الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــــة تلمســـــــــان

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة العربية و آدابها

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر

بنية الخطاب السردي في رواية "شعلة المايدة"

لـــــ "محمد مفلاح"

مذكرة لنيل درجة الماجستير

إعداد الطالب:

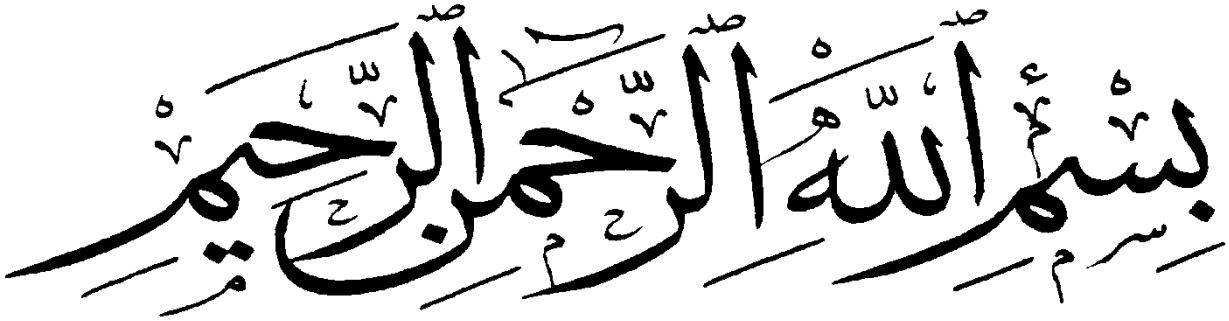
بن سعدة هشام

إشراف الدكتور:

قريش أحمد

السنة الجامعية: 2013 /2014 م

1434 /1435 هـ


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــــــداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى زوجتي و ابني أنس عبدالوهاب

إلى كل إخوتي

إلى كل الذين أحبوني و شجعوني

الـــــتـــــــــشـــــكـــــــــــــر

الشكر لله الذي وفقنا و أعاننا .

و الحمد لله الذي يسر لنا أمورنا .

سبحانه نعم المرشد و المعين .

إلى أستاذي المشرف الدكتور أحمد قريش جزيل الشكر و الامتنان على حسن التوجيه و النّصح و الثّقة التي منحني إيّاها .

و إلى كل من مد لي يد العون من أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها و أخص بالذكر الدكتور مصطفى منصوري من جامعة سيدي بلعباس .

و الشكر موصول لعائلتي الكريمة و لكل من أعانني و لو بكلمة طيبة .

- هـشـــام-

المقدمة

عرفت الرواية الجزائرية منذ البدء نقلة نوعية من حيث الكـــم و الكيـــف و التنويـــع الثيمي ، فقد جرّب الروائيون الجزائريون أساليب سردية متنوعة نقلت الرواية الجزائرية من التسجيل العفوي لمعطيات الفعل الإنساني في أبعاده الاجتماعية و الشخصية إلـــى محاولـــة تجريب رواية جزائرية جديدة ذات رؤية فنية تعتمد أساليب سردية جديدة ، مضامينها مـــن الذاكرة التاريخية للمجتمع الجزائري من أوسع الأبواب.

بهذه النقلة النوعية تكون الرواية الجزائرية قد انخرطـــت مـــن موقعهـــا المتميّـــز في ديناميكية الحركة الفكرية التي تبنّت الـــنص التراثـــي الســـردي و أشـــكاله المتنوعـــة من أدبية و تاريخية و شعبية (...) لأجل تكسير القوالب الإبداعية و خلـــق طرائـــق تعبيـــر جديدة.

و اللافت للنظر أن الرواية الجزائرية قد ازدادت قوة خلال السنوات الماضية بفضل التحولات التي طرأت عليها على مستوى الشكل و المضمون ، و كان من نتاج هذا التطور دخولها حيّز الدراسات النقدية المعاصرة ، قراءة ، و تحليلا ، و تأويلا ممـــا أكســـبها جـــدّة وخصوصية في استكشاف آفاق بكر للكتابة كما للقراءة.

وقد اهتمّت بعض الدراسات أيضا بتناول الخطاب الروائي مـــن جوانبـــه الشـــكلية ، محاولة تتبّع البنيات التي اتّخذها المؤلف إستراتيجية لبنية عمله ، ومنحه الانسجام و التآلف بين مختلف عناصره.

بناءً على ما سبق ، جاءت حاجة البحث إلـــى اختيـــار أنمـــوذج الروايـــة المجســـد لهذه الخصوصية و المتغيرات الحاصلة على مستوى النص السردي ، من خـــلال مدوّنـــة تنتمي إلى الأدب الجزائري هـــي روايـــة "**شـــعلة المايـــدة**" للكاتـــب محمـــد مفـــلاح ، و هي رواية تاريخية تسعى إلى التقاطع مع التاريخ من خلال اســـتدعاء جهـــود الشـــعب الجزائري في تحرير مدينة وهران من الاحتلال الإسباني عام 1792م تحت قيـــادة محمـــد الباي.

وقد استقرّ اختياري على الرواية، لتكون موضوعا للدراسة ، لما سخّر لها الروائـــي من طاقاته الفكرية و المعرفية ، هي إضافة نوعية في مسار الخطاب السردي الجزائـــري، واختبار قدرات النص الإبداعية التي مكّنته من القابلية للقراءة و التأويـــل ، و لعـــلّ ذلـــك الانتماء الطاغي الذي شعرنا به و نحن نقرأ الرواية مـــن خـــلال اســـتدعاء التـــاريخ ، و إخضاعه لتقنيات السّرد الحديثة هو الذي أثار فضولنا و دفعنا إلى البحث في بنيتها.

لذا وضعت عنوانا لمست فيه إمكانية تلبية طموحي المنهجي الذي سوف أحتكم إليـــه في أثناء قراءتي للرواية و تحليلها ، و الموسومة بـــ: **بنية الخطاب الســـردي فـــي روايـــة "شعلة المايدة" لـــ "محمد مفلاح"**.

و حاولت في هذه الدراسة الاقتراب من هذا العالم الإبداعي من خـــلال استحضـــار بعض الإجراءات البنيوية تبعا لما تقتضيه طبيعة الموضوع، حيث يجمع بـــين الوصـــف و التحليل و يرتكز الجانب الوصفي في الجانب النظري، بينما يرتكز المـــنهج التحليلـــي فـــي الجانب التطبيقي ، كما أن تمثل طرائق التحليل لا يعني التأسيس على الأحاديـــة المنهجيـــة فثمة دائما عدولات من شأنها إضافة قبس بالخروج عن المعيار المتواتر ، خاصة عندما تقوم على خيارات جمالية منسجمة وواعية.

غير أنّ ذلك الاستدعاء لم تكن غايته تجريب فاعلية الأداة الحداثية و لا ربط البحـــث ببعض المنجز الغربي بقدر ما كان همه استكشاف طرائق تعامل الرواية الجزائريـــة ممثلـــة ب"شعلة المايدة" بالتاريخ من خلال استقصاء البحـــث فـــي المكونـــات الروائيـــة انطلاقـــا من إجراءات رآها البحث جامعة بين قضايا النصوص و قضايا الشكل.

إنّ الاهتمام بالخارج في بحث رسم نفسه بالبنية و الخطاب مُسوّغ بالحاجة إلى تحديد الأطر و رسم الحدود قبل استكشاف عناصر البنيات و توجهات الخطاب.

فلا عجب بعد ذلك أن يكـــون الفصـــل الأول "قـــراءة فـــي المـــنهج و المصـــطلح" الذي يحتاج دائمًا إلى إعادة ضبط وفق ما يرسمه كلّ بحث من غايات، إلى درجة صار فيه

لكل بحث قراءة خاصة. و لأن إشكال الرواية و التاريخ يقتضي الجمع بين الخـــارج و الداخل إذ كيف يمكن تتبع مسارات التّاريخ في رواية ما دون أن يكون ذلك التاريخ محددا سلفا. و ذلك ما يفسر جنوح البحث إلى استدعاء التجربة الروائية لمفلاح و هي تعيد صياغة الحادثة التاريخية صياغة أدبية. عندما تضبط المفاهيم و تحدد المنطلقـــات يصـــبح يســـيرًا التعامل مع داخل النص، بيد أن ذلك الداخل متشعب مربك إذا لم ينهج بعض الانتقائية القائمة على حسن التعامل مع ما تقترحه البنيوية و مع ما يتطابق و الإشكال العام للبحث الذي يروم تجلية العلاقة بين الرواية والتاريخ.

فالمقام هنا لا يستدعي التطبيق الحرفي للمنجز و الالتزام بالخطوات و إنّمـــا العمـــل على رسم معلم إجرائي جديد يسمح في حدود ما باستكشـــاف تلـــك العلاقـــات. و لا شـــك أن قراءة الزّمن و الفضاء و الشخصية في رواية "شعلة المايدة" دون غيرها من المكونـــات الأخرى مردهُ الحاجة إلى الوقوف على طبيعة تعامل الرواية معهـــا مـــن جهـــة و إقرانهـــا بالإشكالات العامة للبحث، فاستكشاف التاريخي في الروائي مرتبط إلى حد كبيـــر بطرائـــق التعامل مع الزّمن و ذلك الزمن تحركه شخصية في فضاء خاص، و تلك هي فصول البحث الثلاثة، و كان يمكن أن تستدعى إجراءات أخرى لقراءة ما تبقى من مكونات غير أن ذلـــك السّعي قد لا ينميّ إشكالات البحث، فالتاريخ أكثر ما يتجلى في هذه المكونات.

و حتى تتحقق غاية البحث المســـتند لعلـــم الســـرديات الحديثـــة، أفـــادت الدراســـة من بعض المراجع الأجنبية التي اهتمت بتأطير البنية السردية نظريا و تطبيقيا، كالأبحـــاث التي قدمها "جيرارجينات" (Gérard.Genette) من خلال كتبه FiguresI ، FiguresII ، FiguresIII ، و كذا مجهودات كل من "رولان بارت" من خلال مقالـــه "التحليـــل البنيـــوي للمحكي" و "جوليا كريستيفا" في كتابها "علم النص" و " السيميائية".

أما الأبحاث العربية المقدمة في مجال التنظير للبنـــاء الســـردي الحـــديث ، فكانـــت من خلال ثلة من النقاد العرب الذين حاولوا قراءة التفكيـــر الســـردي الغربـــي و صـــياغة ما يتناسب مع طبيعة النص العربي الجديد ، و لعل أول إنجاز نقدي يذكر في مجال التأصيل

للمصطلح السردي في النقد العربي كتاب "في نظرية الرواية (بحث فـي تقنيـات السـرد)" لعبدالمالك مرتاض ، بالإضافة إلى ما قدمه كل من حميد لحميداني في كتابه "بنيـة الـنص السردي من منظور النقد الأدبي" ، و سعيد يقطين من خلال كتابه "تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)".

حسب ما تقتضيه مجريات البحث في هذا الموضوع ، قسمنا البحث إلـى مـدخل و خمسة فصول ثم خاتمة ، استعرضنا في المـدخل أهـم الظـروف المحيطـة بـالروائي الجزائري، و تحديد المرحلة ، التي شكّلت النواة الأساسية في الإنتاج الإبـداعي للروائـي محمد مفلاح. ودور حركة النقد في تقويم النص الإبداعي من خلال الامتثال لمنـاهج النقـد الحديثة التي اشتغلت على المتن الروائي الجزائري.

عمدنا في الفصل الأول إلى البحث عن مفهوم النص عند العرب مـن خـلال سـبر أغواره و استكشاف عوالمه ، ثم بحثنا عن مفهوم البنية و نشأتها و مكوناتها و كيف ارتـبط هذا المصطلح بالمنهج البنيوي ، كما قمنا برصد مصطلح الخطاب و دلالته ووظائفـه عنـد النقاد الغربيين باختلاف تخصصاتهم و تعدد مجالاتهم مع التركيز على الخطـاب السـردي وكيف عرف تحولات صاغتها إنجازات فردية ، تمتح مضـامينها مـن الـدين و التـاريخ والسياسة بالإضافة إلى الكيفية التي يجيد بها صياغة تلك الدلالات صياغة أدبية.

أما الفصل الثاني فتوقفنا عند أهم المحطات التي ميزت مسـار التجربـة الروائيـة فـي الجزائـر خصوصًـا تلـك التـي تعيـد صـياغة الحادثـة التاريخيـة صـياغة روائية، فكان أنموذج "محمد مفلاح" ممثلا في رواية "شعلة المايدة" الحقل الميداني لدراستنا بين أشكال التجريب الأخرى في الرواية الجزائرية، حيث عمدنا إلى عرض دوافع اختيار الرواية ، لننتقل بعد ذلك لأشكال تمثل التاريخ و حضوره، الذي يصـر السـرد الروائـي على استرجاعه في الرواية.

و عمدنا في الفصل الثالث الموسوم بـ **"بنية الزمن في رواية شعلة المايدة"** للبحـث عن تقنيات الزمن في الخطاب الروائي بدءًا بتمهيد نظري يرصد أهم التصورات التي تقـدم

لمصطلح الزمن إلى أن يتقدم مسار البحث نحو التكامل الذي يوفق بين الدراسة النظرية والتحليلية، إذ قمت بدراسة "الترتيب الزمني" و علاقته بتسلسل الأحداث، ثم كيفية اشتغال النسق الزمني وفق المحورين (الاستشراف و الاستذكار)، لننتقل بعد ذلك لمعالجة إيقاع السرد من حيث درجة سرعة الأحداث أو بطئها، حتى نصل في آخر الفصل إلى دراسة علاقات التكرار بين القصة والخطاب.

أما الفصل الرابع "**بنية الفضاء في رواية شعلة المايدة**" فقد التزمت فيه التوجه المنهجي الذي رسمته في الفصل السابق، فجاء التأسيس لمفهوم الفضاء الجغرافي كمهاد نظري، ينفتح عبر مسار البحث على تقاطبات الأمكنة في "شعلة المايدة"، سواء على مستوى فضاء الإقامة (الخيمة، الرباط)، أو على مستوى فضاء الانتقال (المدينة، المقهى)، لنبرز بعد ذلك مختلف العلائق التي تقيمها تلك الفضاءات مع الأزمنة و حركة الشخصيات الروائية، و كذا دور الوصف كتقنية روائية تخضع لمنظور الروائي و تركيزه على المجال الموصوف و الدلالات المترتبة عنها.

و يأتي الفصل الأخير بعنوان "**بنية الشخصية في رواية شعلة المايدة**" ، ليبحث في صميم الوجود الروائي ذاته، حيث جاء في بداية الفصل تمهيد نظري حول مفهوم الشخصية، من خلال إلمام سريع لأبرز المحطات التي شكلت الرؤية الشعرية و النقدية إلى الشخصية، حتى يستقر العرض عند مفهوم " فيليب هامون" الذي يعتمد على مقارنة الشخصية بالعلامة اللغوية.

و على ضوء هذا التمهيد توصلنا إلى طريقة إجرائية تقربنا من التعرف على الشخصيات و تسمح بتصنيفها دلاليًا، من أجل إدراك الحقيقة الزمنية و المكانية التي تفاعلت فيها الشخصية مع الأحداث التاريخية بما يسهم في نمو الخطاب و إطراده.

و ختاما ، انتهى البحث إلى جمع أهم النتائج و الملاحظات التي توصلت إليها الدراسة النظرية و التطبيقية ، حتى يكتمل بناء الخطاب السردي في الرواية موضوع البحث ، و توضع بلطف في سياق الدراسات التي حاولت إعطاء النص الإبداعي الجزائري

حقه من البحث النقدي. و تفتح مجالات أخرى للممارسة النقدية الكاشفة عن خبايا و مكنونات النص الأدبي ، و هو طموح متواضع لكل مجهود علمي.

و في الأخير لا يسعني إلاّ أن أتقدّم بعميق شكري وامتناني لفضل و كـــرم أســـتاذي المشرف على بحثي الدكتور "أحمد قريش" ، و أن أرفع له آيات التقدير و العرفان بالجميـــل لتواضعه العلمي و توجيهاته الحثيثة .

هشام بن سعدة

في يوم 05 جوان 2014

الموافق ل 07 شعبان 1435

ب غليزان

مدخل

مـــدخـــل

الرواية الجزائرية
قراءة في أشكال التجريب

أخذت التجربة الإبداعية الجزائرية في العقود الأخيرة حيّزا هاما في خارطة الثقافـــة العربية و قد برزت الرواية في مقدمة الأشكال الأدبية التي حقّقت إنجازات و تحولات لافتة بلغت درجة من النضج و التميّز لدى المبدعين ، بفضل بنائها الفني المتكامل الـــذي يتّفـــق وروح الحياة ذاتها ، معلنة البداية الحقيقية للتجربة الروائية ، ذات التعبير العربي مع مطلـــع السبعينات ، وهذا على الرغم من أن عمرها الأدبي يعد قصـــيرا بالقيـــاس إلـــى الروايـــة الجزائرية ذات التعبير الفرنسي أو بالقياس إلى الرواية العربية في نشأتها و تطورها.

بمراجعة هذا الإنتاج الأدبي ، نلاحظ في يسر أن الكتابة الروائية قد كشفت عن وعي تاريخي و حداثي يستجلي الحاضر من رحم الماضي دون أن ينفصل عنـــه عبـــر البحـــث في القضايا الشائكة التي هزّت حقيقة الواقع الجزائري و الغوص في مختلـــف الصـــراعات التي خلفتها تراكمات الماضي.

و من المعروف أن حرب التحرير قد ألقت بظلالها على ســـائر الكتابـــات الأدبيـــة حتى إننا لا نكاد نطالع رواية إلاّ و نلحظ هذا الموضـــوع الطـــاغي بطريقـــة أو بـــأخرى باعتبارها "تشكل النبع الأصيل الذي اشرأبّت نحوه الأعناق و اندهشت من ضـــيائه العقـــول والنفوس ، الشيء الذي أوكل إليها صفة المرجعية في بنية الحدث الروائـــي و الفضـــاءات المتداخلة..."[1].

و غداة الاستقلال استمرت صورة الثورة كمشهد يطبع الكتابة الأدبية إما مـــن بـــاب الحنين أو بغرض نقد الواقع و التعبير عن خيبة الأمل ، أو مســـايرة للخطـــاب الرســـمي ، غير أن الحركة الأدبية في سبعينيات القرن العشرين و رغم ازدهارها بقيت أسيرة الخطاب السياسي والإيديولوجي الذي ملأ الواجهة و ملأ عقول الشباب المتحمسين إلى تجريب الكتابة و رؤية جزائر جديدة و الذي ميّزه الصراع بين "اليمين" و "اليسار" ، بحكم انحياز الخطـــاب السياسي الرسمي إلى الاختيار الاشتراكي ، فجاءت كتاباتهم مزيجا مـــن الـــدين و التـــاريخ والسياسة.

---

[1] - بويجرة (محمد البشير) ، بنية الزمن في الخطاب الروائي – الجزء الأول- طبعة 2008 ، ص 123.

و مع مطلع الثمانينات و التي شكلت النواة الأساسية في الإنتاج الإبـــداعي للروائـــي محمد مفلاح ، بدأت موجة الخطاب الاشتراكي تنحصر و بدأت الكتابة الروائيـــة تـــتخلّص من هيمنة الأشكال القصصية القديمة التي كانت مسيطرة على الساحة الإبداعيـــة النثريـــة ، وتداركت عيوب التقريرية و التسجيل.

من هنا ستظهر مجموعة من الأعمال تتجاوز حدود التراث الوطني لتعـــانق التـــراث العربي الإسلامي في مجموعه ، و توظف أسماء و دلالات رمزية تسهم في تكثيف الخطاب الروائي لاختراق الممنوع و إقحام الكتابة في دواليب السلطة ، كما حاولت استثمار التـــراث بأبعاده التاريخية و الدينية و كذا الأسطورة و الخيال العلمي لينهض بأبعاد الـــنص الفكريـــة و الجمالية.

و في تسعينيات القرن الماضي و التي وسمت بالعشرية السوداء "تركت مظاهر العنف بصماتها في سائر الإنتاجات مع ميل واضح إلى ضرورة الاستفادة من إرث الفترة الســـابقة لتقديم أعمال تحظى بقدر من الجمالية و لـــو أن أعمـــالا كثيـــرة خانهـــا الحـــظ فســـقطت في التقريرية و التسجيل ما دعـــا الـــبعض إلـــى تســـميتها بـــــ: "الأدب الاســـتعجالي"[1]. غير أن المتن الروائي الجزائري في عمومه لـــم يتحـــول كثيـــرا عـــن مســـاره الأصـــيل و هو يشتغل على نصوص إبداعية باحثة عن الأصالة لغرض تثبيت الهويـــة و الانطـــلاق من جديد نحو العالمية.

هذا ما نستشفه في تعبير واسيني الأعرج عندما يقول: "في زمن وجيز إذا مـــا قـــيس ببلدان عربية أخرى لم تتعرض مقاوماتها إلى الفتك و التدمير و التشويه ، استطاعت الرواية الجزائرية أن تستدرك نقصا كميا و ثيميا و لغويا مهولا ، و تجاوزت الرواية كل النقـــائص التي لحقت بها و هزّت كيانها. بل أصبحت جزءا من الرواية العربية بامتياز من خلال أهـــم تجاربها. هل مرد ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريين أم أن هناك إرثا خفيا يأتي

[1] - د . مخلوف عامر ، الواقع و المشهد الأدبي ، نهاية قرن و بداية قرن : مطبعة هومة ، ط 2011 ، ص 11-12

من بعيد بدأ يتحوّل مع الزمن إلى مادة مخيالية تنسج في لا وعـــي الكاتـــب كيانـــا روائيـــا متميّزا"[1].

لا شك أننا نوافق واسيني الأعرج عندما يقرّ بأن الإجابـــة علـــى الســـؤال المركـــب الذي طرحه يحتاج إلى جهد كبير ، لكن بإمكاننا أن نجزم بأن المبدعين الجزائريين اكتســـبوا الموهبة الفردية لارتباطهم الوثيق بنبض الإيقاع الداخلي للحياة في أبسط صـــورها و أعقـــد تجلياتها ، فجاء إنتاجهم صورة معبرة عـــن أحاســـيس الإنســـان الجزائـــري و انفعالاتـــه و انشغالاته بقضاياه اليومية و المصيرية في مجالات السياسة و الاجتماع ، و تجسّد علاقاته بالسلطات المختلفة التي تكبل طاقاته و تشل تطلعاته و استثماره للغة البوح و الاعتراف بمـــا يختلج في الذات من هواجس و تطلعات لترسم الذات المبدعة أفقها الجمالي على أساس كتابة روائية تصغي إلى همس الشارع الجزائري و فوضى قلقه العاري ، كما يتجلى في روايـــات واسيني الأعرج و ابراهيم سعدي و محمد مفلاح.

إن الروائي اليوم بدافع أنه يتعامل مع عصره ، لا يمكنه أن يقف في موقـــع الحامـــل لآلة التصوير الفوتوغرافية في رصد واقعه "فالأدب يعبر عن طريقة مـــا فـــي الإحســـاس بالكون والنظر إليه ، و من خلال فترات الممارسة الجماعية الكبيرة عندما تتـــوافر وحـــدة عضوية حية بين المنظمات و الطبقات الاجتماعية التي تمثلها ، كمـــا أن الروايـــة قـــادرة على التعبير بصدق على حقيقة الواقع و الإنسان مع محاولـــة تقـــديم رؤيـــة للحيـــاة ذلـــك أن "الرواية منذ أن وجدت وهي تتطور بحركية موازية لحركية المجتمـــع المتغيّـــر بشـــكل دائم"[2].

و لعل نموذج الطّاهر وطّار الذي يمثل أيقونة الإبداع الروائي الجزائري مـــن شـــأنه أن يقدم لنا كرونولوجيا التجربة الروائية الجزائرية التي تتدرج في سياقات مختلفة تؤرّخ لكل

---

[1] - واسيني الأعرج: مجموع النصوص الغائبة ، أنطولوجيا الروائية الجزائرية التأسيسية ، التأصيل الروائي ، الفضاء الحر ، الجزائر ، أكتوبر ، 2007 ، ص 6.

[2] - واسيني الأعرج ، الطاهر وطار ، تجربة الكتابة الواقعية ، الرواية نموذجا ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1989م ، ص 52.

التحولات و التفاعلات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثورة إلى الاستقلال مع إضفاء الطابع المحلي للجوانب السياسية و الاجتماعية و الثقافية ، فقد أراد الطاهر وطـــار بتعبيـــر حسان راشدي أن يكتب روائيا ملحمة الجزائر ، فكانت البداية مع الثورة التحريريـــة التـــي "كتب عنها من الداخل و اتّخذها الثيمة الأساسية لعالمه الروائي فكان من الأوائل الذين نقدوا الثورة التحريرية سواء في صراعاتها و خلافاتها في مرحلة الاستعمار أو فـــي تناقضـــاتها في مرحلة الاستقلال و بناء الجزائر الديمقراطية"[1] ، و هو ما عبّرت عنه روايـــة "الـــلاّز" (1972م) التي أعادت إلى السطح حقبة تاريخية غامضة إلى حد بعيد من تاريخ الجزائر.

أمّا واسيني الأعرج فيرى أنه لا يمكن التعبير عن كل الأحداث و المواقف المبهمـــة في سياقها الطبيعي ببنية واقعية محضة في شخصياتها و أحـــداثها و زمانهـــا و مكانهـــا ، بل يرى الكاتب أن التراكمات الكبرى أكبر من أن تحصر في مجتمع واحد و فضاء واحد ، لذلك فهو يخرج عنهما لينطلق إلى الماضي زماناً و مكاناً ، إلى الأندلس و قشتالة و بغـــداد والأتراك ، محاولا تفسير ما يحدث ذاهبا آيبا في زمان الرواية ، كل هذا لم يكـــن ليتجســـد في فضاء واقعي محدود زمانا و مكانا.

مما سبق يمكننا القول إن " للكاتب وسيلته الخاصة التي تضـــفي الطـــابع القصصـــي على المادة التاريخية غير أن هذا لا يحجب على القارئ أن الزاوية التي اختارهـــا الكاتـــب ووقف ينظر منها إلى حقبة من حقب ثورتنا هي الزاوية التي بدت لـــه تســـتدعي الوقـــوف والمراجعة"[2] وهي مرحلة إعادة تشكيل الوعي الثقافي أثناء العملية الإبداعية.

في هذه الأجواء ظلّت الحركة الأدبية تشكو من ضعف المتابعة النقدية التي أصـــبحت غير قادرة على مواكبة العصر و تحوّلاته السريعة و المتجددة ، "و إن وجـــدت محـــاولات فإنها غالبا ما تنحو نحو اجترار نظريات نقدية جديدة ، و نادرا ما يكون لها امتداد تطبيقي ، و هي خلال مسيرتها القصيرة تأثّرت بالمحيط الثقافي و السياسي و بسائر التحوّلات الجارية

---

[1] - بن جمعة بوشوشة الرواية العربية الجزائرية ، أسئلة الكتابة و الصيرورة ، دائر سحر ، تونس ، ط1 ، 1998 ، ص 11.
[2] - مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية (بحث في الرواية المكتوبة بالعربية) ، دار الأديب ، ط1 ، 2005 ، ص 73.

في البلاد"[1] ويمكن إيجاز مظاهر الحركة الأدبية و الممارسة النقدية في الجزائر و تطورها في القرن العشرين من خلال الفترات الآتية:

فأمّا الأولى "فتتمثل في مرحلة التأسيس حين كان النقد مجرد أحكام انطباعية صاحبة الحركة الوطنية ، و أما الثانية حين أصبح النقد انعكاسا آليا باهتا للخطاب السياسي في السبعينات فكان - في معظم الحالات- امتداد للخطاب الرسمي الذي بدا جسرا للعبور إلى شاطئ الأدبية ، و أما الثالثة فتتمثّل في ظهور المناهج النقدية المعاصرة في أواخر الثمانينات".[2]

و إذا كانت الساحة الأدبية عندنا اليوم من الخصوبة و التميّز ما يجعلنا في أمس الحاجة إلى ممارسات نقدية ، تستكشف مناطق نصية غير مأهولة أو غير متداولة ، فذلك يأتي بتطوير أدواتنا و أسئلتنا النقدية و العلمية بما ينسجم و طبيعة الموضوعات التي ننشغل بها، من أجل إنتاج معرفة علمية حقيقية.

وفعلا فإن هذه الامكانية يمكن تحقيقها لأن "الفترة التي أنجبت جيلا من الأدباء يكتبون باللغة العربية ، لكفيلة بأن تنجب جيلا من النقاد أيضا ، بغض النظر عن قيمة ما يقدمون ، لأن الولادة في ميدان النقد عسيرة و بطيئة ، و لأن نضج العمل النقدي يتطلّب معرفة علمية وفلسفية عميقة كما يتطلّب ممارسة منتظمة طويلة"[3] و ليس بأي معنى من المعاني جدولا للنتائج أو جسدا من الأحكام كما يصرح بها رولان بارث ، و إنّما جوهره رهن التأرجح بين وضعين: وضع ثقافي ذي أبعاد فكرية و قيمية ووضع علمي يسعى نحو حيازة صرامة العلوم و إجرائياتها.

يضيف الناقد مخلوف عامر أن الكتابة الروائية في الجزائر لم تحظ بدراسات كافية فبقيت ميدانا بكرا يحتاج إلى مزيد من الكشف "إذ باستثناء جهود محمد مصايف و عبدالله

---

[1]- الواقع و المشهد الأدبي نهاية قرن و بداية قرن ، المكتبة الوطني الجزائرية ، ط1 ، 2011 ، ص 12.

[2]- حفيظة مخلوف ، البعد الإيديولوجي في نقد الرواية الجزائرية ، بحث متقدم لنيل شهادة الماجستير ، جامعة وهران (2009-2010) ، ص 50.

[3] - مخلوف عامر ، الرواية و التحولات في الجزائر ، منشورات مديرية الثقافة ولاية معسكر ، دار الأديب ، وهران ، د . ت ، ص 11.

الركيبي التي بقيت في حدود المدرسة التقليدية ، و بصرف النظر عن الدراسات الأكاديميـــة التي لم تر النور بعد ، فإن وجوها قليلة جدا يمكن أن يعوّل عليها مســتقبلاً ، مــن أمثــال الأساتذة: عبدالحميد بورايو و رشيد بن مالك و عبدالقادر هني ، و نورالدين السد ..."[1].

الظاهر حسب تعبير مخلوف عامر أن الأدباء لا يقبلون على المحــاولات النقديــة ، وإذا حدث و أقبلوا عليها في فترة ما ، فإنه سرعان ما ينصرفون إلى كتابة القصة أو الرواية أو الشعر، كما انقطع محمد ساري إلى تجريب الكتابة الروائية ، مع أن مساهمته في مجال النقد تشهد له التميز ، و مما يضاعف هذه الإشكالات أن الساحة النقدية ، و إن كانت تعــج بالمراجع والكتب حول تقنيات السرد و تحليل الخطاب الروائي ، فإنها تظل مراجع نظريــة صرفة ذات أهداف تنظيرية يغلب عليها الطابع الأكاديمي المجرد و يزيــد التباســا بســبب ما يتّسم به الخطاب التنظيري من تضارب في ترجمة المصطلحات و جنوح إلــى التنظيــر على حساب الجانب التطبيقي ، أمام متن روائي جزائري يشتغل على الموروث و أبدى قدرة على تحويليه إلى عالم جديد يتناسب و مستجداته ، لا لغرض اجترار الماضــي و محاكــاة ابداعاته ، و إنما لغرض تثبيت الهوية و الانطلاق من جديد نحو العالمية.

من هذا المنطلق بدأ الــوعي النقــدي يبحــث عــن مظــاهر التبــدل فــي الحالــة السردية ، بعد أن تعود طريقة معينة في تلقي الــنص الســردي الروائــي لــدى القــارئ الذي كان يرافق السارد و هو يسرد الحكاية من البداية إلى النهاية لينتقل إلى طريقة أخرى تتداخل فيها أصوات عديدة و متناقضة داخل مجال النص ، تنجز الكلام الروائــي و تحقــق للنص حالته السردية بناء على موقعها ، و رؤيتها الخاصة ، كما انفلت الزمن مــن ســلطة الحكي الأفقي ليصبح الوضع الروائي وضعا سرديا متعددا من حيث الإنجاز السردي.

و لعل سبب شغف الروائيين بخلق طرق سردية جديدة ، يعود إلى أزمــة الروائــي الذي وجد نفسه بمحاذاة واقعه المأزوم و ليس أحسن من طريقة لمواجهته سوى خلــق لغــة جديدة تبتعد كل البعد عن الرتابة بإضافة أجناس أدبية أخرى إلى جانب الرواية لتدعيم وجهة

[1] - مخلوف عامر ،المرجع السابق ، ص 16.

نظرة السردية مع الخروج في بعض الأحيان إلى التضمين الأسطوري و العجائبي كإسـقاط سردي على تشتت الشخصية العربية في بحثها المستمر عن الهوية الضائعة وسط اهتزازات مختلفة و إجابة عن أسئلة لا تتحقق إلاّ في عالم الروائي الطوباوي.

على ضوء هذه التحديات أصبح النص يتّسم بالحركة في زمنين متباعـدين ، يحكـي ضمن الماضي لكنّه يدخل الواقعي و الراهن و يحقق عبر منطق السرد حوار بينهمـا عبـر تكسير الزمن و اصطناع الحوار الداخلي و الاسترجاع و إلغاء الزمـان و المكـان أحيانـا وتجنّب التصوير الفوتوغرافي و الدخول في نفسيات الأبطال و العناية بالمصـير الإنسـاني المشترك و النظر إلى ما يكفي خلف الواقع من أسرار الروح و الجسد.

إن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلّق بالعمل الحكـائي ، و مكمنـه في الخطاب لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خـلال خطابـات متعـددة لكـل منهـا خصوصيته ، لأن ما يهمه هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاخـتلاف فهـذا العنصـر هو الذي يصل السردية Narrativité لدى السرديين بالأدبية و يجعلها مختلفة عن نظيرتها عند السيميوطيقين الذين حاولوا حصر الموضوع في المحتوى ، يقول جيرار موضّـحا: "إن الخاصية الأساسية للسرد (السردية) توجد في الصيغة ، و ليس في المحتـوى إذ لا وجـود للمحتويات الحكائية ، هناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تتجسد من خـلال أي صـيغة تمثيلية"[1].

إن الزخم الذي يعرفه الإنتاج الروائي الجزائري مـن خـلال إسـتراتجية الإبـداع و خصوصية الكتابة يجعلنا لا نغض الطـرف علـى دور المثقـف الروائـي الجزائـري الذي استهوته الكتابة الحداثية للموروث الإنساني ، فقد خاض في هذا النـوع مـن الإبـداع و تفوق و تمكن من ناصية الكتابة الروائية الجديدة ، و هذا ما يجعلنا نتخلى عن عقدة النقص

[1] - سعيد يقطين ، السرديات و التحليل السردي، الشكل و الدلالة ،المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2012 ، ص172
نقلا عن كتاب -G.Genette, , Nouveau discours du récit,: :seuil , 1983, P. 12

تجاه بعض الأعمال الروائية الجزائرية التي لم يطلها البحث و التنقيب خاصـــة إذا علمنـــا أن صانعيها من أكثر المبدعين اندماجا و تعلقا بالماضي المجيد.

و المتتبع للدراسات النقدية المعاصرة التي اشتغلت على النص الإبـــداعي الروائـــي يلاحظ انتقال هذه الدراسات من الاشتغال و الممارسة ضمن المناهج السياقية و المقاربـــات التي أولت العوامل الخارجية الاهتمام الأكبر من دون أن تعطـــي الجانـــب الجمـــالي حقـــه في التحليل والدراسة، إلى المناهج النسقية التي اهتمت بالبناء الفني في الـــنص و الســـردي في الرواية ، فجاءت أطروحاتها وآلياتها الإجرائية فتحا جديدا في اتجاه الدراســـة ، أســـعف القارئ العربي على تمثل النصوص من زاوية جمالية أخرى ، و هذا مـــا قدمتـــه الدراســـة السردية في هذا الباب الذي نحاول في هذا البحث أن نستجليه.

الفصل الأول

الفصل الأول

قراءة في المنهج و المصطلح

- التأسيس النظري-

قراءة في المنهج و المصطلح

– التأسيس النظري-

1- من دراسة النص إلى البنية

2- الخطاب: الدلالة و التعدد

3- مظاهر الخطاب و حمولاته المعرفية

1- من دراسة النص إلى البنية

1- 1- مفهوم النص:

عنيت لسانيات النص باعتبارها فرعا من فروع اللسانيات بدراسة النص ، فاتّخذت منه مادّة لأبحاثها مما جعل التنظيرات حول النص ، تعرف شيوعا و توسّعا يختلف من منظرٍ إلى آخر حسب التوجهات الفكرية لكل باحث ، و كانت لسانيات النص من بين المجالات المعرفية الحديثة المتّسمة بالمرونة في تعاملها مع النص، فاتّخذت رؤاها وفق منطلقات منهجية ، وروافد فكرية متنوعة ، متجاوزة بذلك الإطار المغلق الذي قبعت فيه اللّسانيات الكلاسيكية في انحصار دراستها في حدود الجملة ، لتنفتح على النص كوحدة طبيعية لممارسة اللغة . و هو الأساس المنهجي الذي انطلقت منه لسانيات النّص لاكتشاف بنية هذا النسيج المميّز الذي لا تخلو منه حياة الفرد برمّتها ، إذ يشكّل جزءا هامّا من واقعه.

و بما أنّ العلم يتّسم بتشعّبات عديدة ، فقد استوعب حدّا لا يُستهان به من التعريفات نظرا لاختلاف مشارب و تباين تصوّرات كل باحث فيه ، و هو ما قد نستمد منه بعض المؤشرات التي يمكن أن تضيء لنا دروب الاهتداء إلى تعريف النص على المستوى اللّغوي والتأصيل لهذا المفهوم على المستوى الاصطلاحي.

أ- **النص لغة:**

إن الباحث عن كلمة النص في معاجمنا اللغوية القديمة سيجدها تدور على عدة معان منها:

1- الرّفع: "فنصّ الشيء رفعه"[1] و من المجاز "نصَّ الحديث إلى صاحبه ؛ و قال: و نُصَّ الحديث إلى أهله فإن الوثيقة في نَصِّه و نُصّ فُلانٌ سيّدًا: نصب ، قال حاجز بن الجُعَيد الأزديّ:

أأن قد نُصصتُ بعدما شبتُ سيّدًا تقولُ و تُهدي من كلامك ما تُهدي.

و نصصتُ الرَّجُلَ إذا أحفيته في المسألة و رفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته"[2].

---

[1] - الإمام محمد بن أبي بكر الرّازي: مختار الصحاح ، ضبط وتخريج و تعليق ، مصطفى ديب البُغا ، دار الهدى ، ط4 1990 (ن ص ص) ، ص 419 .

[2] - الزمخشري: أساس البلاغة ، دار بيروت ، 1454 هـ/1984م ، ص 235-232

2- الإظهار:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (ن ص ص) ، "النص: رَفْعُكَ الشيء، نصّ الحديث ينصُّهُ نَصًّا: رفعهُ ، و كُلَّ ما أُظهر فقد نُصَّ ، و وُضِع على المنصة ، أي على غاية الفضيحة و الشهرة و الظهور، و المنصّةُ ما تُظهر عليه العروسُ لتُرى و قد نَصَّها و انْتَصَّتْ هي و الماشطة تَنُصُّ العَرُوس فَتُقْعِدُها على المِنصّة و هي تَنْتَصُّ عَلَيْها لتُرى من بين النساء"[1].

3- جعل بعض الشيء فوق بعضه:

"و نصَّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض"[2].

4 - بلوغ الشيء أقصاه و منتهاه:

" قال الازهري النصُّ أصله منتهى الأشياء و مبلغ اقصاها و منه قيل نصصت الرجل اذا استقصيت مسئلته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده و كذلك النصّ في السير انما هو أقصى ما تقدر عليه الدابة غايته "[3].

أما حين نعود إلى الأصل اللاّتيني لكلمة (نص) في اللغات الأوربية ، فسنجد أن "مصطلح نص Texte في الفرنسية و Texto في الإسبانية و Text في الإنجليزية و Tekta في الروسية و كلها أصلها اللاتيني كلمة Texte و هي تعني النسيج"[4].

فالأصل اللاتيني يحيل إلى النسج ، و يوحي بالجهد و القصد ، كما يوحي أيضا بالاكتمال و الاستواء "أفليس النسج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضم خيوط السدى إلى خيوط اللّحمة لتحصل على نسيج ما يعتبر تتويجا لهذه العمليات؟ ثم ألا يعني النسيج بمعناه الواسع، الإنشاء و التنسيق في ضم الشتات و التنضيد؟"[5].

إذا تتبّعنا معاني كلمة النص في المعاجم العربية الحديثة ، سنجد أنّ بعضها يتّفق مع ما جاءت به المعاجم القديمة كما يورد ذلك "المعجم الوسيط" من خلال بعض الدّلالات المولّدة لمصطلح النصّ : "فالنصّ صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف ، والنصّ

---

[1] - ابن منظور "لسان العرب" ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، ج8 ، فصل النون ، حرف الصاد ، مادة (نصص) ، ص 366.

[2] - ابن منظور : "لسان اللسان تهذيب لسان العرب ، ابن منظور ، دار الكتب العلمية (بيروت – لبنان) ، ج2 ، ص – ي ، ص 621

[3] - ابن منظور "لسان العرب" ، ج8 ، فصل النون ، حرف الصاد ، مادة (نصص) ، ص 367.

[4] - *Dicionario de la lunguer exponu Madrid 1992 II P 1973*

[5] - أحمد الحذيري ، من النص إلى الجنس الأدبي ، الفكر العربي المعاصر ، ع/100 – 101 ، 1988 ، ص 41.

مالا يحتمل إلاّ معنى واحدًا أو لا يحتمل التأويل ، و منه قولهم: لا اجتهـاد مـع الـنص ، و عن الأصوليين: النصُّ هو الكتاب و السُنّة ، و النصّ من الشيء ، منتهاه و مبلغُ أقصاه ، يقال نصّ الحديث : رفعه و أسنده إلى المحَدّث عنه"[1].

و يتّضح جليّا على ضوء ما تورده المعاجم القديمة و الحديثة ، أنّ الدلالـة الحديثـة لمصطلح النص لم تكن وليدة الدّراسات اللسانية الغربيـة فحسـب و إنّمـا الاسـتخدامات المعاصرة لهذا المصطلح ، و بشكل خاص منذ مطلع القرن الماضي، عرفت أكثـر تعقيـدًا وفق المنظومة الفكرية و الاجتماعية ، كما سنرى فيما بعد.

ب- **النص اصطلاحا:**

إن المفهوم الاصطلاحي لكلمة "نص" هـو مفهـوم حـديث فـي الفكـر العربـي المعاصر، و هو كغيره مـن المفـاهيم الكثيـرة فـي شـتى العلـوم الحديثـة، الوافـدة علينا من الحضارة الغربية، مما يجبرنا على تتبـع مسـارات هـذا المفهـوم فـي منبتـه الأول، قصد الإمساك بتلابيبه.

و من بين هذه المفاهيم ما أورده "برنكر" (Brinker) الذي يجعل من النص "تتـابع مترابط من الجمل ، هذا يعني أن الجملة تمثّل جزءا صغيرا يرمز إلى الـنص ، و نحـن قادرون على وضع ما يحدّد هذا الجزء من خلال نقطة ، أو علامـة اسـتفهام ، أو علامـة تعجب و بعد ذلك يمكننا أن نصفها على أنّها وحدة مستقلة"[2].

غير أن "شلبنر" (Brend Spillner) يرى أنّ هذا التعريف غيـر مضـبوط علميًـا لأن كون النص مركّبا من عدة جمل يؤدي بالضرورة إلى الغموض ، أو انعـدام خاصّـية الترابط فيه أحيانا لاستقلالية الجمل فيه ، و لهذا يعلق "برنـد شـبلنر" (Brend Spillner) على هذا التعريف "بأنّه دائري يعرف النص بالجملة و الجملة بالنص ، كما أنّه غير ممـنهج علميا ، لغموض الرموز التي يتضمنّها ، و يبقى تطبيقه أمرا مستبعدًا"[3].

كما يقدّم "المعجم الموسوعي للسيميائية" مجموعة من التعريفات الخاصة بالنص نذكر منها "النص وحدة لغوية اسـتعمالية ، و هـو لـيس وحـدة نحويـة ، و هـو لا يُعـرف بحجمه ، و هذا التعريف المأخوذ من رأي لهاليداي و رقية حسن يعكس وجهة نظر مدرسة

---

[1] - "المعجم الوسيط" مجمع اللغة العربية في القاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان،[د، ت]، ج2، ص934.

[2] - برند شبلنر: علم اللغة و الدراسات الأدبية، ترجمة : محمود جاد الرب، جامعة الملك السعود الرياض، دط ، ص 188

[3] - برند شبلنر ، المرجع نفسه ، ص 188.

لسانية مهمّة في اللسانيات البريطانية المعاصرة ، و هو يقف على الضد من تعريف آخر يورده المعجم المذكور - مأخوذ من برتينتو- يذهبُ إلى أنّه يمكن إطلاق مصطلح النص على أية مقطوعة معيّنة من العلامة اللغوية ، حتّى و إن كانت غير مترابطة ، شريطة أن يكون بميسورنا أن نعثر على سياقٍ ملائم لها"[1].

في هذا الإطار يشير الدكتور محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري _إستراتيجية التناص_أن النص "مدونة كلامية و أنّه حدث ، أي أنّ كل نصّ هو حدث يقعُ في زمان و مكان معينين لا يعيدُ نفسه إعادة مطلقة مثلهُ في ذلك مثلُ الحدث التاريخي ، و هو تواصلي يهدفُ إلى توصيل معلومات و معارف و نقل تجارب إلى المتلقي"[2].

وبحسب "محمد مفتاح" أنّ الوظيفة التواصلية - في اللّغة - لا تنفرد لوحدها بالنص اللغوي، و إنما تتجاور معها وظائف اخرى" أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع و تحافظ عليها ، و يضيف الناقد أن النص مغلق و توالدي في الآن ذاته ، مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية ، وتوالدي من الناحية المعنوية لأنّ الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم ، وإنّما هو متوالّد من أحداث تاريخية و نفسانية ولغوية،... ليخلص الناقد في الأخير إلى تعريف يراه شاملا مفاده أن النص مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة"[3].

إن هذا التعريف يعطي قيمة معتبرة للجانب الدلالي إلى جانب البعد التواصلي بين المتكلمين ، و حرصه على أن يكون النص محددا من جهة وحدة الموضوع و المقصد ، ليحقق قدرة إنجازية دون الاكتفاء بالتحديدات اللّغوية المباشرة ، التي تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب و هو السطح اللغوي بمقوماته الدلالية.

من هنا جاء تعريف "جوليا كريستيفا" (Kristiva.J) الذي يطعن في مسألة الكفاية النظرية إلى هذا السطح و كعملية تعضيد تبرز ما في النص من شبكات متعالقة عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ، فكل نص هو تحويل و تمثيل لنصوص سابقة

---

[1] - فاضل تامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، بيروت ، ص 72.

[2]- د. محمد مفتاح ، "تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص ، بيروت – الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص 120.(بالتصرف)

[3] - د. محمد مفتاح ، المرجع نفسه ، ص 120(بالتصرف)

عليه ، و بهذه الطريقة فإنّ النص "جهاز عبر لغوي ، يعيد توزيع نظام اللغة ، يكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة ، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة و المتزامنة معها"[1].

و النص نتيجة لذلك هو عملية إنتاجية تتداخل فيه علاقتان:

1- علاقته باللغة التي ينسجم في إطارها تصبح عملية توزيع عن طريق التفكيك و إعادة البناء.

2- يدخل النص في عملية استبدال مع نصوص أخرى ، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر و نقضه وفق عملية تناص (Inter . Textualité).

1- 2- النص و السياق:

نظرا لأهمية "النص" من حيث هو وثيقة تعبّر عن آمال و طموحات المجتمع عبر كرونولوجيا الأحداث التي مرّ بها ، يأتي مفهوم "النص" عند عبدالفتاح كليطو، كهوية محددة ضمن إطاره الثقافي ، فالكلام "لا يصير نصًا إلاّ داخل ثقافة ، فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأنّ الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا من طرف ثقافة أخرى"[2] إلاّ أننا نجده يقيم معارضة بين النص و اللانص ضمن الإطار الثقافي ، فرغم تأكيده على الطبيعة اللغوية للنص ، فهو يرى أن هذا الأخير يتمتّع بخاصية أساسية تميّزه عن غيره (اللانص) فالأول يستشف منه مدلول ثقافي ، أمّا الثاني لا يستشف منه شيء غير أنّه يحافظ على نظامه اللغوي فحسب.

و حسب تقديرينا أن اللام النافية لا يمكنها أن تختزل النص ضمن إطاره الثقافي، و ما عداه فهو خارج هذا الإطار لأن الانسجام داخل النص يعتبر أيضا لبنة أساسية تعطي للنص المشروعية للمرور كهوية ثقافية.

إن "رولان بارت" عندما شبّه النص بالنسيج الذي ينتج لنا حجابا جاهزا أو لباسا لنتوارى فيه حتى يصبح جزءا من شخصيتنا ، يشير في دلالته الضمنية لعملية التشابك المستمر و الانسجام و التماسك التي يقيمها "الناص/الكاتب" للكلمات و الجمل و المعاني

---

[1] - Kristva (julia). Recherche pour une sémanalyse.edition seuil .1969 ,p19

[2] - عبدالفتاح كليطو "الأدب و الغرابة" ، دار الطليعة ، بيورت ، (ط2) ، 1983 ، ص 31.

التي تعطينا- في النهاية - نصا كما يعطي العنكبوت شبكة من ذاته.فالناص يعادل أو يوازي العنكبوت، و الشبكة توازي أو تعادل الكلمات و الجمل و المعاني التي تؤلف النص.

في محاولتنا للتعرف على مختلف المقاربات لمفهوم النص نجد أن مصطلحا آخر يسهم في تحديده، و هو مصطلح السياق "Contexte" و هو ما يضطرنا في البحث عن هذا المفهوم وفق منظور المؤسسين لعلم النص من خلال الإطار المعرفي الملامس للنص بشكل مباشر.

يعرض "فان ديجك" (Dijk,T.a. Van) لمسألة السياق و علاقته بعلم نفس المعرفة من خلال إحدى الوظائف الجوهرية لدينا في كيفية استثارة بعض المعلومات في ظروف معينة و تذكرها. و من هذا الأخير يأتي السؤال الهام: ما هو الذي نتذكره في الواقع من النص بعد سماعه أم بعد قراءته؟

وللإجابة عن هذا السؤال يتعيّن علينا توظيف منظومة النتائج التي يقف عليها هذا العلم ، حتّى نتمكّن من تحليل السياق الإدراكي لفهم النصوص ، دون إهمال السياق الانفعالي الذي يلعب دورا هاما في فهم النص سواء في حالة الغبطة أو الحزن.

كما لا يمكننا أن نسقط "المبدأ العام الّذي يلعب دورا هامّا في تخزين المعلومات النصّية و استذكارها و استرجاعها و المتمثل في القيمة البنيوية لهذه المعلومات ، فإذا كانت قضية مرتبطة بقضايا أخرى كثيرة في الذاكرة من النص ذاته أو مستمدة من معارف وتجارب سابقة، فإنّ قيمتها البنيوية ستكون أكبر ، و يصبح استرجاعها حينئذ أسهل منالا"[1].

و المبدأ الآخر الذي نجد له مثالاً عمليًا في حياتنا اليومية من أجل تكوين المعرفة وابداء الآراء بواسطة النصوص هو" مبدأ النفعية أو الوظيفية ، فالشخص ينمّي بصفة خاصة نوع المعرفة و البيانات التي يستطيع استخدامها في نشاطه الإدراكي الاجتماعي"[2] و المثال على ذلك واضح لما يحدث لنا عند قراءة إعلان عن أشياء نودّ شرائها ، فلو كان الشخص مهتم بشراء سكن فإن الإعلانات الخاصة بذلك تثير انتباهه ، و يستقي منها الكثير من المعلومات.

[1] - صلاح فضل "بلاغة الخطاب و علم النص- المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب – الكويت ، 1990 ، ص 228.
[2] - صلاح فضل ، المرجع نفسه ، ص 228.

و بالنسبة لمعالجة النص فإن الفهم يلعب دورًا هاما في استقبال المعلومات و تخزينها فيما بعد ، أمّا النص غير المفهوم فهو غامض بالنسبة للمتلقّي ، و عليه فإن إمكانية تخزينه في الذاكرة تصبح عملية غير مضمونة، كما تتعدد زوايا النص إلى مفهوم النص على ضوء مرجعه (المؤلف / المجتمع / التاريخ) بحسب المدارس و الاتجاهات النقدية ذاتها.

في هذا الجانب تقيم (يمنى العيد) علاقة جدلية في محاولتها لإيجاد التفسيرات الآلية حول علاقة النص بمرجعه " فهي ترى أن النص الأدبي ليس مجموع مراجعه أو واحدًا منها ، و ليس النص معادلاً لهذه المراجع أو لواحد منها ، و هي تنتقد محاولة البعض رؤية المرجع قبل تحوله في بنية شكلية ، و الميل إلى شدّ النص إلى مرجع و إلى معادلته به ليرى ... و تخلص إلى استنتاج نقدي مهم يتمثّل في أن البحث عن مرجع النص يجب أن يتم الكشف عنه في بنية النص الأدبية و عن طريق سلوك طريق اللغة التي هي مادة الأدب"[1].

و يمكننا القول إنّ النص ليس فقط بنيات لسانية تشكل نسيجه و إنّما يرتبط بسياق عام للظواهر الاجتماعية، و الّتي تشكل بدورها وثيقة هوية تعبّر عن القيم السائدة في عصره ، هذا ما شكّل أرضية خصبة للنقد السوسيولوجي ، حتّى يستطيع أن يحقق فعل التماثل بين هذه البنيات في كليتها (النص) و بين المجتمع من خلال المؤلف الذي هو محور الربط بينهما.

على ضوء هذه الوحدات مثل البنية السوسيو- لسانية و التناص و الإيديولوجيا ، انطلقت البنيوية من النص كونه يكشف عن بنية محددة من نسق أو مجموعة أنساق ، وعلى الناقد كشف شفرة النص و أنساقه المختلفة. و مبدأهم الذي ينطلقون منه في الدراسة هو : لا شيء خارج النص، إنّما نظام بناء النص هو محل الدراسة و على هذا الأساس سنقوم برصد مفهوم البنية وأعلامها و تطبيقاتها بما يخدم موضوع البحث و المنهجية المتبعة.

1- 3- مفهوم البنية:

ارتبط ظهور مصطلح البنية في الدراسات النقدية الحديثة بظهور المنهج البنيوي ، و منذ ذلك الحين ، و هو يستحوذ على اهتمامات الدارسين في مختلف العلوم الإنسانية و الاجتماعية بمختلف فروعها و اتجاهاتها ، و انسجاما مع عنوان البحث سأحاول

[1] - فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص 77.

مقاربة هذا المفهوم لغة و اصطلاحا حتى يتسنى لنا الإلمام بمعانيه و الاستفادة منه في تشكيل لحمة الدراسة التطبيقية لهذا البحث.

أ- البنية لغة:

من المؤكد أن (البنية) ليست طفرة مفهومية ، بل هي امتداد لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة ، لعلّ أهمها مفهوم (المجموعة: Groupe) في الرياضيات ، الذي يراه جون بياجيه "أقدم بنية عرفت و درست..."[1] كما نجد لها حضورا في موروثنا العربي خصوصا ما تعلّق الأمر بالمعاجم اللغوية القديمة مثل لسان العرب و "البنيةُ و البُنيةُ ما بنيتهُ وهو البنى و البُنى و أنشد الفارسي عن أبي الحسن:

أولئك قومُ إن بَنَوْا أَحْسَنُوا البُنَى و إن عاهَدُوا أَوْفَوا و إن عَقَدُوا شَدُّوا

و قال غيرهم البنيةُ هي الهيئة التي بُني عليها مثل المشية و الرِكْبةِ ، و يقَال بُنيَةُ و بُنى و بِنية و بِنى بكسر الباء مقصور مثل جِزية و جِزًى و فلان صحيح البنية أيْ الفطرة"[2].

و ثمة رأي لغوي دقيق ورد في القاموس المحيط ، يميز بين البِنية (بكسر الباء) و البُنية (بالضمّ) ، حيث يجعل بالكسر في المحسوسات و بالضم في المعاني"[3] و هذا ما يجعلنا نطمئن إلى الثاني باعتباره ينسجم ضمن الدراسات اللسانية.

نسجل في هذا الخصوص أيضا ما تشير إليه كلمتي "البنية (Structure) بالرسم الفرنسي و الإنجليزي الموحد أو (Structura) اللاتينية ، و البناء (Construction) بالرسم الموحد أيضا مع فارق في النطق ، أو (Constructio) اللاتينية، كلتيهما تمتدان إلى الفعل الفرنسي (Détruire) الذي يعني (الهدم و التقويض و التخريب) ، الذي يمتد تأثيره إلى الفعل اللاتيني (Strumere) بمعنى: تنضيد المواد (Empiler des Matériaux) أو التأسيس و البناء و التشييد (Bâtir)، كما أن هذا الفعل اللاتيني المتكئ على القاعدة (Stru)، ينحدر من الصيغة الهندوأوربية (Ster) ، بمعنى: المد و النشر و البسط و التوسط (Etendre)" [4].

1- Jean. Piaget:le structuralisme, 6eme éd, Puf, Paris, 1974. p17-

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 18 ، مادة (بنى) ، ص 101.

[3] - الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 ، ج4 ، ص 325.

[4] - د . يوسف وغليسي ، البنية و البنيوية ، جامعة منتوري قسنطينة ، عن

J.Picoche ,Dictionnaire: Etymologique du Français , Le Aobert , Paris , 1994 , P 162-163 (Détruire).

إن هذه الدلالات المعجمية الملتقطة من (المعجم التأثيلي) الفرنسي ، و تلك المتناثرة في موروثنا العربي لا يستوي معناها إلا وفق رؤية متكاملة ، تأخذ بالبعد الاصطلاحي و تطبيقاته في الحقل المعرفي.

ب- البنية اصطلاحا:

ظهر مصطلح "بنية" (Structure) في مفهومه الحديث عند جان موكاروفسكي الذي عرّف الأثر الفني بأنه "بنية ، أي نظام من العناصر المحقّقة فنيا و الموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر"[1].

أما بالنسبة لجان بياجيه عالم النفس السويسري فيرى أن البنية هي عبارة عن "نظام تحويلات له قوانينه من حيث أنه مجموع ، و له قوانين تؤمن ضبطه الذاتي"[2] و بذلك يقدم جان بياجيه تعريفا شاملا للبنية باعتبارها نسقا من التحولات ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما و يزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحويلات نفسها ، دون الخروج عن حدود ذلك النسق أو الاستعانة بعناصر خارجية ، و يحدد جان بياجيه مجموعة من العناصر التي تعمل على تنظيم هذا النسق الداخلي في ثلاث عناصر:

1- الكلية (Totalité): و "تعني أن البنية تتشكل من عناصر تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة ، وهذه القوانين المسماة تركيبية لا تقتصر على كونها روابط تراكمية ، و لكنها تضفي على الكل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر"[3] فميزة الكلية أنها لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المتميزة للنسق ، و ليس العنصر أو الكل بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

2- التحويلات (Transformation): لا يمكن لأي نشاط بنائي إلاّ أن يقوم على مجموعة من التحويلات آخذين في الحسبان القوانين التي تضبط هذه الأخيرة و التي تخضع لهذه التغييرات.

---

[1] - د . لطيف زيتون "معجم مصطلحات نقد الرواية) ، دار النهار للنشر ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 37.

[2] - جان بياجيه ، البنيوية ، ترجمة عارف منيمنة و بشير أوبرى ، منشورات عيودات ، بيروت – باريس- ط4 ، 1985 ، ص 81.

[3] - جان بياجيه ، المرجع نفسه، ص 09.

3- الضبط الذاتي (L'autoréglage): أما هذه الخاصية فتمكن هذه العناصر من تنظيم نفسها داخل البنية فـ "التحويلات الملازمة لبنية معينة لا تؤدي إلى خارج حدودها و لكنها لا تولد إلى عناصر تنتمي دائما إلى البنية و تحافظ على قوانينها"[1] و إحراز تماسكها الداخلي المنتظم.

و للبنية الأدبية أو الفنية مفهومان : "الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيدرس آليات تكوينها و الآخر حديث ينظر إليها كمعطي واقعي فيدرس تركيبها و عناصرها ووظائف هذه العناصر و العلاقة القائمة بينها ، و البنية مستويات فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانيات ، و هناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسها النقد ليكشف (في الرواية مثلا) العلاقة القائمة بين الخطاب و الحكاية ، و بين الخطاب و السرد و بين السرد و الحكاية ، و هناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية لتكشف مجموع العناصر المطّردة في نوع أدب معين و علاقاتها ووظائفها (الرواية مثلا بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكرات و الرواية البوليسية مقارنة مع الرواية العاطفية)"[2].

إن الراصد لأهم الدراسات التي اهتمّت بالبنية يجد أنها تحيل في ذاتها إلى المنهج البنيوي ، و الذي من أولوياته تحديد البنية ، كموضوع مستقل خاضع لقوانين داخلية ، يضبطها نسق معين يضمن تماسكها ، أما ثاني خطوة فهي تحليل هذه البنية و الكشف عن مختلف عناصرها ، و النظام الذي يتشكل من إطراد هذه البنية ، و هذا ما تدرسه البنيوية.

1- 4- البنية و البنيوية:

لئن كانت البنية شمولية ، متحولة ، ذاتية الضبط ، تعتمد على السياق وعلى علاقتها الداخلية فإن النص من الوجهة البنيوية هو النظر في اللغة ليتبين مدى تماسكها و تنظيمها المنطقي بغض النظر عن عوامل خارجية مثل حياة الكاتب أو التاريخ في بنيان النص، و الناقد البنيوي ينظر في علاقة كل عنصر بباقي العناصر داخل البنية. و البحث في قيمها و دلالتها من خلال موقعها داخل شبكة العلاقات التي تنظم عناصر النص الأدبي.

---

[1] - جان بياجيه ، البنيوية ، المرجع السابق ، ص 13.

[2] - د . لطيف زيتون "معجم مصطلحات نقد الرواية" ، دار النهار للنشر ، لبنان ، ط 1 ، 2002 ، ص 37.

غير أنه لا يمكننا المغامرة داخل العملية الإبداعية، إلا بامتلاك أدوات أو مفاهيم بنيوية - كما تسميها يمنى العيد - و التي يمكن إجمالها على النحو الآتي[1]:

1- النسق (Système): و نقصد به البنية ككل و يبقى عمل الناقد هو ضبط العلاقات التي تنظم حركة العناصر المكونة للبنية و استكشاف قيمها و دلالتها، كون هذه العلاقات هي التي تشكل بنية النص في استقلاله الذاتي.

2- التزامن (Synchronies): و يفيد هذا المبدأ زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية حيث تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها. فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية و ثبات نسقها ، فإن التزامن يرتبط بما هو متكون و ليس بما هو في مرحلة التكون، بما هو مكتمل و ليس بما يكتمل ، بما هو بنية و ليس بما سيصير بنية"[2] و من هنا فالتزامن هو زمن البنية في حالة الثبات.

3- التعاقب (Diachronie): يشير مفهوم التعاقب في إطاره البنيوي إلى "استمرار البنية نفسها التي تتعرض بسبب تهدم عنصر من عناصرها إلى علل ، ثم لا تلبث هذه البنية نفسها أن تستعيد نظامها لتستمر به بعد دخول العنصر البديل فيه"[3] ، فالتعاقب مرتبط بزمن تغيير العنصر و ليس زمن تغيير البنية ككل ، و يبقى دور الدارس هو رصد البنى المهدمة و قدرتها على التجدد و الاستمرار.

إن دراسة النص وفق المنهج البنيوي هو رفض أثر العوامل الخارجية في بناء الدلالة كحياة الكاتب أو التاريخ، و التركيز على الأنساق الداخلية للنص الأدبي ، و من خلال هذا الطرح نجد أن "البنيوية الأدبية في جوهرها تركز على أدبية الأدب و ليس على وظيفة الأدب أو معنى النص ، أي أن الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، و التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا. و لكي يتحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات و البنى بعضها ببعض داخل النص ، في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا ، و هو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنه موجود، و بعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية ، معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى

---

[1] - لقد استندنا في إجمال هذه الأدوات على ما صاغته يمنى العيد في كتابها: في معرفة النص، ص (32، 37).

[2] - يمنى العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1985، ص 33.

[3] - المرجع نفسه ، ص 34.

ووحداته"[1] ونتيجة لهذا التصور يقوم الناقد البنيوية على تفجير البنيـــة الداخليـــة ، و ذلـــك باختراق المعنى اللفظي إلى بواطن النص، وملامسة الجذر، و التعرف إلى فاعليـــة الـــروح في فهم التجربة الإنسانية التي اختزل معدلاتها النص الإبداعي ، في حدود القدرة على فهـــم الرؤيا ونقلها.

2- الخطاب: الدلالة و التعدد

2 – 1- مفـــــهوم الخطاب:

يمثل "الخطاب" - منذ بداية تداوله في الستينيات من القرن العشرين و إلى حدّ الآن- سؤالا ذا طابع إشكالي في النقد الأدبي الحديث و المعاصر، حيث تعـــددت حولـــه المفـــاهيم النظرية فتراكمت تبعا لذلك الدلالات التي يفيدها، و خصوصية الحدث التواصلي الذي ينبثق عنه.

وفي تراثنا العربي إشارات مهمة لمفهوم الخطاب، الذي يمتد حضوره إلـــى التـــراث العربي القديم من الشعر الجاهلي امتـــداد إلـــى آراء الأصـــوليين و إجـــراءاتهم التطبيقيـــة في استنباط الحكم و ترجيح الدلالة القصدية في النص الشرعي ، و كذلك فـــي الدراســـات الأجنبية حيث تمثل الأوديسا و الإلياذة نماذج خطابات متفردة بغض النظر عن نوع الخطاب.

أ- الخطاب لغة:

جاء التعريف اللغوي للخطاب عند "بعض المفسرين في قوله تعالى "و فصلَ الخطاب"[2] هو أنه الحكم بالبينة أو اليمين أو الفصل بين الحقّ و الباطل، و التمييز بين الحكم وضده ،أو الفقه في القضاء"[3] .

و في أساس البلاغة نجد الخطاب، "هو المواجهة بالكلام، و اختطـــب القـــوم فلانًـــا إذا توجهوا إليه بخطاب"[4]، و كلها معانٍ تشير إلى مراجعة الكلام و المواجهة بين الطرفين: أحدهما مخاطِب ، و ثانيهما مخاطَب ، و قد يتحاوران فيفهم أحدهما الآخر عن طريق البينة وفصل الخطاب.

---

[1] - حمودة عبد العزيز "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك"، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، الكويت، 1998، ص 181،182

2 - سورة ص ، الآية: 20.

[3] - ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم ، ت 711 هـ) لسان اللسان تهذيب لسان العرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1413هـ - 1993 م ، ص 38.

[4] - الزمخشري ، جار الله أبي القاسم ، أساس البلاغة ، دار صادر ، بيروت ، ط 1 ، 1992 ، ص 176 ، 168

أما على مستوى الاشتقاق اللغوي "فأغلب المرادفات الأجنبية الشائعة لمصطلح (الخطاب) مأخوذة من أصل لاتيني ، هو الإسم Dircursus المشتق بدوره من الفعل Discurere الذي يعني (الجري هنا و هناك) أو (الجري ذهابا و إيابا) و هو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي ، و إرسال الكلام و المحادثة الحرة و الارتجال ، و غير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض و السرد ..."[1].

إن هذه المعاني كملفوظات تشكل لنا "الخطاب" الذي تحدده الكتابة ، و يحتكم بدءا إلى المنظومة اللغوية في وظائفها العلائقية مع المنظومة المعرفية من جهة ، و المنظومة الاجتماعية ثانية ، ما يجبرنا على أخذ كل عطاءات هذه المنظومة في تعاملنا مع الخطاب من أجل تعيين مستوياته و تحديد آليات قراءته.

ب- الخطاب اصطلاحا:

أما في الشق الاصطلاحي فقد بدأ يرتسم "الخطاب" في منحاه الدلالي بعد ظهور كتاب (فرديناند دي سوسير) "محاضرات في اللسانيات العامة" لما فيه من مبادئ أساسية ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب الذي يراد به الكلام و الذي هو" مجموع ما يقوله الناس و يضم:

(أ) الفعاليات الفردية التي تعتمد على رغبة المتكلم.

(ب) الأفعال الصوتية التي تعتمد أيضا على إرادة المتكلم ، و هذه الأفعال لابد منها لتحقيق الفعاليات المذكورة في (أ) "[2].

و هذا ما ينبهنا حسب هذا الموقف أن الكلام ظاهرة فردية قصيرة الزمن و لا نحصل في الكلام (الخطاب) إلاّ على مجموعة الأفعال المعينة. و على العموم لا يمكن دراسة الكلام لأنّه غير متجانس، فالخطاب "ليس تجمعا بسيطًا أو مفردًا من الكلمات (أو الكلام بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير) و لا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقة البينية التي تصل بين الذوات ،

---

[1] - جابر عصفور ، آفاق العصر ، ط1 ، دار الهدى للثقافة و النشر ، سوريا ، دمشق 1997 ، ص 4.

[2] - فرديناد دي سوسير ، علم اللغة العام ، ترجمة ، د . يوئيل يوسف عزيز و مراجعة : د مالك يوسف المطلبي ، دار آفاق عربية ، ط 3 ، الأعظمية ، بغداد ، ص 38.

و يكشف عن المجال المعرفي الذي ينتج وعي الأفراد بعالمهم ، و يوزع عليهم المعرفة المبنية في منطوقات خطابية سابقة التجهيز"[1].

فالخطاب إذن هو إعادة تشكيل أنساق اللغة ، و إخراجها من موضع الثبات المعجمي تبعا لتجدد سياقاتها العامة التي توصف باللاتناهي و اللاتجانس و رفض للنمطية في التعبير وأهم عامل يقوم بهذا التحيين هو تلك القيم المتنوعة التي تفد من خلال تأثّر كل من الباث والمتلقي بالظروف التي تتحكم في عملية التخاطب. و من الذين ربطوا الخطاب بالحيثيات السوسيو-ثقافية هو الكاتب الفرنسي (ميشال فوكو) ((Faucaut, M) حيث ربطه بالممارسة الوظيفية للغة ضمن شروط تلفظية معينة ، يعرّف فوكوا الخطاب بأنّه "شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية و السياسية و الثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة و المخاطر في الوقت نفسه"[2].

و بذلك نستنتج أن الخطاب يشتمل على شروط الإنتاج و التفسير الاجتماعيتين، و الناقد هو من ينظر إلى اللغة بوصفها مجالا للممارسة الاجتماعية ، فيقوم بتحليل العلاقة بين النصوص و التفاعلات السياقية.

أما الخطاب عند إميل بنفست Emile Beneveste (1902-1973) هو: "الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل وبمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض متكلما و مستمعا ، و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما"[3] ، و التلفظ "Enoncition" في نظر بنفست دائما هو "الحدث (Acte) ، التكلّم نفسه أو النشاط المتحقق بواسطة الكلام أو إنتاج الكلام الملفوظ ، أما الملفوظ فهو نتاج التلفظ ، أي مجموع الأقوال المنجزة"[4] ذلك أن حيثيات إنتاج الكلام تجعل من أنساق لغوية معينة خطابا ، بينما إذا استثنينا تلك الحيثيات كانت تلك الأنساق اللغوية دالة على معان اصطلاحية فقط.

---

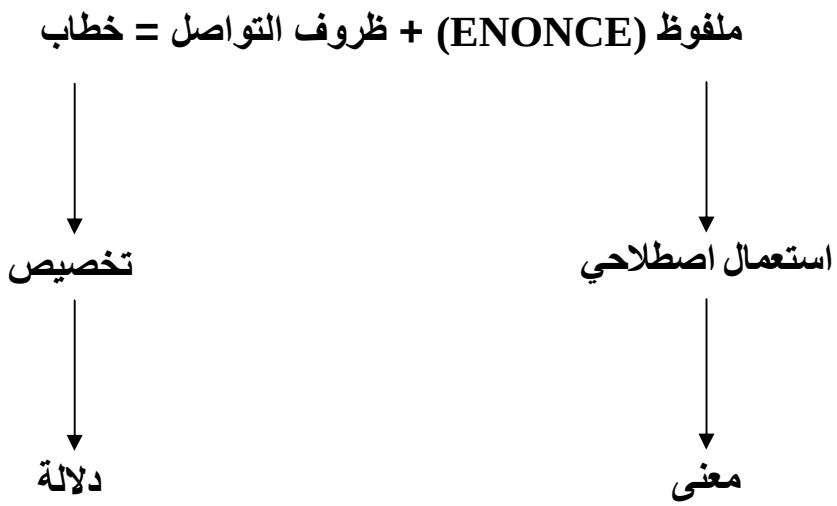
[1] - جابر عصفور ، آفاق العصر ، ط1 ، دار الهدى للثقافة و النشر ، سوريا ، دمشق 1997 ، ص 40.

[2] - مسحان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط 2 ، 2000 م ، ص 59.

[3] - إبراهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي ، دراسة تطبيقية ، دار الآفاق ، ط 1 ، 1988 ، ص 10.

[4] - محمد يحياتين ، الأصالة في نظر رضا مالك ، تحليل الخطاب من خلال نظرية الحديثة أو التلفظ ، اللغة و الأدب ، جامعة الجزائر ، 14 ، ديسمبر 1998 م ، ص 337.

يرسم (Maicaneau) هذا التلازم بين أنساق اللغـــة و شـــروط إنتـــاج الخطـــاب[1] على النحو الآتي:



فمعنى ملفوظ ما يتحدد خارج كل إطار كلامي، بينما دلالته ترجع إلـــى تخصـــيص هذا الملفوظ بما يتلاءم و ظروف التخاطب. و لذلك لا يمكـــن معرفـــة الدلالـــة إلا بـــالنظر في شروط إنتاج الخطاب و معرفة السبب الذي جعل هذا الدال يرتبط بهذا المدلول، يقـــول عمار بلحسن "... و في تحليل الخطاب يتعالق و يترابط مدلول منطوق ما بشـــكله و دالـــه عبر شروط إنتاجه ، كما أن استقلالية، و مادية اللغة في تشكيل الخطابـــات يحـــتم مقاربـــة لسانية محضة لعلاقات اللغة – الأيديولوجية و المجتمع"[2].

و من خلال هذا الطرح نجد أن المقاربة اللسانية التي تشتغل علـــى تحليـــل لغـــوي للخطاب تشير إلى أن النص هو تجميع للبنيات الثقافية و أنماط التفكير الاجتماعي المتشعب ، فالنص الروائي أو المسرحي مثلا يتكون من مجموعة مـــن الحـــالات النفســـية و الذهنيـــة المرتبطة بعوالم خارجية عدة ، تستدعي أكثر من أداة لمجاراتـــه و محاورتـــه و مجاوزتـــه وإرساء آليات التأويل ومفاتيح التوصل إلى مقصدية الخطاب.

[1] - Maiqaneau: Initiation au méthodes de l'analyse de discours-Machette université-Paris-1976. P1

[2] - عمار بلحسن ، الخطاب - مادة القاموس العربي لعلم الاجتماع- عمل مرقون 90/4 وهران ، الجزائر ، ص 2.

2 – 2- بين النص و الخطاب:

يستحوذ مصطلحا "النص" و "الخطاب" على اهتمام أغلب الدارسين و النقّاد باختلاف مدارسهم و اتجاهاتهم ، و لكن لا يكاد المتتبع لهذه الدراسات أن يقف على تعريف شاف لأي منهما ، و لا سيما و أن أول ما سيواجهه هو الإشكالية التي مفادها الأتي:

إن كان النص و الخطاب مفهومين منفصلين، أم أن كليهما واحد؟ نجد في كثير من الدراسات "قد استعملت مصطلح النص(Texte)، و هي تقصد الخطاب (Discour)، ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب و هي تقصد النص، و لذلك نتساءل: ما الفرق بين النص و الخطاب؟ أين يلتقيان و أين يفترقان؟"

أ- **التعريف الموحد:** و نجده عند "رومان جاكبسون" (R.Jakobson) في تعريفه للخطاب الأدبي على أنه "نص تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام، و هو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة، و لذلك كان النص عنده خطابا تركّب في ذاته ولذاته"[1].

و هو كذلك عند "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) ، إذ تجمع بينهما (الخطاب/ النص) في كتابها (علم النص) بقولها "فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم و الإيديولوجيا والسياسة و يتنطع لمواجهتها و فتحها و إعادة صهرها ، و من حيث هو خطاب متعدد ، و متعدد للسان أحيانا و متعدد الأصوات غالبا (من خلال تعدد أنماط الملفوظات التي يقوم بمفصلتها) ، يقوم النص باستحضار (Présentifie) كتابة (Graphique) ، ذلك البلور الذي هو محمل الدلالية ، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها ، أي كنقطة من التاريخ الحاضر حيث يلح هذا البعد اللامتناهي"[2].

و لرولان بارت (R.Barthe) الوجهة نفسها في ملازمة الخطاب للنص ، إذ يرى أن النص "يظل على كل الأحوال متلاحما مع الخطاب ، و ليس النص إلا خطابا ، و لا يستطيع أن يتواجد إلاّ عبر خطاب آخر"[3] أي التناص و هو يحاول تحديد الميادين المعرفية التي عرضت الخطاب و حاولت تحديده وفق المعطيات التالية:

---

[1] - د . نورالدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب : دار هومة ، ج2 ، الجزائر 2010 ، ص 11.

[2] - جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، مراجعة : عبدالجليل ناظم ، دار توبقال للنشر ن المغرب ، ط2 ، 1997 ، ص 13- 14 .

[3] - د نورالدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، ج2، ص 33.

أولا: هو أن كل مظهر خطابي لبعد أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي إلزاما تحت لـــواء اللسانيات.

ثانيا: "هو أن كل ما وراء الجملة يلتحق (بالخطاب) الذي هو موضوع علم معيـــاري قـــديم هو البلاغة"[1].

و هناك تعريف آخر يجمع بين النص و الخطاب وفق تعليميـــة النصـــوص مفـــاده أن "النص خطاب ذو معنى مثبت بالكتابة ، أي مثبت ، كملفوظات مترابطـــة و متراصـــلة تتضمن رموز دلالية على القارئ أن يتعرف عليها و يدرك معناهـــا ، أو بتعبيـــر آخـــر إن النص هو مجموعة من الملفوظات تتشكل بصفة عامة خطابا مسترسلا كما تشكل بنية قابلـــة للفهم و التحليل"[2].

ب- التعريف الفارق:

يفرق بعض الباحثين بين المفهومين على أســـاس الكتابـــة ، و مـــن ثـــم التواصـــل فـــ "النص و الخطاب يتمظهران بشـــكليهما المتميـــزين و المختلفـــين ، إذ بعـــد أن كانـــا عند الشكليين بنفس المعنى ، أصبح بعد ذلك مفهـــوم الـــنص هـــو الظـــاهر مـــن خـــلال الكتابة ، هو الذي نقرأ ، هو تلك البنية الســـطحية الخطيـــة ، أو ذلـــك المظهـــر الغرافـــي كما هو مسجل على الورق ، أما الخطاب فهو صفة النص الذي تميزه عندما يتعدى حـــدوده الشكلية ، ليقيم علاقة تواصلية مع خارجه ... عندما يتم ربط النص ببنيات خارجية"[3].

يبذل سعيد يقطين جُهدا للتمييز بـــين مصـــطلحي الـــنص و الخطـــاب ، باعتمـــاده على تحديدات (فان دايك) فيرى "أن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي و نتيجته الملموسة و المسموعة و المرئية، بينما النص هو مجموعة البنيات النســـقية التـــي تتضـــمن الخطاب و تستوعبه ، فالخطاب هو الموضوع الإمبريقي أو الإختياري و المجســـد أمامنـــا كفعل ، أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض: إنه نتاج لغتنا"[4].

في الأخير يمكننا القول أن الخطاب هو نتاج اللغة الشفوية الذي بإمكانه أن ينتقل على مساحة الكتابة ، فيُشكل لنا نصا يمتلك سلطة معنوية ذات وجهين مختلفين ، فوجهها الأول ،

---

[1] - د نورالدين السد ، المرجع السابق ، ص 34.
[2] - نخبة من الأساتذة ، تدريسية النصوص ، ج1 ، الدليل التربوي ، الرباط ، المغرب ، د ط ، 1993 ، ص 8 .
[3] - المرجع السابق ، ج2 ، ص 85 .
[4] - فاضل ثامر ، اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1994 ، ص 75.

هو ارتباطها و تغلغلها في واقع الحياة اليومية العادية ، بل هي الجزء الأكثر تأثيرا في تحولات هذا الواقع ، أمّا وجهها الثاني فهو الفاصل بين الكتابة و الواقع ، لأن "فهم الواقع و التعبير عنه ، أو تزويره و الانحراف به، أو ولوجه و الاستحواذ عليه ، لدليل على سيطرة اللغة عليه ، بل على تحويله و إعادة إبداعه تركيبا و صياغة و إنشاء"[1] و هو ما يذهب إليه الدكتور عبدالمالك مرتاض في حديثه عن الكتابة و إنشاء الخطاب في قوله "إن الكتابة في الحقيقة هي الفعل كله ، و هي التي تنشئ الخطاب (حركيا و إبداعيا جميعا) و النص جميعا"[2].

وعلى الرغم من هذا يبقى النص معطى أوليا لكل أنظمة الفكر الإنساني ، و الأكثر شيوعا و تداولا خاصة في مجال اللسانيات وفقه اللغة و الأدب ، و الصفة المميزة له هي الوقوع في دائرة الاتصال ، و بذلك تكون لسانيات النص قد وُجدت لتكون مجالا لفظيا يتناول النصوص شكلا و مضمونا.

2 – 3 - أدبية الخطاب و دلالته:

صار واضحا - إذن- مما ورد في مفهوم الخطاب،أن جميع أنواع الكلام خطابا، حتّى مناجاة المرء لذاته، رغبة منه في إقناع نفسه بأمر من الأمور أو مكاشفتها لحسم موقف ما تعتبر كذلك و هذا على ضوء تعريف (E.Benveniste) العالم اللغوي الفرنسي ، الذي يقول: "هو كل تلفظ يفترض متكلّمًا و مستمعًا تكون لدى الأول نية التأثير على الثاني بصورة ما"[3] و مادام مفهوم الخطاب على هذا النحو من الاتساع و الشمول لجميع أنواع الكلام فلا مناص إذن من نسبة الخطاب إلى حقل من الحقول التي لها علاقة بدراستنا ألا و هي "الخطاب الأدبي".

بدأ الاهتمام بالخطاب الأدبي مع بروز المدرسة الشكلانية الروسية التي حاولت أن تسلك سبيل العلماء الذين يتعاملون مع موادهم المختلفة تعاملا علميا دقيقا فدعت هذه المدرسة إلى علم جديد هو علم الأدب la poétique و الذي سيهتم بأدبية الأدب ، لأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي ، و لكل من الخطابين

---

[1] - منذر العياشي ، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1998 ، ص 39.

[2] - مرتاض عبدالمالك ، الكتابة من موقع العدم : دار الغرب للنشر ، وهران ، د ط ، 2003 ، ص 224.

[3] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص19
نقلا عن كتاب E.Benveniste:problemes de linguistiquegenerale.edi.Gallimard.Tome.I. 1966. P.241

خصائص تميزه، فالخطاب الأدبي: "صياغة مقصورة لذاتها ، و صورة ذلك أن لغة الأدب تتميز عن لغة الخطاب العادي بمعطى جوهري؛ فبينما ينشأ الكلام العادي عن مجموعة انعكاسات مكتسبة بالمران و الملكة، نرى الخطاب الأدبي صوغ للغة عن وعي و إدراك، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالة ، إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها.

فبينما يكون الخطاب العادي شفافا نرى من خلاله معناه ، نجد الخطاب الأدبي على عكسه ثخنا غير شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه ، فهو" حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصد أشعة البصر عن تجاوزه "[1] فيصير الخطاب نسيجا كلاميا وحواريا وظيفته إبلاغية جمالية معا، و هذه المقارنة الواضحة بين الخطاب العادي و الخطاب الأدبي هي معرفة لتلك الأساسيات التي تساهم في بناء الخطاب الأدبي بطرق أكثر تقنية وحداثية مما يساهم في الإمساك بتلك الخيوط المضيئة له و التي تحقق ما يسمى بالأدبية.

هكذا يتبين لنا أن للخطاب الأدبي معايير أسستهُ و ساهمت في بنائه من خلال قيم ووسائل فنية يدركها الكاتب و المتلقي بكل أحاسيسه و قواه الذهنية، فالتركيب الخطابي المشدود إلى حيثيات التخاطب كالعوامل الخارجية (الزمان و المكان) مثلا ، يبلور وحداته اللفظية المشكلة للنسق التركيبي بناء على مقام المتلقي الذهني و النفسي و الاجتماعي ، و لا يستطيع الباث فتح هذا الأفق الدلالي على التأويل إلا بتوفير آليات انسجام التركيب و اتساقه.

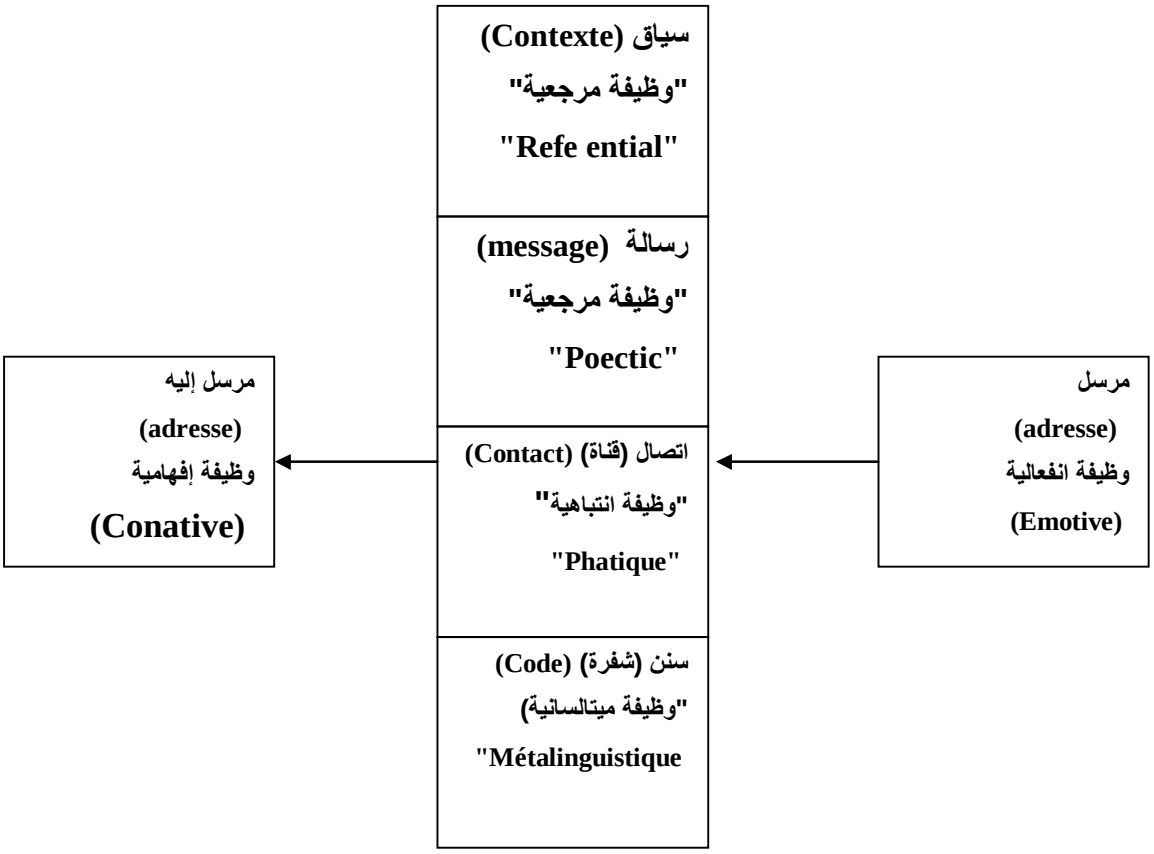
و يمكننا وصف الأدبية أيضا بأنها "اختيار يقوم به المتكلّم لكلامه معتمد على مخزونه اللغوي الضمني أو ما أسماه تشومسكي التمكن "Compétence" و أداء يقوم به المتكلّم وفق قوانين نحوية قد لا تخلو من انزياح من قبله و تسمح اللغة به"[2]. و تجدر الإشارة في هذا الصدد أن أدبية الخطاب ليست مقتصرة في بعض أجزائه دون أخرى و ليس فيما يقدمه من صور وانزياحات، و إنما هي ثمرة البناء الكلي لهذا الخطاب من روابط وضوابط تحدد خصوصيته البنيوية.

---

[1] - عبدالسلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب. ط2، الدار العربية للكتاب، 1982، تونس، ص112.
نقلا عن كتاب Todorov (tzevetan) Littaratur et signification –Paris – larrousse 1967
[2] - نورالدين السد ، الأسلوبية و تحليل الخطاب ، دار هومة ، ج1 ، 2010 ، الجزائر ، ص 104.

و إذا كان المخاطِب يشكل بؤرة اهتمام محللي الخطاب في توفير أدوات الفهم الداخلية للنص ، فإنّ المخاطَب يشكّل محور اهتمام مصدر الخطاب ، لكونه (أي المخاطَب) يـــدخل بشكل جوهري في التأسيس النهائي لبنية الخطاب ، و الرسالة ذاتها تحتاج إلى سياق و صلة و سنن لأن "اللغة يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها ، و قبـــل التطـــرق إلـــى الوظيفـــة الشعرية ينبغي علينا أن نحدد موقعها ضمن الوظائف الأخرى للغة ، و لكـــي نقـــدم فكـــرة عن هذه الوظائف من الضروري تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكنونة لكل سيرورة لسانية و لكي تكون الرسالة فاعلة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه ، و بعد ذلك سننا مشـــتركا كليا و جزئيا بين المرسل إليه يسمح بإقامة التواصل و الحفاظ عليه"[1].

و يرســـم لنـــا (رومـــان جاكبســـون) "Romand Jakobson" (1896-1983) في هذا المنحنى النموذج التواصلي الذي يشـــتغل عليـــه الـــنص ، ليصـــبح كـــل عنصـــر من عناصره ينتج وظيفة محددة خاصة به و المخطط التالي يوضح ذلك أكثر[2]:



[1] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1997 ، ص 24 ، 24 .

[2] - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994، ص90.

فالخطاب حسبه عبارة عن رسالة "message" يبعثها المرسل إلى المرسل إليه ، من خلال وسيلة اتصال سواء كانت السمع أو البصر في القراءة ، كما يفترض وجود سياق أو مرجعية تتبلور في إطارها و تخضع هذه الرسالة إلى شفرة "Code" مشتركة بين المرسل و المرسل إليه على ضوئها يفكك المتلقي الرسالة و يمارس عليها القراءة ، كما ينبغي الانتباه إلى الرابط النفسي بين الطرفين حتى يسمح بإقامة هذا التواصل و من ثم تتحقق الوظيفة الإنشائية (الشعرية) المتمثلة في جوهر الرسالة التي يحملها الخطاب الأدبي.

و تعدُّ دلالات الخطاب من أهم العوامل التي تؤثر في توجيه المرسل إلى اختيار استراتيجية خطابية تتبني وفق أنساق لغوية و أدوات معينة ، حتى تكتسب هذه الدلالات القيمة التي ترشحها لتستحق الدرس و التحليل، دون أن ننسى مجموع المؤثرات السياقية السالفة، ليغدو الخطاب عندها علامة على مجموع الانتظامات التي تعبّر عن أفكار و إنجاز لغوي، يرى المرسل أنه الأمثل من بين الإمكانات التي تتيحها اللغة في جميع مستوياتها ، للارتفاع بأداء القول و تحقيق ما يريده في خطابه.

و دون ذلك تبقى الكتابة / النص نظاما مكتوبا سرعان ما يندثر معناه، و يغيب حضوره، و يتحول إلى ألفاظ من غير رابط أو يصير" تكديسا لجمل من غير وفاق، و لصار رواية من غير روائية (...) و بناء غير تركيب"[1].

أما المعيار الذي سنعتمد عليه لتصنيف استراتيجية الخطاب بما يتوافق و منهجية موضوع البحث فهو معيار دلالة الشكل اللغوي الذي تصبح فيه "لغة الخطاب على ضربين ، ضرب أن تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) ، و ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، و لكن يدلّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ، و مدار هذا الأمر على الكناية و الاستعارة و التمثيل"[2].

---

[1] - منذر العياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1998 ، ص 11.

[2] - عبدالهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية) ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 2004 ، بيروت ، لبنان ، ص 114.

و أبلغ مثال على ذلك قول العرب: فُلانةُ بَعيدةُ مهوى القرْطِ ، أنها تدل على المعنى الذي يوجبه ظاهر اللفظ، و إذا كانت المسافة بعيدة بين شحمة الأذن و الكتف لزم ان يكون العنق طويلا على سبيل الاستدلال، و هو المعنى الثاني الذي نصل به الى الغرض.

بناء على ذلك يصبح النص مستمرا في الوجود، من خلال الدلالات المتجددة و المعاني المتغيرة التي توفرها البلاغة كسلطة قائمة بذاتها ، تتحكم في الدلالات المبثوثة في الحقل اللغوي (النص) لِتفُك شفراتها بالدراسة العميقة التي تمتلك جرأة الفهم.

وفق هذه الرؤية يحتاج الخطاب العربي الإبداعي إلى متلق قادر على التقاط إشارات دعوة النص إلى التلاقي و الدخول في عملية المكاشفة ، مخترقا حجب التراكيب، و ملامسا بعضًا من أسرار العلاقات ورموزها و دلالاتها ، كون النص العربي يضمر إغراءًا معرفيا ، يدعو إلى استنطاق أسراره وفق رتبة المتلقي و طاقاته في استقبال الرسالة المعرفية ، كونها تخضع كذلك إلى عاملين رئيسيين مرتبطين بثقافة المستقبل و الناقد أولا، و بتفاوت القدرة الإبداعية المنبثقة من قيم جمالية و معرفية ثانيا.

3- مظاهر الخطاب الروائي و حمولاته المعرفية

3- 1 - الخطاب السردي و مقولاته:

لقد عرف الخطاب منذ بداية ظهوره و حتى الآن العديد من التحولات التي صاغتها إنجازات فردية ، تهتدي بقواعد النوع الذي تنتمي إليه ، و الذي تبلور كذلك عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية للنصوص التي تجمعها روابط مشتركة في أساليبها و أبنتيها و موضوعاتها. و لما كانت بداية الصياغة الأدبية مع (الشعر) ديوان العرب بقداسته و هيبته في تخليد المآثر و حماية العشيرة ، سمت فنون القول الأخرى في رحاب (النثر) "بما جدّ من أغراض للكلام، و مواقف للحوار و مقامات للجدال"[1] ليشكلان لنا جنسين أدبيين (الشعر/النشر) لكل منهما خصائصه المميزة.

يقول ابن خلدون ..."اعلم أنّ لسان العرب و كلامهم على فنين في الشعر المنظوم ، و هو الكلام الموزون المقفى ، و معناه الّذي يتكون أوزانه من روي واحد ، و هو القافية ، و في النثر هو الكلام غير الموزون"[2] و لأنّ الشعر فيما يرى محمد

[1]- د. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998، ص20

[2] - في نظرية الأدب من قضايا الشعر و النثر في النقد العربي القديم ، ج1 ، د عثمان موافى ، دار المعارف الجامعية ، ص 39.

عبد المطلب" كان أكثر الأجناس الإبداعية التزاما بالتقاليد و القيود فإن مواجهته أولا ثم التمرد عليه ثانيا كان من أبرز ملامح الحداثة، و كانت ذروة هذه المواجهة توليد جنس أدبي جديد يجمع بين الشعر و النثر ، تم الاصطلاح على تسميته "قصيدة النثر". و هي ترجمة للمصطلح الفرنسي "Poème en prose" [1] ، و هذا ما يجعلنا نجزم بعدم وجود قاعدة تقول بمحدودية الأجناس و ثبات حدود هذه الأنواع و هذا ما نلمسه في الأجناس السردية كذلك من رواية وقصة.

و لمّا كان موضوع دراستنا الخطاب الروائي كظاهرة جمالية ، فإن جوهره لا يتمثل في مضمونه الفكري أو الديني أو الأخلاقي أو في كونه أداة من أدوات تغيير الواقع ، كما يرى جان بول سارتر؛ إن عظمته تكمن في ما جاء به على صعيد خطاب نوعي، هو الخطاب الأدبي؛ خطاب له خصوصيته ، و يحقق فعاليته و جوهره من خلال ما ينتجه من انفعالات و أحاسيس و عواطف في نفس المتلقي، و مهمات الخطاب تختلف باختلاف ماهيتها، و هيئتها التي تحددها سلوكاتها، و صفاتها الجوهرية ، كقول النقاد الخطاب الأدبي، والخطاب الفلسفي.

و لأن الخطاب الفلسفي خطاب فكري يخضع مضمونه لمعيار الصدق و الكذب، نجد الخطاب الأدبي يخضع لمعيار الذوق، فالأديب لا يتعامل مع اللغة كأداة تبليغ فقط، بل يستعملها استعمالا نوعيا يجعلها تخفي قيمة إضافية أساسية على الخطاب.

إن الوظيفة المميزة للغة في الخطاب الأدبي عموما تفسر لماذا صنع الأسلوب شهرة بعض النصوص، و لماذا يحرص كل كاتب على إنتاج نص متميز من هذا الجانب ، و على هذا الأساس يرى (ألبير ميمي)"أن كيفية القول قد يكون أهم من القول نفسه في الخطاب الأدبي"[2].

في هذا السياق يرى أتباع المدرسة الشكلانية بأنّ "الفارق بين الأدب و ما ليس أدبا لا ينبغي البحث عنه في الشيء أو في دائرة الواقع الذي يعالجه الكاتب، و إنما ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل"[3]و يظهر هذا جليًا من خلال استنطاقنا للبنيات السردية الناقلة للخطاب،

---

[1] - أنظر محمد عبدالمطلب ، قصيدة النثر ، الجسرة الثقافية ، ع 1 ، قطر ، 1999 ، ص 27.

[2] - إبراهيم سعدي ،الخطاب الروائي و الخطاب الفلسفي ، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، العدد1، ماي2006،ص177.

[3] - فكتور إيرنيخ ، الشكلانية الروسية ، ترجمة الولي محمد ، المركز الثقافي العربي ، 2000 ، ص 16.

و كذا الرؤية الكونية التي يسعى المبدع أن يسوقها إلينا ، متجاوزا التناقضات القائمة بينه وبين محيطه الاجتماعي.

من خلال هذه العلاقة تنشأ مختلف الأجناس الأدبية و تختلف فيما بينها ، من خلال بنيتها المعقدة ، و الراجع أساسا إلى ما تزخر به من فضاءات زمكانية و شخوص متباينة الوظائف و الأمزجة ، و هكذا هي الرواية كجنس أدبي منفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية (المحلية/العالمية) و المتفاعل معه عبر أشكال متعددة من التعالق النصي، والاشتغال على اللغة بأفق حداثي، لا كأداة إبداع فحسب و إنما كفضاء إبداعي يسهم في تكثيف دلالاته الفكرية و أبعاده الجمالية.

و لعلّ تحديد الدكتور عبدالمالك مرتاض لهذا الجنس الإبداعي يضعنا في الاتجاه الصحيح لخوض هذه المغامرة إذ يقول "إن الرواية تشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص؛ و ذلك من حيث إنها تسرد أحداثا تسعى لأن تمثل الحقيقة، و تعكس مواقف الإنسان، و تجسد ما في العالم ؛ أو تجسد من شيئ مما فيه على الأقل. ذلك لأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون الأخيرة شعرا، و تلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيرا"[1] ما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال و توقع و يضفي على لغتها الرمزية بعدا عجائبي.

في هذا المنحى يرى سعيد يقطين أن الخطاب الروائي هو : "الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، و قد تكون المادة الحكائية واحدة ، لكن ما يتغيّر هو الخطاب في محاولة كتابتها و نظمها ، فلو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكي و حددنا لها سلفا شخصياتها و أحداثها المركزية و زمانها و فضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم و مواقفهم. و إن كانت القصة التي يعالجونها واحدة"[2].

إن السعي لامتلاك و إبراز نظام الخطاب في الرواية يفترض الأخذ بكل الروافد التي أسهمت بشكل بارز في إعطاء خصائص مميزة لهذا النظام كون هذا النص: "بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى متفاوتة من حيث الطول؛ فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية و الصرفية و هناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى

---

[1] - عبدالمالك مرتاض : في نظرية الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد 240 ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ص 12

[2] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص 07 .

مثل البنية السردية أو الحوارية، و المنهج البنيوي ليس منهجا متعاليا على النص كالمنهج الاجتماعي أوالنفسي وإنما هو منهج محايث للنص ، يتشكل مع عملية الاكتشاف و التحليل و ليس منهجا جاهزا يطبق على جميع النصوص بالتساوي"[1].

إن تتبع البنية السردية في النص الروائي تشكل مغامرة حقيقية لما يكتنفها من تعقيد وصعوبة البنيات المختلفة في تداخلها و تمازجها حتى يصعب الفصل بينها فصلا تامًا. و قد كان من الطبيعي أن يصحب فهم هذا الفن ظهور العديد من المفاهيم و التي كان أبرزها ما يرتبط بفعل الحكي، ألا و هو مفهوم "السرد" الذي ارتبط – أولا- بالرواية، لكنّه تجاوزها - فيما بعد- لكي يلتحق بعالم القصة القصيرة ، ثم يصبح فاعلا جماليا في الشعر خاصة مع بزوغ قصيدة النثر في حركة الشعر الحديث.

و حين نتناول مفهوم "السرد" سنجد أنه يتّخذ وجهين، الأول لغوي يقوم بوصفه من الخارج، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "سرد" أن "السرد هو تقدمة الشيء، تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا ، مع رعاية جودة السياق الذي يحتويه"[2].

ما يهمنا في تحديد هذا المفهوم هو احتواءه على ثلاثة ركائزهي: الاتساق و التتابع وجودة السياق، و كلها عناصر ينبني عليها مفهوم السرد عموما. أمّا الوجه الثاني من المنظور النقدي ، فالسرد هو "المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من الحدث و الشخوص و الزمان والمكان ، و هي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة و المحاورة و الشارحة والمعلقة"[3]، و من خلال هذه المقاربة يمكننا القول أن السرد لا يبحث في تقنيات الكتابة فقط و إنما هو الكتابة ذاتها ، باعتبارها تشكل لازمة أساسية في فهم الفن الروائي.

و مادام الخطاب هو مرادف لطريقة الحكي، فالعلاقة بين المؤلف و السارد على تعدد الأخير داخل المتن الروائي هي علاقة إشكالية ، أو كما يطلق عليها الشكلانيون مفهوم "العنصر المهيمن" داخل الجنس الأدبي ، فالسارد إمّا يسرد قصة عن الآخرين مشيرًا إلى كل الشخصيات عن طريق الشخص الثالث ، أو قصة يشترك هو فيها.

---

[1] - ك م نيوتن ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة عيسى العاكوب ، عين للدراسات و البحوث الإنسانية ، 188 ، ص 143.

[2] - ابن منظور ، لسان العرب – مادة "سرد"،ج4، طبعة مصورة عن طبعة بولاق معها تصويبات و فهارس متنوعة ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة، ص195

[3] - شعرية التأليف –بوريس أوسبنكي- ت: سعيد الغانمي-المشروع القومي للترجمة ، 1999 ، ص 16.

تجدر الإشارة أن مفهوم الخطاب قد يتجاوز القصة إلى العمل الأدبي بشكل عام إلاّ أنه عندما يرتبط بعلاقة تحاور مع القصة فإنه يتجه إلى مفهوم السرد من خلال تنظيمه للوسائل الفنية داخل القصة، ولقد عرف ميشيل فوكو الخطاب – بشكل عام- على أنه "طريقة في الحديث عن شيء ما ، ينشأ بفضل هذا الفعل ذاته فكلمة طريقة في التعريف هي معادلة لكلمة "منهج" فكأن الخطاب هو منهج الحديث عن جنس أدبي ما ، حيث لا يتحقق وجوده إلا من خلال خضوعه لفعل الخطاب ذاته"[1].

في هذا السياق ميّز البنيويون الفرنسيون – معتمدين على الشكلانية- بين القصة Story و الخطاب Discours " فالقصة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها و في علاقاتها بالشخصيات في فعلها و تفاعلها. و هذه القصة يمكن أن تقدم مكتوبة أو شفوية بهذا الشكل أو ذاك. أما الخطاب (Discours) فيظهر لنا من خلال وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، و بحيال هذا الراوي هناك القارئ الذي يتلقى هذا الحكي. و في إطار العلاقة بينهما ليست الأحداث المحكية هي التي تهمنا (القصة) ، و لكن الذي يهم الباحث في الحكي بحسب هذه الوجهة هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا الراوي نتعرف على تلك الأحداث (الخطاب)"[2]

كما تعتبر الصيغة (le mode) من العناصر الأساسية للخطاب الروائي لكونها "الطريقة التي يقدم لنا بها الراوي القصة أو يعرضها. و إلى هذه الصيغ نشير إلى صيغتين أساسيتين هما: العرض (représentation) و السرد (narration). و أنهما ترتبطان بالقصة و الخطاب"[3] و السارد و الشخصية الروائية ، و في هذا الإطار يمكننا تحديد الصيغ الخطابية من خلال ثلاث أشكال و هي: الخطاب المسرود (Discours narratif) و الخطاب المعروض (rapporté) و الخطاب المنقول.

وفق هذا التصور نستطيع القول أن الرواية ليست جنسا صافيا و لعلّ هذه الخاصية التي تزيد في صعوبة دراستها و استعصائها على أقلام النقاد، و خصوصا عندما تستدعي بنيات نصية و تدخلها في "النص"، و عن طريق هذا الاستيعاب يحدث "التفاعل النصي" بين الرواية و الأشكال السردية الموروثة. و حول هذا الإطار سيقت في روايات **الطاهر**

---

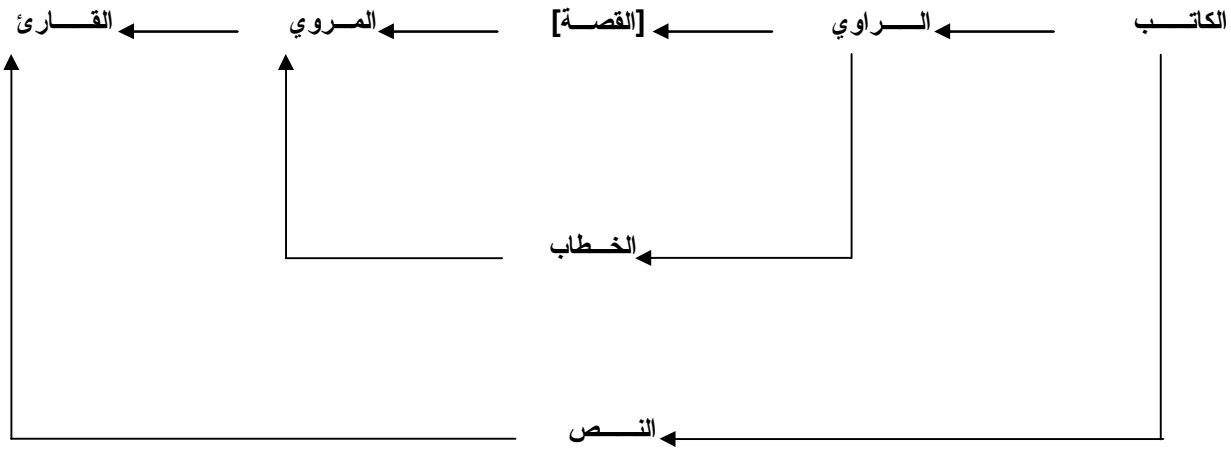
[1]- عبد العزيز موافي، الخطاب و وجهة النظر مفهومان اساسيان في نظرية السرد، الابحاث، مؤتمر أدباء مصر(أسئلة السرد الجديدة)، القاهرة، ط2008، ص316.

[2] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي،ط3، 1997، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، الدار البيضاء، ص 30. نقلا عن كتاب T.Todorov Les categories du recit "communication" n8. 1966 . p133

[3] - المرجع نفسه ، ص172

وطار و واسيني الأعرج ، أنواع مختلفة من النصوص السردية التراثية حسب ما يتلاءم و التجربة الروائية الجديدة ، المنتجة تحت ظروف معينة ارتبطت بالواقع المعاش و متطلبات الحياة المعاصرة.

في هذا المنحنى يقدم "سعيد يقطين" رسم تخطيطي يقرب العملية السردية من ذهن القارئ ، و هذا من خلال ما جاء في كتابه "الكلام و الخبر – مقدمة السرد العربي"[1].



الشكل: موقع القصة من الخطاب و النص

يتحدد الخطاب العمودي، تبعا لهذا الرسم بين الراوي و المروي له فهو موضوع التواصل بين هذين الطرفين ، كما حدد "جيرار جينات" أبعاد الواقع القصصي في كتابه أمثلة III (figures III) في ثلاثة أبعاد:

أ- الحكاية: Diégése ou l'histoire: أي مجموع الأحداث التي تدور في إطار زمني و مكاني و تتعلق بشخصيات من نسج خيال السارد.

ب- السرد: Narration : و هي العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي (أو الراوي) و ينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي و الحكاية (أي الملفوظ) القصصي.

[1] - سعيد يقطين ، الكلام و الخبر ، (مقدمة للسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، 1997 ، بيروت ، ص 31 .

ج- الخطاب القصصي أو النص Enoncé ou discours narratif : و هو العناصر اللغوية التي يستعملها السارد موردا حكايته في صلبها[1].

و لما كانت السرديات مجالاً خصبًا من مجالات "البويطيقا" كما حددناها في المدخل و كان موضوع "البويطيقا" هو الخطاب الأدبي ، فإن السرديات تأتي في هذا الفصل لتموقع موضوعها ضمن إحداثيات (الخطاب السردي) الذي يتحدد بين الراوي و المروي له ، دون الاهتمام بالمؤلّف و لا بالقارئ لأنّ همه الأساسي هو "الشكل" بمعناه الجمالي ، لذلك نجد الموضوع السردي عند جنيت هو "الخطاب" في علاقته بالقصة ، فهو لا يهتم بالقصة لذاتها و إنما من خلال تحققها بواسطة الخطاب ، و نكتفي في هذا السياق بصياغة المقولات الثلاث في تحليل الخطاب الروائي و ما تتضمنه من عناصر ومكونات على النحو التالي:[2]

المقولات	العناصر	المكونات			
الزمن	الترتيب	الاستباق	الإرجاع	السعة	المدى
	المدة	التلخيص	الوقف	الحذف	المشهد
	التواتر	الانفرادي	التكراري		التكراري المتشابه
الصيغة	المسافة	خطاب الأفعال			خطاب الأقوال
	المنظور	التبئير الصفر	التبئير الداخلي		التبئير الخارجي
الصوت	المقام السردي	خارج حكائي	داخل حكائي		ميتا حكائي
	زمن السرد	سابق	لاحق	متواقت	مختلط
	المستوى السردي	براني الحكي	جواني الحكي		ذاتي الحكي

عندما نتفحص هذا الجدول نجده يقدم لنا اجتهاد جيرار جنيت في بلورة تصور نظري سردي متكامل و "بذلك فإن متطلبات التحليل السردي يمكن أن تكون كلية نوظف فيها المقولات الكلية العامة و العناصر ، كما يمكن أن تكون جزئية تتبع مختلف المكونات العامة

[1] - سعيد مرزوقي ،شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الدار التونسية للنشر ، ص 78.
[2] - سعيد يقطين : السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة) ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2012 ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 57.

وما يتفرع منها و ترصد كيفية اشتغالها في الخطاب السردي"[1] و بهذا تكون الرواية ، نصا سرديًا "مخلوقا" للأدبية (تحقيق المتعة و المعرفة) قبل أن تكون تمثيلا لواقع يوازي حركة الوجود.

3- 2 - الخطاب النقدي و مرجعية الخطاب الروائي:

تفيد كلمة النقد في اللغة العربية "الفرز و التمييز، و هذا العمل مشروط بالمعرفة و الدربة"[2] و تشير كلمة " Critique المشتقة من Krimen الإغريقية إلى الحكم و تقييم جوهر الشيء أو أصالته"[3] ، و هكذا نجد أن المعنى المعجمي يحمل دلالتين ، سواء أكان في الأصل اللّغوي العربي ، أم الإغريقي ، فهو يشير إلى وجود مادة أصلية قابلة للفحص و التقييم، و إلى وجود الناقد المتميّز بالمعرفة الحقيقية لجوهر المادة و شكلها.

و لما كان النقد لغة ثانية (Un langage second) أو كما يسميه بارت "كلام فوق كلام آخر ، أو لغة ثانية فوق اللغة (métalangage)"[4] فإن مهمة النقد إضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير و التحليل و الاكتشاف و الوصف ، يضفي بعدًا تقويميا – أو قيميا- لا يمكن تجاوزه، كون النص الأدبي يشتمل على مضامين فكرية و إنسانية متنوعة يمكننا على ضوئها استخلاص الرؤيا الاجتماعية و الحضارية و الإيديولوجية التي يحملها النص ، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها ، و الاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة.

هذا ما حدى بالنقاد العرب إلى تعميق وعيهم بماهية الحداثة النقدية ليقدم لنا الدكتور عبدالسلام المسدي على ضوء المقاربة التي طرحها في كتابه "النقد و الحداثة" تصوره الجديد لماهية العملية النقدية ، التي تنهض على أربع دعائم أساسية: "الدلالة الأدبية ، و اللغة الأدبية والمقولات النقدية ، و الخطاب النقدي ، و يذهب إلى أن توافر جميع أو معظم هذه الدعامات هو الذي يحقق الحداثة ، حيث يلاحظ أن التحام هذه الأركان يخلق أعلى درجة من درجات الحداثة النقدية ، حيث تتجلى في هذه المرتبة كثافة الحداثة فتصبح مجمع الرؤى بحيث تتضافر عناصر المشروع الثقافي"[5]. إلا أن الناقد العربي ليس مطالبا بإعادة إنتاج آليات

---

[1] - سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص 58.
[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مجلد 3 ، ص 425.
[3] - Larousse P.283
[4] - رولان بارت ، مقالات نقدية ، ص 257.
[5] - اللغة الثانية ، فاضل ثامر ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1994 ، ص 116.

الحداثة الأوربية و إنما بتكييفها بما ينسجم و المجتمع العربي ، كما أن الحداثة النقدية العربية لا يجب أن تغلق على نفسها بمنهجية واحدة ، و إنما تحتضن العديد من المنهجيات والمقاربات النقدية الخلاقة و تقوم بتفعيلها دون الخروج عن السياق الثقافي و الواقع الاجتماعي الذي أوجده.

و لما كانت الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية اتصالا بالواقع من خلال التمظهرات السردية و التمفصلات التيمية (الموضوعاتية) المحايثة للعمل الروائي جاء الخطاب النقدي ليتابع و يرصد هذه الحركة في مختلف تجلياتها السردية ، و يضطلع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعينا بالذات و الموضوع في سياقاته الثابتة و المتحركة. ينضاف إلى هذا مغازلة العديد من القصاصين و الشعراء و الصحفيين الشباب للنص الروائي، و هو حق مشروع لهم ، بفضل انفتاح النص الروائي على أشكال تعبيرية متنوعة (دينية ، سياسية ، إيديولوجية، تراثية) ، وقدرته على استيعابها و تلوينها ، و صياغة الحدث ضمنها وفق استراتيجية سردية يقيم دعائمها الصوت السارد.

إن الكتابة الروائية الجديدة و الجادة ، تعتمد في إنشاءاتها السردية على إمكانات معرفية و فنية ، تخصب نظامها بأشكال جديدة من الوعي و الرؤى ، من أجل البحث عن الأسئلة الحقيقية و الممكنة لإعادة صياغات السرد وفق قراءة قبلية لواقع متحول ، و هي إستراتيجية تقابلها الممارسة السردية التي باتت تعرف تحولات في منطقها على مستوى الرؤية السردية والصيغة و التكامل الناتج عن تفاعلهما على مستوى الخطاب.

و مادام الخطاب هو المرادف لطريقة الحكي ، ظهرت أسئلة من قبيل: من يرى؟ و من يتكلّم في الخطاب؟ . كيف تتطور الأحداث في القصة من خلال الخطاب الذي يقدمها؟ ، و هي أسئلة و إن كانت قد رافقت زمن تكون الجنس السردي الروائي ، غير أن طرحها مع التحول السردي ، خاصة فيما عرف بالرواية الجديدة يكشف عن نضج فني و احتشاد أدبي كبيرين ، كما تنم عن ثقافة واسعة بالتراث العربي تحفز الخطاب النقدي لتجديد آليات اشتغاله بما يتلاءم و الواقع الجديد.

إلا أن "النص الحداثي الذي قد يقوم على آخر تقليعة تقنية في الكتابة ، لا يشفع له ذلك وحده في دراسة تنهض من حوله غير ذات مسعى حداثي، و لا متخذة أدوات ملائمة

لها، من حيث تقنياتها و تشكيلاتها و تواتراتها ، فتظل نصا منغلقا و حقلا بورًا"[1] و هذا ما استوعبته الكتابة الجديدة في استشرافها لبديل يؤسس لواقع آخر وأفق جديد ، يحاور نصوصا تراثية وأحداثا تاريخية بلغة تراثية تعتمد التكثيف و التركيز.

إن نضج الخطاب الروائي العربي عموما و الجزائري خصوصا برز بشكل ملفت من خلال ارتياده مجالات الواقع و التاريخ ، حيث مكنه من توسيع آفاقه و تعميق دلالاته من داخل العملية السردية ، فالمادة الحكائية و طرق السرد هي جزء مهم في بناء الرواية و الأهم من ذلك تلك الحمولات المعرفية التي يتّكئ عليها الخطاب صراحة أو ضمنا على مستوى تقديم القصّة. و التي نحددها على النحو التالي:

أولا: توظيف التراث (المحلي / الوطني) ليمتد أحيانا إلى التراث العربي الإسلامي "ولا شك أن ذلك يعود إلى جملة من الأسباب لعلّ أهمها ما يسعى إليه الكاتب في إبداع بنية روائية متميزة تخلص الكاتب العربي من عقدة التبعية للآخر ، خاصة و أن التراث العربي الإسلامي من الغنى ، بحيث لم يبق في حدود البيئة العربية ، بل امتدّ تأثيره إلى الأدب العالمي"[2].

ثانيا: العوالم الحكائية في السيرة الشعبية و أدواتها و على سبيل المثال عبارة (قال الراوي) فقد حاول عبدالمالك مرتاض حصرها و تحليلها ، فالراوي في نظره ليس إلاّ "مجرد كائن ورقي يستظهر به السرد الشعبي لمنح إبداعه شيئا من الواقعية التاريخية التي كان السُرّاد الشعبيون فيما يبدو حُرّاصًا عليها"[3] و من ثمّ تأتي الرواية الجديد لتسقط شخصية بطل الحكاية على شخصية بطل الرواية للتعبير عن الإنسان العربي و معاناته بكثير من المتعة و التشويق، و يضاف إلى هذا المكسب الكثير من النماذج الأخرى كالقصص الديني وفن الترسل و المقاصد.

ثالثا: المتفاعل التاريخي (القديم / الحديث) بامتداداته إلى التاريخ السحيق عبر وقائع أو شخصيات أو أحداث نجد لها حضورا فيما كتبه "جرجي زيدان" من مثل" الحجاج بن يوسف" و "عبدالله بن الزبير" و "أبو مسلم الخراساني" فهي شخصيات وجدت

---

[1] - د . عبدالمالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية ، بن عكنون ، الجزائر ، 1995 ، ص 20.

[2] - د . مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، منشورات دار الأديب ، ط 1 ، 2005 ، ص 25.

[3] - د . عبدالمالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، عالم الفكر ، الكويت ، ط1 ، 1998 ، ص 172.

فعلا في التاريخ "بينما تعمد الرواية الجديدة إلى أن تصبح الشخصية نموذجا بشريًّا و لا تبقى أسيرة زمانها و فيها يتحقّق الامتداد بين الماضي و الحاضر و تتعدد الضمائر و يُجبر القارئ على المشاركة في الأحداث باندماجه في المقروء"[1] كما أن المتفاعلات الحديثة التي تتجلّى في أحداث واقعية مثل حرب 1948 – 1967 ، و الحرب التحريرية الجزائرية ــ تركت بصماتها على سائر الروايات" فمنهم من يتذكر الحرب من باب التغني بالأمجاد ، و منهم من يستحضرها بوصفها مرتكزا لنقد الواقع ، و منهم من يوظفها لنقد الخطاب الرسمي المبني على تكريس الشرعية التاريخية"[2].

رابعا: الممارسات الفكرية و المعرفية المرتبطة بمفاهيم إيديولوجية ، لأنه ليس من الممكن أن نتصور رواية أو قصيدة أو مسرحية بلا مرجعية فكرية لها ما يماثلها في الإيديولوجيا لأنّها من طبيعتها ، تسعى ببذل كل الجهد لتجسيد مواقفها و مبادئها ، و من ثمة أصبحت الكتابة الروائية مجالا خصبًا و ثريًا لهذه المعرفة و خصوصيات هذا الفكر (اليمين/اليسار).

خامسا: تعدد الأصوات في الرواية العربية بما يكشف تباين مستوى الشخصيات ، و هي تعبر عن ذواتها دون تدخل السارد أو الكاتب بصورة أو بأخرى " إن القول السردي يكتسب فنية بديمقراطيته ، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات بما فيهم صوت السامع الضمني ، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم ، و يقدم لهم منطوقاتهم المختلفة ، و المتفاوتة و المتناقضة ، و بذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق و التعبير"[3]، مما يثير إعجابنا بالبنية الروائية ، و بالشخصيات التي تقنعنا ، و هي تقدم نفسها بأفكارها و رؤاها.

سادسا: الحوارية (المنبثقة من الفكر الباختيني) ، التي ترى في اللغة حوار لا ينقطع ، لتأخذ الرواية في هذه الرؤية صفات الحوار و تكون تجسيدا له ، كون "تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية و توسيعها و إحكامها ، و بذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة الصلبة التي لا تدرج في الحوار ، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيات

---

[1] - د . مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، ص 17.

[2] - المرجع نفسه ، ص 105.

[3] - يمنى العيد ، الراوي ، الموقع و الشكل (دراسة في السرد الروائي) ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت 1986 ، ط1 ، ص 1.

و أخيرا إلى أعماق الذرّات في الرواية"[1] و من هذا المنظـــور لا تظـــل الروايـــة صـــنعة و عناصر تقنية تُكْتسَبْ ، إنها قبل كل شيء جزء من ثقافة المجتمع ، و صلة لحـــوار بـــين الذات الساعية للمعرفة و بين العالم الخارجي.

إننا من خلال هذا الطرح نريد تأكيد ما أجمعت عليه الدراسات النقدية ، قديما و حديثا غربا و مشرقًا على أن الحكي من أبرز المرتكزات التي تعطي للسرد و الروايـــة فاعليتهـــا السردية، و لا يأتي ذلك إلاّ بوجود نوعين من "التحكية" و هما محكي الأحـــداث و محكـــي الأقوال، فالحكي كأسلوب تقني يضفي على النص سلطة تعبيرية.

[1] - باختين: الكلمة في الرواية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ، ص 61.

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الرواية الجزائرية
و خطاب التاريخ

الرواية الجزائرية و خطاب التاريخ

1- الرواية الجزائرية و أشكال التجريب

2- شعلة المايدة أنموذجا (الدوافع و الدلالات)

3- أشكال تمثل التاريخ في رواية " شعلة المايدة "

1- الرواية الجزائرية وأشكال التجريب

1- 1- الراوية الجزائرية (المسار و التحولات)

تمثل الرواية الجزائرية التي اتّخذت اللغة العربية أداة للتعبير جزء من ثقافة المجتمع الجزائري ، كون الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تقديم الملامح الأساسية للحياة المعاصرة بمختلف تجلياتها السياسية و الاجتماعية و الإنسانية و هو ما حدث بالفعل لجُلّ الروائيين الجزائريين الذين أخذوا على عاتقهم منذ البداية هموم مجتمعهم و مشاكله و أحزانه و انتصاراته و هزائمه ، مما حملهم على تكسير الشكل الكلاسيكي للرّواية في رحلة البحث عن التجاوز ليس على مستوى المضمون فحسب و لكنّه بحث على مستوى الشكل أيضا.

من هنا جاءت الرواية لتعزّز الحدود بين الثقافات ، و تحتفظ بدوال الهوية الثقافية لكل بنية اجتماعية و هي تعول "على التنوع و الكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل ، حيث الشخصيات في الملحمة أبطال و في الرواية كائنات عادية و هي تتميز بالتعامل اللّطيف مع الزمان و الحيّز و الحدث ، فهي إذن تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى و لكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها"[1].

و هكذا استطاع الراوئي الجزائري أن يفتح شهية المبدعين و يشدّ إليه اهتمام النقّاد و القراء على حد سواء في عالم خيالي مرتبط بالواقع الحقيقي ، فبعد أن تنام الدنيا يبدأ رحلته مع شخوصه الوهميين "الذين يتحركون على الورق يتحاور معهم و يتبادل النقاش معهم حول حياتهم و مصائرهم و يجعلهم تعويضا لحياة اجتماعية أخرى لا يستطيع أن يستمتع بها أويذهب إليها ، (....) أي أنه و هو يتنفس في هذا الفضاء الورقي الأبيض يستطيع أن يستدعي كل هذه الشخصيات و النماذج التي يلتقي بها في الحياة يحاكمها ثم يصدر قرارا بشأنها ، فإمّا أن يكافئها و يستعير بعض ملامحها ليصنع منها شخصياته الإيجابية ، و إمّا أنه يدينها و يحقق نقمته عليها بأن يستعير ملامحها لتصوير تلك الشخصيات في قصصه التي تكون تعبيرا عن كل ما يملأ الحياة من مسخ و تشويه[2] " و نتج

---

[1] - عبد المالك مرتاض .في نظرية الرواية ، ص 13.

[2] - جهاد فاضل .أسئلة الرواية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا- تونس ، د،ت، ص 10 – 11

عن ذلك انزياح النصوص الروائية الجزائرية عن اللغة وانغراسها في الهم الاجتماعي ، مما جعل المضمون الاجتماعي يسيطر على النص الأدبي على حساب اللغة الفنية .

إن السياق التاريخي للرواية الجزائرية يكشف أن الروائيين الجزائريين وجدوا أنفسهم بين المطرقة و السندان ، صورة الماضي القريب و صدمات الواقع المتحول الذي يفرض على الكاتب المتابعة و المساءلة في نفس الوقت و يمكن أن نتبين ذلك عبر ثلاث مستويات هي في الوقت ذاته تعبير عن ثلاث فترات متمايزة في تاريخ البلاد.

- **المستوى الأول:** و يتمثل في اتجاه الكتابة الروائية نحو استحضار التراث المحلي الوطني، فكانت حرب التحرير هي "النبع الأصل الذي اشرأبّت نحوه الأعناق و اندهشت من ضيائه العقول و النفوس ، الشيء الذي أوكل إليها صفة المرجعية في بنية الحدث الروائي والفضاءات المتداخلة .... "[1] غير أن هذا التوظيف جاء إما من باب التمجيد بالذكرى و إما لتكون جسرا يقود إلى شاطئ الأدبية.

- **المستوى الثاني:** تمثله الكتابة في فترة السبعينيات ، التي اجتذبت إليها الكثير من الكتاب الناشئين غير أنها "لم تنج من شرك الخطاب السياسي ، فلم يكن حضور البعد الاجتماعي مكثفا إلاّ بوصفه صدى لذلك الخطاب الذي كان خطابا اشتراكيا على وجه التحديد ، و كأنّ الكتابة الأدبية تتكئ - مرة أخرى - على السياسي و الاجتماعي لتكسب شرعيتها الأدبية"[2] و لو على حساب البعد الجمالي و هو أبرز ما ينبغي أن يميز الأدب.

- **المستوى الثالث:** فقد ظهر في العشرية الأخيرة من القرن العشرين "حيث عاد الخطاب السياسي ليحتل الصدارة ، فلا نكاد نقرأ رواية إلا وفيها من آثار الصدمة الدموية قليل أو كثير، و لعل في ميل الصحفيين إلى الكتابة الروائية و فيما كتبوه أيضا ، ما يجسد هيمنة السياسي و الاجتماعي لغة و مضمونا"[3].

إن التجربة الروائية الجزائرية عبر هذه الفترات هي صورة للحياة و تعبير عنها، تخضع إلى ظروف المجتمع الذي ظهرت فيه ،وأظن أن اتجاه الكتابة الروائية نحو استحضار التراث المحلي الوطني ، فرضته قساوة الاستعمار و ممارساته الجائرة

---

[1]- بويجرة (محمد البشير) ، بنية الزمن في الخطاب الروائي ،ج1 ، ص123.

[2] -الأدبي و الإيديولوجي رواية التسعينات ، أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر واقع الرواية من رواية الواقع ص 70

[3]- المرجع نفسه ، ص 71.

إما على مستوى الفرد الجزائري من خلال القتل و النفي ، أو على مستوى القيمي من خلال طمس الهوية الجزائرية بأبعادها الثقافية و الحضارية.

أمام هذا الواقع المتسارع ضمن سياقاته المتعددة (السياسية و الإجتماعية و التاريخية) كانت الأعمال وصفا للإنسان الجزائري الذي لم يطوي بعد صفحة الحرب الجزائرية مع العدوان الأجنبي و لا يزال يذكر أيامها الدامية ، فهي إذا مشكلة الذاكرة المعذبة و إشكالية المثقف مع النسيان .

و تعتبر البداية الحقيقية للرواية الجزائرية ذات النظرة المتكافئة و المتكاملة ، مع عبد الحميد بن هدوقة سنة 1971 بروايته " ريح الجنوب" التي قام محورها الأساسي كما يقول (محمد مصايف) على تلك " النفسية المحافظة التي حملها ابن القاضي من أوّل صفحة في الرواية إلى آخر صفحة منها ، وهي نفسية الطبقة الإقطاعية التي عاشت الثورة الجزائرية دون أن تندمج فيها اندماجا كليا. و كل الصراع إنما كان بين هذه النفسية و بين المجتمع الريفي المتمثل في المرأة و السلطة و الثقافة "[1] كما تخلل الرواية التراث الشعبي بما فيه من الأسطورة ، و التقاليد والخرافات ليضيف إليها قيمة إبداعية كبيرة ظهرت بعض تجلياتها ، ما قيل على لسان العجوز (رحمة) بخصوص أسطورة (الحاج حمودة) الذي "باع رأسه ...ليسقط المطر في القرية "[2] لتخلد عمله البطولي برسمها على إحدى الأواني الفخارية ما يشبه إطار غربال و في وسطه شكل منجل.

و قد نجد أعمالا تحمل بصمات الخطاب الماركسي ، لا تكتفي بمواكبة الخطاب الرسمي تكرارا أو تمجيدا ، بل تعدوه إلى البحث في الخلافات الداخلية التي ولدت مع الحرب مع السعي إلى إبراز دور الشيوعيين في دعم الثورة، ثم مآلهم التراجيدي عبر التصفية الجسدية سواء في رواية (اللاز) لـــ"الطاهر وطار" و (التفكك) لـــ "رشيد بوجدرة " و(نوار اللوز) لـــ "واسيني الأعرج" ، إنها نتيجة طبيعية لاختلافات حادة "ولدت من الثورة منذ اندلاعها واستمرت جمرة حيّة تحت رماد الفرحة بالحرية و الاستقلال و التباهي الزائد بالروح الانتصارية. "[3]

---

[1] - محمد مصايف ، الرواية العربية الجزائرية بين الواقعية و الالتزام ، الدار العربية للكتاب ، الجزائر، 1983،(بالتصرف) ص180-181.

[2] محمد مصايف ، المرجع السابق ، (بالتصرف) ص206.

[3] - مخلوف عامر ، توظيف التراث في الرواية الجزائرية ، منشورات دار الأديب للنشر و التوزيع وهران ، ط1 ، 2005 ، ص 67.

لقد شكلت الثورة التحريرية النبع الأصيل الذي يرد منه الأدباء المادة الخام لإنتاجهم الروائي ، فتحضر صورة الوطني المجاهد بسماته البطولية كردة فعل أملتها الظروف الاجتماعية القاسية التي من شأنها أن تحمل شخصية البطل على كره الاستعمار و نبذه ، ومن ثم الثورة عليه. فالروائي- محمد مفلاح - يقدم "حماد الفلاقي على أنه ذلك الإنسان الذي يسأم من الذل و الهوان إلى أن تنامى لديه الوعي بضرورة التمرّد ضد المحتل، لذلك يختار أن يفجّر قنبلة في مقهى ثم يلتحق بالجبل"[1].

في مقابل ذلك نجد نصوصا روائية أخرى مناوئة ترفض الإقامة الجبرية داخل فضاء المحنة و تدعو إلى كتابة روائية تنزاح عن المتداول نحو إنشاء خصوصية سردية متميزة بعيدة عن سطوة تلك المحن التي تمرّ بها الجزائر كل عقد تقريبا ، لتنفتح على أفق رحب قوامه التراث التاريخي بأبعاده ، حتى إذا استقرت على جزء منه المعتمد أساسا على مدونة تاريخية أنتجت لنا عملا إبداعيا ، مغايرا للسائد عبر مسالك التجريب من خلال مجاورة النص السابق ومحاورته.

من هنا أصبح العمل الروائي في نظر الروائيين الجدد عبارة عن تنقيب يؤدي إلى اكتشاف واقع آخر غير الواقع المعيش، واقع مجهول لا بالنسبة للمتلقي فحسب و لكن بالنسبة للروائي كذلك ، و بذلك أصبحت الرواية الجديدة هي رواية غموض و إشكال "لا قواعد لها و لا وازع مفتوحة على كل الممكنات ، و غير محددة من جميع الجوانب إذا صح القول على خلاف الجنس الروائي التقليدي الذي يتصف بأنه من الانتظام بحيث لا يخضع للأوامر و المحظورات فحسب بل إنها هي التي تصنعه"[2].

إن هذا التحول في نمط الكتابة ينبّئ بظهور وعي ثقافي بضرورة التغيير على المستوى السيميائي و الشكلي ، و تجاوز الأساليب القديمة إلى عملية الخلق ، بما أن الكتابة في حد ذاتها انزياح دائم وبحث مستمر عن التخييل انطلاقا من المرجعية الواقعية فالتوجه التجريبي نحو توظيف التاريخ في النصوص الروائية على سبيل المثال يكشف على قدرة الروائي الجزائري في التأسيس لمساءلات واسعة ثقافية و سياسية تبحث في الهوية بأبعادها التاريخية قصد الوصول إلى خطاب روائي متعدد الأوجه

[1] - مخلوف عامر ، المرجع السابق ، ص 66.

[2] - مارت روبير رواية الأصول و أصول الرواية تر/وجيه أسعد إتحاد الكتاب العرب،1987،ص 64.

فهو من جهة خطاب ينشد المتعة و من جهة ثانية هو خطاب معرفي يستند في مجمله على المادة تاريخية الموثقة ليحقق للرواية شرعيتها و مصداقيتها أو ليحقق الإيهام بمصداقيتها في أدنى الحالات و هذا ما سنناقشه في هذا الفصل من هذا المبحث.

إن المسار الذي عرفته الكتابة الروائية الجزائرية في شتى تجلياتها لم يبق حبيس الخطاب الروائي فقط و إنما وازته حركة أخرى في الخطاب النقدي ، الذي امتلك أدوات جديدة، مكنته من البحث عن الأدبية في الأدب عموما ، و في الخطاب الروائي السردي خصوصا لكونه ميدانا بكرا و خصبا للبحث و التجريب .

1-2- التاريخ و تجربة الكتابة الروائية:

يشكل التاريخ مادة مهمة بالنسبة للروائي، يستمد منه موضوعاته و شخصياته و عوالم نصه ، فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ تجربة و مصدرا لعمل أدبي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة.

إن هذه العلاقة بين الرواية و التاريخ تشكل قضية شائكة في نظر النقاد ، ذلك أن الرواية تراهن على الخيال لتحقيق الجمال و التأثير، في حين أن التاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية و الإقناع و هذا ما يسوقنا إلى تعريف بعض النقاد للرواية الذي يرى "بأنّها قصة خيالية ذات طابع تاريخي عميق"[1] و هذا التعريف يؤكد تلك العلاقة الوطيدة بين التاريخ و الرواية.

إن النص الروائي في حتمية منطقه السردي ، لا يتناقض مع الحقيقة التاريخية من وجهة نظر المؤلف ، فهو يعيد كتابتها محاولا حصرها فيما يملك من أداة هي الوحيدة الكفيلة بتحقيق حلم بقائه في التاريخ ، و هي اللغة التي تشتغل عليها الرواية التاريخية و هي تنسج خطابين ، خطاب جمالي ينشد المتعة و خطاب آخر نفعي يقدم الوقائع التاريخية.

و لعل الرواية التاريخية ازدهرت كل الازدهار حينما عمدت إلى تحليل الأحداث التاريخية و الاجتماعية بشكل فني بارع ، و قد كان ولتر سكوط (1771 – 1832) منشيء هذا النوع من الرواية ، حينما ظهرت له رواية (Woverly) عام 1814 التي جسدت "لوحات فريدة مع مجازات سردية غير مسهبة استطاع أن يعري فوق الخشبة الأدبية أرداحا بارزة من تاريخ الشعب الإيكوسي ، و قد اتخذ من الشخصيات الساردة شهود

[1] - محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية-دراسة –منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق ،2002 ،ص101

عيان، بحيث لا تكون ملتزمة إلى أقصى الحدود ، مما أتاح لهذه الشخصيات أن تتحدث بحياء من جهة، و أن تكون في موقع صلة الوصل بين الساسة و المسوسين ، أو بين الكبار والصغار، من جهة أخرى"[1].

إن هذا التغير الذي عرفته الرواية التاريخية هو اشتداد الصراع الطبقي في فرنسا مما نتج عنه زعزعة الطرح الإيديولوجي الذي يركز عنايته على وصف الفرد و امتيازه عبر أحداث التاريخ إلى أن أمست في عهدنا تسرد مغامرات أفراد معزولين مطحونين معا في إبداعات روائية مستوحاة من حروب القرن العشرين.

و إذا كانت الرواية التقليدية التي تشتغل على المادة التاريخية ، تخضع للتسلسل الزمني الطبيعي و تحتكم للتاريخ باعتباره زمن و مكان و إنسان، فان الرواية الجديدة "و معها النزعة النقدية البنيوية ترفض مفهوم الزمن أو على الأقل ترفض سلطانه ، محاولة التملص منه بالعبث به، و النيل منه ، و التشكيك في أمره ، بتقديمه حيث يجب أن يؤخر و بتأخيره حيث يجب أن يقدم ، و بالهروب من وطأته تحت أشكال متنوعة من السرد"[2].

يؤكد "جورج لوكاتش"(Georg Lukacs) في كتابه - الرواية التاريخية- "أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعوري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث ، و ما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدّت بهم أن يفكروا و يشعروا و يتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي"[3].

فالروائي مهما حاول نشدان الحقيقية التاريخية فإنه سيعبر في منجزه الإبداعي عن آرائه الشخصية التي تعكس موقفه الإيديولوجي من هذه الأحداث و التي في غالبها تكون مؤسسة كذلك على الوثيقة التاريخية التي يتبناها الكاتب من أجل إبراز مختلف الزوايا التي يكون الخطاب الرسمي المعتمد قد أهملها بقصد أو بدون قصد ، خاصة و أن المصادر التاريخية تتعدد في الغالب وهنا يشتغل الروائي على الاختلافات الموجودة في متونها.

---

[1] - د.عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ديسمبر 1998 ، ص 30

[2] - المرجع نفسه ، ص 32

[3] - جروح لوكاتش:الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم ، دار الطليعة ،بيروت،1978، ص46.

وذلك ما يؤكده "تيري ايجيلتون Tery Engleton" في كتابه "النقد و الإيديولوجية" بقوله "و حين يحاول المؤلف أن يقول الحقيقة فإنه على السبيل المثال قد يجد نفسه مضطرا إلى الكشف عن حدود الايدولوجيا التي يكتب داخل نطاقها. إنه مضطر إلى الكشف عن ثغراتها وفجوات صمتها. عما لا يستطيع الإفصاح عنه"[1] حتى و إن اختفت خلف قناع الحوارية كما يذهب إليه باختين "Mikhail Bakhtine" و الذي يؤكد أنه "لابد من تحليل عميق و جاد للكلمة كدليل مجتمعي، حتى يمكن فهم اشتغالها كأداة للوعي، و تستطيع الكلمة بفضل هذا الدور الاستثنائي الذي تؤديه كأداة للوعي أن تستغل كعنصر أساسي مرافق لكل إبداع إيديولوجي كيفما كان نوعه"[2].

في هذا السياق لا تظل الرواية صنعةً و عناصر تقنية تُكتَسَبْ، إنها قبل كل شيء، جزء من ثقافة المجتمع و تاريخه، و صياغة لحوار بين الذات الساعية للمعرفة و بين العالم الخارجي، و هو ما رسمته الرواية التاريخية و هي تشق طريقها عبر تجربة الكتابة.

و برجوعنا إلى الرواية العربية نجد هذا الاشتغال ليس علامة غربية مسجلة ، إذ كتب جرجي زيدان و سليم البستاني و غيرهما الرواية التاريخية ،التي كان هدفها التعريف ببطولات السلف و مآثرهم للاقتداء بهم و شحذ النزعة القومية العربية على غرار ما كانت تهدف إليه نظيرتها الأوروبية التي" ظهرت في الحقبة الرومانسية الممتدة على نهايات القرن الثامن عشر و بداية القرن التاسع عشر لأجل البحث عن البطل القومي الذي توسل من خلاله كتاب هذا النوع من الرواية إلي تمجيد النزعة القومية و بث روح جديدة في شعوبها لأجل المساهمة في بناء الهويات القومية الجديدة التي بدأت في الظهور مع التحولات السياسية الكبرى التي شهدتها أوربا"[3].

وقد كان حضور التاريخ في الرواية العربية منذ نشأتها هو الارتداد إلى الماضي لاكتشاف هذا العالم الخصب ، فالرواية التقليدية مع جورجي زيدان أعادت كتابة التاريخ الإسلامي بأسلوب قصصي لم يتخط المعطيات التاريخية إلا بما أضافه من متخيل يحكي

---

[1] مصطفى المويقن:تشكل المكونات الروائية ،دار الحوار للطباعة و النشر ،ط1 ،2001،ص43

[2] - ميخائيل باختين، الماركسية و فلسفة اللغة، ترجمة: محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص25.

[3] - ميلاد فايزة: سيرة الأمير عبد القادر الجزائري في كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد
s http://www.Jozoor.net/main/medules.php?name:New & Fille:Prind &sid 786.

قصص الحب التي تجمع بين أبطال الرواية على خطى وولترسكوط الذي سار "نحو الأبطال الكبار [الشخصيات التاريخية] بنفس الطريقة التي قام التاريخ بها عندما استلزم ظهورهم"[1]. و تغيرت النظرة إلى التاريخ بعد ذلك مع نجيب محفوظ ، إذ تحررت الرواية من المدونة التاريخية و أخذت بعدا حضاريا إنسانيا يجعل من سرد التاريخ نافذة لتأمّل المصير الجديد لأزمنة الواقع و تحولاته.

غير أن هذه العلاقة في الرواية المعاصرة اتخذت شكلا آخر في التعامل مع التاريخ بحيث لا يكرر فيها الحدث الروائي الحدث التاريخي بل يتفاعل معه تناصًّا و حوارا أو مساءلة ثم تجاوزا ليعيد البناء ، إنه الوضع الهش الذي يعيشه المؤلف و هو يحاول أن يعبر عن مرحلة من مراحل تاريخه ليعيد صياغتها صياغة أدبية ممتعة، لعله يصل إلى الإجابة أو المبرر الذي يواجه به واقعه المأزوم ، فعمد بعض الروائيين إلى تصدير روايتهم بنصوص تاريخية منتزعة من كتب المؤرخين ، نذكر منهم الروائي الليبي إبراهيم كوني – الذي صدّر روايته "التبر" بنصين ، أحدهما ديني ، و الثاني تاريخي منتزع من كتاب "مملكة مالي" و الروائي سالم بن حميش الذي صدّر روايته "مجنون الحكم" بجملة من أقوال المؤرخين.

أما في مجال الكتابة الروائية في الجزائر فقد أدركت سحر التجريب ، وأوغلت فيه لتقدم للقارئ نماذج روائية رائعة تتخذ من المادة التاريخية دعامة لها و أساسا ترتكز عليه فلا يمكن أن نتناول عملا أدبيا إلا و فيه حضور الذاكرة ، سواء ما تعلق منها بالماضي القريب أو البعيد ، و لعل الحديث عن موضوع مثل " تمثل الهوية و الآخر في الرواية الجزائرية يقودنا إلى استحضار سياقين بارزين كان لهما أثر كبير عليها ، و ساهما بشكل كبير في تشكل صور و تمثلات كل من الذات و الآخر، و هما سياق الثورة و الشهداء المرتبطة بالفترة الاستعمارية و ما بعدها، و سياق الإرهاب الذي يحيل إلى تسعينيات القرن الماضي، تلك العشرية السوداء"[2].

إلا أن الحديث عن الفترة الاستعمارية له امتداد إلى مختلف الحقب التي عاشتها الجزائر في مواجهة العدوان الأجنبي. و هذا ما شكل مادة دسمة اشتغلت عليها بعض الأقلام

---

[1] - جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ص41

[2] - د . مخلوف عامر ، الواقع و المشهد الأدبي ، نهاية قرن و بداية قرن ، دراسة المكتبة الوطنية الجزائرية ، الجزائر ، 2011 ، ص 148.

الروائية الجزائرية التي لها حضورها الطاغي في الساحة الأدبية ، نذكر منها:رواية (كتاب الأمير) للدكتور واسيني الأعرج وهي رواية تاريخية ذات علامة جزائرية.

يمزج "الأعرج" في هذه الرواية بين زمنين التاريخي(زمن الحكي) و الروائي (زمن الخطاب) ليشكل لنا بناء سرديا يغوص في أعماق الماضي لاسترجاع تفاصيل حياة الأمير. لتسير الأحداث بشكل متتابع كما هو الشأن في كتب التاريخ ، ثم يكسر رتابة هذا السرد بالصعود إلى الحاضر، حيث يتولى الأمير سرد قصة كفاحه ضد الجيش الفرنسي للقس الذي يزوره في سجنه من حين لآخر، و تستمر حركة الزمن الروائي متجهة نحو الأمام بشكل أفقي تتخللها الكثير من المفارقات الزمنية ، و تقنيات السرد المتنوعة.

إن اعتماد السرد التاريخي على الشفافية و المباشرة و اعتماد الروائي على المادة الوثائقية التي ينضاف إليها التخييل ، تأتي لتمنح المادة بعدا آخر يتداخل فيه السرد التاريخي بالسرد الروائي ، فالسرد عندما يصوغ حكاية تاريخية بطريقة ناجحة لا يختزل التاريخ، و لكنه يكشف مهملاته و منسياته ، وأحيانا يبدد بعض شكوكه ، وأحيانا يسقط في المحظور التاريخي، و يخرج التخييل عن معقوليته التي تحرف الوقائع و الأحداث التاريخية"[1] و هنا تبرز أهمية التخييل في تشكيل بنية الخطاب الروائي الذي ينشد المتعة.

أ- الهوية و التخييل:

لقد ظلت مسألة الهوية في الرواية الجزائرية أحد الاهتمامات التي شغلت الكثير من الكتاب الجزائريين و التي أملتها الطبيعة السوسيوثقافية للمجتمع الجزائري بما يحمله من تنوع و مزيج عربي و بربري و موقع متوسطي و إفريقي ، ليتبلور كل هذا عبر تساؤلات محرقة من قبيل ، من أنا؟ و إلى أي ثقافة أنتمي؟ و هل اللغة التي أكتب بها تغني من التعبير عن ملامح هويتي؟ من هنا اشتغل الروائي على الخصوصية الثقافية التي منحتها البيئة بتنوعها.

وما رواية حسيّن علام (خطوة في الجسد)[2] التي فازت بجائزة مالك حداد في طبعتها الثالثة إلا تعبير عن ذلك الواقع الثقافي الذي يفرض نفسه بقوة من خلال ما جسده البطل العربي الشاب (يوسف) الذي يكتشف البعد البربري في شخصيته و في ثقافته من خلال قصة

[1] - د . مخلوف عامر، المرجع السابق ، ص 143.
[2] - صدرت حديثا ، عن الدار العربية للعلوم ، بيروت ، 2006 ، عن منشورات الاختلاف ، الجزائر.

حب تربطه بفتاة (باية) التي تأتي من منطقة قبائلية (بجاية) إلى مدينة تلمسان و الذي أدرك "بعد إشارة منها أن الحب وحده ليس كافيًا من أجل الحياة ، و أن سلطة المرء على نفسه تبدأ بكسر كل حاجز يعيقه"[1].

لقد عبّرت الهوية عن علاقة الذات بالآخر بالرغم من الحيّز المكاني الذي يشغله كل واحد منهما، لكن المتتبع للرواية الجزائرية يلحظ جوانب أخرى لا تقل أهمية ، خصوصًا إذا ذكرنا قيمة "الوطن" و علاقتها بالذات (الكاتب و المبدع). فإذا كانت المدونة التاريخية تحكي أحداثا واقعية ، فان للمبدع ميل طبيعي إلى استدعائها و من ثم تخييل هذا الواقع ليسد فجواته، لا أن ينقله كما هو بطبيعة الحال ، بل ليفتح أفق القراءة و التأويل من أجل دحض المسلمات .

يؤسس الروائي الجزائري "بشير مفتي" في روايته (بخور السراب) "كما في باقي نصوصه، بإضاءات و تشكيلات مختلفة ، لحكي انتقادي، و رؤية جمالية تجعله واحدا من جيل الروائيين و المثقفين الذين ارتبطوا بالجزائر باعتبارها رمزا و هوية جامعة، و لكنها و نتيجة أخطاء لم يحسم فيها أحد، مهددة بالانزلاق و بالتالي بهدر القيم الموجودة في التاريخ و المستقبل"[2].

إن الكاتب المثقف لم يكن أبدا على هامش التاريخ، بل كان أحد فاعليه من خلال ما يثيره من قضايا ارتبطت ارتباطا وثيقا بجسد المجتمع، كما وجد في الرواية وسيلة في التعبير عن الرأي. و لما كانت مهمة الروائي ليست نقل الوقائع كما هي ، لجأ إلى التخييل كمكون جمالي ترتكز عليه الرواية لتجاوز ذلك الواقع و إعادة صياغته بطريقة فنية " إن السرد متى استعان بالصورة دخل العالم التخيلي إلى حقله الخاص به ، وبقية (الأحداث الواقعية) قاعدة قابلة للتحريف عند الضرورة ، و لأن الضرورة الفنية تتطلب تجاوز الظرف، فان التحريف نفسه سيغدو قاعدة ، أما الواقع فلا يمثل إلا نفسه من العمل الأدبي ، و ليس العكس ، و هذا العكس معناه تخلي الكاتب عن شخصيته و الغوص

[1] - نور الهدى غولي ، الروائي الجزائري ، حسين علام بين سؤال الهوية و الهاوية ، الموقف الأدبي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، عدد 429 ، سنة 2007 ، ص 257.

[2] - مخلوف عامر ، الواقع و المشهد ، المكتبة الوطنية ، الجزائر ، 2011 ، أنظر منشورات مخبر السرديات : الهوية و التخييل في الرواية الجزائرية ، قراءات مغربية ، ص 146.

في قضايا لا تعنيه ككاتب، قضايا تعني الإمام و السياسي و الجمعيات الخيرية مثلا، لكنها ليست أدبا أو أنها أدب قابل للتقويض في أية لحظة"[1].

إن إخضاع المادة الخطابية لقواعد الجنس(الرواية أو الحكاية) ما هو إلا عملية تكييف لذلك المحتوى من خلال إقامة نماذج Les Modèles لبنيات ثابتة قابلة للتّعميم"[2]، أمّا الخطاب فهو الجانب المتغيّر الذي يمكن أن يعبر عنه بأي وسيط لغوي ، أو غير لغوي.

تذهب كينان (S.R. Kenan) في كتابها (التخييل الحكائي، البويطيقا المعاصرة) إلى القول بأن " المتخيل يأخذ معاني كثيرة و يمكن أن ندخل فيه ما يحكيه شعب عن آخر ، و الإشاعات و التعليقات الصحفية.... و إن كانت أقل تخيّلا مما نجدهُ في الرواية و القصة القصيرة ، و الشعر السردي..."[3] و تحدد -كينان– التخييل الحكائي انطلاقا من الجوانب الثلاث التالية:

1- الأحداث(القصة).

2-تمثيلها اللّفظي(الخطاب الشفهي ، و المكتوب).

3-الفعل القولي أو السردي (النص،السرد)[4].

فالمتخيل يتموقع في المادة الحكائية أو الخطابية كمدرك ذهني نلتقطه من الواقع في تجلياته ، أما المستوى الثاني من التمظهر هو النص أو الخطاب. لأنّ " النص الأدبي يتكون من مجموعة من العلامات (الرّموز اللّغوية) تنتظمها بنية فنية، وذلك للتعبير عن واقع معين"[5] إن الحكاية – القصّة- وفق هذا الفهم تصبح عبارة عن مؤوّل دينامي للدليل التفكيري – تصور شيء ما- حالما تستقرّ في الذهن تتحول إلى حبكة أو (سردية) بفعل إخضاعها لقواعد الجنس (الرواية).

و الحق أن التخييل هو الذي يعبر بالنص من التاريخي إلى الروائي "فالخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة ، و إنّ قدرتنا على التخييل ، ليست سوى قدرتنا على تذكر ما مررنا

---

[1] - السعيد بوطاجين ، السرد و وهم المرجع ، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، منشورات الاختلاف ، ط$_1$ ، 2005 ، ص8.

[2] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط$_1$/1997 ، ص 51.

[3] - المرجع نفسه ، ص 41.

[4] - المرجع نفسه ، ص 41.

[5] - حسين خمري ، فضاء المتخيّل ، مقاربات في الرواية ، منشورات الاختلاف ، ط 1 / 2002 ، ص 44.

به من قبل و تطبيقه على موقف مختلف ، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة سواء في حفظ الصوّر و تنظيمها أو إعادة تركيبها و ابتكارها"[1].

فإعادة تنظيم تلك الصور التابعة في المخيّلة كمعرفة قبلية تعتدل مع الموقف الجديد الذي تبدي الذات إزاءه القبول أو الرفض، و ينقل كل هذا عبر اللغة كوسيط مادي بين الذات و العالم ووفق هذا يتحدد المتخيل أو التخيّل على أنه إعادة الصياغة بوصفها نصا"[2].

إن الرواية الجزائرية و هي ترصد الراهن لا تكتفي بسرد الحياة، أو تجربة الذات لتتراوح بين الفني و التقني فحسب ، بل هي عالم أرحب يعرفنا على مسارات نشوء الوعي الاجتماعي و تفاعلاته اتجاه كل القضايا: السياسية والتاريخية والاجتماعية و موقف المبدع اتجاهها، فإما أن ينقل الخطابات السائدة و يؤكدها، و إما أن ينقلها حتّى يؤسس لرحلة البحث عن الحقيقة وهو يقدم توعكات الحادثة التاريخية بصورة ممتعة و لبوس أدبي يغطي تشنجاتها و مرارتها ، وأحداثها المتسارعة التي لم يعد في وسع المجتمع أن يستوعبها بالطرق المفروضة عليه فرضًا.

إن امتلاك سلاح اللغة هو الذي يجعل الروائي يميل إلى أحد الخيارين هو الأقرب لهذا السلاح "إنها لا ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغته الخط المستقيم، و إنما تسعى الراوية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني، فلغة الشعر الحق، إذن تجسد الجمال الفني الرفيع ، والخيال الراقي البديع، و الحس الشديد الرهافة ، و الرقة الشديدة والشفافة، بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللغة الشعرية من حدة الإبداع ، و لذة الابتكار"[3] لأن الكتابة الروائية في النهاية هي الجهد الذهني الكامن الذي تحدده القدرة على القول المكثف الذي لا ينفصل عن عملية الغواية الأدبية و الحكي.

ب - التاريخ و سرد الهوية:

إن الأعمال الروائية و السردية بوجه عام لا تتناقض مع الحقيقة التاريخية، إن هي أحسنت توظيفها ، لأن هناك فرقا كبيرا بين السرد التاريخي و السرد الروائي فإذا كان الأول تتحكم فيه الوثائق المحددة زمنيا، فان الثاني يتحكم فيه الخيال ، فاللحظة

---

[1] - جابر عصفور ، زمن الرواية ، د ت ، القاهرة ، ص 247

[2] - ج- هيوسلفرمان . نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية ، تر: حسن ناظم ، و علي حاكم صالح ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ف1/ 2002 ، ص 182.

[3] - د . عبدالمالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر ، 1998 ، ص 13.

التي يرتدي فيها الروائي قناع المؤرخ لا يكون مؤرخا و إنما يكون ممثلا لدور تاريخي من منظور فني جمالي، الأمر الذي يدفعه إلى التصرف في الكثير من الأحداث وفق ما يتلاءم مع شخصياته التاريخية والمتخيلة و ما تفرضه سلطة الزمن و المكان ، و هو الأمر الذي يجعلنا نعتقد أن الروائي يثير أحداث التاريخ ، لا يكتب التاريخ من خلال التفاعل بين التوقع و الذاكرة.

وبما أن التفكر في التاريخ ثم استحضاره ، قد تكون من إحدى نتائجه الكبرى ، أن يفتح لنا الإمكانيات المنسية و الاحتمالات المجهضة التي استقيناها من إعادة تأويلنا للماضي لبناء توقعاتنا المتعلقة بالمستقبل ، فإن من وظائف التاريخ أيضًا أن "يعيدنا رجوعا إلى تلك اللحظات من الماضي،حيث لم يكن المستقبل قد تقرر بعد، و حيث كان الماضي نفسه فضاء تجربة مفتوحة على أفق توقع ما"[1].

و ليس صدفة أن تتموقع الرواية الجزائرية اليوم في مقدمة الخطابات الثقافية الأكثر تمثيلا للتحولات المختلفة و المتسارعة ، التي تمس ذهنية الفرد و هوية الجماعة، في نسيج من الرؤى و التصورات المتعددة للعالم و الحياة" حيث لا تخلو من النبرة الاحتجاجية و النظرة إلى الواقع بمرارة إنتقادية ، و تستمر تلهث في البحث عن الهوية الضائعة بين نظام هجين لم يفلح في إقامة مشروع مجتمعي متماسك ، و حركات تنمو وسط الفساد المستشري ، و في الوقت الذي يبحث فيه الكاتب عن ذاته ، تتكتب الرواية لتكون مخرجا يسعى الكاتب من خلاله إلى تعويض بعض ما يفتقده"[2].

هذا ما يفسر الحضور الطاغي للتاريخ الوطني كميزة ثابتة و سمت التجربة الروائية ، ولعل الكثير منها كشف بالملموس عن كون الوعي بالكتابة فيها يظل مشتبكا بالقوى الاجتماعية و مرتبطا ارتباطا وثيقا بنبض الإيقاع الداخلي للحياة الجزائرية في أبسط صورها وأعقد تجلياتها.

فرواية (الكافية و الوشام) "لمحمد مفلاح" تعبر عن هاجس الوطن " في تحولاته بعد انحصار المد الاشتراكي كما ترصد تاريخ الجزائر المسربل بالدماء و المتاعب"[3]

---

[1] - بول ريكور ، الزمان و السرد المروي ، ج3 ، تر: سعيد الغانمي ، راجعه إلى الفرنسية الدكتور جورج زيناتي ، دار الكتب الجديدة المتحدة ، ط1 ، 2006 ، ص 344.

[2] - د . مخلوف عامر ، الواقع و المشهد الأدبي ، ص 155.

[3] - المرجع نفسه ، ص 157.

فهي نص يحاول صاحبه لملمة بقايا إيديولوجيات عرفها جسد المجتمع بعيد نيل استقلاله و التي أحدثت جروحات متعددة لم يتمكن بعد من الشفاء منها، بل زاد من عطبه ، و مثل هذا الطرح الواعي يكشف بوضوح بأن "محمد مفلاح" قد أدرك من البداية بأن عليه أن يحدد رؤيته التي من خلالها سيجسد بناءه النصي الذي سيفتح أفقا جديدا للمتلقي إن هو أدرك مقاصد النص.

و الحقيقة أن "محمد مفلاح" لم ينفرد بالاحتفاء بالتاريخ الوطني ، و إنما كان اهتمامه جزءا "من نزوعات التجريب السردي في الرواية الجزائرية في بحثها عن الأشياء المفقودة بمستويات تشخيصية لغوية و حكائية أحيانا تبدو متماثلة ، و في سياقات أخرى تميل إلى التمييز مستعينة باستحضار الراهن وأسئلته المقلقة حول الهوية و التاريخ و الذات و اللغة و المجتمع الطافح بتناقضاته ، و التي تجسدها أيضا، سرديا و تخييليا الفضاءات النصية و ما تضجّ به من أحداث"[1].

و لعل الفكرة ذاتها هي التي استحوذت على اهتمامات الروائي "محمد مفلاح" لتتبلور كمنجز إبداعي ممثلا في روايته الأخيرة "شعلة المايدة" التي تؤرخ لمرحلة تاريخية وطنية امتزجت فيها المعرفة بالجهاد ، لتحرير أرضنا من الإحتلال الإسباني ، و ليستلهم منها الكاتب مادته التاريخية بما يسمح بنمو السرد و تطوره عبر أشكال و بناءات تصويرية شديدة الخصوصية تغذي التخييل و تقدح زناده ، و في الجهة الأخرى تشكل لي ميدانا خصبا للدراسة و التنقيب وفق الخطة و المنهجية المتبعة التي سيكون الفصل الموالي أحد فصولها.

2- شعلة المايدة أنموذجا (الدوافع و الدلالات):

2-1- دوافع اختيار الرواية

دفعنا إلى اختيار رواية "شعلة المايدة" عدة أسباب يمكن إجمالها في ثلاث مقتضيات: منهجية و موضوعية و شخصية.

[1] - د . مخلوف عامر ، الواقع و المشهد الأدبي ، المرجع السابق ، ص 158.

أ- المقتضى المنهجي:

لا يمكن لأحد أن يغض الطرف عن المشاكل المنهجية التي تراود قراءة رواية من طرف باحث مبتدئ يتلمس موضع الرصد قبل الكتابة بحذر شديد ، أمام كتابة تستلهم من المادة التاريخية خطابا تخيليا محايثا للواقع و مؤسسا عليه.

و تحت إلحاح الحاجة إلى تلك المسايرة و التتبع ، نجد أنفسنا لا محالة ، بصدد إشكالية منهجية مهمة تلخص في السؤال الآتي: كيف تعيد الرواية كتابة التاريخ ، و لماذا؟ أمام رواية احتوت على عدة استراتيجيات خطابية ، بعضها صب في تلك الثقافة المادية للمجتمع الجزائري، و بعضها الآخر يدور في دائرة الواقع الجزائري في أواخر العهد العثماني ، وبالضبط إبان الإحتلال الإسباني لمدينة وهران سنة 1792 م ، و الذي يشكل الذاكرة المسلوبة والمحاطة بالإهمال في الأقبية و الزوايا أو عند أصحابها للتبرّك أو مسكوت عنه.

ب- المقتضى الموضوعي:

اختار محمد مفلاح منذ كتاباته الأولى (الكافية و الوشام و الوساوس الغريبة و عائلة من فخار) أن يصنف ضمن الكتاب المحترفي الرواية الواقعية ، بشكل عضوي ، خصوصا بعد أن تشبع بقراءات متنوعة باللغتين الفرنسية و العربية ، ما دفع محمد مفلاح على صعيد الرواية إلى بلورة مفاهيمه عن الواقعية من خلال رصده لمختلف التحولات التي عرفها المجتمع الجزائري ، السياسية منها و الاقتصادية و الإيديولوجية.

و لعل هذا الالتزام من كاتبنا كان سببا في طرح سؤال جوهري ، في لقاء جمعه مع النقاد و الطلبة و الباحثين بقسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الجزائر عن سبب جعل مدينة غليزان المدينة الوحيدة عموما في أعماله كفضاء لطرح القضايا و التحولات التي عرفتها الجزائر ، منذ أحداث أكتوبر – تشرين الأول 1988م ، فكان الرد "إذا كانت غليزان مسقط رأسه ، هي الفضاء الذي يحتضن مجمل وقائع و شخوص أعماله القصصية والروائية ، فليس ذلك سوى من قبيل النمذجة التي يمكن أن تعمم على سائر القطر الجزائري تاريخيا و اجتماعيا و إنسانيا"[1].

[1] - المجلة الثقافية: / http://thakafamag.comindex.php?option

وفق هذه الرؤية يمكننا التأكيد بأن عملية الإبداع الفني تكمن في - نظرنا و من مواقفنا- أن الفنان يعاني انفعالا أو توترا إزاء أحداث أو وقائع أو ظواهر اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ، تكون هي السبب في دفعه إلى الإبداع الفني وفقا لإطاره الذي اكتسب مضمونه من قبل ليرسم واقعا محدودا، و في الآن نفسه لرسم حدود وعيه التاريخي المرتبط بالذاكرة الجماعية التي تهمّنا جميعا.

إن رياح الحداثة الّتي عصفت بالخطاب الروائي الجزائري ، و بلغت به مستوى من الوعي الفكري و النضج الفني منذ "ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة" قد جعلت الكتابة الروائية الجزائرية تعتمد سلطة الواقع ، المرجع المباشر لكل ممارسة فنية ، و لو بدرجات متفاوتة كنتيجة طبيعية لتطور الموهبة و التصورات الفكرية الراصدة للواقع الاجتماعي بتعقيداته.

إن التركيز على مقاربة نص "محمد مفلاح" وفق المنهج البنيوي ، يهدف إلى فحص التجربة السردية لهذا المبدع ضمن علاقتين:

أ- الخطاب و الأحداث التي يرويها (الحكي / القصة)

ب- الخطاب و السرد (الحكي / السرد)

و رصد التقنيات التي مارسها النص الروائي على النص السابق ، في إطار قدرة الرواية على الامتصاص و التحويل من خلال إنتاج لغة خاصة من لغة تمتلئ بكلمات الآخرين و هذا ما يؤكده سعيد يقطين بالقول: "أن النص و هو يستوعب بنيات نصية عديدة و مختلفة زمنيا و خطابيا و نوعيا كيف أنه ينتجها من جديد ، من خلال منحه إياها دلالة و أبعادا مختلفة عن التي تكتسبها في سياقها . و هو بذلك يقدمها كعناصر بنيوية تساهم في عملية بنائه و تكونه"[1] من خلال امتزاج السرد التاريخي المقتبس من وقائع تاريخية ، و السرد اليومي – المأخوذ من واقعنا المعيشي- إضافة إلى سرد الطابو (السياسة و الدين ...) التي كشفت لنا العلاقة التي تحكم الذات بالواقع و بالعالم معتمدة لغة البوح و الاعتراف.

[1] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، 2006، الدار البيضاء، المغرب، ص 128

ج- المقتضى الشخصي:

ما تزال المقولات حول صدام الحضارات و حوارها ، هي المقولات الفكرية السائدة في ساحة الخطاب الثقافي العالمي ، و ذلك منذ صدورها في العقدين الأخيرين من القرن العشرين . و بناء على تلك المقولات اتّجه الخطاب الروائي العالمي منذ ذلك الحين ، و حتّى اليوم نحو الذاتي و اليومي و الخاص ، ليغوص في أكثر الزوايا خصوصية و حميمية ، و قد جاءت جائزة "نوبل" التي منحت لكل من "ماركيز" و "محفوظ" تتويجا لتلك الحميمية ، و تأكيدا على إبراز الخصوصية الثقافية للمجتمعات.

و إذا كانت الرواية الجزائرية قد عبرت منذ نشأتها – كغيرها من الكتابات الروائية للأمم الأخرى- عن خصوصية المجتمع الجزائري عبر مختلف مراحله الاجتماعية ، فإنها بما أتيح لها من مبدعين لم تأخذ القسط الوافر مما يليق بها من الدراسة و التحليل و النقد ، و ذلك على الرغم من أن ما كتب عنها ليس بالقليل الهيّن.

و لعل أنموذج "محمد مفلاح" من شأنه أن يقدّم لنا حقلا ميدانيا نستقرئ من خلاله التجربة الروائية الجزائرية ، خاصة أن أعماله تعتمد سلطة الواقع المرجع المباشر لكل انطلاقة إبداعية ، فاهتمامه بما هو مهمّش في عالم يجري وراء المنمط و المركز أعطى لكتبه رمزا إلتزاميا بقضايا وطنه و مجتمعه ، فتجاهل و نسيان العديد من الوجوه التاريخية مثل الكاهنة و يوسف بن تاشفين و الباي محمد الكبير ، ... إلخ من قبل التاريخ الرسمي ، تم استعادة بعضها من قبل الروائي من أجل إعادة صياغتها في عمل سردي فني.

وفق هذا المنظور تشتغل رواية "شعلة المايدة" على المادة التاريخية في إطار تحرير آليات الذاكرة من أجل اثارة أحداث مهمة من تاريخ الجزائر في مواجهة قوى العدوان الأجنبي ، حيث يشكل حدث تحرير مدينة وهران من الاحتلال الإسباني عام 1792م بقيادة الباي محمد الكبير فصلا من فصولها المشرقة.

2- 2 - العنوان و دلالاته:

تهتم الدراسات الحديثة بالعنوان اهتماما بالغًا بعدما أصبح الأدباء يعطونه قدرا خاصا من الاشتغال بوصفه وسيلة للكشف عن طبيعة النص و خباياه ، و تتفق هذه الدراسات أن العنوان يعد المحور الأساس "الذي يحدد هوية النص ، و تدور حوله الدّلالات ، و تتعالق

به ، و هو بمكانة الرأس من الجسد ، و العنوان في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا"[1] و إنّما هناك علاقة جدلية متبادلة بين نصين : نص العنوان و نص المتن ، حتى أننا يمكن أن نسم هذه العلاقة بالمنطقية و هي علاقة "تأخذ أشكالا و تجليات لا حصر لها ، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة ، و بالتالي لعبة الحرية و الحياة و المطلق"[2] التي يحاول القارئ فك رموزها و الدخول في حوار معها ، من أجل معرفة مكوناتها ووظائفها المنفتحة على النص.

و يؤدي العنوان في علاقته بالنص وظائف متباينة تتجاوز دائرة الوظيفة التمهيدية أو التجارية إلى علاقة تضمينية تحقق نوعا من التجاور و التحاور بينها و بين بقية مكونات العمل الأدبي ، يحددها جيرار جينات في أربعة وظائف: "وظيفة تعيينية تعطي الكتاب إسمًا يميزه بين الكتب ، ووظيفة وصفية تتعلّق بمضمون الكتاب ، أو بنوعه أو بهما معًا أو ترتبط بالمضمون ارتباطا غامضًا ، ووظيفة تضمينية تتصل بالوظيفة الوصفية و تتعلّق بالطريقة أو الأسلوب الذي يعيّن العنوان به الكتاب ، ووظيفة إغرائية تتصل بالوظيفة التضمينية و تسعى إلى إغراء القارئ باقتناء الكتاب أو قراءته"[3] ، فالعنوان وفق هذا التحديد هو علامة بصرية تواجه المتلقي و تستوقفه ، و تمارس فاعليتها في توجيه فهمه من خلال كثافة دلالتها المستوعبة لمضامين النص و أبعاده.

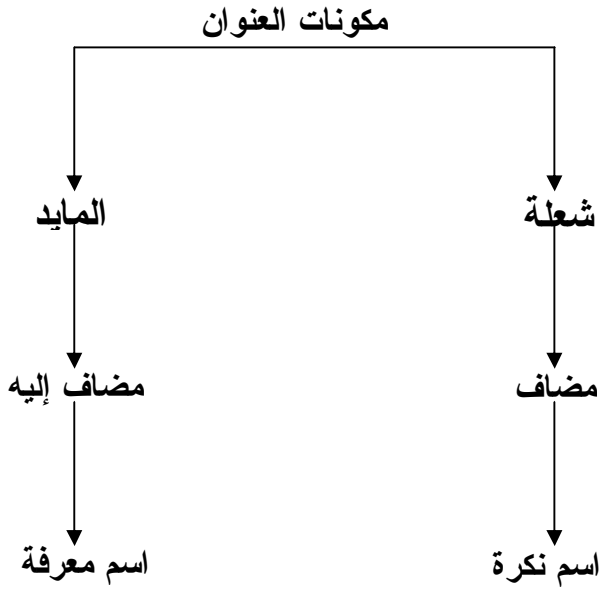
و عنوان "شعلة المايدة" الذي نحن بصدد تحليله ، أفلح بناءه اللغوي في إثارة القارئ كي يطرح التساؤل حول العلاقة بين العنوان و مضمون النص ، حيث تبدو إحالة العنوان رمزية غير مباشرة لعدم وجود سياق تواصلي مباشر ، هذا ما يحفّزنا للبحث في جوانب أخرى لهذا العنوان الذي يتكون من كلمتين كتبت بالبند العريض و بالخط العربي كي يتمكّن القارئ من تميزه بسهولة عن إسم المؤلف الظاهر باللون الأصفر و إسم دار النشر، كما يشكل العنوان ضمن تركيبه النحوي جملة إسمية متجهة صوب الاستمرارية و الإنسياب كونها أشدّ تمكنًا ، وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية.

---

[1] - خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 ، ص 28 .

[2] - الطيب بودربالة: قراءة في كتاب "سيمياء العنوان" للدكتور بسام قطوس ، ضمن أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص 15-16 أفريل 2012 ، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ص 25.

[3] - د . لطيف زيتوني: مُعجم مصطلحات نقد الرواية ، مكتبة لبنان ناشرون ، دار النهار للنشر ، ط 1 ، 2002 ، لبنان ، ص 126.



بهذا نستطيع القول أن عنوان هذه الرواية يحفز فضولنا لمعرفة محتوى النص الروائي، و اكتشاف مضمونه ، و من ثمّ الوصول إلى مدى تطابق العنوان مع المتن الروائي ، الذي يصبح فيما بعد العنوان الأصلح للرواية بعد أن كان غامضا نوعا ما ، من خلال تحليله وتدعيمه بالشواهد النصّية الدالة عليه.

أول دال ظاهر من العنوان هو "شعلة" بما يحمله من دلالات متنوعة (الضوء ، النار، قبس) يضبط مضمونه غلاف الرواية ذو المقاس (22.5 سم طولا و 15 سم عرضا) والذي تظهر فيه صورة الظلام و هو ينجلي تحت شعاع من الضوء يتقدمه رجل يخطو صاعدا نحو قمة الجبل، تقابله شجرة منتصبة أمامه مباشرة.

إن هذه الصورة لم تأت عبثا و قد تكون رمزا لشيء ما ، فالرموز و من بينها الألوان "أصبحت مستعملة في شتى ميادين الحياة و يشترط في توظيفها المعرفة الجماعية للرمز و دلالته"[1] و نظن أن الأسود الداكن الذي يصر على الحضور داخل البياض هو دلالة على الإرادة في الكتابة و كسر طابو المسكوت عنه و هو الإتجاه الذي اتخذه "محمد مفلاح" كمسار في تجربته الروائية.

[1] - حديث لازور : علم الاتصال ، دار حلب للنشر ، ط 2 ، ص 86.

أما الشعلة فهي المعادل الموضوعي لرؤيا الشيخ جلول الذي رأى في منامه "شعلة عجيبة في قمة جبل المايدة"[1] و جاءت في العنوان معرفة بالإضافة ، حتى تكتسب كنهها و خصوصيتها في هذا العنوان ، بما يجنبها من الفهم السيء.

أما الدال الثاني "المايدة" فهي كلمة آسرة لمخيلة المتلقي ، كونها مرتبطة بالمتعارف عليه ضمن الخصائص الثقافية المادية للمجتمع الجزائري و تتفق أغلبها على شكل - المائدة - التي تجتمع حولها العائلة في مكان محدد كما سنجد لها صدى في ثنايا المتن كونها تعبر عن الحيز الجغرافي الذي تدور حوله أحداث الرواية و بالضبط في "جبل المايدة ".

إن الفضاء الذي يحمل أبعادا دلالية عن حقبة زمنية معينة يصبح فيها "المكان مؤثر سيميائي كبير يخبر عن العصر الذي حدثت فيه القصة و عن البيئة التي جرت فيها ، و عن عادات الشخص الذي سكن بها و طرقت عيشه و تفكيره"[2] كما تعبر عنه شخصية الشيخ (أبو طالب) بالقول : "سأكون مع الطلبة في مقدمة المرابطين بجبل المايدة ، إن مازونة تعرف أهمية الرباط في الدفاع عن ثغور الإسلام"[3].

يشكل خطاب "شعلة المايدة" لحظة تأمل و قراءة واعية متأنية لبعض الأحداث و المواقف التي أهملتها أو أغفلتها الكتابات التاريخية ، و قد وجد الكاتب "محمد مفلاح" ضالته المنشودة و هو يستلهم مادته الثرية لإنتاجه الروائي ، من خلال استرجاعه لواقع الجزائر في أواخر العهد العثماني و بالأخص منطقة وهران التي كانت تحت سيطرت الإحتلال الإسباني. فكانت بداية الأحداث في المتن من رؤيا الشيخ جلول الذي رأى في منامه "شعلة عجيبة في قمة جبل المايْدة وصلت حرارتها إلى الثلوج المتراكمة على مدينة عظيمة فأذابتها ..."[4] لتنتقل بعد ذلك الأحداث من الحلم إلى الحقيقة ، عندما أمر الباي "بوضع المدافع و الآلات الحربية على جبل المايدة"[5].

---

[1] - محمد مفلاح ، رواية شعلة المايدة ، ص 03.
[2] - حميد لحميداني ، بنية الخطاب السردي ، ص 70.
[3] - محمد مفلاح، رواية شعلة المايدة ، ص 102.
[4] - المصدر نفسه ، ص 03.
[5] - المصدر نفسه ، ص 116.

لتتواصل الأحداث في تسلسلها عبر البطل (راشد) الذي أمره والده بمواصلة الدراسة بمازونة فكان ذلك بمثابة الشعلة التي أنارت دربه حتى يصل لهدفه المنشود و يحقق حلم والده و يشهد "بداية انسحاب الإسبان الذي انتهى في مطلع 1792م"[1].

3- أشكال تمثل التاريخ في رواية "شعلة المايدة":

3- 1- سردية التاريخ في رواية "شعلة المايدة"

يشكل اشتغال الروائيين الجزائريين على التاريخ الوطني بمختلف مراحله و مصادره رؤية حداثية و أفقا واسعا للإبداع "و مع المادة ذاتها يستطيع الروائي أن يقدم لنا التاريخ في صورة حيوية تجتذب مختلف الفئات المتعلمة في المجتمع، فإذا كان المؤرخ يهتم بتقديم (جثة) التاريخ محاولا تشريحها و فهمها ، فإنّ الروائي يحرك هذه الجثة في عمل فنّي يعيش بين الناس و يتفاعلون معه"[2].

و ما رواية " شعلة المايدة" لمحمد فلاح التي نحاورها و نسعى لفتح أفق جمالها السردي إلاّ نموذج من أشكال التجريب في الرواية الجزائرية ، التي تستند على المادة التاريخية لتدفع بها إلى القول ما لا يستطيع التاريخ قوله ، وفق تركيب فني يحمل شحنات إيديولوجية تميل إلى النقد الواقعي ، ليس فقط نقد التاريخ المنتهي و إنّما التاريخ المنسي و هذا بالفعل ما أثاره الروائي على ألسنة الشخصيات عندما خاطب "محمد الشلفي" الشخصية البطلة (راشد) بلهجة آسفة "مشكلتنا الحقيقية بدأت حين أحرقنا كتب العلماء المجتهدين و اضطهدنا المفكرين"[3].

إن "محمد مفلاح" و هو يثير التاريخ، يعمل على إعادة إنتاج المعطيات المتوفرة لديه، ليتسنى له إبداع صورة فنية متكاملة فنجده "يصور جميع مشاكل الحياة الشعبية التي تؤدي إلى الأزمة التاريخية التي مثلها. و حين يكون قد خلق منا مشاركين في هذه الأزمة متعاطفين و متفهّمين"[4] حينئذ يدخل البطل التاريخي الكبير لمسرح الرواية "وتبسم الباي مسرورا بما سمعه من العلماء ثم التفت نحو الخليفة و قال له :

- لم يبق لنا إلاّ العمل على جمع كل مشايخ القبائل.

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 117.

[2] - قاسم عبده قاسم: إعادة قراءة التاريخ ، كتاب الغربي 78 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ط1 ، أكتوبر 2009 ، ص 76.

[3] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 105.

[4] - قاسم عبد قاسم : إعادة قراءة التاريخ ، كتاب العربي 78 ، وزارة الإعلام ، الكويت ، ط1، أكتوبر 2009، ص76

و أطرق لحظة ثم أردف قائلا:

- سنحرر المدينة قريبا"[1].

يستنطق الكاتب ذلك التاريخ من خلال صانعيه بعد الإطلاع على المنثور في كتب المؤرخين و أشتات المخطوطات النادرة ، التي عالجت تلك الفترة التاريخية من تاريخ الجزائر، و بالخصوص تاريخ مدينة وهران في العهد العثماني. و التي أفصح السارد عن بعضها في حديثه عن جهود شخصية البطل (راشد) في مهنته الجديدة " و قد شاءت الظروف أن يكلف بنسخ المخطوطات و كتب عديدة و منها مخطوط (الإكتفاء في حكم جوائز الأمراء و الخلفاء)، و كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، و قصيدة العقيقية لسعيد المنداسي ، و أرجوزة الحلفاوي ، و مخطوط (التحفة المرضية في الدولة البكداشية في بلاد الجزائر المحمية) "[2].

إن تكليف البطل (راشد) بهذه المهمة ، لم يأت اعتباطا في رواية تثير التاريخ، خصوصا أمام تنامي الشخصيات التاريخية في طليعتهم علماء الدين من مشايخ الزوايا ، و قد وُفق (محمد فلاح) في اختيار الشخصية الدينية و التاريخية ممثلة في "الشيخ أحمد بن هطال" بما أضفى عليها من صدق تاريخي لتقديم الدعم المعنوي للشخصية البطلة، و ابتسم له الشيخ بن هطال و نصحه قائلا :" خالط العلماء المهتمين بالتأليف فمنطقتنا تعرف العديد من الكتاب الكبار و منهم أبو راس الناصري، و ابن سحنون الراشدي ، و بن زرفة الدحاوي ثم تنهد وتابع بلهجة العارف بهموم التأليف ، الكتابة معاناة... و هي أيضا مسؤولية خطيرة"[3].

و الصدق التاريخي في الرواية ، يصبح كلام الشخصية الروائية التي تسرد أحداث التاريخ ، إما بوصفها شخصية مثقفة اطّلعت عليه ، و إما بوصفها شخصيات فاعلة ساهمت في صناعته " و الصدق التاريخي عند سكوت هو صدق أو أصالة النفسية التاريخية لشخوصه، الحضور الأصيل (المكاني و الآني) لدوافعهم الداخلية و سلوكهم تجاه الأحداث"[4]. و قال رجل من شيوخ الأعراش و هو يلوح بالسيف :

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 105.
[2] - المصدر نفسه ، ص 69.
[3] - المصدر نفسه ، ص 70
[4] - جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ص 73 .

"لن نفرط في مدينة الإسلام.

و قال رجل أخر مشحون بالانفعال :

_ الإسبان أعاثوا فسادا... حولوا مساجدنا إلى كنائس و خرّبوا أضرحة الصالحين"[1].

إن هذا الوضع لم يعجب القبائل و شيوخ الأعراش ، و قضية الضرائب المجحفة التي كانت ترسل " في قوافل الدنوش و يتلاعب بها الأغاوات و أتباعهم"[2] إلا فتيل الشعلة التي سيتحول وميضها من رؤيا شاهدها " الشيخ جلول" صاحب زاوية مينة إلى نار حارقة تحت أقدام الغزاة . يقول الخليفة سيدي محمد بن عثمان " إن الإسبان بعد احتلالهم المدينة العريقة استولوا على كل أبراجها و تحصنوا بها ثم إنه يمتلكون المدافع الحديثة ... ولمقاتلتهم يجب علينا أن نتزود بالأسلحة المتطورة ، و أن نجمع شمل كل سكان البايليك لطرد العدو من أرض الجزائر"[3].

إن "مفلاح " و هو يوظف التاريخ كنص متماهي مع النص الروائي ، يسعى إلى تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي، و ذلك يفرض إحداث تغيير في الخصائص المميزة للسرد التاريخي ، و هذه الخصائص هي :

أ-هيمنة صيغة الفعل الماضي .

ب- سرد الأحداث على أنها شيء مضى و انتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.

د- هيمنة ضمير الغائب.

هـ-عدم مشاركة الراوي/ المؤرخ في الأحداث[4].

و لما كانت وظيفة المؤرخ أن يحكي ماذا حدث ؟ و كيف حدث ؟ كانت وظيفة الروائي كفنان أن يحكي ماذا يحدث ؟ أو ماذا سيحدث ؟ لذلك قيل " إن التاريخ هو رواية ما كان. والرواية هي رواية ما يجب أن يكون " و لا يكون ذلك في الرواية التاريخية إلا في إحداث تغيير في الخصائص المذكورة سابقا لتصبح كالأتي :

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 15 .

[2] - المصدر نفسه ، ص 19.

[3] - المصدر نفسه ، ص 16.

[4] - تحليل الخطاب الروائي ، سعيد يقطين ، (بالتصرف) ص 134 ، 262 ، 368

أ- الانتقال من الزمن الماضي إلى الماضي المستمر : " إذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة صيغة الماضي ، بسرد الأحداث بوصفها شيئا مضى ، فإن السرد الروائي يتميز بأن الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي أن الماضي يصبح ماضيا مستمرا و يتحقق استمرار الماضي في الحاضر من خلال ربط الماضي بالحاضر و الحاضر بالماضي"[1] و للتمثيل على ذلك يقول السارد في " شعلة المايدة " ، لتأكيد أن ما حدث في الماضي يحدث الآن "هاهو عام آخر من الجفاف يسلط همومه على السكان الذين أقلقتهم تجاوزات الحامية التركية التي أصبحت تزورهم كل ستة أشهر لجباية الضرائب المجحفة "[2].

ب- تكسير التسلسل الزمني : " تجري الأحداث في السرد التاريخي وفق زمن تسلسلي منطقي، يتألف من بداية و وسط و نهاية ، أما الأحداث في السرد الروائي فلا تخضع للتسلسل المنطقي الذي يحكمها في العالم الخارجي ، بل تخضع لمنطق السرد الروائي الذي يتلاعب بالزمن ، فيقدم و يؤخر "[3]. فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← جـ ← د

فإن زمن السرد قد يأتي على الشكل التالي :

جـ← د ← ب ← أ

و هذا ما نجده في المشهد العاشر من الرواية ، حيث يرد زلزال الخريف في السرد التاريخي على الشكل التالي :

_ فجأة كان زلزال وهران في خريف 1790م.

_ لقد أحدث الزلزال خسائر كثيرة ، و أدخل الفزع في قلوب الإسبان.

_ جاب المنادي قنوش أزقة مدينة معسكر ، ليبلغ سكانها خبر زلزال وهران .

_ زلزال وهران إشارة من الله تعالى ، على نهاية تواجد الأسبان ببلادنا.

---

[1] - د.محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، من منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق 2002- ص 54.

[2] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 80.

[3] - د . محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص 54.

أما السرد الروائي فلا يتقيد بالترتيب التسلسلي للأحداث ، و قد يتعرف القارئ إلى الوقائع قبل أوان حدوثها في زمن القصة ، فالوحدة السردية المتعلقة بتاريخ وقوع الزلزال ترد متأخرة عن موقعها في السرد التاريخي .

ج - التنويع في الضمائر: يعتمد المؤرخ في سرد الأحداث على ضمير الغائب فقط ، ليقبع خارج السرد ، دون المشاركة في الأحداث التي يرويها ، " أما السرد الروائي فينوع في الضمائر، لأن الرؤية السردية فيه تتميز بالعمق و الولوج إلى أعماق الأشياء"[1]، فمحمد مفلاح في " شعلة المايدة " لم يكتف بأقوال المؤرخين عن الباي محمد بن عثمان فحسب ، بل ترك هذه الشخصية تتحدث و تقدم نفسها للقارئ ، بواسطة ضمير المتكلم : " أنا محمد بن عثمان الكردي .. لا أخشى إلا الله ..."[2] و يأتي السرد في مقام آخر بضمير المخاطب ، يقول الشيخ التواتي بإعجاب لما سمع اسم راشد ولد الطاهر:

_ " أنت من قبيلة عتيدة.

وهز رأسه ثم تابع قائلا :

_ أتعلم أن من يتولى قيادة هذه القبيلة العتيدة يصبح مؤهلا لتولي منصب الباي ... طبعا إذا ما وجد من يسانده في الجزائر . و خليفتنا المبجل _ أطال الله عمره _ كان قائدا على قبيلته .. أتعلم ذلك؟ ".

إن انفتاح السارد على أصوات الشخصيات المختلفة والمتفاوتة ، هي تقنية اعتمدها الكاتب لحكى قصة متغيرة عبر السارد ، و التي من خلالها يكتسب القول السردي فنيته بديمقراطيته وبما يتيحه من حرية النطق و التعبير.

3- 2 - توظيف أحداث التاريخ في رواية "شعلة المايدة":

إن تمثل السرد الروائي للتاريخ عند " محمد مفلاح " يدفعنا إلى البحث داخل النص الروائي لا خارجه عن دلالات ذلك ، و عن الأسباب التي دفعت بالكاتب إلى اختيار حقبة تاريخية بعينها ، و استدعائها في الظرف الراهن . فلعل ذلك يعكس رؤية يحاول الروائي من خلالها إسقاط الماضي على الحاضر ، للإستفادة من تجارب أسلافنا في انكساراتهم

[1] - د. محمد رياض وتار ، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص 55.
[2] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 116.

و انتصاراتهم ، أو قد تكون ملاذا يلجأ إليه من وطأة الواقع المر ، تأشيرة العبور إليه التخييل الفني.

وهذا ما يفسر حالة التماهي التي يقوم بها الروائي متقنعا ببطله ، حرصا على البقاء مرة ثانية ، بتقديم توعكات الحادثة التاريخية إلى المجتمع بصورة ممتعة و في قالب أدبي مقبول ، من خلال شخصية البطل (راشد) التي حاول بواسطتها محمد مفلاح أن يقدم مشهدا صادقا في التضحية ، يقول السارد "فجرى نحو محمد الشلفي الذي وجده يحتضن بندقية قديمة . وعانقه بحرارة ثم قال له :

_ أمازلت مهتما بالتاريخ ؟.

_ أنا لا أهتم بالتاريخ كما يفعل بعض الناس .

و ركز نظره الحاد في عيني راشد ثم أضاف قائلا بقوة :

_ يبدأ التاريخ الحقيقي حين يستعد الإنسان لصنعه"[1].

لا يختلف دور المثقف في الواقع عن دور المثقف في الرواية و هو يمارس الدور نفسه على مستوى السرد حتى يضمن له تحقيق كل الأحلام التي لم يستطع تحقيقها على مستوى الواقع بما فيها المكبوتات الإيديولوجية المتعلقة أساسا بحرية الجهر بالمواقف و الدفاع عنها، ومن المفارقة أن " الكثير من الروايات ذات الأحجام الأصغر ، غيرت وجه العالم الأدبي ، و لا تزال حتى اليوم كرهانات أدبية عالية القيمة و ربما كانت كتابة هذا النوع الصغير من الروايات أصعب تقنيا و مؤدى ، لأنها تقتضي الإختزال الذي لا يفلت المعنى الجوهري منه ، بل يضل محافظا عليه باقتصاد لامتناه للكلمات و المفردات التي توضع في أمكنتها الحقيقية والضرورية "[2] و قد أدرك محمد مفلاح هذا الأمر جيدا من خلال القدرة على القول المكثف الذي لا ينفصل عن عملية الغواية الأدبية و الحكي ، و هو ينسج لنا الأوضاع المتوترة وسط أهالي المنطقة .

يقول -الحاج يحي- لشقيقه -الشيخ الطاهر- "بلكابوس قائد جشع وجبان ، منذ اللحظة التي استقر فيها بحصن زموره لم يغامر بزيارة دواوير الغابة ، إلا رفقة الحامية التركية"[3]

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 104.

[2] - واسيني الأعرج ، الرواية العالمية ... سؤال الضخامة و القصر؟ جريدة الخبر اليومي ، 24 أفريل 2010 ،العدد 5976، ص 21.

[3] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 05.

ليواصل الكاتب في عرض الأوضاع بما فيها قضية الضرائب المجحفة التي استنكرها الأهالي، بقول الحاج يحي " شيوخ الأعراش هم الذين قرروا أن ينتظروا فرصة أخرى للحديث عن أمر الضرائب الوقت لم يكن مناسبا ، الجماهير كانت تنادي بالجهاد ، و هذا ما كنا نرجوه... أليس كذلك يا سي الطاهر ؟ الخليفة نفسه كان في حاجة إلى دعم القبائل ليقنع الباي و حكام الإيالة بضرورة الإعلان عن الجهاد"[1].

إن عملية توظيف التاريخ تستدعي وعيا كبيرا من طرف الكاتب بالماضي و الحاضر و بشروط الكتابة أيضا و كلما تمكن من إحكام ذلك استطاع أن يتواصل مع الملتقي، الذي يتابع الأحداث التاريخية بتفاصيلها. وسنحاول إبراز الطرق التي اعتمدها الكاتب في توظيف هذه الأحداث و إخراجها إخراجا فنيا ، ليعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم السابق بالذات :

أولا : نجد الكاتب يستدعي الحدث التاريخي باتباع تقنية الاسترجاع ، فكلما تقدمنا في القراءة يتبين أن ما يحكى إنما هو مسبوق بقصة أخرى تنتمي إلى الماضي ، و إذا بالسرد يتناوب فيه الحاضر و الماضي ، يقول السارد " و بعد الاستراحة، توجه الخليفة إلى ضريح سيدي أحمد بن يوسف ، و حدث محمد الشلفي صديقه عن هذا الولي الصالح الذي التقى عروج بمنطقة كرشتل ، و لما عرف مقاصد عروج من وراء دخوله الجزائر، أيده على مقاومة الإسبان ، و أصبح حليفا للأتراك، و لكن موقفه المؤيد لهم على مواجهة الغزاة لم يمنعه من مراسلة خير الدين للإفصاح عن تحفظاته من حكم الأتراك إذ قال له : إن حكمك لا يجري علينا و لا على نسلنا و لا على ما تعلق بنا ولا على نسلهم ، فإن رهبتهم أحسنتم و إن خالفتم عوقبتم"[2].

من هنا تصبح لعبة السرد متأرجحة بين زمنين متباعدين حيث يختص كل واحد منهما بأحداثه الخاصة لتتحول في النهاية إلى قصة واحدة ، تنسجم فيها المعلومة التاريخية ضمن المشهد السردي مع الوثيقة التاريخية التي يؤطرها الكاتب بمزدوجتين ، ليبقى بعدها التفاعل والتواصل بين الشخصيات ميدانا لمواقف إيديولوجية متغلغلة في نسيج النص ، و يتجلى ذلك

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص18 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 42.

في موقف (محمد الشلفي) تجاه الحكام الأتراك ، "و قال له راشد : كلامك هذا سيغضب الحكام الأتراك.

ابتسم له الشلفي قائلا بكل ثقة :

_ فليكن في علمك أن جل الصلحاء تحفظوا على حكم الأتراك بسبب تعسف بعض حكامهم"[1].

ثانيا: يمكن للكاتب أن يقدم المعلومة التاريخية عبر الشخصيات التاريخية التي ساهمت في صناعة تلك الأحداث" حتى انتصرات فنيا و واقعيا ، حين تحقق على أرض الواقع كل ما كانت هذه النماذج تتوقعه ، الشيء الذي دفعنا إلى الاقتناع ، بل و الإعجاب بشخصيات تاريخية"[2] أمثال الشيخ عبد الله الجيلالي - العالم الفقيه الذي أوكلت إليه مهمة قيادة الرباط، الذي يقول بعد البسملة " كنا ننتظر هذه الساعة على أحر من الجمر، فالجهاد يا سيدي هو السبيل الوحيد لطرد الغزاة من أرض الإسلام نحن ندعمكم لمحاربة الإسبان... و سنظل إلى جانبكم حتى تتحرر وهران"[3].

هيّأ لنا الكاتب من ناحية أخرى مختلف تشظيات الظرف التاريخي ، ليتحمل الباي (محمد الكبير) عبء هذه المسؤولية. فعرّفنا ببعض مواقفه و أخلاقه قبل و بعد تعيينه في المنصب الجديد ، و التي كان لها الأثر الحسن في نفوس رجال الأعراش ، و ساهمت في تعبئتهم للمرحلة الحاسمة.غير أن الكاتب يعرض تلك المواقف عبر الحوار بين الشخصيات حتى يتجنب الوقوع في خطرين أحدهما تاريخي و الثاني فني؛ فالأول كي يتفادى تهجّمه المباشر على تواجد الأتراك في منطقة الغرب الجزائري ، إذ يوكل المهمة لشخصية تاريخية تعتبر من أبرز الشعراء الذين عاشوا في العهد العثماني ، و نذكر منهم (قادة بسويكت) يقول السارد " ترنّم الشيخ حمو الحنان بقصيدة يا ناري وين سويد التي نظمها الشاعر قادة بسويكت عن انتفاضة قبيلة المحال على الباي عصمان "[4] لينزع عن نفسه المسؤولية أمام القارئ و أمام التاريخ.

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 42.

[2] - د . بشير بوجيرة ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، منشورات دار الأديب ، ج2 ، ط2 ، 2008 ، ص 76.

[3] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 95.

[4] - المصدر نفسه ، ص 97.

أما الثاني فيتحاشى الوقوع في فخ التسجيلية ليفتح المجال أمام قراءة نقدية تستبطن الدعوة إلى مراجعة التاريخ و زعزعة المسلمات ضمن خطاب تخيلي ، يغوص السارد (العليم) من خلال السرد في الأسباب الحقيقة التي جعلت القبائل تتمرد على البايات الأتراك "كان الباي يرغب في الاستماع إلى رجال القبائل الثائرة على نظام الأتراك القائم على التمييز بين القبائل. لقد تمردت القبائل الرعية مرارا على البايات الأتراك الذين كانوا يلزمونها بتقديم رسوم الزكاة و العشور ، إلى جانب الضرائب الإضافية كالغرامة، و المؤنة، واللزمة في حين كانت القبائل المخزنية تستفيد من منافع و مزايا كثيرة "[1].

ثالثا : يتم توظيف الحدث التاريخي ، على مستوى العناوين ، ولعل أبرزها ما ورد في المشهد الثاني من الرواية و التي صدرها الكاتب بـــ " زيارة الخليفة الأكحل" تليها افتتاحية زمنية ، لإقحام القارئ في الجو العام للرواية و من ثمة تتبع أحداثها ، يقول السارد "في يوم الاثنين من شهر جوان عام 1772 م و كانت الشمس تجلد بأشعتها الجهنمية المنطقة التي سادها سكون غريب، توجه راشد نحو الجهة الشرقية، و هو يتمنى أن يرى الخليفة ، ثم واصل سيره الحثيث في الدرب الصغير ، و عند بداية الطريق نحو حصن زمورة المنيع رأى الخيم المختلفة الأحجام بساحة دار القائد ..."[2] و هكذا يكون الكاتب قد استوقف القارئ بتحديد زمني يليه تحديد الظروف الطبيعية ، محاولا تصوير الواقع التاريخي كما كان فعلا.

كما آثر الروائي- محمد مفلاح- أحداث و وقائع تاريخية مهمة على لسان إحدى الشخصيات في صورة " الشيخ التواتي" كاتب البايليك ، الذي أخبر الطلبة المتطوعين أن الخليفة يعول عليهم كثيرا في مقاومة حملة أوريلي (Oreilly) ، ليواصل سرد الأخبار على لسان السارد الشاهد" ثم أخبرهم عن فطنة الداي محمد عثمان باشا الذي علم عن طريق جاسوس أجنبي بحملة عدوانية جديدة ، كان الإسبان يحضرونها في سرية منذ ست سنوات، وقد كلفوا بها الجنرال أوريلي ذي الأصل الإيرلندي الذي سبق له أن حارب في جيش النمسا ، ثم في الجيش الفرنسي . و بسرعة استدعى الداي البايات الثلاث لمواجهة العدوان الاسباني ..."[3].

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 87.
[2] - المصدر نفسه ، ص 12.
[3] - المصدر نفسه ، ص 37

إن السارد في الرواية الجديدة هو عين تلتقط و تنقل الأخبار من ألسنة الشخصيات التي كانت طرفا في الأحداث و "ليس الأمر مجرد تفنن أو تزويق ، بل هو اعتماد وظيفي ، أي له معنى إنه في الرواية الحديثة متسق مع وضعية الشخصيات في عالمها مع معاناتها"[1].

رابعا: و في سياق آخر يتم تداول الحدث التاريخي من خلال سرد الخبر من أوجه مختلفة و عبر شخصيات متعددة ، رغم أن وراءها سارد واحد متمثل في السارد العليم الذي يرصد لنا حركة الشخصية البطلة (راشد) " فجلس و أسند ظهره إلى الجدار المغطى بالزليج ثم راح يستمع إلى الشيخ الجيلالي الذي اعتبر الزلزال إشارة عن اقتراب فتح وهران ... ركز راشد عينيه الحادتين في وجه الشيخ ابن سحنون الذي شرح سبب حدوث الزلزال ثم التفت نحو الشيخ الجيلالي الذي ظل يمرر يمناه على لحيته البيضاء .. و التفت نحو القاضي الطاهر بن حواء ، فهز هذا الأخير رأسه الذي كانت تغطيه عمامة صفراء جميلة و قال بوقار:

- حانت ساعة تحرير المدينة العزيزة على كل مسلم .. لقد أحدث الزلزال خسائر كثيرة"[2].

خامسا: إن النص الروائي في حتمية منطقه السردي ، لا يقف عند إثارة الحادثة التاريخية فحسب ، و إنما يسعى إلى إبداع صورة فنية متكاملة ، ترصد الحياة اليومية لأناس عاديين أقصاهم التاريخ و أنصفتهم الرواية ، لتفسح لهما المجال للكلام و التعبير عن آمالهم و آلامهم "سعد راشد كثيرًا بولده و حمد الله على نجاة زوجته ، و دعا لوالده بالشفاء العاجل ولوالدته بالصبر ، و دار بينهما الحديث عن أهل الدوار ، و حين ذكر اسم قدور العزام مطّ منور الدفار شفتيه و قال بحزن :

- لم يتحمل المسكين فشله في العثور على الكنز فانهارت أعصابه، و كاد يقتل ابنته يمينه المطلقة"[3].

من هنا كانت الضرورة تقتضي أن يصاحب الروائي تلك الأحداث بخطاب أدبي له القدرة على إقامة المقارنات و رسم المنحنيات التي تمر عبرها الذات ، تنهد (الشيخ

---

[1] - يمنى العيد ، الرواي : الموقف و الشكل ، بحث في السرد الروائي ، ط1 ، 1986 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ص 126.

[2] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 90.

[3] - المصدر نفسه ، ص 72.

الطاهر) "تنهدة.. فهو لم ينس الأيام التي تولى فيها محمد بن عثمان قيادة قبيلة فليتة قبل أن يعين منذ خمس سنوات في منصب خليفة ، بعدما قضى بحصن زمورة أجمل أيامه.

و قال الحاج يحي بعدما تكلم عن بعض ذكريات الطفولة السعيدة :

- كان والدنا رجلا عظيما ، مازلت أتذكر نصائحه الثمينة كان يحث رجال العرش على شراء السلاح و هو يقول لهم : من لا يملك سلاحا في هذا الزمن لا يقوى على مقاومة عدو، و لا على مواجهة سارق و لا على طرد وحش"[1].

إن حضور الماضي الذي يصر السرد الروائي على استرجاعه في الرواية هو بث رسالة مفادها ، افتراضيا ، أن لا فائدة ترجى مما هو مخزن في الذاكرة الجماعية، ما دامت الأوضاع على حالها، و هذا ما استوعبه الراوي العليم و ترجمته ألسنة الشخصيات و هي تعيد صياغة اللحظة التاريخية صياغة روائية عبر مشاهد بطولية صادقة.

[1] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص7.

الفصل الثالث

الفصل الثالث

بنية الزمن
في رواية "شعلة المايدة"

بنية الزمن في رواية "شعلة المايدة"

1- الزمن في الرواية

1-2 الترتيب الزمني

2-2 المفارقة الزمنية (الاسترجاعات و الاستباقات)

2-3- إيقاع السرد (الزمن من حيث البطء و السرعة)

1- الزمن في الرواية:

شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ بدء الوجود، فحظي باهتمام الفلاسفة و العلماء و الأدباء بما يتضمنه من ثنائيات متعلقة بالكون و الحياة و الإنسان، فالسكون و الحركة، و الوجود و العدم كلّها ثنائيات ضدية تتصل بحركة الزمن في علاقته بالإنسان، و تأثيرات فعله على المخلوقات. "و الزمن أو الزمان(أو Le Temps بالفرنسية ، أو: Time بالانجليزية أو: Tempus باللاتينية ، أو: Tempo بالإيطالية ...) هو في التصور الفلسفي و لدى أفلاطون تحديدًا ،كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق"[1].

فالزمن إذن، وفق هذا التصور مرتبط بحركة الأشياء، و تغيرها المستمر، سواء عند قياس العمر ومراحل الحياة التي يمر بها الإنسان من الطفولة إلى الشيخوخة أو الزمن بوصفه أحداث تشترك فيها الإنسانية جمعاء و هي تواجه مصيرها المحتوم، ليقف الإنسان الباحث إما مسايرا لحركة الأشياء بلبوسها فيمر مرور الكرام و إمّا أن يتوقف عبر محطاتها ليتأمل فيما مضى من أجل أن يفقه ما هو آت.

من المنطلق ذاته شكّل الزمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشييد معمار النص فنِّيا و جماليًا، و "يُؤْثَرْ عن الشكلانيين الروس أنّهم كانوا من الأوائل الّذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب و مارسوا بعضًا من تحديداته على الأعمال السردية المُختلفة و قد تمّ لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، و إنّما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث و تربط أجزائها"[2].

و هكذا يتم عندهم عرض الأحداث في أي عمل أدبي انطلاقًا من التمييز بين ما أسماه - توماشفسكي- "المتن الحكائي و المبني الحكائي" فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، و إما أن يتخلّى عن الإعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، و من هنا جاء تمييزهم بين المتن و المبنى، فالأول لابد له من زمن و منطق ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما الثاني فلا يأبه لتلك القرائن

[1] - د. عبد المالك مرتاض:في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ،ديسمبر 1998،ص 172

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، ط 2، 2009 ، ص 107.

الزمنية و المنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث و تقديمهـــا للقارئ تبعًـا للنظـام الذي ظهرت به في العمل"[1].

تعد رواية "شعلة المايدة" رواية تاريخية بامتياز لاشتغالها على موضـوع الهويـة الذي يشكل "خلفية الحاضر أو تاريخ الحاضر و تُسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ، الأكثر تفصيلا و صدقًا في استجلاء ما حدث في التاريخ"[2].

و لمحاولة الوصول إلى هذا الترهين الزمني ستتم مقاربتـه مـن خـلال تفاعلاتـه و تجلياته داخل بنية الخطاب و " لعل أول مشكل منهجي سـيواجهنا فهـو تعـدد الأزمنـة التي تتداخل في النص الواحد و اختلاف العلامات الدالة عليها. فهناك في الروايـة، حسـب تودروف -Todrov-، ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، و هي زمن القصة أي الـزمن الخاص بالعالم التخيلي، و زمن الكتابة أو السرد و هو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص"[3]

أمام تعدد المظاهر الزمنية في النص الواحد، خلصت اجتهـادات النُقَـادْ و البـاحثين الغربيين في مجال النقد الأدبي والروائي إلى ما توصّل إليـه جيرارجينيـت(Girar Jinet) في كتابه "خطاب الحكاية" (Discours du récit) و الذي ميّز فيه نوعين من الزمن (زمن القصة و زمن الحكي) حيث يقول "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهنـاك زمـن الشـيء المروي و زمن الحكاية"[4] و يربط هذين الزمنين علاقات ثلاث تتمثل في الترتيـب الزمنـي للأحداث والديمومة و التواتر.

يبين لنا جيرار جينيت (G.Genette) وفق هذا التمييز، بأن هناك تنافرا أو مفارقـة زمنية[5] تقع في النص، بتفاوت بين ترتيب القصة و ترتيب الحكاية، فيطلق مصطلح القصـة للتدليل على المضمون السردي، و مصطلح الحكاية على المنطوق أو الخطاب السردي.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص107

نقلا عن كتاب –Formalistes russe: théorie de la littérature. Ed Seuil 1965.PP.267-268

[2]- الرواية التاريخية ، جورج لوكاتش ، ص 07.

[3]- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 114.

[4] - جيرار جينت-خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الاختلاف، ص45.

[5] - نحتفظ بمصطلح (المفارقة الزمنية) – الذي هو مصطلح عام- للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين . نقلا عن كتاب – جيرار جينت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ص 51.

انطلاقا من هذه المفارقة يكتشف (G.Genette) موضوعات أكثر أهمية تصنف عبر ثلاث محاور تدرس العلاقة الممكنة بين زمن القصة و زمن الحكاية "فبلغة الترتيب (فالأحداث تقع بترتيب و تُسرد بترتيب آخر) ، و السرعة أو المدة (فالحكاية تكرس حيزا لتجربة خاطفة ثم تقفز على عدد من السنوات أو تختصرها بسرعة)، و التواتر (فالحكاية يمكنها أن تروي مرارا وتكرارا حدثا وقع مرة واحدة فقط أو يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرارا تكرارا)"[1].

وفق هذه المحاور الأساسية لأشكال بناء الزمن الروائي، سنحاول الاشتغال على أهم التمفصلات الزمنية الكبرى في رواية "شعلة المايدة" خصوصا و نحن أمام رواية تثير التاريخ من جهة، وبمعرفتنا المسبقة بصعوبة المسلك في بدايته من جهة أخرى، خاصة والكاتب لا يبدأ بتحديد زمني صريح وإنما يستهل روايته برؤيا الشيخ جلول التي تمثل مرجعية الحدث الروائي على مستوى المسار السردي ، ليجد القارئ نفسه في فضاء الرواية التخيلي ، وفي هذه اللحظة يمتلكه هاجس القراءة مسترسلا في متابعة كل وقائعها.

2-1- الترتيب الزمني:

إن دراسة ترتيب الأحداث في رواية "شعلة المايدة" و تتابعها هي عملية تحتاج إلى تركيز عالٍ، قصد الوصول إلى نتيجة تقترب من نوعية النظام الذي صاغ به مفلاح متنه الروائي، و كون الرواية يتقاطع فيها الزمان الحقيقي المستمد من تاريخ الجزائر و بالضبط فترة الاحتلال الإسباني لمدينة وهران، و الزمن الروائي المتصل بطريقة الكاتب في استحضار تلك الأحداث التاريخية و ترتيبها، يأتي السؤال المنهجي في كيفية تجلي الزمن الحقيقي (زمن القصة) و الزمن الروائي(زمن الخطاب)؟

و في محاولة للإجابة عن هذا السؤال حاولنا ترتيب كرونولوجيا الأحداث التاريخية في جدول بحسب تسلسلها الزمني، لمعرفة زمن القصة الحقيقي، ثم البحث بعد ذلك عن إمكانية وجود انحرافات تخلخل بنية المتن الروائي، و إليكم الجدول رقم(2) الآتي:

ترتيب الأحداث	تحديد المشاهد	الحدث التاريخي	التحديد الزمني	الصفحة
الحدث الأول	المشهد الأول "رؤيا الشيخ جلول"	رؤيا الشيخ جلول صاحب زاوية مينة.	بداية اشتغال الذاكرة (بين الحلم و الواقع)	ص3

[1] - المرجع السابق، ص 27.

الحدث الثاني	المشهد الثاني"زيارة الخليفة الأكحل"	زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب "ساحة زمورة".	في يوم الإثنين من شهر جوان 1772	ص12
الحدث الثالث	المشهد الثالث "هواجس طالب"	حديث محمد الشلفي عن تاريخ مازونة و حكام الترك، وقد حدثه مرة عن جل البايات الذين حكموا بايليك الغرب من مازونة.	ارتداد الذاكرة	ص28
الحدث الرابع	المشهد الرابع "حملة أوريلي"	فطنة الداي محمد عثمان الذي علم عن طريق جاسوس أجنبي بحملة عدوانية جديدة، كان الإسبان يحضرونها في سرية.	منذ ست سنوات	ص37
الحدث الخامس	المشهد الخامس "يوم الحراش"	"يوم الحراش" الذي عاشه راشد و جنود الجزائر لحظة بلحظة ، انهزم العدو الإسباني مخلّفا 8000 قتيل.	في يوم الجمعة 30 جوان 1775م	ص46
الحدث السادس	المشهد السادس "أفراح الجبل"	لقد ذاع صيت محمد بن عثمان بين الأتراك و القبائل الجزائرية بالنصر الذي حققته الجزائر على حملة أوريلي.	الوعي المتنامي بالهوية(بين الواقع و الممكن)	ص51
الحدث السابع	المشهد السابع "الأحلام الجميلة"	تعيين الأكحل على رأس البايليك.	بعد سنوات الجفاف	ص59
الحدث الثامن	المشهد الثامن "الدنوش الكبير"	لقد أصبح "الدنوش الكبير" حدثا عظيما يقوده الباي نفسه لتقديم العوائد و الهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر.	كل ثلاث سنوات	ص71

الحدث التاسع	المشهد التاسع لقاء "الكاف الأزرق"	لقد انتفضت بعض القبائل على الحامية التركية في بداية فصل الربيع و تحركت قبيلة فليته فهاجمت الحامية التركية التي نصبت خيامها بالكاف الأزرق.	بداية فصل الربيع	ص80
الحدث العاشر	المشهد التاسع لقاء"الكاف الأزرق"	زيارة الباي الأكحل للمنطقة من أجل تسوية الأوضاع المتوترة و شحذ الهمم لمعركة تحرير وهران	يوم تتوحد الجهود	ص88
الحدث الحادي عشر	المشهد العاشر زلزال الخريف	جاب المنادي قنوش أزقة مدينة معسكر و ابلغ سكانها بخبر زلزال وهران	كان زلزال وهران في خريف 1790م	ص92
الحدث الثاني عشر	المشهد العاشر "زلزال الخريف"	لقد رصد سيدنا الباي ميزانية هامة لشراء المدافع و البارود	لقد حانت ساعة الجهاد	ص 95
الحدث الثالث عشر	المشهد الحادي عشر "وقائع وهران"	يكلف الشيخ الجيلالي بإدارة شؤون الرباط و يساعده في مهامه الشيخ الطاهر بن حواء، و الشيخ بن زرقة الدحاوي	طوال السنة	ص 99
الحدث الرابع عشر	المشهد الثاني عشر "رحلة الشيخ و الطلبة"	أخرج رسول الباي رسالة من جيب حقيبته الجلدية و مدها للشيخ أبي طالب، لقد حياه فيها الباي على جهوده العلمية كما نوه بنشاط المدرسة، ثم دعاه إلى حث الطلبة على المشاركة برباط إيفري	مع طلوع الشمس	ص102

الحدث الخامس عشر	المشهد الثالث عشر "زمن البارود"	ضيق الطلبة على الإسبان و حرموهم من مغادرة أسوار وهران لقضاء حوائجهم لتبدأ بينهم المواجهة الشرسة التي قتل فيها عدد كبير من الإسبان في حين استشهد الشيخ الطاهر بن حواء مع مجموعة من الطلبة	غروب الشمس	ص109
الحدث السادس عشر	المشهد الرابع عشر "المعارك الأخيرة"	انتقل الباي إلى وادي تليلات، و بعد ذلك قصد "مسولان" فاستقربها لإدارة المعارك، و كان قد أرسل إلى كل قبائل البايليك للالتحاق بجيشه، و الجهاد تحت رايات الأولياء الصالحين	في اليوم الثالث من شهر رمضان	ص114
الحدث السابع عشر	المشهد الرابع عشر "المعارك الأخيرة"	تم الاتفاق الذي نص على انسحاب إسبانيا من وهران و المرسى الكبير دون قيد أو شرط	يوم التاسع من شهر ديسمبر 1791م	ص117
الحدث الثامن عشر	المشهد الرابع عشر "المعارك الأخيرة"	بداية انسحاب الإسبان	مطلع 1792م	ص117
الحدث التاسع عشر	المشهد الخامس عشر "العودة"	أرسل الباي الشيخ أحمد بن هطال إلى وهران لتنظيم العودة إلى المدينة المحررة	إثبات الذات و الهوية من (الحلم إلى الحقيقة)	ص120

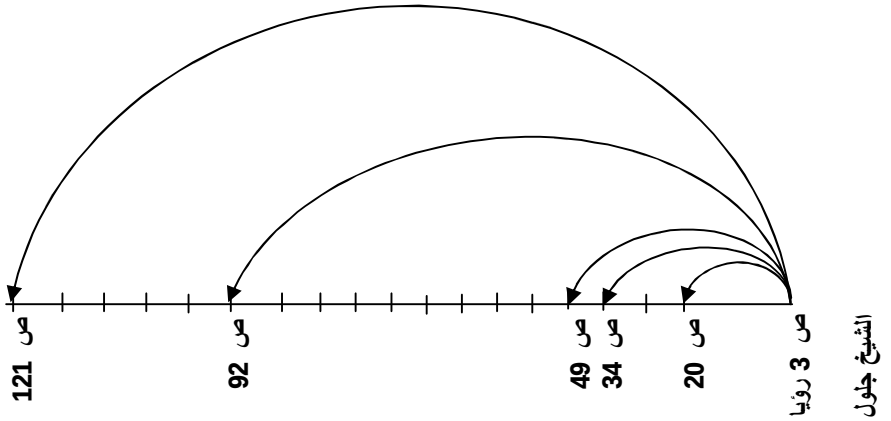
من خلال الجدول، الذي يقدم أهم الأحداث التاريخية بحسب تسلسلها الزمني لاحظنا أن الكاتب استند إلى المسار الطبيعي (الزمن الطبيعي) في تقديم الأحداث كما أنه استقى المادة الحكائية من تاريخ الجزائر القديم من خلال مجموعة من التحديدات

الزمنية التي صبّت كلها في فترة الإحتلال الإسباني لمدينة وهران و التي سنذكرها كما جاءت حسب تسلسلها الزمني:

- **الحدث الأول:** "زيارة الخليفة الأكحل" زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب (في يوم الاثنين من شهر جوان عام 1772م)
- **الحدث الثاني:** "يوم الحراش" حيث انهزم العدو الإسباني مخلّفا 8000 قتيل (في يوم الجمعة 30 جوان 1775م)
- **الحدث الثالث:** "زلزال الخريف" كان زلزال وهران في خريف 1790م
- **الحدث الرابع:** "المعارك الأخيرة" تمّ الاتفاق الذي نص على انسحاب اسبانيا من وهران (يوم التاسع من شهر ديسمبر 1792م).
- **الحدث الخامس:** "المعارك الأخيرة" بداية انسحاب الإسبان مطلع 1792م

انطلاقا من هذه الأحداث، فإن رواية "شعلة المايدة" تتميز بنظام يترتب فيه الزمان على نحو متوال "بحيث تتعاقب مكونات المادة السردية جزءا بعد جزء، دونما ارتداد أو التواء في الزمان و لهذا عُدَّ هذا النسق في الخطابات السردية من أبسط أشكال النشر الحكائي التخيلي"[1] حيث تتابع الأحداث في تسلسل زمني رتيب خاضع لمنطق السببية من بداية الرواية إلى نهايتها، حيث يسير زمن الحكاية وزمن الخطاب جنبا إلى جنب.

كما قام الروائي في الوقت نفسه على "بذر نبوءة إرصادية تشي بما سيكون عليه المتن"[2] من خلال رؤيا - الشيخ جلول- في المشهد الأول من المتن و التي جاءت بدون تحديد زمني مما أجبرنا على تقديم تأويل زمني لهذا المشهد بحيث لا يحيد في منحاه على المسار الطولي للأحداث كما هو مبين في الشكل الآتي:



[1]- عبد الله إبراهيم،المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي ، ط1، حزيران 1990، ص 109.
[2]- المرجع نفسه، ص 108

على ضوء هذا الشكل، فان رؤيا الشيخ جلول تمثل بداية الحدث الروائي و خلفيته الزمنية ليستمر شريط الأحداث التاريخية متسلسلا حتى أصبح الحدث التاريخي ملازما لهذه الرؤيا عبر مشاهد سردية متنوعة و في بعض الأحيان تفسر الأحداث بناء على هذه الرؤيا، يقول السارد على لسان شخصية البطل" و ذكر الشيخ جلول الذي لم يمل من ترديد رؤياه..ايه.. يا لها من رؤيا !.. متى تظهر شعلة المايدة فتذيب الثلوج عن المدينة الذهبية؟ متى يتربّع الشيخ الوقور على جبل المايدة سلطان جبال وهران؟ و متى يحين وقت الفارس الذي يتسلم السيف الذهبي؟ ثم همس بشوق (متى نعود إلى وهران؟)"[1].

وقفنا في الفقرة السابقة بعد رصد أهم الأحداث التاريخية، أن الرواية تعتمد في نظام صوغها على التتابع الزمني الرتيب، غير أننا، لانعدم وجود نظام صوغ آخر منح للرواية إمكانية أكبر للتعبير عن أحداثها عرف بنظام التوازي، حيث يتوازى محوران أساسيان "وهما المادة الحكائية المتخيلة التي ترتبط بالشخصيات الرئيسية في الرواية و أفعالها و إلى جوارها المادة التوثيقية"[2] التي تثير أحداث فترة الاحتلال الإسباني لمدينة وهران، فلا جرم أن نجد تلك المقاطع الزمنية المحددة في الجدول رقم (02) قد رافقتها أحداث و تمفصلات كثيرة في الرواية بالرغم من كونها لم تكن مقيدة بتاريخ أو زمن محدد غير أنها جاءت ضمن حركة الزمن و صيرورته.

2-2- المفارقة الزمنية(الاسترجاعات و الاستباقات) (Prolepses / analepses)

إن اختيار الروائي لنقطة الصفر التي يبتدئ بها سرد الرواية هي بداية التلاعب الزمني الذي تتجلى فيه طبيعة الزمن الروائي التخيلية، فيقدم و يؤخر و يعيد ترتيب الأحداث وفق ما تمليه عليه رؤيته الفكرية و الفنية، وهذا التفاوت في ترتيب الأحداث بين زمن القصة و زمن الخطاب هو ما يسمّى بالمفارقة الزمنية التي تطرقنا إليها.

فمن نقطة الصفر إذا نسترجع في الرواية ماضيًا أو نستشرف مُستقبلاً "و ثمة بالضرورة تدخّلات في (القبل) و (البعد) و مرد هذه التدخلات بين الزمنين من حيث طبيعتها فزمنية الخطاب أحادية البعد و زمنية التخيل متعددة، و استحالة التوازي تؤدي إلى الخلط

[1]- محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 34-35.
[2]- عبدالله ابراهيم ، المتخيل السردي ، ص 111

الزمني الذي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسين: الإسترجاع أو العودة إلى الوراء و الإستقبالات أو الإستباقات"[1].

2-2- 1- محكي الاستباقات:

و تعني الإشارة إلى أحداث قبل أوانها و لعلّ أبرز خصيصة للسرد الإستباقي هي "كون المعلومات التي يُقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله، و هذا ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار"[2] لأحداث نتوقع حدوثها في المستقبل.

من هذا التعريف يمكن سوق بعض الإشارات و التلميحات الواردة في "شعلة المايدة" على ضوء الأشكال التي حددها حسن بحراوي لاشتغال الاستشراف [3] (الاستشراف كتمهيد و الاستشراف كإعلان) "و تجنبا للإيحاءات النفسية المرتبطة باستعمال مصطلحات تثير تلقائيا ظواهر ذاتية، مثل «الاستشراف» أو «الاستعادة» فإننا سنقصيها في أغلب الأحيان لصالح مصطلحات أكثر حيادا: فندل بمصطلح استباق على حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"[4].

1- الإستباق بوصفه تمهيد.

2- الإستباق بوصفه إعلان.

أ – الاستباق بوصفه تمهيد:

يتجلّى ذلك من خلال مقاطع تكون فيها الحركة السردية "مجرد استباق زمني الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي"[5] و من ذلك قول السارد "أنه يتمنّى أن يروي لوالده قصة مشاركته في هذه الحرب، و يخبره عن كل شيء يحدث فيها و ذكر الشيخ جلول الذي لم يمل من ترديد رؤياه..إيه..يا لها من رؤيا!.. متى تظهر شعلة المايدة فتذيب الثلوج عن المدينة الذهبية؟ متى يتربع الشيخ الوقور على جبل المايدة

[1] - تزيفتان تودروف: الشعرية ترجمة شكري مبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب ط2، 1990 ، ص 213-215.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ص 133.

[3] - المرجع نفسه ، ص 133.

[4] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 45

[5] - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 133

سلطان جبال وهران؟ و متى يحين وقت الفارس الذي يتسلم السيف الذهبي؟ ثم همس بشوق (متى نعود إلى وهران؟)"[1].

يتّضح من هذا الاستباق أن البطل راشد يعي جيدًا أحوال قبيلته المضطربة و حاجتها إلى تغيير أوضاعها التي جثمت طويلا على صدور الأهالي، فلم يجد من وسيلة لذلك غير الإبحار في عالم من التخييل وهو يتمنّى أن يروي لوالده قصّة مشاركته في الحرب التي لم يحن أوانها بعد، ليتّخذ فيما بعد طريقًا آخر لتلمس ملامح ذلك الآتي، و هو يستحضر رؤيا الشيخ جلول "التي أولها كل من سمعها بأنها إشارة من مولى المايدة و رجال الله لتحرير وهران"[2] فراح يتأمّل عبرها في ذلك المستقبل الذي لم يصبح حاضرا بعد، محاولاً اقتحامه بالأسئلة و هاتكا حجابه بالتخمينات.

وعلى بعد ثلاثة و ثمانون صفحة من مكان هذا الاستباق "شهد راشد و هو يبكي، بداية انسحاب الإسبان الذي انتهى في مطلع 1792م" لتتحقق فراسة البطل، عندما يتحول الاستباق إلى واقع ملموس يشهد بان الاستباق الزمني قد حقّق غايته في التمهيد الذي يستطلع الآتي عبر الانتقال التدريجي من المحتمل إلى الممكن.

ب- الاستباق بوصفه إعلان:

يقودنا هذا النوع من الاستباق إلى خلق حالة من الانتظار في ذهن القارئ عندما يعلن صراحة عن أحداث سيشهدها السرد في وقت لاحق، و حتى لا يلتبس الأمر بين الإعلان و التمهيد، يبرز لنا جنيت الفرق بينهما "في أن الأول يُعلن صراحة عما سيأتي سرده مفصلاً بينما الثاني يشكل بذرة غير دالة لن تصبح ذات معنى إلاّ في وقت لاحق و بطريقة إرجاعية"[3].

و من النماذج الاستباقية القائمة بوظيفة الإعلان هو حديث السارد على لسان شخصية "الحاج يحي" عن خبر زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب "رأيت هذا الصباح المنادي قنوش بسوق زمورة و هو يبلغ الناس عن زيارة الخليفة الأكحل . قد يكون هناك جديد ياسي الطاهر؟

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 35

[2] - المصدر نفسه ، ص 08

[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 177

- Genette (Gérard): Figures III, Pair. Le seuil, 1972. P 112-113 :نقلا عن كتاب

فتشاغل الشيخ الطاهر بتمشيط لحيته البيضاء بأنامل يمناه الضعيفة وقال متعجبا:

- فعلا...لم يقرر الأكحل زيارة منطقتنا إلا لأمر هام جدًا"[1].

شكّل خبر زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة حالة انتظار وترقب عند الشيخ الطاهر الذي ازداد اهتمامه حول ما سيؤول إليه هذا اللقاء من قرارات حاسمة "لا تنس أن الباي إبراهيم المليانى قد منح له صلاحيات هامة للإشراف على شؤون البابليك... ربما أرسله استعدادًا لمقاتلة الإسبان"[2] غير أن الكاتب لا يترك الانتظار يطول، إذ سرعان ما يباشر تقديمه لشخصية هذا الوافد الجديد من خلال العتبة الأولى من المشهد الثاني و التي جاءت بعنوان صريح " زيارة الخليفة الأكحل"[3].

و فضلا عن هذا العنوان المباشر تأتي الافتتاحية بتحديد زمني يؤرخ لهذه الزيارة يقول السارد "في يوم الاثنين في شهر جوان عام 1772م ، و كانت الشمس تجلد بأشعتها الجهنمية المنطقة التي سادها سكون غريب، توجّه راشد نحو الجهة الشرقية و هو يتمنى أن يرى الخليفة"[4] ليفضي بنا تتبع هذا النموذج من الاستشراف ، خبر الإعلان عن الزيارة في الصفحة (4) من المشهد الأول و تحققها الفعلي في الصفحة (12) من المشهد الثاني وهذا ما يحيلنا إلى اعتبارها من ضمن الإعلانات ذات المدى القصير.

و شبيه بهذا الإعلان ما نجده في عنوان المشهد العاشر "زلزال الخريف" حيث يلخص "مفلاح" ما سيأتي تفصيله من أحداث التي تعد محور الرواية عندما تنفتح على عدة أصوات تتفق كلها على موقف واحد يقول السارد "و تعلقت عينا راشد بشفتي الشيخ الجيلالي الذي قال بصوته الهادئ:

زلزال وهران إشارة من الله تعالى على نهاية تواجد الإسبان ببلادنا.

و التفت نحو القاضي الطاهر بن حواء، فهزّ هذا الأخير رأسه الذي كانت تغطيه عمامة صفراء جميلة و قال بوقار:

حانت ساعة تحرير المدينة العزيزة على كل مسلم... لقد أحدث الزلزال خسائر كثيرة و أدخل الفزع في قلوب الإسبان، و لم يبق لنا إلا الاستعداد للجهاد"[5].

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 04

[2] - المصدر نفسه، ص 05

[3]- المصدر نفسه، ص 12

[4] - المصدر نفسه، ص12.

[5] - المصدر نفسه، 90.

لقد شكّل هذا الإعلان بداية التصعيد و النشاط العسكري الذي قاده الباي محمد الكبير، لقد وجد "نفسه مضطرا لإعلان الحرب خاصة بعدما علم بتخريب جزء كبير من وهران"[1].

من هذا الإعلان يتابع السارد تسلسل الأحداث التي يتشكل عبرها الخط التاريخي للمادة الحكائية.

وبخلاف هذا النوع الأخير من الإعلانات فان "مفلاح" لم يعط اهتمامه البالغ للإعلانات ذات المدى البعيد. الذي يتصف "باتساع المسافة بين موضع الإعلان و مكان تحقق ما يشير إليه بالفعل"[2] و إنما عمل على مركزة الأحداث و توجيهها نحو (العنوان/الإعلان) مسيطرًا بذلك على كل التحولات الطارئة التي ربما تكون مصدرا لإرباك القارئ أو خروجًا عن سيطرة الحكي.

2- 2-2- محكي الاسترجاعات: يُعد الاسترجاع خاصية حكائية في المقام الأول ، منذ نشأتها مع الملاحم القديمة، و أنماط الحكي الكلاسيكي، و قد اهتمّ بها النقد الحديث كأهم الحركات الزمنية التي شغلت الخطاب الروائي المحتفل بالتاريخ و شخصياته فهو ذاكرة النص شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي، فمن خلاله يتم قطع التسلسل الزمني لأحداث القصة "لملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[3].

و رواية "شعلة المايدة" تعتمد أساسا على هذه التقنية لما تحققهُ من مقاصد حكائية لعل أبرزها استدعاء الحدث التاريخي، سواء ما اتّصل منه بالماضي البعيد الذي يقع خارج الحكاية أو القريب الذي يكون داخلها، لتؤكّد الرواية علاقة التواصل مع الذاكرة وحتمية الوقوف على عتبات الماضي لاسترجاع ما فات.

من هنا سنكتفي في هذا النوع من المفارقات الزمنية بنوعين من الاسترجاعات (محكي الاسترجاعات الداخلية و محكي الاسترجاعات الخارجية) حيث "تنعت بالخارجي ذلك

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص92.
[2] - حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، ص 139
[3] - المرجع نفسه ، ص 122

الاسترجاع الذي تظل سعتُه كلها خارج سعة الحكايــة و بــالعكس، ســننعت الاســترجاع الداخلي"[1].

أ- محكي الاسترجاعات الداخلية:

و فيها يسترجع السارد أحداث وقعت داخل زمن الحكاية للتذكير بــبعض المواقــف المتّصلة بماضي الشخصيات و بأحداث القصة "أي أنه يسير معها وفق خط زمنــي واحــد بالنسبة إلى زمنها الروائي"[2].

يتجلّى ذلك على سبيل المثال في استرجاع السارد على لسان الشيخ تــواتي، كاتــب البايليك لأحداث وقعت في ماض لاحق عن بداية حملة أورويلي "ثم أخبرهم عن فطنة الداي محمد عثمان باشا الذي علم عن طريق جاسوس أجنبي بحملة عدوانية جديدة، كان الإســبان يحضرونها في سرية منذ ست سنوات، و قد كلفوا بها الجنرال أوريلي ذي الأصل الايرلندي الذي سبق له أن حارب في جيش النمسا ثم في الجيش الفرنسي"[3].

فالزمن الماضي المستعاذ من قبل الذات الساردة هو زمن سابق لحملة أوريلي لكنّــه يتموقَع داخل الزمن المحكي في الرواية ، لتعمد الذات الساردة إلــى إحيائــه عبــر فعــل الكتابة، متوسلة في تحقيق ذلك بالذاكرة و فعل التذكر الذي تغطي حركته و أحداثه شخصية الشيخ التواتي.

نجد في موضع آخر من الرواية نوعا من الاستذكار الداخلي له أثر بالغ في تحريــك الذاكرة المجروحة، على مستوى شخصية البطل راشد في علاقته بــالجنس الآخــر، يقــول السارد" و هزّ راشد رأسه متعجبا، لم يفكر يوما في الزواج بمهدية، ربّما لأنه كان منجــذبًا إلى يمينة التي أحبها و تبادل معها الحديث عن الزواج و المستقبل و الذرية التي ســتنجبها منه، وقضى أياما و هو يفكر في يمينة الّتي تخلّت عنهُ"[4].

إنّ هذا الأسلوب الاستذكاري يشكل بؤرة التجربة المستعادة أو المعيشة من حياة البطل راشد، فبالرغم أن الماضي القريب لا يتجاوز بضعة أيام تمثل مــدى الاســتذكار و زمــن التجربة إلا أن الرواية استطاعت أن تميط اللثام عن سوابق شخصية جديــدة دخلــت عــالم

---

[1] - جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج (بالتصرف) ، ص 60.
[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص40
[3] - محمد مفلاح،شعلة المايدة ، ص 37
[4]- المصدر نفسه ، ص 54

الرواية في صورة "مهدية " و باطلاعنا عن حاضر شخصية أخرى اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد في صورة "يمينة".

ب- محكي الاسترجاعات الخارجية:

هو استرجاع السارد لأحداث وقعت خارج زمن الحكاية، خلافا للإسترجاعات الداخلية التي تظل منحصرة داخله. و في هذه النقطة يشير نور الدين السد "أن الاستذكار الخارجي يقف إلى جانب الأحداث و الشخصيات ليزيد في توضيح الأخبار الأساسية في القصة، و في إعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة في فهم هذه الأخبار كما أن الاستذكارات الخارجية تخرج عن خط زمن القصة، لتسير وفق خط زمني خاص بها، لا علاقة له بسير الأحداث في القصة"[1].

سنحاول فيما يلي أن نقدّم مثالا عن ارتداد الذات الساردة عبر رجوعها إلى الوراء خارج زمن القصة و هي تستحضر أحداث تاريخية هامة من تاريخ الجزائر، يقول السارد على لسان شخصية (أبو طالب) "و تلا بعض الآيات القرآنية و الأحاديث النبوية التي تحث على الجهاد، ثم راح يتحدّث عن العدو الصليبي الذي يطمع من جديد في احتلال الجزائر، كما تكلم عن الحملات السابقة التي قادتها إسبانيا و انهزمت فيها، و ذكر منها معركة مزغران التي انتصرت فيها الجزائر عام 1558م على الغزاة، و قد قُتل فيها القائد الإسباني "الكونت داكودات" ثم أنشد أبياتا من قصيدة "قصة مزغران" التي خلد بها الشاعر سيدي الأخضربن خلوف تلك المعركة التاريخية"[2].

تمثل هذه الأحداث نتؤات زمنية بقيت منقوشة في ذاكرة الذات، ليعود السارد عبر استذكارها إلى عام 1558م و هو تحديد زمني ، خارج عن الحقل الزمني الذي جرت فيه أحداث الرواية. مما يثمن تلك الأحداث و يرفع من قيمتها في مواجهة الضياع و الاندثار الذي يمارسه التعاقب الزمني على ذات الإنسان ووعيه.

---

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 192

[2]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 34

2-3- إيقاع السرد (الزمن من حيث البطء و السرعة)

تعرفنا على مظهرين أساسيين في الحركة الزمنية المتصلة بنظام الأحداث في رواية شعلة المايدة ، و سنشرع في معالجة إيقاع السرد من منظور السرديات بالتركيز على وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها.

يحدد جينيت كما هو معروف، أربعة أنماط للحركات السردية "ويوزعها إلى طرفين متناقضين وطرفين وسيطين، أما الطرفان النقيضان فهما الحذف و الوقفة، الأول يكون منعدمًا أو يكاد بينما زمن السرد ذو اتساع كبير، و أمّا الطرفان الوسيطان فهما المشهد و يكون في غالب الأحيان (حواريا) و قد عرفنا بأنّه يحقق اصطِلاحًا، نوعًا من المساواة الزمني بين السرد و القصة، ثم الخلاصة و هي آتية في التسمية الانجليزية (Summary) أي السرد الموجز الذي يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من الزمن القصة"[1].

بناء على ما تقدّم، سنفصل الحديث فيها، لنقف على طريقة اشتغالها في "شعلة المايدة" تدريجيا، بدءا بدراسة الخلاصة و الحذف على مستوى تسريع السرد، ثم إلى مستوى تعطيل السرد عبر تقنيتي المشهد وقف.

2-3-1- تسريع السرد

أ-الخلاصة:

هي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (أيام، أو شهور أو سنوات) بشكل موجز و مركز مما يعني "اختزالها في صفحات أو أشطرٍ أو كلمات قليلة دون التعرض التفاصيل"[2] غير المهمة أما في التفصيل فيكون فقط فيما هو هام بالنسبة للقارئ ويتضح ذلك من خلال المشهد.

يرد التلخيص بشكل واضح عند استرجاع الأحداث الماضية، حيث يعتبر (بيرسي لوبوك) أوّل من أشار إلى العلاقة التي تجمع بين الخلاصة و استذكار الماضي " فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته عن طريق تقديمها في مشاهد، يعود بنا فجأة

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144
[2] - د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 76

إلى الوراء، ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخّصًا قصيرًا عن قصة شخصياته الماضية ،أي خلاصة إرجاعية"[1].

في رواية "شعلة المايدة" يعتمد محمد مفلاح على تقنية التلخيص بشكل لافت أمام تنامي الأحداث التاريخية الذي يستوجب إضاءة كافية لماضي الشخصيات التي تسهم في صناعة لما يستقبل من أحداث الرواية، حيث نتعرف عبر الاستذكار على طفولة البطل (راشد) الذي فات القصة أن تخبرنا به يقول السارد "و شعر راشد بأنه سيلتقي بالخليفة الذي سيتولى منصب الباي بمدينة معسكر بل سيكون من جنده يوم تحرير وهران فوالده ظل يحثه منذ سنوات الطفولة على مواصلة تعليمه و الاجتهاد في دراسته حتى يصبح من كتاب ديوان الباي المنتظر"[2].

لقد تعمدنا الاستشهاد بهذه الفقرة الموجودة في الصفحة ثلاثة عشر من المشهد الثاني لنوضح كيف استطاع "مفلاح" أن يختزل في أسطر أهم المراحل التي عاشتها شخصية البطل راشد منذ مرحلة طفولته التي قضاها في طلب العلم إلى مرحلة القفر الشعوري بين الحديثين الهامين ، وهو يتمنى فيها لقاء الخليفة الذي سيتولى منصب الباي فيما بعد، لقد جاءت كل هذه الأحداث عبر شريط مختصر لم يلتزم فيها السارد التسلسل إلاّ أنها جاءت غير منفصلة عن الحدث الذي عاش البطل من أجله و هو تحرير وهران.

و هناك مثال آخر يجسد بطريقته علاقة القرابة بين الخلاصة و الاستذكار، عندما تقوم "شعلة المايدة" بسد الثغرات الحكائية التي يخلفها السرد وراءه، عن طريق استحضار ماضي الشخصيات التاريخية التي قادت معركة تحرير وهران و المرسى الكبير ممثلة في الباي "محمد الكبير" الذي يستعرض في ملخص سريع ذكرياته التي تولى فيها قيادة قبيلة فليتة "و أطرق لحظة ثم واصل قائلا بلهجة هادئة:

- نحن الآن في قلب القبيلة العتيدة التي يوليها حكامنا أهمية كبيرة، لقد قضيت بها سنوات عديدة قائدا حتى أصبحت واحدا من أفرادها، أنا أعلم الناس بعاداتها و تقاليدها و تاريخها المجيد"[3].

---

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 146.
[2]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 13.
[3]- المصدر نفسه ، ص 84

و مرة أخرى ترصد لنا الخلاصة الاسترجاعية ما حصل في الماضي أو حاضر القصة عبر إشارات خاطفة تساهم في تسريع وتيرة السرد و تجاوز الفترات الميتة من زمن القصة.

ب - الحذف:

يعد الحذف **(L'ellipse)** وسيلة أخرى لتسريع عملية السرد حيث "يلتجئ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، و يُكتفى عادة بالقول مثلا: (ومرت سنتان) أو (و انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته...) إلخ و يسمى هذا قطعًا"[1]غير أن الحذف أو القطع في الروايات التقليدية يأتي مصرحًا به و بارزا.

أما عند الروائيين الجدد فقد "استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي، و إنّما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه"[2].

والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة "يُشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية و الواقعية تهتم به كثيرا و لذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نَفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتصف بالتباطؤ"[3].

و باتباع هذا التمييز المبدئي بين الحذف المحدد و غير المحدد (الضمني)، نجد رواية "شعلة المايدة" لا تعتمد كثيرا على هذه التقنية الزمنية في اقتصاد السرد و تسريع وتيرته، و قد صادفنا من الحالة الأولى على قلتها هذا المثال:

يقول السارد: "أنعش الأمل قلب الشيخ الطاهر الذي ظل ينتظر منذ سنة سفر ابنه إلى مازونة"[4] واضح هنا، أن إعلان السارد عن المدة المحذوفة (سنة واحدة)، جاء بعد قرار (راشد) بمتابعة دراسته بمازونة، و الذي سبقته فترة طويلة من زمن القصة كان فيها الشيخ الطاهر يعاني في صمت و هو الذي خيّب ظن والده عندما انقطع عن الدراسة، يقول الشيخ الطاهر:

---

[1] - د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 77

[2] - المرجع نفسه، ص 77

نقلا عن كتاب : G.Genette: Fugures III.P.140

[3]- د.حميد حمداني بنية النص السردي ص 77

[4] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص20.

"أنصت إليّ جيدا يا بني.. أنا خيبت ظن والدي فلم أواصل دراستي بمازونة أو تلمسان، و حتى شقيقي الحاج يحي توقف عن دراسته بزاوية سيدي محمد بن عودة، و قرر أن يتاجر في الماشية و الصوف و الحبوب و الفواكه، و لكنني بعد وفاة والدي عاهدت نفسي أن تكون أنت من يحقق حلم سيدي الهاشمي"[1].

و بالنسبة للحالة الثانية من الحذف الضمني فإن اللجوء إلى هذه التقنية، يتيح للكاتب تجاوز فائض الوقت في السرد، و في الوقت نفسه يسهل ترتيب عناصر القصة في استقلال عن المنحى الزمني الخطي المهيمن على السرد، و من ذلك يقول السارد:

"و هزّ راشد رأسه متعجبا، لم يفكر يوما في الزواج بمهدية، ربما لأنه كان منجذبا إلى يمينة التي أحبها و تبادل معها الحديث عن الزواج و المستقبل و الذرية التي ستنجبها منه. و قضى أيامًا و هو يفكر في يمينة التي تخلت عنه، و لكنه ظل في الوقت نفسه ينتظر الفرصة التي يرى فيها مهدية..."[2] .

فالسارد يضعنا في هذه الفقرة، إزاء نموذج لحذف ضمني من طراز خاص، لا يقف عند حالة الانفعال المقرون بإشارة مضمونية مفادها عدم الرضى الذي طبع الفترة المحذوفة من حياة البطل راشد، و إنما يتجاوزها ليفتح الباب لأمل جديد يحكمه قانون التعويض ، تكون فيه مهدية هي البديل.

و في المحصلة نلاحظ قلة المحذوفات المستخدمة، لأن الكاتب اشتغل على فترة محددة من تاريخ الجزائر و من ثم فهو ليس بحاجة إلى تخطّي الأزمنة بين الحين و الآخر.

2-3-2- تبطيء السرد:

أ- المشهد:

يحظى المشهد بحضور طاغ ضمن الحركة الزمنية للرواية حيث يمثل "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[3] لينعكس ذلك على سيرورة السرد و حركاته.

---

[1] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص21.
[2] - المصدر نفسه، ص 54.
[3] - د.حميد لحمداني ، بنية النص السردي ، ص 78.

و يجسد الحوار اللحظة الجوهرية، التي يتم عن طريقها تمظهر تلك المشاهد ليحقق، حسب مصطلحات (جان ريكارد) نوع من التساوي "بين المقطع السردي و المقطع المتخيل مما يخلق حالة من التوازن بينهما"[1].

فالشخصيات في الرواية تتحاور فيما بينهما للتعبير عن رؤيتها و مواقفها تجاه الآخرين، بعيدا عن وصاية المؤلف، إلاّ ما يضفي عليه الكاتب من تعدد لغوي و أساليب الكلام المختلفة التي تراعي الطبائع النفسية و الاجتماعية للشخصيات، و بفضل هذه الردود المتبادلة بين المتحاورين نشعر و كأننا إزاء واقعية من نوع خاص، واقعية تجمع ما بين زمن هارب و زمن بصدد الإنباء.

و لتمثيل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية نتوقف عند أحد المشاهد التي يدور فيها الحديث بين البطل راشد و صديقه. "ابتسم محمد الشلفي الذي كان يحتضن بندقيته ثم قال لصديقه:

- قد يرزقنا الله الشهادة في مدينة سيدي عبد الرحمن

اهتز راشد لسماع اسم سيدي عبد الرحمن الذي كان يذكره والده كلما روى له سيرة جده الأكبر سيدي عبد الحق، ثم قال لصديقه محمد الشلفي:

- أتمنى أن تسمح لي الظروف بزيارة ضريح سيدي عبد الرحمن

ابتسم له محمد الشلفي قائلا:

- سنزوره و لكن ليس قبل أن نتصدى لحملة أوريلي.

ثم ناصحًا:

- اهتم بالتدريب على الرماية"[2].

في هذا المشهد الحواري نلمح قيمة افتتاحية هامة، تؤشر لتجربة جديدة، تجمع بين راشد ومحمد الشلفي، فبعد أن جمعتهم حلقات الدرس في مدرسة مازونة و تواصلت بينهم أحاديث مثيرة عن تاريخ الجزائر القديم، هاهي حملة أوريلي تضغط بثقلها على البطلين فتصبح دافعا لهما في اكتشاف الذات و سببًا في إعلان انضمامهما إلى صفوف الطلبة المتطوعين لمقاومة حملة الغزاة، مما يدعونا إلى القول أن المشهد على ضوء الحوار

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166
[2] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 35

الذي دار بين شخصية البطل (راشد) و محمد الشلفي، يعمل على تقوية إيهام القارئ بالحاضر الروائي و يزيده إحساسًا بالمشاركة في الفعل، خصوصًا عندما يمتزج السرد باسترجاع الماضي محققا حالة من التوازن بين زمن القصة و زمن الخطاب.

و نحن نجد في "شعلة المايدة" كثيرا من المشاهد التي تجعل من (اللقاء) بين الشخصيات خصوصا التاريخية منها إطارًا مرجعيا لإنجاز الحدث الهام الذي تجتمع عليه كل الأطراف الفاعلة من أجل تحقيق النصر. يقول السارد :"ثم هزّ رأسه الذي كانت تغطيه عمامة ضخمة، ومسّد لحيته السوداء الكثة و أضاف قائلاً:

- أعلم أن كل القبائل تنتظر منا أن نعلن الجهاد و قد زادهم الزلزال حماسة على محاربة العدو، أليس كذلك؟

و ابتسم للشيخ الجيلالي الذي حرّك رأسه قائلا باحترام:

- سنحارب الغزاة الصليبيين.

- و قال له الباي بلهجة تؤكد اطلاعه على ما جرى بالمسجد الأعظم:

- لقد شرعتم في حث الناس على الجهاد.

هز الشيخ الجيلالي رأسه و قال بهدوء:

- سيكون النصر المبين في عهدكم يا سيدي الفاضل، و هذا شرف عظيم لم يحظ به أي باي قبلكم.

و تدخل الشيخ الطاهر بن حواء قائلا بحماس:

- الفرصة سانحة لحصار وهران و تحريرها بإذن الله تعالى"[1].

إن الحوار هنا جاء حوارا حماسيا يحقق وحدة درامية للمشهد، فالشخصيات أصبحت منظرة للأحداث بتفاعل حي، خصوصا عندما تتوافق الرؤى بين سلطة الباي و جهود علماء الدين المتحمسين للجهاد حتى يُخيل للقارئ أن الحدث المروي يبدو فعليًا و حقيقيًا، لأن السارد هنا ليس معنيا بصوت المؤلف، بل بمن يروي عنهم، ممن صنعوا تلك الأحداث ليفسح المجال لتعدد الأصوات في مشهد يتطابق فيه زمن الملفوظ مع زمن التلفظ في النص الروائي الواحد.

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 94

ب- الوقفة الوصفية:

تشغل الوقفة الوصفية حيّزا هاما من زمن الخطاب الذي تستغرقه الأحداث و هي تتعقب جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب أو اقتضاب، و هذا ما يؤكّده الدكتور عبد المالك مرتاض في قوله "إن السرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر"[1].

أما حسن بحراوي فيميز بين نوعين من الوقفات الوصفية التي يمكن أن تصادف مخيلة الروائي عبر مسارات السرد المختلفة بداية من "الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقّفًا أمام شيء أو عرض Spectacle يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، و بين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة و التي تشبه إلى حدّ ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[2].

و أمام هذا التمييز المهم سنحاول رصد بعض تجليات تلك الوقفات الوصفية و طريقة اشتغالها كقيمة زمنية تعمل على إبطاء عملية السرد، أمام خطاب روائي يسعى إلى تحقيق الانسجام بين الممكن و المتخيل، و من ذلك تمثيلا، هذا المقطع من الرواية.

يقول السارد في أثناء زيارة الخليفة الأكحل للمنطقة الشرقية لبايليك الغرب حيث تختفي الأحداث، لتظهر لنا صورة الخليفة في أدق تفاصيلها "كان الخليفة الذي جاوز عمره الثلاثين، متوسط القامة قوي البنية... و كان يرتدي عباءة صفراء من الحرير يغطي جزءا منها برنوس حريري أبيض... و تدلى من منطقته على الجهة اليمنى سيف في غمده كما ظهر مسدسه"[3].

في هذا المقطع ينقل لنا السارد عبر زاوية الرؤيا التي وضع فيها نفسه، وقفة وصفية لأهم المدركات البصرية الخارجية للخليفة الأكحل سواء في بنيته المونفولوجية التي زادته مهابة، أو في تلك التشكيلات الأيقونية في صورة العمامة و السيف و المسدس التي أضفت على الخليفة جانبا مهما من سلطته القوية على الجميع" و قال رجل معمم في ذهول كأنه الباي يستعمل الفسطاط، و مرافقه الآغا الجلودي وكبار ضباط البايليك"[4].

---

[1] - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 50

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 175.

[3] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 14

[4] - المصدر نفسه ، ص 14

إن مثل هذا الوصف الدقيق المعتمد على الرؤيا البصرية، يتواصل ليأخذ تسعة أسطر كاملة من الخطاب، تجعلنا نقف أمام الخليفة الأكحل، كصورة متخيلة حاول السارد تقديمها للقارئ و كأنها صورة حقيقية لتشكل لنا بذلك استطرادًا و توسعًا في زمن الخطاب على حساب زمن القصة المتوقف عن الاستمرار.

لم يقتصر مفلاح في روايته على وصف الشخصية فقط، بل أخذ المكان حيّزا هاما من زمن الخطاب عندما أضفى عليه لمسة فنية و قداسة روحانية تتعدّى الحدود الرمزية له يقول السارد: "أمّا راشد فقد أسرع الخطى في أزقة حي القصبة حتى وصل مقام سيدي عبد الرحمن الثعالبي ذي القبة البيضاء الرائعة المؤلفة من ثمان زوايا و عند باب المقام الخارجي لاحظ فوقه نقشا يضم أبياتا شعرية مكتوبة بالخط الكوفي. دخل قاعة المقام و هو يرتجف بهرته جدرانها المزينة بزليج ملون تتخلله كتابات عربية بالخط الشرقي و الفارسي ثم وقف مع الزوار عند الضريح المغطى بتابوت خشبي، و تلا سورة الفاتحة بصوت متهدّج"[1].

بهذا الوصف الجميل بقي المكان مستمرا عبر الزمن، لأنه عنوان هذا الإنسان و تاريخه، و في تشكيله اعتمد السارد على ثقافته في المعمار الإسلامي، و التي ظهر جزءا منها عبر وصفه للقبة البيضاء، و شكْلها لتنتقل العين الواصفة إلى داخل المقام، فتصور لنا الخطوط و النقوش المزينة لجدرانه، إلى أن تصل عند الضريح فتختم الوقفة بتلاوة سورة الفاتحة، و مع ذلك لم تستطع هذه الحركة الوصفية من تعطيل حركة الخطاب، لما نلمسه من آثار حركة الزمن و سرعته، ضمن صيغ الأفعال، و عناصر الصوت و الحركة، و سيأتي توضيح ذلك من خلال تناولنا لدور المشاهد الحركية في تحديد العلاقة بين زمن القصة و الخطاب.

2-4- التواتر La Fréquence :

يعتبر التواتر مظهرًا من المظاهر الأساسية في بنية الزمن السردي و أهم دراسة نظرية أشارت إلى هذه العنصر هي دراسة جيرار جينيت حيث عرفه بمجموع علاقات التكرار بين القصة و الخطاب و ينقسم إلى أربع حالات :

- المحكي التفردي: أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 47

- المحكي التفردي الترجيحي: أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية.
- المحكي التكراري: أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.
- المحكي الترددي: أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية[1].

2- 4-1-المحكي التفـــردي: في هذه حالة يتم السرد بالتساوي بـــين القصـــة و الخطـــاب و يكثر هذا النوع من التواتر خاصة عند السرد الخطي لأحداث القصة، و يمكـــن ملاحظـــة ذلك جليا فيما ورد على لسان السارد "و قبل بزوغ الفجر ارتحـــل جـــيش بايليـــك الغـــرب إلى برج بوحلوان ودخل مضايق "واجر" ثم مرّ على حوش قايد السبت، و منه إلـــى وادي العلايق، فوادي بوفاريك، ثم حقول المتيجة. و كانت عين الربط آخر محطة يصـــلها جـــيش بايليك الغرب و على رأسه الخليفة الأكحل"[2].

من خلال هذا المقطع السردي الّذي يدور حول استعدادات جيش البايليلـــك لمواجهـــة الحملة الإسبانية نجد السارد يتبع حركة الجيش من مكان إلى آخر مرة واحدة كمـــا جـــرت أحداثها على مستوى القصة ثم ينقل نفس الأحداث مرة واحدة أيضا على مستوى الخطاب.

و نجد في المشهد الثالث عشر من الرواية مثال آخر، يقول السارد "و مـــع غـــروب الشمس ظهر الشيخ أحمد بن هطال ممتطيا صهوة فرسه الأشهب، و إلـــى يمينـــه القاضـــي المكي بن عيسى و رجال المخزن. كان الشاوش بوعلام يتقدّم القافلة المتوجهة نحـــو قصـــر الباي و هو يحمل الراية الحمراء"[3].

هي صورة أخرى من واقع الأحداث الهامة التي ارتبطت بشخصية تاريخيـــة ممثلـــة في الشيخ أحمد بن هطال حدثت في الواقع مرة واحدة ثم نقلت مرة واحدة في الخطاب بحيث لا يحدث أي تكرار يذكر على مستوى القصة و لا على مستوى الخطاب.

2- 4-2- المحكي التفردي الترجيعي: يصنف هذا النوع من السرد ضمن حالات الســـرد المفرد لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، و المثال على ذلك تلك المواقف البطولية التي عُرِفَ بها "سيدي الهاشمي" جدُّ البطل راشد و التي ظهرت أكثر الأحيان في الحديث الذي جرى بين الحاج يحي و "الشيخ الطاهر" حيث نجد أنفسنا أمام حدث

[1] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 131.
[2] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 43
[3] - المصدر نفسه ، ص 106

وقع أكثر من مرة وورد ذكره أكثر من مرة ، و في هذا الصدد ، ندرج ما رواه السارد من أقوال:

"حقا ، كان والدنا مجاهد شجاعًا، فرغم عرجه ظل نشيطا حتى توفاه الله"[1].

" كان والدنا رجلا عظيمًا، مازلت أتذكر نصائحه الثمينة، كان يحث رجال العرش على شراء السلاح"[2].

"كان سيدي الهاشمي بطلا، تحدى الوكيل حمدان و الجنود الأتراك"[3].

" يا راشد، مازلت أحتفظ بالبندقية التي شارك بها جدك في مقاومة الغزاة"[4].

" كم كانت فرحة سيدي الهاشمي عظيمة لما قيض له الله تعالى أن يشهد تحرير وهران"[5].

مما نلاحظ في هذه النماذج أن السارد يحدد مجموعة من المواقف التي ارتبطت بـ "سيدي الهاشمي" نذكر منها: (مجاهدًا شجاعًا، نصائحه الثمينة، تحديه للوكيل حمدان، شارك في مقاومة الغزاة)، فكلها مواقف ارتبطت بأحداث وقعت أكثر من مرة على مستوى القصة، لذلك جاء ذكرها على مستوى الخطاب متكرّر أيضا.

2- 4-3-المحكي التكراري: و في هذا الصنف من السرد يتحمل مقطع نصّي واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الخطاب، و يمكن أن تعوض تلك التواجدات المكثفة لنفس الحدث بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيها السارد التكرار، و يختر له جملة واحدة مع إشارة تدل على تواتر الفعل، يقول السارد على لسان الحاج يحي "أصبح الأكحل يتردد كثيرًا على أنحاء المنطقة الشرقية للبايليك"[6].

في هذا المقطع نجد أن تردد الخليفة الأكحل للمنطقة كان متكررا بصفة مستمرة في القصة و مذكورًا في الوقت نفسه مرة واحدة في الخطاب، و الرواية غنية بهذا النوع من التكرار الذي تعتمد فيه على الحذف و استعمال بعض الألفاظ التي تبين التكرار كما يوضحه مقطع آخر من المشهد الثامن يقول السارد "سعد راشد كثيرا حين اختير من بين

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 6.
[2] - المصدر نفسه ، ص 07.
[3] - المصدر نفسه ، ص 07.
[4] - المصدر نفسه ، ص 07.
[5] - المصدر نفسه ، ص 07.
[6] - المصدر نفسه ، ص 04.

الطلبة لمرافقه قافلة (الدنوش الكبير) الذي أصبح حدثا عظيما ينظم كل ثلاث سنوات، و يقوده الباي نفسه لتقديم العوائد و الهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر"[1].

إن تعدد هذه الظاهرة و تكررها أمر طبيعي خاصة في رواية شعلة المايدة، كونها تسرد لنا أحداثا وقعت في فترة طويلة من الزمن، و نقصد بذلك مراسم الدنوش الذي يعود بنا الى فترة الحكم العثماني بالجزائر و يعني "العودة كل ثلاث سنوات لتقديم الضرائب و فروض الطاعة التي تثبت مدى الولاء الذي يكنه الباي و البايليك ككل لمركز السلطة العثمانية بدار السلطان"[2]، مما جعل السارد يعتمد على تلخيص تلك الأحداث بدل عرضها بالتفصيل و كأنها جاءت دفعة واحدة ثم يشير بعبارة (ينظم كل ثلاث سنوات) ليبين أن الأحداث جرت أكثر من مرة.

2- 4-4-المحكي الترددي: إن غلبة هذا السرد في النص الروائي مرده اختيار محمد مفلاح لتيمة الحلم (رؤيا الشيخ جلول) حيث يروى الحدث الواحد مرات عديدة باستعمال وجهات نظر مختلفة تجاه الرؤيا التي تشكل بالنسبة للشخصية الروائية متنفسا لاستعادة الزمن المنشود (تحرير وهران).

فالرواية تبدأ بالإشارة إلى رؤيا الشيخ جلول، يقول السارد "و هزّ راشد يمناه و قال همسا«يا لها من رؤيا!..» لم يمل الشيخ من الحديث عنها.. لقد رأى نفسه في المنام يمشي حافي القدمين على الثلوج... و صاح الشيخ جلول بخوف (يا مول المايدة.. يا رجال الله.. النجدة.. النجدة.."[3].

هذه الرؤيا جاءت كأول حدث أو خبر يبشر بقرب تحرير مدينة وهران، ليتكرر الحدث نفسه في أكثر من مشهد، عندما يستحضر البطل راشد تلك الرؤيا بلسان السارد "و لكنه ظل يتذكر من حين لآخر رؤيا الشيخ جلول محاولا فك بعض ألغازها في ضوء كلام الرجلين"[4].

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 72.
[2] - رقية قندوز ، مراسيم الدنوش و رمزيته في ايالة الجزائر خلال العهد العثماني، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم التاريخ، السنة الجامعية، 2005-2006 ، ص 43 .
[3] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 03.
[4] - المصدر نفسه ، ص20.

"و ذكر الشيخ جلول الذي لم يمل من ترديد رؤياه.. إيه .. يا لها من رؤيا!.. متى تظهر شعلة المايدة فتذيب الثلوج عن المدينة الذهبية"[1].

"و رغم وساوسه فقد كان ينتظر أن تتحقق رؤيا الشيخ جلول قريبا"[2].

بهذه الطريقة وظّف مفلاح هذا النوع من التكرار حيث ذكر ما حدث مرة واحدة على مستوى القصة، خمس مرات على مستوى الخطاب كما يبينه الشكل رقم (3) لكن أسلوب تقديمها في التكرار الأول يختلف عن أسلوب تقديمها في التكرار اللاحق، و لم يأت هذا النوع من التكرار اعتباطيًا و إنّما له أبعاد دلالية، فرؤيا الشيخ جلول تمثل حدثًا واحدًا على مستوى القصة و لكن رغم نقلها إلى الخطاب عبر أزمنة مختلفة فإن ذلك لم يؤثر على الأحداث بالسلب و إنما أضفى عليها جانبا من الصدق التاريخي، فكلما تقدمت الأحداث صدقت الرؤيا إلى أن يتحقق حلم تحرير وهران.

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص34.
[2] - المصدر نفسه ، ص49.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

بنية الفضاء
في "شعلة المايدة"

بنية الفضاء في "شعلة المايدة"

1- مفهوم الفضاء الجغرافي

2- تقاطبات الأمكنة في "شعلة المايدة"

2-1- فضاء الإقامة

2-2- فضاء الانتقال

1- مفهوم الفضاء الجغرافي:

يعد الفضاء من أهم المكونات التي تشكل بنية الخطاب الروائي و الذي دونه ، لا يمكن لنسيج السرد أن يستوي أو يستقيم في ظل عرض الأحداث و بسطها" فالروائي مثلا -في نظر البعض- يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للاماكن. فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية و لا يقصد بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، و لكن ذلك المكان الذي تصوّر قصتها المتخيلة"[1].

و لعل أول اختلاف يبرز على السطح هو تعدّد المصطلحات الدالة على الفضاء، و التي اختلف في تناولها الدارسون و النقاد، فمن المكان إلى الفضاء، و الحيز، كلها مصطلحات ترتب في خانة واحدة لكنها تتوسع في التوظيف عند عبد المالك مرتاض الذي يرى "أن مصطلح الفضاء من منظوره على الأقل، قاصر بالمقياس إلى الحيز لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء و الفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن و الثّقل... على حين أن المكان نريد أن نَقِفَه في العمل الروائي ، على مفهوم الحيز الجغرافي وحده."[2]

غير أن الحديث عن المكان الواحد كحيز جغرافي في العمل الروائي يكتسب بدوره تنوعًا حسب زاوية النظر التي يلتقط منها، و حتى الرواية التي تحصر أحداثها في مكان واحد نراها تخلق أبعادًا مكانية في أذهان الأبطال أنفسهم. و أمام تغير الأحداث و تطورها تتعدد الأمكنة ويزداد اتساعها "و هذا ما نطلق عليه اسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل و أوسع من المكان. و المكان بهذا المعنى هو مُكون الفضاء"[3] و هذا ما جعلنا نعتمد على مصطلح "الفضاء" كمفهوم شمولي يشير إلى مجريات الأحداث في العمل الروائي بكامله.

---

[1] - د . حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص54، ص121.

[2] - د. عبدالمالك مرتاض في نظرية الرواية ، ص 121.

[3] - د. حميد لحمداني، بنية النص السردي ، ص 63.

و لعل أهم عمل دشن مسار التنظير للفضاء كان كتاب "شعرية الفضـــاء" لغاســـتون باشلار - Bachelard Gaston - الذي قام بعرض مجموعة من الأمكنة المحورية المرتبطة ارتباطًا حميمًيا بالإنسان، اجتماعيا و سيكولوجيا. و التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصـــيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت و الغـــرف المغلقـــة أو فـــي الأمـــاكن المنفتحـــة الخفيـــة أو الظاهرة ، المركزية أو الهاشمية... و غيرها من التعارضات التي تعمل كمسارٍ يتضـــح فيه تخيل الكاتب و القارئ معًا"[1].

سار في الاتجاه نفسه الناقد السوفياتي - يوري لوتمان - الذي أقام نظريـــة متكاملـــة للتقاطبات المكانية في كتابه(بنية النص الفني) الذي ينطلق من فرضـــية أساســـية مفادهـــا أن شـــبكة العلاقـــات تنـــتظم وفـــق تراتبيـــة مـــن التقـــابلات المكانيـــة، كمفـــاهيم "الأعلى /الأسفل، القريب/البعيد، المنفتح/ المنغلق،المحدد/ اللامحدد، و المنقطـــع/المتصـــل كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أي صفة مكانية، و يرى لوتمان أن النماذج الاجتماعية و الدينية و السياسية و الأخلاقية في عمومهـــا تتضـــمن، و بنســـب متفاوتة، صفات مكانية، تارة في شكل تقابل الســـماء/الأرض، و تـــارة فـــي شـــكل نـــوع من التراتبية السياسية و الاجتماعية حيث تُعارض بوضوح بين الطبقات (العليا) و الطبقـــات (الدنيا)"[2].

غير أن دراسة الفضاء على الوجه الذي ذكرنـــا يفـــرض علينـــا دائمـــا الوقـــوف عند -الخطاب الروائي- (discours romanesque) ذلك أن المكان هو مركز حركة اللغة الروائية بكل مستوياتها المعرفية و الجمالية، فينمو مع العمل في كـــل حركاتـــه، و يتطـــور مع الأحداث، تتغير أشكاله وأنواعه، فتتحول بذلك - أيضا- دلالاته بحيث يصبح بإمكان بينة الفضاء الروائي أن تكشف لنا عن الحالـــة الشـــعورية التـــي تخـــتلج ذوات الشخصـــيات بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها.

ضمن هذا السياق يمكن النظر إلى المكـــان (الفضـــاء الجغرافـــي) بوصـــفه شـــبكة من العلاقات ووجهات النظر المختلفة التـــي تتضـــافر لبنـــاء الفضـــاء الروائـــي، ســـواء

---

[1] - حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص25.

[2] - المرجع نفسه ، ص 34

نقـــلا عـــن كتـــاب ,Lotmn (Youri):La structure du texte artistique, trad par Anna Fournier et autres Paris, Ed Gallimard, 1973, p 311

من طرف السارد بوصفه كائنا مشخصًا و تخيليًا أساسا، و من خلال اللغة بجملها الكثيفة و عمقها البلاغي و الجمالي لإحداث التنوع ، ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي تقف فوق المسرح الروائي مجسدة أدوارها، و في المقام الأخير من طرف القارئ ووجهة نظره الدقيقة عند الاتصال بالنص و التواصل معه.

من هنا يستوقفنا سؤال جوهري، يأتي في ختام الصياغة النظرية لمفهوم الفضاء الجغرافي الذي يطرح الإشكال الأكثر تعقيدا، في الكيفية التي سنتعامل بها مع تلك التراكمات النظرية التي تضعها شعرية المكان في تناولنا، أمام نص روائي يشتغل على المادة التاريخية التي تستدعي الأمكنة خلال فعل التذكر لوقائع جرت أحداثها يوم وطأت أقدام الجيش الإسباني المحتل ارض الجزائر .

و إذا أردنا الدقة فإن المفهوم المركزي الذي ستتبني عليه مقاربتنا للفضاء الروائي في رواية شعلة المايدة هو مفهوم التقاطب، الذي أظهر كفاءة إجرائية عالية بفضل التوزيع الذي يجريه للأمكنة وفقا لوظائفها و صفاتها الطبوغرافية و انتقالات الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد بما يسمح لنا بوضع اليد على ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي.

2- تقاطبات الأمكنة في "شعلة المايدة":

يقدم لنا الفضاء في شعلة المايدة مستويات متنوعة من الانفتاح و الذي يتجسد ضمن تقاطبات مكانية يمكننا أن نميز فيها بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، حتى نحصل على ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة تابعة أو ملحقة يعبر كل منها عن أهم العلاقات و التوترات التي تحدث عند اتصال السارد أو الشخصيات بأماكن صناعة الحدث.

إن الأخذ بمبدأ التقاطب كأداة إجرائية سيمثل المظهر الملموس الذي ينهض بدور هام في عملية السرد ، كونه لا ينظر إلى المكان باعتباره عنصرًا خاليا من الدلالة بل يستقصي دلالاته الخلفية (الفكرية و الثقافية و الاجتماعية) انطلاقا من رصد علاقاته بأبرز مكوّن سردي - الشخصية الروائية - وذلك بواسطة تقديم المكان من خلال حركة الشخوص فيه وليس من خلال المشاهد الثابتة.

أما الحقيقة التي لابد من ذكرها بعد جس نبض مختلف التقاطبات الممكنة، هو صعوبة تحديد الأمكنة المعنية بالدراسة لا نقول ذلك لصعوبة المهمة

في تطويع النص الروائي وفق هذا المفهوم، و إنّما طبيعة المكان و الزمن الذي يعود بنا إلى القرن 17م من تاريخ الجزائر، هو الذي أعاق بعض الشيء من عملنا أمام تمظهرات سطحية لبعض الأمكنة المهمة.

و أخيرًا فالطريقة المتوخاة في هذه المدرسة المتواضعة تقتصر على نموذج تمثيلي واحد هو التقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة و أماكن الانتقال من أجل الوقوف على أهم المبادئ البنيوية التي تنظم اقتصاد المكان و هندسته الطبوغرافية، مع الإشارة إلى ما يتفرع عن هذه الفضاءات من تقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة نبينها فيما يلي:

2-1- فضاء الإقامة:

2-1-1- فضاء الإقامة الاختيارية:

2-1-1- 1 - فضاء الخيمة:

يخضع الفضاء الروائي في شعلة المايدة لإستراتيجية تعمق دوره كبنية دالة، لا تكتفي بإيراد التفصيلات البصرية لفضاء الخيمة ببساطته و وضاعته، و إنما تستثمر في تشكيلاته منطقة مشتركة للذاكرة و الصورة، فحين ننظر إلى صورة خيمة الشيخ الطاهر كما يقدمها لنا النص فإن القارئ يسترجع مكانا ينتسب إلى ماضيه.

و من ناحية أخرى يعجز الوصف الموضوعي للمكان بمفرده أن يشيد فضاء روائيا، من خلال حركته الدائرية حول الأشياء و الأغراض لأنه حتما سينتهي به الوصف لفائدة الوظيفة التزينية التي تميل إلى تجزئة المكان و عدم رؤيته في شموليته و لتنظيم هذه الصورة يقول غاستون باشلار" علينا أن نأخذ في الاعتبار موضوعين أساسيين يربطانهما:

الأول: نتصور البيت كائنا عموديا، إنه يرتفع إلى الأعلى، فيميز نفسه بعاموديته إنه إحدى الدعوات الموجهة إلى وعينا بالعامودية.

ثانيا: نتخيل البيت كوجود مكثف، إنه يتوجه إلى وعينا بالمركزية"[1]

إن هذه الطريقة التي تأخذ بيدنا نحو الكشف عن ملامح مثل هذه الصورة في شعلة المايدة، تضعنا وجها لوجه أمام شخصية البطل راشد داخل الخيمة و هو يتأهب للسفر إلى مازونة نزولا عند رغبة والده، يقول السارد "و في يوم جميل من فصل الخريف استيقظ

[1] - غاستور باشلار، جمالية المكان، ت : غالب هلسا . المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت – لبنان ، 1984 ، ط2 ، ص 45.

راشد باكرا بعدما قضى ليلته متقلبا في فراشه القديم، ثم أشعل الشمعة المثبتة على حجرة صغيرة ملساء و نهض بخفة، ارتدى جبته التي كانت معلقة بإحدى ركائز الخيمة لف عمامته على رأسه الحليق لبس خفه المصنوع من جلد الماعز، حمل إناءً طينيا سكب فيه بعض الماء من القربة، ثم توجه إلى صخرة ضخمة كانت خلف الخيمة فجلس بجانبها، توظأ بسرعة بالماء البارد، و الكلب الأحمر مانو يقفز أمامه محركا ذيله الطويل، أما الكلب الأصفر صافو القذر فظل كعادته منبطحًا تحت شجرة التين"[1]

تتجسد العمودية في هذه الصورة الأنموذج عبر ارتفاع "الخيمة" بركائزها المثبتة بالمكان نحو الأعلى، ملتحمة بالسقف، هذا الاستقطاب يفتح أمامنا منظورين مختلفين للتخيل، فسقف "الخيمة" بقي متماسكا رغم بساطته و العوارض الطبيعية المختلفة التي توالت عليه، و لمّا يذكر السارد فصل الخريف بالذات لا يذكر ذلك اعتباطا و إنما تعميقًا لطرحنا الأول، أما المنظور الثاني فيظهر أكثر عمقا عندما تحيلنا صورة الركائز المثبتة بالمكان بصورة أهالي المنطقة المتشبثين بالأرض.

في أفق هذه الرؤية يمكن اعتبار خيمة الشيخ الطاهر مكانا معدًا للإقامة الإجبارية غير محدودة المدى من جهة، و مكانا يغلب عليه الانتقال و الحركة بالنسبة لشخصية البطل "راشد" الذي رضخ في آخر الأمر لرغبة والده لمواصلة الدراسة. طبعا إذا استثنينا المقيمين الثابتين و هما والدي راشد , الشيخ الطاهر و سكينة.

إن هذا المشهد الماثل أمامنا حاول فيه الكاتب بكل جهده البرهنة على الحقيقة الجوهرية التي تنهض عليها دلالة المكان و هي تجسد تلك العلاقة العضوية القائمة بين الإنسان والمكان، فيصف الكاتب حركة البطل "راشد" بعدما قضى ليلته متقلّبا في فراشه القديم و هي صورة توحي بدلالاتها الضمنية حين تكشف لنا عن الحالة النفسية للبطل بعدما حمّلَهُ والده مسؤولية مواصلة دراسته، كل هذا يعرض أمامنا من مركز الخيمة و من المرصد الذي أقامه الكاتب لنفسه و هو يراقب حركة البطل ضمن ثنائية ضدية من داخل الخيمة إلى خارجها.

في مقابل هذه الحركة الذؤوبة في فضاء المكان تأتي قيم الألفة بجاذبيتها الآسرة، مانحة طاقة البدء للبطل راشد حين نستشعر ذبذباتها في الحديث الذي جرى

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص21.

بين راشد ووالدته سكينة يقول السارد "ولما قضى صلاته رأى والدته في فستانها الرمادي الخشن الفضفاض و هي تحمل كوبا طينيا قدمته له قائلة بصوت خافت:

- سنشتاق إليك يا بني:

تناول منها الكوب الذي كان يحتوي على حليب ساخن، ثم قال لها مواسيا:

- لن يهدأ لي بال حتى أعود إلى الخيمة"[1].

إن الخيمة بهذا المعنى، تكف عن كونها مكانا ذا أبعاد و مقاسات، لتصبح مكانا يمتلئ بالدلالات الجديدة و غير المعهودة عبر ثنائية تجمع بين افتقار راحة البال و راحة البال عند العودة، إنه سحر المكان و قوة ارتباط الإنسان في الوضع الطبيعي الذي ينبغي أن يكون فيه، فهو الذي يمتلك المكان و صاحب الحق فيه أولاً و أخيرًا.

و الخلاصة أن الخيمة بالرغم من كونها كيانا هندسيًا، تمنحها الركائز العامودية النظام و التوازن، فهي أيضا مكان يستقطب و يكثف الألفة و يدافع عنها، فالبيت لا يأخذ معناه ودلالاته الشاملة إلا عبر صورة الساكن الذي يقطنه، و إبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بين الشخصية و المكان بجميع مكوناته.

2-1-2- فضاء الإقامة الإجبارية:

2-1-2- 1- فضاء الرباط:

يروي لنا تاريخ الفتوحات الإسلامية عن دور الرباطات في مواجهة الحروب الصليبية و غاراتها على شواطئ المغرب العربي، و التي كان يشرف عليها علماء الدين فالأصل في إنشائها كان للعبادة و تعلم أمور الدين و أصوله، و هي في معناها أيضا " الإقامة في الثغر بإزاء العدو، و الثغور هي منافذ ينطلق منها العدو و من الواجب أن تحصن هذه الثغور تحصينًا منيعًا كي لا تكون جانبًا ضعيفًا يستغله العدو و يجعله له"[2].

هذا التوضيح الذي لابد منه جاء لتقريب مفهوم الرباط للقارئ. و لنكتشف كذلك بواسطة التحليل عن الكيفية التي يتم بها التشكيل الروائي لطرفي ذلك التقاطب الذي ظهرت بوادره في نص محمد مفلاح حين حاول أن يؤول تخييليا الوقائع التاريخية التي

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 22.

[2] - خديجة صدوق، الرباط و بعده الثقافي و العلمي لمدينة وهران، مجلة الثقافة الإسلامية، إصدارات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، العدد 2010/06، ص 43.

جرت أحداثها في رباط المايدة، من انطلاق الطلبة من داخل الأخبية و الخيم إلى خارجها لمواجهة الإسبان و المغاطيس[1].

و إذا أردنا أن نتقصّى هذا التقاطب في "شعلة المايدة" سيكون لزاما علينا أن نبحث في طبيعة هذا الفضاء و مكوناته المادية و المعنوية، يقول السارد "انتشرت الأخبية و الخيم بالرباطات و انشغل الطلبة بدراسة الفقه و النحو و التصوف، و أصبحوا لا يبرحون رباطهم إلا في الأوقات التي يعلن فيها عن ظهور الإسبان من خلف أسوار وهران أو حين يغامر الإسبان و المغاطيس بالاعتداء على الدواوير المجاورة للمدينة. و في الليل كان الطلبة يتلون القرآن الكريم و صحيح البخاري و المدائح النبوية، و هذا ما كان يثير الرعب في صفوف الإسبان و يزيدهم قلقاً على مصيرهم"[2].

لقد شكّل الرباط بالنسبة للطلبة فضاء للإقامة الإجبارية في مكان محدد من جبل المايدة سمي "رباط ايفري" و الذي استغله الباي لتشديد الحصار على وهران "رفع الباي سبابة يمناه نحو الأعلى ثم حركها قائلا بقوة:

- سيتوقف التدريس في كل أنحاء البايليك و لا يسمح به إلا في رباط المايدة، هذا قراري و لا رجعة فيه من يرفض تطبيقه سيتعرض للعقوبة الشديدة.

و خاطب الخليفة بغضب:

- ألم تقل لهم بأنهم كانوا أول المنادين للجهاد؟ ألم يحثونا على محاربة العدو؟ بل سمعت بعضهم يتهمنا بالتقاعس عن الجهاد...لا... لن أسمح بأي اعتراض لقد تحملت مسؤوليتي و سيكون العلماء و الطلبة في الصفوف الأمامية"[3].

إن مجموع هذه الأخبية و الخيم هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه: فضاء الرباط، لأن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان" إنه الفضاء الذي فيه الأبطال أو يُفترض أنهم يتحركون فيه "[4] من الداخل يتلون القرآن الكريم و صحيح البخاري

---

[1] - المغاطيس فرقة من المتعاونين مع الإسبان، و يأتي هذا التوضيح نقلا عن كتاب: - أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق و تقديم: المهدي البوعبدلي، منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية، سلسلة التراث1، ص 89.

[2] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص101.

[3] - المصدر نفسه ، ص 100

[4] - حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص62.

و المدائح الدينية و من الخارج تترصد عيونهم الأمكنة المضادة التي تتحين الفرصة للمناورة.

إن هذا التقاطب بين حركة الداخل و الخارج يذكرنا بمفهوم الحد الذي يقترحه علينا لوتمان حيث "يكون فيها الأبطال محصورين في فضاء محدد لا يغادرونه إلى الفضاء المقابل الذي تفصله عنهم الحدود، على أنه قد يوجد من بينهم من يستطيع غشيان هذا الفضاء أو ذاك ضدًا على الحواجز و الحدود الفاصلة بين الفضاءات"[1] و يبقى الفرق الجوهري بين الفضائين هو علاقة كل طرف بالمكان الذي يشغله و رؤية كل طرف للمكان الذي ينشدهُ.

و في النص كان واضحا التعارض الموجودة بين الطرفين، فعلاقة الطلبة المرابطين بالمكان الذي يشغلونه هي علاقة توحد و انسجام كونه مكان الآباء و الأجداد و هو معرض للخطر مما يستوجب الدفاع عن حياضه، أما علاقة الطرف الآخر (الإسبان) بالمكان فهي علاقة استلاب و تنافر ظهرت ملامحها في حالة الرعب و القلق الذي يمتلك ذواتهم و هم يواجهون مصيرهم المحتوم.

2-2- فضاء الانتقال

2-2-1- فضاء الانتقال العام:

2-2-1-1- فضاء المدينة:

لقد غدت "المدينة" بوصفها فضاء إشكاليا في الرواية، مكانا أنموذجيا لحركة الشخصيات و هي تشق شوارع و أزقة المدن في غدوها و رواحها، مما وفر للكاتب إمكانات كبيرة للتشخيص و التخييل و بلورة المعاني، التي ستساعدنا حتما في تحديد السمة الأساسية التي تتصف بها تلك الأمكنة، و الوقوف عن قرب أمام فضاء خصب تتنوع فيه الإيحاءات بالدلالات المتصلة بهذا الفضاء.

و سيكون اختيارنا على سبيل النمذجة، للرؤية التي تحملها الشخصية عن المكان و الكيفية التي تدرك بها أبعاده وصفاته سواء من داخل المدينة أو من الخارج سعيا لتوضيح فرضية أساسية نعرضها فيما يلي:

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 37.

هناك على الأقل قطبان طبوغرافيان، هما في نفس الوقت قطبان اجتماعيان يتجاذبان هذا الفضاء و لكل منهما دلالاته المنفتحة على النص، فدلالات اللفظ الدال على الفضاء يتبدل من موضع إلى موضع، و من سياق إلى سياق بحكم تنوع حركة الحدث في الزمن.

و نحن نعثر في شعلة المايدة على ما يثبت صحة هذا الافتراض من خلال أنموذجين وصفيين تظهر فيهما المدينة كفضاء متسع تختلف دلالاته بحسب زاوية الرؤية التي أقامتها الشخصية و هي تتأمل فضاء المدينة، يقول السارد "تحرك راشد في مكانه وراح يتأمل المدينة التي ظهرت بمبانيها العجيبة المتراصة على منحدرات جبل بوزريعة، و بدت له ملتحمة ببعضها البعض و كأنها تحتمي من هجمات الغزاة، أعجبته بنايات حي القصبة العتيق و عرف من محمد الشلفي أن الجزائر بناها الفينيقيون و كانت تسمى إيكوسيم و تعني جزيرة الشوك، أو جزيرة الطيور الغير الطاهرة، و قد عرف الرومان اسمها فأصبحت تعرف بإيكوسيم وجددها بلكين بن زيري، و لما دخلها الأتراك في القرن السادس عشر ميلادي ازدادت المدينة اتساعا..."[1].

في هذا المشهد كما في الذي سيليه تحيلنا القرائن الطبوغرافية المستخلصة من فضاء المدينة العام على وتيرة ينبني عليها معمار فضاء المدينة وفق خطة هندسية تضع أجزاء المدينة جنبا إلى جنب في ما يشبه الجرد التتابعي من بداية جهة اليمين إلى جهة اليسار، و هكذا تصبح الرؤية الهندسية متحكمة في رسم أبعاد المدينة و تعيين إحداثياتها، بل إن الوصف ينتقل في هذا المشهد من فضاء المدينة إلى تاريخها القديم و كأن الكاتب يريد القول أن اتساع مدينة الجزائر مرتبط بامتداد تاريخها العريق.

يقول السارد "طاف راشد بأزقة مدينة معسكر المطلة على سهل غريس الخصيب، فزار مركزها الذي يتواجد فيه مقر الباي و المسجد العتيق و الفندق الجديد و الحمام العجيب و السوق الكبير، ثم قضى بعض الوقت مهتما بالأنشطة الحرفية و التجارية التي كان يعج بها الطريق الرابط بين مركز المدينة و "بابا علي" و تفرج على محلات كان أصحابها من الحضر و الكراغلة و اليهود و جلبت اهتمامه المنتوجات المعروضة فيها كالبرانيس الصوفية و الزرابي القلعية و النعال الجلدية والحياك الحريرية"[2].

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 44.
[2] - المصدر نفسه ، ص66.

يوجد في هذين النصين الأعلى و الأدنى، من القرائن و التفاصيل الهندسية ما يثبت تراتبية الأجزاء المكونة لفضاء المدينة كما يثبت ذلك النص عبر سرد الراوي لأهم الأمكنة الموجودة على الطريق الرابط بين مركز و المدينة و "بابا علي" و لعل أبرز دلالة يمكن تحصيلها بصدد فضاء المدينة هو الطابع الإشكالي لهذا الفضاء و الذي تتحدد إشكاليته في كونه مرتبط بالزمن، فرؤية فضاء مدينة الجزائر من الخارج هو انفتاح على الزمن الخارج روائي، أما رؤية فضاء مدينة معسكر من الداخل فهو انفتاح على الزمن الحاضر الروائي.

2-2-2- فضاء الانتقال الخاص:

2-2-2-1- فضاء المقهى:

يأتي المقهى في رواية شعلة المايدة كمكان انتقال خصوصي، و فضاء لتحرك الشخصيات و التقائها كلما وجدت لنفسها فسحة من الزمن لتعبر للآخر عما يختلج في ذواتها من مشاغل الحياة و مشاقها، و لاشك أن "وجوده في الشارع العربي قد منحه بعدا جماليا جديدا، فقد أتاح المقهى للروائي و الفنان أن يتأمّلا الشارع جيّدا و يدركا جيّدا ما يدور فيه، و بكل بساطة كان المقهى هو كرسي التأمل للشارع وكان هو كرسي الفرجة على الشارع"[1].

إن فضاء المقهى الذي يصوره "محمد مفلاح" في هذه الرواية هو فضاء خاص بامتياز، ليس لكونه فقط بؤرة للثرثرة و اغتياب العالم، و محطة لتناقل الشائعات الرخيصة"[2] كما يصرّح بذلك حسن بحراوي، و إنما هو توثيق تاريخي لهذا الفضاء ينقل فيه "مفلاح" جانبا مهما من الخصوصية السوسيوثقافية التي تميز بها فضاء المقهى في القرن السادس عشر من تاريخ الجزائر القديم و هو حتما يختلف في كثير من جوانبه عن مقهى الشارع العربي اليوم.

يروي السارد متحدثا عن البطل راشد "و أصبح يرافق القندوز القصيري مصحح ألواح الطلبة إلى مقهى سليم الغرناطي الذي يلتقي فيه الشعراء و المطربون و بعض أعيان

[1] - شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994، ص 65-66

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص91.

المدينة يجلس الصديقان على حصير قديم و يتناولان القهوة التي كانت تحضر على نيران الفحم، وكان راشد يستمع إلى حكايات القندوز القصيري الذي كان يهوى التدخين رغم تحريمه من بعض الفقهاء، و قد نصح صديقه العاشق بالابتعاد عن آفة التدخين و لكن القندوز القصيري قال له ساخرا (التدخين يجعل منك رجلا متحضرّا) ثم ابتسم بغبطة قائلا بعدما نفث الدخان نحو الفضاء (عندما تشاهدك المرأة و أنت تدخن يزداد إعجابها بك، لقد قرأت ذلك في عيني حبيبتي خدوجة)"[1].

إن فضاء المقهى في هذا المقطع المجتزأ من الرواية يحدد لنا نوع الفئات الاجتماعية التي تعودت ارتياده، مما يدعم تلك الفرضية التي أعلنا عنها في البداية من أن المقهى، هو فضاء خاص بامتياز حينما يجمع فئات بعينها (الشعراء و المطربون و أعيان المدينة) في مكان واحد. و يشكل كذلك نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل و من العالم إلى الذات بما يتضمنه ذلك الانتقال من كسر لحاجز القيم و العادات التي تثقل كاهل الشخصية بالالتزامات و المحظورات، كما حدث لشخصية "القندوز القصيري" مصحح ألواح الطلبة الذي كان يهوى التدخين رغم تحريمه من بعض الفقهاء.

و تمشيًا مع الخطة المنهجية التي أعلنت عنها عند اختيار التقاطب موضوع للدراسة فإنني سأستمر في رصد مجال حركة الشخصيات على ضوء جدلية الداخل و الخارج التي تتبع نمو الفضاء المكاني لإدراك أهم الدلالات المترتبة عن ذلك الانتقال، يقول السارد "ومرت عليهما مرة امرأة بدينة تتمايل في حائكها التلمساني الجميل و هي تشد طرفيه عند صدرها الناهد بيدها اليمنى المخضبة بالحناء، فتحرك القندوز القصيري على الحصير القديم كمن لدغته أفعى و تنهد متمتما(هي...هي راشد) ثم قفز واقفا و سار في الاتجاه الذي سلكته المرأة البدينة و لكنه سرعان ما عاد إلى مكانه السابق و قال بحزن (مازال ذلك الوحش يطاردها كان يراقبها من محل التاجر اليهودي)"[2].

إن أهم ما يستوقفنا في هذا النص ليس هو تلك المراوحة لحركة الشخصيات داخل و خارج المقهى فذلك أمر مستحصل، حرصنا على توضيحه في أكثر من موضع، و إنما تلك الاتصالات العاطفية غير الثابتة و لا المستقرة التي تعيشها شخصية "القندوز

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص68.
[2] - المصدر نفسه ، ص68.

القصيري" بين حالة الغبطة في بداية المقطع و الحزن في نهاية المقطع سعيا وراء إحداث المقروئية الضرورية التي تجعل من المقهى فضاء تُخيّم عليه عناصر متناقصة لا يمكنها أن تأتلف أو تجتمع خارج مجال المقهى.

و بصورة عامة يمكننا القول أن فضاء المقهى عند "محمد مفلاح" يطغى عليه الحضور المكثف للشخصية على التفاصيل و الصفات الطبوغرافية، فهو فضاء الشخصية بامتياز بما يمنحه من حرية البوح عما يختلج في دواخل النفوس من مكبوتات، تشكل على مستوى الحكي أزمة مضاعفة لأزمة الحدث الروائي العام.

لقد حاولنا منذ بداية الفصل التركيز على الفضاء الجغرافي دون غيره من الأفضية الأخرى كونه الفضاء الذي يتولد عن طريق الحكي ذاته، فنرى الشخصيات تتحرك أمامنا و كأنها على خشبة المسرح، لتتعدد الصور حسب زاوية النظر التي ستقودنا أيضا نحو معرفة المكان من حيث هو صورة تنعكس في ذهن السارد أولاً و يدركها وعيه ثانيًا، قبل أن يعرضها علينا في خطابه.

و في الختام لابد من الإشارة إلى دور الوصف في تشكيل طبوغرافيا المكان الذي لا نجزم أن الأماكن التي تطرقنا إليها في بحثنا هي الوحيدة التي تعبر عن بنية الفضاء الروائي بل هناك الكثير من الأمكنة التي نجتزيء على سبيل المثال وصف السارد لكل من مقام عبد الرحمن الثعالبي و ضريح سيدي أمحمد بن عودة، لتقف الشخصية بين هذين الفضائين بكل جوارحها مشدودة إلى قداسة المكان و روحانيته.

الفصل الخامس

الفصل الخامس

بنية الشخصية
في رواية "شعلة المايدة"

بنية الشخصية في رواية "شعلة المايدة"

1- مفهوم الشخصية

2- تقديم الشخصية و تصنيفها

3- تقديم الشخصية في رواية "شعلة المايدة"

4- تصنيف الشخصيات في رواية "شعلة المايدة"

1- مفهوم الشخصية:

يكتسي مفهوم الشخصية أهمية بالغة في الكتابة الروائية كونه أحد "أهم مكونات العمل الحكائي إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط و تتكامل في مجرى الحكي، لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة"[1] على الرغم من وجود اختلافات و تصورات متباينة في تحديد هذا المفهوم. سنسعى إلى الإلمام بأبرز محطاتها الأساسية.

فقديما عند أرسطو، لما كانت المأساة هي أساسًا محاكاة لعمل ما" كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعًا تامًا لمفهوم الحدث ، و قد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم قائم بالحدث"[2]

أما في القرن التاسع عشر الميلادي فقد كانت الشخصية تفرض وجودها في النص الروائي و تتخلص تدريجيا من تبعيتها للحدث ، وقد فسّر آلان روب غرييه (Allain Robbe Grillet) ذلك "بصعود قيمة الفرد في المجتمع و رغبته في السيادة أي ما أسماه بالعبادة المفرطة للإنساني"[3] فأضحت كل عناصر السرد تشتغل على إبراز الشخصية و فرض وجودها في جميع الأوضاع.

و في ثلاثينيات القرن العشرين تخلّى الروائيون الجُدد عن فكرة العبادة المفرطة للإنساني، مع بروز مفاهيم جديدة فرضها الاتجاه البنيوي (الشكلانيون الروس و بروب و ليفي ستراوس...) ، حيث تغيرت النظرة إلى الشخصية و بدأ الحدّ من غلوائها "إلى أن وجدنا كافكا أحد المبشرين بجنس روائي جديد، يجتزئ في روايته "المحاكمة" (le procès) ، بإطلاق مجرد رقم على شخصيته"[4] معلنا بذلك القطيعة مع التقاليد السابقة في التعامل مع الشخصية.

---

[1] - سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997 ، ص 87.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2009، ص 208.
[3]- المرجع نفسه، ص 208.
[4] - د.عبدالملك مرتاض ،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب-الكويت، ديسمبر 1998،ص 77
نقلا عن كتاب

و مع تطور العملية السردية و تعقد وظائفها، صار لزاما على الروائي أن يراعي الطبيعة النفسية و المزاجية لشخصيته حتى تكتسب تماسكًا سيكولوجيًا لم يكن متاحًا لها في النصوص الكلاسيكية، فظهرت عدة روايات في هذا المضمار، غير أن ذلك لم يدم طويلاً فقد طفت على السطح مشاكل نقدية أكثر حدة بالنسبة للرواية الجديدة التي ركزت بشكل مكثف على المضمون السيكولوجي للشخصيات على حساب القدرة التخيلية التي هي أساس العملية الإبداعية.

و بظهور التحليل البنيوي للسرد تم استبعاد النظر إلى الشخصية كجوهر سيكولوجي دون أن يذهب رواد هذا الاتجاه إلى حد إلغائها، حين اختزلها (فلاديمير بروب V-propp) في جملة من الوظائف التي تؤديها، و هذه الوظائف هي وحدات ثابتة مقارنة بالأسماء و الصفات التي تتغير من حكاية إلى أخرى "و هكذا فالشخصية لم تعُد تُحَدَدْ بصفاتها و خصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها و نوعية هذه الأعمال"[1].

ينسجم هذا التعريف مع المفهوم اللساني للشخصية الذي دافع عنه معظم البنيويين، فقد رأى تزيفتان تودروف (Tzveton . Todrov) أن "مشكلة الشخصية هي قبل كل شيء مشكلة لسانية، و الشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[2] و بذلك تبقى نظرة تودروف للشخصية نظرة لسانية، تجردها من محتواها الدلالي، ليتوقف عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية. بل إن فيليب هامون وانطلاقا من تبنيه السيميائية علما يهتم بالعلامة، بنى تصوّره حول الشخصية معتبرا إيّاها "علامة يجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية. أي أنّ وظيفتها اختلافية، و هي علامة فارغة أي بياض دلالي، لا قيمة لها إلاّ من خلال انتظامها داخل سياق محدّد"[3].

في هذا الاتجاه يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية، ليفتح المجال أمام القارئ، ليملأ هذا الفراغ تدريجيًا، و يسهم في بنائه من خلال تعدد القراءات و صيرورة الحبكة، استنادا على رأي فيليب هامون الذي يعد من أبرز المنظرين الذين ربطوا الشخصية ببناء النص نظرا للأهمية التي تحتلها الشخصية، حيث يرى في كتابه (سيمولوجيا

[1] - د.حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص 24.
[2] - تزيفتان تودروف: مفاهيم سردية، تر: عبدالرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1 ، 2005، ص 71.
[3] - فيليب هامون: سيمولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبدالفتاح كليطو، الرباط، 1990، ص 08.

الشخصيات الروائية) أن الشخصية كائن لغوي محض، أي أن الشخصية بناء يقوم النص بتشييده أكثر مما هي معيار مفروض من خارج النص[1].

و الخلاصة أن مفهوم فليب هامون للشخصية الروائية يتجلى داخل حدود النص، دون مرجعية خارجية، لأنه اعتمد على مقارنة الشخصية بالدليل اللغوي، فأكد أن العلامة اللغوية تتكون من وجهين، الأول و هو الدال (Sinifiant) ، أما الثاني فهو: المدلول (Signifie) ثم عكس ذلك على الشخصية، فجاء دالها ممثلا في الصفات و الأسماء التي تميزها عن غيرها، أما المدلول فيتمثل في مجموع ما ينقل عن الشخصية من تصريحات و أقوال و سلوكات ضمن الملفوظ السردي.

2- تقديم الشخصية و تصنيفها:

تقع الشخصية في صميم الوجود الروائي ذاته و لذلك تحظى بأهمية بالغة عند الكثير من الدارسين و المشتغلين بالدراسات السردية، غير أن اختلاف أسسها النظرية و المنهجية النابعة من خلفيات فكرية و إيديولوجية، إضافة إلى اختلاف التيبولوجيا التي تقدمها الشخصيات في كيفية بنائها ووظيفتها داخل السرد، يفرض علينا منذ البداية إيجاد طريقة إجرائية حاسمة تقربنا من التعرف على الشخصيات و تسمح لنا بتصنيفها دلاليًا.

2-1- تقديم الشخصية:

هناك تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات للقارئ ، فمن الروائيين من يقدم شخصياته بشكل مباشر فيسهب في وصف طبائعها و تعيين ملامحها. و إن كان ذلك عبر شخصية تخيلية، وهناك تقديم غير مباشر للشخصيات حين يترك المؤلف للقارئ "استخلاص النتائج و التعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية و ذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين"[2].

و أمام تعدد الطرائق التي يطرحها تقديم الشخصية من حيث التنوع و الاختلاف، يقترح فيليب هامون مقياسين يفيدان في القيام بهذه المهمة:

- **المقياس الكمي:** و ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

[1] - المرجع السابق ، بالتصرف ، ص 51.
[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.

- المقياس النوعي: أي مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلّق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية و أفعالها[1].

و في هذا السياق يمكننا الاستفادة من طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية، وفق نفس المنظور السميولوجي الذي ركز عليه فيليب هامون، حين اعتبر الشخصية الروائية وحدة دلالية تبدأ فارغة ثم تمتلئ تدريجيا بالأفعال و الصفات التي تستمدها من النص، وفق محور القارئ و استنادا على مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما يُخبرُ به الراوي
- ما تُخبرُ به الشخصيات ذاتُها
- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[2].

و تأسيسًا على هذا التصور تأتي الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، بحسب تعدد القراء و اختلاف تحليلاتهم، و هذا ما يرحب به البنيويون حين يصبح الحكي غنيًا بالدلالات عكس النظرة التي تقترحها المناهج التقليدية ذات الأساس الاجتماعي أو السيكولوجي.

2-2- تصنيف الشخصية:

تثير مسألة تصنيف الشخصيات إشكالات متعددة، أولا لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، ثانيا لتعدد و اختلاف معايير التصنيف إلى حد التضارب، مما يفرض علينا اختيار التصنيف الحاسم للشخصيات من جملة التحديدات المطروحة، بما ينسجم و مدلول الشخصية داخل الملفوظ الروائي الواحد.

يحسن بنا هنا، أن نقف عند أهم التصنيفات التي استند عليها الكثير من الدارسين في مجال دراستهم للشخصية و التي ترتكز على تحديدات دقيقة "كخاصية الثبات أو التغير التي تتميز بها الشخصية و التي تتيح لنا توزيع الشخصيات إلى سكونية Statiques

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 224.
[2] - د. حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 51.

و هي التي تظل ثابتة لا تتغير طول السرد و ديناميكية Dynamiques تمتاز بالتحولات المفاجئة التي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة"[1].

على ضوء هذه التحديدات يمكننا أن نتلمس أهم التصنيفات التي اشتغل عليها الباحثون في دراسة الشخصية من أجل معرفة كيفية بناء الشخصية داخل السرد ، و من بين هذه التصنيفات نذكر:

- تصنيف "فلاديمير بروب":

يعتمد تصنيف فلاديمير بروب للشخصيات انطلاقا من تحليل حكاية الخوارق الروسية، حيث رأى أن هذه الشخصيات تنحصر في سبع شخصيات و هي "المعتدي أو الشرير (Agresseur ou méchant) و الواهب (Donateur) و المساعد (Auxiliaire) و الأميرة (Princesse) والباعث (Mandateur) و البطل (Héros) و البطل الزائف (Faux Héros) ، كما لاحظ أن كل شخصية من هذه تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقًا (31 وظيفة)"[2] ، و نشير هنا أن الشخصية عند بروب لم تَعُد تحدد بصفاتها و خصائصها ، بل بالوظائف التي تقوم بها، كيفما كانت الطريقة التي تم بها الإنجاز.

- تصنيف "عبدالمالك مرتاض"

يأتي اختيار هذا التصنيف على ضوء المقالة التي قدمها "فورستر" من كتابه (Aspect of the hovel) و التي يدرس فيها "الفرق بين الشخصية المعقدة متعددة الأبعاد (multidimensionnelle) و الشخصية المسطحة (personnage plat) التي تكون في الغالب مندمجة (typifié) و بدون عمق سيكولوجي"[3].

شكّلت هذه المقالة مرجعًا هامًا، بالنسبة للكثير من النُقّاد العرب نذكر منهم (د.عبدالمالك مرتاض) الذي يرى أن "فوستر" لم يستطع إعطاءنا قاعدة عامة لتمييز بين صنفين مختلفين من الشخصية ، فأعاد عبدالمالك مرتاض صياغة هذين المصطلحين مستئنسا بما قدّمَهُ "تودروف و ديكرو في هذا السياق حيث يذكر أن "الشخصية المعقدة هي التي لا تستقر على حال، و لا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقًا ماذا سيؤول إليه أمرها،

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 215.
[2] - د . حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 25.
[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 215.

لأنّها متغيرة الأحوال، و متبدلة الأطوار... و أما الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير و لا تتبدل في عواطفها و مواقفها بعامة"[1] فالشخصية الأولى هي معادل للشخصية النامية (Dynamique) ، أما الشخصية الثانية فهي معادل للشخصية الثابتة (Statique) .

- تصنيف "فيليب هامون":

يقترح علينا فيليب هامون من جهته تصنيفا من ثلاث فئات، يرى أنها تغطي مجموع الإنتاج الروائي، و هي على التوالي:

1- فئة الشخصية المرجعية (Personnages Référentiels): و يندرج ضمنها الشخصيات التاريخية (كنابوليون و رماية دوماس)، و الشخصيات الأسطورية (كفينوس أوزوس)، و الشخصيات المجازية (كالحب و الكره)، و الشخصيات الاجتماعية (كالعامل أو الفارس أو المحتال)، و هذه الشخصيات في مجملها تشير لمعنى محدد و ثابت تفرضه ثقافة ما بحيث أن مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة، و تأتي هذه الشخصيات في الملفوظ الروائي من أجل "التثبيت" المرجعي عندما تحيل إلى النص الكبير الذي تمثله الإيديولوجيا و المستنسخات و الثقافة.

2- فئة الشخصيات الواصلة (P. embrayeur) : و تكون علامات على حضور المؤلف و القارئ أو ما ينوب عنهما في النص، و تدخل ضمن هذه الفئة الشخصيات الناطقة باسم المؤلف و المنشدين في التراجيديا القديمة. و الشخصيات المترجلة و الرواة و المؤلفين المتدخلين و شخصيات الرسّامين و الكتّاب و الثرثارين و الفنانين، و يصعب في بعض الأحيان الكشف عن نمط هذه الشخصيات بسبب تدخل بعض العناصر المشّوشة التي تربك فهم هذه الشخصية أو تلك.

3/- فئة الشخصيات المتكررة (Personnages anaphorique): حيث تُنسج الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة و ذات طول متفاوت، و تقوم هذه الشخصيات بوظيفة تنظيمية داخل المتن الروائي، كما

[1] - د . عبدالمالك، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط 1989 ، ص89.

تشكل علامات مقوية لذاكرة القارئ عن مثل الشخصيات المبشّرة بالخير أو تلك التي تـــذيع و تؤول الدلائل[1].

يشير "فيليب هامون" على هامش التصنيفات "أنّ بإمكان أيّ شخصية أن تنتمي في نفس الوقت أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث، لأنّ كل وحدة فيها تتميز بتعدد وظائفها ضمن السياق الواحد"[2] و هذا ما يمنحنا القدرة على تصنيف الشخصيات بشكل دقيق خصوصًا في الرواية التاريخية التي نجد فيها الشخصية البطلة هي شخصية متخيّلة،و في بعض الروايات هي شخصية تاريخية.

بعد هذا التمهيد النظري الذي أوردنا فيه حديث "فيليب هامون" عن العلامات و أنواعها و مفهوم الشخصية و أصنافها، ينتقل إلى تحليل ثلاثة محاور أساســية هي: مدلول الشخصية و مستويات وصف الشخصية و دال الشخصية، على ضوء مقولة "إنّ تحليل الشخصية الروائية بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل و الوصف أي حيث هي دال ومدلول، و ليس كمعطى قبلي و ثابت»[3] و هي تشكل لبّ بحثه حول مقولة الشخصية.

و يمكننا القول في الأخير أنّ دراسة "فيليب هامون" للشخصية تعتبر مرجعًا هامًا لدى أغلب المشتغلين بالرواية ، خصوصًا ما تعلّق بتحديد معالم الشخصية الروائية، الذي استفدنا بدورنا منها في إعداد الجانب الإجرائي على رواية "شعلة المايدة" من أجل توضيح صورة الشخصية و تحديد أبعادها، دون أن نخفي رغبتنا في التركيز على جزئية هامة لا نقف فيها عند حدود التصنيف، بل نحاول الاستفادة من كل ما يبسط لنا دراسة الشخصيات في "شعلة المايدة" من أجل التأكيد على ارتباط الشخصية بباقي مكونات العمل الروائي.

3- تقديم الشخصية في رواية "شعلة المايدة":

انطلاقًا من معيار مصدر المعلومات على الشخصيات الذي يقدمه "فيليب هامون" يكشف لنا "حسن بحراوي" في دراسة هامة عن مصدرين مختلفين للمعلومات المقدّمة حول الشخصية "فهناك أولاً المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة و ذلك باستعمال

[1] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بتصرف ، ص 217.
[2]- المرجع نفسه ، ص 217.
[3]- المرجع نفسه ، ص 213.

ضمير المتكلم، ثمّ هناك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر تعليقات الشخصيات الأخرى أو عبر خطاب المؤلف".[1]

و تمشيًا مع نفس التصور سنحاول الاعتماد على هذا المقياس كونه ينسجم و بنية الشخصية في رواية "شعلة المايدة" التي تعيد صياغة اللحظة التاريخية صياغة روائية ، دون الاعتماد على المعرفة الكمية وحدها التي لا تؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية. مادام المقياس النوعي يفي بالغرض في إفادتنا عن مصدر المعلومات حول الشخصية و نوعية الجهات التي تبثها.

أول ما يلفت انتباهنا في "شعلة المايدة" هو سيطرة الطريقة غير المباشرة على التقديم، حيث يعتمد "مفلاح" على السارد العليم الذي يمدّنا بالمعلومات حول الشخصية، و في هذا النمط من التقديم يجعلنا السارد "ترى بأقصى ما يمكن من الوضوح إلى الشخصية التخيلية، صنيعة المؤلف، كما لو كانت شخصية محتملة و تتوفر على أثر الواقع اللازم من خلال ما يحملها إياها المؤلف من الصفات و الطبائع و باقي التمييزات الوضعية الأخرى"[2].

سنحاول فيما يلي أن نركز على شخصية "محمد الشلفي" لنتخذ منه مثالاً لتقديم الشخصيات مع الاعتماد على نوعية التقديم و مقدار الأصالة التي يتضمّنها، يقول السارد عند وصول "راشد" إلى مدرسة مازونة "و في مدرستها الشهيرة، استقبله محمد الشلفي و هو طالب قصير القامة، عريض المنكبين، مفتول العضلات، يرتدي سروالاً عربيًا فضفاضًا و عباءةً فوقية بيضاء، و يضع على جمجمته الكبيرة عمامة بيضاء ذات ذؤابة طويلة يلّفها حول عنقه الغليظ، و كان أسمر الوجه، واسع الجبهة اشتهر في المدرسة بالجرأة و حدّة الذكاء ...»[3].

يكشف لنا هذا النص الطويل نسبيًا على الحضور الكثيف للسارد الذي لا يكتفي بالرؤية الخارجية التي ترّكز على ظاهر الشخصية الموصوفة، بل ينفذ إلى معرفة أهم الخصائص و القدرات النفسية و العقلية، التي تميزها من جرأة وحدّة ذكاء بما ينسجم كذلك و قدراتها المعرفية التي يكشف عنها السارد في معرض حديثه عن شخصية "محمد الشلفي".

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 232.
[2]- المرجع نفسه ، ص 233.
[3]- محمد فلاح، شعلة المايدة، ص 27.

و لعلّ أبرز تلك العناصر جميعًا هو اعتماد السارد على "مبدأ التدرج" الذي يقتضي الانتقال من المظهر الخارجي العام للشخصية إلى المظهر الداخلي الخاص، وفق وتيرة تدريجية تبدأ بظهور "محمد الشلفي" كبنية منفولوجية لها علامات أيقونية متميزة، حيث يحصل للقارئ أول اتصال له بالشخصية موضوع الوصف ليتمّ التعرف بشكل تدريجي على المظاهر الأخرى (النفسية و العقلية) كلّما تقدّم في القراءة.

لقد جاء تقديم الشخصية في "شعلة المايدة" وفق مبدأ التدرج الذي يتحكم في بناء الشخصية و دلالاتها معا، و القائم أساسا على تثبيت النسق التقليدي في الوصف حيث "تعامل الشخصية على أساس أنّها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها و ملابسها و سنها وأهوائها و هواجسها و آمالها و آلامها"[1] بما يضفي عليها صفة القداسة و السيادة من أجل "إكساب الشخصية الحدّ الأقصى من الوصف الضروري لمقروئيتها سعيًا وراء إعطائها مزيدًا من الوضوح و الواقعية"[2].

هكذا نجح مبدأ التدرج في دمج المظاهر الخارجية و الداخلية للشخصية في جوهر متكامل إلى حدّ التآلف و الانسجام بما يحقق تماسك النسق التقليدي للتقديم، بحيث لا يقف في حدود رصد الصفات الشخصية و طبائعها فحسب، و إنّما يتمّ تعضيدها بخصائص نفسية و عقلية تخدم احتياجات النسق التقليدي الذي يركز على التحفيز الذهني، من خلال عملية التأويل و التفسير داخل النص.

و في سياق حديثنا عن مبدأ التدرج و الدور الذي يلعبه في المقياس النوعي، نلمس مبدأً إجرائيًا آخر يشتغل ضمن نفس المعيار هو "مبدأ التحول" الذي يعني "افتقار الشخصية في النسق التقليدي إلى الصبغة النموذجية القارة، و ميلها الواضح إلى التحول تبعًا للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد"[3].

يأتي مبدأ التحول في "شعلة المايدة" لاختبار قدرة الشخصية على التحول و قياس مدى التأثيرات المختلفة التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية في مظهرها و مخبرها، و في الحالة التي بين أيدينا سيمكننا الاشتغال بهذا المبدأ من معرفة طبيعة شخصية "محمد الشلفي" المتغيرة و الثائرة على الأوضاع السائدة في المنطقة.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط1، 1998م، ص 86.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 227.
[3]- المرجع نفسه، ص 239.

يعرض السارد الحديث الذي جرى بين (محمد الشلفي) والبطل (راشد) "ابتسم له محمد الشلفي قائلاً بكل ثقة:

فليكن في علمك أنّ جلّ الصلحاء تحفظوا على حكم الأتراك بسبب تعسف بعض حكامهم.

و حملق في وجه راشد الذي ظلّ ينصت إليه باهتمام، ثم تابع قائلاً له برزانة:

العثمانيون وقفوا معنا ضدّ الحملة الصليبية.. و نحن نحترمهم لهذا السبب و لا ننسى ما قدّموه من تضحيات في مواجهة الغزاة الصليبيين، و لكن ألا ترى أنّ الأتراك احتكروا لأنفسهم كل مناصب الحكم و حرموا منها آبائنا؟

وضع راشد يمناه على جبينه و هتف في حيرة:

- ماذا جرى لك يا محمد؟
- هزّ محمد الشلفي كتفيه باستهانة ثم قال بتحدٍ:
- إنّها الحقيقة المرة"[1].

مع هذا النص، سنتقدم خطوة أخرى في توضيح مبدأ التحول الذي يجسدُه "محمد الشلفي" حين ينحرف بوعي عن مسار الموضوع العام للرواية ممثلا في تحرير مدينة وهران من الاحتلال الإسباني ليتحول إلى مسارٍ موازٍ لحركة الأحداث حين يرى في التواجد التركي في المنطقة مسألة وقت " فالأتراك سيغادرون الجزائر إن آجلاً أو عاجلاً "[2].

لقد كانت غاية السارد ، من خلال هذا المشهد الحواري هو تقديم شخصية "محمد الشلفي" و مواقفها من الأحداث المحيطة بها، و عرض الأسباب الموضوعية و الظروف الملموسة المباشرة التي جعلت "محمد الشلفي" يتبنّى تلك المواقف "أنا غير راضٍ عن أعضاء ديوان الجزائر الذين لم يعودوا مهتمين بمصير وهران"[3]. و على غرار هذا التحول في إبداء المواقف "يمكننا الإدلاء باقتراح أولي مفاده أنّ تحول الشخصية يأتي دائمًا مصحوبًا، في النسق التقليدي، بتحول مواكب يلحق علاقة الشخصية بمن حولها من الشخصيات التي

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 42.
[2]- المصدر نفسه ، ص 43.
[3]- المصدر نفسه ، ص 105.

تدخل معها في صلات أو تربطها بها وشائج من أيّ نوع"[1] و هذا ما حدث بالفعل بين "محمد الشلفي" والبطل "راشد" عبر مسار الحكي.

و من جهة أخرى، يشكل انتقال عدم الاستقرار من البنية الحكائية إلى الشخصية و علاقتها، أهم مسألة تهيمن على اشتغال مبدأ التحول في "شعلة المايدة" من خلال تتبّعنا لمختلف الأحداث الهامة في الرواية، و من قبيل تلك التحولات نسوق مثالاً على سبيل النمذجة.

"أنصِت إلى ما يُقال عن أعمال الآغا الجلودي الوحشية و ستعرف إلى ما سيؤول إليه الوضع في بلادنا مَطَّ راشد شفتيه و قال:

- لقد تغيرت كثيرًا....بلا ريب إنّ مطالعة الكتب جعلت منك شخصًا غريبًا.

و قال له محمد الشلفي بأسف:

- مشكلتنا الحقيقية بدأت حين أحرقنا كتب العلماء المجتهدين و اضطهدنا المفكرين"[2].

إنّ أيّ تغيّرٍ يطرأ على بنية الأحداث في "شعلة المايدة" إلاّ و ينعكس على موقف الشخصيات و مختلف الصلات التي تجمع هذه الأخيرة بمن شاركها في عملية السرد. فمحمد الشلفي فقد ثقته في أعضاء ديوان الجزائر الذين لم يعودوا مهتمين بمصير وهران، أمّا الآغا الجلودي فأعماله الوحشية على طرف كل لسان و يتجلّى ذلك من خلال حديث الشيخ الطاهر "لا تحدثني عن الآغا الجلودي، إنّه وحش لا تهمه إلا جباية الضرائب أمّا تحرير وهران...

و سكت بعدما تنهد تنهدة عميقة. اقترب الحاج يحي من شقيقه و ووضع يده اليمنى على كتفه الهزيلة ثمّ قال بحنق:

- حتّى بلكابوس التركي لم يهتم بشكاوى الناس كما كان يفعل الأكحل"[3].

و هكذا يؤكد الكاتب أنّ شخصية "محمد الشلفي" في تكوينه الثقافي و الفكري و في رؤيته للتغيير و للمستقبل لا يختلف كثيرًا عن مواقف باقي الشخصيات الأخرى من أهالي منطقة بايليك الغرب، التي لم تتأخر عن المشاركة في الجهاد الذي أعلنه الباي.

و أخيرًا، و أمام سيادة النسق التقليدي على الرواية، و نحن نختبر المقياس النوعي في مقاربة طرق التقديم في "شعلة المايدة". فإنّ الكاتب "محمد مفلاح" بقي مشدودًا

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص242.
[2]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 105.
[3]- المصدر نفسه ، ص 05.

إلى ذلك الطموح الذي راود رواية القرن التاسع عشر على النحو الذي يميل إلى مراكمة المعلومات و المعطيات دون اتخاذ طرائق جديدة، غير أنّه استفاد من سيادة ذلك النسق لجعل العالم التخيلي أكثر تلاحمًا، فكل صيغة من التقديم تُنتج عملاً منسجمًا و توعكات الحادثة التاريخية بصورة ممتعة و في قالب مقبول.

4- تصنيف الشخصيات في رواية "شعلة المايدة":

عندما نقرأ رواية "شعلة المايدة" نجد أنّ "محمد مفلاح" قد وظّف أنواعًا مختلفةً من الشخصيات و بشكلٍ مكثّف، حيث تعدّدت أدوارها و تباينت أبعادها في مواقف مختلفة ترصدها ذاكرة السارد بعناية و تنتقل بين محطاتها بذكاء محكم من خلال أبرز المحطات التاريخية التي عرفتها الجزائر إبّان الاحتلال الإسباني لمدينة وهران.

و لكي نمثل لهذا المنحى في تصنيف الشخصيات، سنعتمد على دراسة "فيليب هامون" في هذا المجال و ذلك بالتركيز على بعض النماذج من الشخصيات التي تشكلت و نمت داخل مضمار الرواية.

4-1 الشخصية المرجعية:

تعتمد رواية "شعلة المايدة" في بنائها على الحضور المكثّف للشخصيات التاريخية التي يميزها تعدد الوظائف التي تشتغل عليها بحسب موقعها من الرواية، فشخصية الباي محمد بن عثمان الكبيرّ تشكل لنا شخصية مرجعية لما تتوفر عليه من حنكة سياسية و قدرة عالية في التواصل مع علماء المنطقة، حيث كان لا يخطو خطوة إلى الأمام إلا و يُكلّف ممّن حوله من العلماء بتأطيرها، و الإشراف عليها.

و من الواضح أن اهتمام الكاتب بهذه الشخصية و غيرها عبر مختلف المقاطع المشكلة للذاكرة، يأتي من كونها معالم إنسانية رائعة في الوطنية و المقاومة، أراد محمد مفلاح أن يُسلّط الضوء عليها ليكتشفها عن قرب و هي في معترك الأحداث، يقول السارد "انتفض الباي في مكانه، و ركزّ نظره في وجه بلكابوس ثمّ خاطبه قائلاً بغضب:

لا تقترب من زاوية الشيخ جلول "سأعاقب كل شخص يسيء للزوايا و مشايخها.

و أجال نظره الحاد بين وجوه الحاضرين ثمّ قال بصرامة:

لن نعلن الجهاد. إلاّ إذا قاده العلماء و مشايخ الزوايا.

ركزّ الشيخ جلول نظره في سبحته الخشبية و قال للباي:

سنضحّي بالنفس و النفيس.

قال الباي بحماس:

سنحرّر وهران"[1].

تتميز شخصية الباي على مستوى الخطاب الروائي بقوة رمزيتها و دلالاتها، فهي شخصية برزت على مستوى السرد و ساهمت في نمو الأحداث و تطورها من خلال علامات دالة على تمّيزها كشخصية محورية، فدلالة القوة و العزم و الصرامة كلها ميزات إذا توفرت في الشخصية التاريخية أصبحت مؤهلة لتحمّل مسؤولياتها في كلّ الظروف و الأحوال. و بالتأكيد فإنّ النص الروائي لمحمد مفلاح لا يمنح للشخصيات الحمولات الدلالية نفسها، بل لكلّ شخصية حضورها المتميز مع شخصيات أخرى، تأتي لإضاءة الحقيقة الزمنية و المكانية التي تفاعلت فيها مع الأحداث التاريخية،و الذي يتحول على مستوى النص إلى حافزٍ يرتكز عليه القارئ لتحديد أفقية زمن القص.

و بتتبّعنا لمسار شخصية "الباي" في إطارها الخطي، سنعثر على مظاهر ذلك النمو المطرد الذي تشهده الشخصية و هي تجابه التحولات الطارئة التي تشهدها منطقة بابليك الغرب، المجاعة و الجفاف من جهة و الضرائب المجحفة من جهة أخرى، ممّا أجبره على التعامل بحكمة و رزانة في تسيير هذه الأزمات الداخلية دون أن يمنعه ذلك من رصد وترقب لما ستؤول إليه الأوضاع الخارجية و انعكاساتها على الداخل.

يقول السارد "اهتمّ الباي محمد بأخبار الثورة الفرنسية التي أصبحت تشكل خطرًا على عرش ملك إسبانيا، و رأى أن الوقت حان للهجوم على مدينة وهران، كما فكّر أن يطلب الإذن من الجزائر، و لكنّه ظلّ متخوفًا من ردّ فعل الداي فبعض رجال الديوان لم يكن متحمّسًا لمحاربة الإسبان"[2].

لقد وقفنا من خلال الشواهد التي عرضها الكاتب على طبيعة الظروف التاريخية المعقّدة التي عايشها الباي محمد الكبير و على عدة جبهات، و هي كلّها أحداث حاول "مفلاح" من خلالها إثارة التاريخ و إقحام القارئ في تخيّل أحداثها بما يتوافق و خلفيته الفكرية.

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 87.

[2]- المصدر نفسه ، ص 92.

و يعتبر كلام السارد من بين أهم المصادر الإخبارية في الرواية، عندما يشتغل على تقديم أكبر قدر من المعلومات حول الشخصيات، من أجل تثبيت صورتها في أذهاننا "كان الخليفة الذي جاوز عمره الثلاثين متوسط القامة، قويّ البنية، أسمر الوجه، أسود العينين.... وكان يرتدي عباءةً صفراء من الحرير يُغطي جزءًا منها برنوس حريري أبيض..."[1] ليترك تَوَارُد الأخبار فيما بعد لباقي الأصوات الروائية.

"وضع الشيخ الطاهر يمناه على كتفه اليسرى ثمّ أرجعها إلى صدره و قال:

- الحمد لله. ارتحت قليلاً. لقد شعرت بأنّ الخليفة كان متحمّسًا مثلنا للجهاد و هذا ما أسعدني يا الحاج ستُحرّر وهران. قلبي لا يكذب... و كلام سيدي الأخضر بن خلوف سيتحقق و لكن أخشى أن يتوفاني الله قبل أن تعود إلينا وهران"[2].

يشكل هذا المشهد مع سابقه الامتداد الطبيعي للسلطة المعنوية التي يفرضها "الخليفة" على الشخصيات الأخرى، التي لا تتوان بدورها في إبداء مواقف الدعم و النصرة مبديةً بذلك حماسها للجهاد من أجل استرجاع وهران، على أنّ هناك ملاحظة أولية لابدّ من إبدائها، و هي أنّ الشكل الذي يأخذه "الخليفة" في المتن الروائي، من حيث الملامح و المظهر الخارجي له أهمية في بناء الشخصية، كما يُبرز مدى التطابق بين الشكل الذي تبدو عليه و بين الصفات المعنوية التي تتوفر عليها.

و بما أنّنا لسنا هنا بصدد الاستقصاء الشامل لشخصية "الباي" سنكتفي باستعراض نموذج ثاني سيساعدنا و لاشكّ على استكمال معرفتنا بهذه الفئة من الشخصيات المرجعية، خصوصًا حين تُطالعنا الرواية بدور علماء الدين في توجيه طلبتهم للحاق برباطات وهران. و نذكر على سبيل النمذجة "الشيخ أبي طالب" صاحب مدرسة مازونة الشهيرة الذي خرج مع طلبته للانضمام إلى رباط وهران.

يقول السارد:"و أعاد الشيخ أبو طالب قراءة الرسالة ثمّ حملق في وجه الرسول و قال له:

- سأكون مع الطلبة في مقدمة المرابطين بجبل المايدة، إنّ مازونة تعرف أهميـــة الربـــاط في الدفاع عن ثغور الإسلام ثمّ سكت برهةً و تابع قائلاً:

[1] - محمد مفلاح، شعلة المايدة، ص 14.
[2] - المصدر نفسه ، ص 19.

- من أجل الدين و الوطن نبذل النفس و النفيس.

غادر رسول الباي المسجد و هو - في غاية السعادة - و خرج الشيخ أبو طالب من مقصورته ثمّ جلس بجانب المنبر، و خاطب الطلبة قائلاً بصوته العميق:

- أبنائي الأعزّاء... أعلم أنّكم متشوقون إلى الشهادة في سبيل الله، و ها هي لحظتها قد حانت"[1].

تستأثر شخصية "أبي طالب" اهتمام الشخصيات المتصلة بها، و تنال من الاحترام و التعاطف من السلطة الدينية التي تتوفر عليها، ذلك أنّ العلماء كانوا من أكبر الدعاة إلى جهاد الإسبان، يضاف إلى ذلك السلطة المعنوية لهؤلاء داخل مجتمعهم و خاصة بايليك الغرب، و عندما تدرج هذه الشخصية في الملفوظ الروائي فإنّها تعمل أساسًا على "التثبيت" المرجعي الذي تظهر أولى تجلياته عندما يعلن الشيخ "أبي طالب" بأنّه سيكون في مقدمة المرابطين بجبل المايدة.

لقد اتّضح لنا من خلال العلاقة التي تجمع الباي "كسلطة سياسية" و العلماء في صورة الشيخ أبي طالب "كسلطة دينية"، مدى الانسجام و التوافق لدى السلطتين لأجل هدف واحد و هو طرد الإسبان من مدينة وهران، بالإضافة إلى تركيز "مفلاح" على الجانب السلطوي في شخصية "الباي" التي أخذت حيزًا هامًا في الرواية، لحرص الكاتب على استعادة الماضي ممّن صنعوا التاريخ، حتّى يكونوا مرجعًا للأجيال اللاحقة و هي تنجز حاضرها.

4- 2 - الشخصية الواصلة:

و هي علامة تشير إلى حضور المؤلف و القارئ في النص الروائي من خلال ردود الفعل المتباينة التي تظهر على ألسنة الشخصيات، تجاه مختلف الأحداث التي يضطلع بها المتن، وفي هذا الاتجاه يمكن رصد بعض الإشارات التي يحيل إليها السارد العليم، من أجل فهمها ومعرفة الأسباب التي جعلت شخصية ما تكون في ذلك الموضع الذي حدّده المؤلف لها، دون موضع آخر فبهذه الطريقة يمكننا تمييز الشخصية الواصلة من بين الشخصيات التي تضطلع بوظائف أخرى في الرواية.

إنّ القراءة الأولى لرواية "شعلة المايدة" تبين لنا بجلاء علاقة السارد بالحكي و الشخصيات باعتباره العالم بكل شيء و الذي يعلو فوق الحدث من أجل مسرحة الأحداث التاريخية التي

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 103.

تثيرها الرواية، والمتتبع لمسار شخصية البطل "راشد" كشخصية متخيلة تستقر بالمدرسة المحمدية، يفتح أمامنا و أمام القارئ مساحة نصية هامة للتعرف على أهم الشخصيات التاريخية التي التقت بالبطل "راشد".

يقول السارد "و شاءت الظروف أن يلتقي راشد بالشيخ أحمد بن هطال الذي أعجب بخطه الجميل فكلّفه بنسخ بعض كتاباته الأدبية، و بمرور الوقت توطّدت علاقتهما و أصبح راشد يتعصّب للشيخ أحمد بن هطال و يفضي له بهواجسه"[1].

إنّ علاقة "راشد" بأهم الشخصيات التاريخية في العمل الروائي هي إحالة للقارئ حتّى يتعرّف على أهم الأحداث من ألسنة صانعيها بطريقة يبدو فيها المشهد كأنّه يُقدّم نفسه بنفسه، و في المقابل يكشف لنا تتبع المسار الخطي لشخصية البطل عن علاقة أخرى تجمع "راشد" بشخصية "محمد الشلفي" نحاول اكتشاف نوع العلاقة من خلال المقطع التمثيلي التالي:

"أطرق محمد الشلفي لحظة ثمّ قال:

- الأمر لا يتعلّق بشخصية الباي فقط.... أنا غير راضٍ عن أعضاء ديوان الجزائر الذين لم يعودوا مهتمين بمصير وهران، لقد أصبحت علاقتهم بأرضنا ضعيفة حقًا... لقد قاوموا معنا الحملات الصليبية و لكن الآن أصبح همّهم الوحيد جمع المال باستعمال القوة... أنصِت إلى ما يُقال عن أعمال الآغا الجلودي الوحشية و ستعرف إلى ما سيؤول إليه الوضع في بلادنا.

- مطّ راشد شفتيه و قال:

لقد تغيرت كثيرًا....بلا ريب إنّ مطالعة الكتب جعلت منك شخصًا غريبًا.

و قال له محمد الشلفي بأسف:

- مشكلتنا الحقيقية بدأت حين أحرقنا كتب العلماء المجتهدين و اضطهدنا المفكرين"[2].

تحتل شخصية "محمد الشلفي" موقعًا مهمًا ضمن المتن الروائي لـــ "شعلة المايدة" بفضل حضورها الكثيف في الأحداث و المقاطع الحكائية، ذلك الحضور يمكن تمييزهُ كشخصية

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 69.
[2]- المصدر نفسه ، ص 105.

إحالية تعبر عن موقف الكاتب من ديوان الجزائر. و فرصته لتضمين جهة اعتقاده فيما يروي وتبطين مواقفه و غاياته خلف طبقات من القصّ.

4-3- فئة الشخصيات المتكرّرة:

عرف هذا النوع من الشخصيات حضورًا واسعًا في النص، خصوصًا تلك الشخصيات التي تشتغل على استرجاع مواقف و أحداث سبق و أن وردت في السرد السابق و تهدف إلى إعادة التذّكر بالأحداث الماضية أو المقارنة بين موقعين أو لرصد موضع الشخصية في مرحلتين مختلفتين.

و يتعلّق الأمر تحديدًا بشخصية "الشيخ جلول" صاحب زاوية مينة، هذه الشخصية التي تظهر بسلطتها المعنوية من خلال رؤيتها (الحلم) المبشّرة بالخير، لتتحوّل شخصيته إثر ذلك إلى بؤرة تستقطب اهتمام الشخصيات الأخرى، و تستأثر إعجابهم "توقف راشد لحظةً سوّى فيها عمامته ذات الذؤابة القصيرة ثمّ واصل سيره الحثيث في الدرب الترابي الضيّق إلى دوار العين، لقد أصبح يشعر بحالة من الفرح الممزوج ببعض القلق منذ اللحظة التي سمع فيها الشيخ جلول، صاحب زاوية مينة، يتكلّم بهدوء عن رؤيا شهدها للمرّة الثانية و هزّ راشد يُمناه وقال همسًا: يا لها من رؤيا!...لم يمل الشيخ جلول عن الحديث عنها"[1].

بهذا المقطع المتصّدر للرواية، يحصل لنا أول اتصال بشخصية "الشيخ جلول" كشخصية متكرّرة "ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساسًا"[2] يرتبط موضوعها (الرؤيا) بالموضوع العام للرواية، و هذا ما نتعرف عليه بشكل متواتر كلّما تقدمنا في القراءة خاصة على لسان شخصية الشيخ الطاهر "و سكت لحظة شرب فيها ماءً باردً ممزوجًا بالقطران صبّته له زوجته من القربة المعلّقة في إحدى ركائز الخيمة، ثمّ واصل قائلاً بهدوء:

- لا تقلق يا بنيّ... ستتحقق رؤيا الشيخ جلول.

و قال راشد لوالده:

- كان الشيخ جلول قلقًا.... ماذا جرى له؟.

حرّك الشيخ الطاهر حبات سبحته و قال لابنه:

- لقد اتّهمه القائد بلكابوس بمساندة الدرقاوي الثائر على حكم الأتراك..." [3].

---

[1]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 03.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 217.
[3]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 53.

يأتي هذا المقطع ليؤكد لنا الحكم السابق الذي ارتأيناه "لشخصية جلول" كشخصية متكررة، و في الوقت نفسه هو إشارة إلى اشتغال مبدأ التحول في الرواية، من خلال "انتقال عدم الاستقرار من البنية الحكائية إلى الشخصية و علاقاتها"[1] مثلما نلمحه جليًا في حالة القلق الذي انتاب "الشيخ جلول" بعد اتهامه بمساندة الدرقاوي الثائر على حكم الأتراك.

هكذا نخلص عند دراستنا لأهم تصنيفات الشخصية في رواية "شعلة المايدة" إلى أنّ "مفلاح" قد تمكنّ من تقديم شخصيات الرواية مراعيًا في ذلك سلطة القارئ المستوعب لطبيعة النص من أجل الولوج إلى عالم الشخصيات التي لم يكن من الممكن تدليلها دون الاعتماد على تصنيف "فيليب هامون" كمبدأ تنظيمي و أداة مفهومية و إجرائية، من أجل تحديد مراتب الشخصيات وفق مؤهلاتها الحكائية و الوظائف التي تؤديها.

لقد حرص "محمد مفلاح" على مركزة الموضوع العام للرواية، فأغلب برامج الشخصيات بوظائفها و سلوكاتها و ما تتلّفظه من مواقف و حوارات، تتقاطع كلّها في نقطة واحدة يلخصها "الباي محمد الكبير" بلهجة آمرة "استعدّوا غدًا للعودة"[2].

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 242.
[2]- محمد مفلاح ، شعلة المايدة، ص 120.

الخاتمة

و أنا أقف عند نهاية البحث لتقييم المسار الذي قطعته ، يجدر بي الاعتراف، أن خاتمة هذا البحث ليس هي نهايته. إنما تبقى أسئلته الكثيرة مفتوحة للبحث و التحري، و ما وصلت إليه ، إلا حلقة في سلسلة البحوث الأدبية التي تهتم بدراسة الرواية. خصوصا تلك التي تثير التاريخ و تستدعي أحداثه.

تمثل رواية "شعلة المايدة" للروائي الجزائري (محمد مفلاح) عينة من هذا الحراك الأدبي التي حاولت من خلالها الكشف عن آليات اشتغال السرد و ذلك بالوقوف عند أهم العناصر المكونة للخطاب الروائي، التي بدا أنها تتضافر لتُشكل بنية خطاب تخييلي بالدّرجة الأولى.

و حسب هذا التصور انبثقت فصول البحث و تخصص كل منها بأهم مكونات الخطاب الروائي ألا و هي (الزمن و الفضاء و الشخصيات) مما أفرز ثلة من النتائج و الملاحظات المفصلة بحسب توالي فصول الدراسة التي نوردها فيما يلي:

1_ يقوم النقد البنيوي على اختراق المعنى اللفظي إلى داخل النص، للتعرف على فاعلية الذات في فهم التجربة الإنسانية التي اختزل حيثياتها النص الإبداعي، و ذلك في حدود القدرة على فهم الرؤيا و نقلها، لأن الخطاب الإبداعي يحتاج إلى متلق قادر على التقاط الرسالة المعرفية التي بدورها تخضع لعاملين رئيسيين مرتبطين بثقافة المستقبل و الناقد أولا، و بتفاوت القدرة الإبداعية المنبثقة من قيم جمالية و معرفية ثانيا.

2_ إن مردودية مختلف المفاهيم و الرؤى المتعلقة بالسرد تتحدد بالقياس إلى مدى إثرائها للنص الروائي ، كون السرد لا يبحث في تقنيات الكتابة فقط و إنما هو الكتابة ذاتها، باعتبارها تشكل لازمة أساسية في فهم الفن الروائي.

3_ تملك الرواية الجزائرية "شعلة المايدة" خصوصية و تميزا عبر أشكال و بناءات تصويرية شديدة الخصوصية تغذي التخييل و تقدح زناده بما يسمح بنمو السرد و تطوره.

4_ استند الروائي "محمد مفلاح" في رواية "شعلة المايدة" إلى المسار الطبيعي (الزمن الطبيعي) في تقديم الأحداث، على نحو متوالٍ خاضع لمنطق السببية من بداية الرواية

إلى نهايتها حيث يسير زمن الحكاية و زمن الخطاب جنبا إلى جنب، بالرغم من غياب المؤشرات الزمنية الكافية لبعض الأحداث من زمن القصة، و استنادها المطلق إلى الحوادث التاريخية المسجلة سلفاً.

5_ أول ما يشد انتباه القارئ في الرواية هو "رؤيا الشيخ جلول" التي تمثل بداية الحدث الروائي و خلفيته الزمنية، ليستمر شريط الأحداث التاريخية متسلسلا، فيصبح الحدث التاريخي ملازما لهذه الرؤيا، عبر مشاهد سردية متنوعة، ترتب عنها ظهور تماسك بين مكونات المتن الروائي ووحدة عناصره.

6_ إن اختيار الروائي "محمد مفلاح" لنقطة الصفر التي يبتدئ بها سرد الرواية هي بداية التلاعب الزمني، فمن نقطة الصفر إذا نسترجع في الرواية ماضيا أو نستشرف مُستقبلاً، مثلما استحضر السارد على لسان شخصية "أبو طالب" معركة مزغران التي تعود إلى عام 1558م و هو تحديد زمني خارج عن الحقل الزمني الذي جرت فيه أحداث الرواية، مما يثمن تلك الأحداث و يرفع من قيمتها في مواجهة الضياع و الاندثار الذي يمارسهُ التعاقب الزمني على ذواتنا.

7_ إن وتيرة سرعة الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها كان لهما دور فعال في بناء الرواية، ففي حالة السرد استعاد السارد بتقنيتي (الخلاصة و الحذف)، حيث جاء الخطاب اختزالا للأحداث عبر إشارات خاطفة، تتجاوز الفترات الميتة من زمن القصة، مع قلة المحذوفات المستخدمة، أما في حالة تعطيل السرد و إبطائه، فلجأ إلى تقنيتي (المشهد و الوقفة الوصفية) ما أدّى إلى تطابق زمن الملفوظ مع زمن التلفظ في النص الروائي الواحد.

8_ هناك نقطة مهمة أثارها الروائي (محمد مفلاح)، عند دراسة درجة تردد الأحداث و المواقف و هي من سمات الرواية الجديدة، إذ تحل الأحداث محل البطل فيصبح الحدث هو المهم في حاضر الرواية، لتبقى مهمة القارئ جمع الأحداث و ترتيبها في الذهن عند

نهاية القراءة، كما توجد مسألة أخرى جديرة بالمتابعة تتصل بالسارد إذ لا يشارك في الأحداث إلا مشاركة استرجاعية تعتمد على التذكر و الاسترجاع.

9_ يقدم الفضاء في "شعلة المايدة" مستويات متنوعة من الانفتاح ضمن تقاطبات مكانية، يمكننا أن نميز فيها بين أمكنة الإقامة و أمكنة الانتقال و التي تنهض بدور هام في عملية السرد كونه لا ينظر إلى المكان بوصفه عنصرا خاليا من الدلالة، بل يستقصي دلالاته الخلفية (الفكرية، الثقافية، الاجتماعية) انطلاقا من رصد علاقاته بأبرز مكون سردي (الشخصية الروائية) و ذلك بواسطة تقديم المكان من خلال حركة الشخوص فيه و ليس من خلال المشاهد الثابتة.

10_ اعتمد المؤلف في تحديده للفضاء الجغرافي - فضاء الإقامة - استراتيجية تعمق دوره بوصفها بنية دالة، لا تكتفي بإيراد التفصيلات البصرية فحسب، و إنما تستثمر في تشكيلاته مكانا يستقطب و يكثف الألفة و يدافع عنها، ليبرز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بين الشخصية و المكان بجميع مكوناته.

11_ يخضع الفضاء الروائي في "شعلة المايدة" - فضاء الانتقال- للرؤية التي تحملها الشخصية على المكان و الكيفية التي تدرك بها أبعاده و صفاته سواء من الداخل أم من الخارج، و لعل أبرز دلالة يمكن تحصيلها بصدد فضاء المدينة على سبيل المثال، هو الطابع الإشكالي لهذا الفضاء، كونه مرتبطًا بالزمن، فرؤية فضاء مدينة الجزائر من الخارج هو انفتاح على الزمن الخارج الروائي، أما رؤية فضاء مدينة معسكر من الداخل فهو انفتاح على الزمن الحاضر الروائي.

12_ مكنت مقاربة "فيليب هامون" للشخصية من استكشاف جوانب عديدة متعلقة بتصنيف الشخصية في رواية "شعلة المايدة" ، بدءا من تقديم الشخصية بِسماتها و خصائصها الفيزيولوجية و انتهاء بالوظائف التي تؤديها و الدلالات التي تعبر عنها.

13_ إن المتمعن في كيفية تقديم الشخصية الروائية يتفطن إلى غلبة الطريقة غير المباشرة على التقديم حيث يعتمد (مفلاح) على الحضور الكثيف للسارد العليم الذي لا يكتفي

بالرؤية الخارجية التي تركز على ظاهرة الشخصية الموصوفة، بل ينفذ إلى معرفة أهم الخصائص والقدرات النفسية و العقلية التي تميزها، بما ينسجم و قدراتها المعرفية التي يكشف عنها السارد في معرض حديثه.

14_ اعتمد السارد على مبدأ التدرج الذي يتحكم في بناء الشخصية و دلالاتها من خلال دمج المظاهر الخارجية و الداخلية في جوهر متكامل، بما يحقق تماسك النسق التقليدي للتقديم، ومن جهة أخرى يأتي مبدأ التحول هو الآخر بوصفه مكونًا أساسيًا للرؤية الخارجية المتحكمة في بناء الشخصية ليرصد انتقال عدم الاستقرار من البنية الحكائية إلى الشخصية مثلما حدث لشخصية "محمد الشلفي" و رؤيته للتغيير و للمستقبل عبر مسار الحكي.

كانت هذه أهم النتائج المتوصل إليها، على ضوء قراءة لم تجب عن كل الأسئلة التي طرحتها لتكون بذلك بداية الإنطلاقة لدراسات أخرى ، تعيد مساءلة الرواية من جديد، لتستكشف البنى الأخرى لهذا الخطاب بأدوات معرفية أكثر جرأة و قدرة مما في هذا البحث.

هشام بن سعدة

الملاحـــق

فهرس الملاحق

الملحق-1-: خاص بالكاتب و أهم مؤلفاته

الملحق-2-: خاص بصورة الكتاب و ملخص الرواية

الملحق رقم -1-

خاص بالكاتب و أهم مؤلفاته

*** نبذة عن حياة الروائي و الباحث "محمد مفلاح"**

محمد مفلاح روائي و قاص و باحث، من مواليد 28 ديسمبر 1953 بولاية غليزان (الجزائر)، و لعل أول ما يميز هذا القلم هو إخلاصه للإبداع و إصراره على مواصلة الدرب بثبات وعمق، كتب أول رواية له و هي الإنفجار التي نال عنها الجائزة الثانية في مسابقة نظمتها وزارة الثقافة سنة 1982، بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال، مما حفّزه على الإنتاج و الانتشار خلال سنوات المحنة وبعدها.

*** أعمال الكاتب "محمد مفلاح"**

صدر للكاتب مجموعة هامة من الأعمال في تخصصات و فنون مختلفة من بينها هذه الظفيرة من الكتب.

في الرواية:

1- الانفجار، مجلة (آمال) ط1، سنة 1983، المؤسسة الوطنية للكتاب (م.و.ك) ط2، 1984، نالت الجائزة الثانية في الذكرى العشرين للاستقلال الجزائر (سنة1982). ترجمت إلى اللغة الفرنسية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (2002).

2- هموم الزمن الفلاقي، مجلة الوحدة، ط1، 1984. نالت الجائزة الأولى في مسابقة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة (سنة 1984). و صدرت عن المؤسسة الوطني للكتاب،ط 2، 1986.

3- زمن العشق و الأخطار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

4- بيت الحمراء، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1886.

5- الانهيار، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1986.

6- خيرة و الجبال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1988.

7- الكافية و الوشام، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، سنة 2002. و عن دار المعرفة، الجزائر، ط2، 2009.

8- الوساوس الغربية، دار الحكمة، 2005.

9- روايات محمد مفلاح: الأعمال غير الكاملة (تضم ست روايات و هي: الانهيار، بيت الحمراء، هموم الزمن الفلاقي، زمن العشقو الأخطار، الانفجار، خيرة و الجبال)، صدرت عن دار الحكمة في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سنة 2007.

10- عائلة من فخار، دار الغرب للنشر و التوزيع، 2008.

11- شعلة المايدة، دار طليطلة، سنة 2010.

12- انكسار، دار طليطلة، سنة 2010.

في القصة القصيرة:

13- السابق، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983.وصدرت الرواية عن دار قرطبة ط، 2009.

14- أسرار المدينة، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991.

15- الكراسي الشرسة، منشورات مديرية الثقافة لولاية معسكر، 2009.

قصص للأطفال:

16- معطف القط مينوش، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، سنة 1990، دار قرطبة ط2، 2009.

17- مغامرات النملة كحلية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، سنة 1990، دار قرطبة، ط2، 2009.

18- وصية الشيخ مسعود، ط1، المؤسسة الوطنية للنشر و الصحافة (إناب)، سنة 1992، ط2، دار الساحل، سنة 2009.

كتب في التاريخ و التراجم:

19- شهادة نقابي، دار الحكمة، سنة 2005.

20- سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864م المندلعة بمنطقة غليزان، سنة 2005.

21- أعلام من منطقة غليزان، مطبعة هومة، سنة2006.

22- شعراء الملحون بمنطقة غليزان من العهد العثماني إلى غاية القرن العشرين (تراجم و نصوص)، مطبعة هومة، سنة 2008.

23- أعلام من منطقة غليزان: و يشمل الكتب الثلاثة الآتية: سيدي الأزرق بلحاج رائد ثورة 1864، و أعلام التصوف و الثقافة، شعراء الملحون بمنطقة غليزان، دار المعرفة، جزآن، 2009.

24- غليزان: مقاومات و ثورات (من 1500 إلى غاية 1914)، دار الأديب، سنة 2010.

25- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في مدينة غليزان (1931-1937)، دار قرطبة ، سنة 2011.

26- مراكز التعليم العربي الحر في مدينة غليزان (من الاحتلال الفرنسي إلى غاية الاستقلال)، دار قرطبة، سنة2011 [1] .

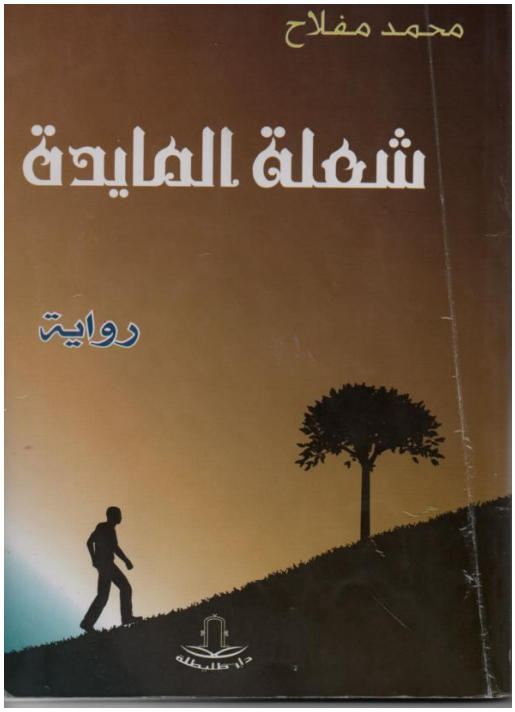
[1] - محمد مفلاح، هوامش الرحلة الأخيرة (رواية)، منشورات دار الكتب، إصدار 2012، ص 109.

الملحق رقم -2-

خاص بصورة الغلاف و ملخص الرواية:

*** صورة غلاف رواية "شعلة المايدة""**

- الواجهة الأمامية



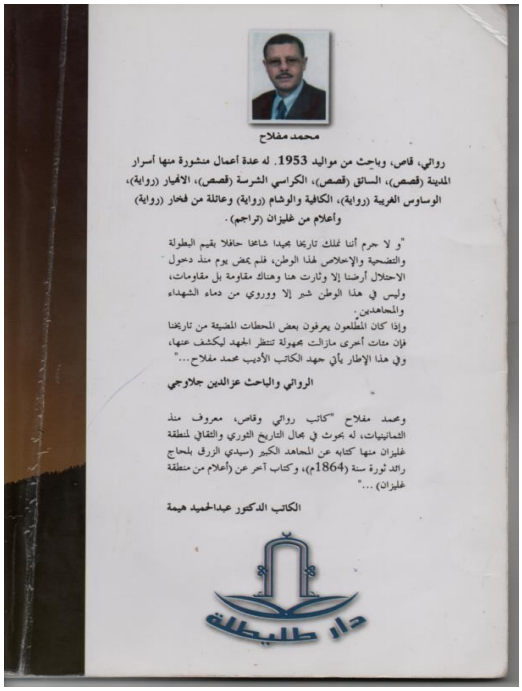
تاريخ النشر: 2010 م

الناشر: دار طليطلة للنشر و التوزيع (الجزائر)

النوع: غلاف عادي

عدد الصفحات: 131

- الواجهة الخلفية



*** ملخص الرواية:**

تشتمل رواية "شعلة المايدة" علـــى خمســـة عشـــر مشـــهدا ســـرديا، حاولنـــا أن نلخـــص أهم المقاطع التي وردت فيها، ملخصين للغة و أسلوب الكاتب ما اســـتطعنا، دون أن نـــدخل تعليقات من طبيعة ميتانصية.

1- الحدث الأول: رؤيا الشيخ جلول

"تنفتح الرواية على رؤية الشيخ جلول صاحب زاوية مينه ، التي أولها كل من سمعها بأنها إشارة من مولى المايدة و رجال الله لتحرير وهران ، لتكون بذلك مبعثا للابتهاج عند راشد و بصيص أمل للحاج يحي الذي ازداد اهتمامه بزيارة الخليفة الأكحل بعدما أصبح يتردّد كثيرا على أنحاء المنطقة الشرقية للبايلك ، و سرعان ما تبدأ الرواية في سرد مختلف الأحداث التي تنسج خيوطها أمام راشد، فيتعرف على قصة عرج جدّه الهاشمي وموقفه البطولي عندما تحدى الوكيل حمدان و الجنود الأتراك بقوله "أنظروا إلى رجلي العرجاء هذه فهي تشهد على أهوال الحروب التي خضتها تحت قيادة الباي"[1]

أصبح راشد مؤمنا بتحرير وهران خصوصا بعدما نصحه والده بالمشاركة في الجهاد الذي سيعلنه الباي إلا أنّ ما يعكر مزاجه هو رفض والده فكرة زواجه من يمينة بسبب احتراف والدها الشعوذة و اهتمامه بالبحث عن الكنوز بمنطقة مينه و عمي موسى.

2- الحدث الثاني: زيارة الخليفة الأكحل

يبدأ المشهد بتحديد زمني مباشر في"يوم الإثنين من شهر جوان عام 1772"[2] يتوجـــه راشد نحو الجهة الشرقية و هو يتمنى أن يرى الخليفة الذي سيتولى منصب البـــاي بمدينـــة معسكر ، بل سيكون من جنده يوم تحرير وهران.

و بعد أدعية و ابتهالات عظيمة ، يخرج عليهم الخليفة مخاطبـــا رجـــال الأعـــراش و مشايخ الزوايا من أجل الاستعداد لمحاربة الإسبان الذين عاثوا فسادا ، و حوّلوا المســـاجد إلى كنائس ، غير أن "رجال القبيلة يصرّون على عرض احتجاجهم على القائـــد بلكـــابوس ليبلغه إلى الباي"[3] في مسألة الضرائب المجحفة.

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 07.
[2] - المصدر نفسه ، ص 12.
[3] - المصدر نفسه ، ص 18.

3- الحدث الثالث: هواجس طالب

لم يكن سفر راشد إلى مازونة لمواصلة الدراسة أمرا سهلا بالنسبة لوالدته "سـكينة" التي رأت في القرار حيلة من زوجها لإبعاد راشد عن يمينة . و حتى يدخل بعض الاطمئنان إلى قلبها ذكّرها بالقول " لن أبقى هناك إذا لم تكن الظروف ملائمة"[1].

لثم راشد جبين والده ثم قبّل رأس والدته ، و خرج من الخيمة ، و ذكرى يمينـة ذات الجسد الممشوق تنعش فؤاده حينا و تمزقه حينا آخر ، و قبل الغروب وصل إلى مازونـة ، و في مدرستها الشهيرة استقبله محمد الشلفي الذي "اشتهر فـي المدرسـة بـالجرأة وحـدّة الذكاء..."[2].

قضى راشد أوقات فراغه في مطالعة المخطوطات بمكتبة المدرسة ، يتلقّى الشـروح في مختصر الشيخ خليل و ألفية بن مالك ، و قد نال بعد جهد كبير إجازة من الشـيخ أبـي طالب نفسه.

4- الحدث الرابع: حملة أوريلي

جلس رسول الباي إلى يمـين الشـيخ أبـي طالـب و قـد كلفـه بتجنيـد الطلبـة للانضمام إلى الجيش الذي سيعسكر بعد يومين ببطحاء سيدي عابد مـن جهـة واد أرهيـو لمقاومة حملة الغزاة التي حضّر لها الإسبان منذ ست سنوات تحت قيادة الجنرال أوريلي ذي الأصل الإيرلندي.

و يتناول المشهد أيضا خروج الخليفة بعد تنظيم الجيش الذي ضمّ أكثر مـن أربعـة آلاف فارس و كان راشد ضمن فرقة المشاة التي كان يقودها القائد الطويل متجهـين نحـو مدينة مليانة التي وصلوها قبل غروب الشمس.

و قبل بزوغ الفجر الموالي ارتحل جيش بايلك الغرب إلى برج بوحلوان و كانت عين الربط آخر محطة يصلها الجيش بقيادة الخليفة الأكحل.

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 23

[2] - المصدر نفسه ، ص 27.

5- الحدث الخامس: يوم الحراش

يصور هذا المشهد مدى تحمس واستعداد جيش الربط للمقاومة و "في يوم 30 جوان 1755 م ، وصل الأسطول الإسباني المرسى القريب من الضفة الشرقية لوادي الحـــراش"[1] بعدته و عتادة ، حيث وقعت مواجهات عنيفة.

و في اليوم الموالي استطاع إنزال قواته على شاطئ الجزائر التي لـــم تـــدم طـــويلا حتى شرع الباي صالح الأزميرلي في الهجوم على الغزاة الذين كانوا محاصرين من ناحيـــة الشاطئ و قوافل من الإبل التي كانت تقي المجاهدين ، مما صعب عليهم الهرب إلى ســـفنهم فسقط عدد كبير منهم ، فكان ذلك بمثابة تباشير النصر و الشهادة.

استقبل سكان مدينة معسكر جيش البايلك بالزغاريد و طلقات المدافع و بارود الخيالة و "في هذه الأجواء شعر راشد بالندم على اللحظة التي سافر فيها إلى مازونة دون أن يعلـــم يمينة بذلك"[2] و بعد تفكير عميق رأى أنه ليس مذنبا فالظروف لم تسمح له بالتفكير السليم.

6- الحدث السادس: أفراح الجبل

عاد راشد إلى الدوار و التقى رجال العرش في خيمة الشيخ الطاهر ، و تحادث معهم عن الخليفة و قيادته الحكيمة لجند البايلك أثناء الحرب ، و في غمار هذه الأحاديث ترتســـم رؤيا الشيخ جلول أمام أعين الشيخ الطاهر الذي ظلّ يحرك حبات سبحته الخشبية و لســـان حاله يقول "ستحرر وهران".

تألّم راشد كثيرا لما سمع بخبر زواج يمينة السمراء بمسعود الخماس ، و آلمه الأمـــر كثيرا حين شعر بأن يمينة خدعته ، ليستقر تفكيره في الأخير بالزواج من ابنة عمّه "مهديـــة" التي لم يفكّر يوما في الاقتران بها ، كما وجد سكان الدوار في اجواء هذا العـــرس فرصـــة للاستمتاع بالحياة و أفراحها"و نسيان أيام الجفاف الكالحة و همومها المخيفة"[3].

---

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 45.
[2] - المصدر نفسه ، ص 45.
[3] - المصدر نفسه ، ص 57 .

و استمرّت حياة راشد كلها في كتاب الدوار لــولا طلــب والــده بمغــادرة الــدوار إلى مدينة معسكر تاركا زوجته الحامل.

7- الحدث السابع: الأحلام الجميلة

في هذا المشهد يتحقّق حلــم ســكان البايلــك بعــد تعيــين الأكحــل فــي منصــب الباي ، الذي لم يتردّد في إرسال خليفته و قواده إلى شيوخ القبائل ليحثهم على جمع الأموال و الاستعداد لمحاربة الإسبان . و ضمن هذه الأحداث طفت علــى الســطح قضــية جبايــة الضرائب المجحفة التي لم ترق، فهم على استعداد لمواجهة الحامية التركية و لو بالقوة.

في مدينة معسكر بأزقتها المطلة على سهل غريس الخصيب ، استقر راشد بالمدرسة المحمدية التي كان يديرها الشيخ الجيلالي ، بعدما كلفه بنسخ المخطوطــات مقابــل عشــرة ريالات ، و شاءت الظروف أن يلتقي راشد بالشيخ أحمد بن هطال الــذي أعجــب بخطــه الجميل فكلفه بنسخ بعض كتاباته الأدبية ناصحًا له بالقول "خالط العلماء المهتمــين بالتــأليف فمنطقتنا تعرف العديد من الكتاب الكبار و منهم أبوراس الناصري ، و ابن سحنون الراشدي و بن زرقة الدحاوي"[1].

8- الحدث الثامن: الدنوش الكبير

سعد راشد كثيرا حين اختير من بــين الطلبــة لمرافقــة قافلــة "الــدنوش الكبيــر" الذي يقوده الباي لتقديم العوائد و الهدايا إلى الداي بمدينة الجزائر ، كما سعد راشــد كثيــرا بعدما سمع من بعض رجال عرشه بشرى مولوده الذي سماه جده الهاشمي الصغير.

تسلم الداي الهدايا و العوائد و بعد تبادل أطراف الحديث حــول الرعيــة و شــؤون الحامية في الجنوب حملق الداي في وجه الباي و خاطبه بلهجــة شــديدة "كيــف تعاملــت مع العرب المتحمسين للجهاد؟ ألا يعلمون بأننا أجلنــا مقاتلــة العــدو بــوهران ، بســبب المفاوضات التي نجريها مع ملك الإسبان؟"[2] لينتهي المشهد برد الباي الذي جــاء بصــوت

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 70.
[2] - المصدر نفسه ، ص 79.

هادئ" أن العلماء و مشايخ الزوايا يعتقدون أن الجهاد فرض على كل المسلمين ، وقد حـــان وقته"[1].

9- الحدث التاسع: لقاء الكاف لزرق

خرج الباي على رأس موكبه من مدينة معسكر متجها نحو بطحـــاء الكـــاف الأزرق لتسوية الأوضاع المتوترة هناك ، بعد أن هاجمت قبيلة فليتة الحامية التركيـــة التـــي نهبـــت خيرات الناس الآمنين ، في حين تستفيد القبائل المخزنية من المنافع و المزايا الكثيرة.

و في إحدى المحطات ، التي تعد حاسمة بالنسبة للمنطقة ككل يخشى الباي انتفاضـــة القبائل العتيدة ، محذرا كل شـــخص يســـيء للزوايـــا و مشـــايخها، بمـــن فـــيهم رجـــال بلكابوس ، و هذا من أجل العمل على استرجاع وهران و المرسى الكبير.

لم يعد راشد يحتمل الحياة بالدوار، بعد أن استولى عليه حزن عميق، حين رأى يمينة المطلقة و هي التي أحبها ، "تقلب قطعـــة أرض جبليـــة بمحـــراث خشـــبي يجـــره حمـــار هزيل"[2]، لم تعد تلك الفتاة الفاتنة ، فقد طلقها مسعود الخماس دون شفقة –كل هـــذا أصـــبح من الماضي- و في الصباح الباكر و دّع راشد زوجته ووالديه و قبل ابنه و توجه إلى مدينة معسكر.

10- الحدث العاشر: زلزال الخريف

ينفتح هذا المشهد على المنادي قنوش الذي يبلغ سكان مدينة معسكر بخبـــر زلـــزال وهران ، و حين وصلت أنباءه إلى المدرسة المحمدية ، تعلقت عينا راشـــد بشـــفتي الشـــيخ الجيلالي الذي قال بصوته الهادئ : "زلزال وهران إشارة من الله تعالى على نهايـــة تواجـــد الإسبان ببلادنا"[3].

و فجأة كان زلزال وهران في خريف 1790م ، و تحمســـت كـــل قبائـــل المنطقـــة على محاربة العدو ووجد الباي نفسه مضطرا لإعلان الحرب ، خاصة بعدما علم بتخريـــب

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 79.
[2] - المصدر نفسه ، ص 88.
[3] - المصدر نفسه ، ص 90.

جزء كبير من وهران ، غير أن الحرب تحتاج إلى عدة مما ألزمه مراسلة الإنجليز لتزويده بالأسلحة الحديثة.

في هذه الأجواء الحماسية ، إغرورقت عينا راشد حين هتفت الجماهير و كبّروا و هللوا بالمسجد الأعظم حين سمعوا بخبر الإعلان عن الجهاد.

11- الحدث الحادي عشر: وقائع وهران

تتسارع أحداث هذا المشهد حين يأمر الباي قواده بتجنيد الجزائريين ، و في ظرف أسبوع تطوع خمسون ألف مجاهد في جيش البايلك ، و من جهة أخرى علم الباي من جواسيسه بوهران "أن ملك إسبانيا أرسل أكثر من 7000 جندي لمواجهة مقاومة الجزائريين"[1] مما أرغمه على استغلال جبل المايدة لتشديد الحصار على وهران ، و الاعتماد على العلماء و الطلبة في إحياء الرباطات.

12- الحدث الثاني عشر: رحلة الشيخ و الطلبة

ينفتح هذا المشهد على نص الرسالة التي حملها رسول الباي إلى الشيخ أبو طالب ، و الذي لم يتوان في إعلان استعداده للجهاد من أجل الدين و الوطن حاثا الطلبة على الاستعداد للسفر إلى رباط وهران.

أدى الطلبة صلاة الفجر خلف الشيخ أبي طالب ، ثم خرجوا من المسجد العتيق ، و ساروا بحماس يرددون قصيدة البردة إلى غاية وصولهم إلى مدينة معسكر ، حيث استقبلهم الباي بحرارة و راح يربت على يد الشيخ أبي طالب بيده اليمنى مشيدا بدور العلماء المجاهدين في الدفاع عن حياض الدين ، ثم أشار إلى الآغا الجلودي بتزويد الطلبة ببعض البنادق و تكليف من يدربهم عليها.

في هذه الأثناء كان محمد الشلفي من بين الطلبة المتحمسين للجهاد و هو يتأهب للخروج من معسكر ، و بعدما تناول الطلبة وجبة الغذاء بالمسجد الأعظم ، عانق راشد

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 98.

صديقه محمد الشلفي ، بعد أن طلب منه هذا الأخير بإحضار الأوراق و الدواة لتدوين بعض الأحداث الهامة.

13- الحدث الثالث عشر : زمن البارود

في هذا المشهد يستقبل الباي كاتبه أحمد بن هطال بحفـــاوة كبيـــرة ، بعـــد أن نجـــح في مهمة شراء الأسلحة من الانجليز ، و ها هو رسول الباي إلى منطقة زواوة يصل محملا بكمية كبيرة من البارود ، كل هذه الأحداث تتسارع و يتلقاها الباي بصوت مسموع "النصـــر قريب"[1].

ازداد عدد الطلبة و أصبح محمد الشلفي مسؤولا عن الفريق العاشر الذي انضمّ إليـــه راشد ، و في إحدى المحطات الحاسمة يقوم الطلبة بالتضييق على الإسبان بعد أن حرمـــوهم من مغادرة أسوار وهران لقضاء حوائجهم ، لتبدأ بعد ذلك المواجهة الشرسة و التي قتل فيها عدد كبير من الإسبان ، و تشاء الأقدار أن يستشهد الشيخ الطاهر بن حـــواء، الـــذي بكـــاه الطلبة كثيرا ، و كتب راشد في ورقة من الأوراق التي يحتفظ بها قرابه في قرابه "هذا زمن البارود"[2].

14- الحدث الرابع عشر: المعارك الأخيرة

في هذه الأثناء أقبل شعبان بريد الداي ، حاملا رسالة مستعجلة إلى الباي ، يطلب فيها الرأي في أمر الصلح الذي يرغب فيه الإسبان ، و هو ما علق عليه الخليفة بلهجـــة أســـفة بالقول" لم يطلب الإسبان الصلح إلاّ خوفا من مقاومتنا"[3] ، و بعد تبـــادل أطـــراف الحـــديث في المسألة ، أرسل الباي رسوله إلى الطلبة ليعلمهم قرار توقيف الحرب ، ثم توجه إلى ميناء مستغانم ليشرف على عملية إنزال المدافع و نقلها إلى مركز المدينة.

و في اليوم الثالث من شهر رمضان أمر الباي بوضع راية الولي الصـــالح ســـيدي أمحمد بن عودة على أحد المدافع الأمامية ليخرج مـــن مســـولان لزيـــارة ضـــريح مـــولى

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 107.
[2] - المصدر نفسه ، ص 110.
[3] - المصدر نفسه ، ص 112.

المايدة ، وفي هذا الوقت وصلت حامية الأتراك القادمة مـن الجزائـر لخـوض المعـارك إلى جانب جيش البايلك والطلبة المرابطين.

بدأ الهجوم من جديد على الأبراج و فجأة ظهـرت سـحب كثيفـة غطـت سـماء المدينة ، بعد إصابة النيران أحد مخازن الإسبان ، كما حاول البـاي الهجـوم مـن جديـد على المدينة بعد أن وضع المدافع و الآلات الحربية على جبل المايدة و لكن رسول الـداي اتصل به و بلغه أمر ديوان الجزائر بتوقيف القتال.

"و في اليوم التاسع من شهر ديسمبر 1791 م تم الاتفاق الذي نص على انسـحاب اسـبانيا من وهران و المرسى الكبير دون قيد أو شرط"[1].

15- الحدث الخامس عشر: - العودة -

عاد الباي إلى المدينة المحررة وهران ، و انطلقت القنابـل المدويـة مـن مـدافع أبراجها، معلنة بداية العودة الأخيرة ، و نظم محمد الشلفي قصيدته ، التي أشار فيها إلى دور الجزائريين في تشجيع الباي محمد الكبير على الجهاد ، حتى تم تحرير وهران و المرسـى الكبير ، مما أثار إعجاب راشد معربا له بميلاد شاعر من جيله.

و في هذه الأثناء ودع راشد صديقه عند الباب الشرقي للمدينة ، لينتقل إلـى الـدوار و يتفقد أحوال عائلته هناك لقد مات والده و هو راض عنه ، هذا ما قالتـه والدتـه سـكينة بصوت باكٍ ، قبل أن تسلمه مخطوطا أصفر اللون تركه المرحوم.

قرر راشد الرحيل إلى وهران مع عائلته الصغيرة بعدما نصحه عمه الحـاج يحـي الذي التقاه أمام قبر والـده وجـده الهاشـمي الأعـرج بـالقول "خـذ عائلتـك و ارحـل بسرعة ، و هران في حاجة إلى أمثالك"[2].

[1] - محمد مفلاح ، شعلة المايدة ، ص 117.
[2] - المصدر نفسه ، ص 127.

المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم - رواية ورش عن الإمام نافع .

المصادر:

1- محمد فلاح ، "شعلة المايدة" ، دار طليطلة للنشر و التوزيع ، الجزائر ،ط1، 2010.

2- محمد مفلاح ، هوامش الرحلة الأخيرة ،منشورات دار الأديب، ط1،2012.

المراجع:

3- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم، ت 711هـ) لسان تهذيب لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1423هـ-1993م

4- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 1999.

5- المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية في القاهرة، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان

6- الزمخشري ، جار الله أبي القاسم، أساس البلاغة، دار صادر، ط1، 1992.

7- الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ضبط و تخريج و تعليق، مصطفى ديب البُغا، دار الهدى، ط1

8- أحمد بن محمد بن علي بن سحنون الراشدي، الثغر الجماني في ابتسام الثغر الوهراني، تحقيق و تقديم، المهدي البوعبدلي، منشورات وزارة التعليم الأصلي و الشؤون الدينية، سلسلة التراث1.

9- السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط2، 2005.

10- ابراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، ط1، 1988.

11- الباردي محمد، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة –دراسة- إتحاد الكتاب العرب، 2000.

12- بويجرة محمد البشير، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986)، منشورات دار الأديب، ج1-2، ط 2008.

13- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة و النشر، ط1، سوريا، دمشق، 1997.

14- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2009م.

15- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
16- حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.
17- حميد لحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.
18- خليل موسى، قراءات في الشّعر العربي الحديث و المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
19- سعيد مرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر.
20- سعيد يقطين، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط2، 2009.
21- سعيد يقطين، السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدلالة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012.
22- سعيد يقطين، الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
23- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.
24- سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط3،2006.
25- سيزا قاسم، بناء الرواية،دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.
26- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994.
27- عبد الفتاح كليطو "الأدب و الغرابة"، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.
28- عبد الله إبراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
29- عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، دار الغرب للنشر، وهران، د ط، 2003.
30- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة

المركزية، بن عكنون، الجزائر، 1995.
31- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط 1985.
32- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.
33- عثمان حوافي، في نظرية الأدب من قضايا الشّعر و النثر العربي القديم، دار المعارف الجامعية، ج1.
34- فاضل تامر، اللّغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
35- فضل صالح، بلاغة الخطاب و علم النص، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1990.
36- قاسم عبدة قاسم، إعادة قراءة التاريخ، كتاب العربي 78، وزارة الإعلام، الكويت، ط1، أكتوبر 1986.
37- لطيف زيتون، "معجم مصطلحات نقد الرواية" دار النهار للنشر، ط1، 2002.
38- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية- دراسة-منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2002.
39- محمد مصايف، الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب، الجزائر، 1983.
40- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، بيروت-الدار البيضاء، 1985.
41- مخلوف عامر، الواقع و المشهد الأدبي، نهاية قرن و بداية قرن- دراسة- المكتبة الوطنية الجزائرية، 2011.
42- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب للنشر و التوزيع، وهران، ط1، 2005.
43- مصطفى مويقن، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار للطباعة و النشر، ط1، 2001.
44- منذر العياشي، الكتابة الثانية و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1998.

45- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ج2، 2010.

46- يمنى العيد، الراوي الموقع و الشكل (دراسة في السرد الروائي) مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط3، 1986.

47- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

المراجع المترجمة:

48- بوريس أوسبنكي، شعرية التأليف، تر: سعيد الغانمي، المشروع القومي للترجمة، 1999.

49- بول ريكور، الزمان و السرد: الزمان المروي،ج3، تر: سعيد الغانمي راجعه إلى الفرنسية الدكتور جورج زيناتي، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، 2006.

50- تزيفيتان تودروف: الشعرية، تر: شكري مخبوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

51- تزيفيتان تودروف، مفاهيم سردية، تر:عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

52- ج. هيوسلفرمان، نصيات بين الهرمنيوطيقا و التفكيكية، تر: حسن ناظم، و علي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ف2002/1.

53- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة و بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1985.

54- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986.

55- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 1997.

56- جيرار جينيت – خطاب الحكاية ، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر السحلي، منشورات الإختلاف.

57- غاستون باشلار:جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

58- فرديناد دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: د يويل يوسف عزيز، و مراجعة : د . مالك يوسف المطلبي، دار الآفاق العربية الأعظمية، بغداد، ط3.
59- فكتور إيرنيخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، 2000.
60- فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، الرباط، 1990.
61- مارت روبيرز، رواية الأصول و أصول الرواية، تر: وجيه أسعد، إتحاد الكتاب العرب، 1987.

المراجع الأجنبية:

62- Dicionario de la lunguer exponu Madrid. 1992 II.
63- Genette (Gérard): Figure III, Paris, seriel. 1972.
64- J. Picoche , Dictionnaire: Etymologique du français, le Robert, Paris ; 1994.
65- Jean. Piaget : le structuralisme, 6eme éd. PUF, Paris, 1974.
66- Maiqaneau: Initiation au méthodes de l'analyse de discours -Mac ette université -Paris, 1976.

المجلات و الجرائد:

المجـــــــلات:

67- مجلة الثقافة الإسلامية، إصدارات وزارة الشؤون الدينية و الأوقاف، العدد 06، 2010.
68- أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء و النص ، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة.، 15-16 أفريل 2012.
69- مجلة الجسرة الثقافية، ع1، قطر، 1999.
70- أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، الأدبي و الإيديولوجي، في رواية التسعينات رواية الطاهر وطار و واسيني الأعرج أنموذجًا، المركز الجامعي بسعيدة، 15-16 أفريل 2008.
71- مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، عدد 429 ، 2007.

72- مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد1،ماي 2006.

الجـــــرائـــــد :

73 - واسيني الأعرج، الرواية العالمية... سؤال الضخامة و القصر؟ جريدة الخبر اليومي، 24 أفريل 2010 ، العدد 5976.

الرسائل الجامعية:

74- حفيظة مخلوف، البعد الإيديولوجي في نقد الرواية الجزائرية، بحث مقدم لنيل شـــهادة الماجستير، جامعة وهران (2009، 2010)

75- رقية قندوز، مراسيم الدنوش و رمزيته في إيالة الجزائر خلال العهد العثماني، جامعة الأمير عبدالقادر للعلوم الإسلامية- قســنطينة- كليـــة الآداب و العلـــوم الإنســـانية، قســـم التاريخ، السنة الجامعية، (2005 ، 2006).

المواقع الإلكترونية:

76- http://www.Jozoor.net/main/medules.php?name:New & Fille:Prind &sid 786.

77- http://thakafamag.comindex.php?option

فهرس المواضيع

- المقدمة ..... أ
- المدخل 7
الفصل الأول: قراءة في المنهج و المصطلح – التأسيس النظري– 15
1- من دراسة النص إلى البنية 15
1-1- مفهوم النص 15
أ- النص لغة 15
ب- النص اصطلاحا 17
1-2- النص و السياق 19
1-3- مفهوم البنية 21
أ- البنية لغة 22
ب- البنية اصطلاحا 23
1-4- البنية و البنيوية 24
2- الخطاب: الدلالة و التعدد 26
2-1- مفهوم الخطاب 26
أ- الخطاب لغة 26
ب- الخطاب اصطلاحا 27
2-2- بين النص و الخطاب 30
أ- التعريف الموحد 30
ب- التعريف الفارق 31
2-3- أدبية الخطاب و دلالته 32
3- مظاهر الخطاب و حمولاته المعرفية 36
3-1 – الخطاب السردي و مقولاته 36
3-2 – الخطاب النقدي و مرجعية الخطاب الروائي 43
الفصل الثاني :الرواية الجزائرية و خطاب التاريخ 48
1- الرواية الجزائرية و أشكال التجريب 48

1-1- الرواية الجزائرية (المسار و التحولات) 48
1-2- التاريخ و تجربة الكتابة الروائية 52
أ- الهوية و التخييل 56
ب- التاريخ و سرد الهوية 59
2- شعلة المايدة أنموذجا (الدوافع و الدلالات) 61
2-1- دوافع اختيار الرواية 61
أ- المقتضى المنهجي 62
ب- المقتضى الموضوعي 62
ج- المقتضى الشخصي 64
2-2- العنوان و دلالاته 64
3- أشكال تمثل التاريخ في الرواية"شعلة المايدة" 68
3-1 – سردية التاريخ في رواية "شعلة المايدة" 68
3-2 – توظيف أحداث التاريخ في الرواية "شعلة المايدة" 72
الفصل الثالث: بنية الزمن في رواية "شعلة المايدة" 79
1- الزمن في الرواية 79
2-1- الترتيب الزمني 81
2-2- المفارقة الزمنية (الاسترجاعات و الاستباقات) 86
2- 2-1- محكي الاستباقات 87
أ- الاستباق بوصفه تمهيد 87
ب- الاستباق بوصفه إعلان 88
2-2-2-محكي الاسترجاعات 90
أ- محكي الاسترحاعات الداخلية 91
ب- محكي الاسترجاعات الخارجية 92
2-3- إيقاع السرد (الزمن من حيث البطء و السرعة) 93
2-3-1- تسريع السرد 93
أ- الخلاصة 93
ب- الحذف 95

2-3-2- تبطئ السرد 96
أ- المشهد 96
ب- الوقفة الوصفية 99
2-4 – التواتر 100
2-4-1- المحكي التفردي 101
2-4-2-المحكي التفردي الترجيعي 101
2-4-3- المحكي التكراري 102
2-4-4- المحكي الترددي 103
الفصل الرابع: بنية الفضاء في "شعلة المايدة" 105
1- مفهوم الفضاء الجغرافي 105
2- تقاطبات الأمكنة في "شعلة المايدة" 107
2-1 - فضاء الإقامة 108
2-1-1- فضاء الإقامة الاختيارية 108
2- 1-1 - 1- فضاء الخيمة 108
2-1-2 - فضاء الإقامة الإجبارية 110
2- 1- 2 -1 - فضاء الرباط 110
2-2 - فضاء الانتقال 112
2-2-1 - فضاء الانتقال العام 112
2-2-1 -1 - فضاء المدينة 112
2-2-2 - فضاء الانتقال الخاص 114
2-2-2 -1- فضاء المقهى 114
الفصل الخامس: بنية الشخصية في رواية "شعلة المايدة" 117
1- مفهوم الشخصية 117
2- تقديم الشخصية و تصنيفها 119
2-1- تقديم الشخصية..... 119
2-2 - تصنيف الشخصية 120
3- تقديم الشخصية في رواية "شعلة المايدة" 123

4- تصنيف الشخصيات في رواية "شعلة المايدة" 128
4-1 - الشخصية المرجعية 128
4-2 - الشخصية الواصلة 131
4-3 - فئة الشخصيات المتكررة..... 132
خاتمـــــة 135
ملحق -1- 139
ملحق - 2- 142
قائمة المصادر و المراجع 151
الفهرس 157

Summary:

This study falls in the context of trying to find the mechanisms of functioning of the narrative in the novel **"shealat Almaida"** Algerian novelist - Mohamed Meflah - through speech feature combines fun artistic and historical knowledge. Try us in this world breakthrough creative approach taken structural approach in the analysis.

Key words: structure, discourse, narrative , novel , Mohamed MEFLAH

Résumé :

Cette étude s'inscrit dans le contexte d'essayer de trouver les mécanismes de fonctionnement de la narration dans le roman **"shealat Almaida"** romancier algérien - Mohamed Meflah - via la fonction de la parole combine les connaissances historiques et plaisir artistique. Nous avons essayé dans cette démarche créatrice de percée mondiale adoptée une approche structurelle dans l'analyse.

Mots clés: structure, le discours, la narration, le roman, Mohamed MEFLAH

ملخص

تندرج هذه الدراسة في سياق محاولة البحث عن آليات اشتغال السرد في رواية **" شعلة المايدة "** للروائي الجزائري – محمد مفلاح – من خلال خطاب روائي يجمع بين المتعة الفنية و المعرفة التاريخية .
ومحاولة منا في اختراق هذا العالم الابداعي اتخذنا المقاربة البنيوية منهجا في التحليل.

الكلمات المفتاحية : البنية، الخطاب، السرد ،الرواية ، محمد مفلاح .