يعي جيدا رفض صديقه التهامي القاطع لهذا الزواج «سيثور التهامي وسيقدم له قنطارا من النصائح التي يحفظها عن ظهر قلب..وسيحدثه عن فاطمة الحمراء السيئة السمعة» (2).

ومهما يكن من أمر هذه الشخصيات، في كون بعضها رئيسي وبعضها ثانوي، إلا أن الأكيد هو تضافر أدوارها، وتكامل حركيتها، من أجل نمو أحداث هذه الرواية، لتصل في نهاية الأمر، إلى تصوير مشهد واقعي لجماعة بشرية محدودة، تصور تركيبة من تركيبات المجتمع الجزائري، التي تمتاز بالتعقيد والتناقض والاستغلال، وهي تصارع متاعب الحياة وصعوبات العيش، وسط جملة من العادات الباطلة، والممارسات الظالمة، والتقاليد الفاسدة التي كبلت هذه الشخصيات، وفرضت عليها قيودا لا معنى

(1) المجموعة، ص 142.
(2) المجموعة، ص 132.

لها، عجّلت بحصول مشاكل جمة، أفضت إلى صراع متواصل، تسعى خلاله كل شخصية لإثبات وجودها وتحقيق مآربها.

دور الشخصيات في بناء الحدث:

ومهما يقال عن هذه الشخصيات وحركيتها ونموها، وما إلى ذلك من المكونات الفنية التي تطّلع بها هذه الكائنات الورقية داخل المتن الروائي، تظل وظيفتها الأولى والأخيرة، هي ما قد يسطره الكاتب لها من أجل تقديم ما يراه ويتخيله لمختلف قضايا المجتمع ومشاكله لأن «النص هو نتاج جمالي لمرحلة متحققة واقعيا »[1]، وهو ما يعرف بالحدث الروائي الذي يعد المادة الأولية للنص السردي بشكل عام، وهو البذرة الأولى التي تنجب « المتن الحكائي الذي يشتمل على المادة الأولية للحكاية، أي على الأحداث الأساسية كما حدثت في الواقع » [2].

ومن هنا، فإن توفر هذه الرؤية الواقعية تكفل للعمل الروائي امتداده هذا، حينما يستعين الكاتب بجملة من القيم الاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياسية والدينية وغيرها...، التي تنبع من عمق المجتمع الذي يعيش فيه، ثم يعيد بناء علاقته مع هذا الواقع، ولكن على أسس مختلقة تمنح لهذا النص أو ذاك، مزيدا من الحرية والانفتاح، متجاوزا بذلك جفاف الواقع المعيش «ومن هنا ندرك أن الروائي لا يلجأ إلى التقليد، لأن التقليد ليس من مهمة الأدب ولأنه لا يكتب الواقع؛ فالواقع لا يحتاج

([1]) مشري بن خليفة ، سلطة النص ، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر، 2000، ص 101.

([2]) محمد عبيد الله ، جمالية القصة القصيرة في الأردن، مجلة علامات، تصدرها جامعة مكناس ، المغرب ، العدد 20 ، 2003 ، ص 54 .

إلى الروائي لكي يكتبه فهو يفرض نفسه بأشكاله الواقعية (...) ولا يعني هذا أن المتخيل يرفض الواقع، وإنما المقصود أن الواقع يصبح تجربة متخيلة، تعبر عن موقف وتجربة روائية خاصة» [1].

ومن هذا المنطلق ندرك أن التجربة الروائية، هي مجال أرحب، وفضاء أوسع من رتابة الواقع، لأن المهمة القصوى للأدب، ومن خلاله فن الرواية، يجب أن «ترسم الواقع البشري أو الاجتماعي في صورة أرقى وأسمى من هذا الواقع نفسه(...) فإن كان الواقع قاسيا فالصورة الأدبية يجب أن تكون أقسى، وإن كان الواقع جميلا فالصورة الأدبية يجب أن تكون أجمل... وهلمّ جرّ » [2].

إن هذا التصور يحيلنا إلى حقيقة مفادها أن الأدب ليس تاريخا، ولا ينبغي له ذلك، إنما هو ذوق وجمال ومتعة حتى وهو يعبر عن واقع معيش «وهنا تكمن الصعوبة في التوفيق بين نقل الواقع، من عالم هذا الواقع الجاف، الفج والضيق القاصر إلى عالم الإبداع المستوحى من هذا الواقع الندي، الرحيب والخصيب العجيب المؤثر» [3].

وهذا لا يعني أيضا أن الرواية فن لا علاقة له بالواقع، أو هي شكل بلا مضمون كما تدّعيه اليوم بعض الآراء النقدية المعاصرة التي تؤكد أن النص«جرم قائم

([1]) مشري بن خليفة ، سلطة النص ، ص 106 ـ 107.

([2]) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، وهران، الجزائر، 2004، ص129-130.

([3]) م، ن ، ص 130.

في عالم الفن ولا علاقة له بواقع الناس وكأن المعالج لا يملك من أمره شيئا سوى الحديث عنه»[1].

هذا البعد الذي يزاوج بين الشكل والمضمون والواقع والخيال، هو الخلفية الفكرية التي يبني عليها **محمد مفلاح** نظام أعماله الروائية، وخاصة **بيت الحمراء** التي بين أيدينا، فشخصيات هذه الرواية كلها شخصيات واقعية، سواء من حيث مسمياتها أو نشاطها أو حركاتها...، وقد كان لها تأثير في سير الأحداث، كما أن الأحداث الحاصلة قد أثرت فيها بشكل لافت للانتباه، فمحاولة والد فاطمة الحمراء تزويجها من ابن أخيه دون موافقتها ورفضها لهذا الزواج، ولّد أحداثا كثيرة وتغيرا في مجراها، بداية بالهروب والخروج من البيت والتوجه إلى مدينة وهران، وزواجها من عابد النعاس، الذي أنجبت منه نعيمة زلاميت، وممارستها للتجارة في الخفاء، ثم رجوعها إلى مدينة غليزان واستقرارها بحي "الرمّان" وأخيرا زواجها من موسى البقال « وكيف لا تحب المرأة التي جاهدت في الحياة بقوة غير معهودة في نساء المدينة؟ هربت إلى وهران، وتزوجت من عابد النعاس، وغامرت مع قدور بلمريكان، ثم عادت إلى غليزان، وأصبح لها بيت في حي محترم..تاجرت بالحلي فتنقلت من حي الرمان إلى حي الزيتون، ومن القرابة إلى حي الطوب فحي الرق وعمارات المركب»[2].

([1]) حبيب مونسي ، فعل القراءة ، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ، منشورات دار الغرب ، وهران ، ط 2001 - 2002 ، ص 91 .

([2]) المجموعة، ص 204.

فرغبة فاطمة الحمراء، في كل مرة للسعي نحو الأفضل، هي التي ولدت الأحداث وأدت إلى حركيتها، إلا أن هذه الرغبة كثيرا ما كانت غير نابعة من اختيار فاطمة الحمراء نفسها، بل مما فرضته عليها الظروف القاسية التي مرت بها، بداية من نمط التجارة التي كانت تمارسها في أحياء وأزقة المدينة الجديدة بوهران، والتي كانت لسلع مهربة، الأمر الذي جعلها تعرض حياتها للخطر، وحينما شعرت بمطاردة الشرطة لها، قررت العودة إلى غليزان « وانتقلت فاطمة الحمراء إلى بيع الذهب المهرب بأزقة حي المدينة الجديدة (...) ولما تفطنت الشرطة لنشاطها وفر لها قدور بلمريكان شقة بحي الرمان..وعادت فاطمة الحمراء إلى غليزان لمواصلة بيع الحلي» [1].

كما أننا نجد نماذج لشخصيات أخرى متفاعلة مع الحدث داخل بيت الحمراء، مما نتج عنه أحداث أخرى يمكن أن توصف بالمأساوية أو الكارثية، تسببها شخصيات لشخصيات أخرى «مما نتج عنه أحداث تتسم بالاستغلالية والمأساوية حينا وبضراوة الصراع وقساوته بين بعض الأفراد أحيانا أخرى» [2]، وقد تمثل ذلك في فقد نعيمة النعاس لعذريتها على سرير قدور بلمريكان وهي لا تزال في سن المراهقة، بعد أن أغرى والدتها بالزواج من ابنتها، وكذا التنازل لها عن البيت التي تسكنه، إن هذا التصرف كان له كبير الأثر في تغيير مجرى الأحداث، تغييرا كليا بالنسبة لنعيمة

([1]) المجموعة، ص 141.

([2]) محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط2002..2001، ص 152.

زلاميت ووالدتها على حد سواء، حيث «صارت نعيمة الخجولة امرأة أخرى .. امرأة مخيفة تدعى نعيمة زلاميت.. والويل لمن يعترض طريقها » [1].

وقد مثلت جماعة الزلط الضياع والخزي، لأن أفرادها كلهم عانوا الويلات نتيجة صراعهم من أجل البقاء، إلا أن الظروف القاسية لم تسمح لأيّ منهم بتحقيق أحلامه، رغم ما كان يبدو منهم من رغبة جامحة في تحقيق النجاح والخروج من هذا الوضع البائس الأليم، إلا أن شيئا من ذلك لم يحدث.

فعلي العنكبوت، الذي كان مغنيا بامتياز وعازفا ومتقنا على آلة القيثارة، ومحمد اللاز على الكمان، أما حميدة وحميدو العلال والبشير بوكرشة، فهم أعضاء في هذه المجموعة، التي يترأسها علي العنكبوت الذي طرق جميع الأبواب، وهو يحلم بأن يصبح لجماعته هذه فرقة موسيقية ذائعة الصيت، تحقق الشهرة والعيش الكريم «وظل علي العنكبوت يفكر في الفرقة الموسيقية التي ستغزو المدينة بأغانيها الجديدة» [2]، وسعيا وراء هذا المبتغى سلك كل السبل وجرب جميع الوسائل، إلا أن مساعيه هذه باءت بالفشل الذريع، فهو يعي جيدا لو أن حلمه هذا تحقق لكانت المعجزة، لأصبح من أثرى الأثرياء، «سيكون لفرقتنا مستقبل زاهر ستتدفق علينا الأموال من كل الجهات (...) فالفنان الناجح سيربح مالا طائلا..المستمع إليه سيدفع دراهمه وهو يضحك (...) المهم أن يتقن قوانين اللعبة..كسب المال بواسطة الفن هو أسهل من أي عمل آخر » [3].

([1]) المجموعة ص 129.
([2]) المجموعة ص 165.
([3]) المجموعة ص 163.

وصفوة القول إنه ما كان للأحداث أن تنمو وتتطور لولا ما يصدر من حركات وتصرفات للشخصيات، سواء كانت راغبة أو مدفوعة دفعا ماديا أو معنويا، هذه الحركية هي التي جعلت هذا النص « يكشف عن تلازم بين الحدث المعاش فعليا وصنوه المتخيل فنيا، وعليه فقد هام النص بتلك العلاقة الجدلية بين الواقع السياسي الاجتماعي الذي كان قد قطع شوطا كبيرا في الاتجاه السلبي للأمة، وبين التنبؤات الزمنية الشعبية التي تحمل لواءها معظم النماذج الروائية »[1]، التي تعد رواية بيت الحمراء إحدى هذه النماذج.

إن تطور الأحداث ونموها، تبعا لصراع الشخصيات وحركيتها، لا يمكن أن يحصل إلا بفعل تتابع اللحظات الآنية، وتعاقب الفترات الزمنية التي تسمح بتغير هذه الأحداث، التي تقوم بها الشخصيات، وهو ما يعرف بعنصر **الزمن الروائي** الذي لم يعد يخضع في كثير من الأحيان إلى ذلك التتابع المعهود والتسلسل المنطقي في الرّواية ذات المنحى الواقعي على وجه الخصوص، إلا أن أهميته القصوى تظل قائمة جنبا إلى جنب مع باقي العناصر والمشكلات السردية الأخرى.

وسأحاول في هذا الفصل الموالي أن أقف على أهم خصوصيات هذا العنصر المهم، وطرق توظيفه، وآليات استخدامه عند **محمد مفلاح** وتمظهراته في **رواية الكافية والوشام**، باعتبار أن هذا العمل الروائي، في اعتقادي، يجسِّد التنويعات الزمنية بكل أبعادها وأشكالها.

([1]) محمد بشير بويجرة ، بنية الزمن، ج2 ، ص 155.

بناء الزمن ودلالته في رواية الكافية والوشام

قبل الحديث عن هذا البناء وتقنياته وطرق استخدامه في رواية **الكافية والوشام**، لا بأس أن أعرج على مفهوم الزّمن وأهمته في حياة الأفراد والأمم، ومن ثم سأحاول أن أقدِّم جملة من التعريفات والمفاهيم للزمن الروائي بشكل عام، لأصل في النهاية إلى تجلياته في **رواية الكافية والوشام** التي اعتمدتها نموذجًا تطبيقيًا لهذه المفاهيم والأبعاد.

ماهية الزمن:

إنه لمن الصعوبة بمكان، أن نجد مفهوما دقيقا ومحددا للزمن، باعتبار أن أغلب المنظرين والعلماء المهتمين في هذا الحقل، لم يتفقوا على تعريف واحد موحّد، إلا أنه لا يتعدى ثلاثة امتدادات، متمثلة في الماضي يتمخض عنه الحاضر ويتصل به المستقبل، مما يوجِد مجموعة من الثنائيات، التي تتعلق بالكون والحياة والإنسان، وتتمحور أساسا في الوجود والعدم، الميلاد والموت، الثبات والحركة، الحضور والغياب، الزوال والديمومة... وهي ثنائيات ضديّة تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، وممارسة فعله على المخلوقات، وكأن الزمن هو وجود الإنسان نفسه، وإثبات لوجوده هذا، ثم إزالته عن طريق الإبلاء، ويتخلل تلك المراحل تقصّيه لها، بكل التفاصيل، بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل[1].

والزمن الروائي لا يختلف كثيرا عن الزمن الحقيقي، إلا في كون الأول مؤسس في عالم الافتراض، والثاني في الواقع، وتكمن أهميته، في الأول، في ازدياد أعمار

(1) ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 198 وما بعدها.

الشخصيات أو تطوّر الأحداث وحركيتها من حال إلى حال[1]، أما الثاني فهو قياس للعمر ومدة البقاء ومراحل الحياة، التي تتمثل في الطفولة والشباب والكهولة والشيخوخة، ويتميز في جوهره، بالتواتر والتكرار، وينطوي على دورات متعاقبة للأحداث، وللميلاد والموت والنمو، ويظل في حالة تعاقب أبدي، ولذلك يصعب الإمساك به، أو معرفة كنهه بشكل دقيق باعتبار أنه حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء « إن الزمن روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي فهو ماثل فينا بحركته اللامرئية حتى يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده بالإضافة إلى أن الزمن خارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله »[2]، مما أعطاه بعدا ميثولوجيا يحدد علاقة الإنسان بما يحيط به ويساعده على فك الكثير من التساؤلات الوجودية، وربطها بالذات لتفسير العلاقة بينه وبين الوجود.

وقد أخذ الزمن بعدا جماليا مع ظهور الرواية، وخاصة الجديدة، التي قدمت تصورا جديدا لبنية النص الروائي، ومن ثم تطورت وظيفته بحسب تطور نظرة المجتمع إليه، ومن خلاله الفكر البشري « الذي تطور وهو يتأمل ظاهرة الزمن، أنه ليس فقط الأبد والخلود، كما تفسره المعتقدات والأديان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار، بل هو يشمل ميادين كثيرة من الوجود البشري »[3].

([1]) ينظر، موير إدوارد، بناء الرواية، تر، إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، مصر، ص 97 وما بعدها.

([2]) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص13، 14.

([3]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 202.

وعالم الرواية هو أحد هذه الميادين، إذ أن عنصر الزمن فيها يعد محوريا، وعليه تترتب عناصر التشويق، كالإيقاع والاستمرار، وفي الوقت ذاته يحدد دوافع أخرى محركة من التتابع واختيار الأحداث، مما يحدد شكل الرواية إلى حد بعيد، بل إن هذا الشكل يرتبط ارتباطا وثيقا بمعالجة عنصر الزمن، ولذلك فإن فن الرواية تطور من المستوى البسيط، إلى التتابع والتوالي، إلى خلط المستويات الزمنية من ماضٍ وحاضر ومستقبل خلطا تاما، وأنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية، لأن الزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية مستقلة، لما له من قدرة على بلورة النص السردي وتشكيله تشكيلا فنيا متميزا حيث يبتعد عن الحيادية والاصطناع، ليؤثر على الكائنات والأشياء، ويرتب الوقائع والأحداث، متخطيا النمطية والخطية في السرد، ليصبح زمن الحلم وزمن الإبداع ويفقد بذلك تسلسله المتدرج المعتاد[1] وفق أبعاده المعروفة والمتمثلة في الماضي والحاضر والمستقبل، وهو يسيل بحركته اللامرئية بين هذه الأبعاد الثلاثة مسجلا تفاوتا واضحا بينها، ولذلك "فاسترجاع الماضي لا يقابله إلا استشراف إلى المستقبل أو سدّ ثغرة به في الماضي" [2] الذي يعدّ أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا، لأنه يمثل المرحلة الانتقالية التي تربط بين الماضي والمستقبل، فهو اللحظة الآنية التي يعيشها الإنسان، وقد سبقتها لحظة ماضية وتراكمت على الماضي الممتد عبر سنوات العمر السابقة، لتشكل وجود الإنسان

([1]) ينظر، محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 77.

([2]) عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي ، سلسلة الدروس في اللغات والآداب ، جامعة وهران ،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر ، 1993 ، ص 04

وتؤثر في أفكاره ومشاعره، فيتعامل مع هذه اللحظة الآنية وفق معطيات الماضي وترسباته، وكذا آمال المستقبل وتطلعاته، ومن هنا بات للزمن الحاضر قوة جبارة، يمكنها التحكم في الإنسان وخبراته وبالتالي تحديد مصيره تحديدا دراميا، فأصرت على أن تشبه ظاهرة التحكم هذه بحالة من التصادم والتشنج بين الحاضر والماضي [1] إن هذا التصادم يظل قائما، لأننا، نحن البشر، نحسب أن الماضي هو المحطة الهامة التي نستلهم منها العبر، ونأخذ منها التجارب والدروس، فإننا نسعى جاهدين ألا نكرّر أخطاءها وزلاتنا التي ارتكبناها في هذا الماضي الذي يعد «وعاء تجاربنا وخبراتنا ورؤانا» [2].

ومن هنا حاول الروائيون، بمختلف توجهاتهم، محاكاة هذا الأصل، والنسج على منواله، باعتبار أن الرواية هي وجه من وجوه الواقع، والزمن عنصر مهمّ فيه، فما مفهوم الزمن الروائي؟ وما هي أنواعه ومميزاته؟.

مفهوم الزمن الروائي:

بما أن الزمن هو محور الحياة، وسرّ وجودها، واستمرارها وعنصر فقارها الرئيس، والرواية فنّ يعبِّر عن الحياة ومشاكلها وهمومها، فإن هذا الزمن هو محور الرواية أيضا، فهو الذي يشد أجزاءها، ويربط عناصرها، ويجمع شتاتها، ولذلك نجد مقولة، "كان يا مكان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان"، عبارة تكاد تكون

(1) ينظر، محمد بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائريين ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2001، 2002، وهران، الجزائر، ص 23.

(2) سعد عبد العزيز، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، القاهرة، مصر 1970، ص 52.

لازمة في بداية الحكي واستهلال القص، خاصة في القصص الشعبية والحكايات الخرافية والأساطير، وعليّة هذا الأمر تعود أساسا، إلى أهمية الزمن، جنبًا إلى جنبٍ مع المكان.

ونظرا لهذه الأهمية الكبيرة للزمن في حياة الأفراد والأمم، هناك من جمع بينه وبين الماء، الذي هو أساس الحياة وسر البقاء، حينما تمت مشابهة صورة الزمن بالماء، من حيث التدفق والاستمرارية، فالقطرة الواحدة تمثل بداية تشكل الماء، واللحظة الزمنية تمثل شكلا موحدا من الزمن، وهما معا، اللحظة الزمنية والقطرة، لا تعرفان مدى القوة الدافعة التي تحركها، وإن كانتا تمثلان جزءا أساسيا ومهما منها، مالم تقفا خارجا عنها[1].

ولعل أحسن حقل إجرائي فني، يمكن أن يستثمر عنصر الزمن بشكل واضح ومؤثر، هو حقل الأدب وجنس الرواية تحديدا، نظرا لالتصاق هذا الجنس بواقع الناس والحياة، إنها تعبّر عن الذوات والأيديولوجيات والأفكار، أحسن تعبير[2]. هذا من الناحية الطبيعية النظرية لعنصر الزمن، أما من جانب علاقته بعناصر السرد الأخرى داخل المتن الروائي، فإن الأهمية بالغة، لأننا لا نستطيع أن نتصور حدثا بلا زمن، أو شخصيات تتصارع خارج إطار الزمن، أو مكان لا أثر للزمن معه وفيه، بل إن وجود هذه العناصر مرتبط بعامل الزمن الذي هو « نسج، ينشأ عنه سحر،

(1) ينظر: الخانجي عبد الرحمن، اللغة والزمن، مجلة فصول، العدد 2، 1982، ص 264.
(2) ينظر: محمد بشير بويجرة، بنية الزمن، ج1، ص 29-30.

ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، تنشأ عنه جمالية سحرية أو سحرية جمالية (...)، فهو لمحة الحدث وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية »[1].

فالزمن الروائي يشكل نقطة التحول الكبرى والأساسية، في تغيير مجرى الحدث القصصي، وذلك من خلال تأثيره المباشر على الشخصيات الروائية، وما ينتابها من تطورات، وظروف مختلفة ومتعددة، وقد نلمس ذلك عندما نرى هذه الشخصيات، وقد غيرت من حركتها ووضعياتها، والتي لم يكن ليحدث لها ذلك، لولا عامل الزمن الذي ينقلها من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع، ولذلك يمكن القول أنه «من الصعب العثور على نص واحد خلو من الأنين تحت ذلك الإرث الزمني»[2]، الذي يظل يصنع العجب العجاب،من خلال تصرفه في رقاب باقي العناصر الأخرى بشكل مطلق، وبفعل ما يتمخض عنه من أنواع مختلفة وأشكال متعددة يستعين بها الكاتب لتحقيق الحركية السردية والتطور الدرامي.

أنواع الزمن الروائي:

للزمن الروائي أنواع كثيرة، بعضها مرتبط بالكاتب حينما تجتاحه لحظات الإبداع الأولى، أو بعدما يستغرق في الكتابة ويباشر النص، لنراه فيما بعد، وقد تفجرت حمولته وأخرجت أثقاله، أما جزؤها الآخر، فهو متعلق بالنص ذاته، وكلاهما يوحي إلى عبقرية الكاتب، في جعل أحداث روايته تتطور بشكل طبيعي، « لأن العمل الروائي أشبه ما يكون بقطعة مستقيمة (أ،ب) لها نقطة بداية ونقطة نهاية

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 207.
(2) محمد بشير بويجرة، بنية الزمن، ج2، ص 122.

وهما (أ،ب) في حين أن الزمن في مساره العام يمكن أن يكون مرتبطا ببداية دون التقيد بنهاية »[1] من قبل شخصياته، عن طريق أقوالها وأفعالها، وحركاتها أيضا، ومن هذه الأنواع نذكر:

1. الزمن الطبيعي:

يتسم الزمن الطبيعي بحركته المتقدمة إلى الأمام، إنه يتجه نحو الآتي ولا يعود إلى الوراء، وهو المعروف عند عامة الناس بالوقت، الذي نستعين به في قياس الساعة والتقويم، وكذا لمعرفة عدد السنين والحساب، ويتحلى هذا النوع « بصفة الصدق المطابق للتركيب الموضوعي الموجود في الطبيعة وليس نابعا من خلفية ذاتية للخبرة الإنسانية»[2].

والزمن الطبيعي هو الحياة ذاتها، ويكمن في تعاقب الفصول، والليل والنهار، وتطور الحياة بدءا من الميلاد وانتهاء بالموت، ويمتاز بصفة البقاء والاستمرار والخطية، فالفصول الأربعة، تبقى دائما أربعة، لا تتغير ولا تتبدل، ولا تزيد ولا تنقص، ومن صفاته أيضا الحركة الدائمة، والدوران المنتظم، منذ بدء الخليقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وهذه الحركية الدائمة، تمخض عنها أزمنة عديدة وعصور مديدة متصلة بالإنسان، وتاريخه وميلاده وموته، وهذا النوع من الزمن، تستمد منه الرواية حيويتها وبقائها، إلا أنها لا تستخدمه بهذه الصفات النمطية المعيارية بل تتحكم فيه بما يحقق لها المتعة الفنية والمزية الجمالية.

---

[1] عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي، ص 23 .

[2] ميرهوف هانز، الزمن في الأدب، تر أسعد زروق، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، مصر، 1972 ص 11.

2. الزمن النفسي:

لا شك أن كل إنسان يمتلك في نفسه وأعماقه، أزمنة تجعله يتأثر بما يختلج في داخله من عواطف وأحاسيس، وكل ما له علاقة بتجاربه الذاتية وخبراته الوجدانية، وهذا ما نسميه بالزمن النفسي الذي هو « نتاج حركات أو تجارب حياة الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول إن لكل منا زمن خاص يتوقف على حركته وخبرته الذاتية »[1].

والزمن النفسي يختلف عن الزمن الطبيعي في كثير من الجوانب، فإذا كان الأول يخضع لقياس الساعة، فإن الثاني، باعتباره زمنا ذاتيا فهو يقاس بالحالة الشعورية لصاحبه، ويختلف هذا الإحساس من شخص لآخر، تبعا لاختلاف حالات الشعور لدى الأفراد كل حسب حالته النفسية ومزاجه الذاتي.

إن العنصر الذاتي للزمن أساسي في تصوره، وهذا ما جعل النظرية النسبية تأخذه بعين الاعتبار وتولي له اهتماما في المجال الحركي، كعنصر فعال لا يمكن الاستغناء عنه، وهذا يعني أن وجود الذاتية، هو النفي الكلي للموضوعية المطلقة، لهذا فهي « تتبناه وتدخله في إطارها الديناميكي عاملاً يستغنى عنه، فوجوده يعني نفي الموضوعية المطلقة المتعلقة بالأشياء، ومن ثم ربطها بحالة الراصد أو المشاهد نفسه »[2].

---

[1] زكي حسام الدين كريم، الزمن الدلالي، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1991، ص 48.

[2] نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، مكتبة غريب، من كتاب الزمن في الرواية العربية، د ط، القاهرة، مصر، 1995، ص 31.

فإذا كان الزمن الطبيعي لا يعرف الانتظار، ولا التوقف، ولا الرجوع إلى الوراء، ويتجه دوما نحو الأمام بخطية مستقيمة منتظمة، فإن الزمن النفسي نجده ينتقل من الحاضر إلى الماضي فالمستقبل أو العكس، وهذا ما يعني انعدام عنصر البناء التتابعي للزمن فيه، «ويتجلى انتصار الزمن النفسي بتمكنه وقدرته على تجاوز الحدود الزمنية، والتقسيمات الخارجية، الماضي والحاضر والمستقبل، وبالتالي يمكن في لحظة واحدة آنية، أن يمتلك الإنسان عدة أزمنة متفرقة وعدة أنوات، وتتحرك الأنا بحرية في اتجاهات مختلفة ومتداخلة» [1]، ويتعلق الأمر في الزمن النفسي، بمجموع المشاعر والأحاسيس والتقلبات النفسية بشتى أنواعها، فتستغرق هذه العملية مدة زمنية محددة، قد تطول وقد تقصر، حسب الحالة النفسية التي تعتري الذات وهي في حالتها هاته « وهكذا إيقاع واقعنا النفسي يركض عندما يكون غنيا حافلا فيكر معه الزمان، ويحبو عندما يكون فقيرا مجدبا فيزحف معه الزمان، الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح، القلب البشري والذي يتلاعب بالنفس كما تتلاعب أصابع العزف بأوتار الكمان... » [2].

إن هذا النوع من الزمن مرتبط أساسا بالشخصية الروائية، وهو خاضع لحالتها الشعورية، يتقلب بتقلب مزاجها، فيحرك مشاعرها الداخلية بصورة غير منتظمة، حيث «يتباطأ في فترات الضجر والشدة والضيق والقلق، ويقل ويتسارع في أحوال السعادة والفرح والأحداث المنتظرة» [3]، وتدور عجلته وفق ما يحدثه الإيقاع في

(1) سمير الحاج ياسين، اللحظة الأدبية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 77.
(2) م ن، ص 45.
(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الروية، ص 208.

داخل ذات الإنسان، حيث يستحضر الماضي الذي هو كامن في الذاكرة، ويستشرف المستقبل عن طريق الاستباق نحو أفق الانتظار، وبالتالي يمكن القول، بأن الذاكرة تربط الماضي بالحاضر والمستقبل فهي « لب وجودنا، إنها امتداد للماضي في الحاضر، وسيرورتها شيئا فشيئا، فهي ديمومة لا رجعة فيها تحمل في ثناياها ماضيا عريقا يتميز بالاستمرارية والتراكم فوق بعضه البعض، وهذا ما يضمن له عنصر البقاء في ذاته مالكا القدرة بالاحتفاظ بنفسه»[1]. فالذاكرة إذن مجال رحب من التقلبات الزمنية التي لا تعرف الحدود وتتراكم على الماضي وتستشرف بالمستقبل، فهي روح الماضي والتوقع روح المستقبل، وتحت تأثير الدوافع الخارجية فإن الذكريات التي كانت منسية ومدفونة تقفز إلى السطح من أعماق العقل الباطن [2]، وبهذا يظل الحاضر هو لحظة الوجود والحياة التي يعيشها الإنسان وترغّبه للعمل، بينما الماضي هو ذكريات تقع في جوانب مظلمة في الذاكرة توظف بصورة متقطعة كلما دعت الحاجة إليها، وكلما أثارها مثير.

3. الزمن التخيلي وزمن الحكي:

إن المبدع، وخاصة الروائي، عندما يباشر عملية الكتابة، لابد أن يستحضر ذلك الزخم الفكري، وذلك الرصيد المعرفي، لمختلف قضايا المجتمع، ثم يفرغ عليها عالمه الخيالي الرحب، فينشئ ما يسمى بالإبداع، وهي مرحلة مبكرة من عمر الرواية، وحينما تكون الأفكار قد تخمرت في ذهنه، وأصبحت جاهزة للتفريغ، وتشكلت لديه

(1) مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية، ص 23 -24.

(2) ينظر: ايفاشينا فلانتينا، الثورة التكنولوجية والأدب، تر، عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1985 ص146.

رغبة شديدة للإفصاح عنها وتفجيرها، فتحول الأفكار إلى نص، والتصورات إلى كتابة، وحينها فقط تصبح تلك الأحداث بمثابة الأوعية الحاملة في جوفها جذور الرغبة في تفريغ الشحنات الإبداعية.

ويعد هذا الزمن أطول الأزمنة لأن النص هو مرحلة متأخرة من الإبداع، تسبقه مراحل أطول، تمثل الحوادث المثيرة البدايات الفعلية للعمل الإبداعي، التي يتبعها مباشرة زمن القص، وتمثله اللحظة التي يبدأ فيها المبدع جمع أفكاره التي تخمرت في مخيلته وأصبحت لديه حاجة ملحة لكتابة هذه الأفكار المستقرة « داخل المخيلة الخلقية أو الخيال الشموس وهو يكتب أو هو يهمّ بالكتابة، فتراه يحاول ضبط الصورة الفكرية عبر حيز خام، وزمن خام أو عبر حالتين مغلقتين من طغيان الزمن وتسلط الحيز» [1].

ويعد هذا الزمن زمنا خارجيا، وخاصة عندما يتعلق الأمر بحالة المبدع لحظة مباشرته لعملية الكتابة، لينطلق في هذه العملية التي لا تتوقف إلا عند بلوغ درجة التمام، والتي تمثل مرحلة النهاية، لتبدأ الرحلة من جديد، وبهذا « يمكننا أن نتتبع قياس الزمن وإيقاعه السريع أو المتوسط أو البطيء زيادة على المقاطع الروائية الداخلية مثل الحوار ، أو السرد والأحداث... بالاعتماد على ظواهر علمية أخرى من جنس اللغة التي تستخدم في الفن الروائي»[2].

[1] محمد بشير بويجرة، بنية الزمن، ج1، ص 144.

[2] عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي ، ص 49 .

5. زمن السرد:

ويبدأ من اللحظة الأولى لعملية الكتابة، وينتهي عندما يضع الكاتب نقطة النهاية، ويترك القلم، وبعد هذا النوع من الزمن أساسا، باعتبار أن الرواية كلها لا ترى النور، إلا بعد انقضاء هذه الفترة كلّها، وهو الذي تتحرك وفقه المكوّنات الجوهرية المشكّلة للنص السردي بشكل عام، ويتعلق الأمر بحركيّة الشخصيات، ونمو الحدث داخل الحيز، وما ينجرّ عن ذلك من تطور ديناميكي وتتابع سردي، وما يتخلل ذلك من ارتداد أو تداخل، أو استشراف. وبالتالي، يمكن القول إن الزمن السردي هو المدة الزمنية التي تستغرقها الرواية، وفق رؤية المبدع التي أراد لها أن تكون بهذا الشكل أو ذاك.

والملاحظ أن **محمد مفلاح**، من خلال رواية **الكافية والوشام** قد عني بهذا المقوّم المهمّ، نظرا للتكثيف الزمني الذي استمدت منه هذه الرواية، والتي عكست واقعا حيّا لمرحلة معلومة، كثرت فيها التناقضات، وتداخلت فيها المصالح وتعارضت، حتى أصبح الخوف من المجهول هاجسا لا يستثني أحدا.، وهذا ما سنحاول اكتشافه والوقوف عليه، من خلال مقاربة مختلف أبنية الزمن، وأنواعه، وتمفصلاته، ودلالاته، في رواية عائلة من فخار، التي يمثل حب التسلط والانتقام أهم حدثين فيها.

ملخص رواية عائلة من فخار :

تبدأ أحداث هذه الرواية ، من هاجس الانتظار ، وحب الانتقام ، والتطلع إلى حياة أفضل، وما جلبه لـ**فتيحة الوشام**، من هموم وأحزان وصراع مع الذات، هذه المرأة الجميلة، التي حافظت على حسنها وبهائها رغم زواجها أربع مرات، وهي لم

تتجاوز عقدها الثالث ، ولعل اللافت للانتباه أن بؤرة السرد الحقيقة لم تبدأ إلا بعد زواجها من **أحمد معاليش**، زوجها الرابع، المسؤول الأول عن مؤسسة **الكافية** العمومية خلال الفترة التي أعقبت أحداث الخامس من أكتوبر 1988، وما عرفت من تحولات كبرى على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والدينية...وقد رأت في زواجها بأحمد معاليش صفقة رابحة ، فالرجل ثري، وقد تجاوز عمره الخمسين ، وكان يعاني من مرض القلب ، وموته محتمل جدا في الأيام القادمة القريبة ، وسترث أملاكه وأمواله ومعاشه المنقول.

فبدأت فتيحة الوشام رسم خطتها للقضاء على زوجها أحمد معاليش فاتفقت مع **حميدة الرفاف** جارها السابق في حي القرابة بمدينة غليزان، على تنفيذ الخطة بعدما توسطت له عند زوجها ليصبح موظفا بمؤسسة الكافية ، وقد زوجته بخادمتها **مريم السموري** ، وساعدته للحصول على مسكن بفضل وساطة أحمد معاليش ، ووعدته، إن هو تمكن من القضاء على زوجها ، بأنها ستزوجه ويصبح الرجل الأول في الكافية وصاحب فيلا **النوارة** التابعة للمؤسسة ، لكن حميدة الرفاف لم يكن شاكرا للجميل في نظر فتيحة الوشام ، وانقلب السحر على الساحر، حينما رفض الانصياع لرغبتها فجأة ، وقرر أن ينتقم منها ومن زوجها بطريقته الخاصة ، بعد أن استغل ثقتها المفرطة به ليجمع الوثائق التي تدين زوجها ، واستطاع أن يعبئ عمال الكافية ويحرضهم ضد أحمد معاليش، وقد نجح في الإطاحة به بعد أن أدانته اللجنة الوزارية ، ويصبح مكلفا بإدارة هذه المؤسسة ، أما فتيحة الوشام فتقرر العودة إلى بيت والديها بحي القرابة بعد أن طلقها أحمد معاليش ، وتكتفي بمنصب موزع المكالمات الهاتفية الذي وفره لها جارها **بخدة الواقفي** بمؤسسة سياحية.

بناء الزمن في الكافية والوشام:

إن الروائي محمد مفلاح من خلال تعرضه لعنصر الزمن، وخاصة في هذه الرواية لم يكن من قبيل التتابع المنطقي للأحداث، ولا من طريق سرد الوقائع التاريخية كما حدثت على أرض الواقع، بل شكل بؤرة السرد في الرواية، كيف لا وقد مثلت هذه الفترة مرحلة حاسمة في تاريخ الجزائر، إنها مرحلة التحول التاريخي بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى، والتي كانت بدايتها في فصل الصيف الحار الذي يمتاز بالجدب والقحط، وقد سبقته سنوات متتالية من الجفاف وشحّ السماء « لقد أصبح الجفاف العنيد شبحا مخيفا (...) لم تكن فتيحة الوشام قادرة على تحمل الحرارة رغم مكيف الهواء الذي أدارت أزراره الحمراء »[1]

إنها الحقيقة التاريخية التي بدأت منها فصول هذه الرواية إنه أحد أهم أنواع الأزمنة التي وظفها محمد مفلاح إنه الزمن الطبيعي.

1. الزمن الطبيعي في الرواية:

ويظهر جليا في مواضع كثيرة، نذكر منها حديثه عن أحداث أكتوبر 1988، وكيف كان أثرها مهما في تطوير مجرى أحداث هذه الرواية، وشخصياتها، ومنها **فتيحة الوشام** «التي لم تعد قادرة على التمييز بين التيارات السياسية المتصارعة في جو مشحون بالأحقاد الدفينة »[2] إن هذه الأحداث لم تكن مؤثرة على فتيحة الوشام

---

[1] محمد مفلاح، الكافية والوشام (صخب البداية)، رواية، دار المعرفة، د ط، الجزائر العاصمة، 2009، ص11.
[2] الكافية والوشام، ص12.

وحدها، وإنما على باقي الشخصيات أيضا، ومنها **أحمد معاليش** « منذ أحداث أكتوبر 1988 تغير مزاج زوجها وأصبح عصبيا شعر أن أيامه لن تكون هادئة » [1].

ويمكن أن يتجلى الزمن الطبيعي أيضا من خلال عُمْر فتيحة الوشام، الذي لم يتعدّ سن الخامسة والعشرين، تزوجت خلالها أربع مرات« بعدما طلقها زوجها الأول **عيسى العنوني**، ظهر رجل من أقاربها قبلت الزواج به وبإلحاح من والدها، ولم يكن **الأزرق الزموري** الزوج الذي تحلم به (...) أما زواجها الثالث بالمهندس **سعيد الهواري** فلم يدم طويلا، وكانت السياسة سببا في فراقهما الهادئ (...) ثم ظهر **أحمد معاليش** راغبا في الزواج منها (...) رحبت به والدتها (...) عملت برأي أمها ورضيت بأحمد معاليش الذي كان يعلم جيدا بأنها تزوجت قبله ثلاث مرات » [2].

فقد كان زوجها الأول عيسى العنوني تاجرا للخضر، واستمرت معاناتها طوال الفترة الزمنية التي قضتها معه، وتتمثل في سوء معاملته لها، التي بلغت حد الضرب والإهانة، «ولما تقدم عيسى العنوني تاجر الخضر، طالبا يد فتيحة، فقبل به رغم إعاقته الجسدية، قطعت ذراع عيسى العنوني اليسرى في عراك جرى بملعب غابة الزنين، ولم تسعد فتيحة بهذا الزواج الذي دام ثلاثة أشهر وبعض الأيام فقط (...) كان الرجل يجد لذة كبيرة في ضربها بيده الوحيدة وحدث الطلاق الذي لم يرض به والدها » [3].

---

[1] الكافية والوشام، ص 24.
[2] الكافية والوشام، ص 19.
[3] الكافية والوشام، ص 155- 156.

أما الأزرق الزموري، فلم يكن أفضل من سابقه، هذا الرجل الذي كان غريب الأطوار، لا يفارقه الشك القاتل، فقد مكثت معه فتيحة سنة كاملة دون أن تعيش معه لحظة سعادة واحدة، لأنه كان دائم البحث عن سر تعاستها، متمنيا ألا يكون شخص آخر يملأ فكرها وذاكرتها « فلم يكن الأزرق الزموري، الزوج الذي تحلم به بل اكتشفت أنها رمت بنفسها في سجن رجل غريب الأطوار (...) ظل الرجل مدة سنة كاملة وهو ينقب في ذاتها الحائرة بحثا عن العاشق أو عن سحره الذي استولى عليها، وحين فشل في الاستحواذ على روحها المتمردة طلقها غير نادم»[1].

وقد كان زواجها الثالث فاشلا كسابقيه، وكان بطله هذه المرة سعيد الهواري صاحب النزعة الاشتراكية والمبادئ الديمقراطية « كانت تنتظر من هذا المثقف المهووس بالسياسة أن يحميها من الناس (...) يؤدي واجبات الدنيا وفرائض الدين»[2] لقد كانت تحترم هذا الرجل احتراما كبيرا، لكنها لم تستطع قبول أفكاره الغريبة وفلسفته العجيبة، فقد كان يحب مطالعة سيَر كل زعماء العالم من لينين إلى تشي غيفارا، زواجه بفتيحة الوشام لم يدم إلا بعض الشهور... « لم تتحمل فتيحة الوشام الحياة مع زوجها الذي لم يلتفت إليها، وظل غارقا في عالم السياسة المضطرب وقبلت الطلاق الذي لم تتمنه أبدا.»[3]

---

[1] الكافية والوشام، ص 25.
[2] الكافية والوشام، ص ن.
[3] الكافية والوشام، ص157.

أما الزواج الأخير، والذي مكث طويلا، فقد كان مع أحمد معاليش، إنه الزواج الصفقة، لأن الرجل صاحب مال وسلطان، ويمكن أن يموت في أي لحظة بسبب مرض القلب « ثم ظهر أحمد معاليش راغبا في الزواج منها، ورحبت به والدتها وقالت لها ضاحكة إن الرجل الذي يريدها زوجة يسيّر مؤسسة (الكافية) وهو رجل ثري وقد تجاوز عمره الخمسين، وكان يعاني من مرض القلب وموته محتمل جدا في الأيام القادمة القريبة وسترث فتيحة الوشام أملاكه وأمواله ومعاشا منقولا»[1] ، إلا أن شيئا واحدا من هذه الأماني لم يتحقق، وقد كانت كلها سرابا يحسبه الظمآن ماءً.

فرغم أنها كانت تعيش في فيلا (النوارة)، التابعة لمؤسسة الكافية التي يرأسها أحمد معاليش، إلا أنها لم تشعر بالسعادة لحظة واحدة، فانتظرت موت زوجها خمس سنوات كاملة، في عذاب التردد والقلق والتفكير، ثم اهتدت، في الأخير، إلى فكرة قتل زوجها الذي سترث وحدها أملاكه وأمواله بعدما « صبرت كثيرا، لأنها لم تكن مستعدة للتخلي عن الحياة في فيلا النوارة (...) وبعد تفكير مرهق اتخذت القرار الخطير ثم شرعت في حبك الخطة (...) لم يخالج قلبها الخوف من عواقب قرارها، سترث زوجها العقيم، وستصبح ثرية... »[2]

ويظهر الزمن الطبيعي في قوله « الجزائر في أزمة اقتصادية (...) لابد من الصبر والتضحية حلت المؤسسات المحلية وستغلق الشركات العمومية المفلسة (...)

---

[1] الكافية والوشام، ص26.

[2] الكافية والوشام، ص 28 و31.

دخلنا اقتصاد السوق »[1] وهذه حقيقة معروفة شهدتها الجزائر خلال تلك الفترة، وقد وظفها الكاتب فنيا لخدمة أحداث روايته، التي كانت مستمدة من عالم الواقع الذي يظل « أشبه بنظام الأحداث في عالمه المتخيل أي المادة السردية في صيغتها الواقعية في شكلها الخام أي قبل صياغتها في شكل من أشكال فن التخيل» [2]، والنماذج من هذا القبيل كثيرة جدا، توحي بشكل أكيد البعد الطبيعي للزمن.

2. الزمن النفسي للشخصيات:

إن الزمن النفسي يتجلى في الحالات النفسية والشعورية التي مرت بها الشخصيات الروائية، والتي تجلت في غالب الأحيان في نفسية فتيحة الوشام، التي توزعت عبر الرواية نتيجة المعاناة التي قاستها مع زوجها الأخير أحمد معاليش تحديدا، وتبدأ هذه الحالات منذ أن بدأت تفكر في قتله، ولعل طول انتظارها لمجيء **حميدة الرفاف**، شريكها في الخطة التي رسمتها لقتل زوجها، لعل هذا الانتظار، هو الذي جعلها تستغرق وقتا طويلا وسط قلق كبير وتوتر شديد « ألا يعلم الأبله بأن مستقبلها سيحدده هذا الموعد الهام؟ الفرصة مناسبة لتنفيذ خطتها (...) وحميدة الرفاف هذا المغفل قد لا يأتي (...) وستضيع منها الفرصة المناسبة. الشك الخبيث مزق قلبها الخائف من مصائب هذا الزمن العنيد »[3] هذا الشك القاتل زرع في قلبها الخوف والاضطراب، وصورة حميدة الرفاف، هذا اللئيم الذي انتشلته من البؤس والحرمان وأصبح إنسانا محترما... هذا المشهد كله مثُل أمامها من خلال

---

[1] الكافية والوشام، ص 37.

[2] عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي ، ص 05 .

[3] الكافية والوشام، ص 12-13.

تذكرها لكل لحظة من لحظات وقوفها إلى جنبه « قالت في نفسها بأنها ستنتقم منه إذا ما فكر في التخلي عن المهمة التي كلفته بها (...) بعدما أنقذته من مخالب الفقر المدقع وهموم الحي الشعبي (...) لقد وفرت له منصب عمل بمؤسسة الكافية التي يديرها زوجها أحمد معاليش (...) ثم زوجته بخادمتها **مريم السموري**، وبفضل وساطة زوجها تحصل على شقة جديدة (...) وقال لها بأنه سيظل وفيا لها مدى الحياة وأنه مستعد أن يفعل من أجلها أيّ عمل ومهما كانت خطورته »[1] انتظرت فتيحة الوشام مجيء حميدة الرفاف طويلا، ولكن دون جدوى، مما زاد من ألمها وقلقها الذي بلغ حدّه، ولم تستطع مقاومته نظرا لأهمية هذا اللقاء، إنه اللحظة الفاصلة والحاسمة لرسم المستقبل الذي كانت تنشده بعد القضاء على أحمد معاليش" إنه اللقاء الذي سيقرر مصيرهما المشترك (...) ألا يدري أنها تحترق من أجل هذا اللقاء؟ كيف يضيّع هذه الفرصة الذهبية"[2] لاشك أن هذه اللحظات التي انتظرت فيها فتيحة الوشام مجيء حميدة الرفاق كانت طويلة وقاسية وشديد وطؤها على قلبها لأنها مثلت لحظات قلق وتمزق جراء الانتظار، لأن هذا النمط من الزمن «مرتبط أساسا بالشخصية الروائية، وهو خاضع لحالتها الداخلية، يتقلب بتقلب مزاجها، فيحرك مشاعرها الداخلية بصورة غير منتظمة، حيث يتباطأ في فترات الضجر والشدة والضيق والقلق، ويقل ويتسارع في أحوال السعادة والفرح والأحداث المنتظرة »[3] وهذا ما نجده قد حدث بالفعل لفتيحة الوشام، وهي تكابد الألم الذي يعتصر قلبها ويهز كيانها، خاصة بعد أن أصبح زوجها لا يعيرها أي اهتمام، بل الأكثر من ذلك فقد

(1) الكافية والوشام، ص 13- 14.
(2) الكافية والوشام، ص 16.
(3) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 208.

بات يهينها ويشتمها، الأمر الذي جعل كل مبررات التخلص منه قائمة، « بصقت ساخطة على اليوم الذي أفضت له بسرها، وحدثته عن حقدها الكبير على زوجها العقيم الذي أفقدها عقلها ورزانتها ودفعها للتفكير في قتله (...) كان زوجها يحتقرها ويجد سعادة كبيرة في إهانتها أمام الجيران والضيوف. »[1]

إن مشاهد الزمن النفسي في هذه الرواية كثيرة، ومردّ ذلك إلى الصراع الداخلي الذي ينتاب الشخصيات عموما، وبالأخص فتيحة الوشام، وكذا أحمد معاليش الذي بات يصارع العواصف الهوجاء التي سببتها سياسة الانفتاح والحرية التي فتحت أعين العمال البسطاء، حتى أصبحوا يطالبون بحقوق ظلت إلى وقت قريب محظورة عليهم، الأمر الذي بات يقلقه ويقض مضجعه، «وجد نفسه في دوامة لم يتوقعها أبدا.. وهل يستسلم أو يقاوم حتى النهاية؟ وماذا يقاوم وقد تعقدت الأمور التي لم يعد لونها أبيض أو أسود؟»[2]، إنّ هذا النمط من الأزمنة هو الذي يعد المحرك الداخلي الذي يختزله اللاشعور لدى النفس البشرية، ولذلك فهذا الزمن لا يقاس بمقياس الحقيقة لأنه يسير ضمن نظام معين يختلف كل الاختلاف مع نظام الزمن الواقعي.

3. الارتداد:

وهو عملية سردية، تتمثل في العدول والرجوع إلى الماضي، بهدف إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وله عدة أوجه وأنواع بحسب المدة

---

[1] الكافية والوشام، ص 18- 19.
[2] الكافية والوشام، ص 172.

الزمنية التي يستغرقها هذا الرجوع، فإذا كانت طويلة تسمى الاسترجاع أو الارتداد وإذا كانت قصيرة وبشكل خاطف وسريع تسمى بـ "فلاش بك"، وغيرها من التقنيات التي يلجأ إليه الكاتب لغاية فنية يحقق بفضلها توازن السرد القصصي، واستقامة نظامه. فبعدما يستغرق في سرد حدث ما «يحدث انقطاع في جريان الزمن، فيقع بتر في الحدث الذي يعود السارد إلى ربط ما غاب منه بالرجوع إليه بلطف » [1].

ومن المظاهر السردية التي تجسد فيها هذا النوع من الزمن، هو ما حدث لأحمد معاليش بعدما عاد من العاصمة « مهموما أكثر، ازداد انشغاله بالوضع العام وأصبح يردد أن البلاد في أزمة، » [2] وفي هذه اللحظة بالذات، يعود بنا السارد إلى الوراء حينما كان أحمد معاليش في العاصمة، وبالذات « في فندق الأوراسي الشامخ الذي التقى فيه المندوبون في ندوة وطنية حول الاستعمار... » [3] فهذا المشهد يعد استكمالا واستدراكا بما كان قد تحدث عنه من ذي قبل « لقد سافر زوجها في مهمة إلى الجزائر العاصمة.»[4]

وعندما دخل أحمد معاليش إلى مؤسسة الكافية ذات مرة، فرأى **مقداد السويدي** واقفا في ناحية قابلته من بعيد، فتذكر مساهمته في إبعاده عن النقابة

---

[1] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص 68.
[2] الكافية والوشام، ص 101.
[3] الكافية والوشام، ص ن.
[4] الكافية والوشام، ص16.

«ابتسم أحمد معاليش قائلا في نفسه بأن مقداد السويدي مازال كعادته مصرّا على النضال لقد ساهم في إبعاده عن النقابة » [1].

ولما سمع حميدة الرفاف طرقا على باب شقته، وقد كان وحيدا، فوجد فتيحة الوشام أمامه، فعاد بنا السارد على الوراء من خلال اللباس الذي كانت ترتديه فتيحة الوشام « إنه اللباس الذي عصر في الماضي القريب قلوب شبان الحي كحبات الليمون، لم ارتدته اليوم ؟ ربما لإثارة ذكريات الماضي وحنينه » [2].

وفي القطار، وحينما كان أحمد معاليش قادما من العاصمة قاصدا غليزان، ساد جو من الصخب الكلامي في أوساط الركاب، وهم يخوضون في أحاديث متناقضة، كل بما يراه ويعتقده حول ما يجري في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر، وفي هذه الأثناء يسمع أحمد معاليش أحدهم يقول « إنّ بلادنا غنية ولكن من دعا عليها مات وتذكروا هواري بومدين ومواقفه البطولية وعبارته الشهيرة (قررنا). » [3]

هذه محطات، وليست كل المحطات من ذلك النمط السردي الذي يهدف إلى العودة إلى الوراء، لاستدراك ما فات من أحداث، وما قد يكون لحضوره فائدة، وإن هذه الانحرافات الزمنية لتدفع بالقارئ إلى لملمة الأحداث، وجمع شتاتها، حتى يتمكن في نهاية المطاف من إعادة بناء الرواية بشكلها الطبيعي « لتتكرر التجارب الخطابية

---

[1] الكافية والوشام، ص 110.
[2] الكافية والوشام، ص 127.
[3] الكافية والوشام، ص 147.

نفسها (...) والزمن لا يمكن معايشته من قبل أو من بعد حتى نعيش نفس التجربة الروائية أو الإبداعية السابقة أو اللاحقة لنشكل نفس الخطاب » [1].

ومن هنا يظهر دور القارئ، ويتجلى في بناء الرواية وإعادة بنائها، جنبا على جنب مع المبدع، هذا الأخير الذي نُزعت منه الملكية المطلقة لأيّ عمل إبداعي ينجزه، وذلك بعد أن يضع نقطة النهاية، لتبدأ الرحلة من جديد مع القارئ، الذي تحول من مستهلك، لا يملك من أمره سوى محاولة فهم مقصدية الكاتب، إلى شريك حقيقي لا يقل دوره عن شريكه في العملية الإبداعية هذه.

4. الاستشراف:

وهو إيراد حدث لاحق، سابق لأوانه من ناحية الترتيب الزمني المفترض، أو الإشارة إليه قبل حدوثه، بمعنى القفز من الزمن الحاضر إلى المستقبل القريب أو البعيد، بما يقتضيه نظام السرد المتبع في هذه الرواية أو تلك، وهو تقنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل للأحداث حيث يتم الحديث أو الإشارة إلى أحداث ستقع في المستقبل، والهدف منه، في أغلب الأحيان، إشراك القارئ في العملية الإبداعية عن طريق عنصر التشويق والانتظار والترقب، ويلجأ الروائي إلى هذه التقنية بهدف التمهيد لأحداث سيتم سردها لاحقا، وكذا إعداد القارئ لتقبل وانتظار ما سيحدث من تغيرات وأحداث مفاجئة، أو التبشير بشخصيات جديدة ذات أهمية سردية كبرى، وما ستقوم به داخل المتن الروائي، بما يدفع السرد القصصي إلى الأمام، وله عدة مسميات، منها التوقع، والتردد، والاستباق، والاستشراف... وغيرها، ولكن

[1] عبد الجليل مرتاض ، البنية الزمنية في القص الروائي ، ص 81 .

الغالب فيه ألا تكون الأحداث كاملة، بل عبارة عن ومضات سردية تحمل دلالات محددة وناقصة، إذ ما قورنت بمجموع الأحداث.

ويبدأ زمن الاستشراف مع ظهور شخصية حميدة الرفاف، الذي أصبح يشكل خطرا حقيقيا على أحمد معاليش، وكذا فتيحة الوشام التي « وجدت فيه الرجل المناسب لتنفيذ المهمة التي لم تبح بسرها لأي شخص حين اتفقت معه على قتل زوجها(...) لم يكن حميدة الرفاف شخصا ساذجا كما كانت تعتقد (...) وفي نهاية المطاف خدعها صعلوك (...) ثم تحركت نحو السرير وهي تردد بحقد: سأحطمه.. سأحطمه » [1] ولكن كيف ستحطمه، وهي التي تحالفت معه لقتل زوجها ضمن صفقة اتفقا عليها بعد تنفيذ هذه المهمة، إنه يمسكها من يدها التي تؤلمها، لكنها استغلت عداء زوجها لحميدة الرفاف بعدما علم بتمرده عليه، فقرر الانتقام منه، ومن بقية الخصوم «حميدة الرفاف تمرد عليه وشجع أعضاء النقابة على محاربته(...) ولما أخبرته زوجته بالملفات الضخمة التي رأتها مريم السموري(...) لقد قرر أن يضرب بقوة كما طلبت منه زوجته، سيطرده من العمل سيجعله يندم على اللحظة التي دخل فيها المؤسسة، سيعمل أولا على توفير الظروف الملائمة للهجوم عليه وعلى من يسانده » [2].

إن هذه الأحداث لم تقع بعد، ولكنها استشراف لما سيقع مستقبلا، إلا أن شيئا من هذا لم يقع وقد استعان الكاتب بذلك لشد انتباه القارئ، ودعوته لمواصلة

---

[1] الكافية والوشام، ص 15.
[2] الكافية والوشام، ص 108- 109.

القراءة، ومتابعة تلك الحركية السردية العجيبة، التي لا تترك للمتلقي مجالا أو رغبة للعزوف عن متابعة الأحداث واستشراف ما سيعرفه مستقبل السرد.

إن حميدة الرفاف ليس الوحيد الذي يمثل الخطر على أحمد معاليش، بل غيره كثير ومنهم **محمد الراشدي،** هذا الرجل الذي ظل إلى وقت قريب واقفا إلى جانب أحمد معاليش، لا يناصبه أيّ عداء، بل كان من أصدقائه المقربين، ولكن، وكما يقال " الثور عندما يسقط تكثر سكاكينه،" إلا أن أحمد معاليش قرر ألا يستسلم لأحد، وكان يعتقد اعتقادا جازما بأنه سيتغلب عليهم جميعا في نهاية المطاف « نيران الحقد أصبحت تحرق صدره، سيسكت عن مناورات محمد الراشدي حتى يحين وقت مواجهته، لقد تعلم من تجاربه السابقة أن يجعل الوقت في صالحه، سيصبر عليه قليلا. »[1]

إن المتتبع لفصول الرواية، يكتشف أن كل الاستشرافات الواردة، لم تتحقق في أرض الواقع، لأن محمد مفلاح، ومن خلال عمليات السرد المختلفة التي وظفها، قد جعلتنا نتابع عن كثب كل الأحداث المنتظرة، لعلها تتحقق، ولكن كلّ ما حدث كان معاكسا لما كان متوقعا، وهذا ما شكل، فيما نراه طبعا، جمالية السرد المتميزة في هذه الرواية على وجه الخصوص.

وهناك أوجه أخرى ومسميات، استخدمها الكاتب في الرواية تتعلق بعامل الزمن وتأثيراته على سير الأحداث وصراع الشخصيات نذكر منها:

[1] الكافية والوشام، ص 114، 115.

1. الزمن مرادف الفقر:

إنها مقولة توارثها الأبناء عن الآباء والأجداد، للذي لازمه الفقر وأنقى عظمه، رغم جميع محاولاته للتخلص منه، إنه الزمن بقولهم " دُبُرو لزْمان " أي الفقر، وهذا ما حدث لحميدة الرفاف الذي ظل يصارع الفقر والفاقة وهموم الزمن القاسي الذي لا يرحم «ويعود إلى البيت وهو يتمنى ألا يلتقي بوالدته التي كانت تطارده بالعبارة المثيرة للأعصاب "يا بني" الزمان ما يخطيش الفنيان، لا.. لم يكن كسولا (فنيان) كما كانت تردد والدته.. أما الفقر (الزمان) فاللعنة عليه.. اللعنة عليه. » [1]

وهنا يستوقفنا بعد من أبعاد الخطاب السردي، إنه الانتماء الحضاري، الذي جسده الكاتب من خلال توظيفه لبعض المقوّمات الثقافية التي تنبع من العادات والتقاليد والأمثال الشعبية.

2. الزمن الوشام:

الزمن الذي يترك بصماته وآثاره ووقعه، على الذين كابدوا همومه وضرباته الموجعة التي لا تزول بمروره وانقضائه « مضت أيام الهناء والبراءة والأحلام الوردية ولم يبق من زمن الطفولة السعيد إلا أوشامه فعلا.. الزمن هو الوشام الحقيقي» [2]
إنها مقولة الروائي مصطفى النوري لفتيحة الوشام ذات يوم، في إشارة إلى لقبها

---

[1] الكافية والوشام، ص 65.
[2] الكافية والوشام، ص 41.

الوشام « رغم لقبك الرهيب فأنت ضحية لهذا الزمن الوشام »[1] لترد عليه فتيحة بقولها «كلنا ضحايا هذا الزمن يا مصطفى. »[2].

لقد كانت الأحداث الماضية قاسية ومؤثرة على شخصيات هذه الرواية، وخاصة حميدة الرفاف الذي لم يستطع إخفاء حبه القديم لفتيحة الوشام، حينما كانت تسكن بجوار بيتهم بحي القرابة العريق، وبالضبط في الجهة المحاذية لحي الرق العتيق...[3] لقد تذكر تلك الأيام بكل تأثر وانجذاب، و« تمنى أن يتحرر من بعض مخاوفه، ويقول لها بصراحة: فتيحة.. أنت خائنة، أنت شهية وأنا أحبك حتى الجنون»[4]، لقد فهمت فتيحة ما يدور بخلجه، فبادلته الحديث «وراحت تحدثه عن الحي، وذكرياته الجميلة وعن أوشام الماضي الجميل.. سألته بلهفة العاشقة: هل يمكن للإنسان أن يعيد عجلة الزمن الوشام إلى ذاك الماضي السعيد؟ »[5].

ويبدو من خلال هذه التسمية (الوشام)، أن الكاتب انتقاها بعناية، حينما أرادها أن تكون الطرف الثاني للعنوان الرئيسي (الكافية والوشام) ثم ربطها بالزمن، مما يدل على أن الزمن في هذه الرواية يمثل أهم الأبعاد التي تترك آثارها، وتأثيراتها الأبدية التي لا تزول، تماما كما يفعل الوشم في وجه الموشوم، ويلوح في يده من بعيد، كما يقول طرفة بن العبد:

---

(1) الكافية والوشام، ص 41.
(2) الكافية والوشام، ص ن.
(3) ينظر: الكافية والوشام، ص 42.
(4) الكافية والوشام، ص 42.
(5) الكافية والوشام، ص 44.

لِخَوْلَةَ أَطْلاَل بِبُرْقَة تَهْمُدِ تُلوحُ كَالْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ [1]

3. الزمن العنيد:

إنه نوع من أنواع تجسيد المجردات، بهدف الإشارة إلى القسوة والشدة والتأثير، فالعناد صفة ذميمة لصيقة باللئام في البشر، الذين يتمسكون بآرائهم وأفكارهم، ولو كان ذلك على حساب الآخرين، مما قد يسبب الضرر لهم ويلحق المتاعب بهم، وقد كابدت فتيحة الوشام هذا العناد لدى الزمن، الذي ألقى بثقله عليها وأرخى سدوله بأنواع الهموم التي أفرزتها الأوضاع « منذ أحداث الخامس أكتوبر 1988، لم تعد فتيحة الوشام قادرة على التمييز بين التيارات السياسية المتصارعة في جو مشحون (...) الشك الخبيث مزق قلبها الخائف من مصائب هذا الزمن العنيد»[2]، ويبدو أن عناد الزمن في هذا المشهد لا حدود له، فهو الذي لم يترك لشخصيات هذه الرواية أي فرصة لتحقيق مآربهم التي كانت في أغلبها ذات بعد ذاتي تسعى إلى الهيمنة والسيطرة على الآخرين، والإيقاع بهم، وهزيمتهم، مستخدمة في ذلك مبدأ الغاية تبرر الوسيلة، فقد استمدوا عنادهم هذا عناد الزمن.

4. الزمن العصيب:

يعني الصعب الذي لا يرحم، وكيف لا وهذا أحمد معاليش يمرّ بأصعب لحظات حياته، وهو يرى أيامه الذهبية في آخرها، بعد أن كان رجلا قويا مهابا في الدولة، في ظل نظام الحزب الواحد يتمتع بكل السلطات والأموال، ويتحكم في رقاب

[1] طرفة بن العبد، ديوانه، تح: عبد الرحمن المصطاوي ، ط1 ، دار المعرفة، بيروت ، لبنان، د.ت، ص25.
[2] الكافية والوشام، ص 12-13.

الناس كيف يشاء، ليستيقظ فجأة فيجد عرشه يتهاوى يوما بعد يوما، « لقد حل الصخب فجأة في كل مكان وفي هذا الجو المضطرب سيسقط الأغبياء والأبرياء فقط في الزمن العصيب بفقد الناس أعصابهم »[1] لكن أحمد معاليش ليس غبيا ولا بريئا، بل هو قوي وذكي، وسيعرف كيف يتجاوز هذه المحنة، ويتغلب على خصومه ويلحق بهم الهزيمة النكراء، ولكن هذا لم يتحقق، لأن الرجل أخطأ التقدير، ولم يعلم بأن الزمن قد تغير، ولم تعد تلك السلطة المطلقة للمسؤول أو الحاكم، بل الأكثر من ذلك، فقد تم توقيفه من إدارة مؤسسة الكافية، وطرده من فيلا "النوارة".

5. زمن الاعصار:

إنها الفترة التي عرفت فيها الجزائر تحولات جذرية، وتناقضات عدة، فحولت صاحب الجاه إلى وضيع والتافه إلى شخص خطير يمكن أن يقلب الوضع في أي لحظة، وهذا ما فعله بالذات حميدة الرفاف، الذي فتحت له فتيحة الوشام كل الأبواب حتى أصبح رجلا خطيرا، يُخشى بطشه، ويحسب له ألف حساب « لقد أخطأت لما أرادت قتل زوجها، لم تكن على علم بأن حميدة الرفاف سيستغل الفرصة ويضربها بقوة، نجح في إجهاض حلمها، خدعها الماكر، لم تتفطن إلى سرقته للوثائق التي سيدين بها زوجها (...) الندم الآن ينهش قلبها، وكيف حظرت لها الفكرة في زمن الإعصار هذا »[2] والمعروف عن الإعصار أنه، ما يأتي على شيء إلا جعله كالرميم، إنه لا يفرّق بين الأشياء، بل يجرف كل ما يجده في طريقه، وخاصة تلك

[1] الكافية والوشام، ص 137.
[2] الكافية والوشام، ص 159.

التي ليس لها أصل ثابت، فيجتثها من فوق الأرض، وما يدع لها من قرار، ولعل هذا ما جعل الكاتب ينعت الزمن في هذه الفترة بالإعصار أو زمن الإعصار، الذي كثرت فيه المخاوف والتوترات، بداية من المؤسسات العمومية التي أضحت مهددة بالزوال وصولا إلى أحوال الناس اليومية التي أصبحت لا تبشر بالخير « لقد توترت الأجواء، إننا نخشى أن تحدث الكارثة » [1].

6. زمن الجري وراء الربح السهل:

إن زمن الإعصار والزمن العصيب وزمن الأزمات، لم يكن كذلك لدى بعض الفئات وبعض الأشخاص، الذين استغلوا الوضع المتأزم هذا، لتحقيق ما عجزوا عن تحقيقه فيما سبق، لسبب أو لآخر، وخاصة أولئك الذين قضوا حياتهم يصطادون في الماء العكر، ويخشون أن يأتي اليوم الذي ينكشفون فيه، فيعرفهم الناس على حقيقتهم، فهؤلاء هم الذين يلهثون وراء الربح السهل والثراء السريع، وقد كان لأغلبهم ما أرادوا، فاستحوذوا على المال العام، وحولوه إلى جيوبهم بطرق شتى، غالبا ما تكون غير مخالفة للقانون، مستغلين في ذلك الظرف التي مرت بها البلاد في تلك الفترة، وتقابل هذه الفئة ثلة من المواطنين الأحرار الأوفياء، ومنهم الكتاب والشعراء « الذين يقضون وقتا ثمينا من حياتهم الفانية في الكتابة عن أمور لا تمت بصلة للواقع الصاخب » [2] هؤلاء ليس لديهم هدف في نظر الكثيرين، بل الأكثر من ذلك فهم

---

[1] الكافية والوشام، ص 148.
[2] الكافية والوشام، ص 166.

في نظر هؤلاء، أشخاص غير عاديين، وإلا كيف يفسر اهتمامهم المفرط « برصف الكلمات وجمعها في الأوراق خوفا من ضياعها في زمن الجري وراء الربح السهل» [1].

7. غدر الزمن:

من المعروف أن الغدر صفة من صفات الحيوانات المفترسة، وكذا البشر الذين استهوتهم الشياطين، وغررت بهم، وزينت لهم طريق الشر فرأوه حسنا، ولكن أن يقترن الغدر بالزمن، هذا المفهوم المعنوي الذي تتقلب فيه الأنفس والمهج، وتتغير بتغيره وتحوله، سلوكات البشر وأمزجتهم، فهذا هو الأمر الذي يشكل البعد النفسي والاجتماعي لعامل الزمن، فينتسب ذلك لفترة زمنية محددة، كما هو الشأن بالنسبة للأحاديث اليومية «لشيوخ المدينة، هؤلاء الجالسون على المقاعد الخشبية، الذين لا يملون من الحديث عن سوء الأخلاق وقلة الأرزاق وغدر الزمن وتهور الجيل الجديد، ومصائب القرن الخامس عشر الهجري » [2]، وهذا ما تحدث عنه المتنبي، مشيرا إلى غدر الزمن وسطوته قائلا:

إِنَّ الزَّمَانَ قَدْ سَطَا بِسَطْوَتِهِ كَمَا سَطَا عَلَى ضِعَافِ الْوَحْشِ ضِرْغَامُ. [3]

وصفوة القول، إنه مهما تحدثنا على خصوصية الزمن في هذه الرواية، فإننا لن نفيه حقه ولن نستطيع أن نقبض على جميع خيوطه الفنية وقيمه الجمالية، لأنه مثل صورة البطل في هذه الرواية وبؤرة السرد، نظرا للتحولات السريعة والمتسارعة في

---

[1] الكافية والوشام، ص 166- 167.

[2] الكافية والوشام، ص 208.

[3] المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين الجحفي ، ديوانه، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ت، ص 87.

هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر، والذي كان عامل الزمن فيها حاضرا بقوة، فكل لحظة تمر، تصاحبها أحداث جديدة وأمور مستجدة، مما انعكس على شخصيات هذه الرواية بالسلب في الغالب، منتظرة ما ستبدي لها الأيام لما كانت جاهلة، وتأتيها بالأخبار من لم تزود.

دلالة المكان وأبعاده
في رواية عائلة من فخار

توطئة:

لا شك أن للمكان الجغرافي أهمية قصوى في حياة الأفراد والأمم، فلا يمكن أن نتصور أيّ جماعة بشرية، قديما أو حديثا، تعيش خارج الإطار الجغرافي، الذي كتب الله لها أن تقيم فيه، وتحقق فيه سبل عيشها، وتمارس فيه نشاطاتها المختلفة، وهذه العلاقة الوطيدة بين الإنسان والمكان هي التي جعلته لا ينفصل عنه لحظة واحدة، فهو البيت والقرية والمدينة والوطن والعالم والكون بشكل عام، ولقد ظل الإنسان يجل المكان الذي يعيش فيه ويقدسه ولا يبغي عنه بديلا، ومن هنا تبرز القيمة المعنوية التي تعني الهوية والانتماء الحضاري.

لم يستعمل الروائيون هذا المقوّم إلا في إطار هذا البعد، وسلكوا به طرقا شتى في عالم الخيال الرحب لديهم، ليقدموا في نهاية المطاف تلك الحمولات الدلالية والأبعاد الفنية للمكان الروائي، ومدى تأثيره على الشخصيات في مسار حركيتها، مما يؤدي إلى نمو الأحداث وتطورها بشكل يتماشى مع الرؤية الخاصة لهذا الكاتب أو ذاك، «وعلاماته اللغوية منوطة بخلق فضاء خيالي «حميمي» له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة التي تعبر عن الهوية والكينونة والوجود »[1]، وهنا تبرز قيمة أخرى من قيم المكان، إنها بيت الطفولة الأولى التي ينبت فيه الإنسان منذ مراحله الأولى،

([1]) أحمد طالب، جمالية المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005،ص05.

فتنشأ تلك العلاقة الحميمية بيننا وبين هذا المكان « وبهذا نشعر بثقة واطمئنان أكثر حين نكون في البيت القديم، الذي ولدنا فيه »[1].

لم يعد المكان في الرواية ذلك المجال الضيق الذي تقع فيه الأحداث وتتصارع فيه الشخصيات، بل هو الفضاء الرحب الذي يشمل العلاقات القائمة بين الأماكن التي اندرجت في رحابه، والعلاقات بين الحوادث التي تجري فيها إنه : « تخطيب لسلسلة من الأماكن أسندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء »[2] وربما أدى دورا محوريا قد يؤثر في المسار السردي بشكل متميز، وذلك من خلال افتراض أمكنة غالبا ما تكون خيالية لا تمت إلى الواقع بصلة، فتحرر الشخصيات من وطأة الواقع الفج، وتزول أمامها كل العوائق التي قد تحول دون تحقيق بعض الغايات والرؤى التي لا تتجسد إلا من خلال هذه الأماكن الافتراضية التي تتشكل في عالم الخيال المجنح، بحيث تكشف عن الحالة اللاشعورية التي تعيشها، ويمكن أن تساهم في التطورات الداخلية التي تمر بها هذه الشخصيات الروائية[3].

ولعل هذا المجال الواسع لمفهوم المكان الروائي هو الذي أدى إلى تعدد مصطلحاته فقالوا : المجال، الفضاء، الفراغ، الحيز، الجو، الامتلاء ... وذلك استنادا إلى اختلاف ترجمة أصله لدى الغرب المأخوذة من لفظة (Espace)، التي تعني كل هذه المسميات، إلا أن اللافت للانتباه هو أن جل المنظرين الغرب، يأخذون

(1) غاستون باشلار، جمالية المكان، تر : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، لبنان، 1984، ص65.

(2) سعيد بنكراد، السيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، 2001، ص 137.

(3) ينظر، حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 30.

بمصطلح المكان نظرا لشموليته أثناء الطرح والمقاربة السردية للأعمال الروائية تحديدا، في حين يرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الحيز هو الأنسب للاستعمال لأن « المكان يعني الجغرافيا، وإن الفضاء يعني الأجواء العليا ... في حين أن الحيز، في تصورنا وفي استعمالنا الذي دأبنا عليه، قادر على أن يشمل كل ذلك، بحيث يكون اتجاها وبعدا، ومجالا وفضاء، وجوا وفراغا وامتلاء ... إنه يشمل كل حركة تحدث للشخصية المتحركة عبر الأعمال السردية »[1].

و مهما يكن من أمر، فإن تعدد المسميات ينم عن تعدد الدلالات، وهذا المفهوم السردي أضحى بالغ الأهمية داخل المتن الحكائي، ولذلك نحسب أن مسألة التسمية لا تهم كثيرا ما دام القصد ليس فيه خلاف أو تعارض يذكر.

ماهية المكان الروائي :

جاء في لسان العرب أن المكان « هو أصل تقدير الفعل : مفعل لأنه موضوع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر في التصريف مجرد فعال والدليل على أن المكان مفعل أن العرب لا تقول في معنى هو كذا وكذا إلا مفعل كذا وكذا بالنصب»[2].

وجاء بمعنى الموضع أو المستقر، ومنها قوله تعالى في سورة مريم ﴿ **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذْ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا** ﴾ [3] بمعنى مكانا نحو الشرق.

([1]) عبد الملك مرتاض، ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة " أين ليلاي "، لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2004، ص 176.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت، ط3، المجلد 13، ص 414.

([3]) سورة مريم الآية 16.

وقوله تعالى : ﴿ **وَاسْتَمِعْ يَوْمَ يُنَادِي الْمُنَادِي مِنْ مَكَانٍ قَرِيبٍ** ﴾[1].

والمكان جمع أمكنة وأماكن، وقد تأخذ معنى الموضع، كقولنا «مكان اللقاء»، أو «المكان المرتفع»، وقد تأخذ معنى «المنزلة» كقولنا «رفيع المكان»، ونقول اسم مكان وهي صيغة تدل على مكان وقوع الفعل.

أما الفيروز أبادي في القاموس المحيط فيرى أن المكان «خاص ومشترك فالأول هو الحيز الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان المشترك هو الحيز الذي تشغله جملة الأجسام، وحيثما توجد أجسام يوجد مكان وحيثما لا توجد أجسام لا يوجد مكان»[2].

ومن خلال هذه التعريفات يتضح أن المكان من الناحية اللغوية هو الأرض والمنزل والمركب، وكل ما من شأنه أن يكون موضعا نمكث فيه أو نمشي عليه أو بداخله أو نشغله، ولذلك فإنه «كل حركة لابد وأن تتم في مكان، وهذا المكان ينظر إليه على أنه وسط متجانس يوجد باستقلال تام على المحتوى الفيزيائي للجسم»[3].

وقد يعني الفضاء الرحب، والقاموس المحيط الذي لا نهاية له، ومن هنا استمد الكتاب والشعراء هذا المعنى فكتبوا في الخيال، وتصوروا الأمكنة والأحيزة، بما هو في المعقول وغير المعقول، وذلك بما يقتضيه النظام الفني، ولعل هذا ما يؤكد أهمية المكان بالنسبة لسلوك الإنسان لأنه يتحكم فيه بشكل كبير، فهو ليس ذلك العالم المادي

([1]) سورة ق، الآية 41.
([2]) الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ج4، ط 1995، بيروت، لبنان، ص 479.
([3]) ماهر عبد القادر محمد، فلسفة العلوم، ج2، دار النهضة العربية، 1984، بيروت، لبنان، ص 1139.

الذي يقيم فيه ويغيره حسب رغبته، بل هو أكبر من ذلك وأشمل، لأن الإنسان لا يحتاج فقط إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، بل يصبو إلى فضاء حميمي مليء بالعلاقات والمشاعر والأحاسيس ذات الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية ... فيتحول هذا الفضاء المكاني إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها[1].

و إذا كان المكان من الناحية اللغوية هو الموضع والفراغ والفضاء الذي يشغله الكائن الحي وغير الحي على الأرض أو في السماء كما أشرنا إلى ذلك آنفا فإن المكان الروائي، لا يُعنى بالدلالة الجغرافية فحسب، بل يتسع إلى أكثر من ذلك ليشمل البيئة وأرضها وناسها وأحداثها وصراعهم وحركيتهم، وبذلك فالمكان انطلاقا من هذا المفهوم يعد «كيان زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر، ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها، ولا يمكن أن نتصور الأدب باعتباره وصفا للأمكنة والمساكن والمناظر الطبيعية فحسب، لأن ملامح شعريته تجاوزت لغة الأدب»[2]. ولذلك فالأحداث الروائية لا يمكن أن تمر بمعزل عن هذا المكون الفني ولا أن تحدث خارج هذا المشكل السردي "المكان" الذي يمثل أحد العوامل الأساسية التي تقيم صلب الحدث، فبمجرد «الإشارة إليه تدل على أنه سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث »[3].

([1]) ينظر قاسم سيزا، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 63.

([2]) حسين علي محمد ، جمالية المكان في الرواية والقصة القصيرة ، مقال بالموقع الإلكتروني : http-www.aljzeera-nr-esceres-3f65/474bbc-4340-864d.

([3]) حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

والمكان الروائي تصنعه اللغة التي يستخدمها المبدع ويسعى من خلالها للتأثير على المتلقي بواسطة عطاءاتها وتوليداتها وسخائها، ولذلك فإن الدراسات النقدية الحديثة في مجال السرديات، ربطت بين المكان الروائي واللغة التي تنتجه، فجمال الرواية يعتمد على جمال اللغة بما تحمله من معاني ودلالات وإيحاءات، تحرك خيال المتلقي فتجعله ينفعل مع المكان الذي امتزج بخياله وأحلامه، مما يعمل على إثارة نوازعه وكوامنه التي اختزلتها ذاكرته الفردية أو الجماعية، فتعمق الصلة بينه وبين النص الذي بين يديه، فيتحول إلى طرف أساسي في إنتاج هذا النص جنبا إلى جنب مع الكاتب، بعدما ينتقل من محيطه الذي يعيش فيه إلى عالم الرواية الفسيح، وذلك بفضل هذا المكان الذي تحول من لفظ مكتوب على قرطاس إلى سجل حافل بالذكريات يرى فيه الإنسان ثقافته وفكره وفنونه، ومخاوفه وآماله وأسراره، وكل ما يتصل به[1].

وقد لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المكان يجسد نقطة الارتكاز الحقيقية للعمل السردي، كونه ذو علاقة قوية بالحدث وبالشخصيات « فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[2]، والأكثر من ذلك فقد يكون الوصف لبعض الأماكن التي تقيم فيها بعض الشخصيات أمر يراد به إبراز لطبائع أو أخلاقيات تلك الشخصيات، فـ « ميشال بوتور » أثناء دراسته النقدية وتحليله لبعض الأعمال الروائية «لبالزاك »، وهو يصف

(1) ينظر، أسماء شاهين، جمالية المكان في روايات جير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، ص 114.

(2) ويليك واورين، نظرية الأدب، تر : محي الدين صبحي، ط2، 1972، دمشق، سوريا، ص 288.

أثاث قاعة واسعة مخصصة لجلوس أفراد الأسرة، يشير إلى علاقة وضع الكراسي وتموضعها وتوزيعها بشكل متباعد إنما يدل على سوء أحوال تلك الأسرة وتفكك أواصرها، واختلاف توجهاتها، وتنافر أفرادها، ويخلص إلى نتيجة مفادها أن هذا الأمر قد يطال المجتمع برمته، إن لم يكن قد شمله فعلا[1]، ونعني بالمجتمع ههنا الجماعة البشرية الواحدة، وقد تطال العالم أيضا، وخاصة في وقتنا الحاضر الذي أصبح فيه العالم قرية صغيرة، بفضل وسائل الاتصال المتطورة جدا، ومن هنا يبرز مفهوم العالمية أو العولمة الذي ينطوي على خاصية مكانية، فتصبح بنية مكان النص نموذجا لبنية مكان العالم[2].

والمكان الروائي عنصر فاعل ومؤثر في الشخصية الروائية ذات الطابع الورقي، فيظهر أثره في طباعها وسلوكها وحركيتها داخل المكان، فتوزع الدلالة على كامل العمل الفني من حركة الأفعال وتتابعها واطراد المشاهد، وتواردها، مخلفة انطباعات ومشاعر لدى المتلقي، تعكس وبشكل كبير نفسية الشخصيات وميولاتها وأهواءها، انطلاقا من إحساس داخلي يحيل إلى رؤية وموقف شمولي يكون مرتبط « بتحديد المكان الذي يكوّن في علاقته بالزمن، خلفية سوسيو ثقافية لخطاب الرواية » [3].

([1]) ينظر، حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 30.

([2]) ينظر، يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر : قاسم سيزا، ط1، الدار البيضاء، المغرب (د ت)، ص 69.

([3]) عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، د ط ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ، ص 38.

ولذلك نجد الروائي يحرص على أن تكون الأماكن ذات مرجعيات واقية، وقد تكون من إبداعه وتخيله، ولكنه في كل الأحوال يمنحها ملامحها وأبعادها، ويحاول أن يجعل منها حقائق نفسية إلى حد التحقق الجغرافي والتاريخي.

أبعاد المكان في الأعمال الروائية :

ومما لا يخفى على أحد، أن للمكان أهمية قصوى في حياة الفرد كما أشرنا إلى ذلك سابقا، فينعكس على سلوكه وتصرفاته وحياته بشكل عام، لأنه يتحكم فيه بشكل كبير، فهو ليس ذلك العالم المادي الذي يقيم فيه ويغيره حسب رغبته، أو هو تلك الرقعة والأبعاد والأشكال المعينة فحسب، بل هو أكبر من ذلك وأشمل، فهو عالم مليء بالعلاقات والمشاعر والأحاسيس التي تختزلها الذاكرة الإنسانية ذات الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية والدينية.

1- البعد النفسي :

إن هذا البعد الذي يسجله المكان، ويثبت به حضوره على الذات البشرية بمختلف طباعها وأمزجتها، لهو أكثر الأبعاد تواجدا واستقرارا، نظرا لما يكسيه من طاقات معنوية يفرضها فرضا، ذلك لأنه ظل يشكل جسرا تواصليا بين الحاضر والماضي، واستشرافا للمستقبل أيضا، فقد سجل مختلف الثقافات والأفكار والمعتقدات، من خلال الآثار والتماثيل والحفريات المختلفة التي قاومت الزمن وصارعت الفناء لآلاف السنين، ولا تزال إلى يومنا هذا تروي حكايات وحكايات لأمم وحضارات مرت من هنا أو هناك، فمن خلال المكان يسعى الإنسان دوما إلى

تحقيق وجوده وكيانه الفردي والاجتماعي، لأن الإنسان ينعكس في الأشياء، والأشياء تنعكس في الإنسان[1].

والمكان في الأعمال الروائية يشكل عالما من المحسوسات، وهو من الناحية الذهنية متعلق بشكل دائم، فهو يتوزع عبر ذواتنا « كأنه يتجه إلى مختلف الأماكن دون صعوبة، ويتحرك نحو أزمنة أخرى، وعلى مختلف مستويات الحلم والذاكرة »[2].

ويمكن أن نقول أن المكان هو المعادل المادي الذي نعيش فيه، ونتحرك فيه ومنه وإليه، فهو التربة الصالحة التي نما فيها الإنسان منذ تواجده في هذه الأرض، بل الأكثر من ذلك فهو « خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة، يؤثر فيها كل طرف على الآخر»[3]، والشخصية الروائية تمثل الإنسان في صورته الفنية التي يفترضها المبدع من خلال خياله الواسع فيتحول المكان إلى مرآة ترى الذات صورتها، وذلك من خلال وصف مختلف الأمكنة التي عمرتها الشخصيات أو مارست فيها حركيتها وعلاقتها بالآخرين.

إن هذا الوصف للأماكن يمهد بشكل أو بآخر لمعرفة مزاج الشخصيات وطباعها، فيصبح المكان في هذه الحالة « تعبيرات مجازية عن الشخصية، لأن بيت الإنسان امتداد له، فإن وصفت البيت فقد وصفت الإنسان »[4].

([1]) ينظر : أحمد طالب، جماليات المكان ، ص 11.
([2]) غاستون باشلار، جمالية المكان ، ص 72.
([3]) حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 42.
([4]) رينيه ويليك، وارين أوستن، نظرية الأدب، تر : محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1987، ص 288.

2- البعد الاجتماعي:

إن المبدع في تحديد أمكنة روايته وتسميتها، ليس أمرا يجيء بالصدفة أو العفوية، وإنما يتشكل بكل عناية ووعي فني، فنجد المدينة والقرية والشارع والمقهى والجبل والسفح والسهل والوادي والبيت والسجن والمدرسة والمقبرة والجامعة والمكتب. إلى ما هنالك من الأنماط والأنواع التي تختار لغاية فنية، بواسطة عطاءات اللغة المتمثلة في الوصف بأنواعه « ولذلك فقد استخدم الروائيون وعامة الكتاب دقة الوصف والتصوير لنقل المكان الاجتماعي وأشكاله إلى فضاء اللغة، حتى غدت الروايات سجونا ومحتشدات، وشقق، ومغارات وكهوف...»[1]. فبيت الفقير ليس كبيت الغني وأثاثهما ليس متشابها، وشوارع القرية ليست كنظيرتها في المدينة، وتفكير من هو في السجن يختلف عمن هو حرّ طليق يمارس سلطته كيف يشاء، ولذلك فالمكان وخاصة في الروايات ذات السمة الواقعية، يمثل الفئات الاجتماعية، ويصور مستويات ظواهرها ومظاهرها الحضارية المختلفة، التي تتلاقى وتتفاعل وتتمازج مع الأحداث والأشخاص وتصرفاتهم، ومدار تفكيرهم وآمالهم وأحلامهم، فمن خلال المكان نستطيع أن نتصور الحياة اليومية بكل مشاهدها الشعبية وعاداتها الاجتماعية...[2].

ويساهم البعد الاجتماعي للمكان في كونه تصويرا لما يتوافق والبيئة، من خلال مقارنة الأشياء والموجودات والمكونات السردية التي تمكن القارئ من أن يعيش مع

([1]) حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 65.

([2]) ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان، ص 22.

الجو العام للقصة أو الرواية، لأن « الصورة الأدبية يجب أن تكون أبدا أرقى من صورة الحياة وأجمل وأقسى وأسوأ بحسب الظروف والأحوال »[1] وذلك عبر دلالات الأشياء ورموزها، لأن بيئة الرواية هي حقيقتها الزمانية والمكانية، في كونها تحمل سمات المرحلة، وما يتعلق بتاريخها الطبيعي، بما يحمله من أخلاق الناس وشمائلهم وطباعهم ونمط حياتهم.

1- البعد التاريخي والواقعي:

إن حضور المكان داخل النص السردي، وخاصة الروائي هو الذي يجعل من الأحداث محتملة الوقوع إذا ما توفرت لها شروط مماثلة في أرض الواقع، وذلك بالنسبة للمتلقي الذي يتوهم بواقعيتها، ولما كانت الرواية الواقعية أكثر تناولا لدى الكتاب، فإن المكان يأتي بصورة مهيمنة فيها، حيث يتصدر الحكي في معظم الأحيان « فهو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة »[2]، التي تعني الواقع والتاريخ الذي يسجل الحقائق كما وقعت على الأرض في يوم من الأيام، ولذلك نسمي رواية الثورة، ورواية الإيديولوجية الاشتراكية، ورواية المحنة... وغيرها، وقد سميت بهذه الأسماء ونسبت إلى هذه الأحداث التاريخية، نظرا لموضوعها المرتبط بتلك الوقائع، وهذا ما يعرف « بالتجدير التاريخي الذي يرمي إلى تكوين نظير للعالم الخارجي بناء على الإشارات التي يستعملها السارد أثناء عملية القول، على تشكيل سمات سياق سوسيو ثقافي لا يتطابق بالعالم

([1]) عبد الملك مرتاض، ص 129.

([2]) حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 65.

الخارجي ، الواقعي، بتفاصيله، ولكن التركيب بين الإشارات يولد مجموعة إحالات زمنية ومكانية تجعله متسما بالواقعية» [1]حيث نجد الكاتب الروائي «يخلق فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، فتبدو بذلك القصة أو الرواية هي التاريخ عينه»[2].

والمكان في بعده الرمزي، وفقا لقيمته الجمالية المستمدة من الخيال الإنساني، ينطلق من المحسوس إلى المجرد، من خلال جدليات حيز الثنائيات الضدية المتعارضة، وفي الغالب الأعم نجدها تتمحور حول ما يلي من الثنائيات: المفتوح والمغلق، الداخل والخارج، المرتفع والمنخفض، القريب والبعيد، المركزي والهامشي، السطحي والعميق، الثابت والمتغير[3] وإذا كانت هذه الثنائيات هي التي يقيم عليها الروائي أمكنته المتخيلة، فإنها تمثل الوجه الآخر لما هو موجود في الواقع، بحيث تساهم في تكثيف الدلالة للكشف عن عمق المكان وخصوصيته ومستواه، وهي تشكل قاعدة لسير الواقع النفسي والبعد الاجتماعي للشخصية، حسب توظيفها داخل الرواية، فكلما كان المكان ضيقا، شعر الإنسان بحالات غير مرغوب فيها، لأن الضيق والانغلاق يوحي بالقلق والضجر واليأس، في حين أن الانفتاح والاتساع يوحي بالحرية والانطلاق، وهذا في الغالب طبعا، ففي التعبير عن الانفتاح نجد معظم الكتاب يصورون الأبواب الكبيرة والنوافذ المفتوحة والشوارع الممتدة، كما تتطلع شخصياتهم إلى الاكتشاف، عن طريق إطلالاتهم من أعالي المرتفعات، كما أن الانفتاح على العالم الواسع يؤدي إلى الانتقال من المكان الداخلي إلى الفضاء الخارجي

([1])عبد المجيد نوسي ، التحليل السيميائي للخطاب الروائي ، ص 36 .

([2]) حنيت كولدنسين وآخرون، الفضاء الروائي، تر : عبد الرحيم حزل، المغرب، 2002، ص 75.

([3]) ينظر : أحمد طالب، جمالية القصة القصيرة، ص 13 وما بعدها.

باعتبار أن «جدل الداخل والخارج يتضاعف مع تنوع الفروق الدقيقة التي لا حصر لها »[1].

واللغة من خلال الكلمات وطريقة تآلفها، تخلق مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، ذلك أن اختيار الكاتب للأمكنة ذات الطابع الواقعي، ليس لغرض نقل الواقع كما هو فحسب، بل محاولة لخلق عالم ما وراء ذلك الواقع، له خصوصياته الفنية.

ورغم ما يحمله المكان من صفات الواقعية، فإنه في الرواية يصبح عنصرا من عناصرها الفنية، إنه « المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجاته »[2].

وإذا كان الواقع الذي نعيش فيه يؤكد أن المكان كيف ما كان، فإن ذكره يدل على أن حدثا ما قد وقع فيه وأن أشخاصا ما قد صنعوا هذا الحدث أو ساهموا في حدوثه فإن المكان الروائي هو « المكمل للحدث، إذ المكان أرضية الفعل وخلفيته والمجال الحيوي الذي تتصارع فيه الشخصيات وتتفاعل »[3].

ويمكن القول أن البعد الواقعي للمكان، إنما هو نتاج تلك السمات الواقعية المأخوذة من الواقع في الغالب الأعم، كما يمكن أن تستخدم كأمكنة تحكي الواقع من

([1]) غاستون باشلار، جمالية المكان ، ص 195.

([2]) سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، 1995 ، ص 215.

([3]) زكي أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980، ص 42.

بعض جوانبه لتنفرد عنه بخصائص ومميزات تميزها عن العالم الواقعي، وفي هذه الحالة تصبح هذه الأمكنة إيهام بالواقعية[1]، ولكنها، وفي كل الأحوال، تبقى في مجالها الفني، باعتبار أن الرواية فن، وليست تاريخ.

المكان الروائي ودلالته في رواية عائلة من فخار :

إن المتتبع لعالم هذه الرواية، وخاصة فيما يتعلق بالمكان ودلالته، يجد أن حركية الشخصيات ونمو الحدث، متوقف بشكل كبير على عامل المكان، لاسيما من حيث الضيق والاتساع، أو من حيث البرودة والحرارة، أو من حيث الجو العام الذي يوفره هذا المكان أو ذاك، بما ينعكس سلبا أو إيجابا على السير العام لهذه الرواية، وصراع شخصياتها على وجه الخصوص، ولكن هذا التأثير وهذه الدلالة، تختلف من مكان إلى آخر، ومن لحظة زمنية فيه إلى أخرى، وذلك تبعا للتطورات الحادثة، وما يلحقها من تغير وتبدل، يطرأ على هذه الشخصيات، و هذا ما نلفيه في عائلة من فخار، التي تأخذ اسمها من لقب الجد الذي كان يصنع الفخار.

ملخص رواية عائلة من فخار :

عائلة من فخار، أسرة تنسب إلى الجد **يوسف الكبير،** هذا الرجل الوقور المحترم الذي كان يمارس حرفة صنع الفخار، التي ورثها من والدته الأرملة، ولكن هذه الحرفة ليست هي السبب المباشر للتسمية، كما يزعم الحساد والخصوم، بل مكانة

([1]) ينظر : خالدي سمير، تجليات المكان في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة مطارحات في اللغة والأدب يصدرها معهد الآداب واللغات للمركز الجامعي بغليزان، دار الخلدونية للطباعة والنشر، العدد 1، نوفمبر 2009، ص 141.

الجد المرموقة وشجاعته وكرمه، هي التي جعلت أهل عرشه وعشيرته يلقبونه **بولد الفخر**، أيّ العزة والشهامة وعلوّ الهمّة، هذه العائلة المتواضعة تتكون من الأب **لخضر** وزوجته **يمينة**، وأولادهما، **محمد والحبيب وموسى ورشيد ويوسف**، والابنة الوحيدة **خروفة**، التي سميت تبرّكا وتذكرا لجدتها من أبيها المسماة **خروفة**.

أحداث هذه الرواية تبدأ بعد تخرج **خروفة** من الجامعة بشهادة في الهندسة المعمارية، والتي بدأت تبحث عن وظيفة تسدّ، بها رمق أسرتها، التي تعاني الفقر والفاقة، فمعاش الوالد قليل، ولا يكفي لقضاء متطلبات البيت ومصاريفه الكثيرة، أما إخوتها فانقسموا بين من غادر البيت للدراسة أو العمل، وبين من مكث واكتفى بممارسة أنشطة يومية، لا تفي بالغرض، وبين من حاصره شبح البطالة والانحراف عن جادة الصواب، ويتعلق الأمر بـ**يوسف الصغير**، الذي يكبر أخته مباشرة، هذا الفتى الثائر على الحياة، الذي يبذل أقصى جهده من أجل الحفاظ على شرف العائلة العريق.

خروفة الفتاة الحسناء، التي أحبت أستاذها **جلال العزاوي**، الذي تعرفت عليه في جامعة وهران أيام الدراسة، أعجبت به وبمواقفه، وآرائه، وبادلها الحب ووعدها بالزواج، فرأت فيه الرجل المثقف والمناسب، الذي سيخلصها من همومها وهموم عائلتها.

لكن هذا الرجل اختفى بعد سفره المباشر إلى الجزائر العاصمة، بعد سماعه بمرض والدته المفاجئ، فانقطع اتصاله بها، إلا أن **خروفة** ظلت متعلقة بطيفه، آملة في رجوعه، دون أن تتوقف عن البحث عن فرصة عمل أو وظيفة، فطرقت جميع

الأبواب وطافت كل المؤسسات التي ظلت إلى وقت قريب تابعة للقطاع العام، وقد تمّ بيعها للخواص بعد إقرار نظام اقتصاد السوق، ومن بين المنتهزين لهذا القرار **جيلالي العيار**، الذي اشترى مؤسسة المكيفات الهوائية، التي كان يعمل فيها والدها قبل أن يفرض عليه التقاعد المسبق، في خضم غلق المؤسسات العمومية المفلسة في بداية التعددية السياسية والاقتصادية.

لقد وجدت **خروفة** نفسها أمام خيار وامتحان صعب، إنه قبول رغبة والدتها بالزواج من **جيلالي العيار**، والتي قالت ذات مرة، لو عملت بنصيحتي وتزوجت **جيلالي العيار**، لأصبحت صاحبة مكتب دراسات، فلماذا كل هذا القلق على منصب عمل، والرجل الثري قادر على التكفل بكل مصاريف مكتب الدراسات.

لقد قبلت الفتاة الرأي مكرهة غير راغبة، لكن أخاها **يوسف** صاحب السوابق العدلية، رفض هذا الزواج جملة وتفصيلا، وحاول منعه بكل ما أوتي من قوة، وكيف يقبل أن يزوّج أخته من قاتل جده **العيد ولد الفخار** بسيارته في وقت سابق، فظل **يوسف** يحاول إقناع أخته وأمّه بضرورة رفض هذا الزواج المهين لسمعة العائلة الشريفة، ولكنه فشل في ذلك، لاسيما وأن والده **لخضر ولد الفخار**، لم يُبْدِ أيّ رأي في هذه المسألة، أو في غيرها من أمور البيت والأولاد، ولكنه أخلد إلى الزاوية الخضراء ومسجد الحي، وتفرغ إلى التصوف والعزوف عن الدنيا وزخارفها، في محاولة للخلاص من الصراع النفسي، والقنوط، والخوف من المجهول، الذي واجهه خلال الفترة الأولى من تقاعده ، ليجد **يوسف** نفسه في مواجهة حقيقية مع هذا الرجل المتغطرس، الذي حاول إذلال أسرته، والنّيل من كرامتها وشرفها، لدرجة أنه

هدد **خروفة** بكشف سر علاقتها المريبة مع **جلال العزاوي**، أو تقبل الرضوخ والإذعان لنزوته الحيوانية، الأمر الذي رفضته رفضا مطلقا ، فلم يجد **يوسف**، أمامه إلا خيارا واحدا، وهو التخلص منه، فقرر قتله، وبدأ في تنفيذ هذا القرار، فأخذ خنجرا، وتوجّه إلى المؤسسة التي كان يديرها **جيلالي العيار**، لكنه لم يحقق هدفه، بعد أن اعترضه حارس المؤسسة، ومنعه من الدخول، فطعنه، ولكنه نجا من الموت المحقق، ليجد **الجيلالي العيار** الفرصة للفرار، ويزج بـ**يوسف** إلى السجن، أما **خروفة** التي رأت نفسها أنها سببت لعائلتها كثيرا من المتاعب، وجلبت لهم كثيرا من المشاكل، وأمام ألسنة الناس التي لا ترحم، قررت أن تغادر المدينة، وتتوجه إلى وهران، لتقرير مصيرها بنفسها، حيث أصبحت فيما بعد تشتغل في مكتب إحدى صديقاتها القديمة، والمسماة **هدى الوهرانية**.

1- دلالة البيت العائلي :

إنه بيت متواضع بناه **لخضر ولد الفخار**، بعدما تحصل على قطعة أرض للبناء في بداية الثمانينات بعد طول انتظار « أقام على نصفها بيته المتكون من ثلاث غرف ومطبخ ومرحاض وباع نصفها الثاني.. صرف ثمنه في بناء بيته وما بقي منه ابتاع به سيارة (404) التي تخلى عنها فيما بعد لمواجهة مصاريف دراسة ابنته »[1].

لقد كان هذا البيت مسرحا لكثير من الأحداث، فقد كان مصدرا للخوف والقلق من جهة، ومحطة للتفكير واتخاذ قرارات حاسمة من جهة أخرى، ومأوى

([1]) محمد مفلاح، عائلة من فخار (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، رواية ، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط ، وهران، الجزائر، 2008، ص 66.

للهدوء والاستقرار في حالات قليلة، وكل ذلك يعود إلى مزاج الشخصيات وانتقالها من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع، وعلى العموم فإن البيت في هذه الرواية « لا يختزل قيم الألفة ومظاهر الحياة الحميمية بين الزوجين والأبناء، وبذلك تحول إلى مصدر للشقاء والتعاسة »[1].

أ ـ البيت مصدر للخوف والقلق:

كثيرا ما كان البيت العائلي الذي تسكنه **خروفة** مصدرا ومبعثا للتشاؤم والقلق والخوف من المجهول الذي ينتظرها « ولكنها ليست قادرة على العيش في بيت يفوح بروائح الفقر، ويعج بالصراعات الرهيبة والمشاكل المعقدة »[2] التي سببها الفقر والبطالة، هذا الشبح يطارد أغلب شباب المدينة من أمثال **موسى ولد الفخار** الذي وبالرغم من ممارسته للتجارة بصفة غير قانونية وغير مرخص لها «وبالرغم من الأموال التي يجنيها من بيع الملابس الجاهزة في ساحة (السوق السوداء) إلا أنه يرفض المساهمة في مصاريف البيت »[3]، الأمر الذي يزيد من تعقيد الأمور في هذا البيت أكثر، وخاصة على الأم **يمينة**، باعتبار أنها المسؤولة الأولى عنه وعن قاطنيه، إلا أن خروفة لم تكن متنصلة من تحمل المسؤولية، لكن ظروفها المادية لا تسمح لها بالمساهمة في تحسين معيشة أسرتها، ويظهر ذلك حينما سمعت تضجر والدتها ذات يوم، وتبرمها من إهمال أولادها وعدم مبالاتهم بما تعانيه، من شطف العيش وضيقه

([1]) عبد العالي بشير، جمالية الفضاء في رواية عائلة من فخار، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، العدد 9، ورقلة، الجزائر، ماي 2010، ص 138.

([2]) عائلة من فخار، ص 11.

([3]) عائلة من فخار، ص 13.

قائلة « وعدنا **الحبيب** بشراء مكيف هوائي ولكنه لم يستطع توفير ثمنه...»[1] «فهزت خروفة كتفيها وقالت : عندما أقبض أول راتب سأشتري لكم به مكيفا هوائيا»[2]، ولكن أنى لها ذلك وهي تكاد تفقد الأمل في الحياة وأهلها، وقد كانت قبل ذلك وبالضبط أيام دراستها بالجامعة وهي ترسم آمالا لا حدود لها في غد أفضل لها ولأسرتها فـ « تمنت لو لم تنه دراستها الجامعية حتى لا تعيش في هذا البيت الذي أصبح يشبه السجن »[3]، إن هذا القلق وهذا الضيق، الذي كانت تشعر به خروفة وهي داخل هذا البيت، ساهم إلى حد كبير في قبول زواجها من **جيلالي العيار**، الذي قتل جدها من قبل في حادث مرور بسيارته التي كان يقودها « إنها اليوم في حاجة إلى هذا الزواج ليس هربا من البيت فقط بل للفرار من نفسها »[4]. ولكن كيف يتم لها ذلك، لقد فكرت كثيرا لإيجاد حل، وها هي تهتدي في نهاية المطاف، إلى اتخاذ قرارها بنفسها، إنه الخروج من هذا البيت الذي لم تر فيه راحة قط « ثم ابتسمت لنفسها وهمست بإصرار لن أفشل.. لن أفشل (...) احتضنت حقيبتها ثم اتجهت نحو محطة القطار، لقد قررت أن تعمل في مكتب صديقتها هدى الوهرانية»[5].

إن هذا البيت لم يكن مصدر قلق واشمئزاز لخروفة وحدها، بل كانت وطأته شديدة على إخوتها وأمها أيضا، فهذا **يوسف** الأصغر يصرخ ويستغيث كلما دخل

([1]) عائلة من فخار، ص 13.
([2]) عائلة من فخار، ص.ن.
([3]) عائلة من فخار، ص 34.
([4]) عائلة من فخار، ص 38.
([5]) عائلة من فخار، ص 98.

هذا البيت، وكأنه يرمي بسوء حظه على عتبة هذا البيت، الذي لم يشهد قاطنوه الخير منذ أن خلقوا فيه « دخل يوسف ولد الفخار البيت وتوجه إلى غرفة الأولاد، فدفع بابها الخشبي بعنف وهو يسب الحظ الذي رماه في بيت غريب لم يعد صاحبه مهتما بشؤونه اليومية »[1]، والمعني بصاحب البيت هنا هو الأب **لخضر**، الذي أخلد إلى الزاوية الخضراء ومسجد حي البرتقال، وقد وجد في الابتعاد عن الناس، والعزوف عن الدنيا وملذاتها، ملاذا آمنا تطهر فيه نفسه، وتسمو روحه «لقد عزم على قهر نفسه والابتعاد عن هذا الواقع الزائل، اكتشف بعد اتصاله بالشيخ الوقور "المنور الحسيني" أن الإنسان ولد ليموت، وبموته تبدأ الحياة الحقيقية »[2].

أما الأم يمينة فهي الشخصية الأكثر تضررا من وطأة هذا البيت وهمومه نظرا لتراكم مسؤولياتها، رغم محاولاتها الكثيرة لإنقاذ أفراد عائلتها من الفقر والمشاكل التي تتحمل أوزارها وحدها، خاصة وأن زوجها **لخضر ولد الفخار**، لم يعد يبالي البتة بما يدور حوله من متطلبات هذا البيت المادية والمعنوية « تمدد على الفراش الذي وضعته "يمينة " قرب شجرة الليمون وهي تتمتم ساخطة على حظها السيئ، وعلى هموم البيت التي لا تنتهي أبدا»[3]، لقد حاولت هذه الشخصية جاهدة أن تتجاوز هذه الهموم وهذه المشاكل بكل ما أوتيت من قوة ولكن تخلي زوجها عنها، جعلها تفقد الأمل في الإصلاح، وقد بلغ بها الضيق والضجر في هذا البيت مبلغ السخط

(1) عائلة من فخار، ص 40.
(2) عائلة من فخار، ص 27.
(3) عائلة من فخار، ص 65.

والتأفف «انتصبت زوجته أمام باب الغرفة وهي تتمتم بسخط شديد : الجحيم ولا هذا البيت»[1].

ب ـ البيت محطة للتفكير واتخاذ القرارات:

إذا كان هذا البيت قد شكل مكانا للقلق، ومصدرا للضجر وموطنا للمشاكل والهموم، فإنه، وفي المقابل من ذلك، كان في كثير من المرات محطة للتفكير وترتيب الأمور لاتخاذ قرارات غالبا ما كانت حاسمة ومهمة، ساهمت إلى حد كبير في تغيير مجرى الأحداث، فيوسف ولد الفخار الذي ظل « في صراع مع شقيقته خروفة لا يريدها أن تتزوج من الرجل الثري جيلالي العيار حتى لا تمس كرامة العائلة ويقف خصماً عنيدا لوالدته التي تريد إرغام ابنتها خروفة للزواج مع هذا الثري ... »[2]. استنفذ كل الوسائل لإبطال هذا الزواج، قرر أن يقتل هذا الرجل الذي يريد إذلال أسرته الشريفة ذات الجاه والمكانة المرموقة، لقد اتخذ هذا القرار الحاسم داخل غرفته، التي يشترك فيها مع بقية إخوانه، والمسماة بغرفة الأولاد « وضع يوسف ولد الفخار خنجرا ذا قبضة عاجية بنية اللون في الجيب الداخلي لسترته " الشنغاي" ومط شفتيه قائلا بحقد : سأقتله.. سأقتله، ثم أشعل سيجارة أخرجها من علبة " أفراز ".. لأول مرة يدخن في غرفة الأولاد »[3].

([1]) عائلة من فخار، ص 78.

([2]) عبد الناصر مباركية، قراءة في رواية عائلة من فخار لمحمد مفلاح، أعمال الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2010، ص 115.

([3]) عائلة من فخار، ص 99.

أما خروفة هذه الشخصية المهمة في الرواية، والتي عانت كثيرا من هموم هذا البيت، ها هي اليوم تستلهم منه القوة، وتحاول ألا تستسلم للهزيمة، وأنه عليها أن تتخذ القرار الشجاع الذي يخلصها من كل المشاكل، التي سببها لها الجيلالي العيار «فاستلقت على السرير وراحت تبكي بحرقة، لم تستطع الدموع أن تذيب كتلة الخوف الجاثمة على قلبها المرتعد، وفي لحظات اليأس فكرت في الطريقة التي تضع بها حدا لحياتها (...) ولكنها، وبعد مرور وقت قصير، وجدت نفسها غير متحمسة لقتل نفسها، بل اتهمت نفسها بالجبن والاستسلام لضغوط جيلالي العيار (...) وقفزت واقفة ثم انتصبت أمام مرآة الخزانة، هزت رأسها مرددة بحزم : سأتحداهم»[1].

ومن هذا المنطلق أضحى البيت مجالا حيويا، يشبه إلى حد ما غرفة العمليات، التي يتم فيها التخطيط للمهام الصعبة، والقرارات الحاسمة، التي تقوم بها الشخصيات، وذلك نظرا لما يوفره البيت من مصدر للقوة وشعورا بالثقة التامة فيه.

ج ـ البيت مأوى للهدوء والاستقرار :

مما لا شك فيه أن البيت الذي نعيش فيه هو أفضل مكان على وجه الأرض بالنسبة لقاطنيه، رغم كل الصعاب والمتاعب التي قد تعترضنا بداخله، والحقيقة أن البيت لا ذنب له في كل ما يجري ويدور من أحداث لأنه «هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا ركننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى »[2]، فخروفة مثلا ورغم شعورها الدائم بضيق البيت ووطأته الشديدة عليها، وإحساسها اليقيني

(1) عائلة من فخار، ص 96.
(2) غاستون باشلار، جمالية المكان ، ص 36.

بقساوته عليها، وأنه سبب تعاستها وشقائها، إلا أنها كثيرا ما كانت تلجأ إليه مسرعة لتحتمي فيه من لفحات الحر الشديد « تضايقت كثيرا من حرارة هذا اليوم الموحش، وأسرعت الخطى عائدة إلى البيت المختبئ بين بنايات حي البرتقال »[1]. وفي هذا المشهد إشارة إلى رغبتها الشديدة للوصول إلى البيت، بأسرع وقت، لما يوفره لها من راحة وهدوء، واحتماء من الحرارة المرتفعة، التي شهدتها المدينة في هذا اليوم كعادتها في هذا الفصل.

إن هذا البيت الصغير، الفقراء أهله، والذي قالت عنه ذات يوم أنه بيت يفوح بروائح الفقر، ها هي اليوم تلجأ إليه وتحتمي به من مكر جيلالي العيار وبطشه، وذلك حينما استدرجها إلى بيته الفخم في محاولة لإغرائها بزينته وبهائه، وإطلاعها على أفرشته وأثاثه الذي يسر الناظرين، ولكنها بعد الخروج منه اكتشف بأنها ارتكبت أكبر خطأ حينما قبلت الدخول إلى بيت رجل غريب عنها، طالما لم يتم عقد القران بعد، « شعرت خروفة بأنها ارتكبت الخطأ الذي لن تسامحها عليه العائلة (...)، ولما تركت السيارة ضاق صدرها أكثر، وتنحنحت ثم قالت بعصبية أرجعني إلى البيت»[2] وهي متأكدة أن البيت هو أنسب مكان للمرء في مثل هذه الظروف وهذه الأحوال.

ومهما يستقر في الذهن من تصورات إيجابية أو سلبية عن فضاء البيت، إلا أن النظرة إليه بالمقت أو الإعجاب، تعود بالدرجة الأولى إلى ما تحمله الشخصيات له

([1]) عائلة من فخار، ص 05.
([2]) عائلة من فخار، ص 58.

من حب أو كراهية، وما علق في تجاويف ذاكرتها عنه، من تلك الرواسب التي تتصل به، كلما تم خدش أو حفر في تجاعيدها، وكلما تذكرت زاوية من زواياه أو تراءت لها صورة من صوره.

2- دلالة الشارع :

إذا كان البيت مكانا مغلقا، فإن الشارع مكان مفتوح، الناس فيه سواء، إلا بما يظهر عليهم من جودة ملبس أو فخامة مركب، ولعل اللافت للانتباه أن المرء حينما يكون في الشارع، يشعر بنوع من الانفتاح والتحرر من قبضة الأماكن المغلقة، فيترجم ذلك بالتفكير في الحال والمال « تحملت خروفة ولد الفخار في صبر لفحات هذه الريح الخانقة للأنفاس وواصلت سيرها في شارع المستشفى المؤدي إلى ساحة البلدية، وتنهدت بقلق وهي تفكر في مستقبلها القريب»[1].

فالملاحظ أن الشارع بامتداده، وطول مسافته، جعل هذه الشخصية تطلق العنان لفكرها بأن يسبح في عالم الخيال، والشارع زيادة على ذلك فهو وسيط فعال لانتقال الشخصية من مكان إلى مكان ومن حال إلى حال، ومن خلاله يسعى الإنسان لتحقيق ذاتيته ورغباته ووجوده، خاصة حينما يضيق به البيت أو المكتب أو أي مكان آخر مغلق، أو حينما لا يريد الوصول إليه بسرعة وهذا ما شعر به لخضر ولد الفخار، بعدما أدى صلاة العشاء في المسجد ثم « خرج دون أن يكلم أحدا من جيرانه المصلين ، رأى بأنه في حاجة إلى سبر أعماقه بعيدا عن كل الناس، هناك أفكار غريبة ما زالت تهيمن على عقله ، مسك خيزرانته

(1) عائلة من فخار، ص 05.

بقــوة وسار بهدوء في النهج المحفر (...) كان يجد متعة كبيرة حين يتلو آيات القرآن الكريم أو يردد المدائح الدينية أو يسبح بالذكــر وورد الطريقة الصوفية»[1]، وإذا كانت هذه الشخصية تشعر بالمتعة حينما تكون في الشارع أو النهج، إنما سبب ذلك هو تركيبتها الذاتية التي آلت إليها منذ وقت غير بعيد، والتي تغيرمزاجها، وأصبحت تميل إلى العزلة، وتفضل الابتعاد عن صخب البيت ومتطلباته، فهو نوع من الهروب، وشكل من أشكال التنصل عن المسؤولية، ولذلك نجد أن الوقت قد مر بسرعة كبيرة « ولما وصل بيته كانت الساعة قد تجاوزت منتصف الليل»[2].

إن هذا الشعور بالمتعة والرغبة الشديدة للبقاء في الشارع كونه مكانا مفتوحا، ليس محققا في كل الأوقات، وخاصة وقت الهجير في الظهيرة حينما تشتد الحرارة «كانت شوارع المدينة فارغة من المارة.. ومن يغامر في الخروج من البيوت بعد أداء صلاة الجمعة؟ لقد أعلنت الشمس الحرب على السكان منذ الساعة العاشرة صباحا»[3]، إلا أن لخضر ولد الفخار لم يكن ليثنيه هذا الحر الشديد للذهاب إلى «الزاوية الخضراء » كل جمعة مدفوعا وراء شوقه وتعلقه بهذه الزاوية وشيخها الوقور « لم يهتم لخضر ولد الفخار بالحرارة الجهنمية (...) وواصل سيره بهدوء تام وهو يمسح العرق بمنديله الرمادي من على جبينه ورقبته، كان مقر الزاوية بعيدا عن حي البرتقال ولكن اشتياقه إلى رؤية الشيخ المنور والمريدين وهم في جلابيبهم الناصعة

(1) عائلة من فخار، ص 26-27.
(2) عائلة من فخار، ص 46.
(3) عائلة من فخار، ص 40.

البياض يتلون آيات القرآن الكريم ويرددون الأوراد والمدائح النبوية، كان يعطيه قوة وحماسا على زيارة الزاوية الخضراء كل يوم جمعة»[1].

وقد تكون الشوارع والساحات العمومية ملاذا للراحة والاسترخاء والترويح عن النفس، مما لحقها من هموم ومشاكل جمة، كالذي كان يجده يوسف ولد الفخار من الراحة والهدوء في « ساحة الجنينة التي ظلت الملجأ الوحيد الذي يحميه من همومه القاتلة »[2]، كما أن الشوارع والساحات العمومية يمكن أن تكون فضاء للكسب وممارسة التجارة بطريقة فوضوية، وهذا ما كان يمارسه **موسى ولد الفخار**، الذي « انحصر تفكيره في جمع المال من نشاطه في بيع الملابس المستوردة بساحة السوق السوداء من أجل توفير مصاريف الهجرة السرية إلى إسبانيا»[3].

هذه بعض ملامح الشارع، وما يتركه من أثر في شخصيات هذه الرواية بالراحة والهدوء تارة، وملاذا للتفكير في المستقبل تارة أخرى، وفضاء مفتوحا للهروب من وطأة الأماكن المغلقة وما تسببه من حبس للنفس وقيد للحريات بشكل عام، الأمر الذي يجعل تأثير هذا النوع من الأمكنة كبيرا على سلوك الشخصيات من جهة، وتطور الأحداث من جهة أخرى.

([1]) عائلة من فخار، ص 46، 48، 49.
([2]) عائلة من فخار، ص 74.
([3]) عائلة من فخار، ص 07.

3- دلالة المقهى :

إذا كان البيت حيزا مغلقا تحده الجدران من كل جهة، فلا يُرى الخارج الذي يتم اللقاء فيه بمختلف شرائح المجتمع، لأن ما يلتقيه الشخص وهو داخل البيت، هم الأشخاص أنفسهم، يتكررون في كل مرة، وإذا كان الشارع فضاء مفتوحا، يرتاده الناس كلهم بمختلف أعمارهم وصنوفهم، ومراتبهم، رجالا كانوا أو نساء، فإن المقهى يقع وسطا بين هذا وذاك، فهو مغلق باعتباره مكانا يقع داخل مبنى، إلا أنه ينفتح على الشارع من خلال أبوابه ونوافذه التي تظل مفتوحة، يرتاده الناس على اختلاف مشاربهم، لكونه فضاء للقاء وتبادل أطراف الحديث، بين الأصدقاء والأصحاب، أو موطنا للخلوة والتفكر، أو ملاذا لترك البيت ومشاكله، أو الاختباء من صخب الشارع ومشاكل العمل، أو يجد فيه مرتادوه فرصة للترفيه والترويح عن النفس، فهذه يمينة وهي تلوم زوجها لخضر ولد الفخار على عدم ذهابه إلى المقهى قائلة له:« لماذا لا تقضي كالآخرين بعض الوقت في المقهى الذي فتحه جارنا المشري ؟ وابتسم لها كالمشفق عليها وقال لا أحب الجلوس في المقاهي فقالت له بحدة ستخلصك المقاهي من عزلتك »[1].

أما يوسف ولد الفخار، حينما شعر بالتعب وهو يسير في الشارع، وقد زاده حر الشمس تبرما وتضجرا، «توقف يوسف ولد الفخار قرب المقهى (الأندلس) المقابل لعمارات حي (النصر) وهو يضع الحقيبة الجلدية السوداء بين رجليه الطويلتين،

([1]) عائلة من فخار، ص 94.

لم يعد قادرا على مواصلة السير»[1]، فالمقهى أضحى مكانا للراحة، ولحظات لكسر مشقة الطريق، والاحتماء من لفح الحر الشديد، وقد يكون المقهى شرفة لمشاهدة المارة، مما يبعث على الحزن أو الحسد حينما يشعر الإنسان بأنه قد ضاق درعا من هموم الدنيا ومعاناتها. « طلب يوسف قهوة والتفت نحو النافذة المفتوحة فرأى شابا أنيقا وهو يقود السيارة المرسيدس الرمادية، سب نفسه وكل الناس»[2] لحظه السيء، وشبح البطالة الذي يلاحقه أينما حل وحيثما ارتحل، وما جلبه له من الحرمان، وابتعاد الناس عنه ونفورهم منه، فلم يجد إلا هذا الفضاء المريح، الذي يرى من خلاله كثيرا من شرائح المجتمع تمر أمامه فيسلي نفسه بارتشاف القهوة وتعاطي التدخين « وضع يوسف رأسه بين يديه، نظر إليه النادل (جمال الهندي) بعطف ووضع أمامه فنجان القهوة ثم انصرف متمتما بأغنية (بلال) لم يهتم بالنادل »[3].

وقد كان هذا المقهى الذي جلس فيه يوسف ولد الفخار، موضعا للتفكير في أحواله العاطفية مع الفتاة التي أحبها وأحبته في يوم ما، ولكنها تخلت عنه وتركته، واكتشف فيما بعد أنها على صلة مع شخص غني، يمارس التجارة ويجمع الأموال الطائلة، « ارتشف يوسف عدة رشفات من الفنجان المتسخ.. والتفت من جديد نحو النافذة ذات الزجاج الشفاف، رأى امرأة رفقة رجل أنيق تساءل : أهو زوجها أم عشيقها ؟ ومط شفتيه الجافتين. شعر بخيانة هذا العالم القاسي. كيف تخلت عنه

([1]) عائلة من فخار، ص 19.
([2]) عائلة من فخار، ص 23.
([3]) عائلة من فخار، ص 24.

سارة المراجي التي كان يجد معها بعض المتعة (...) غلت الدماء في عروقه، نهض، دفع ثمن قهوته، التقط حقيبته وخرج من المقهى، سيخنق سارة المراجي »[1].

4- دلالة السجن :

يقال إن السجن مدرسة الرجال، ومفاد ذلك أنه لا يدخل السجن إلا الرجل الشهم الشجاع، الذي لا يخاف ولا يهاب، بل يقتحم المصاعب ولا يرضى بالذل والهوان، فهذا يوسف ولد الفخار الذي « قضى شهرين حبسا نافذا بسبب الاعتداء على طالبة بثانوية (تلمينة)»[2] يهمّ بارتكاب جريمة قتل في حق جيلالي العيار، مع سبق الإصرار والترصد، وهو يعي جيدا أن مصير ذلك هو الحبس المؤكد، فلم يثنه ذلك من تنفيذ قراره، رغم تحذيره من قبل أفراد عائلته فما كان « ليهدأ له بال حتى يضع حدا للرجل القذر الذي قضى على مستقبل أخته، لقد نصحه أخوه الحبيب بالصبر وحذره من مكائد جيلالي العيار قائلا : إنه رجل خطير وقد يدخلك السجن فلا تلق بنفسك إلى التهلكة، وابتسم يوسف بسخرية وقال ثائرا : سألقي بنفسي في الجحيم »[3]، وراح يهيئ الظروف لإيجاد الفرصة السانحة لتنفيذ خطته في قتل غريمه، فتوجه إلى مقر شركة جيلالي العيار، وقرر ألا يعود إلا بعد أن يشفي غليله، ولكن حارس المؤسسة التي يديرها جيلالي العيار، اعترض طريقه ومنعه من الوصول إلى الداخل، حاول يوسف مخادعته قائلا له «جيلالي العيار في انتظاري وأشار إليه الحارس أن يبتعد بسرعة وهو يقول له بعصبية: لا أظن..

([1]) عائلة من فخار، ص 25.
([2]) عائلة من فخار، ص 12.
([3]) عائلة من فخار، ص 100.

"المعلم" لا ينتظر شخصا مثلك، وثار يوسف أكثر : أنا أفضل منك، أنا " ولد الفخار " يا نذل. وأخرج الخنجر من جيب سترته وغرزه في كتف الحارس»[1]، لكن جيلالي العيار تمكن من الفرار بسيارته قبل أن يصل إليه، فيما تمكنت الشرطة من إلقاء القبض على يوسف، ليجد نفسه فيما بعد بمؤسسة إعادة التربية، التي كانت مصدر خير بالنسبة له، فقد قرر أن يغير مسار حياته نحو الأفضل، ووعد والده الذي زاره ذات مرة بأنه قد أصبح شخصا مغايرا تماما « أشكرك يا أبي على هذه الزيارة ولكن كن مطمئنا.. لقد تغيرت، تغيرت.. وسوف ترى ذلك بعد خروجي من السجن »[2].

إن هذا التغير المفاجئ ليوسف وهو داخل السجن، ينبئ عن التأثير الإيجابي لهذا المكان الشديد الانغلاق الذي يأوي في العادة حثالة المجتمع، من اللصوص والمجرمين المحتالين والقتلة الخارجين عن القانون. ولكن هذا الفضاء الذي يجلب اليأس والقنوط لنازليه قد يدفع بعضهم لمحاولة خرقه وتجاوزه، فمنهم من يشرع في تعلم القراءة والكتابة، ومنهم من يبادر بتعلم حرفة أو مهنة، كما فعل يوسف قائلا لوالده «شرعت هنا في تعلم حرفة الميكانيكا كما قرأت بعض الكتب الهامة ومنها رواية البؤساء، واليوم تحصلت على رواية عناقيد الغضب من مكتبة المؤسسة سأقرأها الليلة، سأتخلى عن عاداتي القديمة »[3]. لقد كان السجن، رغم انغلاقه وقسوته، بالنسبة ليوسف مكانا مريحا ومحفزا على الخير، أفضل من الأماكن الأخرى التي تنعت بالحرية والانفتاح، كما

(1) عائلة من فخار، ص 102، 103.
(2) عائلة من فخار، ص 105.
(3) عائلة من فخار، ص 105.

هو الشأن بالنسبة للشارع الذي لم يحقق له إلا التعاسة والشقاء والحسرة والألم « لم يعد قادرا على مواصلة السير إلى غاية الملعب البلدي، يشعر بملل مقيت وبرغبات غريبة في تمزيق نفسه وتدمير هذا العالم الجامد غير المبالي بعجزه المخيف »[1].

5- دلالة المسجد والزاوية :

يعد المسجد والزاوية من الأماكن ذات البعد الروحي، التي ترمز إلى الانتماء الديني والعقائدي لفئة عريضة من المجتمع البشري، إنها فئة المؤمنين الذين اتبعوا الدين الإسلامي الحنيف، فوجدوا في هذه الأماكن السكينة والهدوء والاستقرار الروحي، وهذا ما وقع للخضر ولد الفخار الذي « وجد عند الشيخ المنور الراحة التي كان ينشدها، فتفكيره المستديم في لغز الموت، كاد يفقده عقله لولا الشيخ العارف بالله الذي نصحه بمداومة الذكر »[2] فلم يعد يرغب بعد ذلك في شيء من أمور الدنيا الفانية، بل أصبح أكثر انجذابا للمسجد والزاوية إنهما أفضل مكان على وجه الأرض، كيف لا وقد « أصبح اليوم قلبه مطمئنا، لا شيء أصبح يثير اهتمامه، إنه يعيش حياته بكل بساطة وهدوء، لن يترك حياة الأوحال تسيطر عليه، ويعود الفضل في راحته هذه إلى الشيخ المنور الوقور، ولولا شيخ الزاوية لأصبح ضحية لوساوس كثيرة »[3].

([1]) عائلة من فخار، ص 19.
([2]) عائلة من فخار، ص 28.
([3]) عائلة من فخار، ص 48.

إن هذه الراحة التي كان يجدها لخضر ولد الفخار داخل هذه الأماكن، سببها الضجر واليأس الذي كان يلاقيه، وهو بعيد عنها، وخاصة عندما تقابله زوجته بمشاكل البيت وهمومه، وهي تحاول إشعاره بمسؤوليته تجاه أبنائه الذين أهملهم، وتركهم عرضة للتشتت والضياع، ولكنه أكد لها أكثر من مرة أنه لم يهملهم، بل إنه يقوم بواجبه كما ينبغي « وما زال مهتما بشؤون أولاده، وبخاصة وضعية ابنيه يوسف وموسى، ومستقبل ابنته الوحيدة ولكنه الاهتمام الهادي الذي جعله يتصرف بحكمة وبعيدا عن أي قلق وتهور»[1]. وكل هذا التغير نحو الأحسن في نظره، كان سببه التأثير المعنوي الذي كان منبعه المسجد والزاوية، التي قصدها بعدما ضاقت عليه الأرض بما رحبت، وخاصة بعد تقاعده ومكوثه في البيت « يا لها من لحظات لا يعرفها إلا من قاده الله إلى الزاوية الخضراء وهداه إلى المعرفة اللدنية. لقد أنقذه الشيخ المنور من التيه الذي عاشه بعد تقاعده، كاد يجن حين وجد نفسه يلهث من مؤسسة إلى أخرى طلبا لأي شغل، ومن فضل الله أنه لم يورط نفسه في أحوال الدنيا الفانية. حقا.. كل من عليها فان فلماذا كل هذا التعب ؟ »[2].

ويمكن القول أن البعد المعنوي الذي حققته هذه الأماكن الدينية كان كبيرا على شخصية لخضر ولد الفخار، الذي تحول إثر ذلك من شخص عادي، إلى إنسان مغاير تماما عما كان عليه قبل ذلك، فقد« ساهم في تغيير مجرى حياته وسلوكه وتصرفاته»[3]، ولكن في المقابل من ذلك فقد أراح نفسه، وأشقى عائلته بإهماله ورفع مسؤوليته عن

([1]) عائلة من فخار، ص 48.
([2]) عائلة من فخار، ص 46.
([3]) عبد العالي بشير، جمالية الفضاء في رواية عائلة من فخار، ص 134.

تصرفات أبنائه من جهة، والنصح لهم أو الأخذ بأيديهم إلى شاطئ الأمان من جهة أخرى، وكأن الكاتب يريد القول أن التمزق على مستوى الأفراد في العائلة، كان سببه عزلة الأب، وتخليه عن واجب الرعاية، مما أوقعه في جدلية التناقض مع زوجته يمينة وابنه يوسف على وجه الخصوص.[1] وهذا ما يؤكد أهمية المكان وتأثيره على الشخصية، مما يدفعها إلى تغيير سلوكها وحركيتها، فينعكس ذلك على مسار الحدث الروائي برمته.

6- دلالة السيارة :

تعد السيارة مكانا متنقلا، يضم الإنسان ويحمله إلى بلد لم يكن بالغه إلا بشق الأنفس، وغالبا ما تحقق لهذا الإنسان لحظات السعادة الغامرة، لا سيما إذا كانت فخمة وتبعث على الراحة والاطمئنان، هذا ما شعرت به خروفة، حينما دعاها جيلالي العيار لمرافقته من أجل اختيار فساتين الزفاف، « وحين فتحت خروفة الباب الخارجي رأت السيارة المرسيدس مركونة قرب البيت، تحركت نحوها بسرعة استقبلها جيلالي العيار باسما»[2]، مستغلا ذلك ليطلعها على الشقة الجديدة التي تنتظرها.

لقد مرت لحظات سعادة لكليهما وهما في السيارة، لقد التقيا في هذا الفضاء المتنقل وكل واحد منهما يحاول تحقيق رغبة تختلف عن صاحبه، فبينما كان جيلالي العيار يحشد التأييد من أجل الفوز في الانتخابات النيابية التي ترشح لها، استغل

(1) ينظر: عبد الناصر مباركية، قراءة في رواية عائلة من فخار لمحمد مفلاح، ص 115.
(2) عائلة من فخار، ص 52.

هذه الفرصة بدعوة خروفة أن تساعده في حملته الانتخابية هذه قائلا لها: « أرجو أن يدعمني أفراد عائلتك وسكان حي البرتقال، أنا في حاجة إليك، وقالت له خروفة : سأشجع عائلتي على الانتخاب لصالحك »[1] وكانت خروفة ولد الفخار تسعى من وراء هذا الزواج، إلى تحقيق الثراء والتخلص من الفقر والبطالة بما يساعد أسرتها لحياة أفضل. « سأتخلص قريبا من هموم البيت المتواضع.. لا.. لن تسمح لنفسها بضياع هذه الفرصة »[2].

وإذا كانت السيارة قد حققت المتعة والشعور بالسعادة هذه المرة، فإن هذا الفضاء نفسه قد كان مصدرا للخوف والشعور بالذنب لدى خروفة ولد الفخار حينما خرجت من شقة جيلالي العيار متوجهة إلى السيارة « انقبض صدر الفتاة وهي تركب السيارة إلى جانب الرجل الذي التفت إليها (...) شعرت خروفة بأنها ارتكبت الخطأ الذي لن تسامحها عليه العائلة (...) ولما تركت السيارة ضاق صدرها أكثر، وتنحنحت ثم قالت بعصبية : ارجعني إلى البيت (...) ولم ترد في تلك اللحظات على تساؤلات جيلالي العيار الذي حيره سلوكها المفاجئ »[3].

ويمكن استخلاص من كل ما سبق حول دور وأهمية هذا المكان المغلق المفتوح في آن واحد، والذي كان متناقضا بشكل لافت للانتباه، ومردّ ذلك بطبيعة الحال، راجع إلى مزاج الشخصيات والظروف التي تمر بها، نتيجة تمفصلات الحدث وحيثياته، ضمن تصور المبدع ورؤيته الواعية.

([1]) عائلة من فخار، ص 53.
([2]) عائلة من فخار، ص 54.
([3]) عائلة من فخار، ص 58.

7- دلالة المكتب:

يعد المكتب مكانا مغلقا، لا يشغل مساحة كبيرة في الغالب، وقد ارتبط في العادة بالمسؤولين والأثرياء ورجال الأعمال، كما أنه فضاء لمختلف الإدارات والمؤسسات، وبداخله تجرى الصفقات، وتدار المشاريع، وتتخذ القرارات، وبه تودع مختلف الوثائق والملفات...، وبهذا يكون مصدر راحة واطمئنان لبعض الناس، ومكان ضجر لدى البعض الآخر، وهذا حال خروفة ولد الفخار حينما توجهت إلى مصلحة التشغيل لعلها تظفر بمنصب شغل، ولو مؤقتا فوجدت الموظف الذي وعدها بالمساعدة للحصول على وظيفة مستقبلا فقالت له خروفة «أنا أعلم ما يجري في هذا المكتب وخارجه وأنت المسؤول عن كل شيء (...) ثم خرجت ساخطة على الموظف الذي انتصب أمام مكتبه الخشبي العريض وهو يرجو أن تنصت إليه»[1]، فلم تشعر خروفة بأي نوع من الراحة أو الاطمئنان داخل هذا المكتب، لأنها لم تحقق هدفها الذي تواجدت من أجله داخل هذا المكان.

أما مكتب جيلالي العيار الذي دعاها إليه، وكانت تظن أن لحظة الخلاص قد اقتربت، معلقة أملا كبيرا في هذا الرجل « الذي استقبلها ببرودة في مكتبه الواسع (...) شعرت خروفة بالهواء المنعش يصفع خديها الموردتين ويداعب خصلات شعرها الأسود اللامع، كان في المكتب مكيف هوائي كبير لا يسمع له أي صوت »[2]، ولكن الصوت المزعج والكلام الجارح هو الذي أسمعه إياها جيلالي العيار فيما

([1]) عائلة من فخار، ص 10.
([2]) عائلة من فخار، ص 81.

بعد، حينما سألها عن علاقتها المريبة بـ**جلال العزاوي** الأستاذ الجامعي الذي تعرفت عليه أيام الجامعة، مردفا لها القول مهدّدا « لن تنفلتي من قبضتي يا خروفة، لقد تحصلت على صور تظهرك مع ذلك الأستاذ الغريب أنا أعلم عنك الكثير (...) لم تملك خروفة نفسها فقفزت واقفة وبصقت على المكتب...»[1].

وهذا المكتب نفسه الذي كان يمارس فيه جيلالي العيار سلطته ونفوذه، يفاجئه فيه يوسف ولد الفخار، محاولا قتله، لولا اعتراض حارس الشركة، الذي منعه من الوصول إليه «وأخرج الخنجر من جيب سترته وغرزه في كتف الحارس الذي حاول أن يحتضن الشاب الهائج، ولما هوى الحارس على الأرض صاح يوسف كالمجنون: لماذا وقفت في طريقي؟ وواصل سيره نحو مكتب جيلالي العيار. وقبل أن يصل إليه رأى صاحب الشركة وهو يفر بسيارته المرسيدس »[2]

أما المكتب الوحيد الذي يبدو أنه جلب لخروفة بعض الاستقرار والهدوء النفسي فهو مكتب « صديقتها هدى الوهرانية التي فتحت مكتبا للدراسات بمدينة وهران طلبت منها مرارا أن تلتحق بالمكتب متى شاءت »[3]، إلا أن خروفة لم تشأ أن تترك أسرتها للزمن وهمومه، ولكن حينما صُدت في وجهها جميع الأبواب، وباءت كل محولاتها بالفشل « قررت أن تعمل في مكتب صديقتها هدى الوهرانية »[4]، فشدت الرحال، متوجهة إلى وهران في خطوة شجاعة للاعتماد على نفسها وتقرير

([1]) عائلة من فخار، ص 83.
([2]) عائلة من فخار، ص 103.
([3]) عائلة من فخار، ص 11.
([4]) عائلة من فخار، ص 98.

مصيرها بنفسها، بعدما تأكدت أن والدها لم يعد يهتم بأحد من أفراد الأسرة « ولكن ظل يفكر في ابنته خروفة، هل فعلا هي في حاجة إلى مساعدته ؟ لقد علم من زوجته أن خروفة أصبحت تشتغل في مكتب صديقتها هدى الوهرانية »[1].

ويكون بذلك هذا الفضاء المغلق، الذي ظل كذلك بالنسبة لخروفة ولد الفخار إلى أن استجابت أخيرا لدعوة صديقتها هدى الوهرانية التي شعرت معها بالراحة والاستقرار، والعكس بالنسبة لجيلالي العيار، الذي لم يستطع مكتبه أن ينجيه من الهلاك المحقق، ففر منه هاربا نحو المجهول صاغرا غير كريم.

8- دلالة الشركة :

ونعني بها مؤسسة المكيفات الهوائية التي كان يشتغل بها لخضر ولد الفخار قبل تقاعده المسبق الذي أجبر عليه بعد غلق المؤسسات العمومية، وظهور بوادر الخوصصة الاقتصادية في نهاية الثمانينات وبداية التسعينات، « ولم تدم سعادة العمال بهذا الخبر إذ أقبل عهد التعددية والانفتاح وما رافقته من إصلاحات اقتصادية قضت على المؤسسة التي كانت مفخرة الاقتصاد الوطني»[2] لخضر ولد الفخار هذا الذي ظل وفيا لهذه المؤسسة، متنافيا في عمله، غير مبال بلوم زوجته وأولاده والناس أجمعين على هذا الشعور النبيل والإحساس الصادق والنصح لمؤسسته لمدة تفوق سبعا وعشرين سنة فـ«كانت الصدمة قاسية عليه حين تخلت الوزارة الوصية عن مؤسسة المكيفات الهوائية ولم يكن يصدق ما كان يردده زملاؤه الذين أكدوا له

(1) عائلة من فخار، ص 106.
(2) عائلة من فخار، ص 32.

أن المؤسسة ستغلق قريبا ونصحوه بطلب التقاعد المسبق قبل أن تغرق الباخرة»[1]، ولكن الأمر أصبح حقيقة بالنسبة للخضر ولد الفخار، الذي وجد نفسه أمام واقع أليم، و« لم يستطع تحمل طرده من المؤسسة المفلسة، ومن حسن حظه أنه استفاد من معاش التقاعد المسبق، إنه معاش متواضع، ولكنه حفظ العائلة من ذل التسول»[2] ولكن اللافت للانتباه أن لخضر ولد الفخار الذي كان موظفا مثاليا في الانضباط، وحب العمل والاستقامة، لم يعد كذلك فـ «منذ غلق المؤسسة فقد الثقة في كل الخطب، لم يعد متحمسا للاشتراكية أو مهتما بالحديث عن التنمية، لاشيء أصبح يربطه بالحياة الصاخبة الفانية»[3] ومما زاده نفورا في جده واستخفافا بسلوكه القديم، الذي لم يحقق له في نهاية المطاف إلا الفقر والاضطراب النفسي، بحيث لم يعد من يعترف له بهذا الجد وهذا الإخلاص، بل الأكثر من ذلك أصبح عرضة للشماتة، ليس من الأعداء، بل من أقرب الناس إليه، من زوجته، وولده يوسف الذي قال له ذات مرة : « أنت طردت بسبب إخلاصك للمؤسسة العمومية التي استولى عليها جيلالي العيار، وأصبحت بعد الخمسين تبحث عن الشغل ولم تتحصل على أي منصب عمل »[4]، لكن لخضر ولد الفخار لم يلبث أن اهتدى إلى الزاوية الخضراء، التي وجد فيها السكينة والهدوء والاطمئنان، و« قد شكل هذا الفضاء جزءا من شخصية البطل (...) كما ساهم في تغيير مجرى حياته وسلوكه وتصرفاته»[5]

([1]) عائلة من فخار، ص 47.
([2]) عائلة من فخار، ص 41.
([3]) عائلة من فخار، ص 33.
([4]) عائلة من فخار، ص 104.
([5]) عبد العالي بشير، جمالية الفضاء في رواية عائلة من فخار، ص 134 .

إلا أن وجهة التغيير، ليست واحدة عند جميع الشخصيات، فقرار الخوصصة لمؤسسة المكيفات الهوائية مثل بشارة خير ومصدر ثراء وجاه لجيلالي العيار، الذي لم يكن بصاحب المكانة المرموقة ولم يكن يحظى باحترام الناس وتقديرهم «إنه رجل خبيث وكل المدينة تعرفه»[1]، ولكنه استطاع بدهائه ومكره، أن يملك هذه المؤسسة بعد أن « تخلت عنها الحكومة واشتراها فيما بعد جيلالي العيار في إطار خوصصة المؤسسات العمومية »[2]، ومنذ ذلك اليوم أصبح من أصحاب النفوذ والمهابة، الذين يتحكمون في رقاب الناس وأعراضهم ويشترون بأموالهم الطائلة ما يرغبون فيه، ويظهر ذلك في جملة من المشاهد التي تؤكد نزعة الاستعلاء لدى الجيلالي العيار، وهو يكلف أحد أعوانه بمهمة تسيير البضائع وتخزينها متحدثا إليه عن طريق الهاتف «بصوت الآمر: اسمع يا عبد الله، أنت المسؤول الوحيد عن البضائع، ضعها في المخزن، لا تسلمها إلى دحمان البزناس حتى يدفع ثمنها، أطلب منه أن يدفع ديونه السابقة »[3]. وقد يلجأ إلى التهديد في سبيل تحقيق مآربه ونزواته الشيطانية، ويظهر ذلك من خلال استدراج خروفة ولد الفخار، وحينما رفضت الاستجابة لهذا المطلب الخسيس، هددها قائلا «أحب أن أراك الليلة في الشقة الشاغرة وإلا سأفضحك»[4]

([1]) عائلة من فخار، ص 43.
([2]) عائلة من فخار، ص 08.
([3]) عائلة من فخار، ص 52.
([4]) عائلة من فخار، ص 84.

ومهما يكن في أمر هذا الفضاء (المؤسسة)، فإن دوره كان مهما إلى حد كبير، في نمو الحدث الذي نتج عن تصرفات الشخصيات، التي عرفت من خلال المراحل الزمنية المختلفة حالات متجددة، جسدت الشقاء لبعضها، والسعادة لبعضها الآخر.

9- دلالة الجامعة :

والحقيقة أن هذا الفضاء لم يصفه الكاتب وصفا واضحا، إلا أن أثره كان جليا على مجرى الأحداث، وذلك من خلال تصرفات خروفة ولد الفخار، هذه الشخصية المحورية التي مكثت في الجامعة خمس سنوات كاملة، عاشت خلالها حياة الحرية بكل أشكالها فقد «كانت تمارس في غرفتها بالحي الجامعي كل ما كانت ترغب فيه، كان يحلو لها أن تستمع إلى أغاني ميراي ماتيو، دليلة، جاك برال، أم كلثوم، فريد الأطرش، امحمد العنقى، بلاوي الهواري، أحمد وهبي، وخالد، ومامي، وبلال... »[1].

إن هذه الحرية التي وجدتها خروفة في الجامعة هي التي جعلتها تعيش أفضل لحظات حياتها، وخاصة بعد تجربتها العاطفية التي جمعتها بأستاذ جامعي يدعى جلال العزاوي الذي: «كان رجلا رائعا، اتفقت معه على الزواج بعد تخرجها من الجامعة... »[2]. لقد ترك هذا الرجل في نفسها شعورا صادقا بالحب الطاهر، النابع من القلب، لقد علقت عليه آمالا كبيرة، فكانت ترى فيه المستقبل المشرق، وهذا ما جعلها تتذكر طيفه كلما تذكرت الجامعة، وخاصة عندما تطالها الهموم، والمشاكل التي سببتها البطالة، إذ أنها، ومنذ تخرجها، ظلت تبحث عن وظيفة أو منصب شغل، تكسب

(1) عائلة من فخار، ص 68.
(2) عائلة من فخار، ص 69.

منه المال « وتنقذ عائلتها من بعض الهموم، آه.. لو كانت تملك مالا لساعدت به والدها للخروج من عزلته المخيفة، وتمنت أن تفتح له محلا لبيع المواد الغذائية أو تشتري له سيارة يستعملها لنقل المسافرين، إنها لا تريده أن يصبح ضحية للفراغ المدمر أو يغرق في عالم العزلة المخيفة»[1] وقد ظلت كذلك حتى بلغ بها اليأس إلى درجة أنها كثيرا ما كنت تشعر بالندم على تخرجها من الجامعة، نظرا لهموم البيت، وأهله الذين لا توجد بينهم أي نوع من أواصر الألفة العائلية، والعلاقات الأسرية المعهودة «تمنت لو لم تنته دراستها الجامعية حتى لا تعيش في هذا البيت الذي أصبح يشبه السجن... »[2] «ندمت خروفة على تخرجها من جامعة وهران، تمنت لو لم تنته دراستها، عاشت خمس سنوات من الحياة الحرة »[3].

وصفوة القول، فإن فضاء الجامعة بالنسبة لخروفة هو فضاء ممتع ومريح، مليء بالذكريات الجميلة والمشاعر الفياضة، فهو نقيض البيت العائلي، الذي يعج بالصراعات والخلافات والفقر والتفكك الأسري، « الناتج عن إفرازات المجتمع من بروز الغني والفقير والمثقف والجامعي والبطال والمائل إلى التدين، كل ذلك يتم في إطار العولمة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي مست بنية المجتمع والأسرة الجزائرية »[4].

([1]) عائلة من فخار، ص 11.
([2]) عائلة من فخار، ص 34.
([3]) عائلة من فخار، ص 68.
([4]) عبد الناصر مباركية ، قراءة في رواية عائلة من فخار ، ص 111.

إن هذه بعض ملامح المكان ودلالاته في رواية عائلة من فخار والذي «يعد عنصرا فاعلا في تطورها وبنائها، وفي طبيعة الشخصيات التي تتفاعل معه، وفي علاقات بعضها ببعض »[1] مما انعكس بشكل واضح على نمو الأحداث وتغيرها.

([1]) عبد العالي بشير، جمالية الفضاء في رواية عائلة من فخار، ص 142-143.

الخصائص اللغوية
في رواية الوساوس الغريبة

توطئة :

تعد اللغة بمفهومها العام والشامل، تلك الأداة التعبيرية التي تستعملها الجماعة البشرية، لتحقيق التواصل الاجتماعي بين أفراد هذه الجماعة، وتتم عن طريق الكلام في الغالب، فهي نتاج للملكة الكلامية التي منحها الله للبشر على اختلاف ألسنتهم التي يتحدثون بها، تبعا لما تواضعوا عليه داخل المجتمع[1]، وقد استخدم هذا المصطلح للدلالة على معان متعددة، انطلاقا من النظام الذي يتواصل به أفراد المجتمع الواحد، فهي إذن «نمط منتظم يمكن الناس من التواصل والتعامل فيما بينهم بواسطة رموز اعتباطية شفرية سمعية متعارف عليها»[2]، وقد عرفها ابن جني بأنها « أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم »[3].

اللغة الروائية:

وهي أداة الكاتب الوحيدة للتعبير عن أفكاره ورؤاه، بما يرسمه خياله، انطلاقا من قضايا مجتمعه التي يستمد منها مادته الخام، ليسبح في عالم الكتابة بواسطة هذه الظاهرة العجيبة التي تتخذ من عالم الفن مجالا خصبا تمارس فيه عطاءاتها وتوليداتها «فإذا كانت الموسيقى فن التعبير بالأنغام واللحون، والرسم فن التعبير بالريشة والألوان، فإن فن التعبير بالكلمة، مسموعة كانت أو مقروءة، فن يحوي خصائص

(1) ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 14.
(2) أحمد مومن، اللسانيات، النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية ، ط2، ، 2005، الجزائر، ص 75.
(3) ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية (د ط)، مصر، ص 175.

الفنين السابقين معا »[1]، ولذلك فاللغة الأدبية لم تعد بذلك الغرض التواصلي بين المرسل والمتلقي، كما هو الشأن في لغة الإعلام والصحافة التي تمتاز بطابعها العلمي، الذي يهدف إلى إيصال المعنى من أقرب طريق، لأن اللغة في الأعمال السردية تحديدا هي أساس الإبداع، بل تكاد تكون الإبداع نفسه، حيث يتم فيها « نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورتها اللغوية »[2]، حتى أصبح كثير من الكتاب الروائيين يشتغلون على اللغة دون سواها من العناصر السردية الأخرى، التي تعد إنجازات لغوية، فلا سرد إلا بها ولا وصف إلا بها أيضا، و هي سبيل التواصل بين الشخصيات في أغلب الأحيان « وهذا يعني أن الرواية هي بحث في اللغة، بمعنى آخر هي، أساسا، عمل حول لغة معينة تجعل كل الشروط الأخرى مكملة لها، وبناء على هذا، فالرواية تأسيس لغوي ومشاكسة معرفية وجمالية تجاه اللغة في حد ذاتها»[3].

إن الأعمال الروائية وخاصة الحديثة منها، أضحت تعوّل كثيرا على عامل اللغة، لأنها تحوّل الكلام المعتاد إلى مجال يعمل فيه الخيال عمله، بما يشحنه من طاقات تعبيرية غير موجودة في « اللغة المباشرة التي تقف عند حدود الدلالة الواحدة، بل

([1]) سلمان القضاة، حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية و العلمية، تصدرها جامعة وهران، العدد 3، 1996، ص35.

([2]) شارف مزاري، مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، دراسة (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 19.

([3]) مشري بن خليفة، سلطة النص، ص 96.

اتسع نطاقها و دلالتها، وأصبحت الكلمة الواحدة تحتوي على دلالات متعددة، وانتقلت من الحيز الضيق المحدود إلى عالم أكثر أفقا و أشمل دلالة »[1].

إن هذا الاهتمام بهذا المكوّن المهم في العملية السردية، لا يلغي العناصر الأخرى أو يقلل من قيمتها، ولكن وجود هذه العناصر بعيدا عن جمال اللغة وفنية التعبير، هو ضرب من المستحيل « فاللغة هي الأداة المعطاء التي تتيح للعمل الأدبي أن يقوم، فهي إذن الجديرة بالاعتبار، وهي وحدها التي تمثل فيها " الحقيقة " الأدبية لكل إبداع، وعبثا يحاول محاول أن يخادعنا بأن خارج إطار هذه اللغة يوجد شيء أو قيمة، أو حقيقة، فاللغة الأدبية المعطاء هي هذه الحقيقة والقيمة، و هي الجمال والخيال»[2].

فاللغة التي نعنيها ههنا هي اللغة الفنية، التي يحاول المبدع الاشتغال عليها وليس بها، فلا تكون وسيلة تستخدم لغايات أخرى متعلقة بالموضوع، غرضها التعريف أو التفسير أو الإفهام، فهو « يخلق في اللغة حيوية مستقلة، وكتابته تحرك بدءا من ذاته، من اكتفائها بذاتها، ولا تحرك بموضوعها أو بأي عنصر خارج عنها، إنها تتوالد من طاقتها اللغوية الخاصة»[3]، وهذا لا يعني بأي حال من الأحوال إهمال الحدث الروائي أو تركه كلية، كما يذهب إلى ذلك كثير من الأدباء والمنظرين أصحاب النزعة الشكلانية، التي ترى أن الرواية خيال لا يمت إلى الواقع بصلة «مما نتج عنه

(1) مراد عبد الرحمن مبروك، الظاهر الفنية في القصة المعاصرة في مصر (1967-1984)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص10-11.

(2) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 124.

(3) عباس عبد الحليم عباس، رولان بارت و إشكالية النقد، مجلة عمان، العدد 104، شباط 2004، عمان، الأردن، ص 52.

شيوع الشكلية التجريبية التي يمكن أن تعني الاحتفاء بشكل النص وطريقة أدائه بمعزل عن مضمونه ودلالته ورسالته»[1]، وهو ما أطلق عليه برواية (اللاحدث)، وقد ظهر هذا المفهوم كرد فعل حتمي على مرحلة شهد فيها الأدب ركودا من الناحية الجمالية، بسبب إفراطه في معالجة قضايا المجتمع، واعتباره وسيلة لتحرير الأفكار والإيديولوجيات، مما جعل الروائي تحديدا «شديد الانشغال بالواقع والتركيز على الأحداث، حيث كان الحدث في الكتابة السردية التقليدية هو الخلية الحية لجسم الرواية والبؤرة المركزية، أكثر من انشغاله باللغة وبالتصوير الفني في الكتابة»[2]، هذا الإفراط في وصف الواقع ومحاولة رسم قضاياه ومشاكله ومحاولة إيجاد الحلول المناسبة لهذه المشاكل، أدى في كثير من الأحيان إلى إهمال مواطن الجمال الذي تصنعه اللغة الفنية، ولكن هذا الغلو قابله غلو آخر، يعلن الثورة عليه، ويتبنى مسارا مناقضا تماما «يدعي أن النص جرم قائم في عالم الفن ولا علاقة له بواقع الناس وأن لا صلة له بالعالم الخارجي، وكأن المعالج لا يملك من أمره شيئا سوى الحديث عنه»[3]. لكن الحقيقة تقول بأن الروائي لا يستطيع الكتابة إلا إذا حركته قوى الواقع وقضايا الحياة، إذ أنه يعيش فترات من حياته، تعرف جملة من التراكمات النفسية أو الاجتماعية أو التاريخية أو غيرها، مما يدفعه دفعا للإفصاح عما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس، عما يراه أو حتى يتخيله انطلاقا من الواقع المعيش «فالكاتب يشيد أشياء الحياة أو

---

(1) محمد عبيد الله، مجلة علامات جمالية القصة القصيرة في الأردن، تصدرها جامعة مكناس، العدد 20، المغرب، 2003، ص 45.

(2) عبد الملك أشهبون، جمالية التشكيل الفني في رواية " عناكب من دم المكان " لعبد السلام المساوي، مجلة عمان، العدد 101، تشرين الثاني 2003، ص 85.

(3) حبيب مونسي، فعل القراءة، النشأة والتحول ، ص 91.

مظاهرها اليومية ثم يركبها من جديد بحسب رؤيته وأدواته وإدراكه لعلاقة الإنسان بالكون على اعتبار أن الوعي مرحلة متقدمة عن الواقع »[1]. إذ أن الأديب لا يمكن أن يبدع في مجال الأدب إلا إذا أتقن أداة اللغة، فهو باللغة يكتب للقراء، وباللغة يتم التفاعل معهم، ينقل إليهم الواقع كما يراه، ويعكس لهم في كتاباته خبراته وتجاربه وآراءه ومواقفه، وتبرز قيمة اللغة في العمل الأدبي في كونها « تدخل في تشكيل مادته وعناصره، كما أنها تعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والعاطفية، فهي بمثابة وعاء لأحاسيسه وأفكاره، وأخيلته، واللغة وسيلة للتعبير، وهي التعبير نفسه، فليس العمل الأدبي من جهة ما إلا مفردات وجمل »[2].

وبالتالي فإن أهم أداة يستعين بها الكاتب لهذه المهمة، هي عامل اللغة الذي يحول هذا الواقع الجاف إلى عالم فسيح من الخيال والجمال والمتعة، حتى وهو يعبر عن قضايا محققة في الواقع « وهنا تكمن الصعوبة في التوفيق بين نقل الواقع من عالم هذا الواقع الجاف الفج والضيق القاصر إلى عالم الإبداع المستوحى من هذا الواقع الندي الرحيب والخصيب العجيب المؤثر»[3]، هذا التأثير هو الهدف الذي يطمح كل كاتب أن يحققه بواسطة فعل الكتابة التي يمارسها لأن « الأدب لا ينتسج إلا باللغة (...) و من استطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحولها من مجرد مفردات منثورة وألفاظ معزولة إلى نسيج من القول قشيب: هو الأديب الحق، هو الكاتب العملاق، هو اللغة الأدبية نفسها. أما من لم تكن له لغة، فإنه كالمفلس، أو الفقير

(1) مشري بن خليفة، سلطة النص، ص 108.

(2) لؤي علي خليل، الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 276، 1994، ص 115.

(3) عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية القصيرة، ص 130.

المعدم، فإنه لا يستطيع أن يبني شيئا من عدم، لأنه لا يستطيع ابتياع شيء من السوق، سوق الأدب لغة، من دون لغة لا تنفق سوق الأدب »[1].

وبين هذا وذلك لابد من موقف وسط ينطلق من الواقع ثم يعود إليه، ونعني بذلك تصور الكاتب ورؤيته لهذا الواقع، ولا يتم ذلك إلا بفضل مزية اللغة، التي تمكنه من الإفصاح عن هذه الرؤى وهذه التصورات بفضل « امتلاكه لغة أدبية رفيعة (...) تعبر برشاقة من دون ترهل عن وضوح في الرؤية، وفهم للموضوع »[2].

لكن الملاحظ في الأعمال السردية الراقية، أن اللغة لا تعبر عن الواقع بكل أمانة وصدق، بل المسألة أكبر من ذلك بكثير فهي تحتوي العمل الأدبي وتتجاوزه في خطوة هامة نحو الغاية اللغوية في حد ذاتها، حتى « يكون هذا العمل نشاطا ينبت من اللغة أكثر مما ينبت من تجارب الحياة وعواطف الأدباء، فهو بنية لغوية... »[3] يعول عليها الأديب، وذلك باستعمال ما يتوفر لديه من أدوات تعبيرية، للكشف عن القيم الفنية التي تحوّل الخطاب السردي من سياقة الإخباري إلى وظيفة جمالية، ولذلك «فالمبدع لا يستطيع الإفصاح عن حسه أو عن تأويله، إلا إذا أتيحت له أدوات لفظية ملائمة تحمل الشحنة المعنوية التي أراد بثها و إخراجها للوجود »[4]، هذه الأدوات اللفظية التي تتعلق بطريقة الكتابة، هي ما يعرف بالأسلوب، هذا المعطى الفكري الذي يعدّ وسيلة الكاتب في العملية التواصلية بغية التأثير في المتلقي.

([1]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 143.
([2]) عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 164.
([3]) شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 214.
([4]) محمد طول، البنية السردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص 121.

أولا -الخصائص الأسلوبية في رواية الوساوس الغريبة :

تعد الأسلوبية، أو علم الأسلوب مجالا واسعا انتقل من بلاغة اللفظ والتركيب، إلا بلاغة النص ككل، بما يسمح بإعطاء فرص متعددة للتعبير، خلافا لما كان سائدا إلى وقت قريب، لاسيما عند البلاغيين، الذين يُخضعون الملفوظ إلى المعايير الصارمة، بدلا من تسخير هذه المعايير، للمساهمة، بشكل أو بآخر، في إنتاج المعاني وتوليدها، بطريقة فنية، تكرس التعدد القرائي الناتج عن التجربة الشعورية للكاتب التي تعنى بالأشكال الأدبية للنص[1].

ومن أهم دعائم هذه الخاصية، تقنية السرد القصصي، ونعني به الكيفية التي تقدَّم بها القصة في طابعها الحكائي فهي « الطريقة التي تحكى بها القصة، ذلك أن الحكي يقوم على دعامتين : أولاهما أن يحتوي على قصة تضم أحداثا، وثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها القصة، وهذه الطريقة هي السرد، فالقصة لا تتحدد بمضمونها فقط، ولكن بالطريقة التي يقدم بها ذلك المضمون »[2].

وفيما يلي، سنحاول استخراج بعض ملامح السرد في رواية الوساوس الغريبة، والوقوف على ما قد تحققه هذه الخاصية من مزايا فنية وقيم جمالية، و لكن قبل ذلك يمكن الاشارة إلى أهم المحطات التي يقوم عليها محتوى هذه الرواية حيث تدور أحداثها أساسا حول مقتل زينب الهندي الأرملة الثرية.

([1]) ينظر : عدنان بن دريل، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص36.

([2]) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي ، ص 332.

ملخص رواية الوساوس الغريبة:

تبدأ أحداث هذه الرواية على إثر مقتل الأرملة الثرية **زينب الهنيدي،** أرملة **قدور القناش** التاجر الثري، حيث اتُهم بقتلها الشاعر **عبد الحكيم الوردي**، صاحب الآراء الجريئة، الذي ظل يدعو إلى التغيير الجذري، من خلال كتاباته المثيرة للجدل، وإدخاله السجن، هذه الحادثة التي لم يصدّقها **عمار الحر،** لأنه يعرف صديقة **عبد الحكيم الوردي** جيدا، الذي لا يمكن أن يرتكب هذه الحماقة، باعتبار أن المثقف في نظره إنسان طيب، يدعو إلى السلم والوئام والمصالحة، وقد كانت هذه الحادثة، بالنسبة لـ**عمار الحر،** المحفّز الفعلي لبعث الكتابة، وتغيير مسار حياته، التي تميّزت بالرتابة والتردد والكسل والتخوف، فباشر رحلته مع الكتابة حول صديقه، وذلك بجمع ما يمكن أن يفيده في سبيل تحقيق هدفه، وكان أول من اتجه إليه، **نصيرة التل**، التي كانت لها علاقة سابقة بـ**عبد الحكيم الوردي،** هذه الفتاة العصرية، صاحبة الملامح الجميلة، والأوصاف المثيرة، والفكر القائم على منطق المصلحة الذاتية، بدليل تخليها وتنكرها لـ**عبد الحكيم الوردي** بعد دخوله السجن، واتهامه بخيانتها مع **زينب الهنيدي** مدّعية أنه قتلها طمعا في ثروتها، فرفضت الحديث عنه جملة وتفصيلا، لأنه بالنسبة لها، أصبح في حديث الماضي.

وبعدها اتجه **عمار الحر** لزيارة صديقه في السجن، حيث أمدّه **عبد الحكيم الوردي،** بمجموعة من الكراسات مدوّن فيها الظروف التي كانت وراء ملاقاته بـ**زينب الهنيدي**، وكشف له نوع العلاقة التي ربطته بها، بأنها امرأة تقدّر الشعراء والمثقفين، وتتفهّم أوضاعهم وتحترم آراءهم، ممّا سمح له بأن عرض عليها مساعدته في نشر أحد

دواوينه، ولكنه قبل أن يحقق هذا المبتغى، تفاجأ بخبر مقتلها داخل "فيلتها" الخضراء الفخمة، ليجد نفسه المتّهم الأول بهذه الجريمة، هذه الحقائق زادت اهتمام **عمار الحر** بالقضية، وإصراره على إنجاز مشروعه في الكتابة دون سواها، والتي كان يراها رسالته الأولى في هذه الحياة، لدرجة أنه رفض عرض صديقه النائب **حسين السعيد**، بالمشاركة في الانتخابات التشريعية، مستميلا إيّاه بالراتب المُغري الذي يتقاضاه النائب، مؤكدا له أن هذا المنصب سيفتح له مجال الكتابة والإبداع، وكل ما يطمح إليه، بما يُمنح من امتيازات للنائب البرلماني، ولكنه رفض رفضا مطلقا، معتبرا ذلك مما يشغل الكاتب عن واجبه المقدس، في إصلاح المجتمع، والمساهمة في تطوير فكره، وتغييره نحو الأحسن، وكذا رفضه الزواج من **فوزية العسلي**، أو تأخيره على الأقل، على الرغم من إلحاحها المستمر عليه، لإعلان الخطوبة، لتجنّب كلام الناس وألسنتهم الحداد، مما أدّى إلى تأزم العلاقة بينهما، زعمًا منه أن الزواج سيؤخر إنجازه لمشروعه هذا.

فواصل البحث عن الحقائق والمعلومات، المتعلقة بصديقه المحبوس، والتي ستساعده على كتابة هذه الرواية..، حتى جاء اليوم السعيد الذي ظهر فيه المجرم الحقيقي الذي قتل الأرملة الثرية، وهو الشاب **عليلو** المغني المعروف، وقد كان ذلك بتحريض من أخيه **سليم بن راضية**، الزوجة السابقة لـ**قدور القناش**، التي طلقها بعدما علم بخيانتها له، وقد قام **عليلو** بهذه الجريمة، انتقاما لوالدته، وبالتالي تمت تبرئة الشاعر **عبد الحكيم الوردي** من تهمة القتل، واعتقال الشاب **عليلو** شريك **نصيرة التل**، التي كانت ترغب في الارتباط به، ولمّا سمعت بالخبر لم تستطع تقبّله، فحاولت

الانتحار، ولكنها نجت من الموت المحقق بأعجوبة، أما **عمار الحر**، فقرر مواصلة الكتابة لآخر فصل عن صديقه **عبد الحكيم الوردي**، وهذا ما حققه في نهاية المطاف، حيث تمكن من وضع اللمسات الأخيرة لمشروعه الذي وسمه بالوساوس الغريبة (على هامش مقتل الأرملة الثرية)، ويكون بذلك قد تغلب على وساوسه وترددات، ليقرّر في الأخير الزواج من **فوزية العسلي**، ويأخذ على نفسه عهدا بمواصلة الكتابة بكل محبة وإصرار.

1. السرد وأشكاله في الخطاب الروائي.

هو شكل من الأشكال اللغوية الهامة، التي يحتفي بها الخطاب الروائي تحديدا، فهو يشغل حيزا كبيرا في النص الروائي، أكثر من الأشكال اللغوية الأخرى، كالوصف والحوار وغيرهما من العناصر البنائية التي تقيم صلب المتن الروائي فـ « لو تحولت الرواية إلى حوار كلها لاستحالت إلى مسرحية كالذي يصادفنا في كثير من الروايات العربية التقليدية البناء »[1]، ونظرا لأهميته، فإن الكاتب الروائي يحرص على تخصيص مجال للراوي، الذي يطوّعه لتقديم مجريات النص حسب الدرجة التي يريدها، هذا الراوي هو الذي يتولى نقل الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، في حركية مستمرة ومنسجمة، فالسرد إذن، أداة يستخدمها الروائي لبلوغ المبتغى الذي يسعى إليه، والمتمثل في تقديم النص للقارئ عن طريق تطويع اللغة، بما يسمح بالسير قدما نحو اكتمال صرح الرواية، جنبا إلى جنب مع الأشكال اللغوية الأخرى و «من

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131-132.

خلال هذا السرد يقوم الراوي بقراءة ما في نفس الشخوص الروائية والتعليق عنها»[1].

وقد أصبحت الدراسات النقدية الحديثة خصوصا، تولي اهتماما كبيرا لهذا المقوّم الفني الهام الذي « يعنى بحكاية أحداث أو رواية أخبار سواء أكان ذلك من صنع الواقع أو من إبداع الخيال »[2]. وهذا ما سلكته رواية **الوساوس الغريبة**، التي قامت بؤرةسر دها على هامش مقتل زينب الهنيدي، تلك الأرملة الثرية، والملاحظ أن هذا الحدث هو الذي فجّر بقية الأحداث، وجعلها تتوالى وتتابع بشكل لافت للانتباه « لقد طعنت الأرملة الثرية بخنجر داخل الفيلا الفخمة المحاذية للمساحة الخضراء (...) وذكرت اسم المتهم الذي لم يكن مجهولا في المدينة فهو الشاعر عبد الحكيم الوردي »[3]، لقد كانت وظيفة السرد هاهنا وظيفة إخبارية، عن حدث مهم وهو عملية القتل التي تمت، وأن منفذها هو شخصية مثقفة معروفة متمثلة في الشاعر **عبد الحكيم الوردي**، وهو صديق الشخصية المحورية **عمار الحر**، ولعل نقطة الالتقاء بينهما هي هاجس الكتابة الإبداعية تحديدا، فبفضل عامل السرد، تم التعرف أكثر على هاتين الشخصيتين وحركيتهما ونشاطهما، ومما يجب الإشارة إليه، هو أنه إذا كان مقتل الأرملة الثرية، قد حرك الأحداث بصورة مباشرة، فإن تبعات هذا القتل هي

([1]) شايف عكاشة، قراءة مفتاحية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة و الأدب، الجزائر، 1998، العدد 13، ص 111.

([2]) نور الدين فارس، دلالة السرد في المعمار الدرامي، تجليات الحداثة، العدد 01، يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ص 23.

([3]) محمد مفلاح، الوساوس الغريبة (على هامش مقتل الأرملة الثرية)، رواية، دار الحكمة للنشر و الترجمة، دط، الجزائر العاصمة، 2005، ص 12.

التي ألهمت عمار الحر الكتابة، وشجعته على ذلك « ثم خرج من مقهى السعادة وسار بخطى هادئة نحو حديقة الشجرة العملاقة وهو يفكر بجد في الأسلوب الذي يكتب به عن صديقه المتهم بقتل الأرملة الثرية »[1]، فقد وجد عمار الحر في هذه الحادثة فرصة للكتابة الحقيقية، هذا الهاجس الذي ظل يراوده منذ زمن، مما سبب له كثيرا من المتاعب والهموم جراء التردد والفشل. « و رأى عمار الحر في مشروعه الجديد الأمل الذي سيسمح له بالعودة إلى الكتابة (...) أصر على ممارسة الكتابة التي يرى فيها الدواء الشافي من علة الملل المزمن »[2]، هذا الإصرار لم يكن ليجد طريقه إلى التجسيد بسهولة، ومرد ذلك أساسا، يعود إلى التردد المقيت، الذي أصبح عائقا حقيقيا، يؤخر هذا الإنجاز المنشود « وتمر الأيام ولكن عمار الحر لا يحرك ساكنا، لقد دمره الكسل الموبوء، وانتظر خائفا (...) ورغم السلبية المقيتة التي كان يتميز بها إلا أنه أحس الآن أن الملل بدأ يزيله منذ قرر الكتابة عن صديقه الشاعر»[3]، وأخير، قطع على نفسه عهدا أن لا يتوقف عن الكتابة حتى يتمّ فصول هذه الرواية كلها، لأنه بدأ يجد رغبة جامحة تدفعه لاستقصاء سر هذه القضية بالذات، إنها أزمة المثقف، الذي ضاع بين شرائح المجتمع المادي، الذي لا يولي أيّ اهتمام لهذا النمط من النشاط العقلي، ذي البعد المعنوي الخالص « فجأة انفجرت في ذاته ينابيع الحنين إلى الكتابة، فاستحوذت عليه رغبة جامحة في تسجيل خواطره المحمومة (...) وسيشرع الليلة في الكتابة ولن يتوقف عنها حتى ينهكه التعب، بلا

([1]) الوساوس، ص 17.
([2]) الوساوس، ص 20-21.
([3]) الوساوس، ص 42- 43.

ريب إن الكتابة عن صديقه الشاعر ستخرجه من المجهول »[1]، و هذا ما حدث بالفعل، فقد باشر هذا المشروع الهام، وبمرور الزمن استطاع أن يكتب مراحل هامة من سيرة صديقه الشاعر، حتى وصل إلى موضع متقدم من هذا الكتاب، « قرر عمار الحر ألا يخرج من البيت حتى ينهي الفصل الثالث من مشروعه الجديد»[2]، فركز فكره كله لتحقيق هذا الهدف، الذي سيحقق له، دون شك، كل الرضى والارتياح «وانهمك عمار الحر في الكتابة بحماس كبير، سيبقى في المكتبة إلى أن ينتهي من كتابة الفصل الأخير، وغمر قلبه فرح كبير، ها هي الحروف تغزو بياض الأوراق المبعثرة أمامه، تلك الأوراق التي ستصبح كتابا سيخلد به اسمه، ابتسم لنفسه »[3]، وهذا ما تحقق في نهاية المطاف، وبالضبط في آخر صفحة من هذه الرواية، حينما يتم سرد تلك اللحظات الحاسمة التي تسجل المرحلة الأخيرة من الكتابة « ثم مسك قلم الحبر وشرع في الكتابة بشوق ومحبة .. وبعد لحظات طويلة توقف عن الكتابة وفكر في عنوان كتابه..اختار له عنوانا جديدا رآه مناسبا»[4] وما هو معلوم، أن وضع العنوان في الأعمال الإبداعية هو آخر محطة من عملية الكتابة لهذا النص أو ذاك، وهذا ما يؤكد أن السارد الخارجي قد حقق مبتغاه حينما تغلب على همومه ومتاعبه، بفضل الكتابة التي أصبحت، منذ ذلك الحين مقوّما أساسيا في

([1]) الوساوس، ص 70.
([2]) الوساوس، ص 84.
([3]) الوساوس، ص 146- 147.
([4])الوساوس، ص 165.

تكوين شخصيته « وعاد إلى الكتابة، فالمهم عنده الآن هو أن يكتب (...) وسيثبت للنائب ولكل الناس بأنه قادر على العطاء »[1].

وبفضل هذه التقنية يتمكن السارد، في هذا المشهد الحدثي المتعلق بهاجس الكتابة لدى عمار الحر، كما في بقية المشاهد أيضا، من « تقديم الشخصيات والوقائع والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحداث »[2] بما يسمح « بنقل هذه الحوادث من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية، بحيث ترد الألفاظ على لسان البطل، وبضمير المتكلم أو بضمير الغائب أو المخاطب»[3]، وهذه الضمائر تعدّ وسائل هامة من وسائل السرد، وخاصة عندما يتعلق الأمر بتقديم شخصية من الشخصيات « وبحكم انقسام الضمائر في اللغات الطبيعية تبعا لمنطق الأشياء إلى ثلاثة أضرب فقط هي : المتكلم والمخاطب والغائب، فإن الساردين محكوم عليهم سلفا، بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة »[4]، التي كانت فيما مضى، تعدّ من المآخذ التي ينبغي على الروائي تجنب الإفراط في استخدامها، والتأكيد على الشخصيات ذات الطابع الحضوري، وهذا راجع إلى المكانة الهامة التي ظلت تتبوؤها الشخصية الروائية ردحا من الزمن، خاصة « قبل ظهور تيار الوعي حيث عد التناوب بين ضمير الغائب وضميري المخاطب والمتكلم عيبا لا يقع فيه عادة إلا صغار الروائيين

([1]) الوساوس، ص 165.
([2]) حمد لحمداني، بنية النص السردي، ص 45.
([3]) شلتاغ عبود شراد، مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط1، دار مجد لاوي للنشر، 1998، ص 178.
([4]) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 194.

الذين يسهون عن وجهة النظر التي تقدم فيها الرواية »[1]، ولكن بمرور الزمن، وتماشيا مع ظهور المناهج النقدية المعاصرة، لاسيما تلك التي تنتهج التعدد الدلالي، الناتج عن تعدد الرؤى، مما جعل تعدد الضمائر، تقنية تساعد على تحرر النص، وإعطائه « بعدا آخر، جعله نصا منفتحا على تعدد القراءات»[2]، تبعا للضمير المستخدم من قبل الراوي، حيث نجده يصوغ الأحداث الماضية بضمير الغائب، وحينما يكون شخصية مساهمة في القصة، مشاركا في أحداثها، متقمصا إحدى شخصياتها، فإنه يستخدم ضمير المتكلم، الذي له وظيفة أساسها « تجسيد الحوار الداخلي »[3]، أما بالنسبة لضمير المخاطب، فإنه يستخدم عادة، في الأعمال السردية أثناء حوار الشخصيات، إلا أنه سرعان ما أصبح يستخدم بطريقة « تتطلب من القارئ أن يقحم نفسه في العملية الإبداعية »[4]، ليصير عنصرا فاعلا في هذه العملية بفضل إسهامه في بناء النص أو إعادة بنائه.

أ ـ ضمير المتكلم :

لا شك أن السرد بضمير المتكلم بشقيه (أنا، نحن)، يبدأ بالحاضر، وقد يشير إلى المستقبل، ولعل أهم ما يميز هذا الضمير هو الحضور الضمني للراوي أو السارد بشكل أو بآخر، و«الذي قد يكون أحيانا المؤلّف نفسه باستتار وراء ظل

([1]) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسة أسلوبية، منشورات دار الجيل، بيروت، ودار الهدى، القاهرة، مصر، 1999، ص113.

([2]) محمد تحريشي، أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ط)، دمشق، سوريا، 2000، ص 130.

([3]) مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دراسة ، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع (د ط)، الجزائر، 2008، ص 75.

([4]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 210.

الضمير(...) ليقحمنا في لجّ الأحداث»[1] سواء على مستوى تفكيره عن طريق المناجاة والحديث مع الذات، أو على مستوى ما يطرحه من أفكار ورؤى، مما يؤدي إلى «إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا»[2]، ونماذج هذا النوع كثيرة في رواية الوساوس الغربية، نذكر منها ما جاء على لسان الشاعر عبد الحكيم الوردي، مدافعا عن موقفه الشجاع والصريح تجاه الكتابة قائلا « أنا حر.. لن أنافق أي شخص ومن حقي أن أكتب ما أريد (...) وليكن في علمك أن عهد الوصاية السياسية قد ولى إلى غير رجعة »[3]، حيث نجد أن السارد، في هذا الموقف، يتبنى هذا التوجه وينتصر له، ولكنه يجد صعوبات ومعوّقات، منها عامل الفراغ القاتل، الذي لم يعد يستغله في تحقيق كثير من الإنجازات « الفراغ غول رهيب ينهش حياتنا اليومية بلا شفقة ولا رحمة، ونحن نتفرج عليه كالمقيدين، ماذا جرى لنا يا رب ؟»[4]، إنه سؤال محير حقا، ولكن سرعان ما يعتقد أنه وجد حلا لهذه الكلمة، التي تفزعه كثيرا قائلا: « لهذا ربما كان الفن، وكانت الكتابة لمواجهة الفراغ المهول »[5]، وهذا عبد الحكيم الوردي الشاعر، حتى وهو قابع في السجن، بتهمة باطلة، يصرح بأعلى صوته كالمجنون « أنا بريء.. ثم يصيح بعصبية : أنا شاعر.. أنا كاتب »[6]. كما أننا نراه يؤكد على ذلك في موضع آخر قائلا « لست مجرما.. أنا

---

(1) عبد الجليل مرتاض، البنية السردية في الإبداع الروائي، ص 144-145..
(2) م ن، ص ن.
(3) الوساوس، ص 10.
(4) الوساوس، ص 11.
(5) الوساوس، ص ن.
(6) الوساوس، ص 55- 56.

شاعر »[1]. والملاحظ أنه في كلا الموقفين، يجمع بين أمرين أحدهما بالنفي، والآخر بالإثبات، في إشارة إلى أنه، لا يمكن للشاعر أن يكون مجرما، لأنهما نقيضين متباينين، ولا يمكن أن نجدهما معا، لدى شخص واحد، مما جعل عبد الحكيم الوردي يؤكد، في أكثر من موضع، أنه لا يستطيع التخلي عن الكتابة مهما كان الأمر، لدرجة أنه قد يلجأ إلى الانتحار إذا تبين له أنه غير قادر على مواصلة الكتابة، « فأنا إذا لم أكتب أشعر بالتفاهة الممزوجة بالألم (...) و قد انتحر إذا ما أقنعت يوما بعجزي النهائي عن الكتابة »[2].

ب ـ ضمير المخاطب :

ويمثله المفرد (أنتَ، أنتِ)، والمثنى (أنتما)، للمذكر والمؤنث معا، بالإضافة إلى الجمع (أنتم، أنتن)، وهو حديث مباشر نجده عادة في الخطاب العلني، لإحدى الشخصيات موجها لشخصية أخرى، بهدف دعوة المتلقي وتحسيسه بطرفيته في العمل السردي الذي يقرؤه، وذلك بتوجيه الخطاب إليه بصورة ضمنية، ولذلك فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فعالية[3].

ونجد هذا الخطاب في رواية **الوساوس الغريبة**، في كثير من المواضع، من امثلة ما جاء على لسان " عبد الحكيم الوردي " و هو يردّ على " عيسى الدريس، " الذي أهانه ووبّخه أمام الناس على كتاباته التي اعتبرها تخريفا، لا يليق بالمثقف، فردّ

(1) الوساوس، ص 68.
(2) الوساوس، ص 87.
(3) ينظر: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط2، 1982، ص 86.

عليه عبد الحكيم الوردي بلهجة قوية شديدة، « أحذرك من التعقيب المغرض على مقالاتي »[1]، وفي ذلك محاولة من الراوي الخارجي لتحسيس القارئ وإشراكه، من خلال هذا التحذير الذي كثيرا ما كان يرافقه تشجيع على الكتابة، وإبراز فوائدها ومحاسنها ودورها في بعث الأمل ونهضة الأمم، «يا عمار.. بمثل هذا العمل الثقافي ستبث الأمل في النفوس وتشجع الجيل الصاعد على خوض غمار الكتابة والإبداع»[2]، ولكن **عمار الحر** ظل يتردد كثيرا، وهو يتحيّن الفرصة لخوض غمار الكتابة بكل قوة، وها هو يجد الدّعم المعنوي، خاصة من صديقه عبد الحكيم الوردي وغيره من أهل الثقافة والإبداع، فما زال يذكر نصيحة « أحد الكتاب المشهورين، قال له ذلك الكاتب المبدع : يا عمار.. اكتب واكتب واكتب.. لا تفكر في الجودة»[3]، ولكن همّ الكتابة أحدث لديه تغيرات عميقة ظهرت آثارها في مسار حياته وتصرفاته وسلوكه وطريقة تفكيره، ومعاملته مع الناس لاسيما والدته التي خاطبته ذات مرة متسائلة « ماذا جرى لك يا بني ؟ هل أنت مريض ؟ كيف أصبحت أصفر اللون ؟ أهو السحر أم ماذا ؟ لقد أصبحت نحيلا كالمسمار فيم تفكر يا عمار ؟ لا شيء ينقصك في هذا البيت. فكر في نفسك جيدا لم لا تتزوج ؟ »[4] وكأن الكاتب يقدم لنا هموم الكتاب، وتحملهم ومعاناتهم لدرجة إهمالهم لكثير من التزاماتهم الأسرية وحقوقهم المشروعة، وكل ذلك في سبيل تحرير الأفكار، وصقل الأذهان الباليّة، « فالمجتمع في حاجة إلى حلول واقعية .. أما فلسفة العبث واللامنتمي

([1]) الوساوس، ص 10.
([2]) الوساوس، ص 29.
([3]) الوساوس، ص 71.
([4]) الوساوس، ص 40.

فهو تقليد أعمى لمثقفين أجانب أسهموا قبل هذا التفلسف في ترقية شعوبهم و ترسيخ قيم العدالة والمساواة، وضحوا بالقول والفعل في وضع القواعد الصلبة لدول قوية سياسيا واقتصاديا وثقافيا.. ثم قال له بحماس : وأنت يا أخي عمار تستطيع أن تسهم بالكتابة في تطور المجتمع ونشر الثقافة وترقية الديمقراطية واقترح عليه أن يكتب عن الديمقراطية والانتخابات التعددية. وظل عمار الحر ينتظر اللحظة التي تهز أعماقه فتدفعه للكتابة »[1].

وإذا كان الكلام موجه إلى عمار الحر، فإن هذه الرؤية تنطبق على كل كاتب ومثقف تجاه وطنه وأمته، وهذا ما سعى إليه **محمد مفلاح** من خلال استخدامه لضمير المخاطب لدعوة المتلقي، الذي ينهض بهذه المهمة، وتحسيسه بأنه طرف معني في هذا الخطاب السردي.

ج ـ ضمير الغائب:

وهذا الضمير هو الأنسب لأسلوب الحكي، بالمقارنة مع الضمائر الأخرى، باعتباره يساعد على معرفة وجهة النظر الشخصية المعنية، وكذا الأحداث التي وقعت بما يدفع عملية السرد قدما نحوا الأمام، وما يلاحظ على استعمال هذا الضمير، أن السارد لا يظهر بشكل واضح، ولكنه يتوارى لتحرير أفكاره ورؤاه، دون أن يصرح بذلك، باعتبار أن من يقوم بهذه السلوكات أو تلك، إنما هي الشخصيات الروائية، أما الراوي فليس له من أمره إلا أن يبلغنا بما وقع من أحداث وتصرفات أنجزتها هذه الشخصيات، وبهذا يتجنب الكاتب السقوط في فخ الأنا، الذي قد يجر

(1) الوساوس، ص 49.

إلى سوء الفهم للعمل السردي[1]، وهذا ما نجده في رواية **الوساوس الغريبة** بشكل لافت للانتباه، فما يخلو مشهد من الاستعانة بهذا الضمير، من أجل تقديم مشروع الكاتب الثقافي ورؤيته الفنية للمتلقي، مشيرا في البداية إلى المثير الذي ألهب هاجس الكتابة لدى عمار الحر، وهو مقتل زينب الهنيدي الأرملة الثرية : «تابع سكان المدينة أخبار مقتل زينب الهنيدي باهتمام غريب بلغ درجة الهوس المخيف وطرح عمار الحر على نفسه أسئلة عديدة عن سبب هذا الاهتمام الذي لم يجد له مبررا معقولا ثم راح يسجل بعض الملاحظات المبعثرة في كناش صغير ذي غلاف أزرق »[2]، ومما زاده إصرارا على الكتابة، هو الخبر الذي نشرته الصحافة الوطنية في اليوم الموالي لهذه الحادثة الغامضة، والذي يؤكد أن « المتهم الذي لم يكن مجهولا في المدينة هو الشاعر عبد الحكيم الوردي المعروف بقصائده الغريبة وبانتسابه إلى جمعية أدباء الاحتجاج الذين يرون في ممارسة الفن ثورة حقيقية على القيود المعرقلة لجهود الإنسان في تحقيق سعادته »[3]. فقرر أن يكتب كتابا عن صديقه الشاعر عبد الحكيم الوردي صاحب الآراء الجريئة التي وجدت طريقها إلى نفس عمار الحر، وحظيت بالقبول والإعجاب لديه، ولاسيما بعد إلقاء القبض عليه، لأنه كان شبه متأكد من براءة صديقه « فمنذ اليوم الذي سمع فيه بخبر القبض على عبد الحكيم الوردي، فكر بجد في الكتابة عن صديقه الشاعر الذي ازداد صيته في الأيام الأخيرة، واهتم الكتاب بآرائه الجريئة»[4]، ولكن الشيء الإيجابي بالنسبة لعمار الحر، رغم تذمره الشديد من حبس صديقه، هو

([1]) ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 178.
([2]) الوساوس، ص 09.
([3]) الوساوس، ص 12.
([4]) الوساوس، ص 19- 20.

عودته للكتابة التي ظلت تمثل شغله الشاغل، ومشروعه المنشود، « ولما أودع عبد الحكيم الوردي الحبس المؤقت، تألم عمار الحر كثيرا لحبسه ثم كانت اللحظة التي انتظرها مدة سنوات وانفجر شيء غريب في داخله.. شعر برغبة قوية في الكتابة»[1]، ولكن ممارسة هذا النشاط ومباشرته، لم يكن بالمهمة السهلة بالنسبة لعمار الحر، حيث واجه كثيرا من الصعاب والمشاكل، انحصرت في عاملين اثنين، أحدهما متعلق بما يلاقيه بداخله من صراع واضطراب ووساوس غريبة، وعدم إيجاد القدرة على الكتابة، رغم الأفكار المتزاحمة في ذهنه، بالإضافة إلى الرغبة الشديدة الملحة على الكتابة « وضع أمامه بعض الأوراق البيضاء ثم تنهد تنهدة حارة، وغرق في دوامة أفكاره المضطربة، وظل يبحث عن الكلمة التي سيبدأ بها الفصل الجديد من كتابه »[2]، أما الأمر الثاني الذي ظل يحاصره من كل مكان، ويمنعه من مواصلة الكتابة، فهو الوضع المزري للكاتب في المجتمع، ونظرة الناس الرافضة له ولأفكاره من جهة، وارتباطه وواجباته المترتبة عليه تجاه والدته وخطيبته فوزية العسلي التي ظلت تؤنبه، وتلحّ عليه بعقد قرانها معه من جهة أخرى، و لكن كل ذلك لم يثنه عن عزمه، أو يرده عن قراره، وها هو في نهاية المطاف ينهي كتابة روايته التي أسماها «الوساوس الغريبة أو على هامش مقتل الأرملة الثرية »[3].

ومهما يكن من أمر هذه الضمائر المستعملة في هذه الرواية، سواء كانت للمتكلم أو المخاطب أو الغائب، فإن الروائي قد استطاع أن يوجه السرد نحو الأمام

([1]) الوساوس، ص 49.
([2]) الوساوس، ص 72- 73 .
([3]) الوساوس، ص 165.

انطلاقا من الماضي، ومن الحاضر إلى الماضي بواسطة ما يعرف بتقنية الارتداد أو الاسترجاع، وقد جعل الحدث يندفع جملة واحدة دون انقطاع باستعمال ضمير المخاطب، وكذا الغائب الذي دفع بسيرورة الأحداث إلى نهايتها بطريقة عجيبة، أما المخاطب فإنه وجْه آخر للخطاب الموجه إلى المتلقي، في رسالة ضمنية إليه، ليكون عنصرا فاعلا ومؤثرا في العملية السردية، ضمن ما أحدثته اللغة الفنية البسيطة من تقاطع إيجابي بين عناصر السرد جميعها.

2. وظائف الوصف وأنماطه:

إذا كان السرد نقلا وذكرا لأحداث الرواية وإيرادا لمختلف الأفعال والحركات، التي تقوم بها الشخصيات، فإن الوصف تصوير « لتلك الأفعال والحالات والوضعيات المختلفة المتعلقة بتلك الشخصيات وبالأمكنة التي جرت فيها تلك الأحداث والأفعال»[1]، والوصف يأتي عادة ليوقف رتابة السرد المنطلقة نحو الأمام دون توقف، وبهذا يعدّ تقنية « يلجأ إليها الراوي عند إيقافه السرد »[2] ، فالوصف، بهذا، يؤدي إلى وقف القصة في مكان معين، ويجعلها مجموعة من المشاهد، تهتم بوصف الشخصيات والأحوال والأمكنة، تقدم بطريقة تكثر فيها الأفعال الدالة على الوصف والحالة، وذلك عن طريق الإفراط في الصفات والنعوت « مكونة حقلا دلاليا قوامه الصفات التي تدل على الأوضاع الفيزيولوجية والنفسية والأشخاص والنماذج والمشاهد القولية »[3] ، فالسارد يلجأ إلى تعطيل السرد، وذلك بتوقيفه

(1) إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 101.
(2) م ن، ص ن.
(3) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي ، ص 151.

لإعطاء فرصة للوصف، فيطول بذلك الزمن السردي. ولكن ليس المقصود هنا هو الوصف المثقل، الذي يطغى على السرد، لدرجة تختفي معها الأحداث وإنما «الوصف يكون لسارد الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص السردي، مما يفضي حتما إلى تحديد الزمن بحكم أن الوصف، كما هو معروف، يتوقف لدى الأشياء والكائنات وينصب عليها من حيث هي مناظر »[1]، والروائي عادة يستخدم تقنية الوصف هذه لتحقيق وظيفتين اثنتين، حدّدهما جيرار جينيت، أولاهما جمالية تزيينية، يركز فيها المؤلف على الوصف التزييني الزخرفي، ويشكل الوصف فيها استراحة وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا؛ أما الثانية فهي تفسيرية دلالية رمزية، وتقتضي بأن يكون المقطع الوصفي في خدمة النص، وعنصرا أساسيا في العرض، أيّ أن يكون في الوقت نفسه سببا ونتيجة[2]. وكلاهما يعد عنصرا هاما كونه استراحة جمالية وفاصلا فنيا، ينطلق بعدها السرد من جديد، مما يجعل المتلقي أكثر ارتباطا بمواصلة القراءة، ومحاولة المشاركة في عملية البناء الفني لهذا العمل الروائي أو ذاك، إلا أن الوظيفة الثانية تبدو أكثر فعالية لأن الكاتب «يقدم وصفا للمكان، كما تراه الشخصية، أو وصفا للحالة النفسية كما تشعر بها صاحبتها (...)، إن هذا الوصف يعبّر تعبيرا جيدا عن الحياة النفسية للشخصية »[3]، وبذلك يتمكن الراوي من ترك المجال واسعا أمام الشخصية، لكي تظهر للقارئ عالم هذه الرواية وأبعادها من خلال صفاتها

([1]) عبد الملك مرتاض، ألف ليلة و ليلة ، ص 87.

([2]) ينظر : هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع (د ط)، 2004، ص 202.

([3]) سمير روحي الفيصل، الرواية العربية (البناء و الرؤيا، مقارنات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص120.

الفيزيولوجية والنفسية والأخلاقية وغيرها ... حيث، « يدرك العالم من خلال عيني الشخصية لا الراوي »[1]، و بهذا يكون الوصف تقنية هامة لا يستقيم العمل الروائي إلا بها جنبا إلى جنب مع العناصر السردية الأخرى، بل الأكثر من ذلك، فإن الوصف إجراء فني لا غنى للأديب عنه إذا أراد إنتاجا أدبيا ناجحا، وقد أراد محمد مفلاح النجاح لكل أعماله الروائية، فكان له ذلك خاصة من خلال رواية الوساوس الغريبة، التي وظف فيها هذا المقوّم بطريقة فنية، أسهمت إلى حد كبير، في دفع المسار الروائي إلى نهايته، منها ما هو متعلق بوصف الشخصيات بشقيها الخارجي والباطني، ومنها ما يُعنى بوصف الأمكنة، كونها تؤثر في تطور الأحداث، وحركية الشخصيات بالإضافة إلى وصف الأفعال و الحركات.

أ ـ وصف الشخصيات :

ويتعلق الأمر بالكشف عن حال الشخصيات، وإظهارها على ما هي عليه، سواء على مستوى العوالم النفسية والشعورية، وكل ما له علاقة بالجوانب المعنوية والتي تتعلق بالصفات الخُلقية والأمزجة النفسية والسلوكات الانطباعية والقدرات الذهنية، والميولات الذاتية، أو على المستوى الظاهر، وما يتعلق بالمظهر الخارجي، كلون البشرة، أو الشعر، أو طول القامة أو قصرها، وكل ذلك إنما يوليه الكاتب الاهتمام، لحاجة فنية يريدها، أو مزيّة جمالية ينشدها، لها علاقة، بشكل أو بآخر، بسيرورة السرد ونمو الأحداث.

([1]) شجاع مسلم العاني، قراءات في الأدب و النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ط)، دمشق، سوريا، 1999، ص 183.

ومن مظاهر الوصف في رواية **الوساوس الغريبة**، ما ذكره الراوي في سياق حديثه عن **نصيرة التّل** بأنها امرأة «تجسدت فيها الفتنة التي يخشاها كل شخص ينشد الهدوء والسلامة، كانت ترتدي الملابس الضيقة التي تبرز مفاتنها المثيرة للغرائز، أما شعرها القصير فقد صبغته باللون الأصفر الفاقع مما أضفى على وجهها الدائري الملون بأصباغ الزينة مسحة من الإغراء »[1]، وقد زاوج الكاتب في هذا المشهد، بين الصفات الخلقية المتمثلة في الجمال الطبيعي وما أضفت عليه من مجملات مثيرة، بالإضافة إلى الملابس الضيقة التي كانت ترتديها، كل ذلك جعل من هذه الشخصية محل اهتمام، وشكوك من قبل جيرانها، وزملائها في المؤسسة التي تشتغل بها، وحينما همَّ **عمار الحر**، الاقتراب منها محاولا استنطاقها وأخذ معلومات منها، عن صديقه **عبد الحكيم الوردي**، الذي كانت تربطها به علاقة عاطفية، تردّد كثيرا و« شعر ببعض الاضطراب.. وهو يتقدم نحو الفتاة التي أثارت اهتمامه لعلاقتها الغريبة بصديقه عبد الحكيم الوردي، كانت ترتدي بنطلون " جينز " وقميصا بنفسجيا وقد لفت عنقها الطويل بمنديل حريري أبيض مزركش بنجوم حمراء وزرقاء، وكانت تنتعل حذاء جلديا أحمرا»[2]. إن هذه الملابس الفخمة، ذات الطابع الحضاري، التي غالبا ما كانت نصيرة التل ترتديها، قد أضفت عليها صبغة جمالية نادرة، تهز مشاعر الرجال الموهوبين وتستهويهم للكتابة « إنها بالنسبة لصديقنا الشاعر الملهم قصيدة جديدة فقط. وتحرك عمار الحر نحو الجهة اليمنى من المقعد.. تفرس في وجه نصيرة التل الدائري.. التهم عينيها الخضراوين وشفتيها الملونتين بالأحمر القاني، أنعشته الروائح

([1])الوساوس، ص 16-17.

([2]) الوسلوس، ص 19.

الزكية المنبعثة من جسدها المثير (...) أسندت نصيرة التل ظهرها إلى المقعد الرخامي بعدما وضعت الجريدة على ركبتيها ثم سمرت فيه عينيها الساخطتين وهي تداعب بأنامل يمناها خصلة متمردة غطت جزء صغيرا من جبينها العريض»[1]. إن هذا النوع من الملابس، الفاخرة المثيرة للغرائز، أكسبت نصيرة التل شخصية متميزة مهابة، تتطلب من يريد مقابلتها، أو الحديث معها، شجاعة كبيرة كونها « فتاة ناضجة خبرت الحياة طويلا، فهي ليست ساذجة كما كان يظن، لا ريب سيجد صعوبة كبيرة في محاورتها ولكنه سيتجاوز كل العقبات بالحكمة والرزانة، أصبحت رغبته في الكتابة قوية جدا»[2]، ولكن هذه القوة ورباطة الجأش، التي عهدها الناس لدى نصيرة التل، ما لبثت أن تحولت إلى ضعف وفشل دريع، ذلك لأنها لم تستطع أن تصمد أمام الهزات العنيفة، التي واجهتها رغم محاولاتها المتكررة، لتجاوز كل هذه المحن وهذه الشدائد، وها هي اليوم تنجو، بأعجوبة، من محاولة انتحار، فقد « تغيّر وجهها الدائري الذي كان يطفح بالحيوية في عينيها الواسعتين حل اليأس والخوف من المجهول، وعلى فمها الصغير المنفرج قليلا نحو اليمين ارتسمت ابتسامة حزينة لفتاة مستسلمة للقدر، وعكس شعرها المنفوش تدهور حالتها النفسية (...) شعر نحو الفتاة الشقية بالشفقة (...) كيف حاولت نصيرة التل الانتحار وهو الذي ظنها فتاة قوية الشخصية وصاحبة إرادة فولاذية تستطيع أن تواجه بها كل الصعاب؟ ماذا حدث لها فجأة انهارت نصيرة

(1) الوساوس، ص 24-25.
(2) الوساوس، ص 22.

التل التي لم تستطع أن تتحمل الصدمة العنيفة، لقد ابتلعت كمية كبيرة من الأدوية الفاسدة »[1].

ومن مظاهر وصف الشخصيات أيضا، ما جاء على لسان السارد، متحدثا عما كتبه عبد الحكيم الوردي في وصف زينب الهنيدي « و ذكر أنها تملك حسا مرهفا و قلبا عامرا بالمشاعر النبيلة، ولهذا شعر نحوها بالحب الصادق.. وذكر بأنها امرأة طيبة سحرته بشخصيتها المتميزة»[2].

إن مظاهر الوصف للشخصيات، بشقيه الظاهري والباطني، إنما هي من قبيل بيان بعض الحركات وبعض الأفعال، لإعطائها نوعا من التبريرات الفنية لما تقوم به تلك الشخصيات، وتغيرها من حال إلى حال لأن « الغاية فنية تخدم البناء السردي بفضل ما تصوره من أشياء وأحوال من أجل إخبار المتلقي حالا بحال وشأنا بشأن »[3].

ب ـ وصف الأمكنة :

لم يُول الكاتب اهتماما لوصف الأمكنة، إلا بما يخدم الغاية والهدف المنشود، المتمثل أساسا في بيان مدى تأثير تلك الأمكنة، على تصرف الشخصيات، مما يؤثر، بشكل أو بآخر، على نمو الحدث، واندفاعه إلى الأمام، ومن أمثلة ذلك في **رواية الوساوس الغريبة،** ما جاء في وصف المقهى، « الذي يلجأ إليه عمار الحر للعب

([1])الوساوس، ص 134-135.
([2])الوساوس، ص 81.
([3]) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 302.

الدومينو والاستماع إلى أغاني أحمد وهبي وبلاوي الهواري والشيخ حمادة والشيخ المماشي، حكايات أبناء الحي »[1]. إن هذا الارتياح وهذه المتعة، التي كان يجدها عمار الحر في هذا المقهى، كانت تعطيه قوة وشجاعة أكبر لمزاولة الكتابة، لاسيما حينما يلتقي بأصدقائه، الذين يتبادل معهم أطراف الحديث، بما يسمح له بالتعبير عن مشاعره وخوالجه بكل راحة و اطمئنان « وانضم صاحب المقهى إلى الجماعة وسأل عمار الحر عن أحوال عبد الحكيم الوردي، ابتسم له عمار الحر بطيبة، لقد وجد الفرصة سانحة للحديث عن المثقف وهموم الكتابة فقال له : كل تجربة في حياة الكاتب تتحول إلى مادة للكتابة ولما أعلمهم أن الشاعر قرر أن يزور المقهى مباشرة بعد خروجه من السجن، صفقوا فرحين، وانطلقت من حنجرة النادل زغرودة طويلة وكأنها زغرودة امرأة »[2]، وهذا ما يشير إلى أن المقهى، كان له بعد اجتماعي كبير، فقد استطاع أن يحقق الألفة والحميمية والصداقة، بكل ما تحمله الكلمات من معنى، فقد جمع كل هؤلاء على قلب رجل واحد.

وبالموازاة مع ذلك، فإننا نجد السجن الذي أودع فيه عبد الحكيم الوردي، قد مثل محطة هامة في مسيرته الشعرية، « فالسجن الذي دخله عبد الحكيم الوردي سيعمق رؤيته للحياة (...) وأخبرهم عمار الحر أن عبد الحكيم الوردي ألف كتابا سيثير ضجة كبيرة في الأوساط الثقافية»[3]، وهذا طبعا، مما اكتسبه في السجن من حرية فكرية، لم يعهدها من ذي قبل، وهو موظف في المؤسسة الإدارية التي اشتغل

([1])الوساوس، ص 140.
([2])الوساوس، ص 142-143.
([3])الوساوس، ص 143.

بها ردحا من الزمن، فرغم ضيق السجن وما يسببه من قطع للصِّلات، بينه وبين الآخرين، من الأهل والأصدقاء إلا « أن السجن غيره كثيرا، وبعد خروجه منه لن يعود إلى هموم عمله السابق، إنه لا يريد أن ينحصر حلمه في وظيفة مملة، ففي الزنزانة تحرر من الخوف ومن كل الأفكار الجوفاء»[1].

ج - وصف الأفعال و الحركات :

والحقيقة أن الأفعال والحركات، هي الخطوة العملية التي تقوم بها الشخصيات، لتطوير الأحداث ونموها، ولولاها لظل الحال على ما هو عليه دون تقدم أو تغيّر، ولكن الأمر المهمّ الذي ينبغي للسارد مراعاته، هو درجة الوصف لهذه الحركات أو الأفعال التي يقدمّها، والتي يجب أن لا تصل إلى درجة التحليل المباشر للأحداث، أو التعليق عليها أو إصدار أحكام بشأنها، أو الوصول إلى ما يشبه التبرير لبعض الأفعال والحركات التي تقوم بها الشخصيات، لأن ذلك يعد عيبا أكثر مما هو إجراء تقني[2]، وقد تنبه **محمد مفلاح** إلى هذه الخاصية، ويظهر ذلك في وصف بعض شخصيات روايته هذه، في بعض الأفعال والحركات التي قامت بها، دون تقديم أيّ مبرّر أو داع لذلك، تاركا التعليق والتأويل للقارئ، بما يراه ضروريا لمثل هذه التصرفات، ومن ذلك قول السارد، متحدثا عن عبد الحكيم الوردي، هذا الشاعر الفقير الذي يجد ضالته في طبع شعره بواسطة دعم زينب الهنيدي قائلا لها « فأنا موظف بسيط ومرتبي الشهري متواضع جدا.. لهذا لجأت إليك لأنّك تعرفين قيمة

([1])الوساوس، ص 69.

([2]) ينظر : إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 111.

الشعر، وتقدرين أصحابه (...) راجيا منك مساعدتي على طبع أحد دواويني »[1]، وفي هذه اللحظة الحرجة بالنسبة لعبد الحكيم الوردي، يتدخل السارد ليصف حالته وهو يشعر بالخجل من هذا الموقف الصعب الذي وضع فيه نفسه قائلا «وتنفس بعمق، شعر بالخجل يستولي عليه تصبب جبينه عرقا. لم يقل لها ما كان يختلج بقلبه المرهف »[2]. ومن الأفعال والحركات التي أدرجها الكاتب، وقد كانت متعلقة بالوساوس الغريبة، التي أصبحت تنتاب عمار الحر في يقظته وفي نومه، وقد كانت متعلقة أساسا بهاجس الكتابة، الذي أصبح شيئا يفرض نفسه عليه، ويسبب له كثيرا من المتاعب والأزمات النفسية، والتخوف ليس من الكتابة، وإنما من التخلي عنها، والتردد غير المرغوب فيه، « البارحة فقط وجد نفسه في حقل مغروس بأقلام حبر لها رؤوس الأفاعي السامة وأرجل الوحوش المفترسة، وقد حاول الفرار منها ولكن الأفاعي المخيفة حاصرته من كل الجهات، فلم يجد أية قدرة على الهرب أو الصراخ، اختنق، فتح فاه واستسلم للأقلام الشرسة.. الأقلام الأفاعي، ثم ألقى بنفسه في عمق هوة سحيقة وأخيرا صرخ.. وكانت الصرخة مرعبة، خفق قلبه بقوة، ازداد صراخه، قيد الرعب كل حركته، حاول البكاء ولم يذرف دمعة واحدة.. فتح فاه وانتظر الموت بسموم الأفاعي.. ثم استيقظ مختنقا، شعر بصداع حاد وهو يلتفت يمنة ويسرة»[3]، ولعلّ لجوء السارد إلى عملية الوصف هذه إنّما جاء لجعل القارئ في الصورة الحقيقية للوضع البائس الذي أضحى يعيشه عمار الحر وهو يصارع المخاوف، التي لا تنتهي، جراء التردد والتباطؤ في الكتابة، ولكن سرعان ما يردف ذلك

(1)الوساوس، ص 65.
(2)الوساوس، ص 66.
(3)الوساوس، ص 82-83.

بإصراره وعزمه الأكيد لمواصلة الكتابة « لا لن يكسر القلم، سيثبت للجميع بأنه لم يمت وما زال قادرا على ممارسة الكتابة »[1].

3 . آلية الحوار وأبعاده:

إذا كان الوصف آلية إجرائية يستخدمها الكاتب للتعريف ببعض شخصيات روايته أو إعطاء بعض الأسباب أو العلل لبعض التصرفات أو الأفعال، فإن الحوار عملية تواصلية تلعب فيها الشخصيات دور المرسل والمتلقي، تعبّر به عن آرائها وأفكارها وميولاتها وتوجهاتها المختلفة، وبذلك يكون الحوار «تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما»[2] وتكمن أهميته في الكشف عن طبيعة الشخصيات، ونوازعها الاجتماعية والمادية، و النفسية ومعرفة سلوكها، والأسباب التي أدت إلى هذا الفعل أو ذاك. أما من الناحية الفنية، فإنه يساهم إلى حد كبير في كسر رتابة السرد واندفاعه إلى الأمام، فهو إذن ركن «من أهم أركان الأسلوب التعبيري في القصة»[3]، ومما ينبغي مراعاته أثناء استخدام هذه التقنية، جوانب هامة تقوم على التركيز والإيجاز والسرعة في التعبير عما في ذهن الشخصيات، لأن طول الحوار يخل ببنائها الفني مما قد يقربها أو يحولها إلى ما يشبه المسرحية، التي تقوم بشكل مطلق على الحوار دون غيره.

([1])الوساوس، ص 83.

([2]) إبراهيم أنيس و آخرون، المعجم الوسيط، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972، ص 205.

([3]) علي عبد الجليل، فن كتابة القصة القصيرة، دراسة أسامة للنشر (د ط)، عمان، الأردن، 2005، ص 65.

أما مستويات التعبير، فينبغي أن تكون بمستوى لسان الكاتب في كل الأحوال، لأن لغة الرواية من بدايتها إلى نهايتها هي لغة الكاتب، وليست لغة الشخصيات باختلاف مراتبهم، ودرجة معارفهم اللغوية، وهذا رأي «جل النقاد والدارسين، الذين أجمعوا على ضرورة استعمال اللغة الفصحى في الحوار، رغم أن قلة منهم يدعون إلى استعمال العامية بدعوى تقريب الشخصية من واقعها الحياتي »[1].

والحوار نوعان، أحدهما خارجي والآخر داخلي.

أ ـ الحوار الخارجي:

ويتم فيه تبادل الكلام بين شخصيتين على الأقل، ويستخدم للكشف عن الملامح الفكرية للشخصية الروائية، والإفصاح عن مواقفها أو مشاريعها المستقبلية، ويتم فيه الاستغناء الكلي عن السرد، لتحلّ محله مقاطع حوارية، عادة ما تكون قصيرة في الزمن، ومحدودة في المكان أيضا، حيث « تتناوب فيها شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة »[2]، ومما يجب الإشارة إليه، هو طبيعة هذا الحوار، الذي قد يكون هادئا، تتبادل فيه الشخصيات وجهة نظرها في قضية من القضايا، بطريقة هادئة يطبعها التجاوب والتوافق واحترام الرأي، وقد يكون صراعا شديدا يتم فيه التضارب في الآراء، وإلقاء كلّ شخصية باللائمة على الأخرى أو تحميلها المسؤولية عن بعض النتائج السلبية، كما أنه قد

(1) شريبط أحمد شريبط، تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت، ص30.
(2) هيام شعبان، السرد الروائي، ص 214.

يكون حديثا عن الآخرين، بالسلب أو الإيجاب، وتكون درجة الردّ في هذه الحالة حسب القضية المتداولة، وكل هذه النماذج وغيرها نجدها مجسدة في رواية **الوساوس الغريبة**، ومنها الحوار العنيف الذي دار بين **عيسى الدريس** والشاعر **عبد الحكيم الوردي**، فقد جاء بلهجة شديدة، خاصة من قِبل عيسى الدريس، الذي خاطب خصمه قائلا له « يا عبد الحكيم.. أحذرك من التعقيب المغرض على مقالاتي.. ورد عليه عبد الحكيم الوردي بهدوء يهيج الأعصاب: أنا حر.. لن أنافق أيّ شخص »[1]، ومن أمثلة الحوار المتعلق بالشخصيات الأخرى، الحديث الذي دار بين **عمار الحر** و**نصيرة التل**، حول شخصية عبد الحكيم الوردي، في محاولة من الأول لمعرفة بعض الخفايا والخصوصيات المتعلقة بعبد الحكيم من قِبل نصيرة التل، التي كانت في علاقة عاطفية سابقة معه « أريد رأيك في زميلك عبد الحكيم الوردي وتوقف عن الكلام، تذكر شيئا مهما، وهو أنه لم يقدم نفسه فقال لها معتذرا نسيت أن أقدم نفسي.. أنا.. وقاطعته نصيرة التل قائلة ببرودة أعرفك عمار الكتبي صاحب مكتبة الربوة»[2]. ومن أمثلة تبادل الآراء والنصيحة الهادئة، الحوار الذي دار بين عمار الحر وعبد الحكيم الوردي حينما زاره في السجن « وسأل عن أحواله فرد عبد الحكيم الوردي باسما : الحمد لله.. وأنت ؟ وأضاف قائلا : أشكرك كثيرا.. هل اطلعت على كراساتي ؟ ما رأيك ؟ (...) وصارحه عمار الحر قائلا : لم أقرأ منها إلا بعض الصفحات.. كنت مشغولا..(...) أخشى أن تبعدني هموم الحياة عن ممارسة الكتابة، وتفرس عبد الحكيم

([1])الوساوس، ص 10.
([2])الوساوس، ص 32.

الوردي في وجه صديقه المتعب ثم قال : واصل الكتابة .. لا تفشل.. سيأتي اليوم الذي ينصفك فيه التاريخ»[1].

ومن أشكال الحوار حول هموم الكاتب، وموقف الناس منه، ونظرتهم إليه بالسخرية والاحتقار، ما دار بين زينب الهنيدي وعبد الحكيم الوردي قبل دخوله السجن « نهضت زينب الهنيدي وقالت له متعجبة : أنت شاب حالم حقا.. ألا تعلم أن الناس في هذا الزمن لا يهتمون بالشعر؟.. وابتسمت له بطيبة ثم واصلت قائلة : بل أصبحوا يسخرون من كل إنسان يقضي وقته في البحث عن الكلمات.. ألا تعلم ذلك ؟.. وأجابها بحماس وثقة : أنا لا يهمني رأي الناس.. ولو عمل العباقرة والمفكرون بآراء معاصريهم لما تغير العالم وتطور نحو الأفضل..»[2].

ب ـ الحوار الداخلي :

إنه حديث الشخصية مع نفسها، ضمن جملة من التساؤلات، تقابلها أجوبة أحيانا تكون مشجعة لاتخاذ هذا الموقف أو ذلك، وتارة تكون محذرة من مغبة بعض التصرفات مما «يدل على قلق الشخصية وحيرتها »[3]. ويمكن القول أن حوار الشخصية مع ذاتها، وهو تعبير لما يختلجها في باطنها، فهو إذن « نقل لأفكار

([1])الوساوس، ص 57-58.

([2])الوساوس، ص 66.

([3]) عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر ، د ط، 2000، ص83.

الشخصية ومشاعرها الداخلية وليس لكلامها المنطوق»[1]. والحوار الداخلي إجراء فني، يهدف أساسا إلى «كشف أغوار الشخصية، وتجلية جوانبها الفكرية والنفسية وتحليل سلوكها في كل حالة من الحالات التي تتجاوزها»[2].

وأمثلة هذه التقنية كثيرة في رواية **الوساوس الغريبة،** ولعل السبب المباشر في ذلك هو هاجس الكتابة لدى عمار الحر الذي مثل بؤرة السرد، وما شابه من تفكير دائم وصراع داخلي مع الذات من جهة، ومع المحيط الاجتماعي من جهة أخرى، مما جعله يحاول في كل مرة أن يترك الملل والكسل، وينطلق في الكتابة، ولكنه لا يستطيع ذلك، فيتذكر الكتاب الكبار الذين قهروا الزمن، وتمكنوا من الكتابة والتأليف، رغم الصعاب التي ظلت تعترض سبيلهم، « فكيف استطاع ابن خلدون أن يؤلف تاريخه المسمى كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر؟ وكيف تمكن أبو الفرج الأصفهاني من تأليف الأغاني؟ ولما يقلب صفحات ثلاثية نجيب محفوظ يشعر بالرعب ويسب نفسه.. وفي لحظات اليأس كان يدور في غرفته الفسيحة وهو يصيح بصوت مهزوم : ما الذي جرى لي؟»[3]، والحقيقة أن السبب المباشر الذي دفع بعمار الحر إلى التفكير الجاد في الكتابة، هو خبر مقتل الأرملة الثرية واتهام صديقه عبد الحكيم الوردي بارتكاب هذه الجريمة، متسائلا في نفسه « ألا يعود اهتمام الناس إلى الطريقة الوحشية التي اقترفت بها الجريمة ؟ وهز رأسه ثم كتب في

([1]) محبة حاج معتوق، أثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1994، ص 40.

([2]) عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية " تجليات الروح " لمحمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، العدد 2، 2008، ص 136.

([3])الوساوس، ص 30.

كناشه الصغير: إنها جريمة بشعة.. بشعة لم كل هذه الهمجية ؟ ومن تكون زينب الهنيدي ؟ وكيف حدثت الجريمة في هذا الوقت بالذات؟»[1]. ولما شعر بأنه ضعيف أمام تحدّي الكتابة، فكر في ترك المدينة التي لم تساعده ولم يجد فيها ما يرغّبه في مواصلة الكتابة، مُرجعا في الوقت ذاته السبب إلى تهاونه وتراخيه، « لام نفسه المتخاذلة لماذا لا يغادر المدينة؟ ولكن إلى أين ؟ وكيف سيؤلف كتابه ؟ ثم أجاب نفسه قائلا: سأكتب في أي فندق من فنادق وهران أو الجزائر العاصمة، ولماذا لا يجرب ذلك؟»[2]، ولكن سرعان ما استطاع التغلب على بعض الضعف والفشل، وذلك حينما « شعر بأن الوقت يخادعه رغم إصراره على الكتابة، لقد قرر أن يتحدى ضعفه.. وجلس على الكرسي الخشبي ثم أخرج أوراقه من درج المكتب الخشبي وشرع في الكتابة »[3].

إن هذا النوع من الحوار، الذي تحول في كثير من الأحيان إلى صراع داخلي، لم يكن حكرا على عمار الحر وحده، فهذه **نصيرة التل،** حينما بلغها خبر اعتقال الشاب **عليلو،** الذي أحبته بعد تخلّيها عن علاقتها السابقة، بعبد الحكيم الوردي واستخفافها به، فعلقت على هذا الشاب كل آمالها في رغد العيش، والحياة السعيدة معه، ممّا «أفقدها السيطرة على نفسها، كيف ورط عليلو نفسه في قتل الأرملة الثرية ؟ ولماذا؟ هل كان في حاجة إلى الأموال ؟ ولكن ما دخلها في أمر هذا المطرب إن كان قد ارتكب فعلا تلك الجريمة البشعة ؟ وهمست بسخط : فليسجن. فليسجن »[4].

([1])الوساوس، ص 12.
([2])الوساوس، ص 75.
([3]) الوساوس، ، ص 75.
([4]) الوساوس، ص 131.

هذا القلق الشديد جراء هذه الصدمة العنيفة التي لم تستطع نصيرة التل تجاوزها، مما دفعها إلى محاولة الانتحار، الأمر الذي جعل عمار الحر يتساءل في قرارة نفسه «كيف حاولت نصيرة التل الانتحار وهو الذي ظنها فتاة قوية الشخصية وصاحبة إرادة فولاذية تستطيع أن تواجه بها كل الصعاب ؟ ماذا حدث لها ؟ لماذا لم تخبره سميرة الرمال بعلاقة نصيرة التل مع المطرب عليلو ؟ أكانت تجهل ذلك ؟ ألم يكن عبد الحكيم الوردي على علم بتلك العلاقة الغرامية ؟ »[1].

وحينما نجا عمار الحر من الموت المحقق، جراء حادث المرور الذي تعرض له، وبعدما أفاق من حالة الغيبوبة التي انتابته، شعر بمسؤوليته تجاه كل ما يحيط به فبدأ يفكر بجد «وخطرت بباله تساؤلات كثيرة وهل خرج عبد الحكيم الوردي من السجن؟ وأين هو الآن ؟ هل سيتزوج بسميرة الرمال ؟ وفوزية العسلي، كيف استقبلت خبر الحادث الذي كاد يسكنه مقبرة سيدي عبد القادر ؟ هل حزنت عليه ؟ لقد بدأ الشك يساور قلبه، ونصيرة التل، هل غادرت المستشفى؟ ألم تفكر مرة أخرى في الانتحار؟ وهو متى يخرج من المستشفى حتى يتفرغ للكتابة؟ سينجز كتابه مهما تكن الصعوبات، هاجمته خواطر كثيرة بعدما هجره النوم»[2].

4. التكرار وأهميته في العملية السردية.

التكرار تقنية فنية يستخدمها الكتاب عادة للتأكيد، أو لتحرير فكرة، لإيفاد القارئ بأهمية هذه اللفظة أو العبارة أو المعنى، وقد اعتبر عبد الملك مرتاض التكرار

([1]) الوساوس، ص 135.
([2])الوساوس، ص 157-158.

بأنه « من الخصائص الأسلوبية الواجب توفرها ولزومها للأعمال الأدبية، سواء أكانت سردية أو غير سردية، فلقد ألفينا التكرار سمة من سمات الأعمال الخالدة، وذلك أن المرء حين يطول حديثه عن شيء أو فكرة ما، فإنه سيضطر إلى تكرار ألفاظ معينة»[1]، وكثيرا ما يلجأ الكاتب إلى هذه العملية الهامة، والتي غالبا ما تكون لغاية مقصودة لها ما يبررها، ولم تكن من محض الصدفة، أو من سيطرة اللاشعور، وإنما قد يقصدها قصدا، وعن إرادة واعية « والذين تراهم يكلفون كلفا شديدا بملاحظة ما يكثر من الألفاظ لدى كاتب بعينه ليبادروا إلى استخلاص أحكام منها كثيرا ما تكون اعتسافية ذلك بأن الكاتب كثيرا ما يعبث باللغة أي يلعب بها، بما هو ملكها ومالكها معا، قصدا، وعن وعي فني كامل فيحسبه القارئ النفساني غير واع بما كان يكتب »[2].

وقد شكل التكرار في رواية **الوساوس الغريبة**، سمة بارزة واختلفت أسبابها ومبرراتها، ولكنها اتفقت عموما في عامل التأكيد أو لفت انتباه القارئ إلى أهمية بعض الألفاظ أو التراكيب المكررة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المعنى.

أ ـ تكرار الألفاظ :

لقد اهتم **محمد مفلاح**، بهذا النمط من التكرار المتعلق بالألفاظ، وغالبا ما كان للتأكيد، ومنها ما جاء على لسان أحد الكتاب المشهورين وهو ينصح عمار الحر

([1]) عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص 267.

([2]) عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر و التوزيع (د ط)، وهران، الجزائر، 2003، ص 90.

بالكتابة قائلا له « يا عمار.. اكتب واكتب واكتب.. لا تفكر في الجودة »[1] فالملاحظ هو تكرير لفظة " اكتب " وقد جاءت بصيغة الأمر، وهو أسلوب إنشائي طلبي غرضه الحثّ والتحضيض، ويدل على وعي المبدع بمبدأ الكتابة، الذي رسّخه في الرواية، وبيّن قناعته به، مشيرا إلى معوّقاته التي تطاق، وما يسببه من مشاكل للكاتب نفسه، لاسيما وأن المجتمع لا يعرف قيمة هذا المقوّم الحضاري الهام، ومن بين المشاكل الجمة التي بات يتعرض لها الكاتب، السجن، وهذا ما حدث لعبد الحكيم الوردي الذي اتُّهم بقتل الأرملة الثرية، ولكن الحقيقة، أن عبد الحكيم الوردي لم تكن علاقته بهذه السيدة إلا من باب الثقافة وكتابة الشعر، وإن كان قد أعجب بها وبشخصيتها القوية، و قد أكدت والدته براءته « وقالت له باكية : يا عمار.. ابني بريء وأنا متأكدة من ذلك، إنه لا يتحمل حتى رؤية دجاجة وهي تذبح فكيف يقتل امرأة بخنجر ؟ هذا أمر مستحيل. كاد عمار الحر أن يبكي وهو يراها تضرب صدرها الذابل بيديها المرتعشتين وتردد بألم : ابني بريء.. ابني بريء..»[2].

هذا ما يتعلق بعامل التأكيد، وهناك من الألفاظ المكررة في مواضع متباعدة بشكل دوري في كل مرة، إنما تمّ ذلك بهدف لفت الانتباه إلى أهميتها السردية، بما توحي به من دلالات هامة في نمو الحدث وتطوّره، ومن ذلك لفظة، "قتل" أو "جريمة" أو ما كان ضمن هذا الحقل الدلالي، وذلك باعتبار أن مقتل زينب الهنيدي الأرملة الثرية، هو الحدث الذي حرّك عملية السرد بطريقة لافتة، «أرجع سبب هذا

(1) الوساوس، ص 71.
(2) الوساوس، ص 84.

الاهتمام إلى شخصية المرأة المقتولة في هذا الصيف»[1]، «خاصة بعد اتهامها بقتل زوجها الثري وكاد يحكم عليها بعقوبة الإعدام أو السجن المؤبد»[2]، «أثبت بالدليل القاطع براءتها من تهمة القتل العمدي»[3]، «و اعتقد عمار الحر أيضا أن الاهتمام بهذه الجريمة كان بسبب المتهم عبد الحكيم الوردي الشاعر المعروف»[4]، «إنها جريمة بشعة بشعة لم كل هذه الهمـــجية ؟ ومن تكون زينب الهنيدي؟ وكيف حدثت الجريمة في هذا الـوقت بالـذات؟»[5]، « وقالـت لهم بأنها تجهل كـل شـيء عن الجريمة، ومـع ذلك فـإن كـل معارفها كـانوا يريدون منها أن تـروي لهـم أي شيء عـن الـجـريـمـة»[6]، « لقد فكر في الهرب من حياة البؤس فقتل الأرملة الثرية»[7]، « وها هو الرجل الذي تمنيته زوجا قد ألقي عليه القبض.. إنه مجرم.. هـو الذي قتـل الأرملة المسكينة »[8]، «كيف ورط عليلو نفسه في قتـل الأرملة الثرية (...) إن كان قد ارتكب فعلا تلك الجريمة البشعة؟»[9].

أما اللفظة التي أججت الصراع الداخلي لدى الشخصية المحورية عمار الحر وأحدثت هواجس لا تخبو، ووساوس لا تنتهي، إنها لفظة **الكتابة**، لأنها الشغل

([1])الوساوس، ص 09.
([2])الوساوس، ص، ن.
([3])الوساوس، ص ن.
([4])الوساوس، ص ن.
([5])الوساوس، ص 12.
([6])الوساوس، ص 13.
([7])الوساوس، ص 36.
([8])الوساوس، ص 129.
([9])الوساوس، ص 131.

الشاغل لديه، إنها القيمة الحضارية والبعد الإنساني، الذي كرّس من أجله عمار الحر حياته، وسخّر جهده ووقته في سبيل تحقيقه، «إن العبارة تصف نفسية شخصية عمار الحر بعدما عزم على مقاومة أسباب الفشل في ذاته ووجد في الكتابة طريق الخلاص»[1]. « فمنذ اليوم الذي سمع فيه بخبر القبض على عبد الحكيم الوردي، فكر بجدّ في الكتابة عن صديقه الشاعر »[2]، «أصبحت رغبته في الكتابة قوية جدا.. شعر فجأة بالقدرة على الكتابة، أجل سيكتب.. سيكتب عن شاعر جريء»[3]، «وهو سعيد أيضا بهذه الصداقة التي حفزته على الكتابة »[4]. والحقيقة أن هذا اللفظ قد تكرر كثيرا ويكاد يكون في كل صفحة[*]، مما يدلّ على أن الكاتب أولاه اهتماما خاصا، لِمَا له من بُعد فنّي منشود ناتج عن وعي كامل.

ب ـ تكرار العبارات:

إذا كان تكرار بعض الألفاظ، له دور فعال في العملية السردية، فإنّ العبارات المكررة لم تخرج عن هذا الدور، أو تحيد عنه، باعتبار أنها تراكيب من الألفاظ، تحمل دلالات وأبعاد، توحي بالديمومة والاستمرار من جهة، وبأهميتها المادية أو المعنوية على الشخصيات من جهة ثانية، بفعل تأثيرها، مما جعل هذه الشخصيات

([1]) عبد الحفيظ بن جلولي، خصوصية النص عند محمد مفلاح، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية، أعمال الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2010، ص103.

([2])الوساوس، ص 19.

([3])الوساوس، ص 22.

([4])الوساوس، ص 27.

([*]) ذكرت هذه اللفظة في رواية الوساوس الغريبة أكثر من 100 مرة.

تكرر هذه التراكيب، ومنها عبارة **الحياة التافهة**، وما كان في معناها « وادعى أن الحياة فارغة من أيّ معنى ولا تستحق منه كل هذا العناء »[1]. « و لكن الناس في هذا الزمن لا يحبون إلا المظاهر التافهة »[2]، « فأنا إذا لم أكتب أشعر بالتفاهة الممزوجة بالألم »[3]، « لقد كررت نصيرة التل عبارة الحياة تافهة في إجابتها عن سبب إقدامها على الانتحار »[4]. « وهو لا يريد أن يرهق نفسه بالدخول في متاهات الحياة التافهة »[5].

إن تكرار هذه العبارة، في كثير من المشاهد السردية، « لا محالة من أنه ينطوي على بعد معرفي، فالشخوص في الروايات تنبذ الحياة التافهة انطلاقا من الإحساس بالتفاهة التي تطوّق محيطها »[6]، وما يلفت الانتباه أيضا عبارة رددها عمار الحر مرتين متعلقة بتفكيره في شراء هاتف محمول، « وأدخل عمار الحر يديه في جيبي سترته المهلهلة، وفكر أن يشتري هاتفا محمولا »[7]، « وفكر عمار الحر في شراء هاتف محمول »[8]، والملاحظ في كلا الموضعين، أن عمار الحر اكتفى بالتفكير، خلال لحظة قصيرة دون تركيز حول هذه المسألة، بما يوحي أنّه لا يولي أيّ اهتمام لذلكّ، بل إنّ اهتمامه كلّه، هو موضوع الكتابة فقط، « ونلمس من خلال تجربته أن الكتابة

([1])الوساوس، ص 36.
([2])الوساوس، ص 86.
([3])الوساوس، ص 87.
([4])الوساوس، ص 137.
([5])الوساوس، ص 154.
([6]) عبد الحفيظ بن جلولي، خصوصيات النص عند محمد مفلاح، ص 102.
([7])الوساوس، ص 38.
([8])الوساوس، ص 72.

وعي، أي أنها تتلمس إنشاء المفاهيم بعيدا عن الطروحاتية والتلقينية من خلال التفاعل على مستوى الجملة كبنية أساس لمسار السرد »[1].

ثانيا ـ الخصائص السيميائيّة في رواية الوساوس الغريبة:

لقد ظلت النصوص الأدبية، ومنها جنس الرواية إلى وقت قريب تحمل طابع الوضوح، واللغة المباشرة التي تحمل دلالتها في ظاهر لفظها، مما جعلها في كثير من الأحيان، لا تقبل التأويل ولا التعدد القرائي، لكن الوضع أضحى مختلفا بالنسبة للآثار الأدبية الحديثة، لاسيما الأعمال الروائية التي أصبحت تأخذ بعين الاعتبار الجوانب الخفية، والمعاني المتوارية خلف تخوم اللغة، التي لا تقف عند المفهوم السطحي القريب، بل تعدّته إلى عناصر ومعان بعيدة المقصد[2]، ضمن بنية لغوية تحيل إلى عالم شاسع من آفاق تعدد الدلالات وتجددها لدى القارئ، الذي تأكد دوره الإيجابي في بناء النص، وإعادة بنائه، وقد قامت نظريات التأويل هذه، على أساس أن المتلقي الحقيقي المميز، هو الذي يعيد كتابة النص بفضل تأويله، وفقا لمرجعيته الفكرية، وأدواته الإجرائية، إلا أنه لا يمكن تأويل ما لم يُبْنَ على التأويل في الأصل، أيّ ما لم يُكتب بلغة رمزية مفتوحة على آفاق غير محدودة من التأويل، والمعنى فيها متعدد غير منته[3]، حيث يتم التقرب من الظاهرة أو المفهوم، ومحاولة تفكيكه، وذلك بالبحث عن العلائق التي تحكمها، للوصول إلى مدلولاتها عن طريق التأويل، والقراءة

---

(1) عبد الحفيظ بن جلولي، خصوصيات النص عند محمد مفلاح، ص 98.

(2) ينظر، جنون مبارك ، دروس في السيميائيات ، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب ، 1987، ص 69.

(3) ينظر، رضوان قضماني ، السيميولوجيا ، السيميوتيك ، السيميوطيقا ، السيميائية ، الموقع الالكتروني "جمالية" (Jamaliya.com)، 2007.07.29 ، ص 117.

السيميائية، « فالتجربة الإنسانية تجربة كلية يستحيل التمييز داخلها، أو على الأقل يصعب القيام بذلك، بين الممكن والواقعي، بين المجرّد والمشخص، بين ما ينتمي إلى الواقع وبين ما ينتمي إلى المتخيل. »[1]

ومن خلال قراءتنا لرواية **الوساوس الغريبة** استوقفتنا بعض الأشكال السيميائية والدلالات اللغوية، تعلقت خصوصا بالعنوان، وما يحمله من أبعاد وقراءات، وكذا أسماء بعض الشخصيات، بالإضافة إلى توظيف ألوان لها رمزية تاريخية أو اجتماعية أو حضارية...

أ. دلالة العنوان :

مما هو معلوم أن عنصر التشويق، عامل أساسي في أيّ عمل ذي طابع حكائي، ويظل من أكثر العوامل الفنية التي يحرص الكاتب على مراعاتها والاهتمام بها، والعنوان عنصر حيوي من عناصر التشويق، التي تشد القارئ وتدفعه للقراءة، ولذلك نجد المبدع المتميز يختار العنوان الذي يلفت الانتباه، ويكون أكثر جاذبية، ولذلك يعدّ العنوان« من المفاتيح المهمة لقراءة النص الأدبي وفك استغلاقه »[2].

ومن هذا المنطلق فلا بد لأيّ نص من عنوان يتميز به ويؤطره، فيشار به إلى محتوى النص ومضمونه و« عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من

---

(1) سعيد بنكراد ، النص السردي ، نحو سيميائيات الإيديولوجيا ، دار الأمان ، ط1 ، الرباط ، المغرب ، 1996 ، ص 36.

(2) محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة الفنية والجمالية السردية) ، د ط ، منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، الجزائر، 2007 ، ص 138.

الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر الموسوم سيميولوجيا في النص» [1]، وقد يكون أكثر من السيميولوجيا والدلالة، حينما يكوّن «محورا رئيسيا بل قد يكون أحيانا المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة للقصة كلها»[2]، فالعنوان إذن، يرتبط ارتباطا وثيقا بالنص، وكأنه النص ذاته، ولذلك فلا يمكن أن يناقصه أو يعارضه، ويظل «هو النص المكثف أو هو نص قصير يختزل نصا طويلا » [3].

والمعروف عن العنوان، أنه الوجه الآخر الذي يعكس، بدقة، محتوى النص أو على الأقل القضية البارزة في النص، التي تدور حولها باقي العناصر والمشكلات الموضوعاتية الأخرى، «فأيّ عنوان لأي كتاب يكون عبارة صغيرة تعكس عادة كل عالم النص المعقد الشاسع الأطراف » [4].

ولذلك وجب الاهتمام به والعناية باختياره، بما يتماشى مع المحتوى العام للنص، وبما يختزله من الأبعاد العامة والدلالات العميقة، وفق رؤية المبدع وتصوره، «فالعنوان لا يشكل أيّ أهمية إذا كان بمعزل عن نصه، وهو في علاقة تشابكية معه دائما، ودلالته في تقاطع مستمر مع دلالة النص» [5]، وعادة ما يتم اختيار العنوان،

([1]) عثمان بدري، وظيفة اللغة ، ص 30.

([2]) سالم كاضد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجا) ، د ط، دار الأردن، 2003 ، ص 15.

([3]) خليل الموسى ، قراءات ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق ، سوريا ، 2000 ، ص 72.

([4]) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص 277.

([5]) كمال بن عطية ، سؤال العتبات في الخطاب الروائي ، دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة ، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، الجلفة ، الجزائر، 2008 ، ص 31.

خاصة في الأعمال الإبداعية، نثرا كانت أو شعرا، بعد الانتهاء الكلّي من عملية الكتابة، التي قد تحيد، بشكل أو بآخر، عما سطّره الكاتب قبل الشروع في هذه العملية ، وذلك حتى لا يحدث نوع من النشاز أو التناقض بين النص، والعنوان الذي« يمتاز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية عضوية مع النص مشكلا فيه بنية معادلة كبرى» [1]، **والوساوس الغريبة** هي عبارة قصيرة، عكست الارتباك، والقلق، والهوس، والتردد، و ما إلى ذلك من مظاهر التوتر الشديد، الذي لازم **عمار الحر**، وهو في صراع بالغ، مع الذات من جهة، ومع المعوقات والعراقيل التي فُرضت عليه من قبل الآخرين، واعترضت سبيله، وأخرت مشروعه المتمثل في كتابة رواية عن صديقه عبد الحكيم الوردي من جهة أخرى، والوساوس الغريبة، جملة اسمية تدل على الثبات والاستمرار والتلازم، والالتصاق بهذه الشخصية المحورية، وقد جاءت **الوساوس** بصيغة جمع التكسير، للدلالة على الكثرة والدوام، وقد وردت هذه اللفظة موصوفة من قبل كلمة أخرى، وهي **الغريبة**، لتأكد خطورتها، ومدى تأثيرها، ومن المعلوم أن « الوساوس في معناها المرجعي المعجمي المختزن لدى القارئ، هي فعل الشيطان، أو عامل يوسوس للنفس، وعادة ما يكون هذا الوسواس غير سوي، وهو موجود خارج أو داخل الذات، و بتسلل تلك الوساوس إلى النفس ستؤثر عليها نوعا من التأثير، وهذا النوع من التأثير سلبي، كما يفترضه المعنى المرجعي الذي يعود مصدره إلى المجتمع» [2]، وحينما تمت عملية الوصف لهذه الكلمة، أضفت على لفظة الوساوس، ذات الطابع المضطرب أصلا، صفة الغرابة، « التي تبقى مفاجئة

([1]) كمال بن عطية ، سؤال العتبات في الخطاب الروائي، ص 32.

([2]) محمد الطيب قويدري ، قراءة في نص روائي (الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح) ، مسارات ، مجلة تصدر عن مديرية الثقافة لولاية الجلفة العدد 02 ، 2008، ص 18.

ومجهولة المصدر والمآل» [1] ، أما فيما يتعلق بالعنوان الفرعي الذي نلفيه في الداخل **على هامش مقتل الأرملة الثرية** فهو تركيب اسمي محض، يتكون من سلسلة من المجرورات المتتالية، بداية بلفظة **هامش**، المجرورة بحرف الجر ولفظتي **مقتل** و**الأرملة**، المجرورتين بالإضافة، أما اللفظة الأخيرة **الثرية** فهي مجرورة كونها صفة تابعة لموصوفها المجرور قبلها "الأرملة"، ويمثل الجار والمجرور "على هامش" شبه جملة متعلق بخبر محذوف، تقديره "موجود"، باعتبار أن "الوساوس" مبتدأ مرفوع، وبهذا يفترض أن يكون التقدير: "الوساوس الغريبة موجودة على هامش مقتل الأرملة الثرية"، والملاحظ كذلك على هذا العنوان أنه خال تماما من أي **فعل**، مما يوحي بالرتابة والركود وبطء الحركة، و «الاضطراب المنتج للوسواس بدلالة المفرداتي الذي يعتبر عن الاختلاط الذهني (الجريمة، المخاوف، الهمجية، الفراغ، القتل، السجن...) » [2] وهو ما لمسناه في جميع مراحل الرواية وفصولها، وهو متعلق بجل شخصياتها، التي تعيش مخاوف وهواجس، تمنعها من تحقيق أهدافها التي خططت لها، إلا أن التركيز الأكبر من قبل الراوي الخارجي، كان حول شخصية عمار الحر، الذي تشكل لديه صراع بين إرادته الواعية، وبين التردّد المدمّر الذي ينبثق من داخل الذات، ومن ضغوط الخارج في آن واحد، ولكن نهاية الرواية تضع حدا لهذه الوساوس، حينما يُقطع الشك باليقين، والتردد بالإقبال، والخوف بالشجاعة، ليجد عمار الحر نفسه في نهاية المطاف، قد استطاع التغلب على كل وساوسه الغريبة بشكل نهائي، « ولن

([1])محمد الطيب قويدري ، قراءة في نص روائي (الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح) ، ص 18.

([2]) عبد الحفيظ بن جلولي ، الهامش و الصدى ، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية (دراسة) ، دار المعرفة ، د ط الجزائر، 2009 ، ص133.

يسمح للملل أن يستولي على نفسه سيقاومه حتى ينجز عمله.. وواصل الكتابة بمحبة كبيرة » [1] .

ب . دلالة الألوان:

إن اللافت للانتباه في هذه الرواية، هو عنصر الألوان، التي أولاها الكاتب اهتماما خاصّا، حيث استعان بأغلبها إن لم نقل كلها، مركزا على بعضها، باعتبارها تحمل دلالات وأبعاد أدركها الكاتب ضمن رؤيته الفنية وتصوّراته الفكرية « والروائي إنما يلجأ إلى استخدام هذه الألوان في نصه فيجعل كل لون يرمز إلى سيميائية معينة ليحقق مرامي وأبعاد يقصد إليها» [2]، و يتأكد ذلك حينما يتكرر ذكر اللون المعيّن، في الحالة الواحدة كلما تكرر ذلك التركيب أو السياق اللغوي، و «الملاحظ أنه يمكن الاستغناء عن اللون، لكن الجملة التالية في السياق السردي تؤكد مقصديه الناص في الاتكاء على أداة اللون»[3].

ومن الألوان التي وظفها محمد مفلاح في هذه الرواية والتي جاءت لتكرس أبعاد معينة ودلالات مقصودة، نذكر: اللون الأزرق ثم الأخضر ثم الأصفر ثم الرمادي ثم الوردي ثم الأسود ثم الأحمر، إن هذا التركيز، في اعتقادنا، لم يأت بعفوية وتلقائية، وإنما قصده الكاتب قصدا، انطلاقا من رمزية كل لون ودلالاته، بالإضافة إلى الأبيض والبني والبنفسجي...

([1]) الوساوس ، ص 165.
([2]) عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ، ص 297.
([3]) عبد الحفيظ بن جلولي ، الهامش و الصدى ، ص 139.

1. دلالة اللون الأزرق :

يعد اللون الأزرق لونا أساسيا من الألوان الرئيسية، وهو لون فضاءين أساسين في الوجود، وهما البحر والسماء، وكلاهما رمز للشساعة والامتداد والرحابة، وهو أيضا رمز للصفاء والبهاء والهدوء.[1]

وقد ارتبط هذا اللون في الرواية بـ**الكناش**، الذي خصصه عمار الحر لتسجيل ملاحظاته المتعلقة بجمع المادة حول ما سيكتبه عن صديقه عبد الحكيم الوردي، وقد كان يحمله في جيب سرته فأصبح رفيقه الدائم أينما حل، وحينما ارتحل، وبالتالي فالكناش جسد بالفعل دلالة اللون الأزرق، فكان عميقا عمق البحر بالأفكار التي كان يستوعبها، وفضاء رحبا بالمعلومات التي كان يحتويها رحابة السماء وامتدادها. ويبدو أنه لونه المفضل، الذي يرتاح إليه « ردت عليه سميرة الرمال بابتسامة عريضة ثم لوحت له بيدها اليمنى وخرجت من المكتبة و شعرها الليلي يتراقص على كتفيها، تخيلها فراشة زرقاء في هذا الصيف الفظيع»[2]، « تذكر بدلته الزرقاء التي اشتراها منذ سنوات» [3] «أخرج سيجارة أفراز من جيب سترة بدلته الزرقاء الجديدة (...) ثم قال في نفسه : إنها بدلة لائقة.. لائقة جدا» [4]كما أننا نجد هذا اللون مرتبط بالكتابة والكتاب، ويتعلق الأمر بكراسات عبد الحكيم الوردي الشاعر، التي طلب من والده تسليمها إلى عمار الحر،« لقد طلب المحبوس من والده أن يسلم لعمار الحر

([1]) ينظر: عبد الحفيظ بن جلولي ، الهامش و الصدى. ص 139.
([2]) الوساوس ، ص 125.
([3]) الوساوس ، ص 21.
([4]) الوساوس ، ص 39.

كراساته الزرقاء، التي كان يسجل فيها خواطره وذكرياته وبعض أشعاره» [1] وقد يكون هذا اللون، بما يمثله من صفاء ونقاء وبراءة ورحابة، وسعة، وامتداد...، يعكس نفوس الكتاب والشعراء النقية الطاهرة من كل أحقاد أو أفكار سيئة، فهم خيرة المجتمع ونخبته، الذين يسعون بفضل كتاباتهم المختلفة، تحقيق الرخاء والسعادة والتطور لمجتمعاتهم، غير مبالين بما يعترضهم من معوّقات،«أنا لا يهمني رأي الناس.. ولو عمل العباقرة والمفكرون بآراء معاصريهم لما تغير العالم وتطور نحو الأفضل.. » [2]

2. دلالة اللون الأخضر :

هو لون يبعث الحياة، ويرمز إلى السلام والأمان، فهو لون أساسي في الوجود «فلا حياة لهذه الأرض بدون اللون الأخضر، بحيث نجد هذا اللون شائعا في النبات والشجر يضفي عليه تعبير الحياة و النضارة»[3]، وهو لون ترتاح له الأعين، ويساعد على تقوية البصر، وفي قانون المرور يشير الضوء الأخضر إلى السماح عكس الأحمر، الذي يدل على المنع، وكثيرا ما يستخدم لتزيين المساحات، والساحات العمومية، وأفنية المنازل والبيوت، وخاصة لدى فئة الأثرياء، سواء بغرس الأشجار، أو بطلاء الجدران، وهذا ما يميّز شقة الأرملة الثرية، التي ارتبط بها هذا اللون دون سواها « لقد طعنت الأرملة الثرية بخنجر داخل الفيلا الفخمة المحاذية للمساحة الخضراء »[4] « وطردها من الفيلا الخضراء التي أحبت العيش فيها »[5]،

([1]) الوساوس ، ص 57.
([2]) الوساوس ، ص 66.
([3]) عبد المنعم الهاشمي، الألوان في القرآن الكريم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 1990، ص 107.
([4]) الوساوس ، ص 10 .
([5]) الوساوس ، ص 142.

والملاحظ أن هذه الفيلا ذات البعد النفسي الكبير، أنها تستهوي القارئ، وتتركه يعيش نعيمها وفخامتها، من خلال تصوير الكاتب في كلا الموضوعين، بقصريه الخروج منها، سواء تعلق الأمر بزينب الهنيدي التي قتلت داخل هذه الفيلا الخضراء، أو "راضية" زوجة قدور القناش الأولى، التي طلقها بسبب خيانتها الزوجية وقد «سعدت راضية بالزواج من الرجل الثري الذي أسكنها فيلا جميلة بحي تلمينة »[1]، و كأن سبب السعادة هو الفيلا الجميلة وليس الزواج في حد ذاته.

3. دلالة اللون الأصفر :

اللون الأصفر هو لون مضيء، يبعث على النضارة والجمال، ولفت الانتباه، والسرور، خاصة حينما يكون فاقعا كما في قوله تعالى : ﴿ إِنَّهُ يَقُول إِنَّهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ﴾ [2] ، وقد استخدمه الكاتب في نفس السياق، من باب التناص، للدلالة على إضفاء الحسن والجمال، مخصصا ذلك في وصفه لنصيرة التل التي «تجسدت فيها الفتنة التي يخشاها كل شخص ينشد الهدوء والسلامة... أما شعرها فقد صبغته باللون الأصفر الفاقع، مما أضفى على وجهها الدائري الملون بأصباغ الزينة، مسحة من الإغراء»[3]، وقد يكون اللون الأصفر للدلالة على الغيرة والاستفزاز وخدش مشاعر الآخرين، وهذا ما قُصد في الحفل الفني الذي نظمه المركز الثقافي بمناسبة عيد البرتقال، والذي دُعي إليه عمار الحر وصديقه والنائب حسين السعيد.

([1]) الوساوس ، ص 141.
([2]) سورة البقرة ، الآية 68.
([3]) الوساوس ، ص 16.

وقد كان أول من اعتلى المنصة، هو "بن عيسى الدريس" الذي تهجم على النائب "حسين السعيد" محملا إياه مسؤولية ما آل إليه وضع المدينة، التي كانت تحيط بها حقول البرتقال من كل الجهات... المدينة التي «كانت تصدر الحمضيات إلى بلدان الخارج، أصبحت أراضيها قاحلة والتهم بعضها الإسمنت المسلح(...) أن المنتخب مسؤول بالدرجة الأولى عن هذا الوضع »[1] ، وقد أشار الكاتب إلى القميص الذي كان يرتديه بن عيسى الدريس بأنه أصفر « وتقدم بن عيسى الدريس، أمام مكبر الصوت وهو يخرج ورقة من جيب قميصه الأصفر »[2] وكان ارتداؤه لهذا القميص ذي اللون الأصفر دلالة الاستفزاز لمشاعر خصمه اللدود الحاضر في القاعة "حسين السعيد" ، وقد تأكدت لنا تلك الدلالة من خلال ما أردفه الراوي عن الشاب عليلو الذي اعتلى المنصة بعد بن عيسى الدريس وقد كان يرتدي هو الآخر لباسا أصفر، « ثم أعلن بسرعة عن اسم المطرب عليلو الذي ظهر ببدلته الصيفية الصفراء »[3]

4. دلالة اللون الرمادي :

كما هو معلوم أن مزج الأبيض بالأسود يعطي اللون الرمادي، فهو لون قاتم غير واضح المعالم والأبعاد، فهو يحمل دلالة الغموض والتقلب والضبابية، وقد ارتبط أساسا في هذه الرواية بسيارة عمار الحر، الموصوفة بالقدم والاهتراء وقلة الصيانة، « وألقى نظرة باردة على سيارته (آر4) الرمادية التي كانت في حاجة إلى الصيانة

(1) الوساوس ، ص 103.
(2) الوساوس ، ص 102.
(3) الوساوس ، ص 106.

المستعجلة (...) ثم قرر تسخير جل أوقاته للتأمل والتسكع بسيارته الرمادية القديمة»[1] فرغم علم عمار الحر، بأن هذه السيارة القديمة، تشكل خطرا داهما في أيّ لحظة، إلا أنه اتخذ هذا القرار المتهوّر، الذي يوحي بالارتباك والملل وعدم وضوح المقصد والهدف، الذي كان سببه في الأساس هاجس الكتابة، «التي يرى فيها الدواء الشافي من علة الملل المزمن.. تلك العلة الخبيثة التي ظلت تنخر قلبه الخائف من واقع يعجّ بالتناقضات »[2] ، وقد ساعدته هذه السيارة القديمة، ذات اللون الرمادي الذي لا يلفت الانتباه، على مقاومة الملل، مما جعله يتمسك بها، ولا يرغب في تغييرها بسيارة جديدة ، وهذا ما جعل الكاتب يكرّر ذكر اللون الرمادي كلما ذكر السيارة القديمة[*]، التي كانت جزءا من صراع عمار الحر مع نفسه، ومع الآخرين الذين لم يجد منهم أيّ دعم أو تحفيز، ممّا جعل هذه الشخصية تعاني وساوس غريبة لا تنتهي، وتردّد وقلق وخوف من المجهول، وهذا ما أضفى على هذه الشخصية، كثيرا من صفات الغموض في الملامح، والتغيّر في الأحوال والأمزجة، يشبه إلى حدّ كبير اللون الرمادي، فلا هو أبيض ولا هو أسود، ويكون بذلك قد أحدث نوعا من التمازج والتوافق مع هذا اللون المزيج.

5 . دلالة اللون الوردي :

لقد ارتبط اللون الوردي، في الأساس، بالشاعر الموهوب عبد الحكيم الوردي، هذه الشخصية الغائبة الحاضرة، فدخوله السجن غياب مادي نتج عنه

---

(1) الوساوس ، ص 44-45.

(2) الوساوس ، ص 20-21.

(*) ينظر الوساوس، صفحات : 38، 40، 44، 45، 51، 55، 70، 71، 108، 154.

حضور معنوي، أدى إلى تحول واضح في مجرى الأحداث، « اعتقد عمار الحر أيضا أن الاهتمام بهذه الجريمة كان بسبب المتهم عبد الحكيم الوردي الشاعر المعروف بدعوته في أكثر من مقال إلى مذهب التغيير الجذري في الأدب... »[1] ، واللون الوردي هو لون محبوب ومرغوب من الجميع، نظرا لرائحته الزكية في الورود، ومنظره الجذاب، وملمسه الناعم « وتغطي شعرها القصير بمنديل حريري وردي»[2] «ومسحت العرق المتصبب على رقبتها ووجنتيها المتوردتين»[3] « لاحت على شفتيها الورديتين المنفرجتين قليلا، ابتسامة رائعة»[4] وقد يُعيَّر به إلى المستقبل الزاهر، الذي يحلم به الشباب، المستقبل المفترض، المليء بالأشياء الجميلة، أو ما يعرف بأحلام اليقظة، أو الأحلام الوردية، « لاحظ عمار الحر أن جلّ الحاضرين من الشباب الحالم بعالم وردي لا يمتّ بصلة للواقع»[5] ، وربما أحلام عبد الحكيم الوردي، لا تخرج عن هذا المعنى أيضا، بالنظر إلى ظروف الكاتب وواقعه الأليم، ضمن وسط اجتماعي، لا يعرف لهذا المثقف أيّ قيمة أو وزن، بل هناك من يرى، أنه شخص شاذ وغير سوي مثلما قال بن عيسى الدريس مستهزئا بعبد الحكيم الوردي، « أنه يتفوه بكلمات غامضة لا يفقه معناها ومع ذلك فهو يرددها بلا حياء.. فبخربشاتة المنشورة في الجرائد سيسهم في بث الفوضى في أذهان الناس، وأنا كما تعرف يا عمار، رجل جدي ولا أعرف الكلام الفارغ»[6]

([1]) الوساوس ، ص 09، 10.
([2]) الوساوس ، ص 102.
([3]) الوساوس ، ص 153.
([4]) الوساوس ، ص 111.
([5]) الوساوس ، ص 98.
([6]) الوساوس ، ص 10، 11.

6. دلالة اللون الأسود :

إذا كان اللون الأسود عادة هو رمز الكآبة والحزن والقنوط والشعور بالنقض، فإنه في شعر المرأة وعينيها ميزة للجمال والأصالة، و في هذا الشأن يقول الشاعر العربي القديم متغزلا بالمرأة ذات الشعر الأسود الفاحم الطويل قائلا :

و فَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كقِنْوِ النَّخْلَةِ الـمُتَعَثْكِلِ[1]

وجمالية هذا اللون في رواية الوساوس الغريبة لم تخرج عن هذا المعنى وهذا البعد، خاصة فيما يتعلق بلون الشعر، والعينين « بدت له بتسريحة شعرها الأسود الطويل فتاة مرحة»[2]، وقال في نفسه «إنها فتاة ساحرة.. ففي عيّنَها السوداوين سحر لا يقاوم»[3].

7. دلالة اللون الأحمر:

اللون الأحمر هو لون أساسي، له جمال خاص «فهو يظهر في الزهور ويكون علامة مميزة وينتشر في الفاكهة والخضروات، وهو لون البطيخ الأحمر والكرز، ونجد اللون الأحمر هو أكثر الألوان انتشارا في الجسم (...) واللون المطلي بالأحمر يبدو أكبر من حجمه الحقيقي، وللون الأحمر علاقة بفتح شهية الإنسان للطعام، فالتفاحة الحمراء أشهى من الخضراء، واللون الأحمر يقترن بالعاطفة ويرمز إلى الإثارة، وأجمل

(1) امرؤ القيس، ديوانه دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، 1972، ص44.
(2) الوساوس ، ص 121.
(3) الوساوس ، ص 154.

الأوقات هي لحظة شروق الشمس أثناء الاحمرار »[1] ، و قد جاء في هذه الرواية ليرمز إلى بعض هذه الصفات، خاصة فيما تعلق بالإثارة ، وذلك عندما اقترب عمار الحر من نصيرة التل ، بهدف محاورتها عن صديقه عبد الحكيم الوردي، « تفرّس في وجه نصيرة التل الدائري.. التهم عينيها الخضراوين وشفتيها الملوّنتين بالأحمر القاني، أنعشته الروائح الزكية المنبعثة في جسدها المثير»[2]، والملاحظ أن جملة الأوصاف هذه قد تضافرت واجتمعت لكي تصنع هذا الجمال الفتّان الذي لا يُقاوَم، وقد « يحتوي اللون الأحمر دلالة الحدة، واللّون الأزرق دلالة الهدوء، وإدراكهما في نفس السياق الزمكاني يربك استقرار العمق النفسي »[3] ويظهر ذلك حينما بحث عمار الحر عن "جميلة الساعي" التي كانت تشتغل في مؤسسة النسيج العمومية، فعلم بأنها فتحت محلا لبيع الملابس الجاهزة « و بعد دقائق وصل إلى المحل ذي الباب الزجاجي الذي كتب عليه وبألوان حمراء وزرقاء : (الملابس الأنيقة.. للنساء والأطفال) »[4]، والملاحظ أنه اقترن مع اللون الأزرق الذي يدل على الهدوء بما يؤكد دلالة اللون من خلال هذا التضاد الرمزي بينهما في كونه مؤشرا يؤسس لرمزية العنوان " الوساوس الغريبة "»[5] .

([1]) عبد المنعم الهاشمي، الألوان في القرآن الكريم ، ص 69.
([2]) الوساوس ، ص 24.
([3]) عبد الحفيظ بن جلولي ، الهامش والصدى ، ص 140.
([4]) الوساوس ، ص 113.
([5]) ينظر، عبد الحفيظ بن جلولي ، الهامش و الصدى ، ص 140.

ج . دلالة أسماء الشخصيات :

يعد اختيار الأسماء في النصوص السردية، وخاصة الروائية مسألة مهمة جدا، وذات مقصدية كبيرة، لاسيما لدى الكتاب ذوي النزعة الواقعية، الذين يولون اهتماما كبيرا لعامل التسمية، بما يناسب ويتماشى مع الواقع الذي يعيشون فيه، فنلفيهم يكثرون من النعوت والمواصفات، لشخصيات محدّدة دون غيرها داخل المتن الروائي، بهدف الإخبار عن كيان هذه الشخصية، من أجل تقليص المسافة الرابطة بين عالم الرواية وعالم الممكنات[1] وهذا ما سعى إليه محمد مفلاح الذي «نراه يستنجد بالألقاب الشعبية ويوظفها توظيفا أراده أن يكشف الواقع المرير الذي تعيشه تلك الفئة من الشعب في الوقت نفسه الذي يمنحها فيه أسماء مميزة يذكر من خلالها بما كانت تأمل أن تعيشه».[2]

وسنحاول من خلال هذا المبحث، الوقوف على أهم السمات والدلالات المرتبطة ببعض الشخصيات، مركزين على سيميائية ألقابها، ويتعلق الأمر، بعمار الحر وعبد الحكيم الوردي ونصيرة التل .

1. شخصية عمار الحرّ :

وهي شخصية رئيسية في رواية **الوساوس الغريبة**، و قد لقبها الكاتب بلقب الحر، والذي يدل على التعالي والتجرد من القيود بكل أشكالها وأنواعها، كيف لا،

(1) ينظر، سعيد بنكراد ، النص السردي ، ص 98.

(2) بن عبد الله مفلاح ، لعبة الأسماء في سرديات "محمد مفلاح" ، مجلة اللغة والاتصال ، مجلة علمية محكمة يصدرها مختبر اللغة العربية والاتصال ، جامعة وهران ، العدد 5 ، دار آل الرضوان ، وهران ، الجزائر، 2009 ، ص 186.

وهو الرجل الذي أهمل حقوقه، وترك كثيرا من ملذات الحياة ومتطلباتها، موجّها فكره وجهده لأن يصبح كاتبا معروفا، ينطق بلسان قومه، ومعبّرا عن هموم مجتمعه وأمّته للمساهمة في تقدمها وازدهارها، بفضل الكتابة الهادئة، بعيدا عن كل إكراه أو إحراج أو تهديد، « و لم ينتم عمار الحر إلى جمعية (أدباء الاحتجاج) كما رفض الانخراط في الأحزاب والجمعيات (...) ففي لحظات الوساوس المخيفة كان يتشبث بحب فوزية العسلي (...) وانتظرت أن يبادر بالخطوبة، ولكنه كعادته نسي الموضوع أو تناساه. وظلت فوزية العسلي هادئة في مواجهة سلوكه المضطرب.. هذا الهدوء الذي كان يتمناه عمار الحر لنفسه»[1] لتحقيق الحرية التي تفسح له مجال التفكير والإبحار في عامل الكتابة، التي تقتضي الحرية والتجرد من كل الارتباطات والقيود المادية والمعنوية، وهو ما « يعكس الأهميّة القصوى التي يوليها للكتابة، والتي يرى أنها أساس التغيير، وأساس بث الوعي بين صفوف المجتمع فأكبر هاجس ظل يؤرقه أن يكف قلمه عن الكتابة، لقد ظل يؤجل زواجه من فوزية العسلي، كما رفض الخوض في غمار السياسة، كل ذلك لأن التغيير الحقيقي من وجهة نظره يقوم على الشرط الثقافي والمعرفي»[2]. وهذا ما حققه بالفعل في نهاية المطاف والمتمثل في إتمام كتابه عن صديقه الشاعر عبد الحكيم الوردي.

([1]) الوساوس ، ص 47 ، 48.

([2]) نبيل بو السليو، الرؤية في الرواية الجزائرية من 1990 إلى 2000 ، مذكرة دكتوراه ، إشراف رشيد قريبع، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الأمير عبد قادر، قسنطينة ،الجزائر، 2011 ، ص 250.

2. شخصية عبد الحكيم الوردي :

لقد أشرنا سابقا إلى وظيفة اللون الوردي، التي تتقاطع مع ما يعرف بالأحلام الوردية التي تنتاب الفئة ذات الإحساس المرهف من المجتمع، كفئة الشعراء ذوي الإحساس المفرط، والمشاعر المتدفقة باستمرار، وما تصوّره لهم مخيلاتهم من أحلام، غالبا ما تكون من نسج الخيال، يصعب تحقيقها في أرض الواقع، وهذا هو شأن عبد الحكيم الوردي، صاحب الأفكار الغامضة والآراء المنبوذة من قبل السّاسة، وأصحاب المصالح وذوي النفوذ، من خلال سعيهم الحثيث والمتواصل من أجل الحيلولة دون تحقيق هذه الأحلام الوردية، التي قد تصبح في يوم من الأيام واقعا حتميا لا فكاك منه، والملاحظ أن رؤية هذه الشخصية أو شخصية عمار الحر، قد تكون موافقة لرؤية الكاتب نفسه الذي « بناها وقدمها بمزيد من العناية والاكتمال، لا يمكن أن نجدها في الواقع الذي نحيا فيه بأسمائها وأفعالها التي قامت بها داخل النص، فالكاتب وهو ينتجها ويبنيها بناءً على تفاعله مع واقعه التجريبي»[1].

3 . شخصية نصيرة التل :

وهي شخصية فاعلة ذات نزعة استعلائية متغطرسة، تنشد الرفعة والكبر، فهي تستمد هذه الصفات في لقبها "التل" ، وهو المكان المرتفع البارز من الأرض الظاهر من بعيد، وهذا ما عرف عن نصيرة التل، التي كانت « ترتدي بنطلون "جينز" وقميصا بنفسجيا، وقد لفت عنقها الطويل بمنديل حريري أبيض مزركش بنجوم

(1) سعيد يقطين، إنتاج النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص 140 - 141.

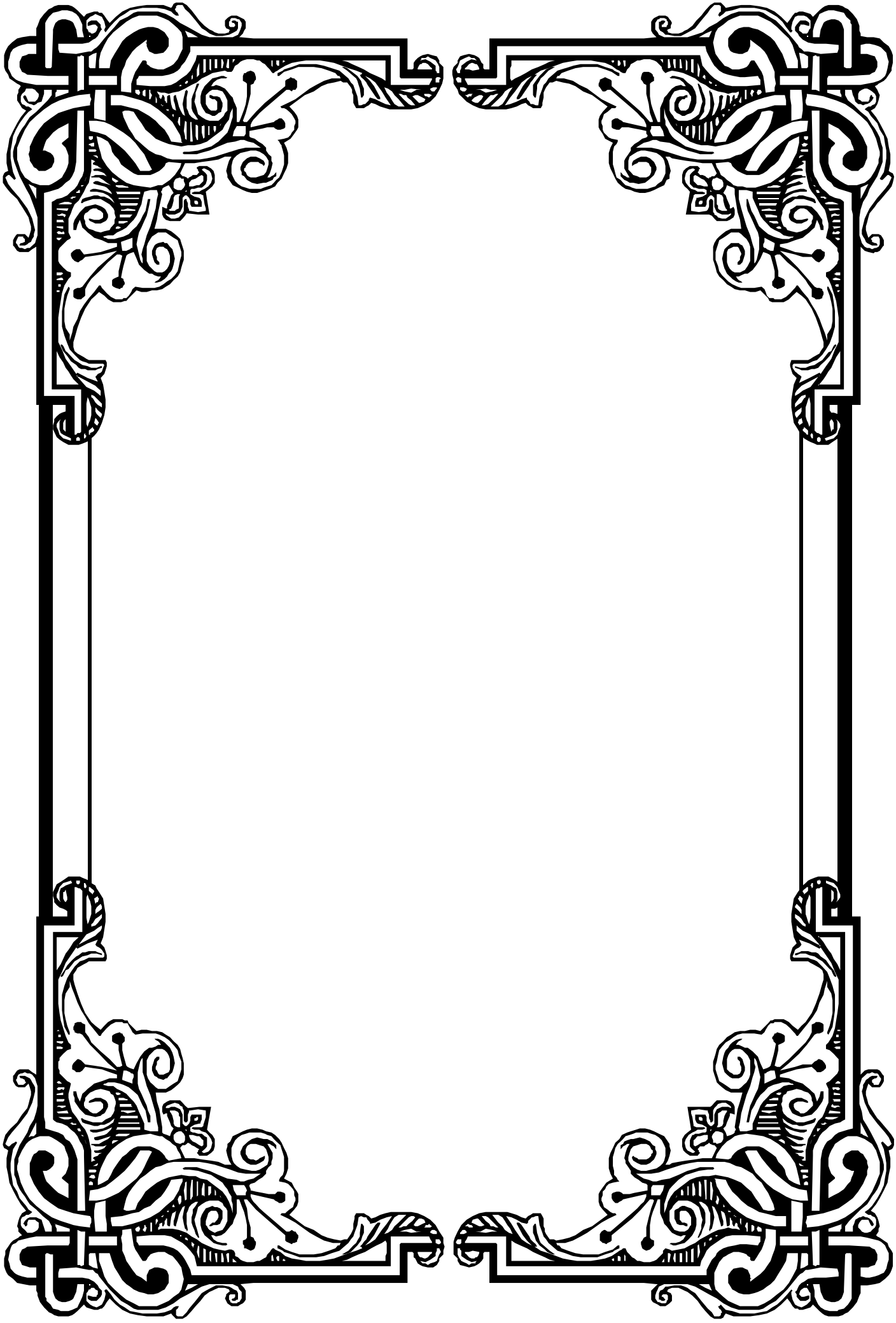
حمراء وزرقاء وكانت تنتعل حذاء جلديا أحمر من النوع المستورد»[1] فارتداؤها لمثل هذه لملابس الباهظة الثمن من جهة، وذات البعد "المتحضر" من جهة أخرى، دليل على رفعتها وعزة نفسها، وغرورها أيضا، « بدت له نصيرة التل بوجهها الدائري وشعرها ذي اللون الأصفر الفاقع، فتاة ناضجة (...) فهي ليست ساذجة كما كان يظن.. لا ريب سيجد صعوبة كبيرة في محاورتها ولكنه سيتجاوز كل العقبات بالحكمة والرزانة »[2]، وما كان لعمار الحر أن يتردد هكذا، لولا رفعة هذه المرأة وتكبرها، ولكنه تحمل المتاعب والصعوبات، في سبيل افتكاك أيّ معلومات منها، حول صديقه عبد الحكيم الوردي المحبوس، الذي كانت تربطه بها علاقة حب، « احتار عمار الحر، لم يفهم ما كانت تعنيه نصيرة التل بعباراتها الغامضة الساخطة لقد صدمته بلهجتها العنيفة »[3].

وصفوة القول، إن جل الشخصيات في هذه الرواية، قد اختيرت لها مسمّيات مقصودة، تتناسب مع الدور الذي قامت به، وكذا الميول والرغبات والصفات، التي التصقت بها، بما يتماشى مع الدور الذي أنيطت به، لتصوّر، إلى حد كبير، الواقع المعيش، وتكرّس المشروع الروائي، الذي يرتكز على الواقعية، والذي تتجلى معالمه في واقعية الانتقال وسهولتها، بين عالم الواقع والعالم الروائي»[4]، وبما أن الرواية بشكل عام، هي فن، كما أسلفنا، إلا أنها تستمد حضورها من الواقع، عن طريق اللغة المستعملة، والأسلوب الذي ينتهجه الكاتب، وهذا ما حققه محمد مفلاح الذي

(1) الوساوس ، ص 19.
(2) الوساوس ، ص 22.
(3) الوساوس ، ص 26.
(4) ينظر، عبد الحفيظ بن جلولي، اعمال الملتقى الدولي الثاني عشر، ص 101.

« يعيش على الفطرة في كتاباته، وطرائق تشكيله الأسلوبي، له جماليات سردية تنفذ بسحر بيانها إلى أعماق المشاعر (...) وتتستر بفعل التخييل والتحجيب حتى تنأى عن القبض والتجديد، وبين الشفافية والتكثيف تكتسي طقسا خاصا يختلط فيه الواقع بالمتخيل»[1]. ولذلك فالواقعية النقدية التي يُؤسس لها هاجس الكتابة لديه يبقى في أهم الأهداف التي يقيم عليها الكاتب مشروعه الفني.

(1) نور الدين السد، بمثابة تقديم ، رواية الوساوس الغريبة ، ص 05.



الخاتمة

في رحاب هذه الدراسة خلصت إلى النتائج التالية :

- تشكل أعمال **محمد مفلاح** الروائية، منذ نشأتها هيكلا متجانسا يشدّ بعضه بعضا، باعتبار أنه يمثل مشروعا فنيا، يضيف فيه الكاتب في كل عمل جديد جزءا بنائيا، يساهم بشكل أو بآخر، في دعم هذا المشروع، ودفعه قدما نحو الأمام، بما يحقق النزعة الواقعية التي تؤسس لهاجس الكتابة الإبداعية لديه، ولذلك نجده ينسج أفكاره من واقع المجتمع الجزائري، في منطقة معلومة ومحددة، والتي هي نموذج حيّ لصراع هذه الأمة المرير، خلال أهم الفترات الحاسمة التي عرفت تغيرات جذرية، وتحولات عميقة، في المسار الاجتماعي والسياسي والتاريخي والثقافي... فجاءت رواياته لتعكس هذا الواقع، وتصوّره بخطابات مختلفة، تصبّ كلّها في هذا المنحى وتعمل جميعها ضمن هذا التوجه، وقد سلّطنا الضوء على روايات أربع، باعتبارها تختزل، في رأينا، إلى حدّ ما، خطاب الروايات الأخرى.

- فيما يخص رواية **بيت الحمراء**، فهي عمل صوّر الحياة الاجتماعية، خلال الفترة الممتدة من منتصف السبعينات، إلى ما قبل أحداث الخامس من أكتوبر 1988، والملاحظ أن صراع الشخصيات في هذه الرواية، وما مثلته من اتجاهات، غالبا ما كانت ذات صفات تنبئ بهذا الانفجار، ويتعلق الأمر أساسا بشخصيتين تمثلان الضحية والجلاّد، أولاهما شخصية فاطمة الحمراء، التي وجدت نفسها مدفوعة لممارسة التجارة المحرّمة، ومتمردة على بعض القيّم والعادات والتقاليد، التي ظلت تحكم المجتمع الجزائري، أما الشخصية الثانية، فهو قدور بلمريكان، الذي كان أيام الثورة راعيا، أصبح له اليوم حمام وحانة ومطعم و"فيلا" وسيارة فاخرة، مما أتاح له بأن يستبد

على الناس ويستعلي عليهم ويستغل ضعفهم، بما سمح له بشراء ذممهم وأعراضهم، وغلق أبواب الأمل أمامهم.

- جاءت رواية **الكافية والوشّام**، أولى ثلاثيته، لتبرز الصراع الحقيقي، والمنعطف الحاسم الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد أحداث أكتوبر السابقة الذكر، وشكلت نقطة تحوّل حقيقية، والملاحظ أيضا أن الكاتب عمد في هذا العمل الروائي، أن يزاوج بين عالم الواقع وعالم الرواية، من خلال المفارقات الزمنية، التي تعمل على انحراف مساره، تارة باتجاه الوراء، ليشير إلى التراكمات السياسية والاجتماعية التي أفرزت هذا الوضع، وتارة إلى الأمام لاستشراف النتيجة والمآل المتوقع، كل ذلك لم يخضع إلى وتيرة زمنية منتظمة، بل تراوح بين السرعة والبطء، تبعا للحركة الداخلية التي يقتضيها نظام السرد المتبع، والذي يسعى إلى تحقيق التغيير، الذي تنشده الشخصيات، انطلاقا من أمزجتها المختلفة وأفكارها المتعددة وتوجهاتها المتباينة، ممّا يجعل الأحداث اللاحقة متوقعة الحدوث بشكل منتظر، كنتيجة حتمية للوضع القائم، هذا الأمر جعل القارئ لرواية الكافية والوشام، يتابع عن كثب، مشاهدها الكثيرة، التي تمتاز بالتكثيف والتنوع، ومردّ ذلك، في اعتقادنا، راجع إلى التحول الشامل في جميع الميادين، الذي شهدته هذه المرحلة التاريخية المعروفة.

-أما الرواية الثانية في ثلاثيته فمثلتها **عائلة من فخار**، والتي تعدّ امتدادا وإتماما لرواية الكافية والوشام، وهي المرحلة التي لم تعرف أيّ تغيير مما كان ينتظر، بل ازداد الوضع تأزّما وتعقيدا، حيث بدأت كل فئة أو شريحة من أبناء هذا الوطن، تبحث لها عن قدم وجود في مجتمع كثرت فيه التناقضات والأزمات، وأهم عنصر جسد هذا الواقع الأليم، في هذه الرواية هو عنصر المكان، إذ يعدّ الركيزة الأساسية في سير الأحداث

وتطورها، وفي تكوين الشخصيات، ورسم مسارها، والمساهمة في صنع مزاجها وفكرها ورؤيتها.

-و جاءت رواية **الوساوس الغريبة،** لتكون آخر هذه الثلاثية، ولتكون أيضا مؤشرا لبلوغ غاية المشروع الفني الذي يصوّر لمرحلة معينة معلومة، وذلك بما تحمله من خطابات متعددة، أهمها البعدان السياسي والاجتماعي، وما رافقهما من جوانب ثقافية، مثلها بشكل خاص، هاجس الكتابة، وأزمة المثقف وواقعه الأليم، وما يعيشه من غربة مع ذاته ومحيطه، إلا أن محمد مفلاح، قبل التحدي، باعتباره كاتبا أولا وقبل كل شيء، فجاءت لغته راقية خالية من النسج الإنشائي، الذي يحتفي بألوان البيان والبديع، وكان ذلك من خلال اعتماده لغة بسيطة، ولكنها عميقة وفصيحة، بعيدة عن التكلف والابتذال، جاعلا منها لغة متساوية لدى جميع الشخصيات، على اختلاف مستوياتهم، لأن اللغة التي تكتب بها الرواية، هي لغة الكاتب أولا وأخيرا، كما نجده يوظف جملة من الأدوات التعبيرية التي يقتضيها السرد القصصي، خاصة ما تعلق منها بالجوانب الأسلوبية والأبعاد السيميائية.

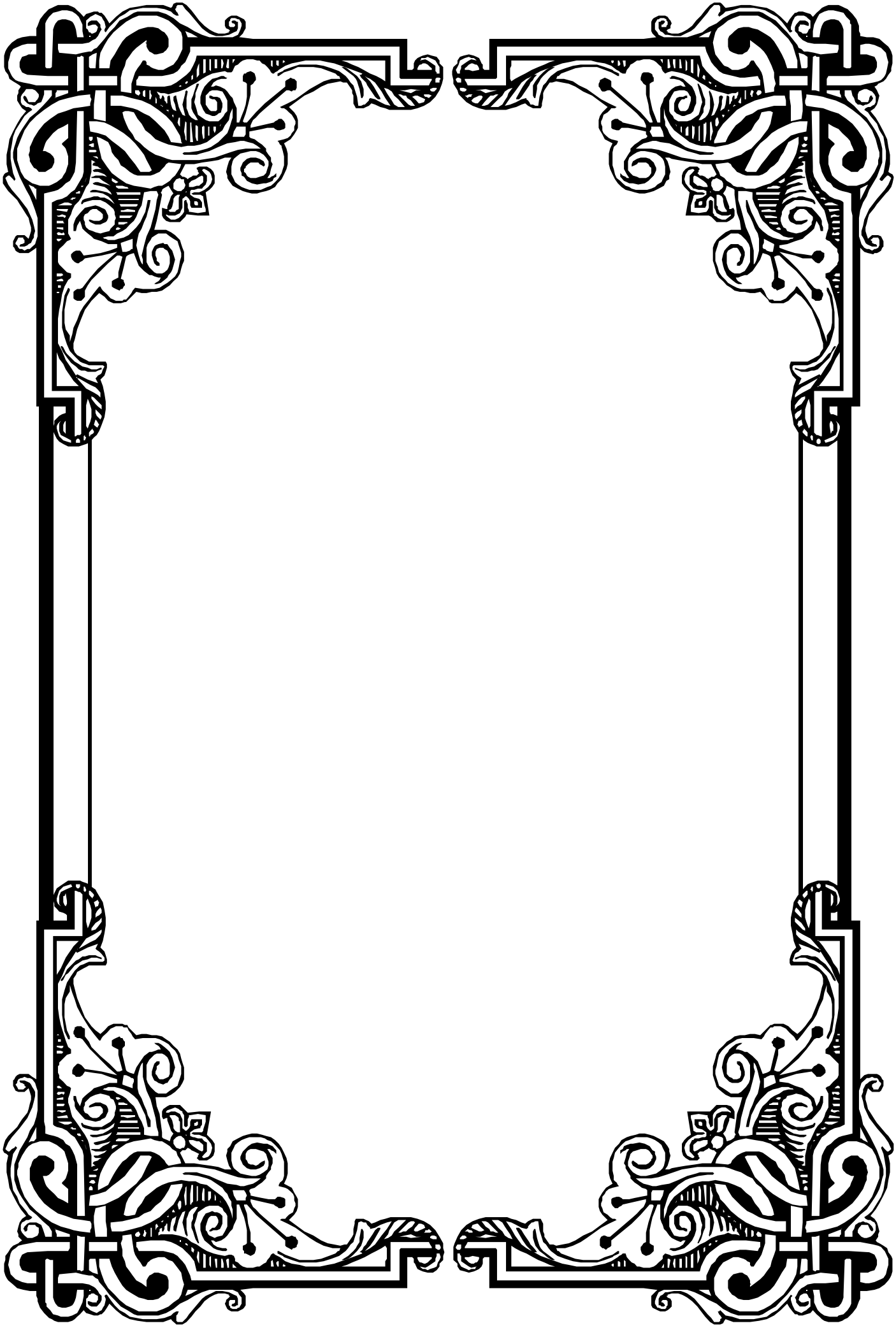
وفي الأخير، لا يمكن أن أدّعي أو أزعم، أني بلغت الغاية النظرية، التي تجزم بكمال القراءة ونهايتها، في الخطاب الروائي لمحمد مفلاح، لأن ذلك من الأمر المستحيل، نظرا للثراء الفني، الذي تتوفره أعماله الروائية عموما، وهذه الروايات الأربع تحديدا، بما يستدعي تجدّد القراءة، وتنوّع الأدوات الإجرائية، لكن، وبالرغم من كلّ ذلك، أحسبني، من خلال هذه المقاربة، أنني حاولت الوقوف على كثير من المزايا الفنية، والخصائص الجمالية، وخاصة حينما يتعلق الأمر بكاتب جزائري يدعى

محمد مفلاح، " إنه رجل ألمعي، ذكيّ صمّم أن يرعى موهبته ويصنع من نفسه كاتبا محترما "كما يقول عميد الرواية الجزائرية الكاتب الراحل **الطاهر وطار** رحمه الله.

هذا إذن زبدة ما توصلت إليه في هذا المضمار، راجيا من الله أن أكون قد وفقت، لأنني ما قصدت إلا ذاك، فإن حققت المبتغى فلله الفضل والمنّة، وإن قصرت الغاية فذاك حدود معرفتي وعلمي، ولعل ما يشفع لي، أني اجتهدت وحسبي ذلك؛ وفوق كلّ ذي علم عليم.

وبالله التوفيق وإليه الكمال

غليزان يوم 19 ربيع الأول 1433 هـ
الموافق 12 فبراير 2012 م



المـــصـــادر والـمـــراجـــع

❖ القـــــرآن الكـــــــريم.

(1) المصادر باللغة العربية:

01. **مفلاح محمد:** الأعمال غير الكاملة، دار الحكمة، صدرت هذه الطبعة في إطار "الجزائر عاصمة الثقافة العربية "، 2007، الجزائر .
02. **مفلاح محمد:** الكافية والوشام (صخب البداية)، رواية، دار المعرفة، د ط، الجزائر العاصمة، 2009.
03. **مفلاح محمد:** عائلة من فخار (مسار المتقاعد صاحب الخيزرانة)، رواية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، وهران، الجزائر، 2008.
04. **مفلاح محمد:** الوساوس الغريبة، (على هامش مقتل الأرملة الثرية) ، رواية، دار الحكمة للنشر والترجمة، د ط، الجزائر العاصمة، 2005 .

(2) المراجع باللغة العربية:

05. **إبراهيم أنيس وآخرون:** المعجم الوسيط، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.
06. **أسماء شاهين:** جمالية المكان في روايات جير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، د ت.
07. **الباشا محمّد:** الكافي، شركة المطبوعات للتوزيع والنّشر، د ط، بيروت، لبنان، 1992.

08. **(الباقلاني) أبو بكر:** القاضي أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن قاسم، إعجاز القرآن، تح السيّد أحمد صقر، دار المعارف، ط 3، القاهرة، مصر، 1971.

09. **بحراوي حسين:** بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

10. **بدري عثمان:** وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ، دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2000 .

11. **بشير بويجرة محمد: -**بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج1، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2001 ـ 2002 .

12. **بشير بويجرة محمد:** بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ج2، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط 2001 ـ 2002 .

13. **ابن جلولي عبد الحفيظ:** الهامش والصدى، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية (دراسة)، دار المعرفة، د ط الجزائر، 2009 .

14. **(ابن جني)** أبو الفتح عثمان بن جني: الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، د ط، مصر. د ت.

15. **ابن قينة عمر:** في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .

16. **بنكراد سعيد:** لاسيميائية السردية، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، 2001.

17. **بنكراد سعيد:** النص السردي، نحو سيميائيات الإيديولوجيا، دار الأمان، ط1، الرباط، المغرب، 1996 .

18. **(ابن مالك)** محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الجياني: ألفيته، دار العلم، د.ط، الاسكندريّة، مصر، د ت.

19. **(ابن منظور)** محمد بن مكرم بن على أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، ط1، دار صادر بيروت، لبنان، د ت.

20. **بورايو عبد الحميد:** منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، الجزائر، 1994 .

21. **تحريشي محمد:** أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د ط، دمشق، سوريا، 2000 .

22. **تحريشي محمد:** في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر دحلب، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007 .

23. **(الجرجاني):** أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني. دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، د ط بيروت، لبنان، د ت.

24. **جنون مبارك:** دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987.

25. **الحمداني حميد:** بنية النّص السّرديّ من منظور النقد الأدبيّ، المركز الثقافي العربيّ للطباعة والنّشر والتوزيع، ط 1، بيروت والدار البيضاء، د ت.

26. **خليل الموسى:** قراءات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، سوريا، 2000.

27. **(الزّبيديّ)** مرتضى محمّد بن عبد الرّزاق الحسينيّ: تاج العروس، مادة بنى، ج 3، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، د ت .

28. **زكريا إبراهيم:** مشكلة البنية، أو أضواء على البنية، دار مصر للطباعة والنّشر، د.ط، القاهرة، مصر، 1976.

29. **زكي أحمد كمال:** دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، 1980.

30. **زكي حسام الدين كريم:** الزمن الدلالي، ط1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، 1991.

31. **(الزمخشري)** : أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر ،أساس البلاغة، دار الآفاق الجديدة، د ط، بيروت، لبنان، 1980.

32. **(الزمخشري)**: الكشّاف، مادة (نصص) ج 3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1997.

33. **الساريسي عمر عبد الرحمن:** الحكاية الشعبية في المجتمع الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1980 .

34. **سالم كاضد:** عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجا)، د ط ، دار الكندي، الأردن، 2003 .

35. **سعد عبد العزيز:** الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة الأنجلو مصرية، د ط، القاهرة، مصر 1970.

36. **سمير الحاج ياسين:** اللحظة الأدبية، دراسة الزمن في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

37. **سمير روحي الفيصل:** بناء الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1995.

38. **سمير روحي الفيصل:** الرواية العربية (البناء والرؤيا، مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2003.

39. **شارف مزاري:** مستويات السرد الإعجازي في القصة القرآنية، دراسة (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 .

40. **شايف عكاشة:** اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985 .

41. **شجاع مسلم العاني:** قراءات في الأدب والنقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د ط)، دمشق، سوريا، 1999 .

42. **شرشار عبد القادر:** تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، منشورات دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009 .

43. **شرشار عبد القادر:** خصائص الخطاب الأدبي في رواية " الصراع العربي الصهيوني"، دراسة تحليلية، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2005 .

44. **شريبط أحمد شريبط:** تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، د ت .

45. **شلتاغ عبود شراد:** مدخل إلى النقد الأدبي الحديث، ط1، دار مجد لاوي للنشر، 1998 .

46. **صحراوي إبراهيم:** تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999 .

47. **صلاح فضل:** نظرية البنائيّة في النّقد الأدبيّ، دار الآفاق الجديدة للنّشر، ط 2، بيروت، لبنان، 1980 .

48. **طالب أحمد:** جمالية المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

49. **طول محمد:** البنية المسردية في القصص القرآني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

50. **عبد المنعم الهاشمي:** الألوان في القرآن الكريم، ط1، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، 1990 .

51. **عدنان بن دريل:** النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 2000 .

52. **عزام محمد:** تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003 .

53. **عز الدين إسماعيل:** الأدب وفنونه، دار النشر المصرية، د ط، القاهرة، مصر، 1955.

54. **علي عبد الجليل:** فن كتابة القصة القصيرة، دراسة أسامة للنشر (د ط)، عمان، الأردن، 2005.

55. **الغذامي عبد الله:** الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي الأدبي، ط 1، جدّة، السعودية، 1995 .

56. **غنايم محمود:** تيار الوعي في الرواية الحديثة، دراسة أسلوبية، منشورات دار الجيل، بيروت، ودار الهدى، القاهرة، مصر، 1999.

57. **فاروق عمراني:** النقد والإيديولوجيا (بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث).

58. **(الفراهيدي)** أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدى: معجم المصطلحات العربيّة، دار الفكر اللبناني، ط 1، بيروت، لبنان، 1995.

59. **(الفيروز آبادي)** أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي: القاموس المحيط، دار إحياء التراث العربي، ج1، مادة (نص)، بيروت، لبنان، 1997.

60. **قاسم سيزا:** بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1990 .

61. **ماهر عبد القادر محمد:** فلسفة العلوم، ج2، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1984.

62. **مجدي وهبة:** معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، دار التنوير، د ط، بيروت، لبنان، 1985.

63. **مجمع اللغة العربيّة :** المعجم الوسيط، مطبعة مصر، د ط، ج 1، القاهرة 1960.

64. **محبة حاج معتوق:** أثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، 1994 .

65. **محمد عزام:** تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد (د ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

66. **محمد عزام:** شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005.

67. **مخلوف عامر:** مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، دراسة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، الجزائر، 2008 .

68. **مراد عبد الرحمن مبروك**: الظاهرة الفنية في القصة المعاصرة في مصر (1967-1984)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989 .

69. **مرتاض عبد الجليل**: البنية الزمنية في القص الروائي، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، جامعة وهران، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993 .

70. **مرتاض عبد الجليل**: البنية السردية في الإبداع الروائي ، رشيد ميموني نموذجا (لن يكون الربيع إلا أجمل)،دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران، الجزائر، 2010.

71. **مرتاض عبد الملك**: ألف ياء، تحليل مركب لقصيدة " أين ليلاي "، لمحمد العيد آل خليفة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2004 .

72. **مرتاض عبد الملك**: ألف ليلة وليلة، (تحليل سيميائي لحكاية حمال بغداد)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1993.

73. **مرتاض عبد الملك**: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2004، وهران، الجزائر.

74. **مرتاض عبد الملك**: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زفاف المدق لنجيب محفوظ، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995 .

75. **مرتاض عبد الملك**: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 240، الكويت، 1998 .

76. **مرتاض عبد الملك:** مرايا متشظية، رواية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.

77. **مرتاض عبد الملك:** نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، وهران، الجزائر، 2003.

78. **مشري بن خليفة:** سلطة النّص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2000.

79. **مصطفى السّعداني:** المدخل اللغويّ في نقد الشّعر، دار العلم، د ط، الاسكندريّة، مصر، د ت.

80. **مفتاح محمد:** تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص، المركز الثقافي العربي، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، 1986 .

81. **منذر عياشي:** مقالات في الأسلوبيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ط1990.

82. **مها حسن القصراوي:** الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .

83. **مهيبل عمر:** البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، ط2، الجزائر، د ت .

84. **موريس أبو ناصر:** الألسنة والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان 1979.

85. **مومن أحمد:** اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، 2005.

86. **مونسي حبيب:** فعل القراءة، النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، ط 2002/2001 .

87. **مونسي حبيب:** فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

88. **نبيلة إبراهيم:** نقد الرواية، مكتبة غريب، من كتاب الزمن في الرواية العربية، د.ط، القاهرة، مصر، 1995،

89. **نوسي عبد المجيد:** التحليل السيميائي للخطاب الروائي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 2002 .

90. **هيام شعبان:** السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، 2004 .

91. **يقطين سعيد:** إنتاج النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2008 .

92. **يقطين سعيد:** تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، د ت .

(3) المصادر و المراجع المترجمة :

93. **أرنست كيسيرز:** الدولة الأسطورة، تر، أحمد حمدي محمود، مراجعة أحمد خاكي، المكتبة العربية للهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1975.

94. **إيفاشينا فلانتينا:** الثورة التكنولوجية والأدب، تر، عبد الحميد سليم، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، 1985.

95. **جاستون باشلار :** جمالية المكان، تر : غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، لبنان، 1984.

96. **جان بياجيه :** البنيوية، تر، عارف منيمنة وبشير أويري، دار عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1981 .

97. **روبرت دي بوجراند:** النّص والخطاب، الإجراء، تر تمام حسن، عالم الكتب، ط 1، 1998 .

98. **رينيه ويليك، وارين أوستن:** نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1987 .

99. **فرونسوا مورياك :** الروائي وشخصيات رواياته، تر: عادل غضبان، بيروت، لبنان، 1985.

100. **كولدنسين جنيت :** وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، المغرب، 2002.

101. **موبر إدوارد:** بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، الدار المصرية للتأليف، القاهرة، مصر، د ت.

102. **ميشال بوتور:** بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت وباريس، ط2، 1982.

103. **ميرهوف هاتز:** الزمن في الأدب، تر: أسعد زروق، مؤسسة فرانكلين، القاهرة، مصر، 1972 .

104. **ويليك واورين:** نظرية الأدب، تر : محيي الدين صبحي، ط2، 1972، دمشق، سوريا .

105. **يوري لوتمان:** مشكلة المكان الفني، تر: قاسم سيزا، ط1، الدار البيضاء، المغرب د.ت.

(4) المصادر و المراجع بالأجنبية

106. **Dominique Maingueneau**: " analyse les textes de communication "Nathan. Paris. 2000.

107. **Jean François Jeandillou** : analyse textuelle, Armand colin, paris. 1997-

108. **Jean Pierre Richard** : littérature et sensation, Ed du seuil 1954.

109. **Norah Stevenson** : Paris dans la comédie humaine de Balzac, Paris, lourville, 1938.

110. **René Jasinsiki** : Histoire de la littérature Française, T.II.A.G Nizet. Paris, 1969.

(5) المجلات والدوريات :

111. **ابن جلولي عبد الحفيظ :** خصوصية النص عند محمد مفلاح، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية، أعمال الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج.

112. **ابن عطية كمال:** سؤال العتبات في الخطاب الروائي، دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة، دار الأوراسية للطباعة والنشر، ط1، الجلفة، الجزائر، 2008 .

113. **حمدان عبد الرحيم :** اللغة في رواية " تجليات الروح " لمحمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، العدد 2، 2008 .

114. **خالدي سمير:** تجليات المكان في رواية رامة والتنين لإدوار الخراط، مجلة مطارحات في اللغة والأدب يصدرها معهد الآداب واللغات للمركز الجامعي بغليزان، دار الخلدونية للطباعة والنشر، العدد 1، نوفمبر 2009 .

115. **الخانجي عبد الرحمن:** اللغة والزمن، مجلة فصول، العدد 2، 1982 .

116. **السد نور الدين:** بمثابة تقديم، رواية الوساوس الغريبة دار الحكمة للنشر والترجمة، د ط، الجزائر العاصمة، 2005.

117. **سلمان القضاة:** حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية، تصدرها جامعة وهران، العدد 3، 1996 .

118. **شايف عكاشة:** قراءة مفتاحية في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة والأدب، العدد 13، الجزائر، 1998 .

119. **عباس عبد الحليم عباس:** رولان بارت وإشكالية النقد، مجلة عمان، العدد 104، شباط 2004، عمان، الأردن .

120. **عبد العالي بشير:** جمالية الفضاء في رواية عائلة من فخار، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، العدد 9، ورقلة، الجزائر، ماي 2010 .

121. **عبد الملك أشهبون:** جمالية التشكيل الفني في رواية " عناكب من دم المكان " لعبد السلام المساوي، مجلة عمان، العدد 101، تشرين الثاني 2003 .

122. **فارس نور الدين:** دلالة السرد في المعمار الدرامي، تجليات الحداثة، العدد 01، يصدرها قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2010 .

123. **قويدري محمد الطيب:** قراءة في نص روائي (الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح)، مسارات، مجلة تصدر عن مديرية الثقافة لولاية الجلفة العدد 02، 2008 .

124. **لؤي علي خليل :** الطاقات الجمالية للجملة الشرطية، مجلة الموقف الأدبي، يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 276، 1994 .

125. **مباركية عبد الناصر:** قراءة في رواية عائلة من فخار لمحمد مفلاح، أعمال الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2010 .

126. **محمد عبيد الله:** جمالية القصة القصيرة في الأردن، مجلة علامات، تصدرها جامعة مكناس، العدد 20، المغرب، 2003

127. **مفلاح بن عبد الله:** لعبة الأسماء في سرديات "محمد مفلاح"، مجلة اللغة والاتصال، مجلة علمية محكمة يصدرها مختبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران، العدد 5، دار آل الرضوان، وهران، الجزائر، 2009 .

128. **يقطين سعيد:** الرواية العربية من التراث إلى العصر، مجلة علامات، مجلة ثقافية محكمة، تصدرها جامعة مكناس، العدد 20، المغرب، د ت.

(6) المخطوطات :

01- **نبيل بو السليو:** الرؤية في الرواية الجزائرية من 1990 إلى 2000، رسالة دكتوراه، إشراف رشيد قريبع، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد قادر، قسنطينة ،الجزائر، 2011 .

(6) المواقع الإلكترونية:

01- **حسين علي محمد:** جمالية المكان في الرواية والقصة القصيرة، مقال بالموقع الإلكتروني: http-www.aljzeera-nr-esceres-3f65/474bbc-4340-864d.

02- **قضماني رضوان:** السميولوجيا، السيميوتيك، السيميوطيقا، السيميائية، الموقع الالكتروني "جمالية" (Jamaliya.com)، 2007.07.29 .

ترجمة للكاتب محمد مفلاح ومؤلفاته

ترجمة للكاتب محمد مفلاح ومؤلفاته :

محمد مفلاح روائي وقاص وباحث في التاريخ، من مواليد عام 1953 بغليزان (الجمهورية الجزائرية) ، نشر مقالاته الأولى بالملحق الثقافي لجريدة الشعب، الذي كان يشرف عليه الروائي الطاهر وطار (1973-1976) ، كما نشر قصصه الأولى في بداية السبعينيات من القرن الماضي بالجرائد والمجلات الوطنية ومنها (الوحدة، آمال، الجزائرية، النادي الأدبي لجريدة الجمهورية)، وطبعها سنة 1983 تحت عنوان "السائق". وألف أكثر من عشر تمثيليات للإذاعة الوطنية (1973-1975) ومنها : شاعر القرابة، فلسطين الجريحة، أبناء الثورة، الأرملة، فتاة الحاج إلخ .

مارس العمل النقابي، إذ انتخب أمينا عاما للاتحاد الولائي بغليزان، وعضو المجلس الوطني (1984 ـ 1990)، ثم انتخب عضو الأمانة الوطنية للاتحاد العام للعمال الجزائريين (1990-1994).

برلماني سابق (عهدتي 1997-2002 و2002-2007) في قائمة جبهة التحرير الوطني عن ولاية غليزان .

وتولى عدة مسؤوليات بالمجلس الشعبي الوطني، منها نائب رئيس المجموعة البرلمانية لحزب جبهة التحرير الوطني، ونائب رئيس لجنة الثقافة والسياحة والاتصال.

انتخب عضوا باللجنة المركزية لحزب جبهة التحرير الوطني (1997 -2005)، وعضوا بالمجلس (2005 -2010).

انتخب عضوا بالأمانة الوطنية لاتحاد الكتاب الجزائريين (1998-2001)، ثم أعيد انتخابه عضوا بالمجلس الوطني للاتحاد عام 2001.

صدرت له أول رواية، وهي (الانفجار) كما صدرت له بعد ذلك روايات أخرى وهي : (هموم الزمن الفلاقي) ، (زمن العشق والأخطار) ، (خيرة والجبال) ، (بيت الحمراء) ، (الانهيار) ، ومجموعة قصصية (أسرار المدينة) ، كما نشرت له ثلاث قصص للأطفال.

ومنذ بداية هذا القرن نشر خمس روايات وهي : (الكافية والوشام) ، (الوساوس الغريبة)، (عائلة من فخار) ، (انكسار) و(شعلة المايدة) .

بالإضافة إلى مجموعة قصصية (الكراسي الشرسة) ، وسبعة كتب في التاريخ والتراجم وهي : (شهادة نقابي) ، (سيدي الأزرق بلحاج ، رائد ثورة 1864 المندلعة بمنطقة غليزان) ، (أعلام من منطقة غليزان) ، (شعراء الملحون بمنطقة غليزان)، (غليزان "ثورات ومقاومات" ...، مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان)، (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في مدينة غليزان) .

ونشر العديد من المقالات بالصفحة الثقافية لجريدة الجمهورية (1984-1985)، والقسم الثقافي لجريدة صوت الأحرار (1999-2006)، وأسبوعية المحقق (2006-2008).

يعيش **محمد مفلاح** إلى حد الآن بمدينة غليزان، التي ألهمته كتاباته الإبداعية، وأنجز بها كل أعماله المتعلقة بتاريخ وتراث منطقة غليزان ، وهو اليوم بعد تقاعده ، متفرغ للكتابة الإبداعية والبحث في تاريخ المنطقة وتراثها الثقافي.

أعمال الأديب والباحث محمد مفلاح المنشورة:

في الرواية:

1) الانفجار، مجلة (آمال) ط1، سنة 1983، المؤسسة الوطنية للكتاب ط2، 1984، نالت الجائزة الثانية في الذكرى العشرين للاستقلال الجزائر(1982)، ترجمت إلى اللغة الفرنسية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (2002) .
2) بيت الحمراء ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986 .
3) زمن العشق والأخطار ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986 .
4) هموم الزمن الفلاقي ، مجلة الوحدة ، ط1 ، 1984. نالت الجائزة الأولى في مسابقة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة (1984) ، وصدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، 1986 .
5) الانهيار، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1986 .
6) خيرة والجبال ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1988 .
7) الكافية والوشام ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، ط1 ، 2002 ، وعن دار المعرفة، الجزائر، ط 2 ، 2009 .
8) الوساوس الغريبة ، دار الحكمة ، 2005 .

- وقد جمعت بعض هذه الروايات في (الأعمال غير الكاملة) وتضم ست روايات هي: الانهيار، بيت الحمراء ، هموم الزمن الفلاقي ، زمن العشق والأخطار، الانفجار، خيرة والجبال ؛ صدرت عن دار الحكمة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سنة 2007.

9) عائلة من فخار ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2008 .
10) شعلة المايدة ، دار طليطلة ، 2010 .
11) انكسار، دار طليطلة ، 2010

في القصة :

12) مجموعة (السائق)،المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983 ودار قرطبة ط2، 2009 .
13) مجموعة (أسرار المدينة) المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991 .
14) الكراسي الشرسة (قصص)، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، 2009.

قصص للأطفال:

15) معطف القط مينوش، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1 ،1990، دار قرطبة ط2، 2009.
16) مغامرات انملة كليحة، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط1، 1990، دار قرطبة، ط2، 2009 .
17) وصية الشيخ مسعود ، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر والصحافة (إناب)، 1992 ، ط2 ، دار الساحل ، 2009 .

كتب في التاريخ والتراجم:

18) شهادة نقابي، دار الحكمة، 2005.
19) سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864م المندلعة بغيلزان، 2005 .
20) أعلام من منطقة غليزان، مطبعة هومة، 2006 .
21) شعراء الملحون بمنطقة غليزان (تراجم ونصوص) ، مطبعة هومة ، 2008 .
22) غليزان: ثورات ومقاومات من 1500 إلى 1914 ، منشورات دار الأديب ، 2010 .
23) مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان ، دار قرطبة ، 2011 .
24) جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، دار قرطبة ، 2011 .

- أعلام من منطقة غليزان: ويشمل الكتب الثلاثة الآتية، (سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864 ، وأعلام التصوف والثقافة ، شعراء الملحون بمنطقة غليزان) ، دار المعرفة، جزآن ، 2009 .

التمثيليات الإذاعية: (غير المنشورة) :

1) الأرملة : 1974.
2) اللاز : 1974.
3) أولاد الثورة : 1974.
4) الشاعر والزمان : 1974.
5) فاطمة القايمة : 1974.

6) شاعر القرابة : 1974.

7) موت الحاج : 1975.

8) شباب اليوم : 1975.

9) حارس وفارس : 1975.

10) فلسطين الجريحة : 1988.

11) حانت ساعة الجهاد ، للتلفزة الوطنية : 1975.

الكتابات والدراسات المنشورة في الكتب والجرائد والمجلات حول أدب الروائي والقاص محمد مفلاح

أولا- دراسات منشورة في كتب:

1) الهامش والصدى، قراءة في تجربة محمد مفلاح الروائية، **بن جلولي عبد الحفيظ.**
2) بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، الجزء الثاني ، **بشير بويجرة محمد .**
3) زمن في زمنين في "هموم الزمن الفلاقي"، **شايف عكاشة .**

ثانيا- تقديم لبعض روايات محمد مفلاح

1) تقديم لرواية "الوساوس الغريبة"، **نور الدين السد .**
2) تقديم للأعمال غير الكاملة ، **الطاهر وطار .**
3) تقديم لرواية "انكسار"، **عبدالحفيظ بن جلولي .**

ثالثا-مجلات محكمة (في الجامعات الجزائرية)

مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد الخامس، سنة 2009:

ـ ملف حول روايات محمد مفلاح، ويضم محاضرات ألقيت بمركز البحث في الأنثروبولوجيا والعلوم الاجتماعية، يوم 27 أفريل2008 ، ألقاها كل من : **الحاج جغدم** حول رواية الوساوس الغريبة، **خاين محمد** حول رواية الوساوس الغريبة، **عبد القادر مزاري** حول رواية "خيرة والجبال"، **عياد زويرة** حول رواية الرواية الوساوس الغريبة .

مجلة اللغة والاتصال ، جامعة وهران، العدد السادس، مارس 2010:

النسيج اللّغوي بين التواصلي والإبهاري في رواية "الكافية والوشّام" ل**عبدالقادر بن عزّة.**

مجلة (الآداب واللغات)، جامعة الجزائر، العدد الثاني، جوان 2007:

رواية "خيرة والجبال" وتناصها مع الأمثال الشعبية ل**سعيد سلاّم .**

مجلة (معارف)، المركز الجامعي بالبويرة، العدد الرابع، سنة 2008 :

المورث الشعبي في سرديات محمد مفلاح، الأسماء الشعبية والحيز المكاني في روايتي "بيت الحمراء"، و"الانهيار"، **بن عبد الله مفلاح .**

منشورات مختبر السرديات، جماعة بنسيك بالدار البيضاء، سنة 2008:

سلطة الحكاية في رواية "الكافية والوشام"، لمحمد أمنصور .

مجلة (مطارحات في اللغة والأدب)، المركز الجامعي بغليزان، العدد 1، نوفمبر 2009:

مقاربة سيميائية لرواية عائلة من فخار، **بن عبدالله مفلاح .**

مجلة (الآداب واللغات)، جامعة الجزائر، سنة 2010:

رواية "هموم الزمن الفلاقي" وتناصها مع الأمثال الشعبية ل**سعيد سلام .**

رابعا- مجلات ثقافية (محكمة):

مجلة (الموقف الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1991 :

البطولة والموت في رواية "زمن العشق والأخطار" ، لـ**صادق الحموي**، العددان 237 و238 كانون الأول وشباط 1991.

مجلة (مسارات)، مديرية الثقافة لولاية الجلفة، العدد الثاني، سنة 2008:

قراءة في نص "الوساوس الغريبة" لـ**محمد الطيب قويدري** .

مجلة (الملتقى الدولي الثاني عشر للرواية "عبدالحميد بن هدوقة")، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريرج، سنة 2010:

- خصوصية النص عند محمد مفلاح، لـ**عبد الحفيظ بن جلولي** .

- قراءة في رواية "عائلة من فخار" لـ**عبد الناصر مباركية** .

مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمودي منتوري، جامعة قسنطينة، 2011:

الرواية واستثمار الواقع في رواية "الوساوس الغريبة" لـ**رشيد قريبع** .

مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 9، ماي 2010:

جمالية الفضاء في رواية "عائلة من فخار" لـ**عبد العالي بشير** .

خامسا- مذكرات ورسائل جامعية:

رسائل ماجستير :

1- **إسمهان حيدر**، بنية النص السردي عند محمد مفلاح، من خلال رواياته الأربع : هموم الزمن الفلاقي ، الانهيار، بيت الحمراء ، خيرة والجبال ، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، إشراف، يحي الشيخ صالح. نوقشت في سنة 2002 .

2- **مولاي الكبير أحمد،** العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في عالم محمد مفلاح الروائي، "عائلة من فخار" و"انكسار" أنموذجا، جامعة بشار، إشراف لحسن كرومي، نوقشت يوم 4 أكتوبر 2011 .

3- **كريمة بودالي** ، شعرية النص السردي في التجربة الروائية لمحمد مفلاح، عائلة من فخار أنموذجا، إشراف محمد فتحي، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، نوقشت يوم 24 أكتوبر 2011 .

4- **مختار الهيصاك** ، التناوب الصوتي في تعليمية النصوص الأدبية في المدرسة الجزائرية، بيت الحمراء أنموذجا ، المدرسة العليا للأساتذة، وزارة التعليم العالي، إشراف وحيد بن بوعزيز، سنة 2010 .

5- **سهام بولسحار**، التناص التاريخي في رواية "شعلة المايدة" إشراف رشيد كوراد، جامعة الجزائر و التي لم تناقش بعد.

-رسائل دكتوراه :

نبيل بوالسليو ، الرؤية في الرواية الجزائرية (1990 ـ 2002) ، إشراف رشيد قريبع ، جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة، سنة 2011.

-رسائل دكتوراه : في طور الإنجاز.

1. **أحمد الزاوي** ، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، إشراف عبد الحليم بن عيسى، جامعة وهران.

2. **كوثر تامن** ، سيميائية المرجع والمجاز في نصوص محمد مفلاح الروائية، إشراف سكينة قدور، جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، قسنطينة.

3. **كريمة رقاب** ، تشكل النص السردي عند محمد مفلاح في ضوء البعد الإيديولوجي، إشراف بلقاسم مالكية جامعة ورقلة.

4. **فاطمة الزهراء بن يحي** ، جمالية المكان في الرواية الجزائرية ، محمد مفلاح أنموذجا، إشراف ملاحي علي، جامعة الجزائر.

سادسا- جرائد وطنية

جريدة الجمهورية:

- رأي في قصة السائق، **مياحي سليمان**، 2 أوت 1979.

- رحلة قصيرة مع "السائق"، **محمد سعدون**، 3 أفريل 1980 .

- الكتابة بين الانعكاس والفعل، قراءة في مجموعة "السائق"، **بختي بن عودة**، 29 أفريل، و6 ماي 1985.

- أبطال "السائق" تحت الضغط، **ميلود بوناب**، النادي الأدبي، سنة 1981.

- "زمن الفلاقي" والخطوط غير المتوازية ، **محمد سعادي**، في 10 و11 و12/ فبراير/ و3 / مارس/ 1986.

- "السائق" منظور جديد للقصة، **محمد هواري** ، في 12 سبتمبر 1994.

- قلم يذود عن الحياة، تجربة محمد مفلاح الروائية من خلال قراءات متعددة ورؤى منهجية، **عبد القادر ميموني**، 29 أفريل 2008.

جريدة (المساء):

- قراءة في رواية "الإنهيار" الفنان الحائر بين البرج العاجي والسهل المنشرح، **محمد ساري**، في 29 سبتمبر 1987.

- قراءة في "رواية الانهيار"، لمحمد مفلاح، **محمد دحو**، في 4 أكتوبر 1986.

أسبوعية أضواء:

وقفة سريعة مع "السائق"، **عبدالقادر بن سالم**، في 20 أفريل 1985.

جريدة الوطن: el-wattan:

- مفلاح على آثار تشيكوف، **فوزي بن الشيخ**، في 14 مارس 1993.

- قراءة في الوساوس الغريبة، **جلالي خلاص**، يوم 10 فيفري 2009.

صوت الأحرار:

- قراءة في لعبة السرد وتوليد الدلالات في رواية "الكافية والوشام"، **عمر عاشور**، في 17 فبراير 2002.

- محمد مفلاح في رواية "الكافية والوشام": حين تصبح التعددية مؤامرة ، **عمر عاشور**، 17 فيفري 2002.

- خصائص الكتابة الروائية عند محمد مفلاح، روايتا "الكافية والوشام" و"الوساوس الغريبة" أنموذجا، **وليد بوعديلة**، في 07 جوان 2006 .

- التكثيف السردي والدلالات الاجتماعية في رواية "الكافية والوشام"، عبدالحفيظ بن جلولي، ملحق (الأحرار الثقافي) ، العدد 21، ماي 2007 .

- صدور طبعة أنيقة للأعمال غيرالكاملة للروائي محمد مفلاح، **وهيبة منداس**، يوم 23 جويلية 2007 .

جريدة اليوم:

تجليات الزمن في رواية "الكافية والوشام"، **الزبير دويبي** ، في 30 جانفي 2005 .

أسبوعية (أخبار الأسبوع):

قراءة في نص "الوساوس الغريبة"، **محمد الطيب قويدري**، من 1 إلى 7 نوفمبر 2006 .

جريدة (الخبر):

- رواية "الكافية والوشام" ، الراهن السياسي بلغة شاعرية، **ص. نصيرة** ، في 19 فبراير 2002.

- الوساوس الغريبة ، صخب الواقعية في لغة الهدوء ، **سعيد حمودي**، 5 مارس 2006.

- "الحكمة" تصدر الأعمال غير الكاملة لمحمد مفلاح، ضمت أهم رواياته وقدم له الطاهر وطار، **سعيد حمودي**، يوم 2 ديسمبر 2007 .

أسبوعية (المحقق):

كمائن الذاكرة، وقفة مع "الوساوس الغريبة"، **مرزاق صيادي**، من 27 أكتوبر إلى 2 نوفمبر 2007 .

جريدة (الحوار):

- مقاربة في المسار الإبداعي للروائي محمد مفلاح، يوم 30 أفريل 2008 .

-"عائلة من فخار"،اختزال لجغرافيا وواقع العائلة الجزائرية، **زهرة ديك**، 2008/06/8.

- قراءة في "الكراسي الشرسة" لمحمد مفلاح، **عبدالمالك قرين**، يوم 20 ماي 2009.

جريدة (صوت الغرب):

محمد مفلاح يكتب الوساوس الغريبة، **ج. حرشاوي**، 18 أكتوبر 2010 .

جريدة (الجزائر نيوز):

محمد مفلاح.. يكرم بيننا، **بلقاسم بن عبد الله** ، يوم 3 ماي 2008 .

جريدة (البلاد):

"عائلة من فخار" تكشف معاناة عائلة متقاعد، **فريال مهناوي**، 21 ديسمبر 2008 .

جريدة الفجر :

محمد مفلاح يكتب عن "الكراسي الشرسة" في العشرية السوداء، يوم 17 أكتوبر 2009.

□

حوارات مع الروائي محمد مفلاح

نشرتها الصحافة الوطنية

1. كيف يتعاملون مع لغة الإبداع ؟ إخضاع اللغة للحالة الإبداعية ، النادي الأدبي، 13 أكتوبر .1986

2. مع صاحب رواية "الانهيار"، المبدع في انتظار "غودو" النقد، عابدي رقاي، النادي الأدبي لجريدة الجمهورية، 14 ديسمبر 1986 .

3. مع الكاتب محمد مفلاح، العانقة.. وهران.. والروايات، حوار بختي بن عودة، الجمهورية، 12 اوت 1987 .

4. الأديب محمد مفلاح لـ "اليوم الأدبي" حاوره الخير شوار، ونشر بجريدة اليوم، سنة 2005

5. الروائي محمد مفلاح لـ "صوت الأحرار" حاوره علي سعيدونن ونشر بجريدة (صوت الأحرار)، سنة 2004 .

6. الكاتب محمد مفلاح لـ "الخبر"، السياسة أهدرت طاقات ثقافية في الجزائر، حاوره سعيد حمودي، الخبر في يوم 03 أكتوبر 2005 .

7. الأديب والسياسي المخضرم محمد مفلاح للمثقف :"الواقعية ستظل روح الرواية حتى وإن ظهرت مدارس أخرى"، حوار رابح محمودي، المثقف، من 25 إلى 31 أكتوبر 2008 .

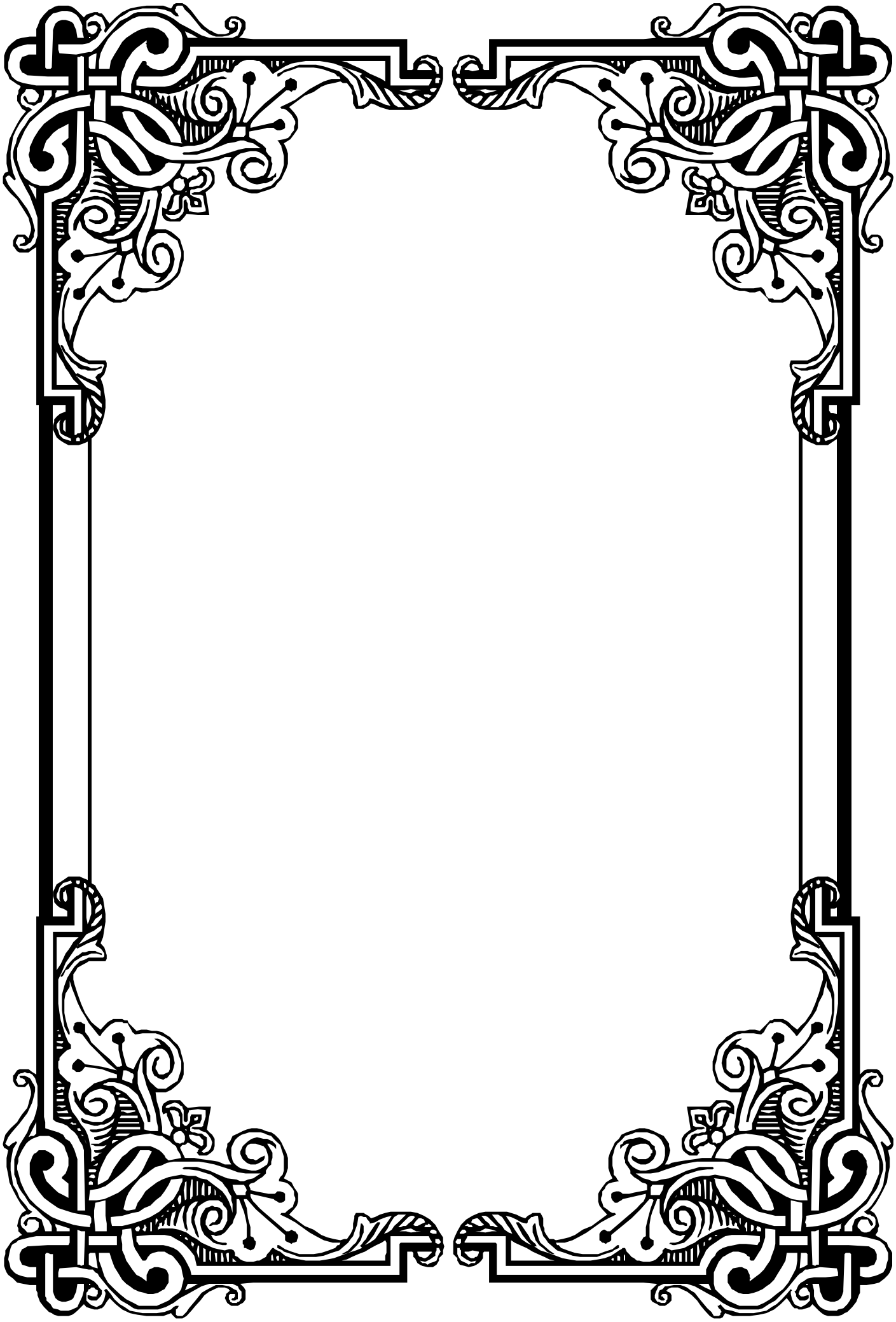
8. الروائي محمد مفلاح لـ (الأمة العربية) يجب توفير الفضاءات الثقافية والمنابر الإعلامية لإنعاش الثقافة في بلادنا، الأمة العربية ، الأحد 18 جانفي 2009 .

9. الروائي الجزائري محمد مفلاح لـ (المجتمع) شغفي بالحكي بدأ منذ استمعت إلى الحكايات التي كانت تروي لنا جدتي، حاورته انشراح سعدي، المجتمع، 30 أكتوبر 2010 .

10. الروائي الكبير محمد مفلاح، لـ (أخبار الأسبوع)، الممارسة النقابية والسياسية عمقت رؤيتي الفنية، حواره مصطفى مهدي، أخبار الأسبوع، العدد 422 ، من 13 إلى 19 ماي 2010 .

11. الموعد اليومي في حوار مميز مع الروائي والباحث محمد مفلاح، "الطاهر وطار كان يتابع باهتمام كبير خطواتي الأولى في الكتابة"، حاوره مصطفى تونسي، الموعد اليومي في يوم 18 ماي 2011 .

12. البصائر، حوار مع الروائي والباحث محمد مفلاح، أجراه محمد العلمي السائحي، العدد 571 من 24 إلى 30 أكتوبر 2011.



فهرس الموضوعات

المقدمة ..... أ
المدخل..... 08
البنية..... 08
- البنية في الأصل اللغوي 09
- البنية في الاصطلاح..... 12
النص 17
- النص لغة..... 17
- النص اصطلاحا..... 19
الخطاب..... 24
- الخطاب لغة 24
- الخطاب في الاصطلاح..... 27

الفصل الأول

خصائص الخطاب السردي للشخصيات في رواية بيت الحمراء

توطئة..... 32
ملخص رواية بيت الحمراء..... 34
الشخصية الروائية و ملامحها الفنية 37
1- الشخصية النامية..... 41
2- الشخصية الثابتة..... 41
3- الشخصية الثانوية..... 43
4- الشخصية الخيالية..... 44
بناء الشخصية في رواية بيت الحمراء 46
1- الشخصيات الرئيسية..... 47
2- الشخصيات الثانوية..... 56

دور الشخصيات في بناء الحدث..... 63

الفصل الثاني

بناء الزمن ودلالته في رواية الكافية والوشام

ماهية الزمن..... 70
مفهوم الزمن الروائي..... 73
أنواع الزمن الروائي..... 75
1- الزمن الطبيعي..... 76
2- الزمن النفسي..... 77
3- الزمن التخيلي وزمن الحكي 79
4- زمن السرد..... 81
- ملخص رواية عائلة من فخار..... 81
بناء الزمن في رواية الكافية والوشام..... 83
1- الزمن الطبيعي في الرواية..... 83
2- الزمن النفسي للشخصيات 87
3- الارتداد..... 89
4- الاستشراف 92
1. الزمن مرادف الفقر 95
2. الزمن الوشام..... 95
3. الزمن العنيد 97
4. الزمن العصيب..... 97
5. زمن الإعصار..... 98
6. زمن الجري وراء الربح السهل..... 99
7. غدر الزمن..... 100

الفصل الثالث

دلالة المكان وأبعاده في رواية عائلة من فخار

توطئة 103
- ماهية المكان الروائي..... 105
أبعاد المكان في الأعمال الروائية 110
1- البعد النفسي..... 110
2- البعد الاجتماعي..... 112
3- البعد التاريخي و الواقعي..... 113
المكان الروائي ودلالته في رواية عائلة من فخار..... 116
ملخص رواية عائلة من فخار 116
1- دلالة البيت العائلي..... 119
أ) البيت مصدر للخوف والقلق 120
ب) البيت محطة للتفكير واتخاذ القرار..... 123
ج) البيت مأوى للهدوء والاستقرار..... 124
2- دلالة الشارع 126
3- دلالة المقهى 129
4- دلالة السجن 131
5- دلالة المسجد والزاوية..... 133
6- دلالة السيارة 135
7- دلالة المكتب 137
8- دلالة الشركة..... 139
9- دلالة الجامعة 142

الفصل الرابع

الخصائص اللغوية في رواية الوساوس الغريبة

توطئة 146
اللغة الروائية 146
أولا : الخصائص الأسلوبية في رواية الوساوس الغريبة..... 152
ملخص رواية الوساوس الغريبة 153
1- السرد وأشكاله في الخطاب الروائي 155
أ) ضمير المتكلم 160
ب) ضمير المخاطب..... 162
ج) ضمير الغائب..... 164
2- وظائف الوصف وأنماطه..... 167
أ) وصف الشخصيات..... 169
ب) وصف الأمكنة..... 172
ج) وصف الأفعال والحركات..... 174
3- آلية الحوار وأبعاده..... 176
أ) الحوار الخارجي..... 177
ب) الحوار الداخلي..... 179
4- التكرار وأهميته في العملية السردية..... 182
أ) تكرار الألفاظ..... 183
ب) تكرار العبارات..... 186
ثانيا : الخصائص السيميائية في رواية الوساوس الغريبة..... 188
أ) دلالة العنوان..... 189
ب) دلالة الألوان 193
1- دلالة اللون الأزرق..... 194

2- دلالة اللون الأخضر..... 195
3- دلالة اللون الأصفر..... 196
4- دلالة اللون الرمادي..... 197
5- دلالة اللون الوردي..... 198
6- دلالة اللون الأسود..... 200
7- دلالة اللون الأحمر..... 200
ج) دلالة أسماء الشخصيات..... 202
1- شخصية عمار الحرّ..... 202
2- شخصية عبد الحكيم الوردي 204
3- شخصية نصيرة التل..... 204
الخاتمة 208
قائمة المصادر والمراجع..... 213
الملحق : ترجمة للكاتب محمد مفلاح ومؤلفاته..... 229
الفهرس..... 248

Abstract:

The writings of Mohamed meflah constitute since their creation an artistic project which links together in a coherent from different elements of an entity. He summarizes a narrative experience that has grown in a succession of events .The writer adds to each new work a structured part that contributes some way to consolidate his project and get it forward in order to make it in a realistic tendency. By this way he writes down a creative writing. He draws and weaves his ideas from the algerian social reality in which he lives. his works explain a model of conflit that the society was facing during the crucial periods of history appearing in some transformations in its social ,historical, political and cultural path.his four novels(the house of the red, the sufficiency and the tatooist ,family of pottry and the strange obsessions) reflect this reality that is expressed by different discourses which all converge to this global aspiration.

The keywords : The text – the context – the construction – the time – the place – the personalities – history – the description – the dialogue.

Résume:

Les travaux de Mohamed Meflah constituent depuis leur création un projet artistique cohérent reliant harmonieusement ses différentes parties. Il résume son expérience narrative qui s'est développé dans un cadre de succession d'évènements Le romancier ajoute à chaque travail nouveau une partie structurant qui contribue d'une manière ou d'une autre à consolider son projet et à le propulser de l'avant pour lui imprimer une tendance réaliste. Cette orientation l'inscrit dans un type d'écriture créative. Ainsi on le voit puiser et tisser ses idées de la réalité sociale algérienne à partir d'une région donnée. C'est en fait un modèle de conflit que vit la nation durant les périodes cruciales de son histoire qui a connu des mutations radicales et profondes dans son parcours social politique historique et culturel ses quatre romans(La maison de la rouge, La suffisance et le tatoueur, Famille de poterie et les obsessions étranges) reflètent cette réalité qu' ils traduisent par les différents discours qui tous convergent dans cette aspiration globale.

Les mots clés : Texte – le récit – la construction – temps – la place – les personnalités – l'histoire – description – le dialogue

ملخص:

تشكل أعمال **محمد مفلاح** الروائية، منذ نشأتها مشروعا فنيا، وهيكلا متجانسا يشدّ بعضه بعضا، ويختزل تجربته السردية التي نمت وفق حلقة متصلة، يضيف فيها الكاتب في كل عمل روائي جديد جزءا بنائيا، يساهم بشكل أو بآخر، في دعم هذا المشروع، ودفعه قدما نحو الأمام، بما يحقق النزعة الواقعية، التي تؤسس لهاجس الكتابة الإبداعية لديه، ولذلك نجده ينسج أفكاره من واقع المجتمع الجزائري، في منطقة معلومة ومحددة، والتي هي نموذج حيّ لصراع هذه الأمة المرير، خلال أهم الفترات الحاسمة التي عرفت تغيرات جذرية، وتحولات عميقة، في المسار الاجتماعي والسياسي والتاريخي والثقافي..، فجاءت رواياته الأربع (بيت الحمراء، الكافية والوشام، عائلة من فخار، الوساوس الغريبة) لتعكس هذا الواقع، وتصوّره بخطابات مختلفة، تصبّ كلها في هذا المنحى العام، وتعمل جميعها ضمن هذا التوجه الشامل.

الكلمات المفتاحية: النص / الخطاب / البنية / الزمن / المكان / الشخصيات / السرد / الوصف / الحوار .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد بتلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

ملخص رسالة دكتوراه بعنوان:

بنية الخطاب الرّوائي عند محمد مفلاح
عائلة من فخار أنموذجا

إعداد :
الطالب: خليفي سعيد

إشراف:
الدكتور: جيلالي بن يشو

العام الجامعي
2012 / 2011

ملخّص الرّسالة :

انطلاقا من عنوان البحث نلج الموضوع، إذ أنّه لا معنى لأيّ كلام ما لم يبدأ بالعنوان وينتهي إليه، فبنية الخطاب الرّوائيّ عند " محمّد مفلاح "، عنوان ترتسم فيه مجموعة من الكلمات المفتاحيّة، ذات الدّلالة لفحوى البحث وغايته، ولذلك ارتأيت في هذا المدخل أن أقف على مضمون عتبات العنوان، وأبعاد مدلولاتها، بداية بتعريف البنية، ثمّ ماهية الخطاب، وهل الخطاب مرادف للنّص؟ أم أنّهما مفهومان مختلفان لكلّ منهما خصائصه ومميّزاته؟ وفي الأخير سأحاول أن أجد الخيط الناسج لهذه المفاهيم، في محاولة لتحقيق قراءة شاملة للنّظام السّرديّ عند محمّد مفلاح، وإبراز أهمّ الجوانب الفنيّة والجماليّة الّتي تشكّلت من خلال الخلفيّة الفكريّة والمعرفيّة لديه، والّتي كانت المثير الحقيقيّ للنّمط المتميّز للكتابة الإبداعيّة عنده.

إنّ العلاقات المتضامنة والمتآلفة والّتي تنشأ وتنمو بصورة منتظمة، إنّما هي حتميّة سرديّة لا يقوم النّسج الحكائيّ بدونها، إذ أنّ كلّ عنصر فيها يتعلّق بباقي العناصر ولا تكتمل مزيّته إلاّ في نطاق هذا الكلّ المتكامل، فحينما تتفاعل هذه العناصر وتتآزر في مُجملها تشكل لنا مجموعة الأحداث والصّراعات الّتي تنهض بها الشّخصيّات الرّوائيّة داخل المكان أو الفضاء الرّوائيّ، بغضّ النّظر عن نوعه أو جنسه، من حيث كونه واقعيّا أو متخيّلا، ولن تستطيع هذه الشّخصيّات أن تتحرّك وتنمو إلاّ من خلال حركيّة الزّمن وسيرورته، الّذي تسير وفقه كلّ مجريات الرّواية وأحداثها.

إنّ المشكّل السّرديّ المهمّ الّذي تنهض عليه جميع الأعمال الأدبيّة وجنس الرّواية على وجه الخصوص، هو عنصر اللّغة الّذي يمثّل عمود البناء الفنيّ وأساسه، فلا

سرد ولا وصف إلاّ بها، وهي سبيل التواصل بين الشّخصيات، وهذا ما يؤكّد أنّ الرّواية بحث في اللّغة، وبمعنى آخر هي أساساً عمل معيّن حول لغة معيّنة تجعل كلّ الشروط الأخرى مكمّلة لها، وبناءً على هذا فالرّواية تأسيس لغويّ ومشاكسة معرفيّة وجماليّة تُجاه اللّغة في حدّ ذاتها.

إنّ اللّغة ليست وسيلة يستعملها الكاتب الرّوائيّ لإيصال أفكاره إلى المتلقي فحسب، وإنّما طاقاتها التّعبيريّة وتوليداتها المذكورة آنفا هي وجوه أخرى لمختلف الخطابات السّائدة، سواء داخل العمل الإبداعيّ الواحد، أو ضمن الكتابات الإبداعيّة ذات المصدر الواحد و التوجّه الواحد، حيث كثيرا ما يظهر التميّز والتفرّد تبعا للخلفيّة الفكريّة والمرجعيّة التكوينيّة لهذا الكاتب أو ذاك، وهذا ما يبرّر الاختلاف والتّباين بينهم حينما ينطلقون من قضية واحدة أو مشكلة واحدة، وهذا ما يُعرف باسم الخطاب الّذي ينشأ تبعا للاتّجاهات والمواقف، باعتبار أنّه الكلام المرسل عن طريق الباثّ إلى المتلقي، وما يحمله من دلالات ومقاصد تتعلّق بهذا الكلام، وما يتضمّنه من أفكار ورُؤى تنتهي في الأخير إلى ما يطلق عليه بالبنية العميقة الّتي يحتويها النّص الأدبيّ، ومن هذا المنطلق نكتشف أنّ الخطاب هو نتاج هامّ وأساسيّ في النّص، بل تواجد النّص إنّما هو من أجل الخطاب، وتكريسا لتحقيق غاياته، وقد يتعدّى الخطاب حيّز النّص الواحد إلى تعدّد النّصوص ذات الصّلة ببعضها، سواء من حيث الزّمن، أو المكان، أو من حيث المضامين والأفكار الّتي تشترك فيها، لاسيّما تلك الّتي تعبّر عن قضايا الأمة الواحدة، أو المسائل الّتي تهمّ الجماعة البشريّة الواحدة، وتمثّل جانبا بارزا ممّا يُعنى بسيرورة حياتها ونشاطاتها المختلفة.

إنّ المتتبّع لوتيرة الكتابة الرّوائيّة عند محمّد مفلاح يكتشف أنّه ثمّة مجموعة من الدّوافع الفنيّة والفكريّة قد أسهمت، وبشكل كبير في ذلك التنوّع الإبداعيّ الذّي تكوّن من خلال التّشكلات السّرديّة لعناصر الحكي، والّتي جسّدت مدى الوعي الفنيّ لديه، ممّا أوجد جملة من الخطابات المتوارية خلف كلّ نصّ من نصوصه، لأن العمل الإبداعي بنية كلية لا جزئية، أي كل نقص أو تهاون أو ضعف من هذا الطرف يعوّض من الطرف أو الأطراف الأخرى بالتناوب، وليس على حساب عنصر واحد، وإلا اختلت العملية الإبداعية برمتها، وهذا ما ساهم إلى حدّ كبير في توفير النسق المتميز الذي يقيم عليه الكاتب طريقته الخاصة في الكتابة الروائية، وسعيا لذلك نجده يسخّر قدرا من عطاءاته اللّغويّة، الّتي تبقى من أهمّ العناصر السّرديّة الّتي تضمن لجلّ أعماله الرّوائيّة البقاء والتجدّد.

بناء الشخصية في رواية بيت الحمراء:

مثلتها كل من فاطمة الحمراء ونعيمة النعاس (زلاميت) وعواد الروجي، ففاطمة تمثل نموذجا حيا للمرأة الجزائرية في فترة من فترات تاريخها وما تعانيه من جهل وظلم وانغلاق سواء من قبل الأهل أو المجتمع ككل من خلال العادات والتقاليد الفاسدة التي ترسخت نتيجة ترصبات متعددة الروافد والأسباب، ويظهر ذلك حينما يحاول والدها تزويجها من ابن عمها دون موافقتها، وما قد ينجرّ عنه من عقاب يلحقها، إن هي رفضت أو حاولت ذلك.

والحقيقة أن هذا الرفض هو الذي غيّر مجرى الأحداث ومثّل منعطفا حاسما في حياة فاطمة، التي توجهت إلى وهران، مغادرة بيت والدها طلبا للتحرر ورغبة في الانفتاح، ومن هنا كانت البداية الحقيقية لنمو هذه الشخصية.

إلاّ أنّ نموّ هذه الشخصية لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتواصل بعد زواجها من جارها القديم عابد النعاس الذي التقته صدفة في وهران، وأنجبت منه ابنتها الوحيدة نعيمة زلاميت، ثم ممارستها للتجارة في سوق المدينة الجديدة.

وقد كانت عودتها إلى غليزان بفضل قدور بلمريكان الذي وفّر لها شقة بحي الرّمّان ، لتواصل بيع الحلي بعدما توفيت والدتها ولحق بها والدها بعد شهر من ذلك، لتجد نفسها أمام مسؤولية كبيرة، ويتأزم حالها أكثر، فيما يخيّرها قدور بلمريكان بين أمرين أحلاهما مرّ، إما أن تزوّجه بابنتها نعيمة المراهقة أو طردها من البيت شر طردة، لتضحّي في الأخير بشرف ابنتها، مرتكبة أكبر خطأ في حياتها.

تعدّ نعيمة زلاميت نموذجا للفتاة المراهقة الخجولة الفاضلة، ويظهر نمو هذه الشخصية من خلال الأحداث المؤلمة والقاسية التي تعرضت لها، فتحولت إلى شخصية لا يهمها أحد ولا تعير أيّ اهتمام أو اعتبار لأيّ شخص .

بداية هذه الشخصية شكلّتها حادثة اغتصابها وهي في سن المراهقة وهي غير راغبة ولا واعية هذه الحادثة غيّرت مجرى حياتها رأسا على عقب، فبعد أن كانت طالبة تدرس في المتوسط، قررت التخلي عن الدراسة، وبدأت تفكر في الهروب والابتعاد عن الناس والمدينة ككل.

أمّا عواد الروجي فقد يكون البطل إذا أمكننا قول ذلك، نظرا للدور الكبير الذي يقوم به داخل المتن الروائي، فهو شخصية مستديرة بدأت نموها بانتظام منذ الوهلة الأولى.

والحقيقة أن شخصية عواد الروجي لا أهمية لها إلا وهي تسعى للظفر بنعيمة النعاس فقد كرس حياته في سبيل إرضائها وتحقيق حلمه، وهو الزواج بها محاولا إثبات وجوده أمامها

وإقناعها بالأمر، إنه يرى فيها المستقبل المشرق والحياة السعيدة، بينما تظل هي غير آبهة به ولا منتبهة له ، وقد تأكد عواد الروجي في نهاية الأمر أن الظفر بنعيمة أمر يكاد يكون مستحيلا فأصيب بالانهيار النفسي وخيبة الأمل بعد أن اعترف بأنه قد فشل في تحقيق ما كان يطمح إليه من ثراء وجاه.

بناء الزمن في رواية الكافية والوشام:

إنّ الرّوائيّ محمد مفلاح من خلال تعرضه لعنصر الزمن، وخاصة في هذه الرواية لم يكن من قبيل التتابع المنطقي للأحداث، ولا من طريق سرد الوقائع التاريخية كما حدثت على أرض الواقع، بل شكل بؤرة السرد في الرواية، كيف لا وقد مثلت هذه الفترة مرحلة حاسمة في تاريخ الجزائر، إنها مرحلة التحول التاريخي بكل ما تحمل هذه العبارة من معنى إنها الحقيقة التاريخية التي بدأت منها فصول هذه الرواية إنه أحد أهم أنواع الأزمنة التي وظفها محمد مفلاح إنه الزمن الطبيعي ويظهر جليا في مواضع كثيرة، نذكر منها حديثه عن أحداث أكتوبر 1988، وكيف كان أثرها مهما في تطوير مجرى أحداث هذه الرواية، وشخصياتها، في قوله « الجزائر في أزمة اقتصادية (...) لابد من الصبر والتضحية حلت المؤسسات المحلية وستغلق الشركات العمومية المفلسة (...) دخلنا اقتصاد السوق » وهذه حقيقة معروفة شهدتها الجزائر خلال تلك الفترة، وقد وظفها الكاتب فنيا لخدمة أحداث روايته، التي كانت مستمدة من عالم الواقع.

إنّ الزّمن النّفسيّ يتمثّل في الحالات النفسية والشعورية التي مرّت بها الشخصيات الروائية، والتي تجلت في غالب الأحيان في نفسية فتيحة الوشام، التي توزعت عبر الرواية نتيجة المعاناة التي قاستها مع زوجها الأخير أحمد معاليش تحديدا، وتبدأ هذه الحالات منذ أن بدأت تفكر في قتله، ولعل طول انتظارها لمجيء حميدة الرفاف، شريكها

في الخطة التي رسمتها لقتل زوجها، وهي اللحظات التي انتظرت فيها فتيحة الوشام مجيء حميدة الرفاق، وقد كانت طويلة وقاسية وشديداً وطؤها على قلبها لأنها مثلت لحظات قلق وتمزق جراء الانتظار، لأن هذا النمط من الزمن مرتبط أساسا بالشخصية الروائية، وهو خاضع لحالتها الداخلية، يتقلب بتقلب مزاجها، فيحرك مشاعرها الداخلية بصورة غير منتظمة،هو الذي يعد المحرك الداخلي الذي يختزله اللاشعور لدى النفس البشرية، ولذلك فهذا الزمن لا يقاس بمقياس الحقيقة لأنه يسير ضمن نظام معين يختلف كل الاختلاف مع نظام الزمن الواقعي.

الارتداد:

وهو عملية سردية، تتمثل في العدول والرجوع إلى الماضي، بهدف إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وله عدة أوجه وأنواع بحسب المدة الزمنية التي يستغرقها هذا الرجوع، فإذا كانت طويلة تسمى الاسترجاع أو الارتداد وإذا كانت قصيرة وبشكل خاطف وسريع تسمى بـ "فلاش بك"، وغيرها من التقنيات التي يلجأ إليه الكاتب لغاية فنية يحقق بفضلها توازن السرد القصصي-، واستقامة نظامه، وقد استخدمه الكاتب في هذه الرّواية بشكل كبير، نظرا للأحداث المتشابكة والمتداخلة الّتي بُني عليها هذا العمل الرّوائيّ، والذي شكّل فيه الزّمن عنصرا بنائيّا مهما.

الاستشراف:

وهو إيراد حدث لاحق، سابق لأوانه من ناحية الترتيب الزمني المفترض، أو الإشارة إليه قبل حدوثه، بمعنى القفز من الزمن الحاضر إلى المستقبل القريب أو البعيد، بما يقتضيه نظام السرد المتبع في هذه الرواية أو تلك، وهو تقنية تخل بالنسق الزمني المتسلسل

للأحداث حيث يتم الحديث أو الإشارة إلى أحداث ستقع في المستقبل، والهدف منه، في أغلب الأحيان، إشراك القارئ في العملية الإبداعية عن طريق عنصر- التشويق والانتظار والترقب، ويلجأ الروائي إلى هذه التقنية بهدف التمهيد لأحداث سيتم سردها لاحقا، وكذا إعداد القارئ لتقبل وانتظار ما سيحدث من تغيرات وأحداث مفاجئة، أو التبشير بشخصيات جديدة ذات أهمية سردية كبرى، وما ستقوم به داخل المتن الروائي، بما يدفع السرد القصصي إلى الأمام، وله عدة مسميات، منها التوقع، والتردد، والاستباق، والاستشراف، وقد تمثّل هذا النوع من التّقنيات الزّمنيّة في محطات كثيرة في رواية " الكافية والوشّام " بُغية شدّ أفق التوقّع لدى القارئ، ومحاولة جعله مطّلعا على ما يمكن وقوعه مستقبلا.

المكان الروائي ودلالته في رواية عائلة من فخار :

إن المتتبع لعالم هذه الرواية، وخاصة فيما يتعلق بالمكان ودلالته، يجد أن حركية الشخصيات ونمو الحدث، متوقف بشكل كبير على عامل المكان، لاسيما من حيث الضيق والاتساع، أو من حيث البرودة والحرارة، أو من حيث الجو العام الذي يوفره هذا المكان أو ذاك، بما ينعكس سلبا أو إيجابا على السير العام لهذه الرواية، وصراع شخصياتها على وجه الخصوص، ولكن هذا التأثير وهذه الدلالة، تختلف من مكان إلى آخر، ومن لحظة زمنية فيه إلى أخرى، وذلك تبعا للتطورات الحادثة، وما يلحقها من تغير وتبدل، يطرأ على هذه الشخصيات، و هذا ما نلفيه في عائلة من فخار، التي تأخذ اسمها من لقب الجد الذي كان يصنع الفخار، وقد كان البيت العائلي مسرحا لكثير من الأحداث، فقد كان مصدرا للخوف والقلق من جهة، ومحطة للتفكير واتخاذ قرارات حاسمة من جهة أخرى، ومأوى

للهدوء والاستقرار في حالات قليلة، وكل ذلك يعود إلى مزاج الشخصيات وانتقالها من حال إلى حال ومن وضع إلى وضع.

ومهما يستقر في الذهن من تصورات إيجابية أو سلبية عن فضاء البيت، إلا أن النظرة إليه بالمقت أو الإعجاب، تعود بالوجة الأولى إلى ما تحمله الشخصيات له من حب أو كراهية، وما علق في تجاويف ذاكرتها عنه، من تلك الرواسب التي تتصل به، كلما تم خدش أو حفر في تجاعيدها، وكلما تذكرت زاوية من زواياه أو تراءت لها صورة من صوره.

ومن الأمكنة الأخرى نذكر الشارع و المقهى و السجن والمسجد و الزاوية والسيارة والمكتب والشركة والجامعة وقد وظفها الكاتب لغايات فنية ومزايا جمالية .

الخصائص اللغويّة في رواية "الوساوس الغريبة" :

والملاحظ في الأعمال السردية الراقية، أن اللغة لا تعبر عن الواقع بكل أمانة وصدق، بل المسألة أكبر من ذلك بكثير فهي تحتوي العمل الأدبي وتتجاوزه في خطوة هامة نحو الغاية اللغوية التي يعوّل عليها الأديب، وذلك باستعمال ما يتوفر لديه من أدوات تعبيرية، للكشف عن القيم الفنية التي تحوّل الخطاب السردي من سياقة الإخباري إلى وظيفة جمالية، هذه الأدوات اللفظية التي تتعلق بطريقة الكتابة، هي ما يعرف بالأسلوب، هذا المعطى الفكري الذي يعدّ وسيلة الكاتب في العملية التواصلية بغية التأثير في المتلقي، ومن أهم دعائم هذه الخاصية، تقنية السرد القصصي، ونعني به الكيفية التي تقدَّم بها القصة في طابعها الحكائي، هو شكل من الأشكال اللغوية الهامة، التي يحتفي بها الخطاب الروائي تحديدا، فهو يشغل حيزا كبيرا في النص الروائي.

وهذا ما سلكته رواية الوساوس الغريبة، التي قامت بؤرة سرها على هامش مقتل زينب الهنيدي، تلك الأرملة الثرية، والملاحظ أن هذا الحدث هو الذي فجّر بقية الأحداث، وجعلها تتوالى وتتابع بشكل لافت للانتباه ، وكانت وظيفة السرد هاهنا وظيفة إخبارية، عن حدث مهم وهو عملية القتل التي تمت، وأن منفذها هو شخصية مثقفة معروفة متمثلة في الشاعر عبد الحكيم الوردي، وهو صديق الشخصية المحورية عمار الحر، ولعل نقطة الالتقاء بينهما هي هاجس الكتابة الإبداعية تحديدا، فبفضل عامل السرد، تم التعرف أكثر على هاتين الشخصيتين وحركيتهما ونشاطهما، إذا كان السرد نقلا وذكرا لأحداث الرواية وإيرادا لمختلف الأفعال والحركات، التي تقوم بها الشّخصيات.

أمّا الوصف فيأتي عادة ليوقف رتابة السرد المنطلقة نحو الأمام دون توقف فيؤدي إلى وقف القصة في مكان معين، ويجعلها مجموعة من المشاهد، تهتم بوصف الشخصيات والأحوال والأمكنة، تقدم بطريقة تكثر فيها الأفعال الدالة على الوصف والحالة، وذلك عن طريق الإفراط في الصفات والنعوت.

وإذا كان الوصف آلية إجرائية يستخدمها الكاتب للتعريف ببعض شخصيات روايته أو إعطاء بعض الأسباب أو العلل لبعض التصرفات أو الأفعال، فإن الحوار عملية تواصلية تلعب فيها الشخصيات دور المرسل والمتلقي، تعبّر به عن آرائها وأفكارها وميولاتها وتوجهاتها المختلفة، وتكمن أهميته في الكشف عن طبيعة الشخصيات، ونوازعها الاجتماعية والمادية، و النفسية ومعرفة سلوكها، والأسباب التي أدت إلى هذا الفعل أو ذاك. أما من الناحية الفنية، فإنه يساهم إلى حد كبير في كسر رتابة السرد واندفاعه إلى الأمام، ومن أشكال الحوار حول هموم الكاتب، وموقف الناس منه، ونظرتهم إليه بالسخرية والاحتقار، ما دار بين زينب الهنيدي وعبد الحكيم الوردي قبل دخوله السجن وأمثلة

هذه التقنية كثيرة في رواية الوساوس الغريبة، ولعل السبب المباشر في ذلك هو هاجس الكتابة لدى عمار الحر الذي مثل بؤرة السرد، وما شابه من تفكير دائم وصراع داخلي مع الذات من جهة، ومع المحيط الاجتماعي من جهة أخرى، مما جعله يحاول في كل مرة أن يترك الملل والكسل، وينطلق في الكتابة، ولكنه لا يستطيع ذلك، فيتذكر الكتاب الكبار الذين قهروا الزمن، وتمكنوا من الكتابة والتأليف، رغم الصعاب التي ظلت تعترض سبيلهم.

وقد شكل التكرار في رواية الوساوس الغريبة، سمة بارزة واختلفت أسبابها ومبرراتها، ولكنها اتفقت عموما في عامل التأكيد أو لفت انتباه القارئ إلى أهمية بعض الألفاظ أو التراكيب المكررة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المعنى، وقد مثّل هذه الخاصيّة التّركيز على مجموعة من الألفاظ والعبارات، والّتي شكّلت الحقل الدّلاليّ الأكثر انتشاراً والأوسع دلالة، ويتعلّق الأمر بالخصوص بلفظة " الكتابة " الّتي تكرّرت كثيراً، وكذا لفظة " القتل " الّتي مثلت نقطة الانطلاق لعملية السّرد القصصيّ- في هذه الرّواية، ونعني بذلك مقتل " زينب الهنيديّ " الأرملة الثرية، وما ترتّب عن ذلك من نتائج وأحداث.

إذا كان تكرار بعض الألفاظ، له دور فعال في العملية السردية، فإنّ العبارات المكررة لم تخرج عن هذا الدور، أو تحيد عنه، باعتبار أنها تراكيب من الألفاظ، تحمل دلالات وأبعاد، توحي بالديمومة والاستمرار من جهة، وبأهميتها المادية أو المعنوية على الشخصيات من جهة ثانية، بفعل تأثيرها، مما جعل هذه الشخصيات تكرر هذه التراكيب، ومنها عبارة الحياة التافهة، وما كان في معناها.

وقد استوقفتنا بعض الأشكال السيميائية والدلالات اللغوية، تعلقت خصوصا بالعنوان، وما يحمله من أبعاد وقراءات، وكذا أسماء بعض الشخصيات، بالإضافة إلى توظيف ألوان لها رمزية تاريخية أو اجتماعية أو حضارية...

والوساوس الغريبة هي عبارة قصيرة، عكست الارتباك، والقلق، والهوس، والتردد، و ما إلى ذلك من مظاهر التوتر الشديد، الذي لازم عمار الحر، وهو في صراع بالغ، مع الذات من جهة، ومع المعوقات والعراقيل التي فُرضت عليه من قبل الآخرين، واعترضت سبيله، وأخرت مشروعه المتمثل في كتابة رواية عن صديقه عبد الحكيم الوردي من جهة أخرى، والوساوس الغريبة، جملة اسمية تدل على الثبات والاستمرار والتلازم، والالتصاق بهذه الشخصية المحورية، وقد جاءت الوساوس بصيغة جمع التكسير، للدلالة على الكثرة والدوام، وقد وردت هذه اللفظة موصوفة من قبل كلمة أخرى، وهي الغريبة، لتأكد خطورتها، ومدى تأثيرها.

ومن الألوان التي وظفها محمد مفلاح في هذه الرواية والتي جاءت لتكرس أبعاد معينة ودلالات مقصودة، نذكر: اللون الأزرق ثم الأخضر- ثم الأصفر ثم الرمادي ثم الوردي ثم الأسود ثم الأحمر، إن هذا التركيز، في اعتقادنا، لم يأت بعفوية وتلقائية، وإنما قصده الكاتب قصدا، انطلاقا من رمزية كل لون ودلالاته، بالإضافة إلى الأبيض والبني والبنفسجي...

وقد أعطى الكاتب لشخصياته في هذه الرواية أسماء اختارها بعناية ليكشف عن الواقع المرير الذي تعيشه تلك الشّخصيات بداية من شخصيّة " عمّار الحرّ "، وهي شخصية رئيسية لقّبها الكاتب بلقب الحرّ، والذي يدلّ على التعالي والتجرد من القيود بكل أشكالها وأنواعها، كيف لا، وهو الرجل الذي أهمل حقوقه، وترك كثيرا من ملذات الحياة

ومتطلباتها، موجّها فكره وجهده لأن يصبح كاتبا معروفا، ينطق بلسان قومه، ومعبّرا عن هموم مجتمعه وأمّته للمساهمة في تقدمها وازدهارها، بفضل الكتابة الهادئة، بعيدا عن كل إكراه أو إحراج أو تهديد، لتحقيق الحرية التي تفسح له مجال التفكير والإبحار في عامل الكتابة، التي تقتضي الحرية والتجرد من كل الارتباطات والقيود المادية والمعنوية.

أمّا " عبد الحكيم الورديّ " صاحب الأفكار الغامضة والآراء المنبوذة من قبل السّاسة، وأصحاب المصالح وذوي النفوذ، من خلال سعيهم الحثيث والمتواصل من أجل الحيلولة دون تحقيق هذه الأحلام الوردية، التي قد تصبح في يوم من الأيام واقعا حتميا لا فكاك منه، وتعدّ " نصيرة التلّ " شخصية فاعلة ذات نزعة استعلائية متغطرسة، تنشد الرفعة والكبر، فهي تستمد هذه الصفات في لقبها "التل" ، وهو المكان المرتفع البارز من الأرض الظاهر من بعيد، وما عرف عن نصيرة التل أنّها كانت ترتدي ملابس باهضة الثمن، وهو دليل على رفعتها وعزّة نفسها وغرورها أيضا.

وصفوة القول، أنّ جلّ الشخصيات في هذه الرواية، قد اختيرت لها مسمّيات مقصودة، تتناسب مع الدور الذي قامت به، وكذا الميول والرغبات والصفات، التي التصقت بها، بما يتماشى مع الدور الذي أنيطت به، لتصوّر، إلى حد كبير، الواقع المعيش، وتكرّس المشروع الروائي، الذي يرتكز على الواقعية، والذي تتجلى معالمه في واقعية الانتقال وسهولتها، بين عالم الواقع والعالم الروائيّ.

المقدمة باللغة الانجليزية

Introduction :

The novel knows a great streading in the contemporary era, it has got interests from the critics, learners and visionaries within their various tendencies and their practical tools. The causes that determine it rely on the importance of this literary genre inside the life system of the individuals and nations which express their feelings, fears, problems and conflicts in life.

The algerian novelist Mr Mohamed Mflah is one of the pioneers of this literary art. He revealed through his different writings many daily shows, political positions and difficult situations in different aspects : cultural, social and economic. He did it in an artistic way, which grows in a linked chain from explosion to a break.

What distinguished the works of M. Mflah is the way of writing, that contains deep meanings and different discourses. He used for that the element of the novel construction and its interractions. These reasons motivated me to try to penetrate some secrets of his novels such as the « the house of the red », « the sufficiency and the tatooist », « family of pottery » and « strange obsessions ». Besides,the narrative discourse is not studied enough particularly the academic side, we can cite from these studies :

- the thesis of magister of the student Hydre Ismahan at the university of Constantine, 2002

on the construction of the narrative text through novels : troubles of the time, the collapse, the house of the red, Kheira and the mountains of M. Mflah .

- the thesis of Magister of the student Moulay Al Kabir Ahmed at the university of Bechar intitled the space elements and furnishing scenic in the world of M. Mflah, the family of pottery, the collapse as a model.

- the thesis of magister of the student Karima Boudali at the university of Sidi-Bel-Abbes, 2011 intitled the poesy of the narrative text in the novel experience of M. Mflah the family of pottery as a model.

- the mémoire of the student Mokhtar Hissak at the high school of teachers, 2010 intitled the voice alternance in the learnings of literacy text of the algerian school : the house of the red as a model.

Among the critics realised on the literature of M. Mflah we cite the studies of Bendjelouli Abdelhafid intitled margin and echo : the experience of M. Mflah novels and Bachir Bouidjra Mohamed in his writing on the construction of time in the algerian novel discourse volume two and also Chaif Oukacha through his work on the time in two times in the troubles of the time.

For the reasons cited above, I seeked a path in the hope to find some aspects or characteristics of the narrative discourse in these four novels to reach the results of discovering the dimensions and visions living within it. So which is the nature of the narrative construction in these novels ? What are their characteristics and elements ? To which extent M. Mflah contributes to constitute a beautiful discourse with the characteristics of the construction of the novels ? How did he contribute to destroy the typical which lead the text out of the path of creativity ? Can he exceed the limits of the classical narration that relies on the cleaness of events, the language transparency, the realistic of the places and geographies and the succeeding events through time ? Does the realistic reference of the novels produce effects on the construction of the discourses of the novelist ? These questions constitute the pillier of this research.

Based on this problematic, the research is structured into four parts, an introduction and a conclusion. In the introduction, I discussed on some concepts of the discourses of the novels and different elements of the narrative literature such as personalities, time space and also the language as it is a thread to any coherent artistic construction.

In the part one I approched the personality in the novel, its strange world and tried to focus on its features and patterns and its action and roles in the novel of the « house of the red », which reflects the social reality of the algerian nation during the period of eighties and before, in an artistic way.

In the part two of the study that is related to the dialectics of the novel's time and its structure in the novel « the sufficiency and tatooist ». We take into account that this element represents artistic dimensions and meanings. This novel has consolidated it very strongly after the period of great transfomations following the events of october 1988 in Algeria.

The part three focuses on the technic of the space construction in the novel « family of the pottery » and its meanings and beauty. It showed all its dimensions : psychological, social, religious and moral.

In the part four, we discussed the language analysis in the novel « strange obsessions » with the style characteristics that are based upon mecanisms and foundations. It concerns the form of the narration and its language, the description and repetition. Besides, there are semiotic parts related to the title and its meanings and other colors with its symbols. We described also other sides that have meanings dealing with personalities in the novel to consolidate the realistic dimension of the period of time known as the period of peace and stability.

The conclusion comes to be as an indicator of the important results reached which are related to the discourses of the narrative novels as it is seen in the four novels.

Regarding the nature of the research and its objectives which aimed to deduce the important discourses in the novels through the narrative constructions, the method utilised is a complementary one mixing the descriptive and analytical tools. I tried in the different phases of the research to identify the subject as possible as I can careful that I avoid any shortening. I tried also to adopt the objectivity principle and to be neutral avoiding the judgements without arguments.

What I can not gorget is obviously the advices and constant help of my teacher supervisor Djilali Benyechou. He has been a comrade who gave me the advices and useful orientations. I adress to him thanks and considerations. I thank also the writer and novelist Mr M. Mflah who opened his heart to me and gave me all the help I need. I thank all the persons who helped me to complete this research in a right way.

الخاتمة باللغة الانجليزية

Conclusion :

At the end of the study we reached the following results :

The works of M. Mflah constitute since its creation a coherent structure that make the different parts linked together because it is an artistic project. The writer always adds something new by which he contributes to consolidate the project and to push it forward by realising the realistic tendency. It is the way to create a creative writings. He weaves his ideas from the algerian reality in a precise region in the country which is considered as a model of the conflicts of the society through its history. The country in fact knows mutations and radical changes in its social, political, historical and cultural course. His novels reflect this reality and the discourses describe it well through the four novels.

The novel « house of the red » is a work which depicts the social life of the society during the period of seventies until the period preceding october 1988. What one can observe in these novels are the conflicts of the personalities who belong to different beliefs and tendencies. The principal personalities are Fatma the red who is obliged to do the forbidden trade. She rebels against the social values and customs of the algerian society. The second personality is Kadour Belourikan who used to be a shepherd during the revolution and owns today bath, bar, restaurant and villa. The prestigious situation makes him strong and despot.

The « sufficiency and tatooist » novel shows the real conflict ot the algerian society after the events of october cited above. They constitute a

point of real change. What we observe is also the fact that the writer mixs between the world of reality and the world of novel through the paradoxes of time. He sometimes speaks about the past to reveal the political and social accumulations and sometimes he worries about the future to show the results and the expectations. He uses for that the style of narration based on the mixture between rapidity and slowness. He speaks about the change which is the chalenge of the personalities from their ideas and different tendencies, what makes the reader expects the events to happen soon as a necessity of the situation. The reader is then interested by the variety of the events, what we feel is due to the changes that happen within the all fields in the algerian society.

The second novel « family of the pottery » which is the continuation of the novel « sufficiency and tatooist » shows the period of time when there is no change happening as expected. Any category of the society looks for its existence in a reality of contradictions and conflicts. The space is used as an indicator of the narration of the events and the description of the personalities.

The novel « the strange obsessions » is the last one among his three. It is an indicator of the artistic project which would depict a precise period of time with the discourses and their meanings. The important dimensions analysed are political and social sides and also some cultural aspects. It is represented by the obsession of writing and the painful reality of the artist who lives strangely with oneself and his society. The writing of M. Mflah is characterised by the clarity and superiority and also its simplicity but with profound meanings. He used an equal language among the personalities. He

used the instruments required by the narrative novel especially the semiotic dimensions.

At the end I can not assert that I reached the goal of reading the novel of M. Mflah and its discourses because of its artistic wealth especially the four novels cited above. That is why it is necessary to read more about it and to use different procedural tools. Although these limits, I tried to look into many artistic advantages and beautiful characteristics. M Mflah is obviously an intelligent man who decides to construct his skills and to become a respectable writer as he said it the great writer Tahar Ouattar the late may God rest his soul. As the objectives reached, I would be grateful to God for the successful results though there are limits due my knowledge.

Can succeed with the help of God and to him the fullness.

العدد : 12
ماي 2012

مجلة اللغة والإتصال

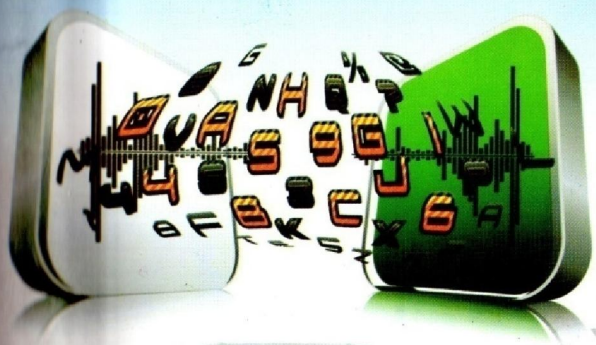
مجلة علمية محكمة
يصدرها مختبر اللغة العربية و الإتصال
جامعة وهران الجزائر

المراسلات
مخبر اللغة العربية و الاتصال جامعة وهران الجزائر

العدد : 12
مجلة اللغة والإتصال
مجلة علمية محكمة

Edition : 12
Mai 2012

Revue
langues et Communication



Publiée par le laboratoire de langue
Arabe et Communication

0507-1112

بين دلالة الكلمة ورمزية الصورة
- الخطاب الإعلامي المكتوب أنموذجا-

الأستاذ خليفي سعيد، المركز الجامعي غليزان.

إنّ كل جهد يقوم به الفرد أو أيّ عمل يهمّ بإنجازه، لا بد أن ينشد فيه هدفا معينا، والكتابة بشتى بأنواعها وصنوفها لا تخرج عن هذا المسعى، حيث أننا نجد رجل الإعلام ينوّع وسائله من أجل الوصول إلى ذهن المتلقي ومحاولة التأثير عليه، فإذا كانت الكلمة المعبّرة هي أكثر وسائل الإيصال، فإن الصورة الموحية، ذات الدلالة العميقة قد أصبحت تزاحم الكلمة، وخاصة على صفحات الجرائد والمجلات، لِمَا تحققه من سهولة في التواصل، وما توّفره من الجهد للباثّ والمتلقي على حد سواء.

وقد يزعم البعض، لاسيما في حقل الإبداع الأدبي من أنّ المزيّة لا تكمن في المظهر المرجعي للمنطوق اللغوي، كما أنه لا يمكن اعتبار النص خطابا موجّها لقارئ أو مادة، بل تجاوزا وتحدّيا للواقع، وهو ما يحقق الجمالية الأدبية والمتعة الفنية[1]، وإن كان هذا الأمر هدفا أيضا، إلا أن الذي نعنيه في هذه الدراسة هو الأول وليس الثاني، باعتبار أنّ الغاية الأساسية في الخطاب الإعلامي هي في النوع الإيصالي النفعي.

1 ـ الأداء الكلامي

لكل مجتمع ثقافة معينة تميّزه عن بقية المجتمعات، وإن كان هذا الأمر أصبح نسبيا مع تطور قنوات الاتصال ووسائل الإعلام وتنوعها بين جميع المجتمعات، وهو ما أصبح يعرف بالقرية الصغيرة، ولكن التاريخ والجغرافيا والعلاقات بين الأفراد في المجتمع الواحد ترسم الخصوصية التي نتحدث عنها، مما يجعل العلاقات اللغوية تسعى

لخدمة فكرة أو مجموعة من الأفكار أو مفاهيم قابلة للتفسير والشرح والتعديل، مع مراعاة حدود الفهم انطلاقا مما هو متداول من ألفاظ وغيرها من أدوات الإبلاغ المتعارف عليها، ويمكن أن نأخذ لفظة "حيطيست" وهي لفظة مفهومة في عموم أوساط المجتمع الجزائري دون غيره من المجتمعات، والأمثلة هنا لا تعد ولا تحصى، وإن كان هذا الأمر بعيدا كل البعد عن معايير اللغة العربية وخصوصياتها، فقد أصبح معروفا في الأوساط الصحفية، ومتداولا في لغة الإعلام المكتوب بوجه خاص.

وإذا كانت مستويات الأداء اللغوي لا تخرج عن أربعة أمور: الأداء العامي، وهو الذي ينقل ما في الحياة اليومية من أحداث وصراعات بين الناس، والأداء العلمي لنقل الأفكار، ويشترط فيه الدقة والموضوعية، أما المستوى الثالث فهو المستوى الفني الجمالي وأسسه كثيرة ومتنوعة وغالبا ما يلجأ إليه الشعراء والكتاب المبدعين، وأخيرا المستوى الإيصالي الإبلاغي وهذا النوع يعمل بمبدأ الغاية تبرر الوسيلة، وفي كل الأحوال التي ذكرناها تبقى اللغة المستعملة، وحدها هي الكفيلة بتحقيق هذه المستويات، وهذا طبعا يدخل ضمن القدرات الفردية لكل باثّ، الذي يعتمد موروثه اللغوي المكتسب لإنجاز ما يسعى إليه ضمن العملية التواصلية.

2ـ الخطاب الإيصالي النفعي

إن الهدف المنشود عند الإعلاميين هو إيصال الفكرة والمعنى من أقرب طرقه ودون إيحاء أو تعقيد أو تنميق لغوي أو غيره، ولغته لغة نفعية براغماتية استهلاكية مباشرة غايتها إيصال الخبر وإفهام المتلقي، هذا المتلقي الذي لا يبدل جهدا ولا يُعمل فكرا أثناء قراءته للمادة الإعلامية أو تفكيكه إياها، وما يثير الانتباه ههنا هو قيمة اللغة في هذا النوع من الخطاب، حيث أنها تعدّ مجرد وسيلة يسخرها الكاتب لبلوغ أهدافه الإعلامية[2]، لدرجة أنها في كثير من الأحيان

تكون مبتذلة وضعيفة وهجينة بالعامية أو بغيرها، وقد يستعين في هذه العملية الإيصالية بأدوات غير لغوية، مما يؤكد أن اللغة ليست هدفا بحد ذاته ولا هي جزء من أهداف الإيصال؛ لأن الخطاب الإيصالي في مقصوده العام هو المرسَل فيما يريد أن يخبره عنه.

3 ـ الفرق بين الخطاب المكتوب وخطاب الصورة

إن القراءة الحداثية للآثار الأدبية وخاصة الإبداعية منها، تعتمد على الكثافة اللغوية إلى درجة عدم الإفصاح عن المضمون الذي يريده الكاتب، والذي قد يجهله هو الآخر في بعض الأحيان فيلقي به إلى المتلقي الذي يساهم في إنتاج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي[3]، وقد يشارك في صياغته أو في إعادة صياغته، وفق أدواته الإجرائية ووسائله النقدية، إلا أن هذه الظاهرة لها سلبياتها أيضا، وذالك عندما تقع فيها ما يسمى "بالكلام غير المطابق الذي لا يشير بصدق إلى مرجعة، كالأكاذيب والرياء والأغلاط... ويكتسي هذا الكلام المخادع أهمية نظرية غير متوقعة لأنه يتجاوز الواقع المقصود إلى المنطوق اللغوي ذاته فلا يتمكن المتلقي من التوقف عند حدود فهم المرجع المنطوق لأن جزءا من اهتمامه ينصرف حتما إلى المنطوق ذاته وهنا تبرز الدرجة الأولى من الكثافة"[4].

إن هذا الأمر لا يختلف كثيرا في خطاب الصورة، حيث أن الباثّ حينما يعمد إلى إيصال بعض الأفكار التي يستعصي عليه بلوغها عن طريق الكلمة والنص، قد يلجأ إلى المزاوجة مع الصورة، أو إفرادها إذا اقتضى الأمر ذلك، وهذا ما نجده في الرسومات الكاريكاتيرية التي تقرأ دلالتها من خلال أشكالها التي اختيرت لها قصدا للتعبير عن فكرة معينة، حيث أننا لا نجد صعوبة في فهم محتواها، على الرغم من كون الصورة المعروضة لا تحتوي إلا على بعض الملامح لمرجعها، ويتعلق الأمر ههنا ببعض العلامات والرموز اللغوية وغير

اللغوية التي تقرب المعنى، والتي يلجأ إليها جل المستخدمين لهذا النوع الإعلامي، وغالبا ما تحمل طابعا تهكميا ساخرا، يخفي وراءه كثيرا من المظاهر اليومية للآفات المختلفة أو ممارسات بعض السّاسة، والغاية النظرية هي (الإصلاح).

والحقيقة أن الكاريكاتير ليس الوحيد الذي يستعان به فيما يؤديه الإعلام الصوري أو إعلام الصورة؛ بل هناك وسائل أخرى دأب على استخدامها رجال الصحافة، وخاصة المكتوبة منها، أهمها ما يطلق عليه صورة بلا تعليق أو صورة وتعليق، فحينما تكون الصورة معبرة بذاتها وعن ذاتها ولا تحتاج إلى توضيح أو تعليق باعتبار أنها واضحة الدلالة، يوردها صاحبها بدون تعليق، أما إذا كانت لا تحمل معناها في ظاهرها بشكل صريح، فقد يورد، تحتها أو فوقها أو بجانبها، عبارة مكتوبة تعبّر عن هدفها وغرضها.

4 ـ التأويل وحدوده

التّأويل مفهوم قديم النشأة والاستخدام، فقد جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۗ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾[5]، وقد شكل مسألة جدلية أثارت كثيرا في الاختلافات، خاصة لدى المتكلمين الفقهاء والفلاسفة، وقد استخدمه الشعراء القدامى وحتى المحدثين، خاصة حينما كانوا يجدون أنفسهم محرجين من الإفصاح عن المعاني الحقيقية؛ إما خوفا من بطش الأمراء، أو الأعداء في أوقات الحرب، أو تفاديا لإثارة الفتن، خاصة حينما يكون الكلام متعلقا بأمر عقائدي أو أخلاقي، أما في الوقت الراهن فقد أصبح الإيحاء أمرا شائعا ومنتشرا، سواء في الأعمال الإبداعية، وخاصة في الشعر، والرواية مؤخرا، وقد أصبح مزيّة ومعيارا يعوّل عليه كثيرا للمفاضلة، أو في لغة الإعلام، فإن هذا الأمر أصبح أكثر من

ضروري، وقد أملت ذلك ظروف العصر ودواعيه، والذي يهمنا ههنا هو ما يطلق عليه سميائية الصورة ورمزيتها ودلالتها ؛ فالمتمعن في أشكال الصوّر المعروضة في مختلف الصحف والمجلات بأنواعها، يجد أن الصورة تؤدي وظائف إعلامية كبيرة جدا، ربما أكثر من النصوص أو المقالات المكتوبة، فبدل أن نكتب صفحة أو عدة صفحات عن موضوع معين قصد معالجته، أو إبرار ظاهرة من الظواهر، يمكن أن نكتفي بهذه الصورة أو تلك حتى نعبر عنها، فتوفر لنا الجهد والوقت وحتى الوسائل.

وإذا كان كاتب المقال الصحفي، يشرط له معرفة اللغة التي تصلح للتعبير عن ألأفكار، فإن المهتم بالصوّر الصحفية لا يشترط له ذلك، بالإضافة إلى أن جمهور هذا النوع في الإعلام والاتصال عريض جدا ومتنوع الثقافات، لأن الصورة تقرأ بجميع اللغات، ويمكن أن يتعرض لها حتى الذي لا يعرف القراءة ولا الكتابة، وهذا الكلام لا يهمل التفاوت والاختلاف بين المتلقين للصورة الواحدة، خاصة إذا كانت توظف الرمز وتحتاج إلى تأويل، وفي هذه الحالة تبقى الدلالة الشاملة والعامة أو الظاهرة، والتي يشترك فيها الجميع، أما الدلالات الأخرى، فتحتاج إلى متلق نوعيّ متخصص، بما يمتلكه من وسائل وأدوات لفك رموزها وأبعادها الإيحائية.

5ـ النقد ومستوياته

إن الحديث عن الفهم والتأويل يستوقفنا عند حدود هذا التأويل وهذا الفهم، إذ أنه لا بد من أسس ومعايير لضبط هذا المفهوم النقدي، يقول عبد القادر سلامي في مقال له حول موضوع التلقي بأنه دعوة إلى تأويل جديد للنص يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع، ونقيضهما الاتباع والابتذال، لا باستنطاق عمقه الفكري في حد ذاته أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها،

وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراءة، فهي إذن نقد للنص بنقد تلقيه.

والأمر لا يختلف كثيرا حينما تأخذ الصورة مكان النص، لأنها تصبح في هذه الحالة نصا من نوع آخر، لينطبق عليها ما ينطبق على النص من مستويات النقد الفني، الذي يتجاوز النظرة الخاطفة الأفقية للشكل الظاهري والمعنى القريب، إلى الوعي بالدلالات الاجتماعية للظواهر والممارسات السياسية المختلفة ومعرفة مواطن الجمال والقبح، لأن عملية النقد تحتاج إلى دراية وثقافة ومعرفة متنوعة، تبدأ بالفهم الذي يقوم على الملاحظة الواعية والدقيقة لجميع جوانب الصورة (شكلها وحجمها ولونها...)، لأن لكل جانب دلالته ؛ فإذا كانت الصورة لشيء مذموم يحرص صاحبها أن يقدمها في أبهى منظر، وأحسن وجه وأكمله، والعكس صحيح، ثم تأتي مرحلة الحكم النهائي، وإصدار الأحكام والذي ما كان ليكون إلا بعد تجمّع هذه المعطيات وتراكمها.

وصفوة القول، أنه إذا كان الخطاب الإيصالي عن طريق النص المكتوب ظل يهيمن على العملية التواصلية بدون منازع ردحا من الزمن، فإن الصورة الموحية ذات الدلالة العميقة أصبحت تحتل مكانة لا بأس بها في لغة الإعلام، لِمَا لها من خصوصيات ومميزات، تضع المتلقي وجها لوجه مع الظاهرة بأقل الجهد وأوفر الوسائل.

الإحالات:

(1) ينظر، جون كوهين. بناء لغة الشعر. تر أحمد درويش. مكتبة الزهراء. القاهرة. مصر. 1985. ص 224.

(2) تودوروف. الأدب والدلالة.تر:محمد نديم خشفة. مركز الإنماء الحضاري. حلب. سوريا. 1996. ص 11.

(3) ينظر، منذر عياشي. مقالات في الأسلوبية – دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب. ط 1990 دمشق. سوريا. ص 146.

(4) ينظر، عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية. النادي الأدبي الثقافي.جدة المملكة العربية السعودية. 1985. ص 63.

(5) سورة آل عمران. الآية 07

آفاق علمية

مجلة مُحكّمة يصدرها المركز الجامعي الحاج موسى آق أخموك بتمنراست- الجز

العدد الخـــامس (05) - محرّم 1432هـ / جانفي 2011م

الدراسات الأدبية

● تفاعل الحركة النقدي بين المشرق والمغرب، أ. سليمان بن ح

الدراسات النفسية

● نقص الانتباه وفرط النشاط لدى ذوي صعوبات الحساب، أ. فاطمة صادق

الدراسات الاجتماعية

● التلفزيون وصناعة الرأي العام الجزائر أنموذجا، أ.بومحرات بلخ

الدراسات الإسلامية

● المخدر وحقيقته الفقهية، أ/ أحمد رقادي

الدراسات القانونية

● واقع الهجرة غير الشرعية في ولاية تمنراست"، أ/ شوقي نذير

آفاق علمية

I.S.S.N : 1112-9336

الشخصية الروائية وعلاقتها بالعناصر السردية الأخرى في رواية "مرايا متشظية" لـ "عبد الملك مرتاض"

أ.سعيد خليفي
المركز الجامعي بغيليزان/الجزائر.

لقد كانت القراءة الجادّة المعاصرة كفيلة بالكشف عن حقيقة سرديّة هامّة، وهي انّ الشّخصيّة الرّوائيّة لا يمكن أن تُوجد منعزلة عن باقي العناصر السّرديّة، وإنّما تدخل في علاقات متعدّدة مع المُكوّنات الحكائيّة الأخرى، فالشّخصيّات عموما ترفض اي تصوّر لا يربطها بالمكان والزّمن والحدث واللغة، فكلّ طرح لمسألة الشّخصيّة بمعزل عن هذه العناصر هو ضربٌ من العبثيّة، لا يمكن قبوله، ذلك انّه لا وُجود للحدث بمعزلٍ عن الشّخصيّة، والشّخصيّة لا يمكن أن تتحرّك وتتصارع خارج إطار الزّمن والمكان، كما انّه ليس للمكان أيّة أهميّة إذا لم تُعمّره الشّخصيّات وتسكنه، وكذلك الشّان بالنّسبة للزّمن، أمّا اللّغة فإنّ أهميّتها كبيرة سواءٌ في رسم ملامح الشّخصيّة أو في حركيّتها أو في صراعها، ذلك أنّ « اللّغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء، فجّة، لا تكاد تحمل شيئاً من الحياة والجمال. والحدث وحده – وفي غياب وجود الشّخصيّة – يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لأنّ هذه الشّخصيّة هيّ التّي توجده وتنهض به نهوضاً عجيباً، والحيّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقيّة العجيبة : الشّخصيّات.» 1 ولذلك فثمّة علاقة وطيدة بين هذه العناصر السّرديّة والشّخصيّة.

فما طبيعة هذه العلاقة في رواية "مرايا متشظيّة " لـ " عبد الملك مرتاض " ؟ وكيف نشأت ؟ وهل هي متساوية مع كل العناصر ؟ أم هناك تفاوت واختلاف من

عنصر لآخر مع الشّخصيّة ؟ وإلى أيّ مدى ساهمت هذه العلاقة في تشكيل البعد الفنّيّ والمقوّم الجماليّ؟

1- علاقة الشّخصيّة بالحدث :

للحديث عن علاقة الشّخصيّة بالحدث، لا بدّ أن نشير إلى طبيعة الحدث الذّي نعنيه ههنا، فقد كان الرّوائيّون التّقليديّون يولون اهتماماً كبيراً للحدث الرّوائيّ، حتّى أنّ كثيراً منهم كان يعتبره جزء من التّاريخ والواقع الذّي نعيشه، فيأتي صورة مطابقة لهذا الواقع، ويُعطي إحساساً للقارئ بأنّ هذا الحدث قد وقع فعلاً، أو أنّه محتمل الوقوع، شريطة أن يحمل مواصفات بنائه داخل العمل الرّوائيّ، انطلاقا من منطلق أنّ « **الحدث الرّوائيّ يصادي الحدث التّاريخيّ الذّي وقع فعلاً يوماً ما، على نحو ما.** » 2 فرواية " **ريح الجنوب** " لـ " **عبد الحميد بن هدوقة** " مثلاً، حاولت أن تُعبّر عن واقع عاشته الجزائر في فترة تاريخيّة معلومة، فكان الحدث واضحاً لا غبار عليه، إنّ هذا الوضوح في رؤية الحدث صاحبه أيضاً وضوح في الشّخصيّات التّي تنقله بأمانة وصدق، وأنّها نتيجة لذلك كانت تمثّل في تصوّر الكتابات التّقليديّة الوجه الأمين، أو الوجه الآخر – على الأقلّ – للحياة الاجتماعيّة التّي كانت تزعم أنّها تستطيع أن تُعالج قضاياها بكفاءة وامتياز، إنّ ذلك الأمر لم يعد قائماً اليوم، ذلك أنّ الرّوائيّين الجدد يرفضون التّحديد الاجتماعيّ والتّاريخيّ للحدث، وبالتّالي للشّخصيّات الرّوائيّة، فالرّواية الجديدة تعمد إلى تقليل الاهتمام بالمتن الحكائيّ (مجموعة الوقائع والأحداث) إلى الحدّ الأدنى، وأحيانا تكاد تُغفلها تماماً. 3

إنّ هذا المعنى لا يُلغي وجود الحدث بشكل نهائيّ، وإنّما يُقلّل من شأنه ويُقلّص من وضوحه، فلا يمكن أن نجد حدثا روائيّا خالياً من الحدث تماماً، وإنّما الشأن ينطلق من مقولة أنّ الرّواية الجديدة شكل له مضمون، بينما الرّواية القديمة هي مضمون له شكل، وهذا يعني أنّ العناصر السّرديّة أصبحت غاية مقصودة لذاتها، بعد أن كانت وسيلة تخدم الحدث ليس إلاّ.

أمّا علاقة الشّخصيّات بالحدث في رواية " **مرايا متشظيّة** " لـ " **عبد الملك مرتاض** " فهيّ علاقة تفعيل وتأثير، فهي عماد الأحداث وعنصر فقاره الرّئيس، فكلّما تحرّكت الشّخصيّات وتصارعت، بدا ذلك واضحاً على تغيير مجرى الأحداث وتطوّرها ونموّها.

ففي الصّفحات الأولى من الرّواية – وفي غياب أيّ حركيّة لأيّ من الشّخصيّات – نلاحظ تواصل خطيّة الحدث، فما إن جاء العفريت " **جرجريس** " إلى الرّوابي، حتّى أخذت الأحداث منعطفاً آخر، فبعد الهدوء والإخاء والعيشة الرّغيدة التّي غمرت تلك الأرض الواسعة الخصبة بأنهارها الجاريّة، وانتشار أنواع من الحيوانات العجيبة والمختلفة دون أن يؤذي بعضها بعضاً، حتّى أنّ الحصى والحجر كان رطباً لا يضرّ القدم كأنّه كريات القطن « **ظلّ النّاس على ذلك زمناً طويلاً ... إلى أن جاءهم عفريت من الجنّ، مارد جبّار يشبه الجبل الوحشيّ يُقال له جرجريس الجبّار، فأوّل ما جاء إليه دناصير الغابة، ذبحها بسيف كانت الجنّ صنعته له من معدن الفولاذ.** » 4 فمجيء " **جرجريس** " غيّر الأحداث « **فلأوّل مرّ شمّ النّاس النّتانة في الأرض، نتانة سببها جرجيس العفريت الجبّار بسفكه دماء الدناصير البريئة.** » 5

هذا وقد كان فشل شيخ " بني بيضان " في الامتحان، بعد أن حظيته " عالية بنت منصور " بكرم الضيافة في قصرها، سبباً في طرده من القصر « **إنّك لم تشكّ في أنّ عالية بنت منصور إنّما دسّتها لك لتطوف بك في أرجاء قصرها ورياضه وأحواضه، وبركه وعيونه المنهزمة، على سبيل الملاطفة والضيافة السّخيّة، ولذلك تصرّفت على ذلك النّحو المفاجئ، فإذا أنت تفقد كلّ ما كان لك من أمل وطمع وجشع وطموح لا حدود له، وها أنت ذا تعود خائباً في هذا اللّيل الدّاجي وحيداً، بعد أن أومأت عالية بنت منصور إليك بيدها اليمنى أن اخرج من القصر صاغراً غير كريم.** » 6 فهذه الحادثة غيّرت مجرى الأحداث بالنّسبة لشيخ بني بيضان تغيّرا واضحا.

إضافة إلى أنّه لولا وقوع " عالية بنت منصور" في الخطيئة من خلال نظرتها المُريبة إلى ذلك الشّيخ الجميل في " جبل قاف "، لمّا اختطفها " **جرجريس** " وأتى بها إلى القصر المحاذي للرّوابي « **سماني عالية أحد الأقطاب في جبل قاف، حتّى رآني فأذهله جمالي، كاد يقع في الخطيئة، طرد من جبل قاف بسببي، ربّما كان اختطاف جرجريس إيّاي من هناك إلى هنا عقاباً لي، أنا أيضا، أنا مقتنعة بذلك، غضب الرّب عليّ جزاء نظرتي المريبة إلى ذلك الشّيخ الجميل.** » 7

فهذه الواقعة أيضاً أثرّت في سير الأحداث، حيث أنّ مجيء " عالية بنت منصور" إلى الرّوابي، هو الذّي أشعل نار الفتنة بين شيوخ الرّوابي « **وهل سترضى القبائل**

المتناحرة بأن تتزوّجها أنت، وتستأثر بها أنت وحدك، وهم ينظرون ؟ ألا تعلم أنّ دون ذلك أهوالاً وقتالاً ودماء ستجري أنهاراً من حول الرّوابي ؟ فلا يزداد الوضع إلاّ فتنة وسوءاً.» 8

هذه النّماذج وغيرها تعكس إلى حدّ كبير أثر الشّخصيّات الواضح في تغيير الأحداث وتكسير خطيّتها، وتكون بذلك الشّخصيّات المحرّك الأوّل والأخير للأحداث في تطوّرها ونموّها.

2 - علاقة الشّخصيّة بالزّمن :

لقد أضحى الزّمن عنصراً مهمّاً في الخطاب الرّوائيّ لا يقلّ أهميّة عن المشكلات السّرديّة الأخرى، فلذلك نجد أغلب الرّوائيّين الجدد يعنتون بأنفسهم لإيجاد صيّغ تعنى بتوظيف الزّمن بشكل فنيّ، بعيداً عن النّمطيّة القديمة الّتي تعتمد على تسلسل الأحداث وفق خطيّة الزّمن، « **فإذا كان التّصوّر التّقليديّ يرى بأنّ الزّمن هو الشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية، ففي الرّواية الجديدة يمكن القول أنّ الزّمن يوجد مقطوعاً عن زمنيّته .. لأنّ الرّؤية الجديدة للزّمن تنكر أيّ تماثل أو انعكاس للزّمن الواقعيّ.» 9**

فقد أصبح الزّمن وسيلة طيّعة في يد المبدع يوظّفها حسب طبيعة الأحداث والشّخصيّات، مُحدثاً بذلك نصّاً سرديّاً يحتوي أحداثاً متداخلة بفعل اضطراب الزّمن، دون أن ينتابنا شعور بالخلل في الترتيب الزّمني، وهذا الشّعور الإيجابيّ هو الذّي يُكسبُ النّص جماليّته.

ونظراً لأهميّة الزّمن البالغة في الأعمال السّرديّة وخاصّة الرّوائيّة، فإنّنا لا نستطيع أن نتصوّر حدثاً بلا زمن، كما أنّنا لا نُلفي شخصيّات تتصارع خارج إطار الزّمن، « **فالزّمن نسجٌ ينشأ عنه سحرٌ، ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود، تنشأ عنه جماليّة سحريّة أو سحريّة جماليّة ... فهو لمحة الحدث وملح السّرد، وصنو الحيّز، وقوام الشّخصيّة.» 10**

فمادام الزّمن هو قوام الشّخصيّة الذّي تعتمد عليه وتبني علاقتها به، فأين تكمن علاقة الشّخصيّة بالزّمن في رواية " **مرايا متشظيّة** " ؟ وما مدى تحقيق هذه العلاقة من أبعاد جماليّة وفنيّة ؟

إنّ الشّخصيّات في رواية " **مرايا متشظيّة** " هي شخصيّات من ورق وكائنات لغويّة، وهذا بشهادة " **عبد المالك مرتاض** " نفسه في ثنايا الرّواية من فترة لأخرى، مؤكّداً على ورقيّة شخصيّاته « .. **أنت وأصحابك كائنات من ورق .. تعبث بكم اللغة في كلّ واد ...» 11**

واللافت للانتباه أنّ ورقيّة الشّخصيّة يُصاحبه بالضرورة (ورقيّة) الزّمن، وكذا العناصر الأخرى « **أمّا أن تكون الشّخصيّة كائنا من ورق ويكون الزّمن كائنا ممتازا كالنا من تاريخ، فهذا المستحيل الذّي لا يقبل، والمحال الذّي لا يقوم في التّصوّر السّليم.» 12** فلذلك جاء الزّمن في الرّواية منقطعاً منفصلاً عن زمنيّته « .. **أنت تعيش خارج إطار الزّمن. خارج إطار المكان. لا زمانك زمان. ولا مكانك مكان. وجودك في اللا زمان واللا مكان.» 13**

تبدأ الرّواية بخطاب شيخ الحلقة الذّي يسرد مجموعة من العبارات، يحكي أحداثا سابقة لأوانها من حيث الزّمن، فهيّ تتحدّث عن طوفان الدّماء الذّي عرفته الرّوابي بعد مجيء العفريت جرجريس، والمعروف أنّ هذا الأمر لم يحدث من قبل مجيئه، فتداخل الزّمن بدا واضحاً هنا « .. **في هذا الطوفان الذّي تتحدّث عنه الأخبار الصّحيحة أنّه داهمكم .. داهمكم في ليلة ما من لياليكم المدجّجة بالظلام في الزّمن الموعود المشحون بالظلام...» 14.**

ثمّ يعود بعد ذلك فيتحدّث عن قدوم جرجريس فيقول:« ..**ظلّ النّاس على ذلك الاف القرون..إلى أن جاءهم عفرت من مارد جبّار يشبه الجبل الوحشيّ يُقال له جرجريس الجبّار..» 15 .**

فشخصيّة جرجريس إذاً كان لها دورٌ كبير في تغيير مجرى الزّمن، والحقيقة أنّ جرجريس نفسه يعيش في اللا زمن من خلال شخصيّته الأسطوريّة المعروفة في حكايات الف ليلة وليلة، والمتواجدة منذ آلاف السّنين والمستمرّة إلى زمن الرّواية، وكأنّها

شخصيّة حاضرة فاعلة في تطوّر الأحداث الّتي تضمّ رواسب الفكر التراثيّ العربيّ القديم.

فالشّخصيّات الوهميّة الّتي لا تعرف نفسها ولا يعرفها أحد، لأنّها ببساطة شخصيّات ورقيّة « **هي الآن تتابع بأسف شديد اللحظات الأخيرة لغروب الشّمس، لأنّها تعرف جيّداً أنّ بعد هذا الغروب سيأتي الظلام الطّويل الذّي لم تتعوّد عليه، لأنّ الشّمس كانت قبل ذلك لا تغيب عن الرّوابي أبداً** . » 16 .

فالزّمن هنا يُشكل رمزاً للخير والشّرّ، وكأنّ الرّواية برمّتها عبارة عن نهار طويل أعقبه ليلٌ طويل، لينتهي بهلاك الظلمة ونجاة الصّالحين.

أمّا " عالية بنت منصور " فقد استطاعت أن تقهر الزّمن، فرغم مرور وقت طويل عليها، إلاّ أنّها ظلّت فتاةً حسناءَ في ريعان شبابها « **إنّما أنت أمّ الزّمان وبديعته، وفخره وخياله، لم يُبْلِ شبابك وأنت الهيفاء الحوراء ..** » 17 .

وهذا هو الذّي أكدّ الاعتقاد بأنّ " عالية بنت منصور " ليست شخصاً حقيقيّا، بل رمزاً وقيمة، إنّها الوطن والأرض، إنّها الجزائر.

والشأن كذلك بالنّسبة لشيوخ الرّوابي، فهذا شيخ بني بيضان يحكي عن نفسه فيقول : « **وأنا الشّيخ الذّي توقّف الزّمن عن أن يبلي من سنّي، أنا أيضاً لدى الكهولة ... لم أتزوّج إلاّ من امرأة واحدة منذ مائة وخمسين عاماً ..** » 18 . فكيف يُعقل عن شخصٍ في سنّ الكهولة أن يكون قد مرّ على زواجه مائة وخمسون عاماً، وهو لا يزال على تلك السّنّ، إلاّ أن يكون سيولة الزّمن وانزلاقاته.19.

لذلك يمكن القول أنّ الزّمن في الرّواية هو زمن متذبذب وغير مستقرّ، ويظهر ذلك من خلال عدم تسلسل الأحداث وفق مراحل الزّمن، لأنّه زمن خرافيّ لا يمتّ إلى الواقع بصلة، وذلك من خلال تأثيره على الشّخصيّات، وخاصّة في تغيير سلوكها ونمط حياتها، فالعلاقة بينهما قائمة على التّأثير والتّأثر.

3 - علاقة الشّخصيّة بالمكان :

عندما نتحدّث عن المكان فلا بدّ أن نُنوّه بأهميّته ودوره في حياة الإنسان، فلا يمكن أن نتصوّر أيّ إنسان خارج إطار المكان، فهو الذّي يحتويه ويحميه، كما أنّه لا يستطيع

أن يستغني عنه حتّى وإن كان دائم التّنقّل والحركة، فهو عالم حسيّ ومادّيّ تتشكّل فيه حياة كلّ فرد، وإذا أنكرنا وجود المكان الذّي يحيط بالإنسان فقد نفينا وجوده كليّة، ذلك أنّ « **البيئة الّتي يعيش فيها الإنسان هيّ تغيّرات مجازيّة عن الشّخصيّة** . » 20 . فقد ظلّ المكان ومنذ الأزل ملاذاً آمناً يرتمي الإنسان في أحضانه وتتشكّل فيه حياته، فهو الذّي يقيه من الحرّ والقرّ، ومختلف المخاطر الّتي تهدّده، ولذلك كان وعيه للمكان لا يتعدّى حدود المنفعة الماديّة المحض.

هذه النّظرة الضيّقة والموجّهة تغيّرت، حيث أصبح المكان يمثّل مُعادلاً موضوعيّا لمشاعر الفرد وأحاسيسه، ونظراً للعلاقة الحميميّة الّتي تربطه بالمكان فهو ذلك العالم الذّي يجسّد لاشعوريّا آماله وآلامه.

ومن هذا المنطلق، فالمكان في أيّ عمل روائيّ هو الحيّز أو الفضاء الذّي تدور فيه الأحداث، سواء كان محسوساً فعليّاً ذا مرجعيّة واقعيّة، أو خرافيّا أسطوريّا متخيّلاً، وما يُصاحب هذه المظاهر المكانيّة من حركة وتغيّر، فهو يرتبط بالإدراك الحسيّ، وقد يسقط الإدراك النّفسيّ على الأشياء المحسوسة لتوضيحها والتّعبير عنها. 21.

ومن هنا تبدو النّظرة الجديدة للمكان الّتي لا تعني الدّلالة الجغرافيّة المحدّدة المرتبطة بمساحة محدّدة في الأرض أو في منطقة ما معيّنة، وإنّما هو عنصر حيّ فاعل في تطوّر الأحداث وصراع الشّخصيّات، وبالتّالي فقد أضحى له دورٌ جماليّ ووظيفيّ الّتي لا يقلّ عن باقي عناصر السّرد الأخرى، فالوظيفة الرّمزيّة للمكان هيّ الّتي تعطيه بُعداً إنسانيّا يتجاوز حدود الدّلالة الجغرافيّة « **إنّه مظهر من مظاهر الجغرافيا، ولكنّه ليس بها** . » 22 .

وقد أظهرت البحوث الجادّة أهميّة الشّخصيّة في تشكيل الفضاء المكانيّ لدى الرّوائيّين الجُدد، « **ولذلك يمكن اعتبار المكان بناء يتمّ تشكيله اعتماداً على ملامح ومميّزات الشّخصيّة وطبائعها، وهذا ما يُساعد على تجاوز المكان الهندسيّ إلى المكان الشّعريّ، الذّي يحمل دلالات متنوّعة تنسجم مع البناء العامّ للرّواية، فالتّأثير المتبادل بين الشّخصيّة والمكان الذّي تعيش فيه، والبيئة الّتي تحيط بها تكشف لنا عن الحالة الشّعوريّة الّتي تعيشها فيه، بل قد تساهم في التّحوّلات الدّاخليّة الّتي تطرأ عليها**» 23

فإذا كانت الشّخصيّات الرّوائيّة في رواية " **مرايا متشظيّة** " غير واضحة المعالم والأبعاد، أوهي بالأحرى تميل إلى العالم العجائبيّ الأسطوريّ، فإنّ الأماكن الّتي تتصارع فيها هذه الشّخصيّات هي أماكن أسطوريّة متخيّلة، وبالتالي فهي أماكن غامضة وغير واضحة المعالم والأبعاد أيضاً، فقد ساهمت هذه الأماكن في خلق وبلورة الحالة النّفسيّة للشّخصيّات أثناء تواجدها فيها، ومن ذلك شعور شيخ " بني خضران " بالخيبة والإحباط النّفسيّ عندما التقى به شيخ " بني بيضان " في الزنزانة الّتي تقع في الدّرك الأربعين « **خذه يا عبد النّار الجبّار إلى سجن الحديد، وألق به في الزنزانة الّتي تقع في الدّرك الأربعين، إلى أن نرى في هذا الشّيخ الكافر ..** »24.

فقد كان أثر هذا المكان واضحاً في نفسيّة الشّيخ، وذلك من خلال تبرّمه وسخطه على هذا المكان الذّي قيّده وكبّله وحدّ حريّته، « **أريد الخروج من هذا الجحيم، أريد التّخلّص من هذا البلاء العظيم، لكنّي لا أستطيع فهل أنا موجود. أنا إذن غير موجود، أنا مسلوب الحريّة، أنا إذن لست أنا مادمت غير حرّ..أنا هو حرّيّتي، وحرّيّتي هي أنا،لو أستطيع التّخلّص ممّا أنا فيه، أستحيل حقّا إلى أنا ..**»25 ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ تنقّل شيخ بني بيضان من مكان إلى آخر خلال رحلته الّتي قصد بها قصر " **عالية بنت منصور** " رافقه دائماً تغيير في حالته النّفسيّة وطباعه الدّاخليّة، فلنا أن نتصوّر مدى سعادته وحُبوره وهو داخل القصر، ولكن ما لبثت هذه السّعادة أن تحوّلت إلى كآبة وإحباط وشعور بالخيبة بعدما طُرد من القصر شرّ طردة، بسبب فشله في تجاوز الامتحان الصّعب الذّي أقامته له " عالية بنت منصور " « **وصبيّتك الحسناء ترشّك بالعطر العجيب، وأنت لفرط سعادتك تكاد تموت من هذه المتعة الّتي سرت في جسمك، من أخمص القدمين إلى قنة الرأس.** » 26

« **ولذلك تصرّفت على ذلك النّحو المفاجئ، فإذا أنت تفقد كلّ ما كان لك من أمل وطموح وجشع وطموح لا حدود له .. وها أنت ذا تعود، خائباً في هذا اللّيل الدّاجي وحيداً، بعد أن أومأت عالية بنت منصور إليك بيدها اليمنى أن اخرج من القصر صاغراً غير كريم**» 27 . فأثر المكان هنا بدا واضحا على شيخ " بني بيضان " من السّعادة داخل القصر إلى الذّل والصغار خارجه، وهذا يعود أساساً إلى «**التّأثير والتّفاعل المتبادل بين الشّخصيّة والمكان الذّي تعيش فيه.**»28.

ومن هنا يتضّح أنّه **لا** أهميّة للمكان في غياب الشّخصيّة، فهي الّتي تعمره وتملؤه صياحاً وضجيجاً وحركةً وعجيجاً، وتنفخ فيه الحياة بعد أن كان مكاناً قفراً **لا** حركة فيه ولا حياة، فأصبح يؤثّر في هذه الشّخصيّات ويُغيّر من سلوكها، كما هو الشّأن في " **عين وبار** "، هذا المكان الأسطوريّ الذّي دُفع إليه شيخ " بني خضران " ، **وبعد** أن شرب منها تحوّل إلى عالم كبير يُتقن كلّ العلوم، يحفظ كلّ المعارف والثقافات،« **كلّ ذلك حذقه في سبع ليالٍ بإذن اللّه تعالى، فبات أعلم النّاس .. كان شيوخنا هم الذّين أخبرونا أنّ الجنّ هي الّتي علّمته في عين وبار العجيبة في إحدى اللّيالي المظلمة.** » 29 .

ومن خلال تتبّعنا للعلاقة بين الشّخصيّة والمكان في رواية " **مرايا متشظيّة** "، اتّضح لنا أنّ المكان يُساعد كثيراً على كشف أسرار هذه الشّخصيّات، فقد كان المرآة العاكسة لذواتها وشعورها ولا شعورها أيضاً، فلذلك **لا** يمكن فصلها عن المكان، فهو جزءٌ لا يتجزّأ منها.

4 - علاقة الشّخصيّة باللغة :

لا شكّ أنّ اللّغة هي أساس الإبداع الأدبيّ عموماً وجنس الرّواية على وجه الخصوص، فإذا كانت الألوان والفرشاة هي وسائل الرّسّام للتّعبير عن لوحاته، فإنّ وسيلة الأديب هي اللّغة، واللّغة الأدبيّة هي الألفاظ والعبارات الّتي تكتب بها القصة ... 30 فاللّغة إذن هي الّتي تنتج الخطاب وتُقدّمه لنا سائغا، وهي الّتي تتيح للعمل الأدبيّ الاستمرار والتّواصل مع القارئ الذّي يظلّ مشدوداً لمواصلة القراءة بفعل « **تلك الإشارات الصّوتيّة السّحريّة المكتومة الّتي يُحوّلها نظام الخطّ إلى لغة مكتوبة كتابة جميلة على القرطاس رسوم عجائبيّة تجسّد لغة، ولغة منتظمة من أصوات سحريّة تجسّد كتابة، وكتابة تجسّد نصّاً، ونصّ يُجسّد أدباً، وأدب يُجسّد جمالاً ومتاعاً، ولذّة وجدانيّة لا حدود لها.** » 31 .

ولعلّ اللافت للانتباه في عموم الكتابة الرّوائيّة الحديثة، هو الاعتناء باللّغة وتنويع أساليب الكتابة في محاولة لتجاوز الشّكل الرّوائيّ التّقليديّ الذّي يقوم على غلواء الشّخصيّة والحدث الإيديولوجيّ، حيث يصبح للكلمة في هذا النّوع من الكتابة قانونها

الخاصّ وإيقاعها المتميّز، فتهيمن بذلك الوظيفة الشّعريّة الّتي تمتاز بكثافتها وبلاغتها وإيحائها. 32

فاللّغة إذا لم تعد مجرّد وسيلة إبلاغ وتواصل، بل تجاوزت ذلك حتّى أصبحت غاية مقصودة بذاتها، فعمد الرّوائيّ الجديد إلى التّحرّر من القيود والمقاسات الّتي كبّلت اللّغة السّرديّة ردحاً من الزّمن، ممّا أفسح المجال واسعاً للخيال الرّحب الفسيح،«ولعلّ الذّي برّر ذلك

هو تطلّع اللّغة في الرّواية الجديدة إلى العبثيّة والعجائبيّة والتّهويليّة والتّدميريّة،والتّعلّق بكلّ مستحيل أو بكلّ ما يمكن أن يكون مستحيلاً» 33 .

فإذا كانت الشّخصيّة الرّوائيّة هي أهمّ عناصر البناء السّرديّ فلا يستقيم ولا ينهض إلاّ بها، لأنّه لا أحد من المكوّنات السّرديّة الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشّخصيّة، فلا يمكن أن نتصوّر أيّ عمل سرديّ بدون الشّخصيّة، ذلك أنّه لو ذهبت الشّخصيّة من قصة أو رواية، فإنّ ذلك سيؤدّي حتما إلى إخراجها من جنس الأعمال السّرديّة، لأنّ أهمّ ما يميّز هذين الجنسين (القصة والرّواية) ليس اللّغة ولا الزّمان ولا الحيّز ولا الحدث، لكنّه انعدام الشّخصيّة أو وجودها. 34

فبالرّغم من هذه الأهميّة الّتي تحظى بها الشّخصيّة في الأعمال السّرديّة، فإنّها « **تظلّ مرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللّغة الّتي تصفها أو توصف بها، فلا تستطيع – ولو أرادت ذلك – أن تقدّم نفسها خارج إطار اللغة الذّي يتشكّل منه الخطاب السّرديّ الذّي يشمل الوصف والسّرد.** » 35 .

واللّغة في رواية " **مرايا متشظيّة** " هي لغة تجنح إلى الرّمز والكثافة، ممّا جعلها تعتمد على الظلال، وهذا انطلاقاً من الشّخصيّات العجائبيّة الّتي أجّجت الصّراع الدّاخليّ فيما بينها « **لأنّنا لسنا في المجال العجائبيّ أمام أشخاص اجتماعيّين يتحاورون في لغة أحكمت العادة والاستعمال قنواتها التّواصليّة.** » 36 .

فإذا كانت رواية " **مرايا متشظيّة** " تصوّر واقعاً مأساويّا مرّت به الجزائر في فترة زمنيّة محدّدة، فإنّ بناءها السّرديّ لا يمتّ بصلة إلى هذا الواقع التّاريخيّ، بل حلّلته

من زاوية النّسق اللّغويّ باستعمال عناصر أسطوريّة، فما دامت الأحداث حقيقة واقعيّة وتاريخيّة ومعيشة حقّاً، « .. وإذْ نقع في فخّ التوثيق والحرص على كتابة الحقيقة، فإنّ عملنا هذا ينزلق تلقائياً وحتما نحو التاريخ، وينسلخ من أن يُصنّف في الأدب. » 37 . إنّ هذه الأدبيّة في التّعامل مع الأحداث هي الّتي شكّلت الخلفيّة الفعليّة للمتن الحكائيّ في رواية " **مرايا متشظيّة** " ، فجاءت لغتها بعيدة عن التّقريريّة الفجّة الّتي **تنقل لنا الوقائع بأمانة وصدق، لأنّ في « النّص العجائبيّ نقع على هامش المعقول والواقعيّ المألوف، لذلك فالمصطلحات المستعملة فيه لا يمكن أن تحمل عين الدّلالة الّتي كانت لها في السّياق الواقعيّ »** 38

ولغة الشّخصيّات تختلف من شخصيّة إلى أخرى حسب الدّور الذّي تقوم به، فـ " عالية بنت منصور " غالباً ما كانت تتحدّث بلغة هادئة حكيمة « من قال لك يا شيخ أنا بريئة منهم، وممّا يفعلون، وإن كانوا يحبّونني فهم لا يحبّون إلاّ جسمي القصري، ولا يحبّون روحي » 39

فهذه اللّغة الرّقيقة مصدرها " عالية بنت منصور " الّتي تمثّل قيمة ورمزاً خالداً، ممّا يثبت أنّ " عالية بنت منصور " شخصيّة واعية، مفكّرة، ومشفقة على سكان **الرّوابي جميعهم، هو حرصها على اجتناب كلّ ما من شأنه أن يُعكّر صفو حياتهم، أو يُسبّب أيّ مشاكل أو مخاطر قد تحدّق بهم، قولها لشيخ " بني ببضان " : « مستحيل أن يحدث ما يريدون. أن يحدث منّي. وهم على ما هم عليه من التّناحر والتّنافر وهم من أب واحد ... وهل سترضى القبائل المتناحرة بأن تتزوّجني أنت. وتستأثر بي أنت وحدك وهم ينظرون ؟ ألا تعلم أنّ دون ذلك أهوالاً وقتالاً. ودماءً ستجري وأنهاراً من حول الرّوابي ؟ فلا يزداد الوضع إلاّ فتنة وسوءاً .. »** 40

أمّا لغة الشّخصيّات الأخرى، فتختلف كلّ حسب موقعه ودوره الذّي يقوم به، ولمّا كانت أغلب الشّخصيّات من العجائبيّ، جاءت لغتهم غامضة يبدو عليها كثير من التّناقض الأسلوبيّ. ومن ذلك قوله : « وأنت .. نحن نغتالك لأنّ ابنك كان يريد أن يذهب من نحو الطّريق الذّي لا يذهب معه خال جدّ عمى الذّي يُقال أنّه كان ينوي التّوبة من المنكرات الّتي كان يقترفها، وبعد أن ثبتت في أنّ خال جدّ خالة ابن عمّ عمّته كان ينوي أن يفعل شيئاً من الخير لنا .. » 41

ولكنّ الخطاب الذّي لازم لغة الشّيوخ كان خطاباً مُنتجا يعكس رؤيتهم الضيّقة التّي تدلّ على سذاجتهم وتفاهتهم في التّفكير ونظرتهم الموجّهة للحياة، بحيث نجد كلاً منهم يُبيّت الشّرّ للآخرين، سواء كانوا من أبناء رابيته من العامّة، أو من سكان الرّوابي المجاورة، ممّا جعلهم في كثير من الأحيان لا يُفرّقون بين الخير والشّرّ، بل الأكثر من ذلك فقد باتوا وكأنّ طلاسم من الظلام غشيت عقولهم وقلوبهم، فلم يعد بإمكانهم إدراك شيء: « **أنا من أنا ؟ وهل أنا، حقّا، أنا ؟ ومتّى كان أنا غير أنا ؟ لو كنت من العاقلين ... وما أغباني وما أغفلني. وهل هناك أحد يكون حقّا غير ماهو ؟ .. كلا. بلى. نعم. لا ... أجل ... ربّما أكون انا غير أنا ...** » 42

أمّا لغة العفريت " جرجريس " فهي لغة قويّة فخمة، اقترنت بقوّته وبأفعاله العجيبة: « **فقد كان كائناً عملاقاً، مكتنزاً، كأنّه جسم مصنوع من قضبان الفولاذ، له جناحان متحرّكان يطويهما وراء ظهره** » 43 فكان جرجريس يحبّ " عالية بنت منصور " حبّا شديداً، ولذلك غامر وخاطر بنفسه في سبيل الوصول إليها، والظفر بها عندما كانت تُقيم في نعيم " جبل قاف "، متحديّا بذلك شهب الملائكة التّي كادت تحرقه، حيث يقول : « **أنا خادمك وعاشقك جرجيس، أنا الذّي قطع أقاصي الآفاق، أنا الذّي حلّق في أعالي الفضاء، طرت في الأجواء السّحيقة، طفت في الأكوان الشّاسعة ..** » 44

ومن هنا نخلص إلى أنّ العلاقة بين الشّخصيّة واللّغة في الرّواية هي علاقة تكامل وانسجام، فالمسألة بينهما إذن هي مسألة وجود أو عدم وجود، أي لا وجود للشّخصيّة بدون اللّغة، كما أنّه لا قيمة للّغة بدون الشّخصيّات، إلاّ أنّ جماليّة النّص لا تكمن في قدرته على تصوير الواقع بواسطة هذه الشّخصيّات، بل الأمر يتعدّى ذلك إلى براعة الكاتب في المعاشرة الواعية لكائنات عمرت مخيّلة الأطفال والشّيوخ، فرسم لها كلّ واحد منهم صورة تُقابلها شدّة مخاوفه في أغوار نفسه، فتزيدها بشاعة إن كانت أغوالاً وسعالى، وجنّا وغيره، أو تزيدها حسناً وجمالاً وفتنة، إذا كانت جنّيات وغيرها 45، وهذا ما نلمسه من خلال شخصيّات الرّواية التّي ما كان لنا أن ندرك أثرها لولا عطاءات اللّغة وتوليداتها وسخاؤها.

الهوامش :

1- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، عدد 240، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت 1998، ص 104.

2- م . ن ، ص: 92 – 93.

3- ينظر : محمّد عبيد الله، جمالية القصة القصيرة في الأردن، علامات، مجلة ثقافية محكمة تصدرها جامعة مكناس، العدد 20، المغرب 2003، ص : 54.

4- عبد الملك مرتاض. مرايا متشظيّة (رواية) دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع. الجزائر. 2000 ص: 6.

5- الرّواية. ص ن .

6- الرّواية. ص 165 .

7- الرّواية. ص 68 .

8- الرّواية. ص 58 .

9- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائيّ (الزّمن، السّرد ، التبئير). المركز الثقافي العربيّ، بيروت والدّار البيضاء. ط1. 1989. ص : 68.

10- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، ص: 207.

11- الرّواية، ص : 12.

12- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، ص: 216.

13- الرّواية، ص : 10.

14- الرّواية، ص : 4.

15- الرّواية، ص : 6.

16- الرّواية، ص : 12.

17- الرّواية، ص : 60.

18- الرّواية، ص. ن.

19- ينظر بشير بويجرة محمّد، بنية الزّمن في الخطاب الرّوائيّ الجزائريّ، ج2. دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر. ط2001 / 2002، ص38 – 39.

20- رينيه ويلك، نظرية الأدب، تر : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنّشر، ط2، 1981، ص : 231.

21- ينظر قاسم سيزا، بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر. 1984. ص : 102.

22- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، ص: 144.

23- حسين بحراويّ، بنية الشّكل الرّوائيّ (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثقافيّ العربيّ، ط1، الدار البيضاء، 1990المغرب، ، ص : 30.

24- الرّواية، ص : 212.

25- الرّواية، ص : 224.

26- الرّواية، ص : 136.

27- الرّواية، ص : 165.

28- قاسم مقداد. هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ، دار السّؤال للطّباعة والنّشر، ط1، دمشق، سوريا، 1994، ص : 62.

29- الرّواية، ص : 19.

30- ينظر : عزيزة مريدن. القصة والرّواية. دار الفكر . دمشق. سوريا، 1980. ص : 57 – 58.

31- عبد الملك مرتاض. الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، 2003 وهران، الجزائر، ، ص: 124.

32- ينظر الطاهر روابنية، تظافر الشّعريّ والأساطيريّ، قراءة في رواية " العشاء السّفليّ " لـ " محمّد الشريف " تجليّات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، عدد3. ص : 79.

33- عبد الملك مرتاض. بنية السّرد في الرّواية العربيّة الجديدة " الجنازة أنموذجاً " ، تجلّيات الحداثة، عدد 3، ص : 29.

34- ينظر : عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، ص: 103 - 104.

35- م . ن . ص : 177.

36- ينظر حبيب مونسي، " شعريّة المشهد في الإبداع الأدبيّ " دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، 2003، ص : 240.

37- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرّواية، ص: 217

38- ينظر حبيب مونسي، " شعريّة المشهد " ، ص : 240 – 241.

39- الرّواية، ص : 58.

40- الرّواية، ص. ن.

41- الرّواية، ص : 134.

42- الرّواية، ص : 222.

43- الرّواية، ص : 65.

44- الرّواية، ص : 66.

45- ينظر حبيب مونسي، " فعل القراءة، النّشأة والتّحوّل "، مقاربة تطبيقيّة في قراءة القراءة عبر أعمال عبد المالك مرتاض، منشورات دار الغرب، وهران، الجزائر. ط : 2001 / 2002، ص : 100.